

[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 10. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1986.

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

BOLETIN

*Clezaluth*

# CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación  
de la Danza



**10**

*DIDA*

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 CID-Danza*, así como sus colaboraciones.

Campos Eliseos 480  
Colonia Polanco  
C.P. 11000 México, D.F.  
Teléfono 5202271

El *Boletín CID-Danza* es una publicación trimestral del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza del INBA 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.

Impreso y hecho en México.

# CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación  
de la Danza

## INDICE

<b>EDITORIAL</b>	3
<b>LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA</b>	4
<b>VIDA Y OBRA</b>	
Alma Rosa Martínez	César Delgado Martínez 7
Marcelo Torreblanca	Noemí Marín 9
Gabriel Houbard	Felipe Segura 13
Luis Fandiño	Dionisia Urtubees 17
<b>TESTIMONIOS</b>	
Derecho de autor, registro y danza	Patricia Aulestia de Alba 29
Carta a un joven bailarín	Mary Wigman 31
El Instituto Superior de Arte y Ciencias Sociales en Chile	Rosa Reyna 37
Los bailes de salón del siglo XIX y su proceso de asimilación	Josefina Lavalle 39
<b>INVITADOS</b>	
La fiesta de Corpus Christi en Papantla, Ver.	Elizabeth Cámara 43
<b>LIBROS</b>	
El Derecho Autoral Mexicano	Patricia Aulestia de Alba 55
<b>DOCUMENTOS</b>	
Bases para un estilo latinoamericana- no de ballet	Guillermo Arriaga 53
<b>NOTICIAS DE DANZA</b>	56

# 10

DIDA



# EDITORIAL

**L**egamos al número 10 del *Boletín informativo del CID-Danza*. El pasado julio cumplimos dos años de estar presentes en el campo dancístico nacional.

Muchas dificultades hemos tenido que sortear. La labor no ha sido fácil, como algunos podrían creer. Sostener un medio informativo como éste es resultado del esfuerzo de un equipo de colaboradores: investigadores de casa y de fuera, que a través de sus textos nos han brindado su apoyo.

Hoy, como en 1984, decimos que nuestra posición es y será siempre abierta. . . y atenta a las sugerencias que recibamos, por lo que consideramos importantísimo poder contar con la participación de quienes forman el mundo de la danza.

Somos conscientes de que sólo así creceremos, y, aunque parezca ocioso decirlo, ¡queremos crecer!

## LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA

---

### *Tercer Encuentro sobre Investigación de la Danza*

---

**A**lgo a todas luces positivo resultó, en el campo de la investigación dancística del país, el Tercer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), a través de su Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza (CID-Danza), la Subdirección de Acción Cultural del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), la Universidad Veracruzana (UV), la Unidad de Servicios Educativos a Descentralizar de Veracruz (USED) y la Universidad Pedagógica Veracruzana (UPV), realizado del 3 al 6 de julio del presente año en Xalapa-Enríquez, Veracruz.

En el evento en cuestión se presentaron un total de 40 ponencias, distribuidas en diversas mesas, entre otras, Danza y Arte, Difusión de la Danza, Danza y Salud, Danza Popular, Danza y Educación y Danza Escénica.

Es oportuno subrayar que en esta ocasión la balanza de los temas tratados se inclinó hacia la danza popular, urbana y rural. Por un lado, en los atrios de algunas iglesias se presentaron las danzas *Santiagos* y *Negreada* de Naolinco y *Tocotines* de Xico; en el jardín principal se presentaron bailadores del puer-

to de Veracruz, acompañados por la danzonera de Chacaltianguis, la más antigua del Estado, y en el Auditorio de Humanidades de la UV, bailadores de *fandango jarocho sabanero* de Tlacotalpan, Ver.; para complementar estas presentaciones se realizaron tres mesas sobre el tema.

La mayor parte de los trabajos sobre danza popular-tradicional fueron presentados por promotores culturales de la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública.

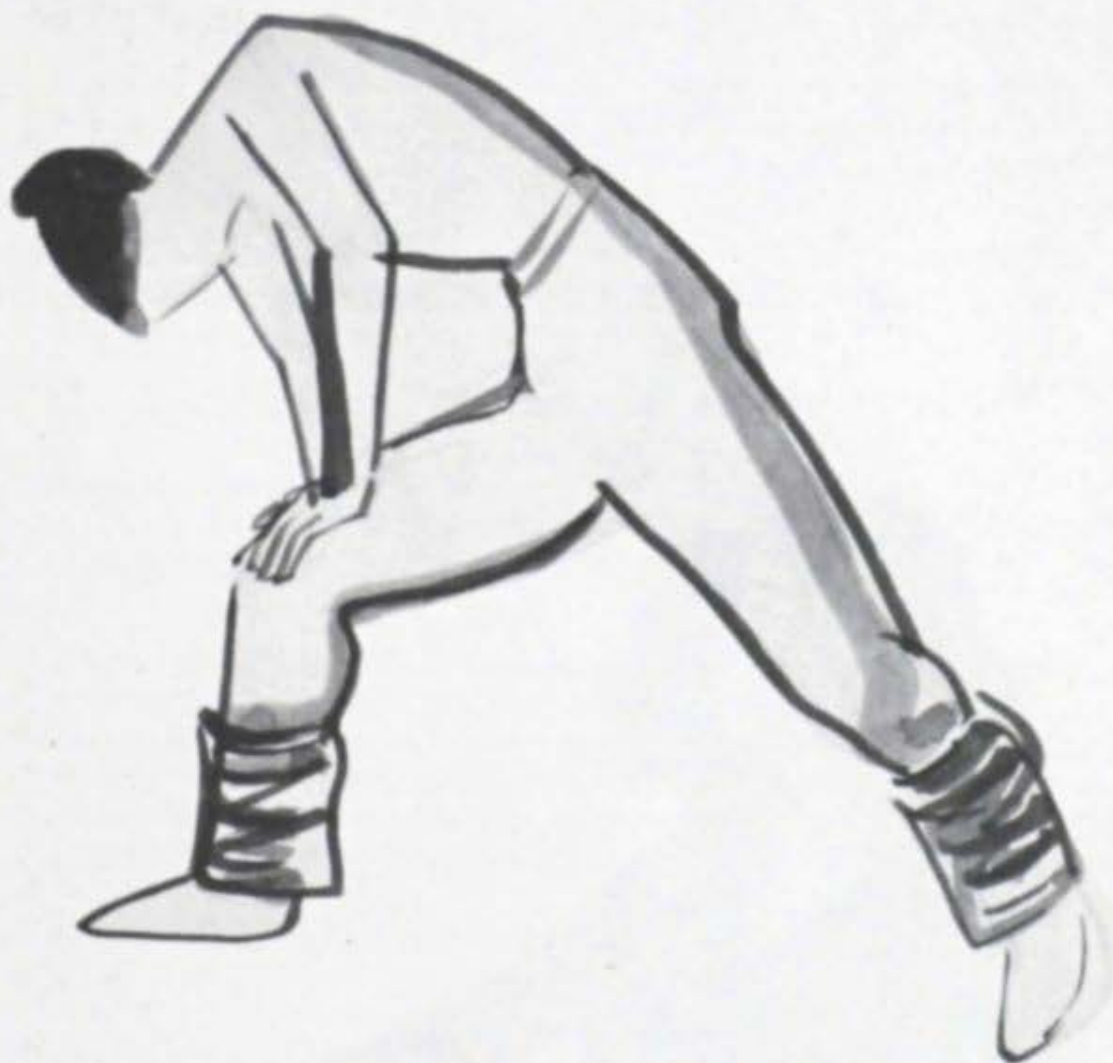
La asistencia total al encuentro fue de 350 personas interesadas en la investigación, la difusión, la producción, la docencia y la práctica de la danza, de las cuales 280 eran de provincia (Estado de México, Puebla, Sonora, Tamaulipas, Tabasco, Jalisco, Guerrero y Nuevo León) y 70 participantes del Distrito Federal.

---

### *Seminario de Capacitación y Actualización en Danza*

---

Entre otros, se impartieron los siguientes cursos: Josefina Lavallo, en el Instituto Quintanarroense de la Cultura, sobre Técnicas de Danza. César Delgado Martínez, acerca de la Investigación de la Danza Folklórica Mexicana en la Universidad de Guanajuato, en la Casa de la Cultura de León y en la Casa de la Cultura de Campeche. Un ciclo de conferencias sobre el mismo tema dictó Chayito Garzón, en la Es-



cuela de Verano de las Bellas Artes, en Mazatlán, Sinaloa. Anadel Lynton, sobre la Improvisación de la Danza dentro del Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. Tulio de la Rosa, Introducción a la Danza Social y Didáctica de la Danza Clásica en Oaxaca de Juárez. Asimismo, el maestro continuó brindando asesoría al Centro Estatal de Bellas Artes de Mérida.

Rosa Reyna, sobre Creatividad en la Danza, en Culiacán, Sinaloa, Gómez Palacio, Durango y Chetumal, Quintana Roo. Sylvia Ramírez, Didáctica y Técnica de la Danza Clásica en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Para la realización de dichos cursos de capacitación, se contó con el apoyo del INBA, ISSSTE, Instituto Quintanarroense de la Cultura y otras instituciones.





Alma Rosa Martínez, Foto Semo.

*Alma Rosa Martínez 1933-1986*

*César Delgado Martínez*

7

**L**a parte creativa en la danza es muy importante. Desde mi punto de vista esto se frenó al terminar la época de Miguel Covarrubias y se incrementó la técnica. Claro, ahora hay más técnica, las extensiones son más altas, más correctas; más estiradas las piernas. Pero eso es lo de menos valor. Lo más sobresaliente es la creatividad.

La que así opina es Alma Rosa Martínez, bailarina y coreógrafa mexicana, nacida el 30 de agosto de 1933 en esta ciudad y desaparecida el 14 de julio de 1986 en el mismo lugar de su nacimiento. Empezó a estudiar danza clásica a los diez años con Socorro Bastida y con María Roldán; posteriormente, a los 15 años de edad, ingresó a la Academia de la Danza Mexicana. Allí continuó danza clásica con Guillermo Keys y danza folklórica con el recientemente desaparecido Marcelo Torreblanca.

En la entrevista del 9 de mayo de 1984, la bailarina se expresaba en estos términos:

*Me acuerdo que Amalia Hernández daba clases de moderno y me invitó a sus cursos. Me comentó que mi tipo era para moderno y no para clásico, pero yo creía ser clásica. De todas formas, ingresé a su grupo. Luego estuve con Xavier Francis. Ahí mismo, en la Academia, participé en las temporadas de danza en la época en que Miguel Covarrubias era jefe del Departamento de Danza del INBA. Bailé en coreografías como Los cuatro soles de José Limón y en obras de Guillermo Keys, Rosa Reyna, Martha Bracho y otros.*

Alma Rosa Martínez igualmente tomó clases con Lucas Hoving, Doris Humphrey, Waldeen y Anna Sokolow.

*Con Waldeen trabajamos mucho con música de Bach. También cosas mexicanas de Silvestre Revueltas. En ese tiempo Amalia Hernández comenzó a experimentar lo que tiene montado ahora. Por ejemplo Sones antiguos de Michoacán y Las sonajas. Fue el principio de lo que después sería el Ballet Folklórico de México.*

Tras de participar en otros trabajos, Alma Rosa ingresó al Ballet de Bellas Artes; enseguida, junto con Rocío Sagaón, formó el Ballet Contemporáneo, en donde creó la coreografía *Sensemaya* basada en el poema de Nicolás Guillén y *Salón México* con música de Aaron Copland. Esto fue alrededor de 1954. En ese entonces también montó *Ballet 1900* con música de Carlos Chávez, a su regreso a Bellas Artes.

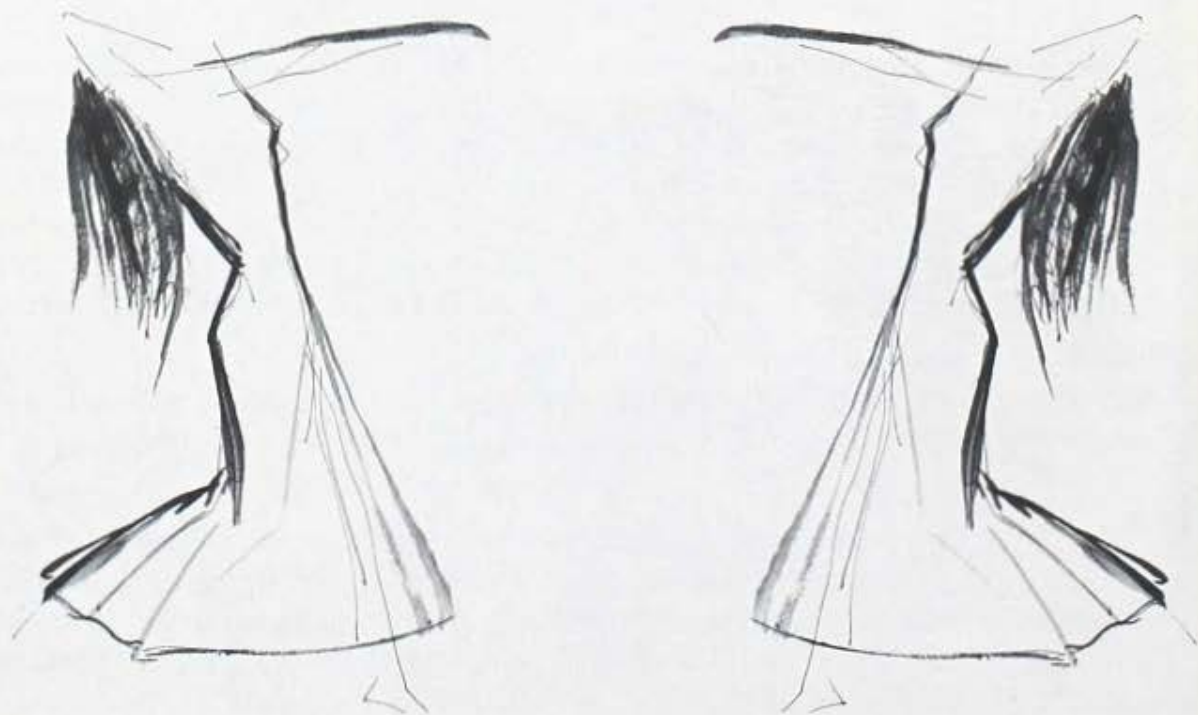
Posteriormente estuvo bastante tiempo fuera del país: en Nueva York y en San Antonio. En la primera ciudad estudió con Hanya Holm y, en la segunda, formó un grupo folklórico.

A su regreso al país se incorporó al Ballet Folklórico de México, en el que permaneció cuatro años. La bailarina comenta que no le gustó

*. . . porque esto es muy rutinario. Siempre lo mismo. La experiencia fue muy interesante. Pienso que el espectáculo es muy bonito, pero también que se ha desvirtuado mucho lo que es verdaderamente México y lo que es la danza folklórica mexicana.*

Alma Rosa hace sus maletas y se marcha rumbo a Oaxaca, donde dio clases en el CEDART (Centro de Educación Artística) e independientemente formó el Ballet Contemporáneo. Fue en 1976, precisamente cuando el que esta nota escribe la conoció, de ahí nació la inquietud de conocer bailando a este ser humano maravilloso, solidario, vital.

Lin Durán comenta que Alma Rosa, al pararse en el escenario, lo llenaba con su bellísima figura. Todo era luz. Sin importar que le faltara la técnica a que ella misma hace referencia.



*Marcelo Torreblanca 1907-1986*

*Noemí Marín*

9

**L**a danza tradicional mexicana ha sufrido una gran pérdida con el reciente fallecimiento del maestro Marcelo Torreblanca.

Un hombre que dedicó toda su vida a la ejecución, a la investigación y a la enseñanza de los bailes y danzas tradicionales de México.

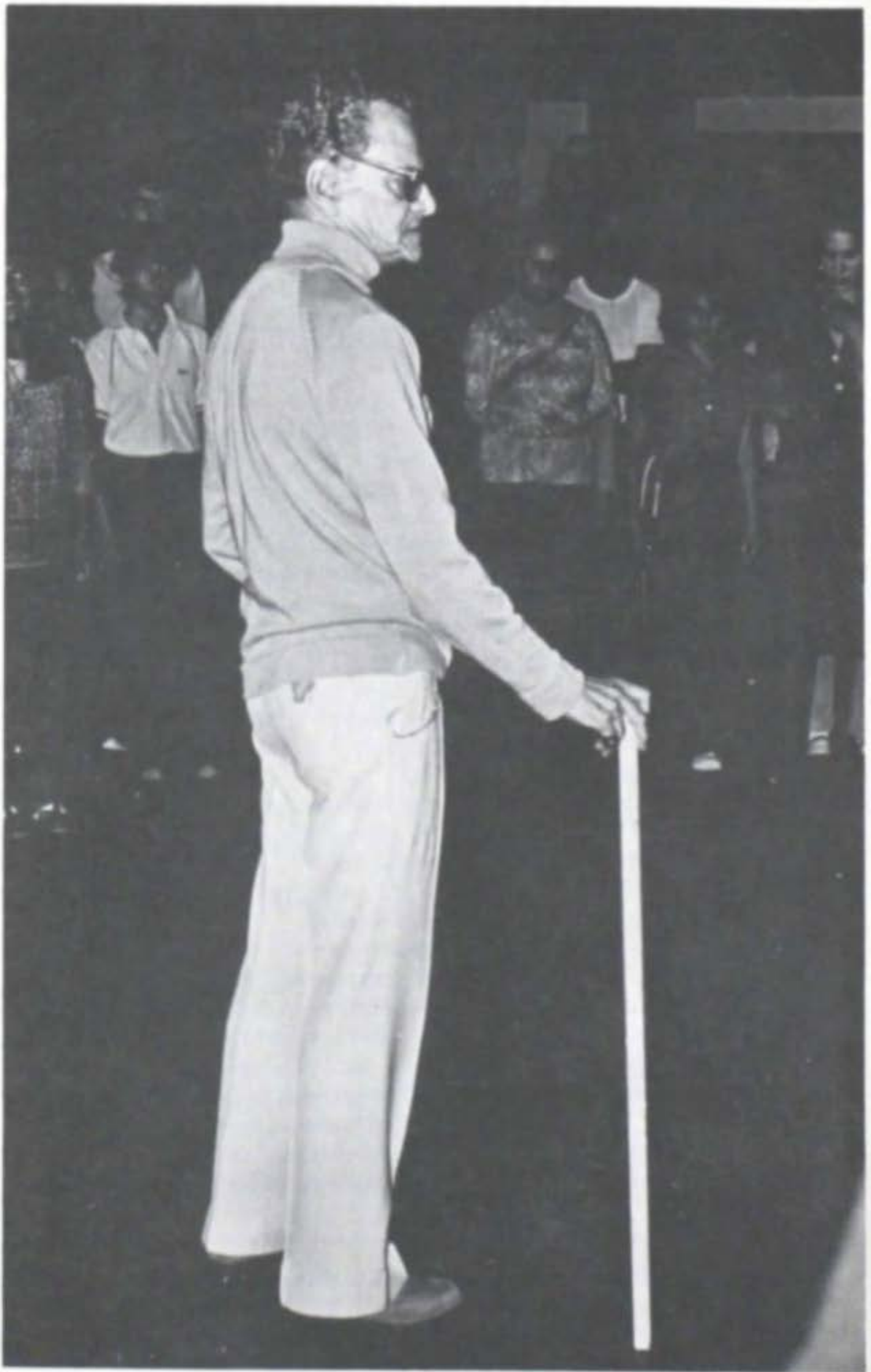
Hace relativamente poco tuve el honor de estar en su domicilio, haciéndole una entrevista. Me sentía feliz cuando me contaba sus anécdotas, hoy, me siento muy triste por no haber podido terminar el trabajo iniciado, aunque, al mismo tiempo, siento una satisfacción muy grande, al poder comunicar a ustedes la información que él me dio sobre su vida profesional porque considero importante, para todos los que nos dedicamos a la danza regional, saber quién fue el maestro Marcelo Torreblanca y cuál su ardua y grandiosa labor dentro de la danza mexicana. Y que las generaciones en formación sepan, gracias a quién, junto con otros colaboradores, tienen la dicha de conocer el tesoro de nuestras danzas tradicionales.

Marcelo Torreblanca nace en la ciudad de México, el 14 de mayo de 1907. Hijo del famoso violinista y director de la conocida orquesta Típica Presidencial Torreblanca, Don Nepomuseno Torreblanca y de Doña Camerina de los Monteros de Torreblanca; ella, destacada bordadora de sombreros de charro en la desde entonces conocida sombrería Tardán.

Desde muy corta edad comenzó su trayectoria dancística, ejecutando jarabes en fiestas familiares, así como en algunas presentaciones que su padre tenía con la orquesta típica. Sus estudios primarios los realiza en el Francés de la Perpetua, y la preparatoria en el Francés Morelos, por las mañanas, y en la Escuela de Educación Física por las tardes. En el año de 1922 ingresa a la Universidad para estudiar la carrera de Medicina, que no termina por varias razones, pero principalmente por su atracción hacia la educación física y a la danza.

Su primera actuación dancística profesional la hizo en San Juan Teotihuacán en la obra titulada *Tlahuicole*, siendo en ese entonces un joven preparato-

Fue su labor objeto de varios homenajes que se le hicieron en vida, entre los cuales está: en 1982 en donde el Patronato Pro-Actividades Artísticas y Culturales en reconocimiento a su destacada labor en la expresión de la Música y la Danza en nuestro país.



Marcelo Torreblanca. Foto Maldonado.

riano, aproximadamente en 1921; en esa misma década de los veinte actúa en el famoso Teatro Mexicano del Murciélago, ubicado en uno de los patios de la Secretaría de Educación Pública, en donde se presentaban eventos culturales con bailes mexicanos; ahí el maestro Torreblanca interpretó, entre otros, la *Danza de los Moros de Janitzio*, la *Danza de los viejitos de Jarácuaro* y una coreografía suya titulada *El aparador*, en donde salía un par de muñecos bailando jarabes mexicanos.

Al terminar la carrera de educación física obtiene la primera comisión como instructor en esta rama, y es enviado a Oaxaca para preparar al equipo deportivo que representaría a ese Estado en el Campeonato Nacional.

Durante el periodo en el que José Vasconcelos fue Secretario de Educación Pública (1921-1924), gracias al impulso que le dio a la educación en México, así como a las Misiones Culturales, el maestro Torreblanca junto con un grupo de compañeros, como los maestros Luis Felipe Obregón, Humberto Herrera y otros, con verdadero espíritu de misioneros, viajaron por todo el país estudiando las diversas danzas regionales para difundirlas más tarde en el ámbito escolar. El maestro Torreblanca inicia su misión cultural en Chilapa, Guerrero, capacitando técnica y culturalmente a los profesores de esta región, en lo que se refiere a educación física.

Alternando su labor en las misiones culturales, durante sus estancias en México, junto con su equipo de profesores, transmitían a los maestros de la Normal y a los profesores de educación física lo que habían investigado, y en esta forma se fue propagando y dándose a conocer nuestra danza tradicional.

Posteriormente se les dio el nombre de promotores, en lugar de misioneros, y con este nuevo nombre pero con el mismo objetivo el maestro Torreblanca fue enviado a La Paz, Baja California en donde tuvo el cargo de Director de la Escuela de Educación Física; su labor se reflejó en la organización de olimpiadas deportivas en todo el Estado, y, por supuesto, en grandes festivales masivos de danza. Su labor también estuvo presente en los Estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Aguascalientes, Veracruz y otros.

Es invitado por Miguel Acosta a formar la primera Compañía de Danza Folklórica de México, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, con la que realiza una de sus obras coreográficas más conocida, la *Opera Tata Vasco*, con música de Miguel Bernal Jiménez, estrenada en el Palacio de Bellas Artes. En la Academia de la Danza Mexicana, su labor también se hizo notar; impartió sus conocimientos a los alumnos más adelantados, formando grandes bailarines,

Como intérprete de nuestro folklor mexicano, el maestro Torreblanca, fué uno de los mejores de su época, la habilidad que tenía en los pies, era increíble, verdaderamente cantaba con los pies, el matiz, el ritmo, la claridad y limpieza en la ejecución de cada uno de sus zapateados, fueron el deleite de muchos espectadores que tuvimos la dicha de verlo. El galanteo fino y varonil que brindaba a su pareja al bailar, completaba la proyección clásica de nuestros bailes mexicanos. En sus clases era un deleite observarlo cuando ejemplificaba sus enseñanzas, desbordaba creatividad artística en toda su labor profesional. En ocasiones tocaba el piano además de bailar, fue un artista además de un defensor de nuestro folklor.

En 1985 en un encuentro<sup>1</sup> internacional sobre investigadores de la Danza, en una ceremonia de homenaje el maestro Torreblanca, en compañía de varios compañeros pioneros de la danza en México en sus diferentes ramas, recibió diplomas y medallas por su brillante labor.

y los primeros maestros de folklor egresados de dicha Academia; además tuvo a su cargo la Compañía Oficial de Danzas Tradicionales de la misma escuela.

Me atrevo a señalar, sin temor a equivocarme, que un ochenta por ciento, si no es que más, de los profesores y bailarores de danzas folklóricas mexicanas de toda la República, tuvimos la suerte de haber sido alumnos suyos, o por lo menos haber escuchado sus pláticas, o la dicha de ver esos magnos festivales masivos y las ofrendas maravillosas que ponía en cada uno de ellos; el otro porcentaje, indirectamente, está recibiendo sus enseñanzas a través de nosotros. Esto sale en conclusión después de analizar cada una de las instituciones oficiales y particulares en donde impartió clases, o fue promotor, o asesor, coordinador o investigador y que fueron: Escuela Nacional de Educación Física, Escuela Normal de Maestros, Escuela Normal de Educadoras, Instituto Politécnico Nacional, Instituto de la Juventud Mexicana, Academia de la Danza Mexicana del Instituto de Bellas Artes, La Universidad Nacional Autónoma de México, La Escuela Nacional para la Enseñanza de la Danza, la Sub-Secretaría del Deporte, en la Casa de la Cultura del Estado de México, en FONADAN, en escuelas primarias y secundarias, así como en los internados de enseñanza primaria, donde se realizaron las jornadas Deportivas y Culturales, resultado del plan de investigación de la riqueza folklórica hecho en las misiones culturales. También trabajó en escuelas particulares como: El Colegio Vallarta, el Anglo Español, y otros muchos más.

Ojalá, todos los que fuimos sus alumnos seamos verdaderos seguidores de su labor, en el rescate, en la difusión y en la conservación de nuestras danzas tradicionales; que no existan buitres de las danzas, como él nos decía cuando se hacía un acto deshonesto con ellas, sino verdaderos difusores: que al bailar cantemos con los pies, como él lo hacía —y como nos lo pedía constantemente—, poniendo el corazón al bailar, al enseñar, al investigar, para seguir su ejemplo, continuando así ese maravilloso camino que él nos abrió.

Solo diré, para terminar, que esta pérdida de su persona, tan irreparable que hemos sufrido, sea la pauta para analizar la situación actual por la que atraviesa nuestra danza tradicional mexicana y, en su memoria, la respetamos, la conservamos tal como es en sus lugares de origen, y en esa misma forma la difundamos. Que cuidemos de ella como la llama ardiente de la cultura y expresión de nuestro pueblo, que no debe apagarse nunca.

*Gabriel Houbard*

*Felipe Segura*

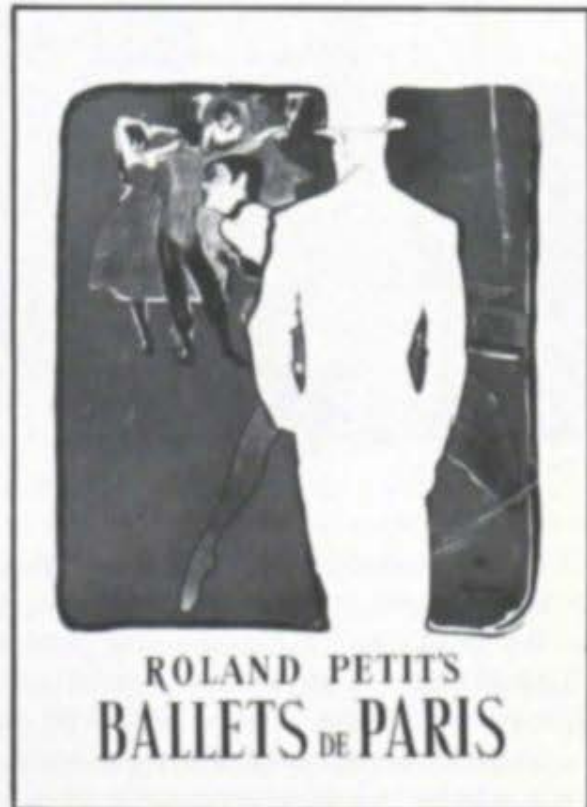
13

**N**ació en la ciudad de México. Sus primeros intentos dentro del arte fueron en la pintura, pero su anhelo fue siempre el de ser bailarín. Comenzó sus estudios en la Escuela Nacional de Danza, posteriormente, en el Ballet de la Ciudad de México donde estudió con Gloria Campobello. Continuó sus estudios de danza clásica con Serge Unger.

Empezó a estudiar danza moderna con Guillermina Bravo y Ana Mérida, y debutó profesionalmente con el Ballet Waldeen en la temporada inaugural del Teatro del Prado, en 1946. Ingresó a la Academia de la Danza Mexicana, donde además de ser bailarín fue maestro. Tomó parte en varias funciones, y en la temporada de Opera de Bellas Artes en la que Anna Sokolow fue coreógrafa.



*Carmen.* Roland Petit's Ballet.







Gabriel Houbard.

Gabriel tomó parte en los recitales que Antonio Triana presentó en el Palacio de Bellas Artes, iniciándose como bailarín del género español.

En 1949 viaja a Europa con el afán de perfeccionarse y logra ingresar al Original Ballet Ruso cuando los Grigoriev revivieron a la compañía. Bailó con ellos en la filmación de los ballets *El lago de los cisnes* y *Baile de graduación*.

Logra ingresar mediante rigurosa audición a *Los Ballets de Paris* de Roland Petit que en ese momento tenía el mayor éxito presentando obras audaces y un tanto revolucionarias: *Les forains*, *La croqueuse de diamants*, *Le jeune*

*homme et la morte*, y, sobre todas, su versión de *Carmen*, aclamada en todo el mundo. Los bailarines de la compañía eran elegidos, por su técnica clásica; debían bailar jazz, cantar y tener algo especial. Gabriel con su tipo “muy mexicano” habría de agradar a Petit.

Con la compañía que todos conocían con el nombre de Ballet de Roland Petit recorre Europa, Egipto, Turquía, Marruecos, los Estados Unidos, en varias ocasiones, y Sudamérica. Las estrellas no sólo eran excelentes bailarinas, sino mujeres muy hermosas y sumamente sofisticadas como era el gusto de Petit: Zizi Jeanmaire, Colette Marchand.

En Hollywood toma parte en el filme *Hans Christian Andersen* con la Jeanmaire y Dany Kaye como estrellas, y la coreografía de Petit.

De regreso a París, los espera una gran temporada donde, además del repertorio, estrenan *Le loup*, *Deuil en 24 heures* y *Cinéma Bijou*. Después de otras giras la compañía termina sus actividades. Gabriel cambia su residencia a Alemania y actúa en los programas culturales de televisión de la Bayerische Rundfunk; baila en las giras y temporadas de opereta y comedia musical del Deutsches Theater, en el Theater In der Leopold Strasse de Munich y del Thakka Theater de Hamburgo, en los Festivales de verano de Salsburgo.

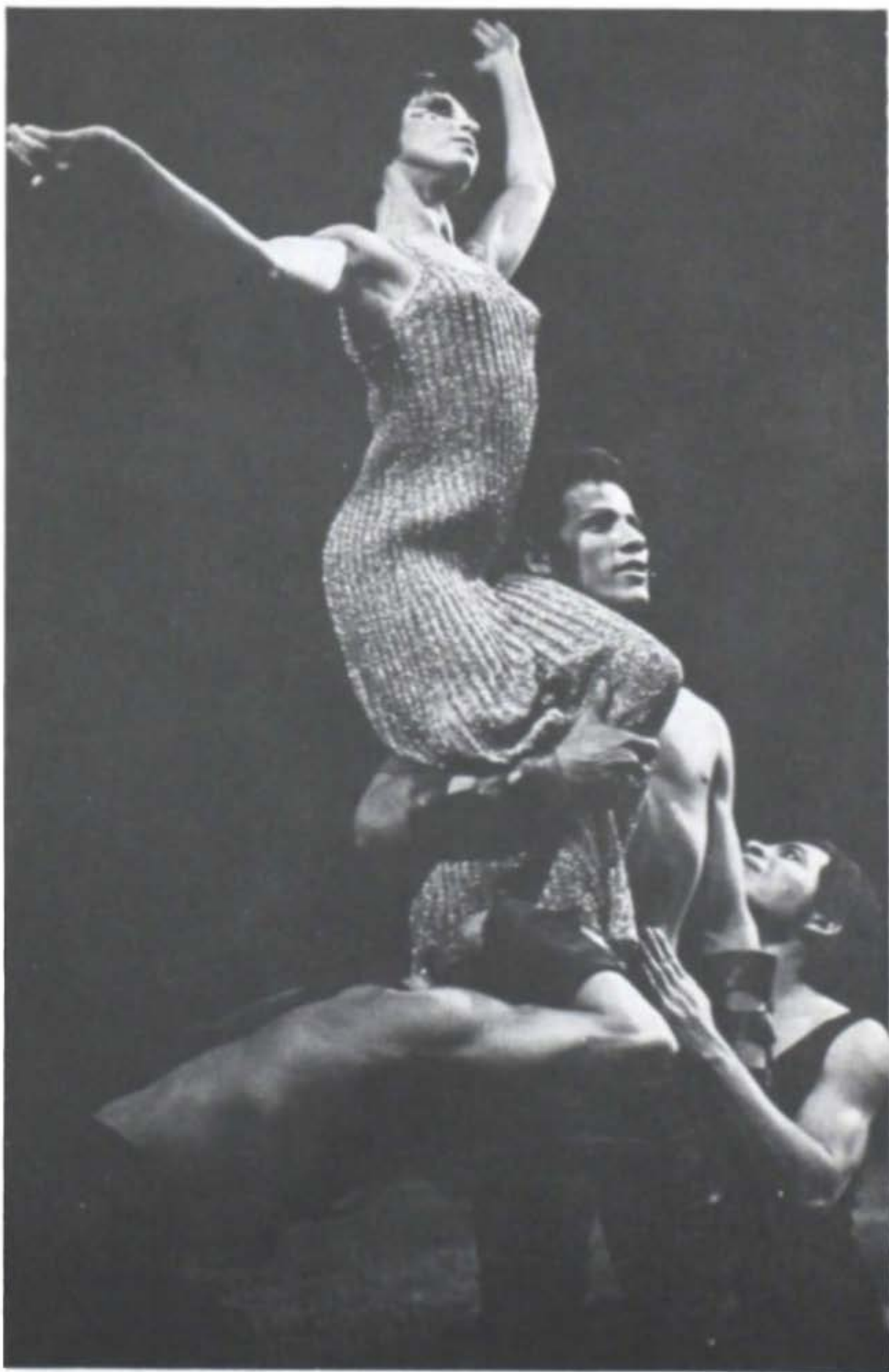
Durante su estancia en Europa tuvo oportunidad de estudiar con los mejores maestros: la celeberrima Olga Preobajenska, Nora Kiss, Victor Gsovsky, Alexander Kniaeff, Georges Gontcharov, Stanislas Idzikowsky, Lubov Tchernicheva, Bronislava Nijinska, Michel Panaieff, Anthony Tudor, Edward Caton, Vera Nemtchinova, Valentina Pereyaslavec, Vladimir Dokodowsky y Nina Stroganova.

En 1976, después de veintisiete años de recorrer el mundo, decide regresar a México; tenía la ambición de hacer alguna aportación de sus experiencias. Ingresó como Jefe del Departamento de Informática del Consejo de la Danza. Nada podía agradarle más, se dedica a entrevistar a cuantos bailarines, coreógrafos, maestros y directores de la danza están a su alcance o los persigue por la ciudad de México y por la provincia. Obtiene algunos materiales en calidad de obsequio, de otros se apropia, y lentamente va formando un acervo que guarda celosamente. Al disolverse el Consejo pasa a la Dirección de Danza —con todo y archivo, naturalmente— y continúa su labor de persecución: el acervo crece.

En 1983 nace el Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza, y para Gabriel se inicia el mejor momento ya que cuenta con recursos, mobiliario, cierta metodología y personal. En el Consejo él era el Jefe y único empleado, y el material que requería era pagado de su bolsillo. . .

Cuando comienzan los eventos importantes, los Coloquios, los Encuentros que tanto le emocionaban; cuando al fin se tiene un edificio especial y toda clase de recursos, Gabriel muere el 10. de enero de 1984. No fue incluido en el primer homenaje “Una vida dedicada a la danza”, aunque la suya lo fue.

Dado que hablaba con fluidez el italiano, el alemán, el francés, el inglés pudo haber obtenido un trabajo mucho mejor remunerado, pero prefirió estar rodeado —como dijo él en alguna ocasión ya lejana— del mundo de su predilección: el de los bailarines. La danza le permitió estar en los mejores escenarios, ver el mundo, estar al lado de grandes estrellas: realizó su anhelo.



*Metrópolis*. Coreografía Luis Fandiño (1969).

*Luis Fandiño o la Transparencia\***Dionisia Urtubees*

17

**E**xisten seres que viven para crear; inventan, desentrañan o alcanzan. . . naturalezas, realidades o sueños. Luis Fandiño es uno de estos seres: su vida es la danza y su naturaleza la transparencia. Lo diáfano de una pasión, de una idea, del movimiento de un cuerpo, de un diseño coreográfico. Los que lo vimos bailar nunca olvidaremos aquella finísima silueta que aun inmóvil proyectaba, mejor dicho, inundaba el escenario con líneas y figuras que parecían surgir sin el menor esfuerzo. Pero había que ver a Luis Fandiño entrenarse a diario, siempre solo y silencioso, tras el espejo de un salón de clase. Cada brazo, cada pie, el más ínfimo músculo eran cuidadosamente trabajados, siempre con movimientos suaves, perfectamente coordinados y claros. Daba la impresión de que Luis era el poseedor del máspreciado y delicado instrumento, que para desarrollarse y ser apto para bailar necesita paciencia, disciplina y respeto.

Luis observó y moldeó su cuerpo, descubriendo en él nuevas formas y lenguajes; y como este artista tiene el don de ser un gran maestro, sus alumnos, más que la imposición de una técnica reciben el conocimiento de sus propios cuerpos, de sus limitaciones e ilimitadas posibilidades.

En 1979 se creó una nueva compañía de danza: Alternativa. A pesar de las dificultades, riesgos y adversidades el grupo cada día se hace más consistente, gracias al profesionalismo de Luis Fandiño, su coreógrafo y director. Los bailarines de Alternativa son jóvenes en plena formación, que desde su primera aparición en el escenario se muestran perfectamente colocados, libres de toda rigidez; cuerpos que dibujan formas precisas a través de movimientos fluidos y controlados, ya que a Fandiño le importa más la pulcritud de los diseños que los malabarismos acrobáticos.

Y es que en toda la obra de Fandiño persiste una constante: es el movimiento mismo el que se expresa, el que da origen y sentido a las formas: siempre exactas y precisas. Los cuerpos de los bailarines, justo en el momento de alcanzar la forma aparentemente estática, dirigen su energía hacia nuevas direcciones, desencadenándose así otro juego de dinámicas y movimientos que modifican el espacio escénico. En las danzas de Luis Fandiño el estatismo y las dinámicas, siempre variables, son el producto de la energía que se libera y se concentra

\* Uno más Uno. Sábado Suplemento Cultural.

en los cuerpos. Sus danzas son como caleidoscopios en los que cuerpos, luz y tiempos se transfiguran, siempre en armonía.

Luis Fandiño, uno de los más importantes coreógrafos contemporáneos mexicanos, tiene una vasta producción coreográfica (*Serpentina, Metrópoli, Operacional I y II, Ritos, suertes y mitos*, danzas insuperables que creó hace años y que lamentablemente no se han repuesto; y sus más recientes obras: *Vitral, Canto tercero y Suceso-crónica*), y en todas ellas existen elementos originales e innovadores, sin embargo, todas las proposiciones coreográficas surgen no de una idea, sino a partir del movimiento mismo. Luis no hace concesiones, para él la danza, en su forma más pura es un universo inagotable del cual surgen las esencias y naturalezas de los seres humanos.

Aunque las danzas de Luis Fandiño pueden definirse como *abstractas*, éstas son tremendamente humanas. El ser humano, sus pasiones, reacciones y relaciones es lo que siempre le ha inquietado. Fandiño observa a los seres que se encuentran en las calles, en los cines y rincones. Su mirada es profunda y clara, por eso en sus obras no existen planteamientos, rebuscamientos: careciendo siempre de anécdota, sus danzas revelan la desnudez del ser humano y sus misteriosas relaciones consigo mismo, con el espacio, con el tiempo, con el amor, con la muerte. . . Luis Fandiño observa, estudia, desentraña, sueña, inventa, vive y crea. . . movimientos, diseños, universos luminosos: danzas transparentes.



*Melodrama*. Coreografía Guillermina Bravo; en la fotografía Luis Fandiño.

## Luis Fandiño: 35 años en la danza

19

Luis Fandiño nace el 22 de marzo de 1931 en la ciudad de México.

1951

Inicio de estudios de danza en la Academia de la Danza Mexicana.

Maestros de danza contemporánea: Xavier Francis, Guillermo Keys, Elena Noriega y Antonio de la Torre.

Otros estudios:

Coreografía: Xavier Francis.

Música: Guillermo Noriega.

Actuación: Lola Bravo.

Como miembro de la Academia de la Danza Mexicana participa en temporadas y giras en México interviniendo en 19 diferentes coreografías.

1953

Miembro fundador de la compañía Nuevo Teatro de Danza, dirección de Xavier Francis y Bodil Genkel, desempeñando en ella las actividades de bailarín y maestro de la escuela de la compañía, participando en temporadas y giras en México con 16 diferentes coreografías.

1960

Bailarín huésped del Ballet Nacional de México en gira realizada por el territorio de Cuba.

1964

Miembro permanente del Ballet Nacional de México, actuando en calidad de bailarín, coreógrafo, maestro de la escuela y de la propia compañía.

1965

Primera coreografía (*Ronda*).

1967-1968

Gira a las ciudades de Los Angeles, Cal., y San Francisco, Cal., EUA.



Luis Fandiño, 1952. Luis Fandiño.

1970-1975

Administración y codirección artística de la Compañía Ballet Nacional de México.

1974

Gira a Europa con el Ballet Nacional de México a los países: Inglaterra, España, Polonia, Rumania, Checoslovaquia, Yugoslavia, Francia, Italia y Holanda.

1976

Coordinador, maestro y coreógrafo del Ballet Contemporáneo de Xalapa de la Universidad Veracruzana y Director del Instituto de Danza.

1978

Maestro de danza de Alternativa-Ballet Contemporáneo.

1979

A la fecha. Director, maestro y coreógrafo de Alternativa-Ballet Contemporáneo.

*Coreografías de Luis Fandiño para el Ballet Nacional de México.*

*Ronda* (1965)

En colaboración con Raúl Flores Canelo, Freddy Romero y Guillermina Bravo. Música: Leonardo Velázquez y efectos sonoros ejecutados por Raúl Flores Canelo, Freddy Romero y Luis Fandiño.

Bailarines: R. Flores, F. Romero, L. Fandiño, A. Quiróz, I. Hernández y R. Pallares.

Duración: 12 minutos. Estreno: Palacio de Bellas Artes. Mayo 18.



*Serpentina*. Coreografía Luis Fandiño (1970). Foto Luis Fandiño.





*Dos.* Coreografía Luis Fandiño (1981).

*Dulcinea* (1966)

Música: Lukas Foss.

Diseños: Guillermo Barclay y Luis Fandiño.

Bailarines: F. Romero, J. Mata, C. Gaona, R. Vázquez, R. Pallares, A. Quiroz e I. Hernández.

Duración: 20 minutos. Estreno: Palacio de Bellas Artes. Julio 28.

*Tenía que ocurrir* (1966) Menos por menos da más.

Música: Homilius-Satie-Vivaldi.

Diseños: Guillermo Barclay.

Bailarines: Rossana Filomarino y Freddy Romero.

Duración: 10 minutos. Estreno: Palacio de Bellas Artes. Agosto 11.

Nota: Esta obra se realizó bajo el crédito de "Danza de Cámara", "apéndice" de Ballet Nacional de México.

*Calidoscopio* (1967)

Música: Popular Brasileña.

Diseños: Guillermo Barclay.

Bailarines: R. Filomarino, R. Vázquez, E. Gómez, A. Quiróz, J. Mata, M.A. Palmeros y A. Añorve.

Duración: 15 minutos. Estreno: Palacio de Bellas Artes. Agosto 19.

*Homenaje a Hidalgo* (1967)

En colaboración con Carlos Gaona y Federico Castro.

Bailarines: Compañía del Ballet Nacional de México.

Duración: 90 minutos. Estreno: Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, Gto. Septiembre 14.

*Tianguis* (1968)

Breve Historia de México a través del Tianguis, en colaboración con Guillermina Bravo y Federico Castro.

Bailarines: Compañía del Ballet Nacional de México.

Duración: 90 minutos. Estreno: Auditorio Nacional (México). Mayo 12.

*Acertijo* (1968)

Música: Antonio Vivaldi.

Diseños: Guillermo Barclay.

Bailarines: R. Filomarino, A. Quiróz, M.A. Palmeros y A. Añorve.

Duración: 14 minutos. Estreno: Teatro del Bosque. Mayo 17.

*Metrópolis* (1969)

Carrera, salto, inmovilidad, encuentro, desencuentro, caída en el vacío, ascenso a la cima. Octavio Paz.

Música: Charles Strouse.

Diseños: Guillermo Barclay.

Bailarines: A. Quiróz, G. Ruíz, R. Vázquez, A. Añorve, J. Mata, F. Castro, N. Moreno.

Duración: 20 minutos. Estreno: Palacio de Bellas Artes. Mayo 13.

*Serpentina* (1970)

Percusiones y efectos sonoros: Luis Fandiño.

Diseños: Guillermo Barclay.

Bailarines: J. Mata, F. Castro, R. Filomarino, R. Vázquez, A. Quiróz, G. Ruíz, A. Añorve, N. Moreno, C. Meza y L. Fandiño.

Duración: 22 minutos. Estreno: Teatro del Ballet Folklórico.

*Operacional I* (1972)

Música: Antonio Vivaldi.

Diseños: Guillermo Barclay.

Bailarines: J. Mata, R. Vázquez y G. Ruíz.

Duración: 15 minutos. Estreno: Palacio de Bellas Artes. Abril.

*Operacional II (1973)*

Música: D. Bedford-S. Bodinus-Kabuki.

Percusiones: Luis Fandiño.

Diseños: José Cuervo.

Bailarines: V. Camero, C. Meza y J. Romero.

Duración: 12 minutos. Estreno: Palacio de Bellas Artes. Noviembre 6.

*Ultima actuación como bailarín (1975)*

Programa

*Operacional I*

*Estudio núm. 3*

*Estudio núm. 4*

*Estudio núm. I*

*Operacional II*

*Juego de pelota*

Teatro anexo a Arquitectura, Ciudad Universitaria. Noviembre 28.

*Coreografía de Luis Fandiño para el Ballet Contemporáneo de Xalapa. Universidad Veracruzana.*

*Diálogo (1976)*

Música: Luis Fandiño.

Percusiones y efectos sonoros: Luis Fandiño.

Diseños: Kleómenes Stamatiades.

Bailarines: I. Hernández, A. Schwartz, L. Aguilar, L. Martins, J. M. Manuel y R. Melgarejo.

Duración: 10 minutos. Estreno: Teatro del Estado, Xalapa, Ver.

*Coreografías de Luis Fandiño para la Compañía Alternativa-Ballet Contemporáneo.*

*Canto primero (1979)*

De la soledad.

Música: W.A. Mozart.

Diseño: Kleómenes Stamatiades.

Bailarina: I. Hernández.

Duración: 9 minutos. Estreno: Teatro Ricardo Flores Magón. Marzo.

*Suceso crónica (1980)*

Nacerá y crecerá libre.

Música: Mike Oldfield.

Diseños: Kleómenes Stamatiades.

Bailarines: I. Hernández, S. Pabello y K. Viera.

Duración: 22 minutos. Estreno: Teatro de la Danza. Agosto 14.

*En tres tiempos* (1981)

Tres/uno, uno, uno/dos, uno.

Música: Johann Strauss.

Diseños: Kleómenes Stamatiades.

Bailarines: S. Pabello, S. Ortiz y R. Hernández.

Duración: 11 minutos. Estreno: Teatro Ricardo Flores Magón. Marzo.

*Dos* (1981)

Iguales, tú y yo.

Música: Antonio Vivaldi.

Diseños: K. Stamatiades.

Bailarines: S. Ortiz y R. Ortiz.

Duración: 10 minutos. Estreno: Teatro Ricardo Flores Magón. Marzo.

*Anécdota* (1981)

Llegar al vivir.

Crece desde adentro.

Seguir hasta el fondo, hasta el fin.

Música: Stevie Wonder.

Diseños: Héctor Cruz.

Bailarines: I. Hernández, R. Hernández y R. Ortiz.

Duración: 12 minutos. Estreno: Teatro del Bosque. Junio 17.



*En tres tiempos*. Coreografía Luis Fandiño (1981).

*Memorias* (1982)

Boceto de una mujer ausente.

Música: Mike Oldfield.

Diseños: Luis Fandiño.

Bailarines: S. Ortiz, R. Hernández, S. Pabello y R. Ortiz.

Duración: 20 minutos. Estreno: Centro de Difusión Cultural, San Luis Potosí, S.L.P. Julio 6.

*Canto tercero* (1983)

De la libertad.

Percusiones y efectos sonoros: Luis Fandiño.

Diseño: L. Fandiño.

Bailarín: R. Hernández.

Duración: 7 minutos. Estreno: Sala Covarrubias. Marzo 5.

*Segundo canto* (1983)

De la enajenación.

Música: Eliovson-Walcott.

Diseño: Luis Fandiño.

Bailarines: S. Ortiz, R. Hernández, S. Pabello y A. Fernández.

Duración: 6 minutos. Estreno: Teatro de Arquitectura, C.U. Marzo 6.

*Vitral* (1984)

Del amor.

Música: J.S. Bach.

Diseños: K. Stamatiades.

Bailarines: S. Ortiz, S. Pabello, R. Hernández, A. Fernández, C. Martínez, F. Espinosa, I. Olguín y R. Peña.

Duración: 33 minutos. Estreno: Teatro de la Danza. Marzo 29.

*Reflejos* (1984)

Suite para mujeres.

Música: Ernest Bloch.

Diseños: Luis Fandiño.

Bailarines: S. Pabello, S. Ortiz, C. Martínez, N. Alcalá, I. Olguín, R. Peña, R. Hernández y A. Fernández.

Duración: 11 minutos. Estreno: Teatro de la Danza. Agosto 9.

*Ceremonial* (1985)

De la vida y de la muerte.

Música: Oldfield/Vincent/Libert/Meakin.

Diseños: Luis Fandiño.

Bailarines: S. Ortiz, S. Pabello, A. Fernández, C. Martínez, N. Alcalá, I. Olguín, R. Hernández y R. Peña.

Duración: 15 minutos. Estreno: Teatro de la Danza. Mayo 21.



Luis Fandiño en Xalapa, Ver. (1970).



Compañía Nacional de Danza de Ecuador, (1977). Foto Luis Mejía.

*Derecho de autor, registro y danza**Patricia Aulestia de Alba*

29

**C**omo ya dijimos, en nuestro artículo anterior, existe en México el Registro Público de Derechos de Autor donde puede solicitarse, de acuerdo a la Ley sobre Derecho de Autor, la protección de obras cuyas características corresponden a las ramas de danza, coreografía, o pantomima.

La protección de los derechos que esta Ley establece, surtirá legítimos efectos cuando las obras consten por escrito, en grabaciones o en cualquier forma de objetivación perdurable y que sea susceptible de reproducirse o hacerse del conocimiento público por cualquier medio.<sup>1</sup>

¿Pero qué debemos hacer? Dirigirnos a la Dirección General de Derechos de Autor que se encuentra situada en Mariano Escobedo 438, Delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11590. Teléfono: 250-9953 y pedir una solicitud de registro.

La Dirección General de Derechos de Autor tendrá a su cargo el Registro del Derecho de Autor, en el cual se inscribirán:

- I. Las obras que presenten sus autores para ser protegidas.
- II. Los convenios o contratos que en cualquier forma confieran, modifiquen, trasmitan, graven o extingan derechos patrimoniales de autor o por los que se autoricen modificaciones a una obra.
- III. Las escrituras y estatutos de las diversas sociedades de autores y las que los reformen o modifiquen.
- IV. Los pactos o convenios que celebran las sociedades mexicanas de autores con las sociedades extranjeras.
- V. Los poderes otorgados a personas físicas o morales para gestionar ante la Dirección General de Derecho de Autor, cuando la representación conferida abarque todos los asuntos que el mandante haya de tramitar en la Dirección y no esté limitado a la gestión de un solo asunto.
- VI. Los poderes que se otorguen para el cobro de percepciones derivadas de los derechos de autor, intérprete o ejecutante.

<sup>1</sup> Ley Federal sobre Derecho de Autor, artículo 7o., párrafo 2.



VII. Los emblemas o sellos distintivos de las editoriales, así como las razones sociales o nombres y domicilios de empresas y personas dedicadas a actividades editoriales o de impresión.<sup>2</sup>

El trámite es simple y barato. Los requisitos son los siguientes:

1. Se entregará el original de la solicitud, llenado a máquina con dos copias.
2. Se adjuntará el recibo de pago de Derechos de Autor, que en la actualidad suma \$600 pesos.
3. Se anexarán tres ejemplares de la obra producida, editada o reproducida. Descrita a través de un libreto, fotografías, videos o notaciones coreográficas. Uno de los ejemplares será devuelto al interesado con las anotaciones procedentes para el cumplimiento de la obligación prevista en el artículo 130.

Es conveniente señalar, que se debe registrar una obra de autor antes de realizar cualquier contrato que se relacione con ésta, evitando así futuros problemas. Así también mencionar que en el caso de que dos autores diferentes soliciten el registro de una misma obra, ésta se inscribirá en los términos de la primera solicitud de registro, es decir, que el que pida el registro primero será el que obtendrá el registro de la obra a su nombre.

Y, ante la pregunta de nuestro gremio dancístico, ¿para qué registrar una coreografía si no vamos a recibir ningún beneficio? pensamos que por el momento es muy importante el ejercer nuestro derecho de registro y conocer ampliamente la protección jurídica que nos ofrece la Ley Federal de Derechos de Autor.

<sup>2</sup> Ley Federal sobre Derecho de Autor, artículo 119. Datos recabados por la pasante en Derecho Bertha Santa Cruz Garrido.




*Dos bailarinas por Derain.*

*Carta a un joven bailarín**Mary Wigman*

31

*Traducción: Anadel Lynton*

 Haces demasiadas preguntas, mi joven amigo! Y si yo contestara tu cuestionario como tú quieres, punto tras punto y en forma de encabezados, nada menos resultaría lo que nunca he querido y no quiero hoy: un manual, un folleto orientado a la técnica o, inclusive, un método de enseñanza.

No, mi amigo, no te lo voy a hacer tan fácil. Y si tú quieres verme como tu consejera, al comienzo de tu carrera como maestro, entonces no deberías esperar una respuesta a preguntas que se refieren casi exclusivamente al dominio de casos puramente técnicos y que se entienden por sí mismos.

Después de todo, el dominio de un oficio, en sus aspectos técnicos y funcionales, es pre-requisito para cualquier actividad artística. No olvides jamás que el trabajo de la educación dancística es una tarea condicionada por el arte.

Por otra parte has experimentado en tu propio cuerpo todo lo que se conoce como técnica de danza. Se ha vuelto una segunda naturaleza para ti. Es lo que posees, y si yo te puedo dar algún consejo, entonces te diré: descúbrelo de nuevo en la relación vital e inmediata de hombre a hombre.

¿Quiéres resignarte a ser imitador? Habla con tu propio lenguaje y trata de transmitir a tus alumnos algo de lo que alguna vez te condujo a la danza: tu entusiasmo, tu obsesión, tu fe y la fortaleza implacable con que trabajabas de estudiante. Ten el coraje de ser tú mismo y también de ayudar a tus estudiantes a encontrar el camino hacia ellos mismos.

Pero quizás uno debería hablar también de amor, de esa disposición interior que se dirige al hombre en el bailarín, antes que al bailarín en el hombre, para esa criatura para la cual está en fermento y rebelión, quien todavía no ha hecho decisiones finales y en quien el talento dancístico aún no surge de manera tal que indique una señal irrevocable del futuro.

Una disposición amorosa no tiene nada que ver con el amor del maestro para su estudiante, como individuo, y, ciertamente, tampoco tiene que ver con ese amor romántico para la humanidad y los seres humanos, nebulosa y engañosa, que crea confusión en vez de claridad y regresa, como bumerán, a donde empezó, porque en realidad se interesa por sí mismo.

Más bien uno podría hablar del "Eros pedagógico", de esa condición

fluctuante de pertenencia en la cual el movimiento humano y la obligación artística se encuentran al nivel de un intercambio viviente; y estudiante y maestro recorren círculos en un movimiento constantemente renovado que los acerca y los aleja alrededor de un centro que, en nuestro caso, se llama "danza".

Preguntas sobre el secreto del éxito pedagógico. Y yo pregunto a mi vez, ¿existe? Si el maestro se diera créditos, a sí mismo, por el éxito y el reconocimiento que logra de su estudiante no sería pedagogo.

Deberías preguntar por el secreto del talento pedagógico. Es por cierto, como todos los demás talentos, un don en el que no pierdes, ni ganas, ni logras con trabajo; un don que obliga a su dueño porque le impone una responsabilidad que va más allá de sí mismo e involucra a otros seres humanos. ¿Qué sería de la creatividad artística si no existiera el secreto de la selección! ¿Por qué se otorga talento a unos y a otros se les niega?

Tratamos de explicar todo. Y casi todo se puede explicar. Si no lo logramos con nuestra terminología de danza, una metáfora nos puede ayudar. Pero cuando se cree que todo está dicho y aclarado se encuentra un punto tras el cual emergen las grandes interrogantes, donde las ideas e imágenes se encubren gradualmente y todo lo que puede ser enseñado y aprendido se antepone a lo que sólo puede ser conjetura.

¿De dónde viene esta alegría de la forma, el amor del jardinero a lo que crece? ¿No se origina del deseo de enseñar, inclusive la necesidad de hacerlo, de la misma fuente de la cual fluye el impulso que lleva a la creatividad artística? Pueden surgir de capas bastante distintas. ¿Pero no está detrás el mismo apremio inexorable de comunicar?

Yo sólo puedo ver la educación dancística como una tarea formativa más allá de la cual se coloca al ser humano en toda su corporalidad, como su acento más fuerte.

¿Está formando al cuerpo? Sí, porque ese asunto es un proceso creciente en el cual el movimiento físico, la agilidad espiritual y la versatilidad mental se deben equilibrar, para lograr la transformación de lo físico del hombre en su cuerpo como instrumento; para revelar el rango total de potencialidades del movimiento al joven bailarín; para acercarlo al mensaje pleno que suena acorde completo y fluido, eso es lo que importa.

De cierta manera es trabajo de escultor, en el cual, bajo el ojo alerta del pedagogo, el cuerpo en movimiento se transforma en instrumento de la danza, sensible, vibrante y perfectamente dominado; en vehículo luminoso en su transparencia, reflejando el contenido agitado y en constante movimiento de una danza en una orquestación armoniosa; en la condensación de la forma purificada. ¡Eso es! Y esforzarse hacia eso, y, si es posible lograrlo, es la tarea y meta que el maestro y estudiante tienen que resolver y llevar a cabo juntos en un acuerdo tácito.

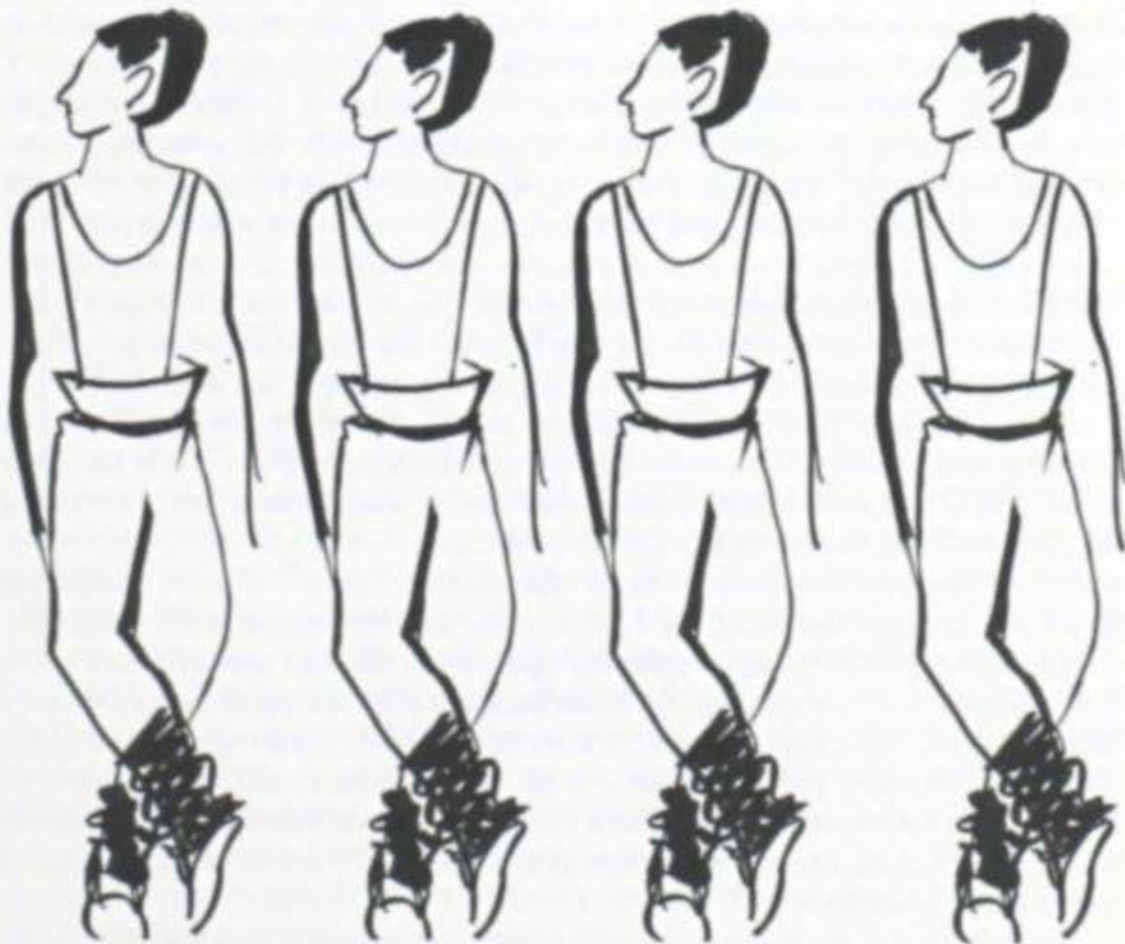
Es una aventura maravillosa con descubrimientos fascinantes, durante los cuales ayudas a tus estudiantes año tras año. Es siempre lo mismo, siempre con nuevo contenido y forma. Yo ya tengo casi 50 años practicándolo y nunca me canso de ello.

Cada comienzo es difícil, pero cada comienzo es también hermoso. Cómo amo las primeras revelaciones titubeantes que el joven arranca de su cuerpo, todavía sin preocuparse ni agobiarse por los problemas del mensaje bailado y del movimiento corporal, de las reglas del ritmo y la dinámica y de la verificación analítica y funcional. ¡No hay que privar a los estudiantes de la expresión de sus primeros comienzos! Porque en ellos te encontrarás. Y aquí los conocerás de la manera más rápida y mejor, porque aquí ellos hablan de sí mismos y dicen la verdad.

Alumnos van y vienen. Tú los aceptas y justo cuando empiezan a pararse más firmemente sobre sus pies, tú los dejas ir otra vez. Esto es el destino del pedagogo. ¡No hay que esperar gratitud de tus estudiantes mi amigo! Ellos están demasiado preocupados consigo mismos para comprender y darse cuenta totalmente cómo fueron guiados y qué es lo que recibieron. La gratitud, el tributo pagado conscientemente, vendrá 10 años más tarde. De eso puedes estar seguro.

Enseña a tus estudiantes a ver y observar con ojos despiertos los acontecimientos múltiples de su vida diaria. Tienen más que decir y dar que lo que generalmente se le ocurre a uno pensar y percibir. Enséñales a pensar en grandes dimensiones. Las relaciones espaciales no toleran límites de mentalidad estrecha. Exigen una expansión espiritual en el mismo grado que el gesto dancístico se esfuerza por alcanzar el espacio lejano.

Enseña a tus estudiantes a trabajar, concentradamente, infatigable-



mente. Fortalécelos en la lucha de ser exigentes consigo mismos. La profesión de la danza es inexorable en sus exigencias, y el joven bailarín no tiene tiempo que perder. El tiempo de sus posibilidades de actuar públicamente es breve y limitado. Puede sobrevivir a sí mismo pero no puede poner su trabajo sobre hielo y volver a empezar de nuevo, después de años, encontrándolo fresco y listo para usar. El tiempo ya le habrá dejado atrás.

Se requiere paciencia, mi amigo, mucha paciencia y no olvidar el humor que, más que cualquier otro medio, podrá iluminar esos momentos oscuros en los cuales la relación entre maestro y alumno empieza a ponerse tensa sobre un problema de enseñanza no resuelto. Una risa liberadora purifica el aire y restaura inmediatamente el proceso normal de trabajo.

Claro que se requiere la habilidad de algún juicio o discernimiento sobre los seres humanos y una mano suave que, de manera casi imperceptible, guíe al joven ser humano, contribuyendo a su crecimiento formativo.

Dar clases y enseñar no siempre es lo mismo, y un buen entrenador no es necesariamente un pedagogo también. El análisis y control de los procesos de movimiento son parte del oficio, el pan diario del bailarín.

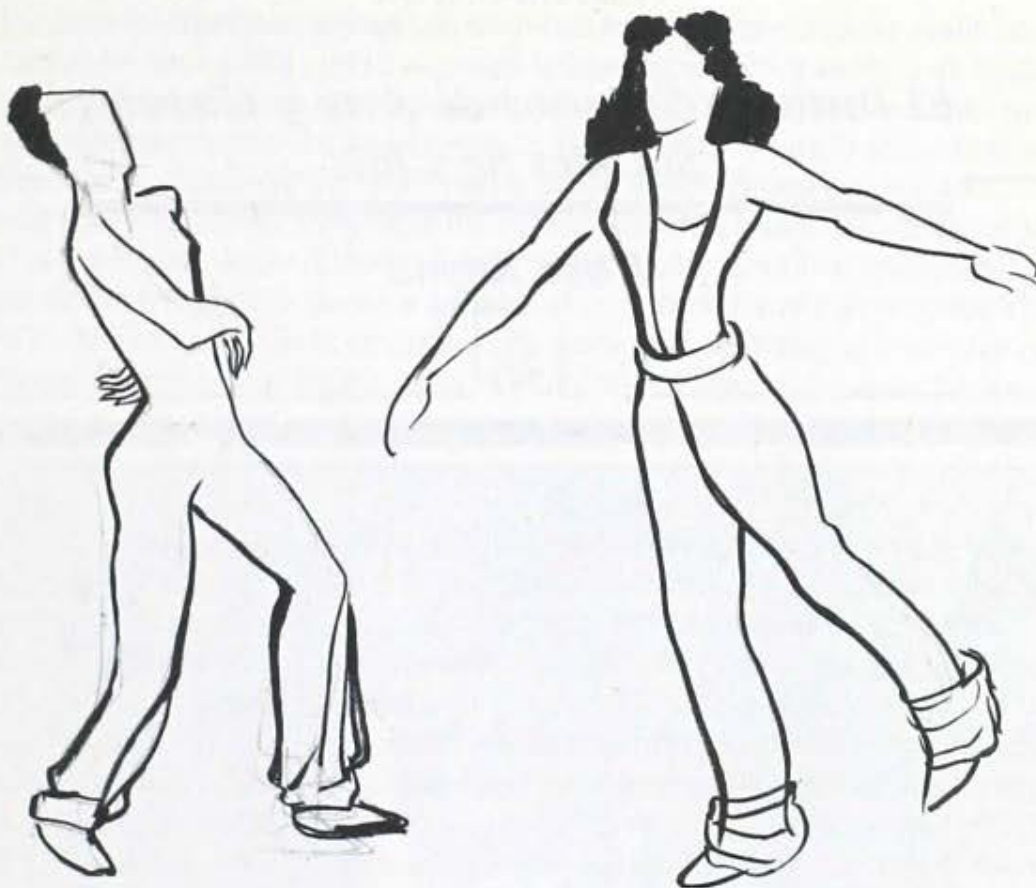
Pero enseñar significa derramar luz sobre el material de enseñanza desde todos los ángulos; transmitirlo tanto desde los aspectos funcionales como desde el punto de vista de la penetración espiritual y la experiencia emocional.

La danza no es un lenguaje cotidiano, aunque su material es el mismo movimiento que utiliza el hombre para su expresión diaria. La danza, como la poesía y la música, es la concentración intensa de incontables oscilaciones que esforzándose por alcanzar su cristalización es una forma creciente y modelada. Y lo que hay "entre líneas" caracteriza la forma tanto como lo que se expresa claramente. Aún en la pureza desnuda del gesto abstracto, el fondo espiritual y mental fluye con una sugerencia vibrante y le da un sabor y color especiales en el juego entre luz y sombra a través del cual la creación dancística vive en el espacio y se expande a una experiencia artística. Es maravilloso cuando el sudor del trabajo se escurre por los cuerpos calientes, cuando los logros físicos van más allá de todo lo que se hubiera pensado posible y el esfuerzo se convierte en alegría.

Pero también he experimentado cómo un grupo de jóvenes empieza a brillar desde adentro y emitir un poder radiante en el cual todo lo físico se suspende y cede a una espiritualidad que levanta la creación dancística al nivel del encanto y la transfiguración.

"Un pie que sonrío, una mano que puede llorar", bueno, la danza es no sólo un arte del tiempo y del espacio, también es el arte del momento vivido y cumplido conscientemente, igual en el estudio que sobre el foro. La división del programa de enseñanza en el estudio de postura y movimiento, de espacio y estructura, tiene validez sólo como principio de orden. Porque cuando sólo una de las cualidades primarias falta, el todo ya no puede estar bien. Para ti, y para tus estudiantes, mantén tus sentidos abiertos para la experiencia del momento creativo en el cual el pozo de la vida brota.

¡No hay que decir nada en contra del virtuosismo! Lo esperamos de



cualquier bailarín de categoría. Pero el bailarín que brilla sólo en el esplendor técnico y gira sobre el foro en un vacío mecánico, no pertenece a "los escogidos". Y los otros, quienes en auto-reflexión narcisista, siempre se refieren sólo a sí mismos, ya no perciben que se moverán sobre un plano de soledad, parecido al espejo, donde ningún ser humano puede seguir respirando, a ellos también les ha sido negada la divina chispa. Ellos obstruyen su propio camino.

Y aquí encontramos los límites de cualquier obra de efectividad pedagógica posible. Porque aquí trabaja la naturaleza y no permite a nadie arrebatarse su secreto.

Ciertamente, podemos hacer bastante en cuanto a moldear y formar, para fomentar y desarrollar. Pero no está en nuestro poder crear el talento frecuentemente deseado con intensidad. Ni siquiera podemos determinar el grado y tipo de talento. Porque si la naturaleza no hubiera sembrado el pábulo del talento artístico en el hombre, ningún poder, ningún deseo, ninguna voluntad podría encender la antorcha para esa luz llameante en la cual la fuerza creativa da de sí prodigiosamente, donde el lenguaje de la danza encuentra su expresión, realizándose en una obra de arte, y el bailarín se vuelve portador y mensajero del arte de la danza. El talento es una bendición. Y también lo es el talento pedagógico en la danza. Nuestra tarea, sin embargo, se ubica en servir: servir a la danza, servir al trabajo, servir al hombre y servir a la vida.

Mantener en alto la flama artística, que no se extinga, querido amigo, mantenerla en alto.

*El Instituto Superior de Arte y Ciencias  
Sociales de Chile*

*Rosa Reyna*

36

**A** partir de un encuentro con Malucha Solari, importante personaje de la danza en Chile, me enteré de las similitudes existentes con nuestro país en este campo, pero también de grandes y trascendentales diferencias. Por ejemplo, tanto México como Chile tienen la necesidad de actualizar y desarrollar la danza en sus diversos aspectos, pero hay una enorme diferencia en el destino que han tomado proyectos similares. Uno de mis proyectos cuyos objetivos principales son formar maestros de danza en tres de sus ramas —encargo hecho para ser llevado a cabo dentro de las acciones de un estado mexicano— acabó almacenado quién sabe dónde ni para cuándo.

Es de llamar la atención que en un país democrático y libre no haya continuidad en los proyectos y actividades que de estos se derivan, dentro de algunos gobiernos estatales. Además de ser desalentador, en sí, retrasa resultados con las consecuentes pérdidas económicas, de tiempo, de trabajo, de recursos materiales y humanos. En cambio, en una nación con una dictadura militar, que además atraviesa por tan disímolos y profundos problemas —pero con la gran ventaja de contar con un pueblo decidido a mejorar su situación en todos los ámbitos—, se ha preocupado entre otras cosas por mejorar la educación actual, incluyendo también entre sus objetivos el campo del arte, con el mismo interés que el de la ciencia y la tecnología, aún en contra de los intereses que muestran la mayoría de los gobiernos en general, que dejan de lado al arte como aspecto importante en la formación de sus habitantes y sólo atienden con empeño otro tipo de problemas político-socio-económicos, tecnológicos y materiales, que consideran vitales para el desarrollo y crecimiento de sus países. La necesidad de crear nuevas carreras, en Chile, que conduzcan a una mayor penetración en el medio cultural nacional, el fortalecimiento de las relaciones internacionales y la cristalización de un buen equipo docente que guíe a la juventud actual en estas nuevas rutas, trae como resultado la constitución del Instituto Superior de Comunicación y Diseño en 1981. Aquí se instauran las licenciaturas de Comunicación Audiovisual, Diseño Gráfico y Publicidad.

La rápida consolidación de este instituto —cuya proyección internacional se pone de manifiesto al obtener los premios internacionales

en los festivales latinoamericanos de teleducación universitaria realizados en Lima, Perú en 1982 y 1983— propicia la creación de la carrera de Bellas Artes con un ambicioso proyecto académico destinado a proporcionar una óptima formación en el nivel superior. Es entonces cuando se incluye en el nombre y objetivos de este centro de estudios el campo del arte.

En 1984 la antes mencionada institución incorpora las carreras de Literatura y Sociología. Cuatro importantes eventos son realizados en esta etapa de desarrollo y lo llevan a replantear su constitución y denominación.

En 1985 se crean las licenciaturas de Economía y Pedagogía en Danza; en la creación de esta última carrera Malucha Solari pionera de la danza



Malucha Solari.



en Chile, y uno de sus máximos valores, vierte todos sus conocimientos, inquietudes y esfuerzos para ver realizado un anhelo que durante mucho tiempo fue madurando, como respuesta a la necesidad imperiosa que tiene cualquier rama del arte —formar maestros capacitados que conduzcan adecuadamente a los futuros intérpretes y creadores.

Este es precisamente uno de los objetivos básicos de la institución: entrenar maestros que en el futuro formarán bailarines poniendo particular énfasis en la pedagogía de la danza, con miras a producir un efecto multiplicador en el medio dancístico. Se pretende que el nivel académico corresponda de alguna manera a los estudios universitarios.

Los requisitos de ingreso son, en el aspecto académico, el haber terminado la enseñanza secundaria como mínimo, y en el técnico específico aprobar un examen que pruebe que el aspirante cumple con los requerimientos necesarios para la futura labor docente. Esta evaluación inicial consiste en determinar si se tiene una captación clara y rápida, la comprensión esencial de un tema dado y la capacidad de síntesis del examinado. En el campo específico de la danza se pone especial atención en la coordinación kinético-auditiva, en la estructura anatómica, en la elasticidad y flexibilidad, en la capacidad expresiva y dinámica, la capacidad de crear movimientos corporales en correspondencia armónica al estilo y carácter de la música —lo que nos lleva a determinar el conocimiento, sensibilidad musical y rítmica del futuro maestro—. Por otro lado se debe aprobar el examen médico que se realiza al oído medio del aspirante, puesto que es un factor vital en el equilibrio y orientación corporo-espacial.

En el aspecto técnico de la danza se reciben incluso personas sin formación dancística alguna, puesto que no van a ser intérpretes sino maestros. Sin embargo en los cuatro años de estudio programados para esta carrera, existe una enseñanza sistemática e intensiva de las técnicas de la danza, además se cuenta con una permanente práctica escénica, puesto que es indispensable para un maestro de danza el haber vivido el goce de un espacio escénico y estar frente a un público.

En los planes de estudio de la carrera se incluyen diversas técnicas de danza: la clásica académica, la moderna, la contemporánea, técnicas de improvisación, composición coreográfica, folklor con una amplia visión cultural, euquinética, coréutica, danzas históricas, educación musical, anatomía y kinesiología, historia de la cultura, talleres de coreografía, estudios de piano principalmente, o algún otro instrumento musical, metodología y didáctica, prácticas pedagógicas y coreográficas, metodología de la investigación y extensión, técnicas escénicas, artes plásticas y talleres.

La especialización a elección del alumno futuro maestro, en cualquiera de las técnicas y/o materias que se imparten, está también programada, asesorada por la jefatura de carrera.

El comentario final de Malucha “hay que velar porque la fábrica de bailarines no se cierre nunca”.

*Los bailes europeos de salón del siglo XIX  
y su proceso de asimilación*

*Josefina Lavalle*

39

**E**l XIX es, sin duda, un siglo en el que México se afana por encontrar formas propias de expresión.

La revolución de independencia marca el principio de un esfuerzo incesante por definirnos como país con una identidad y con un proyecto nacional propio.

La radicalización de liberales y conservadores traerá como consecuencia un cambio definitivo no solamente en lo político, social y económico, sino también en el ámbito de la cultura.

Pero si, como dice José Luis Martínez, la cultura de nuestro primer siglo de vida independiente, es un largo esfuerzo de aprendizaje y vocación en el que surgen hombres que sintieron la urgencia de crear una cultura que expresara la nacionalidad creciente; que defendieron a través de la pluma y la palabra su doctrina de independencia y nacionalismo culturales; que volvieron los ojos al pueblo para exaltar el paisaje y las costumbres nacionales, ¿qué de extraño tendría entonces, que los bailes y la música llegados de Europa tomaran, al final del siglo, carta de naturalización mexicana, en un proceso de asimilación voluntario?

Guillermo Prieto nos ha dejado testimonios valiosísimos que nos ilustran sobre el ser íntimo del pueblo; nos muestra costumbres de todas las capas sociales, sus fiestas religiosas, civiles, sociales, las tertulias, etc., y describe, algunas de las veces, con cuidadoso detalle, los bailes que “chinas”, “léperos”, “licenciadillos” y “niñas bien” de la sociedad, acostumbraban bailar.

Es de advertir —nos dice— que en materia de bailes, había una división completa, acentuada con las enaguas, la chaqueta y las calzoneras por una parte y las túnicas, tocados y guantes por otra. En la primera se bailaban jarabes y sonecitos como el dormido, el perico, el malcriado, el aforrado tapatio. En el segundo valsés y cuadrillas.

Esta fué la gran revolución de los sabores y llevaron al pináculo del renombre a Gamboa, Batres, Dávila, Casarín, Nacho Peña, Algara, Arrangóiz, los Escandones y otros jóvenes elegantes.

Las cuadrillas, famosas en su época, eran bailes de “cuadros”, por ser bailadas entre dos o cuatro parejas en las que se realizaban muy

diferentes figuras. Algunas de ellas ya estaban establecidas, pues se trataba de secuencias o dibujos coreográficos definidos que llevaban un nombre determinado.

Importadas de Europa por un tal Juan Gamboa, según consigna Don Guillermo en sus *Memorias*, desplazaron a otros bailes como los “vales gravadosos”, el “minuet”, el “olé”, las “boleras” y el “campestre”, los que quedaron relegados a las escenas teatrales.

Al principio solamente se bailaron cuadrillas francesas, después las figuras variaron y hubieron persas, griegas y hasta mexicanas.

Había bailes en salones públicos, donde se reunía la clase media, los calaveras y las mozas de “Partido”. Se anunciaban por medio de tiras que se pegaban en las calles, a la altura del transéunte, con datos y referencias precisas. El precio de entrada era de cuatro reales, boleto



personal para señores. Eran estos los bailes de “escote” que junto con los caseros se hacían de moda entre los “pepitos de escasa fortuna”.

El baile casero era característico de la clase media y se organizaba con motivo del natalicio, canta misa o llegada de algún pariente de provincia.

Las damas, por regla general, usaban muselina o carranclán y calzaban mahón o raso con restirada media de seda o hilo. En los jóvenes se empezaba a usar la raya abierta, el pantalón de boca de clarín y el frac con botones dorados.

Elegantísimo baile de pascua, dice un anuncio de la época, en el decente Salón de Santa Clara núm. 19 para la noche del domingo 21 de marzo de 1872. Brillantísima orquesta ejecutará con destreza conocida, lidísimas danzas, shottis, polkas, valsos, cuadrillas y galopps.

Larga vida tuvieron las cuadrillas que más tarde harían las delicias de nuestros abuelos en sus años mozos, dejando sus orígenes europeos para tomar el aire y el sabor de las tierras mexicanas.

A la polka le pasó lo mismo. Nace en Europa Central por los años de 1830, considerada como un serio rival del vals, el que empezó a declinar por esos mismos años. Danza de pareja y de giro, en compás de dos por cuatro, su nombre deriva del checo *pulka*, que significa medio paso o sobre paso.

Según Curt Sachs, proviene de la vieja Alemania, que no era otra que Bohemia, y se cuenta que fue una niña campesina, precisamente de Bohemia, la primera en bailar la polka, aproximadamente entre 1830 y 1835, fecha en que se trajo a Praga. Posteriormente pasó a Viena en 1839 y de allí a París en 1840, difundiéndola un maestro de danza de la propia Praga.

Cuando hizo su aparición en las ciudades alemanas, después de 1830, fue llamada *schottische*. Sin embargo, la polka no tiene que ver nada con Escocia; la razón era que el paso que se usaba para bailarla era llamado *schottisch*, y ya le era familiar a la gente de la época por la escocesa, *ecossaise*.

De todas formas, la polka se bailaba en un animado movimiento en el que los pies volaban ayudados por la cabeza, el tronco y los brazos.

Se dice que “para bailar la polka, los hombres y las mujeres deben tener corazones fuertes y generosos”. “Dime cómo bailas la polka y te diré cómo amas”.

Contemporánea de la polka fue también la redowa o el rejdovák. Aunque era una danza popular bohemia tuvo cierta importancia en la danza aristocrática de las capitales europeas. Era una danza de giro como el vals y como en éste, el compañero bailaba abrazado con su dama girando a izquierda y derecha alternando a veces tan solo con balanceos.

El rejdovák europeo se bailaba en compás de tres por cuatro y su variante la rejdovacka utilizaba tiempo de polka, o sea, compás de dos por cuatro.

Este último baile llegó también a nuestro país pero con menos suerte que la cuadrilla o la polka; se diluye con el tiempo, manteniéndose solamente viva la música.

Otro baile muy gustado por la sociedad mexicana del siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, fue el galopp.

El galopp no es más que una polka rápida de un compás de dos por cuatro, en la que las parejas "galopan" por el salón a un ritmo vertiginoso.

Con frecuencia, las cuadrillas tan favorecidas por los viejos y jóvenes de la sociedad del México independiente, terminaban con el excitante galopp.

Nadie podrá negar el carácter nacional que la cuadrilla, la polka y la redova llegaron a tener para fines del siglo XIX. El pueblo las hizo suyas. Polka y redova se enraizaron en el norte del país, para encontrar su forma popular en este siglo.

Con nuevas características, incorporando nuevos instrumentos más asequibles al propio pueblo, como fue el caso del acordeón, acompañaron al hombre de la revolución, en sus horas de descanso o de triunfo, entre batallas y escaramuzas, junto a los vivacs, enlazado a sus soldaderas.

El hombre del campo se olvidó de los complicados pasos y figuras, y finalmente se acercó a su compañera para bailar polkas y redovas en grato abrazo.

Otros ritmos han pasado por los salones de baile, pero nuestro abuelo ha dejado la siguiente constancia en sus memorias:

Fui al bailecito, la música era un violín y una jaranita, había cosa de doce a catorce bailadores; pero hombres había muchos, fué el Lic. Pedro Morales, el Lic. Ramón Treviño, mi maestro Don Francisco L. Mier, Pancho Margáin, Don Higinio González, Manuel Morales, un cuñado del Lic. Treviño y otra porción de gentes.

Ví bailar una cuadrilla que nunca había visto, muy divertida, salí a bailar un vals y como no sé, no pude dar ni una vuelta y sin más ni más, me dejé plantado mi bailadora en medio de la salita y se fué a su lugar. . .

8 de octubre, 1869. La manteca, Monterrey, Nuevo León.

. . . relatos añejos, reveladores de aquellas noches en que las familias se reunían para hacer música y bailar mexicanísimas polkas y cuadrillas que ya habían olvidado su prosapia europea.

### ***Bibliografía***

- Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*. Edit. Centurión, Buenos Aires.  
Nettl, Paul, *La música en la danza*. Edit. Espasa Calpe, Argentina, S.A.  
Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*. Edit. Patria, México, D.F.  
Baqueiro Foster, Gerónimo, *La danza en el siglo XIX*. Artes de México.  
De María y Campos, Armando, *Artes de México*.  
Campos, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades*.

---

*La fiesta de Corpus Christi en Papantla*

---

*Elizabeth Cámara G.*

43

---

*Este artículo es el resultado del trabajo de campo llevado a cabo durante la fiesta de Corpus Christi en Papantla, Ver., del 14 al 17 de junio de 1979, con los compañeros Antrop. Ernesto Nieto y Profa. Hilda Rodríguez, a quienes agradezco el haberme proporcionado fichas de registro y material bibliográfico.*

*Cinco años han transcurrido desde su elaboración. Tratándose de un fenómeno cultural de carácter popular, indudablemente habrán ocurrido cambios, tanto en la fiesta como en la danza, pero esto no invalida dos puntos aquí señalados: la transformación del carácter de las danzas que de mágico-religioso pasa a ser una mercancía, y la belleza que poseen estas manifestaciones.*

---

**M**onar el cuerpo de Cristo, en su representación eucarística, es el propósito original de los festejos que año con año se celebran en la ciudad de Papantla, Veracruz, bajo el nombre de la “Fiesta de Corpus Christi”.

*Breves notas monográficas*

Papantla que, según el náhuatl, quiere decir “Lugar de Papanes” o “Donde Abundan los Papanes”, está habitada por cerca de 40 000 habitantes, entre mestizos e indígenas totonacas. Su población se dedica básicamente al cultivo del maíz, frijol y a la vainilla, que provee de materia prima a su industria casi única, también tiene importancia la cría de ganado vacuno. Papantla es, además, proveedor considerable de mano de obra a Poza Rica, sobre todo en lo relacionado con la industria del petróleo, producto que ha provocado evidentes transformaciones en la región.

*La fiesta religiosa*

Para el Jueves de Corpus, en el atrio de la iglesia se colocan altares cuyas arcadas de vara de carrizo son adornadas con palmas, flores y frutas. A las doce

---

del día se celebra misa y al terminar se inicia, en el atrio, una procesión de las diferentes congregaciones religiosas, encabezada por el sacerdote portador de la custodia.

Al concluir esta ceremonia, bailan los grupos de danza tradicionales de la región: *Negritos, Moros, Voladores*,<sup>1</sup> *Guaguas y Santiagueros*.

El número de participantes es reducido y está constituido exclusivamente por indígenas.

Al visitar por primera vez el festejo, uno se pregunta si en realidad está presenciando una de las festividades más relevantes dentro de la compleja vida religiosa y cultural de la región, o si del original sentido religioso se conservan tan sólo elementos y rasgos tradicionales que actualmente cumplen funciones distintas de aquéllas que le dieron origen.

### *La feria*

Las actividades seculares relacionadas con la fiesta de Corpus Christi son organizadas por la Junta de Mejoras a cargo de las autoridades municipales. Comprenden una feria ganadera, comercial y recreativa (juegos mecánicos), torneos deportivos, juegos florales, exhibición de danzas tradicionales, que muchas veces son incluidas dentro de espectaculares montajes, de los cuales el más importante se exhibe bajo el nombre de Festival Xanath, que más adelante describiremos.

Hasta hace 6 ó 7 años la feria se realizaba en el centro de la ciudad, después pasó a un centro deportivo conocido como Campo Anáhuac, donde se instalan ganaderos que exhiben sus mejores ejemplares; juegos mecánicos, de azar y destreza, como tiro al blanco, lanzamiento de aros y dardos; puestos de comida; un palenque, una plaza de toros; un salón de baile y varias cantinas. El campo está rodeado por lomas, con algunas gradas frente al escenario donde se llevan a cabo diversos actos como la inauguración y clausura, la coronación de la reina y la exhibición de las danzas tradicionales ya mencionadas. Tres palos voladores instalados permanentemente funcionan en el lugar.

Durante el día se realizan concursos de ganado.

Los comerciantes y los dueños de diversiones son los mismos que visitan todas las ferias del estado (Poza Rica, Zamora, Martínez de la Torre), y pagan una cuota.

Como cada uno de los juegos y diversiones tiene un precio que en su generalidad la población indígena no puede cubrir, ésta acude a la feria sólo como participante dentro de las danzas, que son un atractivo más para los paseantes y turistas que la visitan.

Las mayores entradas de dinero son captadas a través de la plaza de toros, el salón de baile, la venta de ganado y el palenque, que no siempre es autorizado.

Los organizadores afirman que “la feria sólo representa pérdidas”, hasta para la propia municipalidad. Si así fuera ¿qué otro interés podría existir para realizarla?

<sup>1</sup> Danza que le ha dado fama a la fiesta, y por la que ha sido objeto de diversos estudios.



Fiesta de Corpus Christi en Papantla, Ver.

Sobre esto nos dan evidencias los propios informantes:

La feria ha cumplido con distintas funciones a través del tiempo. Originalmente se trata de una fiesta tradicional con fines religiosos, después —alrededor de 1952— pasó a ser una fiesta con fines comerciales, y actualmente tiene fines políticos, pues todo aquel que desea ser presidente municipal, diputado, etcétera, hace uso de la feria para promoverse. Del éxito de la fiesta, dependerá su éxito político.

Nos preguntamos si los intereses comerciales efectivamente han cedido su importancia a los políticos, pues es difícil pensar que el municipio dispusiera del presupuesto necesario para subvencionar año con año la serie de actos conmemorativos que se llevan a cabo.



## *Festival Xanath*

Como mencionamos anteriormente, durante el tiempo que dura la fiesta, la Junta de Mejoras presenta una serie de espectáculos consistentes en la escenificación de alguna leyenda totonaca, de ésta destaca el Festival Xanath.

Xanath, que en totonaco significa florecer o florear, titula la escenificación del desarrollo de la cultura totonaca y la descripción histórica del origen y evolución de cada una de las danzas tradicionales de la región, con la presentación de algunos sones de las mismas intercalados entre textos y cuadros coreográficos que ilustran lo hablado.

Al finalizar el espectáculo, todos los grupos de danzantes bailan simultáneamente: de los tres "palos" se lanzan "voladores" y sobre el tablado baila un grupo de jóvenes iluminados con grandes reflectores, en tanto se hace referencia a la "armonía y grandeza de la cultura totonaca".

Este "espectacular" festival se realiza desde los años cincuenta. El texto original ha sufrido varias modificaciones; actualmente se utiliza el elaborado hace 9 años por el Taller de Arte Papanteco, que sostiene la Junta de Mejoras, y que se encarga de escenificarlo. Está constituido por un profesor que se encarga, además de montar las coreografías, de diseñar el vestuario.

El montaje de este espectáculo tiene un costo muy elevado que se distribuye entre grabaciones, equipo de sonido, iluminación y vestuario. A los grupos de danzas tradicionales que participan les pagan \$400.00<sup>2</sup> por presentación (cada grupo está formado por 5 a 6 personas, entre las que deben repartir el dinero que reciben).

Como se observa, en este espectáculo tanto la cultura totonaca como los totonacos mismos, son utilizados con poco escrúpulo y mala retribución.

¿Es que ellos y sus manifestaciones cobran importancia y se valorizan en la medida en que son demogógica historia?

## *La danza del Volador*

Como ya habíamos mencionado las danzas que se ejecutan son: *Voladores*, *Gua-guas*, *Negritos*, *Moros* y *Santiagueros* y son ellas las que han dado un sello particular a la fiesta que ahora tratamos. Entre ellas destaca la danza-juego del *Volador* o los *Voladores*, misma que ha sido objeto de diversos estudios y publicaciones.

Tratar a cada una de ellas sería imposible en este artículo, sobre todo porque merecen ser objeto de un trabajo profundo, en nuestro caso, sólo se hablará de la última.

Como lo consignan varios autores (Torquemada, 1969: pp. 305-307; Clavijero, 1883; t.I, pp. 269-270; Durán, 1951: p. 232), se trata de una danza de origen precolombino, aunque no se ha podido precisar si inicialmente fue bailada por nahuas o por los propios totonacas (Krickeberg, 1933: pp. 71-75 y Schuller, 1925: t.I, núms. 1 y 2 pp. 5-11).

A la danza se le atribuyen dos significados. El primero relacionado con el

<sup>2</sup> El sueldo mínimo era de \$210.00 en el Distrito Federal.

culto solar que, como Torquemada (*op. cit.*: p. 306) apunta, hace referencia a los 52 años con que contaba el siglo prehispánico, ya que al descender con 13 vueltas los cuatro voladores dan el número de años del siglo nahua. El otro significado es el que la menciona como un acto de fecundación de la tierra (Krickeberg, *op. cit.*: pp. 73-75).

Esta danza ha sido objeto de distintas transformaciones, desde las posthispánicas, hasta las que se observan en la actualidad. Torquemada (*op. cit.*: p. 305), Núñez y Domínguez (1927: v.3, núm. 4, p. 202), Warman (1971: t.II, p. 775), y Hurtado (1969: pp. 76-84), describen cómo, al acercarse la fecha de la fiesta, jóvenes de la localidad iban a buscar el palo más alto y recto que encontrarán; una vez localizado, bailaban ante él y procedían a derribarlo; posteriormente lo conducían a rastras hasta el pueblo. Procedían entonces a "curarlo", o sea a quitarle la corteza. En el hoyo donde sería colocado se arrojaban como ofrendas gallinas o gallo, comida y bebida; después el palo era azotado. Una vez ajustado, con todo lo necesario para llevar a cabo la danza, lo levantaban. El objeto de esto era que no cobrara víctima al momento de bailar.

De cómo dejó de realizarse esta ceremonia dejan constancia la antropóloga Laurette Sejourné (1954: v.VIII, p. 2), quien anotaba que desde hacía cuatro años, un camión de Petróleos Mexicanos transportaba el árbol hasta la ciudad y era alzado por éste. Antonio Rodríguez (1957: v. VII, p. 39) repite lo anterior, y añade que el Departamento Forestal había prohibido el corte del árbol, instalándose desde entonces uno permanente. En la actualidad observamos que los árboles son sustituidos por postes de metal que exceden los 30 metros de altura.

Sejourné (*op. cit.*: p. 2) nos proporciona datos interesantes con relación a la ofrenda, obtenidos de su informante, quien le decía que no se realizaba porque "los pollos están muy caros" (nos informan que actualmente el ritual se lleva a cabo sólo en algunos lugares de la Sierra).

Otro cambio señalado por la autora es el relacionado con la abstinencia sexual que debían guardar los danzantes para evitar los accidentes en el palo, pues se creía que aquél que no la observase, corría el riesgo de perder la vida. En su investigación la autora señala que esta asociación había desaparecido.

Nuestra encuesta nos muestra que en la actualidad las creencias relacionadas con la abstinencia sexual varían; entre ellas señalamos: los danzantes no deben pasear con mujeres tres horas antes de bailar. Lo que no se debe hacer, es tocar mujer de otro hombre. Lo que se castiga es el ser noviero.

Otro cambio importante es el de la indumentaria. Aunque no se cuenta con fechas exactas, al parecer es un cambio que se da con la conquista. En su origen, los danzantes vestían a manera de aves: guacamayas, águilas, etcétera (Torquemada, *op. cit.*: p. 305). En la actualidad el traje se confecciona básicamente con satín rojo, se decora con diversos materiales de distintos colores, y con ropa que elaboran las mujeres de su familia o que rentan en el mercado.

La danza ha sido bailada por dos, cuatro o seis personas, que se arrojan de la cima del palo atados con una cuerda a la cintura, y otros tantos que bajan saltando de cuerda en cuerda. En la actualidad es ejecutada por cinco bailarines: cuatro que se lanzan del palo y otro, el caporal, permanece en la punta tocando su flauta y tambor, zapateando y realizando acrobacias; antes de que



Fiesta de Corpus Christi en Papantla, Ver.

sus compañeros se arrojen, saluda hacia los cuatro puntos cardinales e inclina el cuerpo peligrosamente hacia adelante y hacia atrás.

Otro cambio que observamos, al revisar la bibliografía, es la duración de la danza, pues al parecer para 1954 (Hurtado Nabor, *op. cit.*: p. 81) era hora y media arriba del palo antes de descender, tiempo que se ha acortado a unos cuantos minutos por razones que más adelante anotaremos.

Los sones que se bailan alrededor del palo y registramos son el de *La calle* o *Son del perdón*, y arriba de él, *El sol* y *La calandria*.

Hasta aquí hemos hablado de los aspectos mágicos y formales, pero la danza como manifestación cultural relacionada a un culto religioso (precristiano o cristiano) es un elemento dinámico de la sociedad que ahora juega un nuevo papel: el proveer medios de subsistencia a los que la realizan, y ganancia al que sirve de intermediario entre él y el espectador.

Ese fenómeno, según información, surge desde hace unos 20 años. Samuel Martí para 1961 (p. 147) anota, "al entrar en acción los organizadores de ferias y festivales turísticos comerciales, la danza va perdiendo su sentido religioso". Antonio Rodríguez, en 1957 (*op. cit.*: p. 17), anota la existencia de bailarores "profesionales", o sea, aquellas personas que han dejado de ser agricultores

para vivir del pago que reciben por bailar, y además asienta que no le sorprendería que más adelante se convirtieran en un espectáculo de cabaret. De igual manera, Arturo Warman, para 1971 (*op. cit.*: p. 755), nos dice que la danza se encuentra “en pleno estado comercial, sujeta a las ‘doctas’ opiniones de empresarios y en ellas se introducen constantemente nuevos elementos para halago del público internacional”.

Pero este fenómeno no es privativo de la danza de los *Voladores*, pues tanto los *Guaguas* como *Negritos*, *Moros* y *Santiagueros* han quedado incluidos.

A la fecha, el ser contratados por empresarios para que las danzas se presenten en festividades y ferias, e inclusive ya como espectáculos de algún sitio turístico o en centros nocturnos (Acapulco), es un hecho frecuente. Así, las danzas han viajado inclusive por el extranjero, especialmente a Estados Unidos (Laredo, Los Angeles, Nueva York), y a países como Japón, Cuba, Santo Domingo y Austria.

A medida que las danzas se han convertido en objeto de demanda, el número de grupos ha proliferado y reducido el número de sus integrantes, ya que no se cobra individualmente sino por grupo, y como se mencionó anteriormente hay que dividir el dinero entre todos. El número de sones y su duración es cada vez menor; en cuanto a la indumentaria, procuran hacerla más llamativa y uniforme.

Una de las causas importantes para que este cambio de función se ejerza es que cada día las tierras son mas escasas y pobres, siendo extremadamente difícil vivir de la agricultura. La vainilla, importante renglón de producción, prácticamente ha desaparecido (Mejido, 1973: p. 5), disminuyendo aún más posibilidad de vivir como agricultor o como peón contratado.

Así, de una manera muy particular, algunos campesinos de la región ya no venden su fuerza de trabajo al dueño del capital agrícola, ni entregan el producto de su cosecha al mercado, ahora, inmersos en la avalancha del desarrollo capitalista, venden uno de sus productos culturales. Se venden nuevamente a sí mismos, aunque de manera muy particular, y quedan sujetos de una forma u otra a las leyes que rigen la dinámica de esta economía. Estos papantecos son explotados por el empresario, contratista que les entrega un salario. Al bailar le sirve exclusivamente para reproducir su fuerza de trabajo —en este caso representado por el desgaste que implica el propio acto de bailar—; el empresario recupera su inversión y obtiene ganancias.

Alrededor de este fenómeno se hallan implícitos otros factores que lo hacen más complejo. La aparición de personas intermediarias entre los bailarines y los contratantes: ellos son los que acuerdan el monto del pago, fijan las condiciones del contrato, lo firman, reciben el dinero y lo reparten entre los miembros del grupo y obtienen de todo esto su ganancia. En la actualidad existen alrededor de tres personas dedicadas a esto.

La Unión de Danzantes y Voladores de Papantla nació con apoyo de algunos miembros del Instituto Nacional Indigenista, para proteger a los grupos de danzantes de los abusos de que son objeto, tanto de parte de los contratantes como de los intermediarios.

La Unión cuenta con número de registro en la Secretaría de Hacienda y encuentra en trámite su registro como sindicato. Entre los principales puntos de sus estatutos están:

1. Regular la manera de llevarse a cabo los contratos.
2. Estipular las cuotas que deben cobrarse por actuación (que depende del sitio a donde vayan a bailar, ya sea en el estado, en el interior del país o en el extranjero).
3. La aceptación de los contratos debe llevarse a cabo en asamblea mediante votación.
4. Prohibir la realización de contratos al margen de la organización.

La Unión cuenta con 360 agremiados, de los cuales 180 son activos. Entre las dificultades con las que tropiezan está la cuota mínima establecida para contratos dentro de la localidad de \$500.00. Este año la presidencia municipal no contrató a ningún grupo de la Unión, recurrió a los intermediarios para que contratasen grupos por debajo de la cuota arriba señalada. Lo que provocó la deserción de grupos de danzantes que, por necesidad, prefirieron recibir menos, pero recibir. Así, las autoridades municipales, auxiliadas consciente o inconscientemente por los intermediarios, provocan el debilitamiento de la Unión y la competencia de precios entre unos grupos de danzantes y otros. Por otra parte se sabe que las peticiones de danzas para ser contratadas se reciben en la presidencia municipal.

Los grupos que pudimos observar durante la fiesta, tanto en la Plaza como en los espectáculos nocturnos y en el propio Festival Xanath, fueron quince, entre *Voladores*, *Guaguas*, *Negritos*, *Moros* y *Santiagueros*, provenientes de las poblaciones y rancherías cercanas a Papantla, no pertenecientes a la Unión, o que perteneciendo a ella aceptaron bailar por un salario menor al establecido.

El grupo indígena una vez más es explotado, ahora no sólo con su trabajo agrícola, sino a través de la danza, producto emanado de su cultura. Resulta víctima de la marginación secular, pues aunque en el transcurso de los festejos se exaltan los valores totonacas, el totonaca no es respetado, sólo usado.

Para concluir, únicamente añadiremos que, a pesar de todo lo descrito, las danzas no dejan de poseer cualidades estéticas de belleza impresionantes, no obstante el proceso de transformaciones que ahora sufren, sin excluir las que provocan la propia fiesta que aquí tratamos.

### *Bibliografía*

- Clavijero, Francisco Javier, *Historia Antigua de México y su conquista*. México, Editorial Dublán y Cía., 1883, p. 269.
- Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México, Editorial del Valle de México, 1974, t. I y II, p. 232.
- Hurtado, Nabor, "Feria del jueves de Corpus en Papantla", *Tradiciones y Fiestas Mexicanas*. México, 1969, SEP. Cuadernos de Cultura Popular, serie "La Honda del Espíritu", pp. 76-84.
- Krickeberg, Walter, Dr., "Los Totonacas", *Contribución a la Etnografía de América Central*. Traducida por Porfirio Aguirre, Publicaciones del Museo Nacional de México, 1933, pp. 71-75.
- Martí, Samuel, *Canto, Danza y Música precortesiana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 147-148.

- Mejido, Manuel, *México Amargo*. Editorial Siglo XXI, México, p. 51.
- Núñez y Domínguez, José de J., "El Corpus en mi Tierra", *Mexican Folkways*. México, agosto-septiembre, 1927, v. 3, núm. 4, pp. 191-202.
- Rodríguez, Antonio, "El Volador", *Revista Impacto*, México, 24 de julio de 1957, p. 39.
- Schuller, Rodolfo, "Sobre el Supuesto Origen Totonaca del Juego de los Voladores", *Ethnos*. México, 1925, t. I, núms. 1 y 2, pp. 5-11.
- Sejourne, Laurete, "El Volador", *Universidad de México*. México, mayo de 1954, v. VIII, núm. 9, pp. 1, 2 y 17.
- Torquemada, Juan de, *Monarquía Indiana*. México, Editorial S.A., 1969, t. I, II y III, pp. 305-307.
- Warman, Arturo, "Los Voladores", *Lo Efímero y Eterno del Arte Popular Mexicano*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, t. II, 1971, p. 755.



Fiesta de Corpus Christi en Papantla, Ver.

*El derecho autoral mexicano**Patricia Aulestia de Alba*

52

**E**l Derecho Autoral Mexicano se basa en el artículo 28 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, disposición por la que se otorga ahora un privilegio o ventaja exclusiva para los autores y artistas por un plazo fijo; actualmente la ley reglamentaria de este artículo, es la Ley Federal sobre Derecho de Autor, que comprende los derechos del autor, las limitaciones de derecho de autor, de los derechos provenientes de la utilización pública, de los contratos de edición o publicación de las obras, de licencias del traductor de los derechos que provienen de la utilización y ejecución y ejecución públicas, de las sociedades de autores, de las sanciones establecidas contra quienes violan es-

ta ley de la competencia de la Dirección General del Derecho de Autor etcétera.

Aspectos de la ley que están ampliamente contemplados por el Lic. Adolfo Loredó Hill en su libro de Derecho Autoral Mexicano, que dentro de la técnica Jurídica adecuada va explicando en forma sencilla y clara, desde los antecedentes históricos de este derecho, hasta lo que actualmente es conocido como la Ley vigente sobre Derecho de Autor.

Este tema, que más que interesante para un autor científico, literario o artístico, resulta necesario para el autor conocerlo en su amplitud, para poder estar en pleno ejercicio de sus derechos.



*Bases para un estilo latinoamericano en ballet\**

Guillermo Arriaga

53

*Bases para un estilo latinoamericano en ballet\**

**U**n factor determinante para lograr un mayor acercamiento y un mejor conocimiento de las tareas que a diario se practican en los distintos ámbitos en nuestros países es, sin lugar a dudas, la comunicación.

Por medio de la comunicación permanente entre los especialistas de la danza: coreógrafos, bailarines, investigaciones, críticos, se obtendrá mejor comprensión en el quehacer del ballet en Latinoamérica.

Hablar de un estilo propio del ballet latinoamericano me obliga a formularme una profunda reflexión. Desde hace más de 30 años he luchado, he propuesto, he insistido incansablemente que en el arte de la danza escénica —bien puede ser éste el ballet o la danza contemporánea—, para que adquiera un perfil propio, deberá nutrirse del riquísimo alimento que, en este caso particular, México nos ha dado: su historia, su cultura prehispánica, colonial, moderna y contemporánea, sus artesanías, sus artes plásticas y musicales, sus tradiciones populares y también por qué no, sus problemas sociales.

Si este planteamiento lo proyectamos al contexto latinoamericano, nos encontraremos ante un gigantesco mosaico de culturas, etnias, costumbres, lenguas y tradiciones diversas. Cada uno de nuestros países posee una marcada y recia personalidad. No resulta fácil, entonces, descubrir o encontrar una fórmula común para etiquetar —digámoslo así—, un estilo propio del ballet latinoamericano.

Insisto en que la comunicación puede servir de conductor determinante que acerque, que una, que vaya bordando a través de la intercomunicación este maravilloso tapiz que es el conglomerado nuestro.

¿Cómo hacerlo? Citaba yo en mi ponencia del año pasado la necesidad de redoblar nuestros esfuerzos, tanto individual como colectivamente, en el sentido de dar un mayor impulso a los medios que tenemos a nuestro alcance. Activar convenios culturales entre nuestros países. Acu-

\* Ponencia presentada en la Conferencia Interamericana de Especialistas en Ballet, celebrada en Caracas, Venezuela del 8 al 13 de junio de 1986.



dir a fundaciones, instituciones y corporaciones privadas o gubernamentales, a universidades y a diversos organismos que se ocupan de nuestro quehacer; todo esto con el fin de facilitar el intercambio de coreógrafos, investigadores, críticos, maestros, grupos y especialistas latinoamericanos. Es indispensable, para lograr esta tarea, estar informados; estar al tanto de lo que se está creando en nuestros países; saber de sus inquietudes, su desarrollo y sus logros.

¿Cómo hacer que el coreógrafo latinoamericano de hoy rebase las estructuras tan bien dichas ya del ballet tradicional? Creo que las compañías de ballet no sólo deben, sino que tienen la obligación de conocer a fondo —conserven para sus repertorios o no—, las obras maestras del ballet tradicional. Es parte inseparable de nuestra historia, de nuestra memoria y de nuestra enseñanza técnica fundamental. Por supuesto que esto no quiere decir que las compañías de ballet en Latinoamérica deban limitarse a repetir una y otra vez exhaustivamente el repertorio universal en sus presentaciones. Conservemos esta herencia para uso de nuestros museos. Tratemos de escenificarla lo más dignamente posible, pero nuestro verdadero compromiso con el futuro, es otro definitivamente bien distinto. Veamos:

¿Cómo es que en un momento dado y no por hecho puramente casual, surge una corriente musical latinoamericana? Ella hace florecer internacionalmente los talentos de Ginastera, Chávez, Villalobos y Revueltas entre otros.

¿Cómo llega a universalizarse el mensaje de nuestros grandes pintores: Guayasamín, Tamayo, Torres García, Mérida, Wilfredo Lamm, Rivera, Le Parc, etcétera?

Otro ejemplo, el más reciente y posiblemente el de mayor trascendencia, lo encontramos en el indiscutible lanzamiento que el grupo de escritores y poetas latinoamericanos han propuesto al mundo. Cortázar, Vargas Llosa, José Donoso, Octavio Paz, Borges, García Márquez, Rulfo, Benedetti y tantos otros que han hecho posible la presencia real de Latinoamérica en todos los ámbitos intelectuales de hoy. Lo más importante de este fenómeno es la dimensión con que estos artistas se han proyectado más allá de sus fronteras. La producción de nuestros escritores y poetas es ya no simplemente un esquema balbuceante o de influencias trasnochadas; es el resultado de una manifestación que ha cumplido la mayoría de edad y que así, como ente adulto, se integra a las letras universales contemporáneas.

Sírvanos estos valiosos antecedentes como bases firmes del quehacer que nos proponemos. Tenemos la responsabilidad histórica de trabajar sin descanso y con una profunda conciencia de cómo y por qué realizar esta tarea.

Los músicos, los pintores, los teatristas, los escritores y poetas lo están logrando. Empiezan a ser parte de la gran familia de la cultura actual. Latinoamérica existe ya, dentro de estos amplios y vastos parámetros.

Integremos el ballet a esa espléndida corriente. Tenemos nuestras raíces, nuestra propia riqueza cultural. Hagamos uso de la técnica como el

más valioso vehículo para decir nuestro mensaje. La técnica será siempre nuestro esqueleto. El cuerpo que la conforme, sin duda alguna, lo que reflejemos con nuestra personalidad propia.

Esta será original. Única.

Aprovechemos todos los medios tecnológicos que estén a nuestro alcance. Todas las corrientes. Todos los lenguajes, a condición de que todo ello nos sirva únicamente como recurso para enriquecer nuestras verdaderas necesidades creativas; lo contrario, frecuentemente distorsiona, distrae o traiciona a las auténticas bases del lenguaje que deseamos manifestar.

Viene a mi memoria una cita que en sus famosas cartas hace Jean George Novérre, dice así: "Yo no quiero sino conocimientos generales, un tinte de cada una de las ciencias, que por la relación que guardan entre sí, pueden concurrir al embellecimiento y gloria de la nuestra".

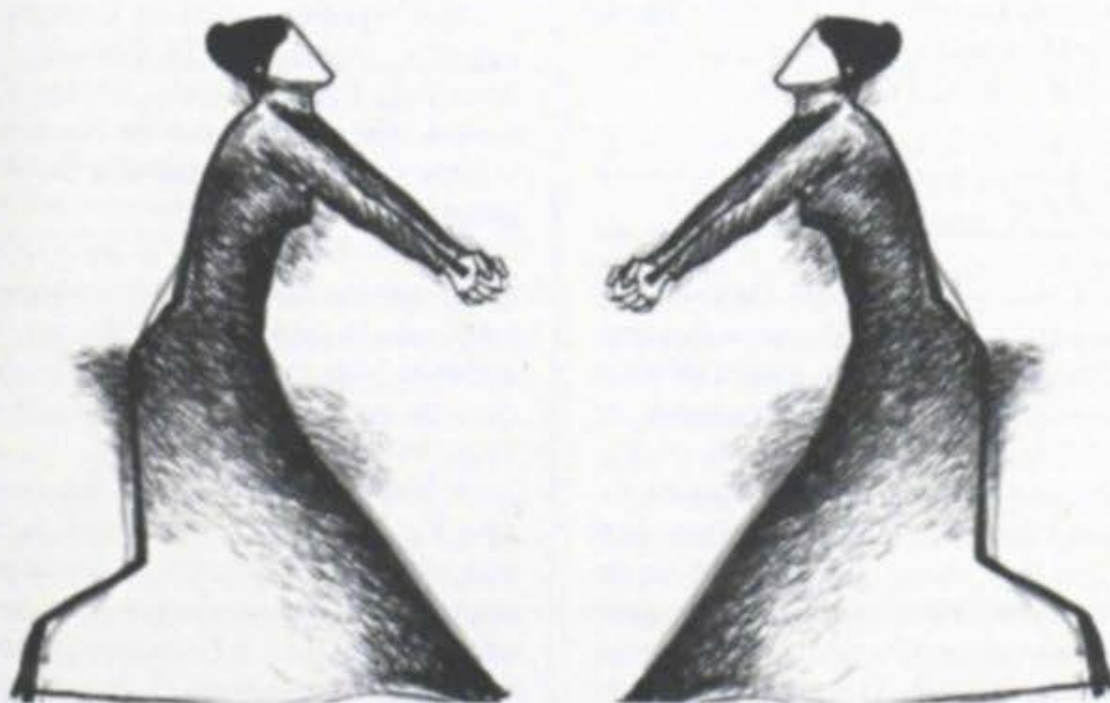
Cuando el ballet latinoamericano se identifique realmente con sus raíces y cree un lenguaje propio, entrará en la historia. Será su iniciación para llegar a formar parte del arte universal.

La inquietud y el deseo de lograrlo es patente.

La producción coreográfica en este sentido es aún ocasional y dispersa, pero si en verdad nos proponemos a dar el gran salto (el *grand jeté* latinoamericano), contamos con la voluntad, con el talento y con una fuerza inagotable de inspiración para ofrecer al mundo una corriente nueva y trascendente que indudablemente enriquecerá al lenguaje del ballet de nuestro tiempo.

Este mundo nuestro tan conflictivo, con tantas desigualdades, con tantas carencias, con tanta incertidumbre, agradecerá sin duda la contribución que haga el ballet latinoamericano en pro de las causas más desinteresadas y nobles de los auténticos valores de nuestra especie.

El reto es nuestro. Acatémoslo.



## INTERNACIONALES

A través de *Ballet Internacional*, revista editada por Rolf Garke en Alemania Federal, en su número correspondiente a junio del presente año, se da a conocer una serie de actividades desarrolladas en varios lugares del mundo.

### Cuba

Del 22 al 25 de abril de 1986, se llevó a cabo la Primera Reunión Latinoamericana sobre Educación Artística en La Habana. Representantes de varios países discutieron los problemas de su propia manifestación artística con relación a la educación y a la sociedad. De México asistieron Armando Navarro, Jefe del Departamento de Enseñanza Artística de la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE; Rosario Manzanos, Adriana Castaños y Cora Flores, entre otros.

### Francia

El Comité Nacional de Danza de este país y el CIDD (Consejo Internacional de la Danza) auspiciaron el primer concurso internacional de coreografía titulado Danza en París, con la dirección artística de Jacques Chaurand, que se realizó en el Cirque d'Hiver, del 13 al 16 de febrero de 1986. Los premios fueron: primer lugar Christine Bastien y segundo lugar P. Tressera y J.J. Montalvo.

### Alemania Federal

Se realizó el Concurso Internacional de Coreografía de Colonia bajo el patrocinio del CIDD del 19 y 20 de julio de 1986.

### Grecia

Creación del Comité Nacional de Danza.

### Hungría

El 5 de diciembre de 1985, la Comisión Nacional Húngara de la UNESCO organizó un coloquio en Budapest, sobre la consulta de métodos para detectar y proteger talentos artísticos.

Los representantes de Canadá, Francia, Alemania Democrática, Alemania Federal, Italia, Polonia, Suecia, Estados Unidos de Norteamérica y la URSS, llegaron a las siguientes conclusiones:

— Invitar a la UNESCO para que apoye programas que estén concentrados en la estética y la educación artística. Sin esto, la educación de futuras generaciones será muy técnica, incompleta y parcial.

— Sugerir a la UNESCO para que apoye a sus Estados miembros para que seleccionen sus procedimientos administrativos existentes para lograr su adelanto y fortalecer el intercambio internacional de artistas jóvenes y sus maestros.

---

### *Exposición en el Canning House sobre la Danza en México*

---

Del 17 al 28 de noviembre de 1986, organizada por Claire H. de Robilant en el Canning House de Londres, se efectuó una exposición fotográfica de la danza en México, con la colaboración del CID, Ballet Nacional de México, Ballet Teatro del Espacio, Ballet Independiente, Ballet Folklórico de México, Ballet Folklórico Nacional de México Aztlán, Taller Coreográfico-UNAM, Barro Rojo, Contradanza, El Cuerpo Mutable, Ballet Danza Estudio, Teatro del Cuerpo, Alternativa, Quinto Sol, UX Onodanza y Truzka. De los pioneros de la danza en México, Hipólito Zybin, Lettie Carroll, Nellie y Gloria Campobello, Nelsy Dambré, Sergio Unger, Walden y Anna Sokolow, entre otros; las reproducciones de estos últimos

las hizo Fernando Maldonado. De teatros, el Palacio de Bellas Artes, Auditorio Nacional, Teatro de la Danza y Teatro de la Ciudad del Distrito Federal, Teatro Juárez de Guanajuato, Teatro de la Paz de San Luis Potosí, Teatro Degollado de Guadalajara y Teatro Ignacio de la Llave de Xalpa.

---

### *Latinoamérica en Hungría*

---

En Budapest, la dinámica Claire H. de Robilant, dictó recientemente una serie de conferencias sobre el Ballet en América Latina, ilustrada con diapositivas. Los maestros de historia de la Escuela Estatal de Ballet mostraron mucho interés. "Poco o nada se sabía que América Latina tiene su propia historia, y dentro de ese marco, hablé especialmente sobre México", dice la Robilant.

---

## **NACIONALES**

---

---

### *VI Festival de Danza Contemporánea*

---

En la ciudad de San Luis Potosí, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA) se efectuó el VI Festival de Danza Contemporánea del 13 al 27 julio de este año, con la participación de Ballet Provincial de San Luis del IPBA, Raíz viva de Tampico, Tamaulipas, Sinalodanza de la Universidad Autónoma de Sinaloa, UX Onodanza, Grupo Módulo de Xalpa,

Vérez Cruz, Grupo Truzka de Hermosillo, Sonora, Taller de Coreografía de la Compañía Nacional de Danza del INBA, Ballet Teatro del Espacio, Barro Rojo, Danza Libre Universitaria, Ballet Danza Estudio, El Cuerpo Mutable, Ballet Independiente, Ballet Nacional de México y Contradanza.

Dentro de las actividades de este importante evento dancístico se entregó el Premio de Coreografía a Cecilia Lugo por *En memoria de un soliloquio* y a Luis Enrique Mueckay por *Marque una X en donde le duela el alma*. El Jurado estuvo in-

tegrado por Alejandro Schwartz, Evelia Beristain, Tania Alvarez y Lila López, coordinadora del festival y directora del Ballet Provincial de San Luis.



### *Premio Nacional de la Danza*

El Departamento de Relaciones Culturales de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana (UNAM), lanzó la convocatoria para el Premio Nacional de la Danza Contemporánea y Clásica, séptima edición y etnocoreografía, primera edición, que se efectuará en noviembre próximo.

Los interesados en obtener mayor información pueden llamar a los teléfonos 511-07-17, 511-25-85 y 511-0809.

### *IV Encuentro de Investigación de la Danza*

Con el objeto de fomentar el intercambio de ideas y experiencias relacionadas con la investigación de la danza y de promover la difusión de las investigaciones que se llevan a cabo en los estados de la República, el INBA a través del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza; ISSSTE-

Cultura; el Departamento de Educación Pública del estado de Jalisco, a través de su Dirección de Cultural Popular y Educación Artística, y el Instituto Cultural Cabañas, tienen el gusto de convocar a todas las personas interesadas a partir en el IV Encuentro Nacional Sobre Investigación de la Danza, que se llevará a cabo en el Instituto Cultural Cabañas, ubicado en la Plaza Tapatía de la ciudad de Guadalajara, los días 6 y 7 de diciembre de 1986.

La temática para el encuentro incluirá los aspectos médicos, educativos, escénicos, y de métodos y técnicas de investigación de la Danza contemporánea, clásica, y de proyecciones folklóricas; se dará especial consideración a ponencias relacionadas con la danza del estado de Jalisco y de los demás estados de la República, y con la danza popular rural y urbana, y, en especial, al tema la danza y el niño.

La fecha límite para la inscripción de ponencias fue el 11 de octubre de 1986. Se requiere anexar la ponencia completa o un resumen de un mínimo de tres cuartillas. El tiempo máximo para la presentación de cada ponencia será de quince minutos. Las inscripciones de ponencias y participantes deberán enviarse a: CID-Danza-INBA, Campos Elíseos núm. 480, Colonia Polanco, delegación Miguel Hidalgo, C.P. 1100 México, D.F., Tel. 520-22-71, o a la Dirección de Cultura Popular y Educación Artística del Departamento de Educación Pública del Gobierno del Estado de Jalisco, 8o. Piso, Torre de Educación, Prolongación Alcalde núm. 1351, Guadalajara, Jalisco Tel. 24-50-49 Ext. 123 y 157.

## **SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA**

Lic. Miguel González Avelar  
*Secretario*

Lic. Martín Reyes Vayssade  
*Subsecretario de Cultura*

## **INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Lic. Javier Barros Valero  
*Director General*

Lic. Lorenzo Hernández  
*Subdirector General de Difusión  
y Administración*

Lic. Jaime Labastida  
*Subdirector General de Educación  
e Investigación Artística*

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

Lic. Adriana Salinas  
*Directora de Investigación y Documentación de las Artes*

Mtra. Patricia Aulestia de Alba  
*Directora del CID-Danza*

Coordinador del boletín  
César Delgado Martínez



**SEP**