

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

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

BOLETIN

CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación
de la Danza



11

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 Elíseos 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

octubre - diciembre 1986

INDICE

EDITORIAL	3
LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA	4
VIDA Y OBRA	
Lucía Chase	Felipe Segura 7
Ma. Elena Anaya	César Delgado Martínez 11
TESTIMONIOS	
La danza-teatro. Una forma de la danza popular tradicional	Josefina Lavalle 15
El derecho de autor y la coreografía en México	Patricia Aulestia de Alba 29
INVITADOS	
Ballet ¿técnica académica o arte interpretativo?	Orlando Taquechel 33
Apuntes sobre una bailarina. La disciplina y aplicación de diferentes técnicas	Patricia Vázquez 39
Los nuevos caminos de la danza ecuatoriana	Fernando Nieto Cadena 43
Maestros noveles	Luis Enrique Mueckay 45
NOTICIAS DE DANZA	48
PUBLICACIONES DEL CID-DANZA	49

11

DIDA



EDITORIAL

Estamos arribando a los finales de 1986, tiempo en el cual constatamos, ya, que nuestro boletín se ha convertido en un importante elemento de contacto entre los eventos del CID-Danza y las personas a quienes están destinados. Los artículos publicados reflejan diversos aspectos del quehacer dancístico, expuestos por miembros del Centro, así como por colaboradores invitados.

En esta entrega, el tema de la danza-teatro, como una forma artística popular tradicional, es abordado por Josefina Lavalle; Jorge Chavarría hace una semblanza de veinte años de trabajo del Ballet Independiente y Patricia Aulestia de Alba continúa el análisis sobre el Derecho de Autor.

Patricia Vázquez se refiere a la bailarina Pilar Medina y su manera de aplicar diferentes técnicas en sus danzas; el maestro cubano Orlando Taquechel nos hace reflexionar si el Ballet es una técnica académica o arte interpretativo; el escritor Fernando Nieto Cadena nos habla de los nuevos caminos de la danza en el Ecuador, y Luis Enrique Mueckay, colaborador de planta de este boletín, se refiere a los maestros nóveles. Por último, César Delgado Martínez comenta el trabajo de la bailarina María Elena Anaya y, enseguida, Felipe Segura lo hace de la vida de Lucía Chase.

Se incluye también información sobre las últimas actividades y publicaciones del CID-Danza, así como diversas noticias nacionales e internacionales acerca de los acontecimientos más recientes.

Seminario de Capacitación y Actualización en Danza

La Subdirección de Educación e Investigación Artísticas del INBA y la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE organizaron un nuevo seminario de capacitación que tuvo lugar en las instalaciones del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza. En esta ocasión cuatro fueron los cursos que conforma-

ron dicho seminario. Dos de ellos impartidos por el maestro cubano Orlando Taquechel Mederos: Metodología para la Investigación Dancística, y Estética y Danza. Los otros fueron Historia oral y Danza, y Técnicas de Investigación Aplicadas a la Danza, dictados por las maestras Elisa Ramírez y Luz del Carmen Vilchis, respectivamente.

Este seminario tuvo una duración de tres meses y medio aproximadamente.

Charlas de Danza

Hasta la fecha, muchas y diversas han sido las personalidades del mundo de la danza que han desfilado por uno de los eventos que este CID-Danza ha vuelto ya una costumbre de los lunes al mediodía. Hablamos de *Charlas de Danza (Experiencias cotidianas de una vida al servicio del arte)*, siempre coordinadas por Rosa Reyna y conducidas por Felipe Segura. Entre los artistas invitados este año figuran Pilar Rio-

ja, Pimpo de Aguirre, Beatriz Carrillo, Socorro Bastida, Carmen Guerra Webber, Ricardo Luna, Silvia Lozano, Xavier Francis, Antonio López Manceira, Gloria Mestre, Clara Carranco, Miguel Peña.

Además de que el público puede dialogar con los invitados y conocer las experiencias a lo largo de su carrera artística, estas charlas han demostrado ser sumamente útiles en la recopilación de material oral que engrosa posteriormente la documentación del Centro.

Homenaje a Frederik

El 7 de octubre pasado en el Teatro de la Danza del INBA se llevó a cabo un homenaje al desaparecido Frederik Vanmelle. Entre los oradores estuvieron Patricia Aulestia de Alba, Lupita C. de Castro, Pa-

tricia Camacho, César Delgado Martínez y Orlando Taquechel.

En este acto se hizo la presentación del Cuaderno número 13 del CID-Danza dedicado a Frederik. Y los miembros de su compañía realizaron una función-homenaje.



Frederik en *Angeles en el desierto*.



Lucia Chase.

Lucía Chase

Felipe Segura

7

Indudablemente algunas personas nacen para crear, impulsar y favorecer determinada causa. Lucía Chase aparte de amar la danza, haber bailado, disfrutado del escenario y tener grandes cualidades directivas, tuvo una posición económica que la ayudaría a crear e impulsar una gran empresa: el American Ballet Theatre.

Nació en Waterbury, Connecticut en 1907. En Nueva York estudió drama en el Theatre Guild School, y comenzó a tomar clases de danza clásica en la escuela de Mikhail Mordkin, quien fuera bailarín y director del Ballet del Bolshoi. Radicó en Estados Unidos desde 1924 y fundó una compañía que llevó su nombre. En los años treinta la señora Chase se convirtió en su más destacada alumna y se habría de formar en la marcha, en el curso de las representaciones, hasta convertirse en la estrella, bailó varios de los grandes roles.

Con la idea de tener temporadas y ambicionando una compañía representativa de Estados Unidos, inició el Ballet Theatre que debutó el 11 de enero de 1940; su presentación fue con once coreógrafos, ochenta y cinco bailarines y veintiún ballets, seis de ellos fueron estrenos mundiales. Deseaba hacer un museo con las mejores obras del repertorio así como tener obras hechas por coreógrafos estadounidenses. En esos primeros tiempos el Ballet Theatre vino a México encabezado por Irina Baronova, Anton Dolin y Alicia Markova. En el conjunto bailaban muchachas que habrían de convertirse en grandes estrellas como Rosella Hightower y Alicia Alonso. Su estancia se prolongó varios meses. Aquí estrenaron *Aleko*, coreografía de Leonid Massine el 8 de septiembre de 1942. Su diseñador fue Marc Chagall y él habría de supervisar la realización de la escenografía y el vestuario que fue realizado por la célebre Sra. Josefina Piñeiro.

Nuestro máximo teatro tuvo a Michel Fokine ensayando sus obras, corrigiendo sus *Silfides*. Muy poco después de este viaje falleció en Nueva York, el 22 de agosto de 1942.

También tomaron parte en el filme mexicano *Yolanda* con Irina Ba-

ronova y Tomás Perrín como estrellas. Hay en él varios fragmentos de los ballets *La fille mal gardée* y *Las bodas de Aurora*. Habrían de pasar muchos años antes de que la compañía volviera a México.

El Ballet Theatre se convirtió en una empresa permanente debido al apasionamiento de la señora Chase, uno de los diseñadores y productor, Oliver Smith, fue su co-director. Presentaron nuevas obras de Anton Dolin, Bronislava Nijinska, George Balanchine, Agnes de Mille, Antony Tudor, Jerome Robbins y muchos coreógrafos más, incluyendo a Eliot Feld.

Otra relación con México y la señora Chase fue Lupe Serrano quien habría de escalar dentro de la compañía hasta convertirse en estrella y tener el más grande éxito en la Unión Soviética, cuando el Ballet Theatre se presentó en 1960. Fue la primera compañía occidental que visitaba esa parte del mundo.

En 1964 cuando volvió la compañía a México ya traía una Lupe Serrano depuradísima, inclusive bailó aquí *Giselle*. Laura Urdapilleta fue otra relación, en 1955 ingresó a la compañía bajo el apellido Trueba, su apellido materno porque el primero le pareció a la señora Chase muy largo y muy difícil de pronunciar.

La última relación fue Marcos Paredes, procedente del Ballet de Cámara quien, además de bailar, se dedicó a diseñar magníficamente para la compañía.

El instinto de la señora Chase y su soporte financiero permitieron que la compañía subsistiera a través de todos los obstáculos de su tur-



Las Sílides.



Lucía Chase.

bulenta historia. Su magnífico sentido artístico hizo que la compañía se convirtiera en una de los dos más grandes conjuntos de Estados Unidos. La lista de las estrellas que se desarrollaron o aparecieron con la compañía habla elocuentemente: Alonso, Arova, Babilée, Baryshnikov, Baronova, Bartoluzzi, Bruhn, Bujones, D'Antuono, Dolin, Douglas, Eglevsky, Fracci, Gilpin, Gregory, Haydée, Hayden, Hightower, Kaye, Kirkland, Koesun, Kriza, Laing, T. Lander, Makarova, Markova, Marks, Martin, Mlakar, Nagv, Nureyev, Orlando, Paul, Philippart, Robbins, Serrano, las dos Tallchief, Tetley, Verdey, Wilson, Youskevitch y Zorina.

La lista de las obras que se repusieron o estrenaron es interminable.

La señora Chase se retiró en 1980 dejando su lugar a Baryshnikov. Murió el 9 de enero de este año a la edad de 78 años.



María Elena Anaya en *Tientos*.

Ma. Elena Anaya

César Delgado Martínez

María Elena Anaya descubrió su vocación por la danza un poco tarde. Nunca pensó dedicarse profesionalmente a esta disciplina artística. Desde pequeña le gustaba por influencias familiares. A los tres años su madre la llevó a tomar clases, porque siempre andaba “bailoteando” por donde quiera. Sus participaciones en recitales eran los “clásicos” de fin de cursos de academias. Primero, con Lupita Bueno, y después con Oscar Tarriba, ambos de baile español.

Tarriba se negaba a darle clases porque era muy chica. Apenas contaba con cinco años. Puso a una de sus alumnas a enseñarle un zapateado. Lo aprendió. Luego la llevaron ante el maestro para que la viera bailar lo indicado. Le interpretó el baile y a Tarriba le encantó. Como se iba a efectuar un recital de la academia la pusieron a bailar. Fue todo un éxito. Ese fue el gran inicio de la vida artística de María Elena.

Más tarde quiso estudiar arte dramático, pero en su casa no gustó la idea. Como también tenía inclinación por la medicina, decidió estudiar odontología.

Actualmente combina la danza con la labor de dentista. Vive de esto último, porque de la danza es muy difícil hacerlo.

En Odontología conoció al que ahora es su marido. Tiene tres hijas. La familia se fue a vivir a Chicago dos años. Fue el tiempo en que abandonó la danza.

Al regreso volvió a sus clases. El guitarrista Hugo Elizondo la acompañaba. Un día éste le dijo: “¿Sabes que bailas muy bien frente al espejo? Pero eres una egoísta. ¿Por qué no das un recital? . . .” Entonces se le metió el gusanito y se dijo: “¡Voy a bailar!” Se puso a preparar material. El problema era dónde hacerlo.

Así empezó. Presentaciones aisladas. Pero María Elena comenzó a interesarse, como quien dice le gustó presentarse ante el público, recibir el reconocimiento a través del aplauso. Fue cuando realmente descubrió su vocación.

Por azares del destino el ginecólogo que la atendió cuando tuvo a



María Elena Anaya en *Seguiriya*. Foto Rafael.

sus hijas, el doctor Morales Lepe, fungía como director de Actividades Socioculturales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Le pidió una cita.

El galeno seguramente pensó que buscaba trabajar de odontóloga, jamás se imaginó que ella bailara. Cuando se enteró de esto, se quedó con el ojo cuadrado. Le llevó su pequeño currículum avalado por Manolo Vargas.

La sorpresa fue grande. Le ofrecieron 40 funciones. El estreno fue en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario en 1984. Este fue su gran paso. El éxito fue tal que en vez de 40 presentaciones fueron 60.

Con todo esto, María Elena tuvo la oportunidad de darse cuenta de que hay gente que no tiene la menor idea de lo que es el baile flamenco. Sin embargo, lo ven y les fascina. En pocas palabras les llega y lo aceptan.

Los espectáculos de María Elena abarcan varios géneros. Desde la danza clásica española hasta el flamenco. El programa generalmente empieza con lo más serio y termina con algo muy alegre, que le gusta mucho al público. En los últimos programas incluye poesía de Federico



Maria Elena Anaya en *Seguiriya*. Foto Rafael.

García Lorca, con la participación de dos actores y todos los músicos que intervienen con unas garrochas grandes haciendo ritmo.

Dentro del programa todo está estudiado. A María Elena no le gusta improvisar. Los montajes los hace de acuerdo a la música que le gusta y que le ve posibilidades de bailarla. Así van surgiendo una a una sus coreografías. El apoyo musical lo recibe de Hugo Elizondo y de Oscar Solís, entre otros.

Por último, acerca del panorama del baile español en México, María Elena dice que la gente tiene la idea del baile de tablado y que es poco reconocido como espectáculo de concierto, tal vez por falta de difusión.

Sostiene que hay muy pocas escuelas que se dediquen a este género dancístico y que obviamente las bailarinas son contadas con los dedos de la mano. La verdad es que el baile español no se toma en serio. No se ve como una profesión. Los padres lo que quieren es que la niña sea graciosa, que tenga coordinación, que haga ejercicio para que no engorde y nada más.



Danza de Morisma de San Pablo Tejalpa, Edo. de Méx., "Moro".

La danza-teatro. Una forma de la danza popular tradicional

Josefina Lavalle

15

*Llegaron, vinieron, siguieron el camino,
vinieron a terminarlo, para gobernar aquí
en esta tierra, que con un solo nombre era
mencionada, como si este fuera sólo un
mundo pequeño.**

Se dice que la danza es la madre de todas las artes, “que tranforma en ritmo todas las actividades humanas [. . .] que convoca o ahuyenta las fuerzas de la naturaleza, cura al enfermo, asegura el sustento, da suerte en la cacería y victoria en la batalla”.¹

a danza, a través de los tiempos, no ha sido solamente una forma de pasatiempo o diversión, sino una actividad vital en la vida de las comunidades. El hombre baila para expresar su alegría, en homenaje a sus dioses o para renovar la fuerza vital de sí mismo. Pero también, y es su papel más importante, para comunicar ideas, conceptos y valores. Así como la danza sirve de puente entre el hombre y sus dioses, es el enlace de comunicación con sus semejantes.

* *Informantes de Sahagún*. Códice Matricense de la Real Academia de la Historia.

En nuestro país, la danza ha tenido una función preponderante. En cientos de poblados, en el campo, en las ciudades, el mexicano se expresa a través de ella. Se ha bailado por herencia; transmitiéndose de generación en generación; recreada constantemente por maestros o intérpretes, quienes han agregado a sus danzas de manera constante —aunque indiscriminadamente— elementos del pasado y del presente, mezclando lo religioso con lo festivo, lo tradicional con lo moderno y expresando su riqueza espiritual y su vitalidad creadora.

Aún no poseemos datos precisos sobre la forma coreográfica de la danza prehispánica, sólo sabemos que el arte jugaba un papel muy importante en la cultura indígena, que era esencial en la educación, y en la vida cívica y religiosa. Sabemos que la danza estaba presente en las grandes festividades y ceremonias, y que seguramente se conjugaba con otras artes como el teatro y la lírica.

Al impacto de la conquista, la danza se transforma y adquiere

una función de gran importancia: servirá a la conquista misma, será utilizada como un medio para alcanzar los fines políticos, económicos y filosóficos de los conquistadores, será una forma de la cultura impuesta.

La danza constituirá uno más de los recursos para “re-educar al indígena”, para adentrarlo en las doctrinas de una nueva fe, para tratar de borrar todo vestigio de un supuesto “paganismo”. Pero a la danza habría que agregar la palabra portadora de nuevas concepciones; sería necesario poner en boca del indio las gestas históricas de España —el modelo a seguir— las luchas con los moros, los infieles, el triunfo de su verdad y la “verdad” era para ellos, en ese momento, España y Cristo.

De la necesidad imperativa del conquistador, del evangelizador, de usar el movimiento y la palabra para cumplir su tarea ecuménica, surge la danza-teatro convertida en un espectáculo didáctico, reeducador y con ello uno de los primeros productos culturales de la Nueva España.

La danza-teatro, según nuestra opinión, abarca varios géneros; el más característico está constituido por las danzas de Moros y Cristianos, conformando el ciclo de danzas de Conquista Espiritual, con muchas variantes: Santiagos, Santiagueros, Morismas, Archareos, etcétera.

LAS DANZAS DE CONQUISTA ESPIRITUAL

Arturo Warman —quien ha hecho el estudio más completo sobre las danzas de Moros y Cristianos— nos dice que al adquirir conciencia de su trascendencia, la cultura de conquista impuso al grupo vencido la danza de Moros y Cristianos, nacida en España y tempranamente trasplantada a Nueva España. Su difusión se hizo conscientemente y llegó a tener un gran auge; ello se debió a las formas coincidentes de las festividades prehispánicas con las de la cristiandad.

Fue tan acertada la elección, tan atinada la forma de imponer los cambios deseados y tan profundo el impacto, que después de casi cinco siglos, las danzas de conquista espiritual se siguen bailando, en nuestro país, de manera preponderante.

De este primer grupo de danza-teatro daremos algunos ejemplos de danzas que continúan vigentes, y que han sido transformadas por los grupos indígenas, gracias a su poder creativo, adequiriéndolas en propiedad, como exponentes de su cultura.

La Morisma

La Morisma, del poblado de San Pedro Tejalpa, Estado de México, variante de carácter local de la danza de Moros y Cristianos, obviamente escenifica el tema de la lucha entre herejes y cristianos;

en ella curiosamente los herejes tienen el centro escénico y la mayor importancia dramática.

Lucen la indumentaria más rica y creativa. Llama la atención el hermoso tocado que simula una luna, confeccionado con varas y forrado de papel; la máscara de madera con mandíbulas articuladas que les permite lanzar gritos e improperios, como todo hereje que se precie de serlo, recitar largos parlamentos y hasta “echarse” una cancioncita a manera de corrido.

Entre los contendientes figura, por parte de los cristianos, el Señor Santiago, dos Santiaguitos, el Embajador y el Valeroso. Los moros están integrados por Pilatos Mayor, dos Pilatos, Sabario, Archareo, Alférez, Centurión, Tiberio y el Secretario.

Se intercalan parlamentos y diálogos entre los personajes principales de los dos bandos, que se enfrentan en combates simulados, a base de grandes desplazamientos. En formación de dos columnas realizan cruzamientos y cambios de lugar. La danza es acompañada con flauta y tambor.

Danza de los archareos

Otra danza de este grupo es la de Archareos de San Martín de las pirámides, Estado de México, cuya fiesta se celebra el 11 de noviembre, en honor a su Santo Patrono. Su originalidad reside en su gracia al tratar el tema del triunfo de la fe sobre la herejía con profundo sentido del humor, po-

co común en grupos de danzas de Moros y Cristianos, Santiagueros o Santiagos.

En esta danza se representa a los herejes como seres sin razón, que actúan en el límite de la animalidad y la irracionalidad, ejecutando una serie de actos chuscos, con los cuales divierten a la concurrencia.

Figuran en la danza varios personajes de la historia sagrada: el Señor Santiago, que viste —un tanto desgarbado— un pantalón rojo, blusón suelto y capa corta; porta una extraordinaria máscara de fierro de facciones beatíficas, con resplandor de rayos dorados, en cuyo centro se encuentra una cruz. Empuña en la mano derecha la espada y en la izquierda una cruz, monta a caballo simulado con cabeza de madera y crines de ixtle.

Se encuentra entre los contrarios Pilatos, enemigo del Señor Santiago —quien lleva también peluca de ixtle, bigote, barba y corona dorada de hoja de lata.

Los “gallines”, que permanecen siempre junto al Señor Santiago —y cabe preguntarse si este nombre no es una degeneración de “caínes”—, llevan capa de color verde y bonete rojo.

“Sabario” parecería un personaje medieval salido de las guerras de reconquista. Los herejes usan traje que nos hace remontarnos al medievo, con bombacha sujeta a las rodillas y casaca de tela gruesa de color verde, la que anteriormente se confeccionaba con cuero.

Resalta la belleza de la máscara, hecha con sombrero de fieltro encolado, pintado y puesto a secar sobre una piedra, para darle forma de cara, con ojos y boca recortados. La peluca, que enmarca la máscara, es de pelo de borrego, teñido de colores vivos, en tonos de naranja, rojo o amarillo.

En la mano derecha llevan una pequeña lanza de fierro llamada "archa", imitando la que llevaban los nobles en el reinado de Carlos V, y, a falta de ella, cualquier cuchillo o pedazo de hoja de lata.

Acostumbran, antes de bailar en el atrio de la iglesia, pasear por distintos lugares del pueblo, asustando a las muchachas, irrumpiendo en las casas con gritos extraños, ahuyentando a los perros y, en fin, realizando toda clase de actos festivos y a veces hasta tropelías.

Sus movimientos característicos son pequeños brincos verticales, giros y acrobacias. Durante el desarrollo de la danza se ejecuta la media batalla, donde el Señor Santiago envía una carta a Pilatos, la que pasa de mano en mano entre herejes, provocándoles ira y miedo. Saltan graciosamente sobre ella y uno a uno va tomando el centro escénico, haciendo toda clase de visajes y maromas.

Antes de realizarse la Batalla Grande —o sea el enfrentamiento entre herejes y cristianos— estos hacen correr a Pilatos, encabezado por el Sabario, de un lado a otro, hasta que en la esca-

ramuza el Señor Santiago vence de pronto a todo el ejército hereje, el cual termina en grupo, postrado en el suelo. Para afirmar su victoria se acerca a los herejes simulando cortarles pies y brazos.

En esta versión, los parlamentos son pocos, más bien se han suplido por gritos y gruñidos que emiten los herejes y algunas frases cortas de los cristiano.

La música se ejecuta con flauta y tambor con marcado sabor medieval y con características mozarabes.

Danza de las tres potencias

En esta danza, las Tres Potencias están representadas por la "Memoria", el "Entendimiento" y la "Voluntad". Mientras que en otros grupos de la misma entidad federativa, representan a Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo.

Son muchos y variados los personajes que intervienen en esa representación: la Virgen, el Redentor, el Angel, el Cuerpo el Alma, el Pecado, la Memoria, el Mundo, el Entendimiento, la Carne, la Voluntad y Luzbel.

Se emplean relaciones y cantos que van recitando los distintos personajes y el conjunto.

La danza pretende expresar diversos conceptos filosóficos y morales, que se desprenden de otros tantos preceptos religiosos. Tres músicos con violines y guitarra acompañan esta versión, la que termina, como es lógico, con el triunfo de la Cruz.



Danza de Morisma de San Pablo Tejalpa, Edo. de Méx., "Moro".

Danza de los Tastoanes

La farsa de los Tastoanes, danza primitiva, ha sufrido diversas modificaciones desde que fue creada, hace casi medio milenio. Según nos dice el destacado investigador jalisciense Dr. Francisco Sánchez Flores:

"... fue creada por indios mexicas, para conservar el recuerdo del milagro salvador de los conquistadores españoles y sus aliados tarascos, tlaxcaltecas y mexicas, y la extraña victoria de los pobladores de Guadalajara de Tlacotlán, contra sus atacantes: los tlatoanis —señores— de la tierra conquis-

tada que, en multitud de treinta mil guerreros, fueron muertos quince mil, sólo en tres horas, gracias claro está a la ayuda del Señor Santiago, siempre protector de los españoles, hasta en sus depreciaciones anticristianas".²

En el mismo libro nos dice su autor:

"Con la macana hacen la desafiante raya sobre el suelo. Saltan y gritan con desaforada jerigonza que se comprende si logramos no escuchar los 'caquemas' y otras palabras inventadas que nada dicen. Nunca hablaron idioma ni dialecto extraño como pretende alguno: es una jerga que entreveran para velar el entendimiento de lo hablado.

— ¡Caquema! tlancixqui desta ¡caquema! raya si pasas atehuanehua te mueres, la piscolata te despansurro chimada te corto ¡caquema! las orejas más chimada te hago ¡caquema! tapatío mas remolineca cuando menos atehuanehua si no te capo ¡Caquema!

Hablan entre ominosos gritos destemplados y danzan a saltos desgarbados, y vueltas casi en cucullas, rematadas en salto inverosímil; pelean unos con otros, al son de chirimía y tambor.

Pelean sin que la sangre llegue al río. Antes lo hicieron con verdadera saña, si existía la menor rivalidad entre algunos y, en ocasiones, peleaban hasta sin conocerse, como en el caso de don Nicolás, sólo por demostrar quién era más digno de llevar alguno de los cinco nombres de los tastoanes significados los más belicosos: en Mezquitán, por orden de impor-

tancia, era Barrabás, Anás, Satanás, Aurrugo y Chamberico.

Peleaba en ellos el espíritu belicoso, herencia de los "Tlatoanis", los Señores, a quienes cubría de miramientos la reina Sihuapilli: Señora del gran tlatoanazgo de Tonalá.

Ellos protestaron por la empeñada libertad, ante Nuño Beltrán de Guzmán, el español conquistador.

De entre ellos, alguno dio de palos al "muy crudelísimo" Nuño, durante la batalla de los sublevados de Tetlán.

A ellos, dizque se les apareció el Apóstol Santiago, en la Guadalupe de Tlacotlán, durante la pelea. Se valió el santo de fuerzas celestiales para matar a caballazos; cegar con su flamígera espada; paralizar y volver mudos a los esforzados defensores de su libertad. . .

Así, de poder celestial, a poder humano, los venció el santo: "¡Que no los 'extranjeros peludos y pestilentes'!"³

Esta farsa, que tan deliciosamente relata el investigador, es interpretada en Santa Cruz de las Huertas, antiguo pueblecito del municipio de Tonalá, Jalisco.

Al ritmo de chirimía y tambor de dos parches, se ejecuta esta pantomima, única versión en la cual muere el Señor Santiago, para resucitar más tarde y arremeter a ramalazos contra los irredentos tastoanes.

La pantomima se sujeta a las siguientes secuencias, a través de las cuales vemos que se involucra la posesión y límites de ciertas tierras:

- Llegada e introducción de reyes
- Escaramuza de Santiago a caballo
- Agrimensura de tierras
- Confirmación de la agrimensura
- Toma de posesión del real sitio
- Entrada del Santo y la Perra
- Huida de los tastoanes
- Aprehensión de Santiago
- Descuartizamiento y desollamiento de Santiago
- Entierro de Santiago
- Resurrección de Santiago
- Redención y castigo de los tastoanes
- Escaramuza general

Cabe llamar la atención sobre el hecho de la muerte, desollamiento y descuartizamiento del Señor Santiago, lo que no es nada usual en el panorama de la danza tradicional, hecho que seguramente fue incluido en el desarrollo de la danza sin el conocimiento y anuencia de las autoridades eclesiásticas, "desacato" que pudo haberse agregado posteriormente, una vez que la danza fue pasando a la posesión de los danzantes o de los maestros nativos de danza, y saliendo del control de la iglesia. Naturalmente, la supuesta falta se corrige con creces en el momento en que la creación popular hace resucitar al Señor Santiago y dar su merecido a los herejes y blasfemos.

Pasaremos ahora a mostrar algunos ejemplos pertenecientes a un segundo grupo de danzas con parlamentos.



Danza de Santiagos de Atempán, Puebla.

DANZAS-TEATRO DE COSTUMBRES

Danzas que, por medio de sus textos o relaciones y argumentos, hacen referencia a diversas costumbres o hechos acaecidos en siglos posteriores a la conquista.

De ellas se desprenden otras condiciones de vida, en las que nuevas formas de economía, de producción y de propiedad de la tierra, son reflejadas en las creaciones dancísticas.

Danzas de tigre o tecuán

Son innumerables las danzas de tigre o tecuán, difundidas por Norte, Sur, Este y Oeste de nuestra República

Nos ocuparemos, en especial, de la originaria del Barrio de San Francisco Cuauzosco del poblado de Texcaltitlán, Estado de México.

Por su tema relacionado con el trabajo del campo, así como por la presencia del tigre, podemos relacionarla con la de Tlacololeros, del Estado de Guerrero, que también forma parte del género de danza-teatro. Se podría decir que ambas tienen el mismo origen, formando parte del ciclo de danzas de tigres e incluyendo elementos prehispánicos en su contexto, de claro origen colonial.

La trama, extensamente dramatizada, se refiere al tigre que ha causado contratiempos en una hacienda, al devorar a los animales y maltratar las cosechas. Es acechado, perseguido y, por último, cazado por los peones de la hacienda; al principio de la trama lo mismo sucede con un venado, que también perjudica los sembrados y gusta especialmente de los retoños.

La gracia de los textos, en los que no faltan las alusiones a personajes y hechos conocidos en el poblado —con su buena dosis de crítica—, hacen a esta danza singular en el panorama de la danza-teatro, pues permite desarrollar el sentido creativo de los participantes y su poder de improvisación con lo cual llegamos a tener un exponente típico del teatro popular.

Los personajes nos dan ya una idea de su trama, ellos son El hacendado Don Salvador, Payeso, Don Cleto, dueño de los perros



Danza de Archarcos de San Martín de las Pirámides, Edo. de Méx., "Ateo" o "Archarco".

rastreadores, el tigre, el venado, los perros, los Juanes Tiradores, el médico, el enfermo, los peones y los zopilotos.

La trama es como sigue. Después de que Don Salvador es informado por Payeso —especie de ayudante o caporal— de que por allí hay un animal que está desmejorando los plantíos, el hacendado ordena que se contrate a los Juanes Tiradores para que sea cazado. Estos se dirigen a Don Cleto, dueño de los perros que deberán rastrear al animal.

El diálogo que transcribimos fue improvisado por los danzantes que participaron en la fiesta del Santo Patrono del poblado de San Francisco Cuauzosco en el año de 1973.

Juan Tirador 1o.: Pero le vamos a pagar otros centavitos más. . . háganos el favor.

Don Cleto: Pss. . . sólo que por favor, ¿qué favor van a querer?

Juan Tirador: que nos acompañe usted con los perritos.

Don Cleto: Ya no puedo más. . . ya estoy muy viejo.

Juan Tirador: Ahí va, poco a poco.

Juan Tirador 2o.: ¡Ah! ¿Cuántos perros son?

Don Cleto: Son ocho.

Juan Tirador 2o.: ¿Y cuáles son los ocho?

Don Cleto: La Tarifa y la Hija, La Tirana y su hermana, El Jeréz y los otros tres.

Juan Tirador 1o.: ¿Y cuáles son los otros tres?

Don Cleto: ¡Ah! Pues uno es Mascafierro, el Milor, la Pachona y la Tandariola.

Juan Tirador 1o.: ¿No nos hará el favor?

Don Cleto: Se los haré si traen centavos pa' que me paguen.

Juan Tirador: Págueme compañero.

Juan Tirador 2o.: Ce, ome, nauí, macuilli, chinuáz y un quinto de más.

Estos textos son variables, pues como hemos dicho responden a la improvisación de los participantes. Si bien existe una línea temática de la danza, muchas de sus partes se dejan a la espontaneidad de los danzantes en la relación con su público y con los acontecimientos que se suceden en el poblado.

El maestro de esta danza es Don Manuel Vázquez Albarrán, de 56 años de edad, nativo de Texcaltlán; además de dirigir y montar la danza es músico de la misma, la que acompaña con la flauta. Se inició como tamborero a la edad de diez años, posteriormente su tío le enseñó a tocar la flauta. Los sones los aprendió del pitero Don Enrique Mondragón, que fue el maestro de la danza durante mucho tiempo; cuando murió, la danza no se volvió a bailar, hasta que Don Miguel la revivió en ocasión de haber recibido, en 1945, la mayordomía de su pueblo. Desde entonces es él el maestro a quien contratan en la región para montar la danza.

Del mismo modo que en algunas partes tienen textos variables, en otras, en cambio, las versificaciones son fijas. Durante la sección de la danza en la cual

emprenden la búsqueda del venado entonan siempre la siguiente canción:

En la montaña de los enanos
está un venado de este tamaño.
Ya la enanita ya se enojó
porque el enano la pellizó.
Y a que te quita la venadita,
Y a que te mata Juan Tirador.

Viejito de la montaña
dime quién te bautizó,
quién te puso venadito
para que te cante yo.
Salta pa'riba, salta pa'bajo
ya te cayiste, de arriba
a abajo.

Como vemos, en la letra de este canto existe una relación con el viejo son de los enanos; pero la música está casi irreconocible. La versión que comentamos es rica en cuanto a la originalidad de los textos, y la creatividad en acciones, no así en lo que se refiere al vestuario, el que ha degenerado hasta llegar al extremo de cambiar la máscara tradicional por la de plástico, que gusta tanto a nuestros danzantes, ya que se puede conseguir fácilmente en los supermercados gracias a la comercialización de nuestras fiestas de muertos.

Sin embargo, aún queda el ingenio del danzante, al confeccionar algunos de los trajes de ciertos personajes de la danza. La indumentaria del tigre, los perros y, sobre todo, la de los zopilotitos —siempre ejecutados por niños muy pequeños— es realizada con mucha gracia e imaginación, y con gran economía.

El personaje que no ha perdido su máscara original es Don Cleto, quien se atavía con ropa vieja y parchada, que cubre con fibra de palmera y heno, y usa una máscara confeccionada con una calabaza.

La danza, como hemos dicho, se acompaña con flauta y tambor.

Por último, abordaremos algunos ejemplos de un tercer grupo de danzas-teatro.

DANZAS-TEATRO DE CONQUISTA DE MEXICO

Danza de los Tocatines

Uno de los ejemplos claros de danza-teatro de conquista de México, lo encontramos en la *Danza de Tocatines*, bellísima versión sobre el tema que interpreta el grupo de Atempan de la Sierra de Puebla.

Es de justicia mencionar la interpretación que del Moctezuma hace el campesino Carlos Ramiro, quien se entrega al personaje de igual manera que lo haría un actor profesional y altamente experimentado, ejecutando, además, difícilísimos pasos y combinaciones con la suavidad y ligereza de un venado.

Los personajes centrales, naturalmente, Moctezuma, Hernán Cortés, La Malinche, y dos bandos, el español y el indígena. El primer bando jefaturado por Cortés, Alvarado, La Malinche, y cuatro vasallos. El segundo, por Moctezuma, e integrado por Ca-

cama, un capitán y cuatro vasallos.

A riesgo de cansar al lector, valdría la pena describir la trama de la danza, ya que por lo general se le desconoce, debido a que el espectador "fuereño" no resiste la lentitud de las acciones durante las fiestas titulares, perdiendo lo mejor y sustancial de la danza.

La secuencia lógica que se desarrolla a través de sus sonos, se inicia con el habitual paseo; enseguida, se baila el "Coyótzol", son que se desenvuelve sobre una complicadísima coreografía, basada en líneas cambiantes frente a los cuatro puntos cardinales, con tanta rapidez y complejidad que sería difícil para un coreógrafo profesional dilucidar su mecánica a primera vista.

El segundo son se refiere al baile o diálogo entre el Monarca y Cortés, donde se supone tienen su primer contacto los dos personajes.

En el tercer son, "La Rogativa", uno de los más bellos y difíciles, el monarca Moctezuma se desplaza hacia uno y otro bando, con brincos y genuflexiones complicadísimas, simbolizando el ruego hacia ambos bandos, con objeto de que no se entable ninguna lucha.

En el siguiente son interviene la Malinche, que se desplaza como una sombra detrás de Cortés; éste, por su vestuario, más bien parece un soldado de la intervención francesa.

Después de la Cadena, del baile de los Cuatro Capitanes y del

Cruzado, se inicia el son del Violento Anuncio de la Revolución y la Pelea, contienda entre los dos partidos, espléndidamente resuelta desde el punto de vista coreográfico.

La Humillación es el son de mayor emotividad, en el cual el Moctezuma es violentamente despojado de sus atributos reales, simbolizados por una "manilla" que porta en la mano derecha y una corona rematada con una cruz cristiana que lleva sobre la cabeza, escondida dentro del gran penacho de plumas de pavo real.

Estos atributos reales son entregados a Cortés, quien se quita su sombrero para colocarse la corona de Moctezuma. Este llora por su despojo y por la humillación de ser obligado a tocar el suelo con la frente, presionando su nuca con el bastón de mando de Cortés.

Aún cuando los parlamentos se han perdido, en su mayor parte, todavía se recitan algunos trozos; uno de ellos en el momento en que Moctezuma se dirige a sus vasallos y los culpa de haber perdido el reino, porque no quisieron aceptar al nuevo Dios y la verdadera religión profesada por los conquistadores; después de poner de manifiesto la falsedad de sus propios dioses indígenas, se dirige a Cortés con las siguientes palabras: "Español, hijo del sol, que me has dejado abismado, de ver tu fina presencia y lo hermoso de tu agrado, hoy mismo te doy respuesta, que me has dejado encantado."

Acto seguido, Cortés le perdo-

genes intervencionistas y coercitivas se identifican unas con otras.

Nuestra hipótesis, en el sentido de que la *Danza de la pluma* nace o se rehace en el siglo pasado se afirma, también, en las características de la música y de las partes bailadas, las que se componen de shotís, polcas, y cuadrillas, formas dancísticas propias del siglo XIX, con marcado acento francés pero ya asimiladas al carácter propio de la región.

A continuación transcribimos uno de los últimos parlamentos de la *Danza de la pluma* de San Martín Tilcajete, en donde se expresa muy claramente el sentimiento de nación o grupo social agredido:

Con engaño y tiranía
el General con valor,
con su falsa España vino
a pisar en nuestras tierras.

No admito ni admitiré
¿Qué no sabéis mexicanos
o ya se les olvidó
el trato que Cortés le dio
aquel por boca Moctezuma?

Las muertes, los asesinos
qué rigor, qué tiranía,
sufrió México día en día,
y esos hombres tan ingratos
la ley santa le trajeron,
y si el oro les sacaron
claro está que lo vendieron

La riqueza acumulada en las diferentes regiones de nuestro país, producto de la tradición en el género de danza-teatro, es sin duda una de las expresiones populares

que más posibilidades ofrece para su análisis, y para comprender, a través de ella, el sentido de la danza creada por ese sector tan marginado de la población cuya creación será inagotable y siempre el reflejo del acontecer histórico de su pueblo. De esta manera, la danza se convierte en un auxiliar para el estudio de la historia de nuestro país.

Sería imposible mencionar todas las versiones que existen en el país de formas de danza-teatro, muchas de ellas desaparecen mientras otras se crean o recrean. En cada recreación o nueva versión encontraremos evidencias de las formas de vida, acontecimientos, modas etc., de la época en que fue "parada" —término usado por los danzantes y que indica su montaje—; la danza no es una vasija de barro que permanece idéntica al correr de los siglos, por el contrario es algo vivo en donde va quedando la huella de cada artesano que la remodela, de cada artista que la recrea. . . "Esas huellas no son la firma del artista, no son un nombre; tampoco son una marca. Son más bien una señal: la cicatriz casi borrada que conmemora la fraternidad original de los hombres."⁴

NOTAS DE JOSEFINA LAVALLE

¹ Curt Sachs. *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ed. Centurión.

² Francisco Sánchez Flores, *Las danzas fundamentales de Jalisco*, México, D.F., FONADAN.

³ *Ibidem*.

⁴ Octavio Paz *In/mediaciones*. México, D.F., Seix Barral, p. 15, (Biblioteca Breve).

El derecho de autor y la coreografía en México

Patricia Aulestia de Alba

29

Ultimamente se han realizado en México, importantes eventos en relación con el Derecho de autor y la obra artística: el Primer Simposio Nacional *El artista plástico y el derecho de autor*, organizado por la SOMART y la V Reunión Continental del Instituto Interamericano de Derecho de autor, en la que participó activamente la SEP y en la que se conmemoró el centenario del Convenio de Berna.

El Secretario de Educación Pública, Miguel González Avelar, expresó que “en México los derechos autorales están debidamente protegidos por la ley, ésta se ha adaptado y desarrollado de modo que armonice con los intereses de los valores artísticos, lo que la hace de avanzada, no sólo en lo que respecta a los países en desarrollo, sino también en el contexto internacional”. Añadió que “el gobierno mexicano se suma al creciente interés mundial de protección autorales” y destacó que “impulsa y abriga la cultura nacional”. Recordó que a iniciativa de Jaime Torres Bodet, se promulgó la Ley

Federal de Derechos de Autor hace treinta años.¹

Estos hechos confirman la importancia del cuestionario, que promovido por el Comité de Danza del Instituto Internacional del Teatro IIT de la UNESCO, ha sido contestado en 17 países sobre coreografía y derecho autorales. Proseguimos con las respuestas del Director General del Derecho de Autor, Lic. Adolfo Loredó Hill cuyo inicio publicamos en nuestro Boletín núm. 9 del CID-Danza-INBA.

El Lic. Loredó Hill, definió a la coreografía como “una composición de movimientos o gestos a utilizar en un escenario, en esencia, para acompañar música”.

Cuando se trata de una obra creada por varios autores, la ley otorga derechos por partes iguales a todos, salvo convenio en contrario que se demuestre la titularidad de cada uno. El derecho patrimonial de los coautores

¹ Villanueva Parra, Bertha, *Los derechos autorales sí están protegidos*. México, D.F. Excelsior, 23 de septiembre de 1986.

a reproducir su obra, se transmite por cualquier medio legal, y por lo mismo hay titulares de derechos independientemente del autor que los ha transmitido.

¿Y las obras derivadas son protegidas de forma independiente? Se podría considerar que se trata de arreglo, compendio, ampliación, adaptación o transformación de la obra primigenia, y las cuales se protegen en lo que tengan de original, pero no pueden ser publicadas sin autorización del titular del derecho de autor.

¿Cuando una obra es ejecutada o representada públicamente, puede considerarse publicada? El Lic. Loredo Hill nos responde afirmativamente y nos ratifica que ninguna obra puede ser alterada o modificada sin la autorización del autor. Para que el coreógrafo pueda supervisar su obra, en el caso de permiso concedido por largo plazo y recibir pago por ello, debe estipularlo en lo pactado.



Josephine Baker por Paul Colin.

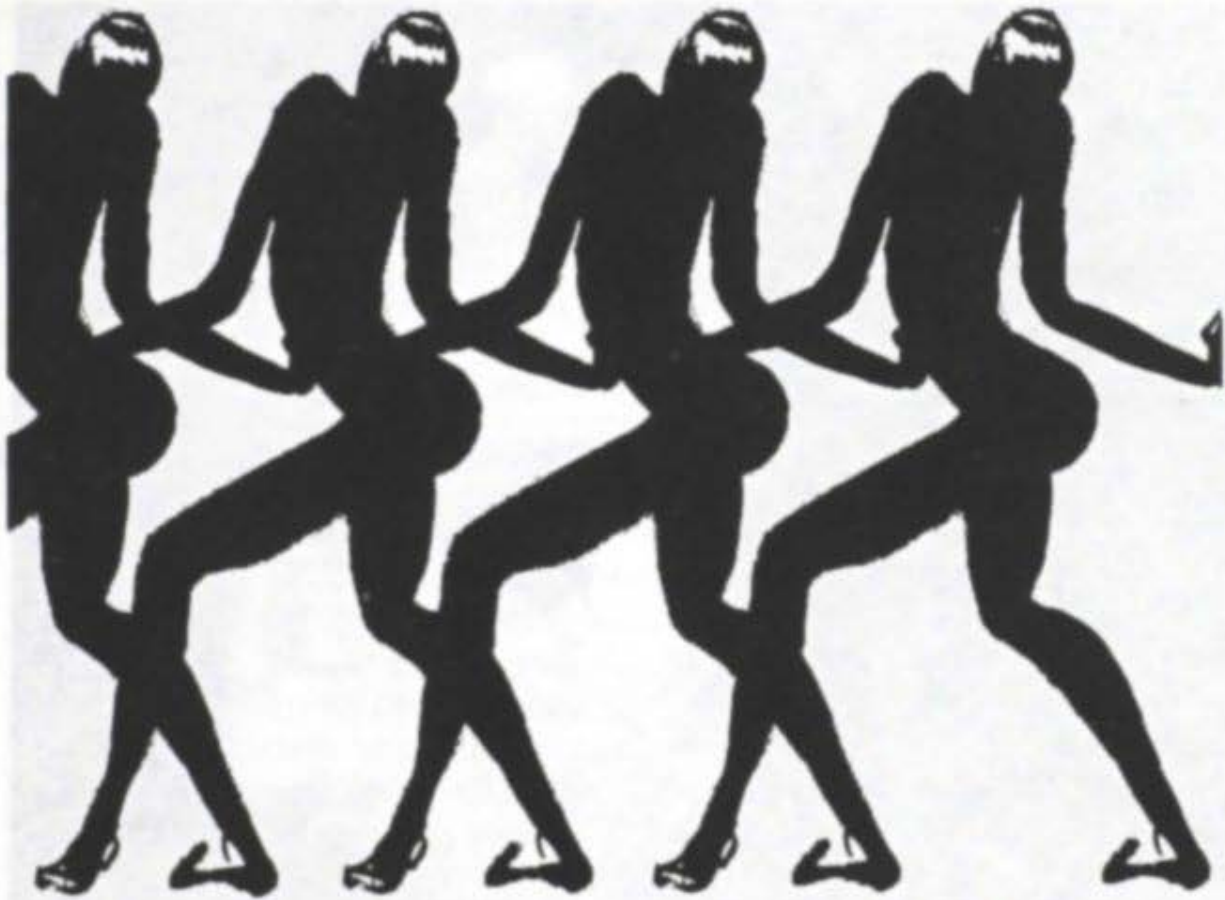
Quando una compañía encarga una obra ¿quién es considerado como dueño, el coreógrafo o la compañía? De acuerdo a nuestra legislación nacional, hay dos supuestos: cuando la colaboración es remunerada, la titularidad de la obra corresponde a la entidad productora, únicamente con la obligación de mencionar a los autores y cuando es gratuita, el derecho de autor corresponde a todos los creadores por partes iguales. Pero, ¿quién es el propietario de las cintas de ensayo, o videos grabados durante una función, la compañía o el coreógrafo? Los autores o titulares de derechos.

Los derechos por el uso o explotación de obras protegidas, se causan o generan cuando se realizan ejecuciones, representaciones o proyecciones con fines de lucro obtenido directa o indirectamente, y los pagos de estos derechos se establecen en convenios entre los interesados. A falta de ellos se regulan por las tarifas que expida la SEP, pudiendo revisarse las mismas cuando a juicio de dicha dependencia hayan variado.

¿Si el coreógrafo es empleado de la compañía recibe regalías, o un solo pago, en caso de permitir representaciones? Depende de las circunstancias económicas que sirvieron de base para el convenio.

Los autores tienen control de sus regalías, a través de las sociedades autorales que se constituyen conforme a la ley autoral.

Si la Sociedad de autores de coreografías, no se ha constituido todavía, ¿que organización con-



trola las representaciones públicas, transmisiones de televisión o distribución de video? El Lic. Loredo Hill nos comunica que es la Secretaría de Gobernación y nos invita a interesar al gremio de la danza, en hacer realidad una Sociedad que defienda toda la amplia gama de creaciones dancísticas.

La violación de los derechos de propiedad artística pueden ser sancionados penalmente, con pena corporal y sanción pecunaria.

El Lic. Adolfo Loredo Hill, ha reiterado en varias ocasiones, “. . . que los autores de toda obra artística, deben de tener un control efectivo sobre la reproducción de sus obras para asegurarse una vida digna con el pago justo de su

talento, y tener la protección del derecho de autor.” Ha comentado que “. . . en virtud a los problemas creados por la aparición de nuevos medios de información y de reproducción, se hace necesario mejorar la protección, existe una conciencia cada vez mayor de la necesidad de colmar lagunas en la legislación o en la práctica en este sentido. Esto debe lograrse extrayendo las enseñanzas que ofrece la experiencia en el campo del derecho autoral, así como de la reciente evolución de la normatividad internacional en la materia.”²

² Camacho Suárez, Eduardo, *Urge proteger más los derechos autorales*. México, D.F. Excelsior, 15 de julio de 1986.



Ballet ¿técnica académica o arte interpretativo?

Orlando Taquechel

33

Es necesario liberarnos de la concepción que identifica al ballet como una danza académica, producto de una técnica académica, y sostiene que el dominio de ésta es su característica paradigmática. Si así fuera, al ver a un bailarín quitarse las zapatillas o bailar descalzo, colocar un pie hacia dentro o sacar una cadera, podríamos decir automáticamente que NO ESTA BAILANDO BALLE. Y no hay absurdo mayor.

El ballet es danza escénica, y como tal es una forma de espectáculo teatral en el cual el baile se presenta estrechamente unido a la música, la actuación, la escenografía y el vestuario, para crear obras de interés dramático, con o sin argumento.

Para algunos, el ballet es sinónimo de “punta”. Y, ¿por qué limitar el concepto de ballet de esa forma? Sin duda, se hace cada día más difícil establecer los límites del espectáculo de ballet porque en definitiva nos acercamos poco a poco al momento en que resultará obsoleto diferenciar los distintos tipos de danza. Vamos hacia una DANZA TOTAL, en la cual el dominio de la técnica académica —código extraordinariamente riguroso— le dará al bailarín la posibilidad de hacer determinadas cosas, pero sólo como parte de su trabajo. Su trabajo, en realidad, será el de hacer todas las cosas en la danza.

La técnica académica es sólo la base del entrenamiento del bailarín, que además de capacitarlo físicamente le va a servir, en primer lugar, para interpretar obras del repertorio académico —los ballets ya tradicionales— y en segundo lugar para que, apoyándose en el

control de su cuerpo que la técnica le ha facilitado, pueda dominar la ejecución de otros tipos de danza que son infinitamente abiertos y que pueden no tener nada que ver, en última instancia, con la técnica académica.

O sea, si aprendieron a colocar sus pies hacia afuera es posible que tengan que bailar con ellos hacia dentro —pero saben hacer lo contrario. A lo mejor tienen que hacerlo todo al revés de como lo aprendieron según la técnica académica. Esto no es lo importante. Por eso no se deja de bailar ballet.

Por ejemplo, en *Carmen* —de Alberto Alonso— la bailarina protagonista tiene que ejecutar pasos y movimientos que van en contra de lo académico: juega con sus pies y pasa uno detrás de otro. Pero, ¿hay alguien que pueda afirmar que *Carmen* no es ballet?

Así, el concepto actual de ballet es mucho más libre que el que imperaba hace 50 años. El ballet ha evolucionado para no perecer. Esto se debe fundamentalmente a una cuestión de posibilidades en la práctica escénica y a la búsqueda —constante en la historia del teatro— de una comunicación con el público. A un público que conoce y aprecia otros tipos de danza mucho más libres, no le satisface el espectáculo de bailarines “amarrados” a un código tan cerrado. A los nuevos creadores e intérpretes les ocurre más o menos lo mismo: ¿por qué crear obras sólo de esa forma?, ¿por qué bailar sólo con esa “técnica”?

Por eso es muy difícil encontrar en estos momentos un espectáculo de “ballet” o de “danza moderna”, por ejemplo, que pretenda estar en estado puro —estado que, por otra parte, no ha existido nunca en el arte—; a lo que asistimos siempre es a un espectáculo de danza contemporánea, en el que es posible que asome “lo académico”, pero despojado de todo el sentido peyorativo asociado a la ortodoxia y la monotonía que asfixió a este concepto en los finales del siglo XIX e inicios del XX. La labor de destacados profesores y coreógrafos ha hecho del ballet, nuevamente, un arte fuerte, vivo y audaz. Coreógrafos como Mijail Fokine, Anthony Tudor, Agnes de Mille, Jerome Robbins, Leonid Yakobson y Maurice Bejart. Aún el neo-clásico George Balanchine, uno de los talentos más

determinantes de este siglo. Profesores como Enrico Cecchetti, Agrippina Vagánova, Assaf Messerer, Aleksander Pushkin y Fernando Alonso.

Cuando se afirma que Mijail Fokine (1880-1942) es el creador del ballet “moderno” se hace referencia a las creaciones y aspiraciones de su momento histórico, y a la fuerte influencia que ejerció sobre él su contemporánea Isadora Duncan (1878-1927). Las ideas de Fokine sobre el “nuevo” ballet tienen mucho que ver con la manera en que la Duncan se entregaba a la danza escénica como fenómeno comunicativo.

Sin embargo, las creaciones y aspiraciones de Fokine y la Duncan, aún sin haber perdido vigencia en su conjunto, no son ya necesariamente las nuestras. Lo “moderno” así entendido ha dejado de ser un problema que nos pertenezca, que realmente nos interese, y el término “contemporáneo” resulta mucho más nuestro. Lo contemporáneo es la manifestación de un encuentro con el arte de un periodo determinado con un sentido socialmente enriquecedor —es decir, siempre nuevo— y es por consiguiente una categoría histórica con diferente contenido y forma en diferentes épocas.

Contemporáneo —y manejo aquí definiciones ajustadas en el Encuentro Teórico de Críticos de Ballet de Países Socialistas celebrado en Budapest (Hungría) con motivo del INTERBALLET '81—, es un concepto más amplio que moderno, y admite pues a estilos, métodos, escuelas y, por lo tanto, mensajes muy diferentes e incluso totalmente independientes.

Decir igualmente que EL BALLETS ES TEATRO puede no parecer algo completamente nuevo. Ciertamente, no lo es. Pero sí es una declaración de contemporaneidad.

Hoy, el ballet es teatro.

Y decir teatro es aceptar una convención para comunicar la realidad.

Tal y como el idioma se vale de las palabras, la música de los instrumentos musicales y sus sonidos, la arquitectura de los espacios, volúmenes y planos, y el cine de la imagen, el teatro utiliza un lenguaje para establecer la comunicación con el espectador, sólo que éste es a la vez, la suma de todos los lenguajes posibles: la palabra, los espacios y formas, el movimiento, los sonidos, etcétera.



Ballet Nacional de Cuba.

El teatro —y el ballet, estamos de acuerdo— elabora “su” realidad a través de todos esos elementos, y ¿qué hace con ella? La transforma en acción dramática.

Para decirlo de otra forma, el teatro sustituye las acciones de la vida real por acciones dramáticas. Acciones dramáticas que, por otra parte, aclaran —y enriquecen— el significado de las acciones reales en un proceso que va del texto a la escena y culmina al alcanzar estas categorías de acciones escénicas.

Estructurar un espectáculo teatral es, en definitiva, codificar al unísono un mensaje constituido por signos de diferentes sistemas (aspecto comunicativo del arte).

“Signo teatral” es la realización escénica de una propuesta formalmente diferente: texto escrito en el teatro dramático; acciones dramáticas —exista guión o no— elaboradas según movimientos expresivos y pantomímicos originados en el salón de ensayos en el caso de la danza.

Sabemos que no existen los signos aislados, que sólo existe un signo cuando está inmerso en una trama de relaciones necesarias y suficientes para identificarlo. Por lo tanto, y partiendo de que los movimientos expresivos y los pantomímicos se forman a partir de las vivencias de sus creadores, que están socialmente determinados y que se “interpretan” también según las vivencias de los espectadores; este asunto del signo teatral en la danza tiene un sentido expresivo que ha ido cambiando paulatinamente desde el momento en que la Academia de la Musique et la Danse estableció, en 1671, el código académico.

Todos los bailarines aprenden en un centro que es descendiente directo de esa primera escuela, pero el significado de los mismos movimientos ha ido cambiando según las relaciones sociales, las ideas estéticas o religiosas, las circunstancias históricas de una época o de un país determinado.

La creación artística es un proceso cognoscitivo y ésta, una de sus cualidades fundamentales, determina que el artista busque cómo organizar su universo escénico de forma tal que le resulte sencillo al espectador identificar sus partes y estructurar el conjunto.

Tal y como un texto es legible si está escrito con claridad, lo mismo podemos decir de un espectáculo danzario. La “legibilidad” de un espectáculo teatral no es más que la facilidad con que puedan reconocerse y organizarse sus partes en un modelo coherente. Modelo coherente que no quiere decir modelo definitivo, sino modelo que evoluciona.

En la búsqueda de esa “legibilidad” el coreógrafo puede montar un ballet utilizando toda la técnica académica, parte de ella, alguna referencia a ella o no usar-

la en absoluto. Puede darse el caso en que esa técnica académica —entendida como repetición de pasos— no se encuentra. De hecho, obras así existen desde hace tiempo, porque lo que ha distinguido históricamente al ballet —arte del sub-texto— es la utilización a nivel de signifiante de muchos sistemas sígnicos a la vez, quizás más que cualquier otra forma de espectáculo teatral.

Sin texto, y ante la restricción originada por el código académico —y para poder salvarla— el ballet fue transformando todos los restantes sistemas de la representación teatral en significantes constantes. Así fue hasta que por fin saltó toda restricción. *Petrouchka* de Mijail Fokine, puede ayudarnos a entender el proceso. En este ballet —de 1911— no hay restricciones académicas para el bailarín protagonista —en su estreno: Nijinsky—, éstas sólo están presentes en la bailarina. Igualmente, ¿puede hablarse de restricciones académicas en *Nuestro Fausto* de Maurice Béjart? El efecto principal del ballet lo causa el ajuste escénico de un signo estético que le es propio: el gesto (movimiento con significado), pero necesariamente, la imaginación coreográfica trabaja con un vocabulario básico ya establecido. Lo que es decir, se llega al gesto a través de una técnica. La técnica es siempre un medio, no un fin. Sólo que es un medio fuertemente programado en el caso del ballet.

Los resultados escénicos dependen en buena medida de la ejecución apropiada de los movimientos señalados por la coreografía —léase de la “técnica”, y no sólo académica— pero el desenvolvimiento técnico del movimiento no es lo determinante: de ser así estaríamos ante la apropiación escénica de una demostración deportiva y nos apartaríamos del principal objeto del ballet contemporáneo: el interés dramático.

Existen muchas opiniones al respecto pero son inadmisibles los extremos: bailarines que ejecuten con la más perfecta técnica pasos y movimientos pero que no interpretan; o intérpretes que actúen a las mil maravillas pero que no bailen. Eso sí, todo lo analizado aquí hay que adecuarlo a cada caso, a cada obra.

El ballet no es técnica académica sino arte interpretativo.

*Apuntes sobre una bailarina.
La disciplina y aplicación de
diferentes técnicas*

Patricia Vázquez

39

Hay quienes buscan en la danza la destreza física, otros, implantar un estilo a través de formas determinadas y hay quienes persiguen encontrar los movimientos más personales para obtener mayor expresividad. Todo ello es válido, pero es en Pilar Medina donde se encarna un ejemplo de fusión, de estas búsquedas de acuerdo a la creación de una danza propia.

Fluyen en ella con exactitud dramática las diferentes técnicas que la conformaron como artista: danza española, clásica, contemporánea y actuación dramá-



Pilar Medina en *Golpes de Tierra*.



Wilson Pico de el Ballet Ecuatoriano.

Los nuevos caminos de la danza ecuatoriana

Fernando Nieto Cadena

43

Por los lejanos años treinta, precisamente el 14 de octubre de 1937, escribía uno de los maestros de la narrativa ecuatoriana contemporánea, don José de la Cuadra, que el Ecuador era un país sin danza. Desde entonces ha llovido mucho sobre los andinos páramos —disculpen la nostalgia— nacionales. Y si bien todavía no puede hablarse en mi país de una tradición dancística, en los últimos tiempos se han dado pasos para que esta manifestación de las artes de la representación no sea la Cenicienta dentro de la producción estética ecuatoriana.

En realidad cuando se habla de danza en el Ecuador, casi siempre uno ha debido dar por entendido que se habla de danza folklórica, en la que muchos esfuerzos e ilusiones se han invertido. Con tropiezos y traspiés, contra viento y marea, se ha ido consolidando algo que ahora podría llamarse danza folklórica ecuatoriana, casi siempre con repertorio andino y escasos ejemplos del folklor afroecuatoriano y costeño. De todas maneras algo es algo. La Compañía Nacional de Danza tiene algo más de diez años de existir con persistencia y reincidencia en hacer de la danza un medio de comunicación y promoción de los valores culturales ecuatorianos.

En otro andarivel, la danza contemporánea sólo en los últimos tiempos ha crecido. Justo en los momentos de crisis. Y en los ratos de mayor agudizamiento de la crisis no sólo en lo económico sino también en lo social y en lo político. La danza como que desdice ese fatalismo derrotista que pretende convencernos que los tiempos de crisis no son propición para la activi-

dad artística. En Ecuador, por lo pronto, la danza lo mismo que la pintura y la literatura desautorizan el sofisma.

Hoy lo más sobresaliente de lo acontecido en la danza es la creación y consolidación del frente de Danza Independiente, que agrupa a todos los que a través de la danza buscan expresar y testimoniar nuestra realidad. El solo hecho del surgimiento de este frente es sintomático: algo ha cambiado, algo huele bien en el país. Y por lo que sabemos trabajan incansablemente, experimentando con nuevas propuestas y, lo principal, acercándose a expresiones estéticas diversas como la poesía, la novela o el teatro, es decir, en pleno redescubrimiento de un lenguaje artístico integral para aprehender con mayor eficacia nuestra condición de ser ecuatorianos, copartícipes del mundo actual. Ahí está el trabajo realizado sobre la novela de Iván Egüez por Wilson Pico, *La Linares*, donde se recuperan circunstancias y personajes de una ciudad —Quito— poblada de recuerdos provincianos que transita hacia el cosmopolitismo y se resiste a perder el añoso sabor de la conseja popular convertida en leyenda. Lo mismo puede decirse de lo presentado por el grupo Quebradanza, que presentó de la bailarina y coreógrafa quiteña Susana Reyes, *Cantuña*, con base en textos del poeta Ulises Estrella.

En definitiva, el movimiento dancístico del Ecuador se ha insertado plenamente en la contemporaneidad, dejando a un lado los devaneos folklorizantes que fueron necesarios al momento de consolidarse la danza como expresión artística entre los ecuatorianos. Los bailarines de hoy saben muy bien lo que les espera en esta hora de pesadumbres socioeconómicas políticas. Saben que con su danza deben responder a los requerimientos y urgencias del país. Y en eso han comprometido sus mejores, esto es, todos sus esfuerzos. Que alguna vez los veamos aterrizar por estas alturas sería una buena acción de los dos gobiernos ¿será posible?

Maestros noveles

Luis Enrique Mueckay

45

En el quehacer dancístico de nuestros días es real y tangible el fenómeno del cada vez mayor número de jóvenes bailarines que, en pleno desarrollo formativo, se ven orillados a la docencia prematura por una necesidad económica. La preparación que obtienen en los centros de aprendizaje danzario contempla, por lo regular, materias de orden técnico que proveen al cuerpo de dominio para el movimiento y se apoyan en otras como: Teatro, Expresión Corporal, Música y Coreografía que redundan en aspectos interpretativos y creativos para el bailarín; no sucede así, generalmente, con materias de orden teórico como Historias del Arte y de la Danza, Sociología del Arte, Anatomía aplicada a la Danza, Pedagogía, por mencionar algunas que no son tomadas directamente en cuenta, la mayoría de las veces, para conformar los programas de estudio.

Ser maestro o llegarlo a ser implica tener vocación y una capacitación que la respalde, además de poseer un espíritu investigador dedicado a lo largo de una carrera práctica que otorga experiencia.

Muchos de los noveles bailarines, ya sea por verdaderos deseos o por razones apremiantes, se convierten en maestros de la noche a la mañana, improvisados e inexpertos: una etapa que podría o debería llegar con el tiempo y con una acertada preparación, se vuelve un salto repentino. Pero este no es el problema en sí, porque ganarse los medios económicos para solventar alimentación, habitación, clases, servicios médicos especializados y ropa para ensayos es un hecho común entre los bailarines, y qué mejor que hacerlo siempre

en labores que tengan estrecha relación con la danza. El conflicto empieza en la poca o nula capacitación para la docencia que hace que estos bailarines-maestros tiendan a imitar, a la vez, a sus maestros y caer en los mismos aciertos así como en los mismos errores o deficiencias; agravándose cuando no existe el afán de superar los conocimientos adquiridos. Esto siempre provoca, al fin de cuentas, un círculo vicioso en el que sólo se transmiten cánones aprendidos y no se alcanzan niveles donde se generen nuevas ideas y propuestas de enseñanza. La danza se convierte, de esta manera, en un exclusivo pretexto para ganarse la vida o negociar con ella.

La inquietud investigadora, el deseo de superación, la responsabilidad y respeto hacia lo que se ha elegido por convicción: la danza, deben llevar a los maestros principiantes a sensibilizarse y a entrar en contacto con otras manifestaciones del arte, ahondar en conocimientos, hacerse de cursos y talleres de actualización, y buscar la experiencia de aquellos que ya han transitado caminos similares y adquirido experiencia. De igual manera, los libros, ya se sabe, son fuente inagotable de conocimientos, un arma complementaria que respalda la práctica y motiva la curiosidad, así como la confrontación de ideas.



Nacionales

Temporada de Danza Contemporánea 1986

En el Teatro del Palacio de Bellas Artes se dieron cita el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio para realizar sus presentaciones dentro de la Temporada 1986 de Danza Contemporánea, durante el mes de septiembre. Tocó primero el turno a el Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo. El programa estuvo formado por las coreografías *Pulcinella* de Jesús Romero, *Metamorfosis* de Federico Castro, *Sesión de Vals para 6 donde el Diván no cupo* de Rosana Filomarino, *Canto del alba* de Jaime Blanc, *Estudio número ocho* y *El llamado*, estas últimas de Guillermina Bravo.

Posteriormente le tocó al Ballet Independiente que este año celebró su vigésimo aniversario. Sus presentaciones abarcaron dos programas diferentes: el primero contenía cuatro coreografías de Raúl Flores Canelo, director del ballet: *Tres fantasías sexuales* y un prólogo, *Soliloquio*, *Jaculatoria* y *La espera*. El segundo programa, además de las *Tres fantasías sexuales* de Canelo, también incluía *Función de media noche* de Elisa Rodríguez, *Oasis* de Silvia Unzueta y *Nostalgia de muerte* de Patricia Ladrón de Guevara.

Finalmente, se presentó el Ballet Teatro del Espacio, dirigido por Gladiola Orozco y Michel Descombey con *Año Cero*, espectáculo de Descombey creado hace diez años, y nuevamente puesto para celebrar su décimo aniversario de creación, precisamente.



Cuadernos del CID-DANZA

En el curso de este año han aparecido cuatro números (11, 12, 13 y 14) de la serie *Cuadernos del CID-DANZA*.

11 El CICO (Centro de Investigación Coreográfica), bajo la dirección de la maestra Lin Durán, tiene un número especial dentro de esta serie. Resalta el trabajo artístico de una agrupación de jóvenes valores de la danza actual en México que, además de bailar, conquistan pasos en el oficio de la coreografía.

12 La Compañía Nacional de Danza dirigida por Guillermo Arriaga, y a la labor que esta Compañía ha venido realizando desde que, oficialmente, se le concediera ese nombre en 1977. El material que contiene es diverso y, entre otras cosas, habla de las múltiples presentaciones de la Compañía en escenarios nacionales y extranjeros, así como de las amplias colaboraciones de maestros, bailarines y coreógrafos nacionales e internacionales que han tenido que ver con el desarrollo artístico de la misma.

13 La vida y obra del mimo belga Frederik Vanmelle se expone en un cuaderno más de la serie, donde no sólo se narra su

trabajo antes de que arribara a México, sino también el gran aporte que su profusa labor significara para el ámbito de la danza en nuestro país. Los seguidores de su estilo, actuales representantes de su escuela, nos hablan del maestro, del amigo, del método de sus montajes, así como de su filosofía para encarar la vida. Este número, como ya sabemos, fue lanzado en un homenaje que se le rindiera en el mes de octubre al cumplirse un año aproximado de su trágica desaparición.

14 Este cuaderno nos pone en contacto con algunas décadas pasadas de la historia dancística mexicana al hablarnos de Francisca Moya Luna, mejor conocida como Nellie Campobello, escritora del movimiento revolucionario mexicano de 1910, y que como coreógrafa impuso ese mismo acento nacionalista en sus danzas que la hicieron célebre. Habla, asimismo, de su intervención como Directora de la Escuela del Ballet de la Ciudad de México y de la Escuela Nacional de Danza.

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 Difusión y Relaciones Públicas

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

Mtra. Patricia Aulestia de Alba
Directora del CID-Danza

Coordinador del boletín
César Delgado Martínez



SOP