

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 12. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1987.

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

BOLETIN

CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación
de la Danza



12

DIDA

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

Enero-marzo 1987

INDICE

EDITORIAL	3	Las Mamás y la Danza	
		<i>Felipe Segura</i>	30
VIDA Y OBRA		II Forum de las Artes	
Función Homenaje a Luis		Escénicas	
Fandiño	5	<i>César Delgado</i>	
In Memoriam	11	<i>Martínez</i>	34
TESTIMONIOS		DOCUMENTOS	
El Lenguaje Coreográfico		Noverre y el Día	
<i>Lin Durán</i>	17	Internacional de la	
Reencuentro de Anna		Danza	39
Sokolow con Waldeen		LOS QUEHACERES	
<i>Tania Alvarez</i>	19	DEL CID-DANZA	53
¿Hacia una Metodología		LIBROS	56
Mexicana de Enseñanza de		NOTICIAS DE DANZA	57
la Danza?			
<i>Sylvia Ramírez</i>	22		
La Investigación Médica			
Aplicada a la Danza			
<i>Patricia Díaz Godínez</i>	27		

12

DIDA



Fotografía de la Colección Raúl Flores Guerrero

EDITORIAL

Es sumamente gratificante para el equipo que elabora el boletín saber la importancia que éste ha adquirido, entre las personas cuyo trabajo está de alguna manera relacionado con el quehacer dancístico en el Distrito Federal, la provincia y el exterior.

Al abrir este año lo hacemos con el número doce esperando que el contenido que ahora ofrecemos cumpla con los objetivos que desde un inicio nos propusimos: confeccionar un medio impreso que informe sobre las tareas del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza, así como de las acciones más relevantes que alrededor del fenómeno dancístico contemporáneo se realicen; del mismo modo, comunicar los avances que en materia de investigación y edición surjan de nuestro colegio especializado de investigadores, tomando en cuenta que para ambos casos el boletín se convierte en un interesante espacio que registra los sucesos para el futuro.

Creemos, pues, que en el panorama de ediciones nacionales el boletín del CID-DANZA ha venido haciéndose su lugar allí donde escasean publicaciones especializadas que hablen de la danza en todos sus aspectos. Reiteramos, finalmente, nuestra invitación para que el público lector nos haga llegar sus apreciaciones, inquietudes y colaboraciones.



Kaleidoscopio. Ballet Nacional de México. Fotografía de Luis Fandiño.

—*Función-homenaje a Luis Fandiño*—

Libreto de Jorge Domínguez para la actuación de Graciela Henríquez, Rosa Romero, Jorge Domínguez y Cuerpo Mutable (Lidia Romero, Herminia Grootenber y Mabel Diana). En escena está un televisor. Se oye la voz de Jorge Domínguez narrando el texto que viene a continuación. Al abrir el telón, se ve su cara en el televisor. Entran los bailarines y se acercan al televisor. Posteriormente llevan a cabo distintas acciones de ensayo de frases de movimiento de algunas obras de Luis Fandiño. Las flechas y letras negras indican acciones escénicas.

Voz

No recuerdo bien la fecha (Pero creo era en 1972 o 73 por ahí de abril o mayo). Yo tendría 16 ó 17 años, y estudiaba teatro en aquel entonces. Andaba de visita en el D.F. y un amigo me invitó a los 25 años del Ballet Nacional que se celebraban en Bellas Artes.

Recuerdo con cierta fidelidad el programa (creo); bailaban: *Juego de pelota, Acto de amor, Melodrama para dos hombres y una mujer, Kaleidoscopio, El Quijote serpentina* o (*Homenaje a Cervantes*) y quizás posiblemente algo más de Federico (Castro). Allí fue donde vi por primera vez a Luis Fandiño y también, por primera vez, vi materializado, en una persona, lo que sería para mí el medio adecuado para expresar mis incipientes inquietudes artísticas. Encontré en él a quién admirar y un modelo para guiarme en busca de mis propios objetivos artísticos, cuando el tiempo llegara para ello.

Esta historia es, por supuesto, muy similar a otras que he escuchado (de muchas bocas, antes que yo). Parece tonto repetirla y, sin embargo,

cuántos no seremos los que, sin saberlo siquiera al asistir a una representación, hemos visto transformada nuestra vida con un gesto, un ademán, un ilusorio espacio creado por un cuerpo que irradia fuerza, convicción, entereza, dominio, valor. ¡Tantas cosas! todos los que relatan experiencias similares, esta especie de iluminación súbita y momentánea dicen que terminan con lágrimas en los ojos de tan inmensa emoción. Yo no fui menos, pero me aguanté porque me daba pena con mi amigo y no hubiera sabido explicarle. Cuando me preguntó qué me había parecido, me encogí de hombros porque el nudo en la garganta no me dejó hablar.

Abre telón

Después fuimos a saludar a los bailarines ¡qué seres fantásticos! todos eran musculosos, estaban sudados y sonreían. En varios de ellos noté que se levantaban las cejas con el maquillaje, lo que les daba un aspecto de faunos o sátiros *griegos*. —> Yo era teatrero y, claro, leía a los griegos, así que pensé: ¡Los atletas de Dios! de entre todos no veía yo al que más me había impresionado: uno que seguramente era más alto que todos (Se mueven al homenaje) pues así lo había yo visto: ligero, largo, y distinto cada vez. Casi creí ver que su cabeza rodaba al final del juego de pelota, cuando levantaba los brazos hacia las diagonales. Con las piernas separadas y firmemente plantado en el piso, sentía yo la confusión y la furia del hombre engañado en el melodrama amoroso. Después, en su cárcel ilusoria, ese hombre rompía las barreras de todos y se lanzaba al espacio y lo creaba de la nada. ¡El entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos! —> **Saludos.**

Y de pronto, aquí estaba frente a mí. También sonreía, pero con los ojos; ya se había quitado el maquillaje y seguía pareciendo un sátiro, pues tenía las cejas levantadas. Mucho tiempo después me di cuenta de que no era tan alto como yo lo vi en aquel momento —> **Caderazo** casi como un gigante. Vestía una chamarra negra de piel y pantalones formales de tono azul claro, con un gazné color perla perfectamente acicalado. Olía a lavanda o algo muy fresco y tenía unas manos perfectamente cuidadas. Luego en las clases vi que igual tenía los pies, cosa rara en los bailarines.

Lidia enseña Kaleidoscopio

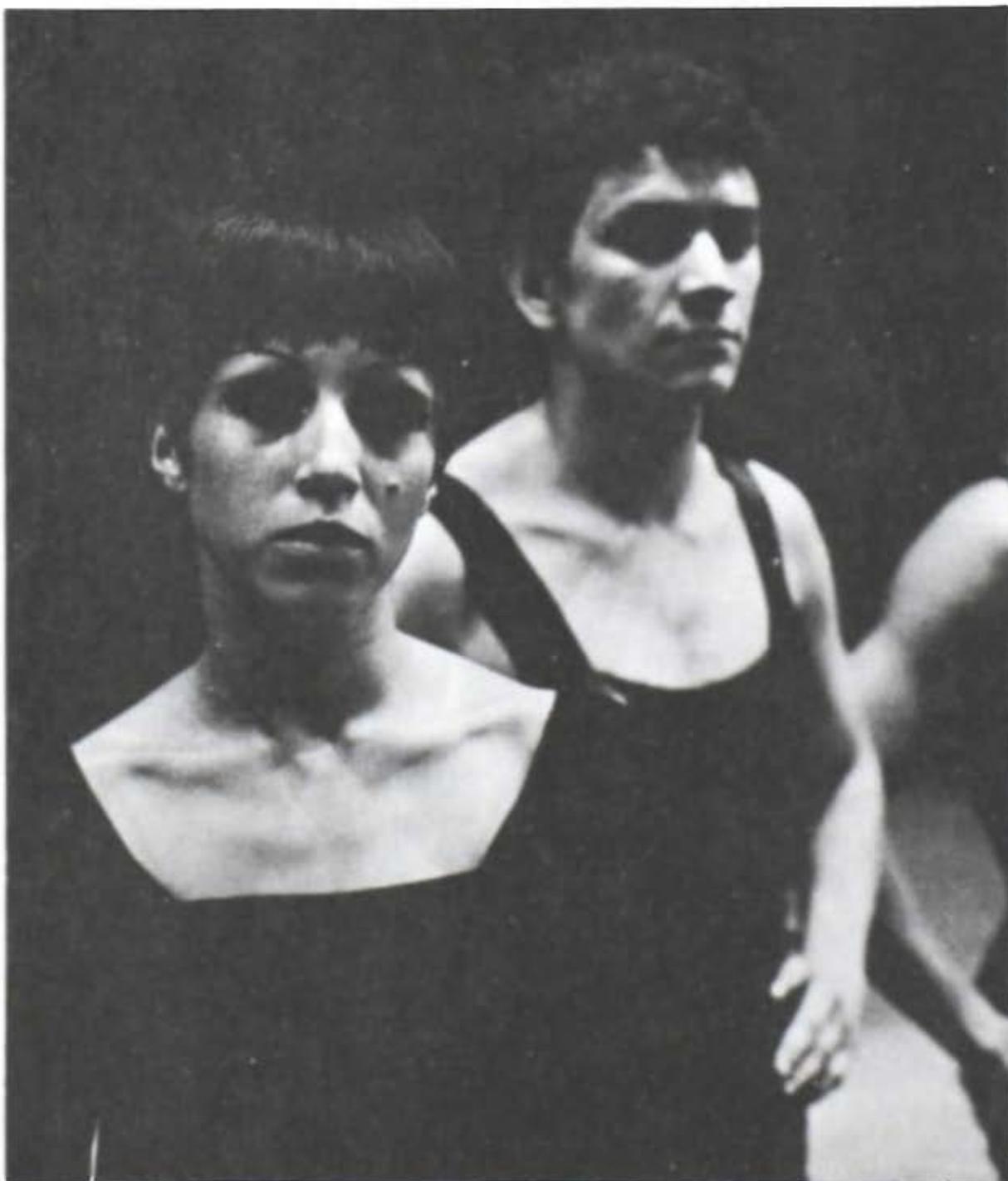
(Más tarde entré al mundo de la danza por medio del 16 cambio en 6). Ahí en el estudio de la calle del 57 veía a todos aquellos que me habían empujado a cambiar de rumbo y, en particular, a este hombre. Mientras los otros se debatían en el piso entre contracciones y miradas hieráticas, este personaje se escondía como Alicia, tras el espejo, y creaba otro rito, otra rutina, completamente ajena a la de los otros. Me mostraba otra realidad. Luego cruzaba el espejo e invadía con su manera distinta lo que hacían los demás, repitiendo los mismos movimientos pero dándoles otro sentido, más grande, pleno, abierto. (¡De nuevo la magia! se derrumbaban las paredes y el techo, y él parecía perder la gravedad de su cuerpo). Ahí empecé a adivinar que había otros caminos y un algo secreto que no estaba incluido en la repetición mecánica de las formas técnicas, cualesquiera que fuesen. Una primera rebeldía se centraba en este señor que contradecía todo y afirmaba todo. /¿Por qué sin hacer lo que todos hacen, él hace más que todos, llega más lejos, me hace olvidar la “técnica” y me obliga a ver lo que él me enseña/ su mano y su mirada señalan un punto más allá de los límites físicos, que mi mirada embobada y mi recuerdo siguen tratando de localizar.



Kaleidoscopio. Ballet Nacional de México. Foto de Uribe.

Rosa y Herminia con Graciela

En una de tantas funciones, empecé a distinguir también que sus obras señalaban de manera diferente en nuevas direcciones. No lo sé de cierto, pero creo que en ellas los bailarines parecían más contentos, como si jugaran algo muy divertido que sólo ellos entendían. Los tambores de Kaleidoscopio resonaban con los ecos más profundos de los movi-



Kaleidoscopio. Ballet Nacional. Foto de Uribe.

mientos, se iban grabando sobre mi mente (como si cincelaran mi imaginación para irla moldeando); el báculo de serpentina llegó a mis obras: el hombre que observa su propia vida. Y luego aquellos personajes como de cine, que se recargaban unos en otros, con las voces de una famosa película de fondo, con los rostros brillantes. *O aquel Vivaldi*, en el que me dijeron que, de pronto, los bailarines no tenían nada marcado y tenían que inventar algo. ¡Había que improvisar! ¡Así que también eso se podía! y más aún: él mismo hacía su propia música, con cacerolas y enseres de cocina. ¡¿Quién podía imaginarse tanta cosa?!

(Todo eso lo supe antes de descubrir a otros que también lo habían hecho, en otros lugares. De eso han pasado ya varios años y Luis cambió, igual que yo y que todos. No he vuelto a ver sus trabajos, pero los que vi me han perseguido durante años enteros, dando forma a todas mis ambiciones, como un maestro secreto que desde otras dimensiones me habla y me ha guiado. No sólo desde la clase, sino más allá, desde el escenario).

Ensayo caótico

—> *Es terrible la mala memoria*

que queremos padecer en México, o de la ceguera. De pronto llegan supuestos críticos y dicen (gracias a que lo leyeron en el programa) que mi manera de bailar es muy nikolais (aunque tampoco lo conozcan o lo entiendan). Jamás me han preguntado ¿qué tanto ibas a verle al Fandiño ese, eh? o que mis obras que contienen módulos de improvisación o son teatrales, uff, que no verdad. Estos críticos creen, posiblemente, que el mundo existe desde que ellos hablan de él. En el principio fue el verbo, dicen en el periódico.

¿Por qué tan poco apego a las ideas de cada quien, tan poco respeto? De pronto nos encontramos todos estigmatizados, señalados. ¡Mira, ese no hace danza-teatro, fuchi, que antiguo! ahí están esos que quieren seguir con *Giselle*, ¡guácala! otra vez al museo. ¡¿Pero cómo, sin contracción? Perdónalos, Santa Martha. ¡Horror, unos folklóricos, con huarache y todo, corran! —> **Caminadas.**

—> ¿Qué sería de todos sin tradición, sin experiencias pasadas, sin los gestos aprendidos de otros, sin sus ideas, ademanes? condenados a dorar el espejito de cada compañía, coreógrafo o bailarín que venga de fuera, hasta de países menos desarrollados que el nuestro.

¿Para ser grande hay que venir de fuera, o nacer en otro país que no sea este? Quizás si todo el repertorio de Luis Fandiño y de otros que no me ha tocado ver estuviera vivo aún, no veríamos tantos horrores de anacronía con camuflaje de contemporaneidad. (Rasgos estéticos de la Revolución que, sin más empacho, nos tragamos como un “rendir

culto a los valores de la mexicanidad”. Sin sufrir un proceso mínimo de comprensión y adaptación, sin saber que ya alguien que lo tuvo más de cerca lo entendió y lo realizó mejor en su momento).

¿Cuántas cosas habrán visto los ojillos de Fauno natural de Luis? ¿Qué me podrán contar sus músculos de pasadas contiendas con el público, la crítica, los bailarines (los viajes, la eterna burocracia, los teatros, los líos amorosos, los músicos, los temblores, las instituciones, los que se institucionalizaron, los que cambian, los que nunca fueron o los que serán).

—► *Lo bueno es que Luis ha seguido adelante y continúa en la diaria faena de todos, y pese a esta humilde actitud de llegar cada día al estudio a seguir buscando y encontrando, él pertenece ya a la dimensión del mito, como todos los grandes ¿Quién podrá extender más lejos las alas que él, y clavar su mirada feroz de ave de presa sobre el público inerme a su magia?*



Año 0 (1976). De Michel Descombey. Ballet Independiente. Bailarines: Ema Pulido, Luis Zermeño.

In Memoriam

El CID-DANZA rinde un sencillo homenaje a las personas estrechamente vinculadas con el medio dancístico mexicano que perdieron la vida en 1986.

En Boletines anteriores, a través de breves semblanzas, rendimos una ofrenda a algunos artistas como Cynthia Couttolenc, que murió el 26 de enero en Puebla, a la edad de 33 años (*Boletín CID-DANZA* 8); a Alma Rosa Martínez quien falleció a la edad de 52 años, el 14 de julio (*Boletín CID-DANZA* 10); el 27 del mismo mes perdimos al maestro Marcelo Torreblanca (*Boletín CID-DANZA* 10).

En este número el homenaje es para Serge Lifar, Nacho López, y otras figuras como Luis Rey Quebrado, Newton Halcoim Baker y Jaime Cuevas Maya cuya irreparable pérdida también sufrimos el año pasado.

Serge Lifar

Dos jovencitos provenientes de Kiev llegaron a París en 1923, buscando el gran mundo del ballet: los *Ballets Rusos de Sergei de Diaguilev*. Habían estudiado con Bronislava Nijinska y ella les ayudaría a ingresar a la célebre compañía. Fueron Serge Lifar y Serge Unger. Lifar de 18 años, Unger de 17, dedicaron su vida a bailar, coreografiar, enseñar y dirigir, pero habrían de tomar diferentes derroteros, el de Unger fue México, el de Lifar el mundo entero.

A pesar de haber ingresado a una compañía altamente profesional, y a pesar de haber sido promovido enseguida a solista, Lifar continuó estudiando con Enrico Cecchetti, Nicolai Legat y Pierre Vladimirov (originalmente Piotr Nikolaevich) quienes contribuirían para que en 1925 llegara a primer bailarín, convirtiéndose en uno de los cuatro bai-



Serge Lifar

larines que Diaguilev condujo al estrellato junto con Vaslav Nijinsky, Leonide Massine y Anton Dolin. En los seis años que permaneció con la compañía emergió como el más grande bailarín de su generación.

En 1929, año en que murió Diaguilev y su compañía es disuelta, Lifar fue contratado por el Ballet de la Ópera de París como primer bailarín estrella, y a pesar de su juventud, también como director. Reorganizó el ballet y lo colocó nuevamente a gran altura. Allí habría de permanecer hasta 1945.

En la mayor parte de las obras que él coreografió tenía la parte principal, lo que fue muy significativo para que la participación masculina en el repertorio internacional tuviera mayor relevancia.

Acusado de colaboracionismo con los alemanes salió de París y fundó el *Nuevo Ballet de Montecarlo*. En 1947 regresa al Ballet de la Ópera donde permaneció hasta 1958. Dentro de este periodo colabora con otras compañías y en otros países. En 1947 fundó el Instituto Coreográfico de París; en 1957 fundó la Universidad de la Danza, y fue miembro de diversos jurados y comités, todos relacionados con la danza y su desarrollo.

Desde 1935 en que lanza su controvertido *Manifiesto del coreógrafo* se dedicó a escribir, publica más de 25 libros, aportando su gran experiencia sus conocimientos y su vida en el arte. Una de sus obras notables es el *Tratado de la Danza Académica* donde además de vertir los conocimientos que adquirió con sus excepcionales maestros, también aporta los adquiridos en el camino y su propia experiencia. Junto con el método de Agripina Vaganova se convierte en la guía de las nuevas generaciones de alumnos, bailarines y maestros.

En 1953, en mi primera visita a la legendaria Ópera de París, vi ese impresionante espectáculo *Las indias galantes*, Lifar había coreografiado varias escenas: los incas, los salvajes y el epílogo, pero lo excepcional fue que él tomó parte bailando los incas. Ya quedaba poco de lo que lo había convertido en tan célebre estrella, pero era su presencia legendaria ante mis azorados ojos, como si me asomara a la compañía de Diaguilev.

De su extensa obra coreográfica, de más de 40 obras, no se conserva ninguna en el repertorio de las compañías, pero por más de 25 años su presencia como bailarín y coreógrafo fue El Modelo de varias generaciones. Indudablemente Lifar fue el arquitecto del ballet francés moderno.

Serge Lifar falleció el 16 de diciembre de 1986, no fue estudiante de la Escuela Imperial del Teatro Marinsky de San Petersburgo (tampoco Anton Dolin), fue el último bailarín estrella de la compañía de Diaguilev, no tomó parte en aquellas primeras temporadas que sacudieron a los públicos europeos y transformaron el ballet clásico, pero contribuyó a engrandecer y dar nuevos derroteros a ese arte.

Felipe Segura

Nacho López

El campo de la fotografía ha perdido a uno de sus más grandes exponentes: Nacho López. Extraordinario artista y entrañable amigo, ha dejado su huella en los muy diversos ambientes en los que ha incursionado con el arte de la fotografía.

Fue un incansable luchador en su oficio al experimentar nuevas técnicas, buscar y explorar diversos campos de acción que le aportaran los estímulos indispensables para el continuo desarrollo de su arte, surgiendo de esta manera innumerables temas y formas para plasmar sus imágenes siempre en blanco y negro.

Incansable también vimos a Nacho, al apoyar a través de sus imágenes la lucha social, al mostrar a nuestro país en sus muy variadas y contradictorias facetas: las grandes ciudades; las colonias perdidas con sus miserias; los pequeños pueblos exhuberantes de nuestra tradición; las ciudades fronterizas carentes de identidad; las vecindades quintopatierras de barrios como Tepito, los condominios para grandes comunidades, los nuevos edificios de nuestras ciudades, los valiosos y bellos ejemplos arquitectónicos de otras épocas; los trabajadores del campo con su eterna desesperanza reflejada en el rostro, los obreros en su lucha feroz por superarse, los distintos campos del arte, la danza en especial, en donde tuvimos la oportunidad de admirar y valorar su trabajo muy de cerca.

Digna de alabanza es también la actitud que tuvo siempre con los jóvenes compañeros del oficio que trabajaron a su alrededor, al tratar de transmitirles todos sus conocimientos y secretos del arte fotográfico adquiridos a través de muchos años de ardua labor.

Que sirva pues, esta pequeña semblanza como un homenaje que el CID-DANZA le brinda a Nacho López como un merecido reconocimiento al artista fotógrafo.

Rosa Reyna

Luis Rey Quebrado

Bailarín y maestro folklórico. Nació en Teloloapan, Guerrero. Realizó sus estudios de secundaria, preparatoria y danza desde 1974 hasta 1981, en la Academia de la Danza Mexicana y en la Escuela de Danza Folklórica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA. Durante su época de estudiante fue bailarín de la Compañía de Danzas y Bailes Populares Mexicanos de esa Escuela. También fue ejecutante del Grupo Representativo de Danza Bailes Populares del IMSS dirigido por Cirilo Fuentes y del Grupo Macuilxóchitl del CEDART-Chapultepec. Su actividad docente la realizó en el Colegio de Postgraduados de la Universidad Autónoma de Chapingo, así como en los cursos de verano de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA

y en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Monterrey, Nuevo León. También fue miembro de diversos jurados de concursos de danzas y bailes regionales que se llevaron a efecto en algunas ciudades de la República. Hasta el momento de su muerte, octubre del año pasado, fue maestro de danza folklórica en la Escuela Nacional de Danza Folklórica y en 1984 comenzó a desempeñar el cargo de Coordinador de la misma. Del mismo modo, en la ciudad de Toluca prestaba sus servicios como maestro en la Escuela de Bellas Artes Luisa I. Campos de Jiménez Cantú.

Newton Halcoim Baker

También en octubre del año pasado falleció Newton Halcoim Baker, maestro del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA. De nacionalidad norteamericana, con una estadía de varios años en México. Baker era padre de Jennie Baker, estudiante de esta escuela y considerada la mejor bailarina de 1985 durante las temporadas del Teatro de la Danza entre los reconocimientos que otorgó la Dirección de la Compañía Nacional de Danza del INBA.

Jaime Cuevas Maya

Originario de Tuxpan, Michoacán, Jaime Cuevas Maya al morir era el Jefe de Promoción de Danza de la Compañía Nacional de Danza del INBA. Además de realizar estudios de Economía en la UNAM, hizo estudios también de historia, arqueología y mercadotecnia. En 1978 fue director general de promociones de la Carpa Geodésica y posteriormente fue coordinador del programa *La provincia en el D.F.* de la desaparecida FONAPAS. Sus trabajos profesionales incluyeron asesorías, promociones y relaciones públicas para grupos de teatro, danza y música. Las compañías de danza, los grupos independientes, así como los solistas bailarines recuerdan a Jaime Cuevas como el personaje amable con el cual habían que hablar, discutir, acordar, charlar antes de ocupar el

Teatro de la Danza de la Unidad Artística del Bosque. De igual modo, en las calles y en los foros de San Luis Potosí se lo veía preocupado pero siempre sonriente, año tras año, durante los festivales de danza contemporánea de los que era uno de los coordinadores.

Luis Enrique MuecKay



Fotografía de la Colección Raúl Flores Guerrero.

El Lenguaje Coreográfico

Lin Durán

El lenguaje coreográfico narra, relata, transmite ideas y emociones con sus propios recursos, particularmente a través de la síntesis simbólica de varios sucesos congruentes que producen una totalidad significativa. Es pues un lenguaje específico, distinto de cualquier otro lenguaje artístico.

La narración coreográfica, llamada composición, se da por una interacción de diversos elementos; por su compenetración funcional. Los elementos básicos son cuatro: tiempo, espacio, formas corporales y materia temática.

Una manera de abordar el conocimiento inicial del lenguaje coreográfico es practicando improvisaciones (con objetivos específicos) y actividades lúdico-creativas que permitan asimilar orgánicamente las interacciones de los cuatro elementos básicos, a partir de un desglose estético basado en el análisis de las cualidades de cada uno de esos elementos.

Para asimilar orgánicamente un conocimiento es necesario “hacer, sentir y pensar” simultáneamente. Por esta razón las improvisaciones tenderán a integrar la motricidad, la emocionalidad y la lógica.

Al desglosar la interacción de los cuatro elementos (tiempo, espacio, formas corporales y materia temática) se desprende como factor esencial el sentido de construcción de una totalidad, de una unidad, aun cuando se trate de una microunidad, para lograr un significado coherente.

En seguida se desprende que esta unidad tiene equilibrio, ritmo, claridad, contraste y énfasis. El equilibrio y el ritmo se basan en las funciones de la naturaleza, con ejemplos tan cercanos como la resistencia a la fuerza de gravedad, como el ritmo de la respiración, del corazón, de las olas, de las estaciones, etc. La claridad, contrapuesta a la confusión, evita el caos visual y significativo. El contraste, basado en oposiciones y contrarios, garantiza la tensión

estructural, la intensidad en los momentos previstos. El énfasis, como acentuación del eje temático y formal, contribuye a su vez a la mejor transmisión de las ideas artísticas.

De la interacción de los cuatro elementos se desprende también el impacto visual de las formas corporales, con sus líneas-fuerza, sus simetrías y asimetrías y todos los aspectos plásticos del movimiento corporal.

En el trabajo espacial se incluyen desplazamientos, niveles, direcciones y frentes, dibujos en planta, dinámicas, fuerza de las áreas escénicas y centros de atención. Lo más importante en el factor "espacio" es el hecho de que éste cobra vida, ya sea intensa o apagada, de acuerdo con la manera en que se le aborde, ya que la danza es, fundamentalmente, energía corporal en el espacio.

El "tiempo" incluye el ritmo en su aspecto cualitativo y el esquema temporal con sus cambios, variaciones, intensidades, acentos y pausas. La música, como parte del "tiempo" es el estímulo más fuerte y constituye un eje de equivalentes en duraciones y climas.

Del concepto de totalidad unitaria se desprende la necesidad de unificar el estilo (naturalista, realista, expresionista o constructivista) y de la confrontación ocasional de contextos dispares para lograr efectos de choque como los humorísticos o surrealistas.

Por último, el elemento "materia temática" abarca la percepción-imaginación situacional, la conexión del movimiento corporal con las vivencias personales y la posibilidad de plantear temas en que se susciten transformaciones: "que pase algo" y que con ello se transmita un enunciado significativo.



Alumnos de la Escuela Nacional de Danza Clásica.

*Reencuentro de Anna Sokolow
con Waldeen*

Tania Alvarez

En diciembre de 1983 vino Anna Sokolow a México para cumplir con la tarea de preparar un homenaje a David Alfaro Siqueiros en ocasión de los diez años de su muerte. La idea inicial de Anna era trabajar con las estudiantes avanzadas del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, por lo que me tocó la suerte de servirle de acompañante durante su estancia inicial, y durante la segunda visita en que el proyecto se hizo realidad.

Fue recibida en el aeropuerto por Adriana, hija de Siqueiros, por el maestro Guillermo Arriaga, por el entrañable compositor Rafael Elizondo, y por Nacho Aguirre, su amigo de siempre. En algún momento, dentro de la reunión de bienvenida, Anna preguntó por Waldeen y alguien dijo que vivía en Cuernavaca, por recomendación médica. Ella dijo que le gustaría visitarla y yo, ajena a los distanciamientos pasados entre “waldeeneanas y sokolowas”, me ofrecí a llevarla. Pasé temprano a buscarla, un poco temerosa pues mi carro no es muy nuevo, y partimos hacia Cuernavaca; en el camino, con una mirada maliciosa, me dijo que curva significa “puta” en ruso, por lo que en cada letrero de curva peligrosa de la carretera se moría de la risa.

Llegamos a casa de Waldeen, quien estaba informada de nuestra visita, y nos recibió bellísima, con un hermoso vestido mexicano y nos ofreció pasteles hechos por ella, agua fresca, té, etc.

La plática fue, para mí, reveladora, sentí como si me encontrara con alguna de mis compañeras bailarinas que por X o Z deja uno de ver por años, por muchos años. Hablaron de sus respectivas edades, de sus proyectos; Waldeen estaba escribiendo poesía feminista y habló de su preocupación por el inminente parto de Athena Baker, quien vivía sola en un pueblito alejado de hospitales y servicios médicos; de su taller coreográfico; de su experiencia en Cuba...

Anna le platicó sobre el homenaje a Siqueiros, de las visitas a sus murales y al taller de Cuernavaca, de la poesía de Neruda dedicada a Siqueiros encarcelado...



Waldeen en 1981

Yo estaba como esponja tratando de mantener en la memoria los temas más importantes que tocaban, sin tomar notas pues me parecía que rompería la intimidad y, por supuesto, ni se me ocurrió llevar una grabadora.

En algún momento, al hablar de "The Place" ambas se quejaron de la deshumanización de la danza, de que se sacrifica el contenido por hacer resaltar las destrezas técnicas de los bailarines, de la moda que sufrimos en nuestros países imitando modelos que no corresponden a nuestra cultura ni a nuestros intereses vitales. Hablaron de los inicios en la danza de cada una de ellas, ambas desde muy pequeñas, de las razones de su llegada a México (ambas con un gran cariño y respeto por nuestra cultura, amigas de los artistas más importantes de los cuarenta y los cincuenta).

Nos despedimos. Íbamos a comer con Guillermo Arriaga en Chiconcuac; me perdí en el camino, creo que Anna no se dio cuenta pero se le hizo "muy largo" el viaje. Llegué muy nerviosa con Guillermo y Susana, me tomé tres cubas al hilo y cuatro cafés para poder regresar a México. Al dejar a Anna en su hotel y ya de regreso a mi casa, me encontré profundamente emocionada por haber tenido el privilegio de estar presente en este encuentro de las grandes mujeres, creativas, sensibles, heroicas, en este país de mujeres coreógrafas que siguen los pasos de nuestras "madres" de la danza moderna en México.



Anna Sokolow en 1984

—*¿Hacia una Metodología Mexicana
de Enseñanza de la Danza?*—

Sylvia Ramírez

Desde hace muchos años, pero en especial desde mi ingreso al Centro de Investigación Información y Documentación de la Danza, había soñado con realizar un proyecto de investigación que me llevara a encontrar una Metodología Mexicana de Enseñanza de la Danza. Sin embargo, la cruda realidad me ha obligado a poner los pies sobre la tierra, y a darme cuenta de que antes que eso suceda, es necesario ir paso a paso para llegar a ese maravilloso final.

En primer lugar, y en base a los continuos cursos de Capacitación y Actualización en Danza, que por mediación del INBA y la



Subdirección Cultural del ISSSTE he tenido la oportunidad de impartir en toda la República Mexicana, a partir del año pasado a la fecha, he detectado la urgente necesidad de elaborar un programa de enseñanza de la danza que unifique los criterios de maestros, promotores e instructores, con el fin de evitar los daños físicos y mentales que se ocasionan a los estudiantes de danza. Dicho programa debería tomar en cuenta, a mi criterio, las bases anatómicas del ser humano, las técnicas de enseñanza de la danza probadas con éxito en el mundo, así como las condiciones específicas en que nos desarrollamos los mexicanos, entre otras, geográficas, psicológicas, sociológicas, etcétera.

Para los lugares en los que he impartido cursos de capacitación, estructuré programas de enseñanza de la danza para niños desde los 6 hasta los 11 años de edad, a manera de investigación experimental. Estos programas fueron elaborados en base a reuniones de trabajo con los maestros Tulio de la Rosa y Francisco Escobedo; con los programas metodológicos de la Escuela Cubana de Ballet; con la aportación de programas de sensibilización artística proporcionados por Javier López; incorporando mi experiencia personal y la colaboración de los propios alumnos a los que les he impartido los cursos de capacitación y actualización. Los programas contienen elementos para aprender la correcta colocación del



cuerpo y a desarrollar la elasticidad y la flexibilidad. He evitado, sobre todo en los niños de 6 a 8 años, la utilización de la técnica clásica o académica por no ser apropiada para esa edad y, principalmente por la forma en que generalmente se aplica (todavía hay muchos lugares en los que los maestros les ponen las zapatillas de puntas a las niñas, desde los 6 años de edad). A partir de los 9 años introduje la técnica, pero dosificándola y adecuándola a las condiciones físicas de los alumnos y a la frecuencia con la que asisten a sus clases de danza. Básicamente, he tratado de concientizar a los maestros sobre el daño que se puede ocasionar a niños de tan tierna edad cuando la aplicación de una técnica, cualquiera que ésta sea, se hace incorrectamente.

En ciudades como Monterrey y Mexicali, se han empezado a aplicar estos programas y como los cursos han tenido continuidad, espero poder hacer un seguimiento de los mismos, así como una evaluación y los ajustes necesarios. En ciudades como Jalapa y Morelia apliqué los mismos programas en adultos (bailarines de danza folklórica y contemporánea) habiendo observado buenos resultados, como mejoramiento en la colocación del cuerpo, mayor facilidad para ejecutar los pasos y más conciencia de las posibilidades de movimiento de su cuerpo. Considero necesario realizar un diagnóstico en cada lugar donde se imparta cualquier tipo



de danza, para que, una vez recabada la información, seamos capaces de implementar la enseñanza de la danza adecuada en todo el país.

En segundo lugar, debemos de tomar en cuenta que los especialistas en danza hemos estado siempre tan ocupados discutiendo unos con otros respecto a si lo mejor es lo clásico o lo contemporáneo o lo folklórico, que hemos perdido el concepto de que lo más importante es enseñar a bailar *bien* y no sólo el *qué*. Hemos perdido de vista, también, que cualquier técnica de danza que enseñe a mover nuestro cuerpo correctamente es lo esencial y que, una vez adquiridas las bases de la apropiada utilización del mismo, podremos expresarnos a través de él, conforme a nuestra propia sensibilidad o necesidad.

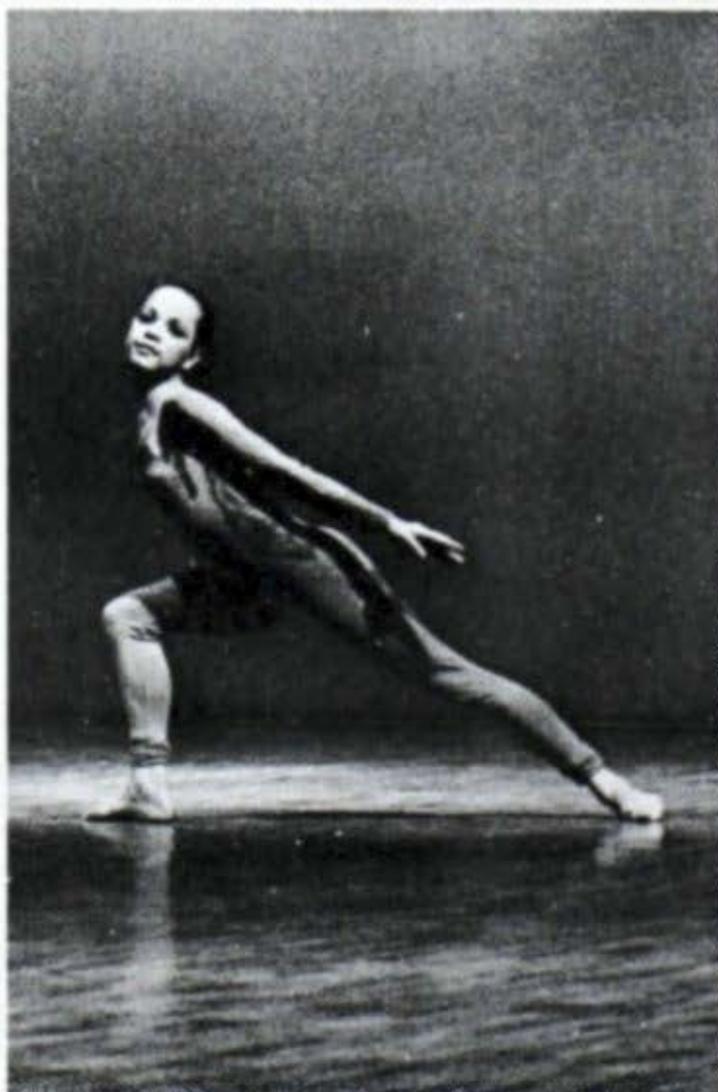
Y, en tercer lugar, debemos reconocer que aun los especialistas en danza, carecemos de todos los conocimientos necesarios con respecto a la historia de la danza-universal; al surgimiento, desarrollo y evolución de los métodos de enseñanza de la danza y a la aparición y desarrollo de la danza en México. Por ejemplo, existe la tendencia —aún entre bailarines profesionales— de confundir tipos de danza con épocas de danza, como es el caso de la creencia de que la danza clásica o académica corresponde únicamente a los períodos romántico y clásico por los que atravesó el mundo ente-



ro. Aún se sigue identificando al ballet clásico solamente con el *Lago de los Cisnes* o *La Bella Durmiente*, sin estar al tanto de la evolución que la danza llamada clásica ha alcanzado hasta nuestros días.

Por todo lo anterior, me conformaré por el momento, con iniciar una primera etapa de investigación: el Estudio Comparativo de los Métodos de Enseñanza de la Danza Académica. A través de los *Boletines del CID-DANZA* se darán los avances del proyecto, publicando una cronología de los métodos de enseñanza, así como un breve resumen de los más importantes y de los que mayor repercusión han tenido hasta nuestros días en México.

Y tal vez, algún día —no quito el dedo del renglón—, los especialistas en danza, los pedagogos, los médicos, los antropólogos, los psicólogos y los sociólogos, finalmente reunidos, aportemos nuestra experiencia y conocimientos para encontrar entre todos *La metodología mexicana de enseñanza de la danza*.



*La Investigación Médica Aplicada
a la Danza*

Patricia Díaz Godínez

La danza se ha definido de muchas maneras pero, sin duda alguna, la danza como actividad humana tiene un amplio campo de desarrollo integral que brinda al ser humano múltiples posibilidades, que pueden ser contempladas desde muy diferentes puntos de vista: sociológico, psicológico, estético, biológico, antropológico, pedagógico, etc. Pues todas estas áreas y más abarcan el complejo conjunto que da como resultado el movimiento estético característico de la danza.

Así, la danza constituye un campo fértil para la investigación pues ésta, al igual que todas las áreas de trabajo, se encuentra siempre en un continuo proceso de cambio, de evolución y es precisamente este cambio el que debe ser estudiado, medido y explotado en todas sus posibilidades, para brindar mejores alternativas de desarrollo a la danza.



Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo

Este complejo proceso evolutivo ha sido objeto de investigación y de estudio durante años por varias áreas del saber humano, pero el campo de la medicina ha participado poco en este proceso, en lo que a la danza se refiere, a pesar de que es muy claro para todos que un bailarín no cuenta con otra cosa para expresar su arte que no sea su propia cuerpo, y este cuerpo se encuentra sujeto a una serie de estructuras y funciones de tan diversas índoles, que su desconocimiento puede redundar en daños, lesiones o bien en la incapacidad para ejercer este arte. Si bien, es claro también, que la danza ha evolucionado independientemente de la investigación médica (la cual ha sido utilizada para curar lesiones en el 90% de los casos) los aportes que esta área científica podría dar a la danza son múltiples, desde el punto de vista del conocimiento, prevención, mejoramiento y atención del instrumento de trabajo: el cuerpo humano.

La investigación médica aplicada a la danza ha sido desarrollada en países como Rusia, Estados Unidos, Francia, Alemania y Japón. En México su desarrollo ha sido poco, pero la inquietud ya está despierta y existen numerosos trabajos que se encaminan a desarrollar esta importante área de investigación, realidad que se hizo patente al celebrarse en la ciudad de México, en el año de 1983, el Primer Coloquio Nacional "Danza y Medicina", organizado por el CID-DANZA: En él se presentaron cincuenta trabajos de muy diversos tipos en los que se observa la importancia de la relación de la danza y la medicina, y de los que se pudo concluir el desarrollo que se puede lograr cuando se combinan estas dos disciplinas en un punto común: la investigación.

Actualmente se desarrolla dentro del CID-DANZA un proyecto de investigación titulado "El perfil del bailarín en México: un análisis de las condiciones anatómicas y fisiológicas". En este proyecto se pretende perfilar el estado anatómico y fisiológico de estudiantes de danza a nivel profesional así como de bailarines profesionales en los tres estilos dancísticos más practicados en México: clásico, contemporáneo y folklórico. Para el logro de este objetivo, cuatrocientos alumnos y bailarines profesionales serán sometidos a los estudios médicos tales como examen general de orina, biometría hemática, química sanguínea, electrocardiograma, tele de tórax, prueba de fisiología pulmonar, consumo de oxígeno, estudio kinesiológico, somatometría, audiometría, estudios visuales y estudio coproparasitológicos.

Los estudios se practicarán en los laboratorios del MYDE (Medicina y Ciencias Aplicadas al Deporte) de la Confederación Deportiva Mexicana (CODEME) y con el apoyo de ISSSTE Deporte.

El análisis de estos estudios permitirá establecer el perfil anatómico y fisiológico de los estudiantes de danza a nivel profesional en forma progresiva hasta bailarines profesionales. Se podrán comparar también las necesidades corporales que requiere cada estilo dancístico. Se podrán visualizar, además, las principales fallas y aciertos de cada estilo. Los resultados de esta investigación proporcionarán una gran cantidad de información de utilidad para el desarrollo de futuras investigaciones encaminadas a resolver problemas específicos en el campo de la danza.

La investigación médica aplicada a la danza es hoy día ya una realidad y los beneficios que de ella deriven redundarán, sin duda alguna en el futuro, en una elevación del nivel dancístico en México.



Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo

Las Mamás y la Danza

Felipe Segura

Cuando se hace un artículo o se escribe una biografía de algún artista se consignan datos tales como el lugar de nacimiento, escolaridad, peculiaridades de sus primeros pasos y sus aciertos; pero en el mundo de la danza hay un factor importantísimo en la carrera de las bailarinas: la mamá. Una señora que sueña con una nena bella, llena de gracia: una verdadera princesita, y qué mejor que el ballet clásico para realizarlo.

Comienza por administrar sus tareas caseras para tener tiempo y llevar a la nena a la clase; tendrá que sacar de su gasto lo que la nena necesita para sus estudios: colegiatura, mallas, zapatillas, payaso, flores, adornos, vestido para el festival; se echará encima una tarea que se prolongará por años y años. Y si la niña aspira e ingresa posteriormente al mundo profesional crecerán los gastos, por los costos de las efímeras zapatillas de punta; aumentará también el horario ya que a las horas de clase se aumentarán las de los ensayos, y el desvelarse por las funciones.

Atrás de la carrera de toda bailarina hay una mamá que merece gran crédito por su perseverancia, su dedicación y su amor a su niña y a la danza. Tal vez deberán consignarse los problemas que le causó el papá que no estaba de acuerdo, o que no quería gastar, o que temía al mundo del teatro. Las mamás llegan a tener grandes conocimientos teóricos de la danza al paso de los años.

Hay anécdotas divertidísimas acerca de las mamás; las más notables son las de la mamá de Tamara Toumanova, quien no podía nombrar a su hija: "Tamushka" sin dejar de añadir que era "the black pearl of the ballet" (la perla negra del ballet). Sí que debe haber disfrutado la señora la carrera de su hija "baby ballerina" a los quince años y estrella por años.

Las mamás mexicanas también han hecho una gran labor desde la Escuela Nacional de Danza, donde les tenían una sala de espera especial, y como eran los primeros años de esa carrera no soltaban

a sus niñas ni a sol ni a sombra. Siempre que se entrevista a una bailarina, en sus primeros años, aparece una mamá perseverante.

No todas las niñas hicieron carrera y debe haber sido muy frustrante que después de invertir tanto tiempo y tanto esfuerzo la niña se casara y olvidara la danza. Algunas sí lograron ver a sus niñas colocadas en primeros lugares: Mamá Urdapilleta (de Laura), Mamá Happee (de Nellie), Mamá Martínez (de Chepina Lavalle), Mamá Castañeda (de Sonia), Mamá Flores (de Cora), Mamá Mestre (de Gloria). Casos excepcionales: Papá Bernal (de Ana), Papá Gutiérrez (de Tihui), los Papás Martínez (de Angeles, Blanca, Rosa Margarita y Olimpia); Mamá Segura quien impulsó, ayudó y tuvo infinitos problemas con Papá Segura para que su hijo hiciera carrera: ¡un niño en la danza!

Otras mamás afortunadas fueron Mamá Martínez Serrano (de Lupe) y Mamá Cardús (de Ana), que vieron a sus niñas colocadas en el ámbito internacional. Mamá Martínez Serrano fue estrella del teatro musical junto con su hermana: las Hermanas Luciana y Carmen Desfacieux. Mamá Cardús, pianista concertista, que mientras su niña tomaba clase ella acompañaba para Nelsy Dambre, Sergio Unger y Felipe Segura. Después acompañaría ensayos y funciones del Ballet Concierto de México (eran los tiempos en que no había grabadoras aún y las funciones se hacían con dos pianos). Ella era la primera pianista, algunos de los segundos pianistas fueron: Alicia Angulo, Charlotte Fadl y Plácido Domingo.

1986 fue un año de luto para las Mamás de la danza en México, la señora Ana Bello de Cardús falleció el 25 de agosto; la señora Esperanza Escalona de Segura el día 29 del mismo mes; la señora de Happee en septiembre pasado. Nuestro más sentido pésame.



Abajo de izquierda a derecha (hincados): Niño Silva, Aurora de Silva, Eunice Monroy, Paz Monterde, Josefina Luna. *Abajo sentados del centro a la derecha:* Magda Montoya, Socorro Bastida, Cecilia Tetzicatl, Ma. del Mar Noguerras, Elvira Ortiz, Luis Bruno Ruiz. *Abajo (hincados o fila del centro a la derecha)* Rosa Reyna, Patricia Aulestia, Bertha Hidalgo, Efraín Moya, Anadel Lynton. *De pie 1a. fila de izquierda a derecha:* Ricardo Silva, Sylvia Ramírez, Clementina Otero de Barros, César Bordes, Estela Trueba, Adriana Siqueiros, Gloria Albet, Felipe Segura, Adela Adamowa, Anna Sokolow, Aurora Agüeria (*cara*), Helena Jordán,



Lucero Binqvist, Roseyra Marengo (*cara*), Santos Balmori, Walter Reuter, Nellie Happee (*abajo hincada*) Ma. Luisa Hernández. *De pie 2a. fila de izquierda a derecha*: Ricardo Silva Jr., Soledad Ortiz e hijo, Luis Fandiño, Arturo Gómez, Anas-tacio Ángeles Hernández, Rodolfo H. Sorbi, Kena Bastien, Alberto Dallal (*abajo*), Colombia Moya, Vicky Ellis, Jeff Duncan, Héctor Fink. *Agrupados de pie a la derecha: de izquierda a derecha (adelante)*: Guillermo Arriaga, Cora Flores, Guillermina Peñalosa, Javier de León (*atrás*) Francisco Illescas, César Delgado y Luis Municha.



II Forum de las Artes Escénicas

César Delgado Martínez

La Habana, Cuba. Con la asistencia de un considerable número de participantes cubanos y de invitados extranjeros, en el Salón Rosado del Hotel Habana Libre, organizado por la Sección de Artes Escénicas de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), durante los días 11, 12 y 13 de noviembre del pasado año, se realizó el II Forum de las Artes Escénicas.

Aurora Bosch, presidenta de la Sección, dijo en la apertura del evento:

Dedicamos este II Forum... al vigésimo quinto año de la fundación de la Unión... La creación de dicha institución social estuvo estrechamente vinculada a un hecho que devino histórico para los escritores y artistas, a partir del triunfo de la revolución. Se trata de *Las palabras a los intelectuales* pronunciadas por el compañero Fidel Castro en las conclusiones sobre reuniones efectuadas los días 16, 23 y 30 de junio en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional, en las que participaron las figuras más representativas de la intelectualidad cubana... Han pasado veinte años y nuestro panorama es un tanto diferente, aunque hay puntos de contacto entre ayer y hoy. Ya no es el tema de la libertad de expresión lo que nos ocupa sino cuestiones más profundas dentro de la creación y la interpretación artística de las artes escénicas.

Haydée Arteaga en su ponencia *Narración oral. Surgimiento, desarrollo, evolución y actualidad teatral*, dijo:

El cuento oral junto al arte teatral, además de existir como medio de comunicación en vivo, es elemento de transmisión, identificación y formación estética, por lo que insistimos, y ese es el objetivo principal, que dramaturgos, actores y directores, consideren la importancia del cuento narrado y su presencia en escena.



Fotografía de la Colección Luis Fandiño

Por su parte Iván Tenorio, en su trabajo *El coreógrafo: compositor y director*, tras mencionar que el coreógrafo es un trabajador de las artes escénicas, cuya labor resulta de difícil comprensión para quienes desconocen o no están familiarizados con el proceso creativo anterior a la escenificación de una obra danzaria y tras señalar que la coreografía al no poseer una escritura única y generalizada, es de difícil aceptación su carácter de composición, sostuvo:

Considerar el arte de coreografiar similar al acto de dirigir se alimenta de puntos de contacto en las actividades de ambos creadores: el coreógrafo actúa también como director, aun cuando los pasos a seguir, en los procesos creativos, no observen el mismo orden. Esta dirección que, en el caso de los directores, es asumida a un nivel escénico interpretativo es enfrentada por el coreógrafo a nivel de composición. Es decir, el coreógrafo, en la práctica, une a un tiempo la composición y la dirección de la obra fundiéndose en uno solo los niveles de composición con aquellos de escenificación, estableciéndose una indisoluble relación autor-director con los intérpretes sobre los cuales el co-

reógrafo compone su obra. El trabajo del coreógrafo va desde la idea primera y más elemental hasta su resultado más definitivo en uno de los procesos más complejos dentro de las artes escénicas haciendo de la coreografía un arte de inagotable búsquedas y logros.

Una ponencia que causó polémica fue la de Rine Leal titulada *La crítica escénica: hacia un nuevo concepto*. El mencionado crítico, entre otras cosas, afirmó:

Como no concibo al crítico a la usanza tradicional, o como *dómine* que marca pautas inapelables desde afuera, sino como un aliado, un cómplice, si se quiere, del hecho artístico, lo que no está reñido con la exigencia e independencia más profunda, debemos buscar su más estrecha vinculación con la actividad profesional. Esto, lejos de disminuir su libertad de opinión, la reafirma al entregarle un conocimiento y una carga de experiencia que amplían su poder analítico. Su función será la de orientar y juzgar severamente, pero también la de aumentar el ámbito de recepción del hecho artístico a base de ampliar en el público el conocimiento y el gusto teatrales, promover la cultura, señalar errores, aplaudir virtudes, y en general, no usar el arma de la crítica contra el creador, sino la crítica como arma del espectador.

Finalmente, reproducimos una serie de opiniones sobre el Forum, tomadas de los tres boletines editados por la comisión organizadora, durante la realización del importante evento.

Ramiro Herrero, director del Cabildo Teatral Santiago y presidente de la delegación de la UNEAC en Santiago de Cuba:

La apología de alguno y la ignorancia de otros, nos muestra que hemos tomado un difícil, pero placentero camino. El Forum así lo evidencia. Seguimos adelante.

Adam Darius, bailarín mímico, de Gran Bretaña:

Pienso que este Forum es una maravillosa oportunidad para los artistas de intercambiar ideas y experiencias bajo un mismo techo, y esto es extraordinario para mí.

Jesús Gregorio, cubano, director de teatro:

Me llena de esperanzas, como siempre ocurre en ocasiones similares, y ahora espero que este Forum que acaba de comenzar no se traduzca en una desilusión.

Héctor Quintero, cubano, director y autor:

Lo más importante de este Forum es que reúne gente de muchas partes del mundo y que tienen los mismos intereses. Por lo tanto habrá discusiones, de las cuales siempre se obtienen resultados provechosos.



CICO. Fotografía de F. Maldonado.

Gloria Parrado, investigadora titular de la dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura de Cuba, escritora y directora de teatro:

Hay buena asistencia pero... cuando se van a discutir las ponencias vemos que los más interesados en ellas faltan en la sala.

Diego Rodríguez Arche, director cinematográfico del Instituto Cubano de la Radio y la Televisión:

Siempre que se confrontan ideas se puede obtener resultados que de una forma u otra contribuyan en el posterior desarrollo de nuestra labor.

Siliunas Vidas, soviético, jefe del Departamento de Arte Iberoamericano del Instituto de Investigaciones Científicas de Arte del Ministerio de Cultura de la URSS:

Es muy interesante y muy emocionante porque se enfocan los problemas concretos y, según mi punto de vista, muy importantes que tienen los teatristas cubanos. En esto tienen en cuenta el futuro del teatro nacional. Se nota una preocupación general y positiva por la superación de los logros alcanzados hasta el momento. Estos servirán para abrirse nuevas búsquedas.

Aurora Bosch:

Los objetivos de este Forum se los planteó nuestro ejecutivo con la idea de ahondar en la significación que tiene el hecho de que tanto el creador como el intérprete trabajan con un sentido concreto que es el de asumir el papel que le corresponde en su marco marco social. Ese es el objetivo fundamental, que se plasma mediante las diferentes ponencias debatidas.



Jean George Noverre (1727-1810).

Noverre y el Día Internacional de la Danza

El 29 de abril, día del nacimiento en 1727 de Jean Georges Noverre, es la fecha consagrada por el Comité de Danza del Instituto Internacional del Teatro (IIT) UNESCO para celebrar el Día Internacional de la Danza en todo el mundo, desde 1982.

En 1984 se creó la Alianza Internacional de la Danza que auspicia la realización de una Semana Internacional de la Danza en el orbe. En 1985 se celebró, por primera vez en México, en Xalapa. Durante 1986, en el mes de abril para ser precisos, la Dirección de la Compañía Nacional de Danza, el Comité Mexicano del Consejo Internacional de Danza y el CID-DANZA programaron, en el Teatro de la Danza de esta ciudad, un homenaje a Noverre con una mesa redonda sobre la vida y obra de este innovador del ballet del siglo XVIII, cuyos principios coreográficos y actitud frente a la ética dancística siguen guiando la creación contemporánea de la danza hasta nuestros días.

En esta sección, el boletín recoge tres de las ponencias incluidas en el homenaje mencionado. Las mismas que fueron llevadas a la mesa por los maestros Felipe Segura, Josefina Lavallo y Patricia Aulestia de Alba.

Jean-Georges Noverre (1727-1810)

Durante treinta años de su carrera fue apartado, por sus adversarios coaligados, del único campo de batalla en que hubiera querido vencer o morir: la Ópera de

París. Ya veremos cómo, nombrado sin mediar gestión alguna, gracias al apoyo de la reina María Antonieta, maestro de la Academia Real de Música, No-

verre no llegó a asentar pie en ella.

En tres años, la intriga consiguió dominar al quincuagenario, siempre acometedor sin embargo, y tenaz como nadie. A pesar del dictamen entusiasta de Diderot en el *Correspondance*, el más grande coreógrafo del siglo, el hombre que podía fundamentalmente declararse “abrumado de gloria, colmado de elogios, celebrado por los artistas y los escritores más ilustres” sucumbió en la guerra por desgaste. Para las muchachas de la Ópera no era sino “el pequeño Noverre”, maestro de Alemania y la provincia, bueno para la Feria, en donde se había iniciado. Sus mismos alumnos, Dauberval a quien había formado, la Guimard “cuyo talento había él remozado”, según sus palabras, se mezclaron en la conspiración que lo destituyó.

En todo tiempo, este gran ambicioso se había visto —y con qué actitud— despojado de su gloria por sus discípulos y sus imitadores. Fue Gaëtan Vestris, el “dios de la danza”, quien hizo aplaudir, bajo su propio nombre, la *Medea* de Noverre en el escenario de la Ópera. Otros que se beneficiaron con su magnífica obra llegaron a poner en duda la originalidad de sus concepciones y a tratarlo de ladrón. Nos quedan pruebas de su genio más personal, sus tan famosas *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, redactadas ya en 1759, que son a

la vez un libelo, un programa de acción, un manual, y el esbozo de una estética, libro único por su alcance, apasionadamente vivido hasta en sus arrebatos y en sus errores más manifiestos, en una palabra, la obra más viril que haya sido escrita jamás sobre una materia.

Admitido en la familia de los espíritus soberanos, fue puesto de lado por el vulgo. Hoy nos toca a nosotros apaciguar a esta sombra irritada y doliente, devolviendo al pensador y al artista todo lo que se le debe.

No es fácil, por cierto, trazar de nuevo el curso azaroso de la vida errante de Noverre. Su actividad renovadora se manifestó sucesivamente, durante medio siglo, en los principales centros de arte del antiguo régimen. Hubiera sido necesario seguir paso a paso, etapa por etapa, a través de Europa, el itinerario del coreógrafo; sin contar que las huellas de su paso están por lo general muy borradas para ciertos periodos de su existencia, y vivió ochenta y dos años. Los puntos de referencia se alejan o faltan; los documentos descubiertos en los archivos de Stuttgart, de París o de San Petersburgo son tan escasos como poco explícitos. Y sin embargo el rumor de su gloria se ha lanzado a todos los ámbitos.

De creer a su biógrafo, Jean-Georges Noverre habría sido de origen suizo; ignoramos en qué se apoyan las afirmaciones de la

Biografía general Didot que lo hacen hijo de un edecán de Carlos XII a quien su padre habría destinado, al principio, a la carrera de las armas. Nacido el 27 de abril de 1727, se hizo alumno, desde su primera adolescencia, de Luis Dupré, alias el gran Dupré, llamado así tanto a causa de su elevada estatura cuanto por la majestad de sus “despliegues” cantados por Dorat y un tanto ridiculizados por el Caballero de Seingalt. Formado por semejante maestro, Noverre se inició en Fontainebleau. Tenía dieciséis años. Su éxito en la corte fue, al parecer, de lo más mediocre. Después de una breve permanencia en Postdam, a donde había sido invitado por el príncipe Enrique de Prusia, regresó a París.

El teatro de Stuttgart, cuyas costumbres disolutas pintó Casanova, y que debía pronto naufragar en una escandalosa derrota financiera, era en esa época —1758— el más grandioso de los escenarios europeos. Su Alteza Serenísima, duque Carlos Eugenio, hacía bien las cosas: puso a disposición de Noverre un cuerpo de baile de cien bailarines y bailarinas y de veinte primeras figuras.

En Viena suscita una verdadera efervescencia, allí reina durante siete años. Se asocia con Gluck —otro extranjero— que lleva a buen término, en el género lírico, la misma revisión de valores que Noverre se había atrevido a reali-

zar en el campo de la danza teatral.

Nunca, ni en sus más alejadas peregrinaciones, pierde de vista la tierra prometida, ese París que adopta sus puntos de vista, pero que no quiere saber de su persona. La Ópera, obstinada, rechaza el ofrecimiento de sus servicios gratuitos. La reina María Antonieta no olvidó a su profesor y lo hizo nombrar, en el mes de agosto de 1776, maestro de los ballets de la Academia Real de Música, pero la protección de la graciosa soberana no consiguió vencer las resistencias.

La comunión en el trabajo de dos genios: Gluck y Noverre, nacidos para comprenderse —el precursor del drama musical y el creador del ballet-pantomima—, no impidió que Noverre tomara el partido de los “filósofos” con Piccini, en la famosa guerra física que dividió a París.

En el reestreno de *Medea*, el *Corresponsal*, en 1771, dice: “Debemos convenir en que antes de haber visto este ballet no habríamos sospechado jamás que la danza era susceptible de expresión tan verdadera y emocionante”. “Un espectáculo así eleva la danza a la dignidad de arte imitativo”.

Naufragar en el puerto mismo, después de una odisea de treinta y cinco años: tal fue el destino de Noverre. Fatalmente, el innovador había llegado demasiado tarde a un mundo, ya modificado por su propia influencia, que se



le había adelantado. Su revolución se convirtió en una recapitulación.

Los apóstoles de la razón aborrecían lo fantástico, donde se encerraban los compositores de ballets. Por esto clamaron contra la danza pura, pues ésta no per-

seguía un fin edificante o instructivo y no quería significar nada. La *Nouvelle Heloise* debía resumir estas quejas que prefiguran el proceso que más tarde Tolstoi intentará entablar contra las convenciones de la ópera moderna. Esta disputa se reanudará, por

otra parte, de siglo en siglo. En la actualidad, no se ha agotado todavía la discusión. El ballet, en su condición de género teatral, se constituyó y evolucionó bajo la influencia intermitente e irreduciblemente contradictoria de dos elementos: la danza y el gesto, el movimiento y la acción, la forma abstracta y la expresión pura. La lucha entre estas dos concepciones —dualismo inherente al ballet— está en el fondo de todas las discusiones coreográficas.

Dorval —presunto interlocutor de Diderot— opina que la danza es mala en todas partes porque apenas se puede sospechar de ella que sea un género imitativo, y propone su propia definición de este arte desconocido:

la danza es a la pantomima lo que la poesía a la prosa, o más bien, lo que el canto es a la declamación natural. Es una pantomima acompañada ... Quisiera saber —continúa con

desdén— qué significan todas esas danzas como el minué, el paspié, etc... donde se siguen un camino ya trazado.

Dos tesis se desprenden de la exposición de Dorval. Proclama la "autonomía" del ballet, su separación de cualquier otro género, o sea su carácter específico, contribuyendo así a su liberación; pero, por otra parte, agrava la confusión entre danza y pantomima, a las que llega a identificar. Veremos caer luego al fogoso Noverre en esta trampa y debatirse en ella durante largos años. Sea como fuere, las bases de una nueva estética están asentadas y el llamado al genio que les daría cuerpo no fue vano. Para crear el ballet de acción y promulgar sus leyes era necesario un coreógrafo que fuera al mismo tiempo un pensador: este maestro será Noverre.

Felipe Segura

Noverre se vincula al Presente

Noverre para nosotros es una gran lección, un revolucionario, un innovador, un hombre que quiso cambiar el mundo a través de la danza. Poco comprendido por su tiempo, este hombre tuvo un desastre absoluto en pequeñas y mezquinas peleas; ojalá que ya estemos en otro tiempo donde hayamos aprendido esta lección y podamos aplaudir a los innovadores de la danza, apoyando lo que tienen que decirnos, en vez de combatirlos y hacer sus vidas miserables. El genio de Noverre fue tan grande que han pasado más de doscientos años y todavía tenemos que basarnos en él. He vivido una experiencia fundamental al acudir a sus *Cartas*, acercarnos a ellas es algo que podemos y tenemos que hacer en cualquier momento de nuestras vidas; personalmente las leí cuando tenía nueve años y desde entonces, a lo largo de mi carrera profesional, consciente o inconscientemente, Noverre hablaba desde el fondo de mi ser. Muchos de mis compañeros han comentado que en algún momento de sus vidas han tenido que poner en práctica lo que él dijo: el trabajo de equipo, la conjunción de la música con la poesía, la pintura. Mucho de esto hizo que surgieran productos verdaderamente plausibles como aquí en Mé-

xico, en concreto durante la Época de Oro de la danza: Miguel Covarrubias conjuntó el trabajo de compositores, libretistas y pintores inspirados en los temas de su propio pueblo. Así es como Noverre sentía el trabajo dancístico, un cuadro viviente sobre el escenario. Muchas de sus ideas en pleno siglo XX sirven como punto de arranque para que otros estudiosos las desarrollen, ahí tenemos a Doris Humphrey analizando las proposiciones que Noverre tenía para el uso del espacio y, aunque a veces las contradice, siempre se basa en las mismas observaciones del maestro.

Noverre fue también muy importante en la teoría y el desarrollo de lo que fue todo el estudio de Laban. En los trabajos de la coréutica y la euquinética durante el expresionismo alemán, poco difundido aquí en México, también se trabajaba con ciertas ideas y propuestas de Noverre. Así se vincula este innovador del siglo XVIII a nuestros días porque, de algún modo, nuestra actividad profesional se relaciona con sus principios coreográficos. Cada centro, cada escuela debe tener a mano el material impreso sobre Noverre, leerlo y releerlo se hace primordial porque siempre se harán hallazgos nuevos en él.

El Centro de Información, Investigación y Documentación de la Danza ha tenido como un primer proyecto el desarrollo de la relación entre la danza y la medicina. En pleno siglo XX, en un país en donde sí se está dando un apoyo a lo que es la medicina para el deporte, nosotros, la gente de danza, todavía estamos alejados de todo este conocimiento, y ya Noverre nos puso ante la evidencia de que tanto el bailarín como el maestro necesitan conocer lo que es la anatomía. Todo el conocimiento de la técnica del movimiento, observado por Noverre, partía de esa materia. Bien decía que el estudio de la anatomía arrojaría claridad sobre los efectos y lo debería tener en cuenta el maestro que tiene a su cargo la formación de sus alumnos.

Noverre hizo en su tiempo una curiosa comparación con los equinos que mejor ilustra esta idea y que quiero transcribir aquí.

En su tiempo, el señor escudero del rey y director de la academia de Lyon no se limitó al adiestramiento de caballos durante gran parte de su vida, sino que estudió detenidamente su estructura y la escudriñó hasta en sus fibras más ocultas. No creáis que el único fin de estos estudios anatómicos hayan sido las enfermedades de estos animales; obligó a la naturaleza, por decirlo así, a

revelarle lo que hasta entonces se había negado constantemente a revelar: el conocimiento íntimo de la armonía de los miembros del animal en todos los pasos, y en todo lo que hace —eran los ritmos de los ballets ecuestres de la época— así como el descubrimiento del origen, principio y facultades de todos los movimientos que el animal es susceptible de realizar. Lo llevaron a concebir un método único, simple, fácil, que tiende a no exigir nunca nada del caballo, sino en los momentos justos, naturales y posibles; momentos que son los únicos durante los cuales la ejecución no se hace penosa para el animal, y en lo que éste no sabría desobedecer. Los bailarines deberían seguir el mismo régimen que los atletas y tomar las mismas precauciones; ese cuidado los libraría de accidentes que se han multiplicado a medida que se ha querido forzar a la naturaleza obligándola a ejecutar movimientos muchas veces superiores a sus fuerzas. Los caballos ingleses dedicados a las carreras no tendrían esa rapidez y esa agilidad que los distingue si no fuera porque están bien cuidados. Todo lo que comen está pesado con la mayor exactitud; todo lo que beben se mide escrupulosamente; y el tiempo de su ejercicio está establecido, así como el de su descanso. ¿Có-

mo no ha de influir una vida juiciosa y ordenada sobre seres naturalmente débiles pero llamados por su destino y por su estado a un ejercicio violento y penoso que exige una constitución fuerte y robusta?

Esto que dijo Noverre hace dos siglos, aquí en México lo promueve la medicina del deporte; a nuestros bailarines y maestros no los cuidamos como es debido.

¿Cómo podemos preveer en nuestros bailarines un mejor cuidado del cuerpo si siempre están agotados, mal alimentados? ¿Cómo podríamos encontrar la solución para poder brindarles una vida digna en donde puedan desarrollarse profesionalmente como debe ser?

Patricia Aulestia de Alba

Noverre, un Pensamiento de Actualidad

Noverre fue un reformador, un crítico constante de su arte. Abordó todos los aspectos que se encuentran implícitos en el arte de la danza, con una gran profundidad y sabiduría.

Su deseo fue siempre el de elevar al arte de la danza a la altura de las otras artes, de la pintura, de la música, de la literatura. Dialogó sobre lo que otras artes podían aportar a la danza y cuánto de éstas había en la danza; analizó la correspondencia que existía entre la música y la danza, el concepto de lo que es una obra de arte, la coreografía, la notación coreográfica, la anatomía, la estructura física y fisiológica que debía constituir al bailarín, la necesidad de su for-

mación muscular, la técnica y el empleo que debe hacerse de ésta, dentro de la obra coreográfica, en la obra de arte dancística.

En cuanto a este tema tuvo mucho que decir, proposiciones que siguen siendo válidas, vigentes.



Luchó por la humanización de la técnica, por una danza dramática que mostrara las pasiones más que los pasos de baile.

Recordemos que Noverre, surge un poco después de que los maestros de danza se establecieron como tales, y que se iniciara la sistematización de la danza a través de una técnica y de una Academia —la Academia había sido creada por Luis XIV en 1661.

Después de que las danzas de corte, o los ballets de corte se hicieran danzas o ballets de teatro, y que en vez de interpretarse en el transcurso de las fiestas palaciegas se interpretaban noche tras noche por verdaderos expertos, profesionales del arte de bailar, fue el momento en que surgió la necesidad de desarrollar una técnica. Por ello, se explica que estuviesen en el preciso momento de concentrar su atención en la técnica en sí, en cómo adquirir mayor destreza, mayor habilidad para saltar, para mostrarse más ágil, con mayor coordinación. ¿Cómo separarse del aficionado si no convirtiéndose en ese ser diestro, ágil, bello, que despertara la admiración de un público naciente? La técnica era usada para este fin, aún no se llegaba a la consideración de que esa técnica era un medio para algo más elevado, profundo y humano: la expresión de sentimientos, de inquietudes del ser humano.

La danza clásica nace en este contexto, por ello es muy difícil

comprenderla si no se alude a su técnica. Técnica que, por otra parte, ha sido fundamental para el desarrollo de todo bailarín, tanto clásico como contemporáneo, o de las otras ramas de la danza.

Pero por lo anterior no se crea que Noverre estaba en contra de la técnica, de ninguna manera. Consideraba que la danza requiere de una modificación radical de la conformación muscular del bailarín, que era necesario encontrar los sistemas adecuados para perfeccionar sus condiciones físicas.

En una de sus cartas escribe textualmente:

Ya veis, Señor, que para bailar con elegancia, marchar con gracia y presentarse con nobleza, hay que invertir del todo el orden de las cosas y obligar a las partes por una aplicación tan larga como penosa a adquirir una situación distinta a las que le corresponden primordialmente. Es imposible lograr ese cambio, que es absolutamente necesario para nuestro arte, si no se procura realizarlo desde la infancia; ese es el único momento en que se puede triunfar, porque entonces todas las partes son elásticas y se prestan con facilidad a la dirección que se quiera darles.

En ese punto hace una comparación con el jardinero que pretende modificar las ramas de un árbol. Podrá lograrlo si el árbol

es joven, pero si es ya viejo solamente conseguirá romper sus ramas.

Es indudable que se está refiriendo al "en dehors", la rotación de las piernas a través de la misma rotación de la cadera, principio fundamental de la danza clásica y en mucha medida también de la contemporánea. Este "en dehors" se bosquejó en el siglo XVII, aunque se consiguió hasta el XVIII. Por cierto que en una de sus Cartas nos da Noverre —demostrando un profundo conocimiento de la estructura del cuerpo humano— una verdadera clase de cómo debe lograrse esta abertura llamada "en dehors".

Consideraba, pues, necesaria la técnica pero odiaba el mecanicismo de una danza deshumanizada, peor aún, odiaba al virtuoso de la danza, este deseo tan lógico en el bailarín, quien tras pasar largas horas de esfuerzo dedicado al perfeccionamiento de su cuerpo desea mostrar al espectador los avances de su técnica, deslumbrar, hacerse admirar por los prodigios conseguidos.

Veamos lo que dice Noverre al respecto:

Si llega a París un gran violín, todos corren y nadie lo oye, pero hablan de un milagro. Los oídos no han sido halagados ni el alma conmovida por sus sonidos, pero los ojos se han divertido; ha dislocado el arco con destreza y sus dedos han recorrido el instrumento

con ligereza; ¿qué digo?, ha llegado hasta el mismo cabalette acompañado de esas dificultades con varias contorsiones cuyo significado era el siguiente: Señores, miradme pero no me escuchéis, este pasaje es diabólico; no halagaré vuestros oídos, aunque resulte muy ruidoso, pero hace veinte años que lo vengo estudiando. Estallan aplausos, los brazos y dedos provocan elogios, y al hombre máquina y sin cerebro se le da lo que se niega constantemente a un violín francés que une al brillo de su mano, la expresión, el espíritu, el genio y la gracia de su arte.

En fin, para Noverre, la técnica es "materia, el oro puro dice, si queréis, pero de valor limitado si no lo vivifica el espíritu". Y más adelante:



Los pasos, la soltura y brillantez de su encadenamiento, el aplomo, la firmeza, la velocidad, la ligereza, la precisión y las oposiciones de los brazos con las piernas componen lo que yo llamo el mecanismo de la danza. Cuando todas estas partes no están animadas por el espíritu, cuando el genio no dirige todos esos movimientos, y los sentimientos y la expresión no les prestan fuerzas capaces de emocionarme e interesarme, aplaudo entonces la destreza, admiro al hombre-máquina y soy justo con su fuerza y su agilidad, pero no me provoca ninguna agitación, no me entenece y no me causa mayor sensación que la disposición de las palabras siguientes: hace ... paso ... el ... la ... vergüenza ... no ... crimen ... y ... el cadalso. Sin embargo, estas mismas palabras, arregladas por el hombre, componen este hermoso verso del Conde de Essex: "La vergüenza la crea el crimen, no el cadalso".

Hablemos ahora de otro aspecto que trata Noverre, la coreografía, es decir, la composición de ballets, la creación. En este aspecto su lucha sigue siendo la misma: la humanización de la expresión dancística.

En su Carta Segunda nos dice: Un ballet bien compuesto es una pintura viva de las pasiones, las costumbres, los usos, las ceremonias y las ropas de

todos los pueblos de la tierra. Y continúa en la Sexta Carta. Si las artes se ayudan entre sí, Señor, y si ofrecen auxilio a la danza, la naturaleza parece apresurarse a ofrecerle novedades a cada instante: la corte y la aldea, los elementos y las estaciones, concurren para proveerla de los medios que necesita para variar y agradar.

Por lo tanto, un maestro de ballet debe ver y examinar todo, porque cuanto existe en el universo puede servirle de modelo. ¡Cuántos cuadros diversificados encontrará entre los artesanos! Cada uno de ellos tiene actitudes diferentes con relación a las posiciones y movimientos que exige su trabajo.

Las dificultades de la calle, los paseos públicos, las diversiones y los trabajos del campo, una boda aldeana, la caza, la pesca, las cosechas, las vendimias, la manera rústica de regar una flor, ofrecen variados y pintorescos cuadros de un género y colorido diferentes. ¿Las obras maestras de Racine, de Corneille, de Voltaire o de Crebillon no pueden servir de modelo a la danza en el género noble? ¿Las de Molière, Regnard y otros autores célebres, no nos ofrecen cuadros de un género menos elevado?

Critica la simetría en que había caído la creación coreográfica de su tiempo y proclama que en la escena debe reproducirse el

hermoso desorden que se encuentra en la naturaleza. ¡Muchos años, casi siglos habrían de pasar, antes de que se rompiera con esta simetría!

Pregunto —dice— a todos aquellos que tienen prejuicios si hay simetría en una manada de ovejas que quieren escapar de los dientes mortales de los lobos, o en los campesinos que abandonan sus campos y aldeas para evitar el furor del enemigo que los persigue. Es indudable que no, pero el arte consiste en saber disfrazar al arte. No predicó de ninguna manera el desorden y la confusión; quiero, por el contrario, que en la misma irregularidad se encuentre la regularidad, pero quiero grupos ingeniosos, situaciones fuertes pero siempre naturales, y una manera de componer que oculte ante los ojos todo el trabajo del compositor.

Noverre se dirige también a los jóvenes:

Si queréis mezclaros en la tarea de crear ballets y creéis que para lograrlo basta con haber figurado durante dos años bajo la dirección de un hombre de genio, comenzad por tenerlo. ¿Os atraveríais a jactaros de ser pintores, sin fuego, sin imaginación, sin gusto, sin espíritu y sin conocimientos? Queréis componer de acuerdo a la historia y la ignoráis, según los poetas, y los desconocéis; aplicaos a estudiarlos,

que vuestros ballets sean poemas; aprended el arte de elegir bien.

Si estos consejos se siguieran, se libraría a la escena de una cantidad innumerable de malos bailarines, malos maestros de ballet, y enriquecerían las herrerías y las tiendas de los artesanos con gran cantidad de obreros, más útiles a las necesidades de la sociedad que a sus diversiones y placeres.

Así pues, Noverre ansiaba que el coreógrafo fuera un creador, no un copista o arreglador de movimientos ya establecidos.

Un programa llegó más allá, fue también un reformador del vestido y de la escenografía, aborrecía los tocados enormes, las pelucas que hacían perder las proporciones. Exclamaba con energía que había que desterrar los "toneletes", que en ciertas posiciones ponen la cadera en el hombro de la bailarina, perdiéndose la línea. Prefería las ropas simples y ligeras para que se pudiera ver el talle.

Pero nada lo enfurecía tanto como los accesorios. Clamaba por que se dejaran de bailar los "Vientos" con fuelles en la mano, o molinos de viento en la cabeza, o que se usaran trajes de pluma para simbolizar la ligereza. O el "Mundo" con un peinado como el Monte Olimpo y un traje de mapa geográfico. Que se olvidaran de adornar los vestidos con inscripciones en el seno o en

el corazón. Palabras como Galia en el vientre, Italia en una pierna, o Terra Australia Incógnita en el trasero. No hay que volver, decía, a simbolizar a la Música mediante un traje listado cual un pentagrama cargado de corcheas y fusas, o bailar la Mentira con una pierna de madera, un traje adornado con máscaras y un farol. "Es necesario suprimir la máscara para que el bailarín pueda comunicar al espectador sus emociones, ya que el rostro es el fiel intérprete de los movimientos del alma." Pero tampoco deseaba que se llegara al colmo del absurdo como en lo que toca a los "Vientos", para cuya representación el bailarín debería permanecer por largo rato con las mejillas hinchadas.

Noverre quería que:

la armonía del cuerpo resplandeciera libremente en el espacio, exigía que el cuerpo de la bailarina, formado, transfigurado, amasado, esculpido, pulido, modelado por el maestro de baile al objeto de crear aquella suprema armonía de curvas y rectas en movimiento que es la danza, pudieran circular con entera libertad por el escenario. Moverse adelante, atrás, lateralmente, dar vueltas a elevarse sin el impedimento de un vestido embarazoso.

En este aspecto fue un visionario, pues pronto se empezaron a acortar las faldas, con el subsecuente escándalo de la sociedad

de la época. Cuánto hubiera admirado el uso de la malla y del movimiento libre de aditamentos, al que se ha llegado en la actualidad. Quizá haya sido ésta, la única meta alcanzada de todas las aspiraciones de Noverre, después de doscientos años.

Por otra parte preconizó, también, la unión de diversas artes, ya en uso en siglos anteriores, señaló la gran importancia del estudio de la música, dada la relación íntima que existe entre ésta y la danza:

Todas las artes se dan la mano y son imagen de una familia numerosa que procura ilustrarse. La utilidad que prestan a la sociedad excita su emulación; la gloria es su fin, y para alcanzarla se ayudan mutuamente.

El pensamiento de Noverre no ha perdido actualidad, todo lo contrario, ha sido, fue, sigue siendo el reformador cuyos postulados aún no han llegado a realizarse en toda su profundidad.

Su pensamiento, sus ideas, son herramientas valiosas para ejercer la crítica, la autocrítica, la evaluación de todo movimiento de danza de cualquier época, pues nos plantea proposiciones constantes, no sólo en el campo de la danza, sino en el grande y amplio campo del arte.

Noverre establece la eterna discusión entre técnica y expresión, mecanicismo y comunicación, forma y contenido, tecnología y humanismo.

La disyuntiva entre la técnica de la danza mostrada como un fin, actitud tan favorecida siempre dentro del movimiento de danza clásica y en los últimos tiempos, tan habitual en la danza contemporánea, o el encuentro de la proporción justa entre técnica y expresión, entre ésta y la creación que está lejos de ser el arreglo simplista de movimientos utilizados ya para ejercitar y acondicionar muscularmente el medio de expresión del bailarín, su cuerpo, ya sea que se llame técnica clásica o técnica contemporánea.

El pensamiento de Noverre estará siempre actualizado en la



búsqueda constante del equilibrio entre la forma integral de armonía perfecta en la cual tenga un lugar preponderante el hombre.

Ésta será por siempre la meta que nos propone ese gran revolucionario que fuera Noverre y que solamente han alcanzado algunos artistas y creadores de la danza, en los siglos posteriores a su existencia.

Josefina Lavalle

LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA

IV Encuentro sobre Investigación de la Danza

Del 5 al 7 de diciembre del año pasado se llevó a efecto el IV Encuentro sobre Investigación de la Danza en Guadalajara. El mismo que fue organizado por el INBA a través de la Subdirección de Servicios Culturales, el CID-DANZA, el Departamento de Educación Pública del Gobierno de Jalisco, el Instituto Cultural Cabañas, el ISSSTE-Cultura, la Universidad de Guadalajara y el CREA-Jalisco.

Entre los propósitos para la realización de este nuevo encuentro estuvieron el de seguir incrementando la investigación de la danza que se lleva a cabo en los estados de la República, así como fomentar el intercambio de ideas y experiencias entre los participantes y de la misma manera, continuar con las temáticas de análisis de los encuentros anteriores.

Los ponentes redundaron en aspectos médicos, educativos y escénicos de la danza. Los temas de las mesas fueron: *Creatividad y Coreografía, Proyecciones Fol-*

klóricas en la Educación y el Espectáculo, Investigación de Danza Folklórica en México, Investigación de Danza, Danza y Medicina, Documentación e Investigación de Danza, Danza y Educación.

Entre los ponentes anotamos los siguientes nombres: Javier Contreras, Alejandro Zibyn, Eduardo Rivero, Sonia Castañeda, Lin Durán, Orlando Taquechel, César Delgado Martínez, Angel Ciro Silvestre, Ramón Mota, Jorge Muro Ríos, América Arellano, Helen Ladrón de Guevara, Guillermina Galarza Cruz, Rosario Manzano, María de los Angeles Martínez, Anadel Lynton, Yolanda Boruqui, Patricia Urzúa, María de la Luz Posadas, Gloria Mestre, Kena Bastián van de Meer, Juan López Taylor, Patricia Aulestia de Alba, Elizabeth Vásquez, Elsie Cota Ramos, Pizintli, Martha Lozoya Chavarría, José Francisco Alvarez, y Francisco Illescas.

Además de las ponencias que mantuvieron ocupados a los participantes hubo sesiones de proyecciones y danza, como son los casos del audiovisual *Origen y evolución del mariachi* presentado por Yolanda Boruqui y Patricia Urzúa; y el grupo *Huehuétl* y

el *Monumental del Departamento de Educación Pública de Jalisco* dirigido por Guillermina Galarza Cruz.

Charlas de Danza

Durante el mes de noviembre del año pasado se dieron cita en las instalaciones del CID-DANZA Tullio de la Rosa, Orlando Taquechel, Gloria Mestre y Ricardo Silva como invitados de esta serie de charlas que son coordinadas por Rosa Reyna y conducidas por Felipe Segura.

Foro Nacional de Promoción Cultural

Durante el pasado XIV Festival Internacional Cervantino en la ciudad de Guanajuato se llevó a efecto un foro nacional donde promotores culturales de toda la República expusieron sus inquietudes y experiencias. En la mesa bajo el nombre de Panorama de la Actividad Artística, la directora de este Centro, Patricia Aulestia de Alba, presentó su ponencia *La danza en México* en donde después de hacer una revisión histórica de la danza mexicana subrayó la importancia del trabajo de críticos, investigadores e

historiadores para continuar ahora el esfuerzo que otros iniciaron tiempo atrás. Igualmente, hizo un llamado a los promotores culturales para conjuntar esfuerzos y mantener una comunicación efectiva y permanente.

II Forum de las Artes Escénicas-Cuba

César Delgado Martínez asistió al II Forum de las Artes Escénicas, que organizado por la Sección de Artes Escénicas de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), se realizó del 11 al 13 de noviembre de 1986 en La Habana, Cuba.

Delgado Martínez desarrolló las actividades siguientes: 1) Asistencia a las sesiones de trabajo, 2) Participación con la ponencia *Algunos procesos de deformación de la danza folklórica mexicana*, 3) Asistencia a eventos de teatro, danza y literatura, como la obra "Historia verdadera de Pedro Navaja", la función del *Conjunto Folklórico Nacional*, etc., 4) Distribución de publicaciones del CID-DANZA, 5) Se habló con los directivos de la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC, para establecer un intercambio de publicaciones, 6) Se estableció contacto para intercambios, con Isabel Gilbert, crítica de teatro y danza del semanario *Brecha* de Montevideo,



Grupo Expansión Siete

Uruguay y con Siliunas Vidas, jefe del Departamento de Arte Iberoamericano del Instituto de Investigaciones Científicas de Arte del Ministerio de Cultura de la URSS y 7) Entrevista realizada por algunos niños del grupo *Haydée y los niños*, que dirige

Haydée Arteaga y que fue presentada en una de las funciones de este colectivo.

Los interesados en el Forum, pueden consultar los materiales que sobre dicho evento se encuentran en la Biblioteca del CID-DANZA.

*Palacio de Bellas Artes,
50 años de Danza**

Patricia Aulestia de Alba

Esta obra pertenece a la serie de publicaciones que con motivo del Cincuentenario de la Inauguración del Palacio de Bellas Artes ha editado el INBA. Consta de dos tomos, 293 páginas de textos cronológicos, año por año, en el que se registran los grupos, solistas nacionales e internacionales y el repertorio que presentaron, breves comentarios sobre las escuelas profesionales de danza del INBA y las compañías oficiales; 180 mini-biografías del mundo de la danza mexicana; 927 ilustraciones; una reseña sobre los

eventos realizados con los festejos de los 50 años del recinto; un cronograma de directivos y titulares de dependencias y centros docentes de la SEP y el INBA; 235 páginas de cuadros sinópticos y una relación de fuentes de información y créditos. El contenido e investigación fue realizada por el CID-DANZA y la Subdirección de Coordinación Editorial y Librerías del INBA.

*Palacio de Bellas Artes, 50 años de danza. INBA/SEP. México 1986.



INTERNACIONALES

Conferencia Internacional de las Artes Escénicas

En Montreal, Canadá, del 9 al 12 de diciembre de 1986 se llevó a cabo la segunda edición de la Conferencia Internacional de las Artes Escénicas. Danza, teatro y música fueron los campos en los que se centró dicho evento internacional. Las funciones de danza estuvieron a cargo de Marie Chourinard, Karem Jameison Dance Company, Vértigo, Judith Marcuse Repertory Dance Company, Toronto Independent Dance Enterprise y Toronto Dance Theatre.

Certamen Internacional de Ballet en NY

Del 8 al 29 de junio del presente año se llevará a efecto el Certamen Internacional de Ballet en el City Center Theatre de Nueva York. A este certamen podrán asistir jóvenes bailarines de ambos sexos que se encuentren entre las edades 17 a 23 años, pudiendo ser profesionales o novatos y de cualquier nacionalidad. De los participantes se escogerán aproximadamente 24

varones y 24 mujeres para la competencia final. Más información en este Centro.

Homenaje a Yuri Grigorovich

Del 10 al 15 de enero de este año se celebró en el Teatro Bolshoi los sesenta años de edad del coreógrafo y director artístico Yuri Grigorovich. El Comité de Danza del IT se reunió para celebrar este acontecimiento. Visitaron también las escuelas de Moscú y Leningrado. Grigorovich preside el Comité señalado.



Nacionales

Premio Nacional de Danza Contemporánea

Marco Antonio Silva del grupo Utopía fue el ganador del primer lugar del Séptimo Premio Nacional de Danza convocado por el INBA y la Universidad Autónoma Metropolitana, con la obra *En espera de Ulises*. Silva utilizó en su trabajo música original de Juan Valdez, vestuario de Comus y Utopía, textos de James Joyce y Marcela Sánchez, Iluminación de Arturo Nava, y escenografía de él mismo. Los otros coreógrafos que llegaron hasta la ronda final en el Palacio de Bellas Artes fueron Rebeca Sitt del grupo Nómade con *Alba de sombras*; Sunny Savoy del grupo Impulso con *Herida psíquica*; Raymundo Becerril del grupo Reflejo con *Los egoístas*; y Rolando Beattie con *Saltimbanquis*.

En la nueva modalidad de Etnocoreografía recientemente instaurada por los organizadores la distinción cayó en Jesús So-
reque Tavera del Ballet Folklórico Universitario VINI-CUB con la obra *Quin tajimoltic (carnaval chamula)*.

Temporada de Otoño de Compañía Nacional de Danza

La Compañía Nacional de Danza dirigida por Guillermo Arriaga llevó a efecto su temporada de Otoño en el Teatro de Bellas Artes durante los meses de noviembre y diciembre pasados. Los programas que llevaron a escena fueron *Giselle*, *Serenata*, *Reflejos del arroyuelo*, *Catulli Carmina*, *Divertimento*, *Sinfonía Simple*, *La esmeralda*, *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central*, y *Cascanueces*.

Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea

Danza Mexicana A.C. y la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre (UV y D 19) llevaron a cabo con todo éxito el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea. El encuentro se desarrolló por cuatro días consecutivos en cuatro foros alternos que tuvieron como marco sectores populares de las colonias Roma y Morelos, así como la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco y el Templo Mayor. Los grupos que estuvieron presentes por el Distrito Federal fueron Barro

Rojo, Contradanza, Andamio, Ux-Onodanza, A la Vuelta, Quinto Sol, Utopía, Cico y Mirta Blostein. De provincia se presentaron Truzka de Sonora, Foro Libre de Guanajuato, Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca, Nanahuatzin de Puebla, así como los grupos Módulo, Pirámide y Experimentación Coreográfica de Xalapa. Por la República de El Salvador estuvieron los bailarines del grupo Danza y Movimiento. El encuentro duró del 20 al 24 de noviembre del año pasado en donde tres días estuvieron destinados a las funciones callejeras y el último a una mesa redonda en la Galería Metropolitana (UAM) donde miembros de algunos grupos dancísticos confrontaron sus experiencias de danza en la calle.

Danza Mexicana A.C. anuncia, asimismo, la publicación de una memoria de dicho encuentro que incluye textos y fotografías.

VI Coloquio Internacional de Danza Contemporánea

Organizado por el INBA y el IMSS se llevó a cabo del 10. al 10 de diciembre pasado el VI Coloquio Internacional de Danza Contemporánea en el Teatro de la Danza y en el Teatro Cuauhtémoc de Naucalpan. Por

México estuvieron Ux-Onodanza dirigido por Raúl Parrao, el Ballet Contemporáneo de Prestaciones Sociales dirigido por Socorro Bastida, el grupo Integración de Guadalajara dirigido por Pablo Serna, Danza Contemporánea Universitaria dirigido por Raquel Vázquez, el Taller de Coreografía de la Compañía Nacional de Danza dirigido por Guillermina Peña-loza, y el Centro de Investigación Coreográfico dirigido por Lin Durán. Del extranjero vino la Compañía de Cámara UNA de Costa Rica dirigida por Lorena Cervantes, Dance Repertory Theatre de EUA dirigido por Sharon Vázquez, Marian Sarach de EUA y Anna Sokolow de EUA que brindó una conferencia y presentó una clase demostrativa sobre coreografía con la participación de alumnas de la Escuela de Danza del INBA.

Retrospectiva de Miguel Covarrubias en el Centro Cultural Arte Contemporáneo

Una muestra retrospectiva de Miguel Covarrubias, la primera que se hace en México, se está presentando desde el 12 de febrero en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, se exhiben tanto los cartones del artis-

ta, publicados en revistas y periódicos de los Estados Unidos como en *Vanity Fair* y *Vogue*, así como sus pinturas al óleo; ensayos y textos que documentarán acerca de la importante labor de Miguel Covarrubias en el ámbito de la antropología, etnología, museografía y como Jefe del Departamento de Danza del INBA de (1950-1952).

El CID-DANZA realizó una investigación documental sobre este incomparable promotor de la danza mexicana. La muestra cerrará el 11 de mayo de 1987.

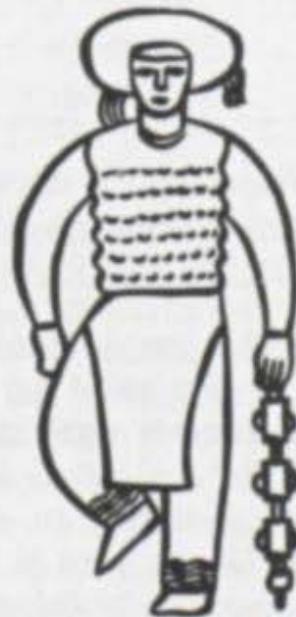
Exitosa Difusión del Sistema de Notación Coreográfica

Adela Adamowa, Directora del Dance Notación Bureau de Latinoamérica y Rodolfo H. Sorbi, Director de Cursos de la misma institución, realizaron exitosos cursos de Labanotación en distintos Estados de la República: Teatro de la Danza, Escuela de Artes Escénicas de Nuevo León, Casa de la Cultura de la Dirección de Cultura de Colima, Universidad Autónoma de Puebla, Centro Estatal de Bellas Artes en Mérida, Yuc., Instituto Cultural de Aguascalientes, Centro de Estudios de Investigación de las Bellas Artes de Villahermosa, Tab., Alianza Francesa de Tlaxcala, Coah., Instituto Cultu-

ral Cabañas, de Guadalajara, Jal., y Academia de la Danza Mexicana.

Convocatoria V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza

Con el fin de continuar incentivando la investigación de la danza en nuestro país, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Gobierno del Estado de Morelos, y el Instituto Regional de Bellas Artes-ISSSTE Cultura, convocan a todas las personas interesadas, a participar en el V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza que se llevará a cabo en las instalaciones del Instituto Regional de Bellas Artes (IRBAC), Av. Morelos 405, Cuernavaca, Morelos, los días 2, 3 y 4 de julio de 1987.



El objetivo del Encuentro es analizar diversos aspectos de la investigación de la danza poniendo especial interés en las ponencias sobre la danza en el Estado de Morelos.

La fecha límite para la recepción de ponencias completas, acompañadas de un resumen de la misma de 75 a 150 palabras y un curriculum del ponente, será el 2 de mayo de 1987, comunicándose la aceptación de las mismas el 18 de mayo de 1987.

Las ponencias no deben exceder de 15 minutos de duración.

Las inscripciones de ponencias y participantes deberán enviarse a: IRBAC (Av. Morelos 405, Cuernavaca, Morelos. Tel: 12-13-18 y 14-31-18) o bien al CID-DANZA, Campos Eliseos 480, Col. Polanco, Delegación Miguel Hidalgo o a la Subdirección de Servicios Culturales (Dinamarca 34 Col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. Tel: 546-23-15 y 546-15-73).



*Imágenes (1981). Coreografía de Federico Castro.
Fotografía de Renzo Gostoli.*



El duende de las erratas estuvo presente en nuestro Boletín CID-DANZA 10 en el que se omitió el nombre de nuestro colaborador Arturo Zamarripa quien participó con las viñetas que aparecen en esta página (N.E.)

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director General

Raymundo Figueroa
*Subdirector General de Difusión
y Administración*

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

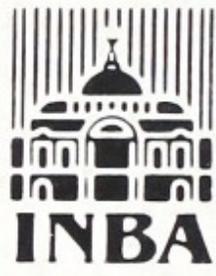
Jaime Labastida
*Subdirector General de Educación e Investigación
Artísticas*

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

Ma. Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba
Directora del CID-DANZA

César Delgado Martínez
Coordinador del boletín



SOP