

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 05. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1985.

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

# BOLETIN INFORMATIVO 5 DEL CID-DANZA

CENTRO DE INFORMACION Y  
DOCUMENTACION DE LA DANZA





# Editorial

Cero y van cinco. Llegamos al número cinco. Continuamos con afán, tratando de establecer el lazo comunicativo entre la gente del mundo de la danza.

En esta ocasión ofrecemos a los amables lectores *Los quehaceres del CID-Danza* y *Cursos Intensivos de Primavera 1985*. En *Danza y poesía*, Efrén Roura, tapatío por nacimiento y *beat nick* por vocación, nos entrega *Fotografía*.

La *Sección de invitados* cuenta con la colaboración de Miriam Huberman, Pablo Espinosa, Francisco Illescas Vera y Miguel Angel Cerón. La primera escribe sobre la importancia del sistema Laban de notación de danza y del análisis del movimiento. Del segundo reproducimos un artículo aparecido en *La Jornada* que hace referencia a la reciente visita de Rolf Garske. El tercero nos adentra en el mundo de *Contradanza*, grupo de danza contemporánea, y el último nos entrega *El manuscrito Benedikbeuern y la Compañía Nacional de Danza*.

*Testimonio* comprende *La Danza del paloteo*, de César Delgado Martínez; *Enrique Vela, una vida dedicada a la danza*, de Patricia Aulestia de Alba, y *Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey*, de Sylvia Ramírez.

Finalmente, en *Suplemento*, Arturo Garrido nos entrega *Consideraciones para un método de análisis de la danza*, que tiene la intención de cuestionar la validez histórica de algunos conceptos sobre los que se basa actualmente el quehacer dancístico, para así sentar una base profunda de análisis que permita captar los elementos que apoyan positivamente el desarrollo de la danza.

# Los quehaceres del CID-Danza

Múltiples actividades han sido realizadas por el Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-Danza) en los últimos meses. Las Charlas de Danza, los Cursos Intensivos de Primavera 1985, el Cine-club, el Seminario de Capacitación y Actualización de la Danza y la visita de Rolf Garske, editor de la revista *Ballet internacional* y miembro del Comité de Danza del Instituto Internacional de Tèatro (ITI) de la UNESCO, son muestra de ello.

Dentro de las Charlas de Danza, Felipe Segura entrevistó, en fechas diversas, a Josefina Lavallo y Evelia Beristáin; a María Roldán, Blas Galindo, Bodil Genkel y Arnold Belkin y a Cora Flores y Aurora Agüeria.

Los Cursos Intensivos de Primavera 1985 se efectuaron del 10. al 13 de abril del año en curso. (Ver nota siguiente.)

El Seminario de Capacitación y Actualización de la Danza se desarrolla de acuerdo al calendario que sigue: del 10. al 13 de abril, Cursos de Primavera; del 15 de abril al 29 de junio, Seminario Normal; del 10. de julio al 24 de agosto, Cursos de Verano, y del 17 de septiembre al 14 de diciembre, Seminario Normal.

Dentro del segundo periodo señalado se desarrollaron los cursos Improvisaciones coreográficas (Bodil Genkel), Notación Benesh (Haydée M. de Ríos), Música contemporánea y danza (Guillermo Villegas), Hacia una autoadministración (Felipe Ehrenberg), Taller de danza urbana (César Delgado Martínez y Gregorio Torres), Sistema de notación Laban (Bodil Genkel), Notación aplicada a la danza mexicana (Josefina Lavallo), Historia oral en relación con la danza (Elisa Ramírez) y Técnicas de investigación aplicadas a la danza (Luz del Carmen Vilchis).

Es oportuno señalar que dichos cursos se efectuaron gracias al apoyo de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y de la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE.

Por último hacemos referencia a la visita del Rolf Garske a nuestro país. No obstante que en este *Boletín informativo* incluimos un artículo sobre este importante personaje, queremos resaltar la reunión que se efectuó en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBA. En ella el señor Garske informó de las actividades del ITI. Nuevamente insistió en que su comité de danza es una herramienta para lograr la colaboración entre los diferentes países. Afirmó: "Nuestra labor es solicitar que envíen un representante de cada país, para lograr la comunicación y la información. Queremos contar, entre nuestros directores, a elementos no europeos, preferentemente latinoamericanos".

Posteriormente, el representante del ITI invitó a los asistentes a crear un Comité Nacional de Danza. Patricia Aulestia de Alba fue nombrada representante provisionalmente.

# Cursos Intensivos de Primavera 1985

Con el objeto de contribuir a la capacitación y a la actualización de personal docente, bailarines e investigadores de danza a nivel nacional —lo cual permitirá que los conocimientos teórico-prácticos adquiridos se reviertan en sus comunidades de trabajo—, con gran éxito se efectuaron los Cursos Intensivos de Primavera 1985 en este Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-Danza), auspiciados por la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE.

Los citados cursos se desarrollaron en cuatro áreas:

## **Danza clásica**

Concientización corporal, anatomía del movimiento (Marco A. Zazueta y Sonia Fernández).

Didáctica de la danza clásica. Teoría y práctica. Metodología de la Escuela Cubana de Ballet (Sylvia Ramírez y Silvia Susarrey).

Introducción a la coreografía (Francisco Escobedo).

Notación Benesh del movimiento (Haydée M. de Ríos).

Historia del ballet (Felipe Segura).

Coordinador: Tulio de la Rosa.

## **Danza contemporánea**

Metodología de la enseñanza de la danza contemporánea para grados iniciales (Arturo Garrido, Ana González, Lidia Romero y Joan Griffin).

Improvisación coreográfica (Anadel Lynton).

Concientización corporal, anatomía del movimiento (Marco A. Zazueta y Sonia Fernández).

Análisis del movimiento esfuerzo forma, sistema Laban (Anadel Lynton y Miriam Huberman).

Seminario sobre arte contemporáneo y sociedad (Helena Jordán, Graciela Henríquez, Raúl Flores Canelo, Lin Durán, Patricia Cardona y Jorge Ayala Blanco, entre otros).

Coordinadora: Anadel Lynton.

## Danza folclórica

Técnicas de investigación de la danza folclórica mexicana (Gabriel Moedano y César Delgado Martínez).

Análisis musical (José Alfredo Barrera Próspero).

Notación coreográfica (Carlos C. Hernández Fernández).

Práctica de la Danza de Concheros (Rosa Hernández y Maya).

Desarrollo corporal (Francisco Illescas).

Práctica de campo. Velación y fiesta en la Iglesia de la Resurrección.

## Investigación de la danza

Análisis de las actividades dancísticas (Alberto Dallal).



En el templo de la Resurrección.

## Palabras de Tullo de la Rosa en la inauguración de los cursos:

"Es para mí un honor y un gran placer el haber sido comisionado por el CID-Danza del INBA, por medio de su directora, Patricia Aulestia, para darles la bienvenida a este primer Curso Intensivo de Primavera 1985.

"Al programar estos cursos en periodos vacacionales, el CID-Danza pretende que los beneficios de su Seminario de Capacitación y Actualización en Danza, mismo que funciona desde hace un año, sean accesibles a todas las entidades del país.

"El ISSSTE, por medio de su Subdirección de Acción Cultural, a cargo del licenciado Manuel de la Cera, representado hoy por el ingeniero Armando Navarro, y el INBA, mediante su Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, a cargo del licenciado Jaime Labastida, representado hoy por el licenciado Jorge Gutiérrez, han conjuntado recursos y esfuerzos para ofrecer estos cursos y los talleres de Capacitación y Asesoría que han comenzado a impartirse en diferentes ciudades del país, contribuyendo así a que se alcance, a largo plazo, la autosuficiencia en personal docente capacitado que permita la descentralización de la enseñanza profesional de la danza.

"Es necesario subrayar la importancia de planificar una continuidad en este proyecto. Que futuros cursos vacacionales se efectúen en lugares que permitan la asistencia a maestros de áreas cercanas. Es nuestro mayor deseo que de esta convivencia por quince días surjan los buenos ánimos para que de ustedes salgan proposiciones y solicitudes específicas de continuar recibiendo la capacitación en niveles subsecuentes y la correspondiente asesoría y evaluación frente a grupos y en sus lugares de trabajo, de manera que, a mediano plazo, se inicie la estructuración de sus escuelas con los niveles correspondientes a la carrera profesional de acuerdo a los resultados obtenidos.

"En nombre del CID-Danza y de todos los maestros que colaboran con él en estos cursos, les deseo una feliz y bien aprovechada estancia entre nosotros".

### *Fotografía*

La estructura cimbrante.

Las manos dispuestas.

La fotografía. Exacta.

Un segundo eterno a la danza.

La mano. El click. La imagen.

Otra forma de detener el movimiento.

**Efrén Roura**

# La importancia del sistema Laban de notación de danza y del análisis del movimiento\*

Comparando a la danza con las demás artes, el crítico John Martin llamó a la primera el arte más iletrado. Esta afirmación se debe al hecho de que la danza sufre de un problema muy específico y grave: a diferencia de la literatura que se conserva en los textos y de la música que permanece gracias a las partituras, las coreografías y el movimiento corporal en registrarlos.

Sin embargo, esto no significa que no haya existido la preocupación por elaborar un sistema de notación de la danza. Cualquiera podía inventar una forma de notación y, en realidad, el resultado fue la aparición de una gran cantidad de sistemas que se fueron volviendo obsoletos por muy diversas razones: unos eran muy complicados o requerían cierta habilidad para el dibujo; algunos sólo servían para determinados tipos de danza; otros eran largas descripciones verbales que se prestaban a confusiones.

Un sistema de notación de movimiento debe ser lo que el alfabeto es para la literatura y la notación musical para la música, esto es, debe ser capaz de registrar todas y cada una de las posibilidades de movimiento del cuerpo humano —que son infinitas y que se desarrollan simultáneamente en tiempo y espacio— y debe ser preciso y claro. El objetivo de una notación es que secuencias de movimiento y danzas enteras puedan ser registradas con fidelidad y que posteriormente cualquier persona, sin haber visto el movimiento original, pueda reconstruirlo a partir del conocimiento de la notación.

En la actualidad existen varios sistemas importantes de notación de danza.

El método ruso Stepanov (1892), aunque establece una clara relación entre los pasos y la música, no logra dar la sensación del cuerpo entero ni la dirección del movimiento y sólo sirve para el ballet. Con este método se conserva la mayor parte del repertorio ruso.

\*Ponencia presentada en diciembre de 1984 en el Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, organizado por el INBA e ISSSTE Cultura, en la ciudad de México.

En 1956 Rudolf y Joan Benesh inventaron la coreología, que se enseña en la Academia Real de Danza y el Instituto de Coreología de Londres. La coreología muestra formas —el resultado visible de movimiento—, concentrándose en las posiciones de las extremidades y utilizando los términos musicales italianos para indicar la expresión.

El sistema israelí Eshkol-Wachman (1958) consiste en describir matemáticamente los movimientos como arcos en el espacio, localizándolos por medio de coordenadas. Este es un sistema muy exacto, pero elimina por completo el elemento emotivo.

En las últimas décadas se ha pensado en el cine como medio de conservación. Pero una película es para la danza lo que un disco para la música: una interpretación, con los errores y alteraciones que esto implica, además de problemas cinematográficos particulares. A pesar de ello una película es un complemento valioso para la notación, ya que presenta el estilo y el ambiente general de una coreografía.

En 1928, con la publicación de *Principios del movimiento y notación de la danza*, de Rudolf Laban, por primera vez apareció un sistema de notación unido a una teoría del movimiento. En dicho libro Laban proponía un medio para registrar el movimiento a través de símbolos geométricos, el cual ofrece ciertas ventajas sobre otros sistemas: por el hecho de registrar *movimiento*, la notación Laban sirve indistintamente para cualquier tipo de danza, ya sea ballet, danza moderna, baile folclórico, etcétera; la forma de registro (una pauta vertical) facilita la visualización del movimiento y le da continuidad; la relación con el tiempo es exacta y pequeños detalles tales como movimientos de los dedos son registrables, al igual que la calidad expresiva.

La notación Laban registra cualquier acción corporal al contestar las siguientes preguntas: ¿Qué parte del cuerpo se está moviendo? ¿En qué dirección y nivel se realiza el movimiento? ¿Cuál es la duración del movimiento? ¿Qué grado de energía muscular se emplea en la ejecución del movimiento?

La pauta utilizada en la notación consta de tres líneas verticales fundamentales: la central es la equivalente a la que divide al cuerpo en izquierda y derecha. El símbolo básico es un rectángulo que, dependiendo del lugar donde esté colocado, representa las diferentes partes del cuerpo; modificaciones en la forma señalan la dirección del movimiento, modificaciones en el color indican el nivel en el cual se realiza, y el tamaño relativo del símbolo marca el valor del tiempo.

Gracias a la notación Laban la sobrevivencia de una coreografía ya no depende de la memoria de un *regisseur* o de la interpretación captada por una película. En palabras de George Balanchine, lo que se obtiene es la estructura de la danza, mostrando perfectamente y en todo momento cada movimiento de cada ejecutante.

La importancia del sistema de notación Laban no radica exclusiva-

mente en el registro del movimiento, sino en el hecho de ser parte de una teoría del movimiento en general: la base de la notación es la observación y el análisis del movimiento. Laban considera que el movimiento es el resultado visible de un impulso interno, el *esfuerzo*: todo movimiento tiene su origen en la excitación de los nervios que ha sido causada por una experiencia sensorial inmediata o por el recuerdo de experiencias anteriores.

Además de los aspectos cuantitativos del movimiento que se obtiene por medio de la notación, existen las calidades del movimiento y aquello que éste expresa. Esto último se hace patente a través del análisis de las actitudes del individuo ante los factores que componen al movimiento (peso, espacio, tiempo y flujo del movimiento). El objetivo del análisis es lograr el dominio del movimiento, que viene a ser el uso consciente de los factores del movimiento en todas sus combinaciones posibles para una mayor claridad y efectividad expresiva.

Así, partiendo del hecho de que el movimiento en general tiene tanto un aspecto cuantitativo que se puede registrar fielmente como otro cualitativo con la posibilidad de ser analizado objetivamente, inmediatamente surge ante nosotros un amplísimo campo de aplicación.

1. En primer lugar, se crea una literatura de la danza en todas sus formas, desde la escénica hasta la folclórica y la popular. Esto se refiere por una parte a la posibilidad de conservar y reconstruir cada vez un mayor número de obras del repertorio coreográfico mundial y, por otra parte, a la de iniciar estudios históricos, estilísticos y comparativos, con enfoques estéticos o antropológicos.

2. Sin pretender que el análisis del movimiento sea la solución a los problemas de la crítica de la danza, dicho análisis proporciona un punto de partida alternativo al señalar que las calidades del movimiento percibidas por el espectador realmente existen en la medida en que fue la acción del ejecutante la que las originó. Además, se establece un lenguaje común y accesible entre crítico-creador-ejecutante-espectador.

3. La observación que se requiere para la notación y el análisis del movimiento es un instrumento auxiliar en el tratamiento de problemas fisiológicos por su atención a los detalles del movimiento en sí, y a la evaluación de la personalidad al tomar a dicho movimiento como un reflejo de las actitudes particulares del individuo.

4. Por último, estos conocimientos no son exclusivos de la danza como medio artístico. Debido a que la notación y el análisis del movimiento aclaran lo que es el movimiento en el espacio y el tiempo, y hacen evidente que el movimiento es expresivo de por sí, estos conceptos son de gran utilidad en la formación de aquellos artistas cuyo instrumento es el cuerpo y cuyo medio expresivo es el movimiento hecho sonoro a la vez que visual.

**Miriam Huberman**

# Rolf Garske, editor de *Ballet internacional*

Por el comercio, la danza en EU ya no tiene nada por crear. En danza, el gran problema de mucho tiempo es que la gente está preocupada más por sus propios problemas, pero sin abrir la mirada hacia lo que sucede en el mundo, donde a final de cuentas se encuentran, en los diferentes países, los mismos problemas y las mismas preguntas. No creo por eso en organizaciones regionales. Lo ideal sería conjuntar los esfuerzos, los trabajos por la danza, en una sola organización internacional que englobe todas las tendencias y todos los países, puntualizó Rolf Garske, editor de la revista alemana *Ballet internacional* y miembro del Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (ITI) de la UNESCO.

En un diálogo con estudiantes y maestros de danza en el Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-Danza) del INBA, Garske explicó que el motivo de su visita es conocer el movimiento dancístico mexicano para promover la unificación organizativa de la danza a nivel mundial. El grave problema en el caso de México —que se extiende al plano internacional—, explicó Patricia Aulestia, titular del CID-Danza, es el que los trabajos por la danza se desarrollan de una manera dispersa en cuanto a que las diversas instituciones que patrocinan las actividades dancísticas trabajan por separado. Lo idóneo, señaló Aulestia, sería que existiera un consejo o bien una organización única que integrara los esfuerzos de todas las agrupaciones.

El mismo fenómeno sucede en el mundo, acotó Rolf Garske: "día con día surgen nuevas asociaciones internacionales que invitan a afiliarse a las representaciones regionales, y eso crece interminablemente. Al menos en la UNESCO —ejemplificó—, desde hace diez años se han desarrollado dos grandes organizaciones internacionales: el Consejo Internacional de la Danza (CID) y el Instituto Internacional de Teatro (ITI); ninguno pertenece o depende de instancias gubernamentales y tienen fundamentalmente los mismos conceptos, criterios e intenciones.

"El CID —agregó Garske— no tiene la misma efectividad del ITI. Pero con esto no quiero hablar mal de ese organismo; sencillamente se trata de ver una realidad y la necesidad de unificación. Obviamente, el primer gran problema que se enfrenta cotidianamente es el económico. La UNESCO, por ejemplo, no aportaría ayuda económica al respecto. Actualmente, el CID tiene representatividad básicamente en América Latina; por su parte, el ITI, además de tener representantes de 60 países, establece relaciones y organiza eventos para integrar a los países socialistas en una organización mundial. Después de todo,

cuando se trabaja por la danza no existen problemas de tipo ideológico”.

En otro punto, Rolf Garske se refirió a la “escuela nacional de danza alemana” y su aportación a los movimientos dancísticos de otros países.

“En una reunión reciente entre los principales creadores de la danza en Alemania a partir de los sesenta, se hizo evidente que el único lugar en donde se había podido consolidar una tradición era Essen, con el trabajo de Bausch, Wyckmann, Joss y otros pioneros. Ahora, en Alemania pueden distinguirse tres vertientes importantes en danza: la que yo llamo danza convencional, el teatro-danza y la danza histórica moderna. Después de 40 años descubrimos nuestra propia tradición en danza.

“Ahora, su aportación a otros países, como es el caso de los socialistas, es lenta, paciente. Pero puede verse, en general, que la más grande contribución de la danza alemana al mundo es el teatro-danza. Con respecto a la relación del movimiento dancístico europeo con el resto del mundo, puede verse un retorno hacia lo propio, hacia las raíces nuestras, porque no hay nada para descubrir, sino trabajar en nuestras propias tradiciones para el avance de la danza contemporánea. Lo que sucede con la danza en Estados Unidos —finalizó Garske— es que se han metido tanto en el comercio que ya no tienen nada por decir. Además, ellos creen poseer la sabiduría absoluta en danza. Y eso es falso”.

**Pablo Espinosa**

(Tomado de *La Jornada*, México, 21 de marzo de 1985, página 25.)



Rolf Garske

# Contradanza, ¿contra quién?

Cuando Cecilia, Laura y Norma, excondiscípulas de la Academia de la Danza Mexicana y excompañeras del CESUCO (Centro Superior de Coreografía), decidieron formar un grupo nuevo, sabían de las dificultades de tal empresa; habían oído de los enormes esfuerzos que tuvieron que sufrir la mayoría de los grupos independientes, así que empezaron por lo único que sabían y les gustaba hacer: trabajar (a pesar de que esto ya les había causado problemas en algunos lugares). Comenzaron a ensayar y a montar coreografías, y al poco tiempo ya tenían un programa completo. El siguiente paso fue más difícil: tocar puertas en instituciones para encontrar un foro donde presentarse. Así, de lleno, se toparon con el enemigo natural de los trabajadores del arte: la burocracia. Papeleos, largas esperas, funcionarios "galantes", y "promotores" abusivos eran la tónica de las instancias culturales a las que llegaban a vender su producto artístico. Las primeras funciones fueron vendidas a muy bajo precio, pues necesitaban darse a conocer (paradójicamente, puesto que las danzas de Cecilia Appleton eran las más logradas dentro del trabajo en los últimos años del desaparecido CESUCO). Laura Rocha, bailarina impecable —mejorando interpretativamente a la par de su madurez como mujer—, también sobresalía por su trabajo y su dominio técnico en el mencionado centro —resulta impensable desligarla de *Ritual* (Appleton, 1980), una de las coreografías más redondeadas de Cecilia—. En cuanto a Norma Batista, su profesionalismo, su fuerza y su entusiasmo también eran reconocidos en el medio dancístico.

En corto tiempo lograron un nombre, a pesar de la carencia de apoyo y medios económicos. Esta etapa fue importantísima, pues las dificultades y los obstáculos las obligaban a desarrollarse en todos sentidos. Ya no sólo crean y ejecutan. Sus tareas, pues, se multiplican: se entrenan, organizan, programan, publirrelacionan, revisan danzas, se cuestionan, preparan a sus nuevos elementos... de tal forma que se adentran en todo el proceso de producción artística. (Ojalá todos los bailarines tuvieran alguna vez esta experiencia, sobre todo los de las compañías, puesto que obliga a poner los pies sobre la tierra, al tomar contacto con nuestra realidad cultural y, ¿por qué no?, también social.)

En la siguiente etapa se nota un gran paso adelante; sentadas ya las bases del grupo, es evidente la evolución. Se pasa de los diversos momentos esencialmente emotivos femeninos: *Ritual* (Appleton, 1980), *Antinomias* (Rocha, 1983), *Tres sentimientos* (Appleton, 1983), a la

preocupación por las condiciones materiales, psíquicas y, claro, también emotivas de la mujer principalmente: *Dos mujeres y un diario* (Parrao, 1984), *Atadura* (Rocha, 1985) y *Algunos instantes, algunas mujeres* (Appleton, 1985).

Así, sin proponérselo conscientemente, casi de manera natural, han pasado de una danza femenina a una danza feminista, reflexiva, denunciante. Se va definiendo, pues, una posición política.

En *En el nido de la serpiente* (Appleton, 1984) nos encontramos con un indicio del futuro cercano de este joven grupo, que va madurando con sus también jóvenes integrantes, y que ya da muestras de autosuficiencia en la formación de nuevos cuadros. Laura Rocha y Raúl Parrao se inician aquí en la coreografía; Marcela Flores e Ivonne Muñoz, de los mejores elementos de la generación que acaba de egresar (1984) del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) —bravo, resulta alentador que las nuevas generaciones no sólo tengan la mira puesta en las compañías—, van adquiriendo experiencia y fogueo en todo tipo de foros en los que se presenta el grupo, y se puede prever que a mediano plazo serán unas buenas bailarinas. Un elemento netamente formado en Contradanza es Raymundo Becerril.

Las limitaciones son muchas (económicas sobre todo), la sobrevivencia es difícil (hasta dos funciones diarias en "foros" sin las más mínimas condiciones necesarias, por un precio irrisorio), pero la decisión de Contradanza, como la de todos los grupos independientes (por desgracia aun dispersos), es mayor: continuar a pesar de todo. Esperemos que en la adversidad Contradanza siga evolucionando.

**Francisco Illescas Vera**



"En el nido de la serpiente", de Cecilia Appleton.  
(Foto de César Arvizu).

# El manuscrito Benedikbeuern y la Compañía Nacional de Danza

De una mudanza vi que bajaban, en la parte posterior del Palacio de Bellas Artes, una infinidad de armazones de madera sucia y astillada. La curiosidad me obligó a acercarme y estuve mirando con detenimiento lo que se bajaba de la mudanza. De todo cuanto vi nada llamó más mi atención que una serie de vestimentas viejas y llenas de polvo perdidas entre los carros del estacionamiento. Había túnicas y vestidos descoloridos y arrugados por el tiempo, y estaban allí como si hubieran sido apenas sacados del baúl de la abuela. Por entre las ruinas, un trabajador se entretenía con un casco plateado con adornos de plumas quebradas y ya sin color. Parecía que todo aquello iba al tiradero y que algunos niños tomaban cosas al azar para divertirse. En uno de los armazones de madera alcancé a distinguir las palabras, escritas con tosco plumón negro, "Carmina Burana".

Carmina Burana es un manuscrito del siglo XIII atribuido a los goliardos, clérigos y estudiantes de la Edad Media que llevaban una vida irregular y desordenada. También es llamado manuscrito Benedikbeuern, porque fue encontrado en el monasterio benedictino de Benedikbeuern en Bavaria. Este manuscrito contiene seis parodias religiosas y varias canciones. Las primeras, escritas en latín, incluyen los dos únicos textos completos que sobreviven de los dramas medievales de La Pasión; éstos son el *Ludus breviter de Passione*, un prólogo a la parodia de La Resurrección, y un texto más largo, probablemente ampliado a partir de la parodia de la vida de María Magdalena y de la resurrección de Lázaro. Las otras parodias son una parodia de La Pascua, la parodia de La Natividad, un texto que trata de las dos primeras apariciones de Cristo a sus discípulos y el *Ludus de Rege Aegypti* (formalmente visto como una parte de la parodia de La Natividad).

Los cantos del manuscrito varían en sujeto y estilo; están rimados en latín y algunos en alemán antiguo. Hay cantos de taberna, poemas religiosos, líricas pastorales, sátiras a la Iglesia y al gobierno y canciones de amor "de una gracia y armonía que las hacen representativas de la mejor poesía goliarda". Algunos de estos cantos fueron musicalizados

por el alemán Carl Orff y conforman la cantata llamada *Carmina Burana*.

Cuando hube reflexionado me di cuenta de que se preparaba la presentación de la ópera de Orff. Para entonces las localidades estaban ya casi agotadas y tuve que comprar un último boleto del tercer piso.

El espectáculo comenzó con la presentación de la obra *Fanfarria*, de Carlos López, en la cual se ve la evolución de las danzas cortesanas del siglo XVIII hasta llegar a los lineamientos del ballet clásico. Fue una breve y magnífica producción digna de aplauso.

Después de breve intermedio dio inicio el esperado espectáculo con la cantata a la Fortuna, emperatriz del mundo; luego una escena de taberna y, por último, y lo más loable, la cantata del Cortejo de Amor. Y he aquí que estaban ante mí los viejos y descoloridos vestidos que había visto en la mudanza. Pero aquí no carecían de color, y sólo observándolos con detenimiento se podía apenas ver su decadencia. Ahora formaban parte de otro mundo en donde se conjugaban la iluminación, la belleza de las bailarinas, la gallardía de los bailarines, lo sencillo de los armazones de madera, ahora convertidos en fantástica escenografía, y la belleza de la coreografía, talentosamente creada por Nelly Happee, con el ambiente casi mágico producido por la música de Carl Orff.

Y he aquí que cada noche, en cada presentación de la Compañía Nacional de Danza, hay una voz que sale de entre los acordes de la música y de entre los movimientos de las zapatillas diciendo: "Ven, ven, ven, no me dejes morir".

**Miguel Angel Cerón**



"El manuscrito". Compañía Nacional de Danza.

# La Danza del paloteo

La *Danza del paloteo*, de acuerdo con Arturo Warman, pertenece a las danzas del ciclo "Moros y cristianos", concretamente a lo que él denomina "derivaciones coreográficas diversas".

En esta danza, afirma el mismo Warman, "se repite el caso señalado en España, en que el combate se desprende de la danza de moros para dar origen a un baile de destreza, con la sustitución de las espadas por garrotes".

Aquí es bueno recordar que la *Danza de moros* es de origen medieval, de alrededor del siglo XII, de alguna parte del oriente de España —posiblemente de Aragón— y que fue introducida al territorio mexicano durante la Conquista.

Sobre la *Danza del paloteo*, dice Arturo Warman: "No hay fuentes para precisar si se introdujo ya formada de España o se desarrolló en México".

La danza en cuestión está difundida actualmente en la región del Bajío, en la parte correspondiente a los estados de Michoacán y Guanajuato.

En relación con la introducción de la danza a Puruándiro, Michoacán, se puede señalar que fue llevada en 1923 del Ojo de Agua, municipio de Yuriria, Guanajuato, por el señor Nicanor Díaz, quien la enseñó a don Rufino Tovar, entre otros.

En nuestros días, la danza del barrio Ojo Santo, dirigida por el señor Tovar, es ejecutada por dos cuadrillas, que se componen de ocho danzantes cada una. Más cuatro relevos.

Generalmente cumple una función religiosa. Se ejecuta en las fechas siguientes: 1 de enero, 3 y 25 de mayo, 8 de septiembre y 12 y 24 de diciembre. En algunas ocasiones se interpreta en fiestas cívico-patrióticas, como por ejemplo el 16 de septiembre.

El acompañamiento musical es con banda. Las partes que componen la música son: La Cruz, Sin título, Batalla, Sin título, Sin título, Chicol, Polka y Marcha.

Algunas de las bandas que acompañan la danza son: 1) San Lorenzo, 2) El Cuatro y 3) Galeana. La primera es la preferida, mientras que la tercera es la que mejor se sabe los sones, según la opinión de los danzantes.

En cuanto a la indumentaria, ésta ha sufrido algunos cambios en los últimos tiempos, ocasionados por la influencia de la cultura hegemónica.

La indumentaria que se utilizó con anterioridad constaba de paño de sol, corona, enaguilla, chaleco, capotillo largo, zapatillas blancas y palo azul. La tela con que se confeccionaba era de tafeta o satín.

Tal vestimenta tuvo cambios notorios: la enagüilla fue sustituida por el calzoncillo, las zapatillas por tenis y el capotillo largo por uno corto. La tela con que se elabora es satín, terciopelo o duvetina. Además se usan camisa blanca y medias del mismo color.

La danza que nos ocupa cuenta con dos trajes: uno de color azul y otro guinda.

Aun cuando el maestro de la danza y algunos danzantes sostienen que los colores no significan nada, es comprensible que esto caracteriza los dos bandos que integran la expresión coreográfica.

La corona es elaborada con hoja de lata y adornos de escarcha en hilos, espejos, papelillo de colores y una cruz.

El palo azul debe estar completamente seco para poderse utilizar, aun cuando se corta verde. Mide cuarenta centímetros e importa mucho su sonido.

Por último, se puede indicar que la danza exige de sus ejecutantes una gran habilidad para poder llevar a cabo el paloteo, es decir, el combate que se establece. En muchas ocasiones, sin importar la práctica constante y el dominio completo de la danza, los ejecutantes llegan a lastimarse las manos, la cabeza, la cara y otras partes del cuerpo. Pero esto no es ningún impedimento para continuar con la ejecución de esta manifestación cultural tradicional.

**Bibliografía:**

**César Delgado Martínez**

Warman, Arturo, *La danza de moros y cristianos. Sep/Setentas*, México, 1972.



Danza del paloteo. (Foto de Luis Márquez).

# Enrique Vela Quintero (Velezzi)

Enrique Vela Quintero, maestro de la Escuela Nacional de Danza, con más de cuarenta y siete años ininterrumpidos de trabajo, cuenta con una limpia historia profesional: ni un reporte, ni permisos, ni licencias. Llega al mediodía a la escuela con religiosa puntualidad. Por una inexplicable enfermedad camina con dificultad, siempre apoyado en sus muletas. Cuenta que hace unos años, después de ensayar hasta muy noche con maestras y alumnas, al día siguiente al levantarse sus piernas no le respondieron. El maestro goza de excelente memoria y es muy preciso en todas sus respuestas.

Nació en el Distrito Federal en el año 1908, Al cumplir siete años de edad, convivió con familias españolas, aprendiendo danzas hispanas: jota aragonesa, sevillana, fandango asturiano, "arriba-abajo"... iniciándose en las castañuelas.

Terminó sus estudios de primaria elemental y superior. Ingresó en la Academia de Comercio y, al mismo tiempo, estudió en la Escuela Superior Nocturna de Música, adscrita al Conservatorio Nacional. Además aprendió declamación, danza y actuación con las bailarinas Amelia Costa, italiana, y Armen Ohanian, persa.

Aprovechó en 1925 la temporada en México de la denominada "Primera Compañía Americana de Ballet", conjunto oficial de la "Chicago Civic Opera", para dar una audición ante los directores Andreas Pavley y Serge Oukrainsky. Fue aprobado para ingresar en la Escuela-Ballet de esa Compañía, haciéndolo con el previo permiso de sus padres. En boston lo "bautizaron" como Velezzi. Realizó giras por ciudades de los Estados Unidos, permaneciendo en esa Compañía hasta 1928.

Regresó a México y ese mismo año presentó en el Teatro Esperanza Iris a su cuadro infantil de ballet. Laboró como maestro de danza en ballet, acrobacia y bailes mexicanos. En 1931 fue nombrado profesor por la Secretaría de Educación Pública de las escuelas "Ignacio M. Altamirano" y "Benito Juárez". Por entonces se aprobó la formación de una grpo de danza en el que actuó como primera figura junto a las hermanas Nellie y Gloria Campobello en el *Ballet del árbol*, coreografía de Hipólito Zybin. Considera esta etapa como una de las mejores de su carrera y, sin embargo, prefirió ser maestro.

De 1933 a 1940 dirigió su propia Academia, preparando alumnas particulares que presentó en público en diversos escenarios y, muy especialmente, en el Palacio de Bellas Artes.

Reingresó a la Escuela Nacional de Danza en 1938, donde permanece hasta nuestros días impartiendo ballet clásico, calistecnia, ballet español, baile internacional, baile regional, historia y teoría de la danza... Entre sus numerosos alumnos recuerda como los mejores a Amalia Hernández, Rosa Reyna, Roberto Ximénez, Socorro Bastida, Gloria Albert, Lupe Serrano, Felipe Segura, Roberto Iglesias, Sonia Castañeda, Sonia Amelio, Martha Fimientel y Eva María Ortiz.

Al margen de su labor docente, es autor de coreografías que se han presentado por la propia Escuela Nacional de Danza y el Ballet de la Ciudad de México. Sobresalen las versiones de *Scheherazade*, *Capricho español*, *El sombrero de tres picos*, *Coppelia*, *El cascanueces*, *Bodas de Aurora*, *El amor brujo*, *El lago de los cisnes*, *El 30-30*, y otras obras de creatividad personal como *Impresiones orientales*, *En un harem persa*, *Ballet español*, *Tandis mutandis*, etcétera.

El maestro Vela es admirable a su edad, continúa con la misma vocación que cuando empezó, asegura haber vivido siempre de la danza, carrera que emprendería si volviera a nacer.

### **Patricia Aulestia de Alba**



Enrique Vela, 1927.

# Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey

A punto de celebrar el 80. aniversario de su fundación, el director, Gerardo González, y la coordinadora de Danza, Rosario Zambrano, nos hablan acerca de la escuela:

"Desde hace 25 años, en Monterrey se efectúan festivales de música y danza, aunque en los primeros años sólo eran de ópera y ballet. Auspiciados por el gobierno del estado, el INBA, Fonapas y la iniciativa privada, se realizaban año con año estos festivales con artistas nacionales y a veces extranjeros. Sin embargo se pensó que a semejanza con Europa, en donde además de los conciertos se imparten cursos de capacitación, en Monterrey también debía llevarse a cabo algo de mayor trascendencia; y así, el 19 de septiembre de 1977, se inauguró la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey a través de los esfuerzos reunidos por el INBA, Fonapas y la iniciativa privada. El primero proporcionó personal docente, planes y programas de estudio, personal administrativo, sistemas y presupuesto de operación. El segundo aportó instrumentos musicales, libros, discos y partituras; y la tercera contribuyó con el local, el acondicionamiento acústico y el pago de la renta a través de Fonapas. En la actualidad sigue funcionando de la misma manera: es una institución federal dependiente del INBA."

"Fui llamado —nos dice Gerardo— para dirigir la escuela sin una auscultación previa de oferta y demanda —pero consciente de que Monterrey necesitaba una institución de este tipo—, con un presupuesto escaso y condicionada la existencia de la escuela a un año de prueba para ver si era aceptada por la ciudadanía. Afortunadamente desde un principio tuvo una gran demanda de ingreso.

"Los planes con los que se empezó a operar fueron mixtos: en el área de música se aplicaron los programas del Conservatorio y de la Escuela Superior de Música del Distrito Federal para adecuarlos a la realidad regiomontana. En danza las clases se iniciaron el 3 de octubre únicamente en el área de danza clásica y con una sola materia: Técnica de Danza Clásica. A los dos años se implementó danza contemporánea y a los tres danza folklórica. El plan y programas a seguir han sido los del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, pero la realidad es que por falta de recursos económicos cada materia se ha ido aplicando paulatinamente conforme el presupuesto lo permite. Es por eso —insiste Gerardo— que todavía no hay egresados, ya que el plan de estudios aún no se imparte en su totalidad. A partir de este año, el gobierno del estado prestó una fuerte cantidad para pagar los sueldos

de los maestros y confía en que solucionando los problemas económicos el resto se resolverá de inmediato.

"Aun cuando todavía no hay egresados, se empiezan a observar resultados excelentes: el 90% de los eventos artísticos que se realizan en la ciudad son con participantes de la escuela. En noviembre del año pasado la escuela participó con varias de sus áreas en el Festival Internacional de las Artes, lo que significó un tremendo reto, ya que los alumnos se enfrentaron a artistas profesionales. En la función de danza en la que participaron las tres especialidades se rompió récord de taquilla, y es digno de tomarse en cuenta que los alumnos tienen un grado máximo de estudios de 6o. los más avanzados y de 1o. los más pequeños.

"Dentro de los objetivos de la escuela está el de formar artistas profesionales, pero también se considera muy importante el fomentar una tradición cultural dentro del lugar. Ahora también se hace evidente la necesidad de crear compañías, pero se tiene la seguridad de que a partir de que se creen suficientes artistas la formación de compañías se resolverá por sí sola. El campo de la investigación también está sin tocar, pero existe la confianza de que poco a poco todo se logrará.

"Sigue existiendo una gran demanda para ingresar a la escuela, pero ya no hay lugar ni medios para aceptarlos. Se considera que la ciudad ya tiene necesidad de más escuelas de este tipo, y asimismo puede convertirse en cabecera de zona. Aun cuando al principio el gobierno del estado no tuvo injerencia alguna, ahora está dando un gran apoyo; y aunque hubiera cambio de administración, de dependencia o fuera subsidiada por otra institución, la escuela seguirá adelante, pues la comunidad así lo exigirá".

Gerardo termina diciéndonos que "la escuela se ha convertido en alimento espiritual para una ciudad que es netamente industrial, por lo que estoy seguro de que aunque haya cambios de tipo administrativo o político la escuela tiene su vida asegurada".

En la escuela se observa, además de un estupendo adelanto técnico, un gran espíritu de dedicación, entusiasmo y amor al trabajo por parte de maestros y alumnos.

Como Gerardo y Rosario, yo también espero que la escuela siga adelante, pues la considero el ejemplo a seguir en toda la República Mexicana.

**Sylvia Ramírez**



Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey

## Libros

### *Pasos en la danza mexicana*

Dice Margarita García Flores, en el prólogo de este libro: "es producto del entusiasmo y la admiración que Raquel Tibol tiene por la danza y los bailarines, y que aunados a su amor por el trabajo han dado como resultado un interesante relato que se inicia con la llegada a México de Anna Sokolow y el deslumbramiento que el país le produce. Sólo arraiga lo que tiene raíces, y la danza moderna se arraiga en el país a pesar de las dificultades existentes. Estas raíces se remontan a 1934, año en que las hermanas Nelly y Gloria Campobello inician el primer movimiento de la danza moderna en México, que continuarían cinco años más tarde Waldeen y la Sokolow".

Raquel Tibol, en la advertencia, escribe sobre su obra: "Los seis capítulos que componen este libro deben tomarse como consignaciones y, si así se le antojara a alguien, como cuentos extraídos de la realidad. No son biografías completas ni historias cerradas. La única fuente de materia prima está en los ciento cincuenta artículos, comentarios y notas que sobre danza escribí en diarios y revistas a partir de 1953".

El libro en cuestión comprende los siguientes capítulos: 1. Anna Sokolow, 2. Carlos Jiménez Mabarak, 3. Xavier Francis, 4. Guillermo Noriega, 5. Guillermo Arriaga y 6. Guillermina Bravo.

Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*. Textos de danza 5. Difusión Cultural/UNAM, México, 1982.

# Suplemento

## Consideraciones para un método de análisis de la danza\*

### 1. La danza y la comunicación conceptual.

El lenguaje es uno de los elementos que nos permiten pensar y a través del cual nos expresamos, usamos el lenguaje, pero al mismo tiempo sus reglas limitan y encauzan nuestro pensamiento y expresión. Siendo el lenguaje discursivo uno de los elementos básicos que constituyen al ser un órgano social, encontramos que la estructura del pensamiento racional en que se sustenta y las leyes del mismo, como leyes básicas del órgano social, han llegado a un grado tal de desarrollo en que, dado el funcionamiento automático de sus reglas, crea un sinúmero de acciones y reacciones desligadas de la razón y relación profunda del ser con y en el universo.

La danza como acción concreta, como impulso manifiesto real e inmediato, como reacción necesaria, etc., se nos presenta como la alternativa para plantear y vivir una relación profunda del hombre con el hombre y con el todo.

Al contrario del lenguaje discursivo y otras formas simbólicas de comunicación que a través de imágenes y sonidos reconocibles para una cultura, llegan a la emoción, es decir que ésta es participada o motivada a través de símbolos cuya aprehensión se hace por medio de una relación o referencia mental.

La danza se remite a los impulsos corporales y emotivos más profundos para expresar o cumplir necesidades que trascienden a las que se realizan o nos permite el marco de símbolos de una cultura.

La danza no sólo es la forma en que se manifiesta una emoción, es en sí la emoción, es la manera en que en el espacio, a través del cuerpo en movimiento, no sólo se manifiesta sino que vive la emoción. Y esto podemos comprenderlo solamente si entendemos al movimiento como la forma de un contenido y a éste no como un fenómeno superficial o exterior de la esencia.

No creo que se resuelva nada si el análisis se remite al movimiento como tal, sin entrar al estudio del hombre, de su naturaleza y el sentido que el acto de vivir tiene para éste, entendiéndolo, claro, como un ser social o histórico.

\* Ponencia presentada en octubre de 1984 en las Primeras Jornadas de Danza Independiente, realizadas en Quito, Ecuador.

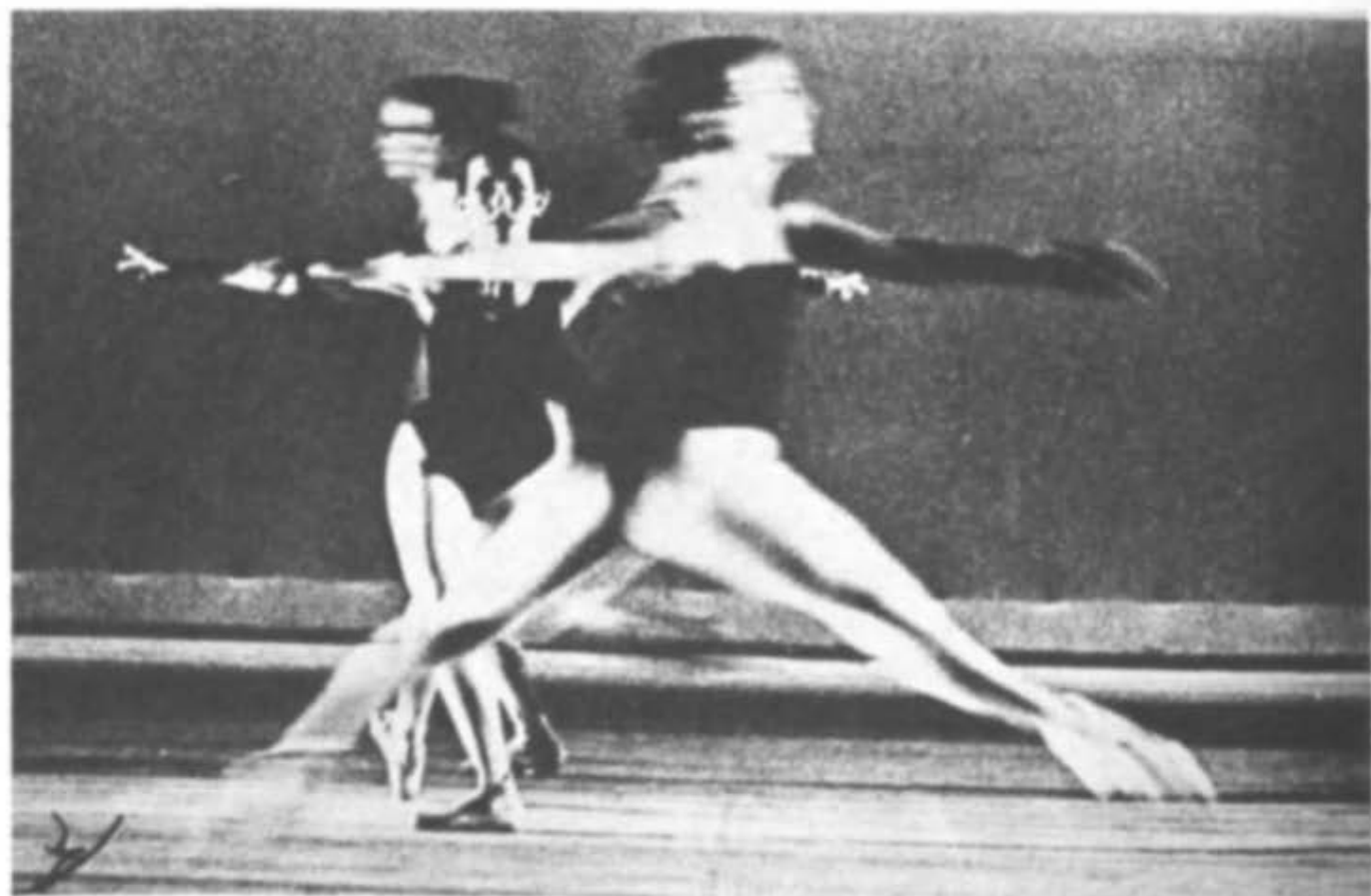


## 2. El movimiento

La estructura corpórea de cualquier ser es el producto de los movimientos necesarios realizados por éste para mantener la continuidad de su existencia. Cada movimiento del cuerpo es el producto de la complicación incalculable de las reacciones reflejas primarias de la materia. Estas, al desarrollarse por el impulso de la necesidad, crean a la vez nuevas necesidades.

Esta relación se complica más aún en el momento en que la materia encumbra en la constitución del hombre, entendiéndose que éste "es" en el momento en que la organización de la materia da un salto cualitativo tal que crea el órgano social.

El movimiento concebido como danza se hace posible en esta etapa, misma que surge cuando las acciones, reacciones, sensaciones y relaciones, el acto de vivir en suma, después de haber pasado de la experiencia vegetativa a la animal, ha concluido en la psíquica y espiritual, entendiéndose a ésta no como un don exterior o elemental casual, sino como la etapa natural que responde directamente al grado de desarrollo y dirección específica de la materia.



Taller Coreográfico de la UNAM, "Vitalitas", de Gloria Contreras.

### 3. La técnica

Al igual que el método responde a necesidades sociales más amplias, la técnica no es una rutina independiente de la expresión dancística sino más bien su resultado. Esta, si no es entendida así, corre el riesgo de que en vez de impulsar el desarrollo de las capacidades expresivas las encauce y margine, condicionando no sólo la forma, como algunos se atreven a pensar, separándola de su esencia, sino que también el contenido.

Cuando ésta no es entendida como un instrumento sino como un fin en sí, no nos lleva a la creación sino al regodeo y pulimiento de formas logradas.

Esta etapa surge generalmente como la expresión decadente del agotamiento expresivo. Cuando esto sucede, la técnica cierra los cauces de la experimentación, rompiendo los vasos comunicantes de relación con el mundo que lo nutre y al que expresa.

Esta situación repercute en el bailarín, llevándole a depurar sus formas hasta llegar al virtuosismo, siendo ésta, la expresión más acabada de la incapacidad de expresar. Aquí nos referimos al virtuosismo perse, es decir, al que persigue el pulimento de las formas en función de la forma, desligándola de su contexto histórico y por tanto haciendo caso omiso de su funcionalidad como valor de uso, es decir de su significado como valor social efectivo.

Al llegar a este punto, el bailarín se encuentra prisionero, enajenado en la forma, al no permitirse ver más allá de ella, le impide percibir las nuevas necesidades y crear las nuevas formas en que debe expresarse. En definitiva esta situación le divorcia de la realidad, sumergiéndola en una conciencia subjetiva y falsa del mundo.

La técnica no es el conjunto de formas y normas necesarias de aprenderse para expresar un contenido, sino el desarrollo de las formas en las que el contenido se expresa y su consiguiente metodologización.

Esto no significa que de cada individuo va a asurgir una técnica particular y diferente al resto.

Esto no es posible porque:

1. Estamos todos ligados a una naturaleza que impone sus leyes, (gravedad, equilibrio, espacio, tiempo, contextura física, etc., etc.) de los cuales nadie puede escapar.

2. Porque todos estamos afectados en términos más puntuales que generales, por una herencia cultural (misma que cada vez se vuelve más universal, rompiendo las particularidades de las diferentes etnias, universalizando sus valores y suprimiendo los que no afectan positivamente, al total de valores del género humano).

## 4. El método

El método clásico de la dirección coreográfica, consiste en la imposición de conceptos y formas, de parte del coreógrafo (sujeto) al bailarín (objeto), dejando un muy estrecho marco que este exprese siempre dentro de los límites que la forma impetuosa le permite.

Esta forma de montaje dancístico responde a varias razones:

1. A una conciencia metafísica, estática y jerárquica del mundo.
2. A la estructura orgánica de los grupos o compañías.
3. A la necesidad histórica que de expresarse tiene una clase.

Si examinamos desde un punto de vista estrictamente técnico las obras clásicas, vemos que:

a) El espacio escénico está dividido frontalmente en dos secciones, que guardan una relación de equilibrio estático, en cuanto a peso corpóreo y visual, porque en la mayoría de las veces el equilibrio esencial es logrado no tanto por la intensidad emotiva que proyectan los movimientos o por la intensidad significativa que éstos puedan tener, sino más bien por la cantidad de elementos presentes en uno y otro lado de la escena.

b) La relación en cuanto a movimientos y niveles, es simétrica, buscando siempre un equilibrio estático.

c) Respecto al movimiento del bailarín en particular, éste se desarrolla en un eje vertical de equilibrio, manteniendo en las formas que adopta su cuerpo, así como en sus desplazamientos, una relación simétrica.

d) En el desarrollo coreográfico se busca llegar a posiciones antes que bailar y mantener el movimiento del cuerpo en un constante riesgo de equilibrio.

e) La relación con la música es la de una dócil aceptación de esquemas, sin permitirse un juego más libre, que no sea el de ceñirse estrictamente a la forma musical.

f) El universo temático es el de las hadas, cisnes encantados y demás personajes idílicos, que en vez de llevarnos a una relación más estrecha con el hombre y su circunstancia, promueve el alejamiento y la enajenación anhelando un mundo falso que discurre al margen de los hombres concretos. Es buscando proyectar sus idealizaciones que se llega a bailar, inclusive en la punta de los pies, siendo ésta, la expresión técnica de la ansiedad de estar por encima de lo terreno y elevarse a una realidad por demás ilusoria.

g) En cuanto a la relación de los personajes en escena, ésta se da dentro de conceptos absolutamente jerárquicos. El príncipe, el hada, el cisne, el resto de cisnes, el pueblo; reflejando como mundo ideal, el

mundo jerárquico y autoritario que una clase social impone a otra.

Ahora bien, estas formas coreográficas no serían posibles si cada bailarín, expresara individualmente, en una relación más libre, dentro de una intención común, los sentimientos y visiones que sobre el tema a representarse tiene.

De ahí que el método de montaje tenga que ser coercitivo, dictatorial, no dinámico, más bien estático, en el que se plantean relaciones de sujeto-objeto, que facilitan la imposición de estructuras y formas.

Para que este método de montaje, así como esta particular estructura coreográfica sea posible, es necesario una organización idónea, esta es la compañía tradicional de danza, en cuyo seno se repite la estructura de clases del sistema, sin este organismo, sería muy difícil, si no imposible, el montaje de obras a través del método expresado.

Esta estructura, repite y perpetúa el sistema social, incluyendo la división enajenante del trabajo, llevada hasta sus consecuencias más lamentables, como es la separación del trabajo intelectual, del físico y su respectiva jerarquización, ejemplo: el coreógrafo que piensa y el bailarín que se limita a ejecutar.

Esta situación no es casual, responde a la necesidad histórica que la clase detentadora del poder tiene de proyectar a través del arte, las concepciones enajenantes, que permitan su continuidad como clase homogénea.

Ante lo expresado creo que el método de montaje dancístico debe partir:

1. De una necesidad de expresar, no imposibles idealizaciones, sino al hombre real en su verdadera dimensión.

2. Que la obra montada, no debe ser el resultado de la arbitraria imposición de un individuo sobre otros, sino la expresión de las múltiples individualidades que, sumados sus esfuerzos y capacidades, dan forma colectivamente a una expresión necesaria.

Obviamente que esto no es posible mientras el concepto de la propiedad privada sea el principio rector de nuestras sociedades, dado que este concepto no sólo atañe a la propiedad material, sino que también a la intelectual y espiritual, convirtiéndose en un grave freno para la comunicación e interacción más profunda a nivel del arte, más aún, si pensamos que el arte es tal en cuanto es social y que en sí significa apertura.

Esto no quiere decir que debemos esperar a que el órgano social y por lo tanto el hombre, hayan experimentado un cambio cualitativo, que los sitúe por encima de los intereses de la propiedad privada, en un estado de verdadera libertad, sino que debemos ir creando las condiciones para que esto sea posible y por tanto ir experimentando, sometiéndolo, a prueba la posibilidad colectiva del arte sin des-

echar nunca los valores positivos que la cultura actuante nos entrega.

3. Que ésta debe promover, al contrario de la cohesión y esclavizante aceptación de formas no propias ni significantes para el individuo, el desarrollo y propagación de los que surgen de éste, funcionando el método como un espacio liberador.

**Arturo Garrido**  
*Arturo Garrido*



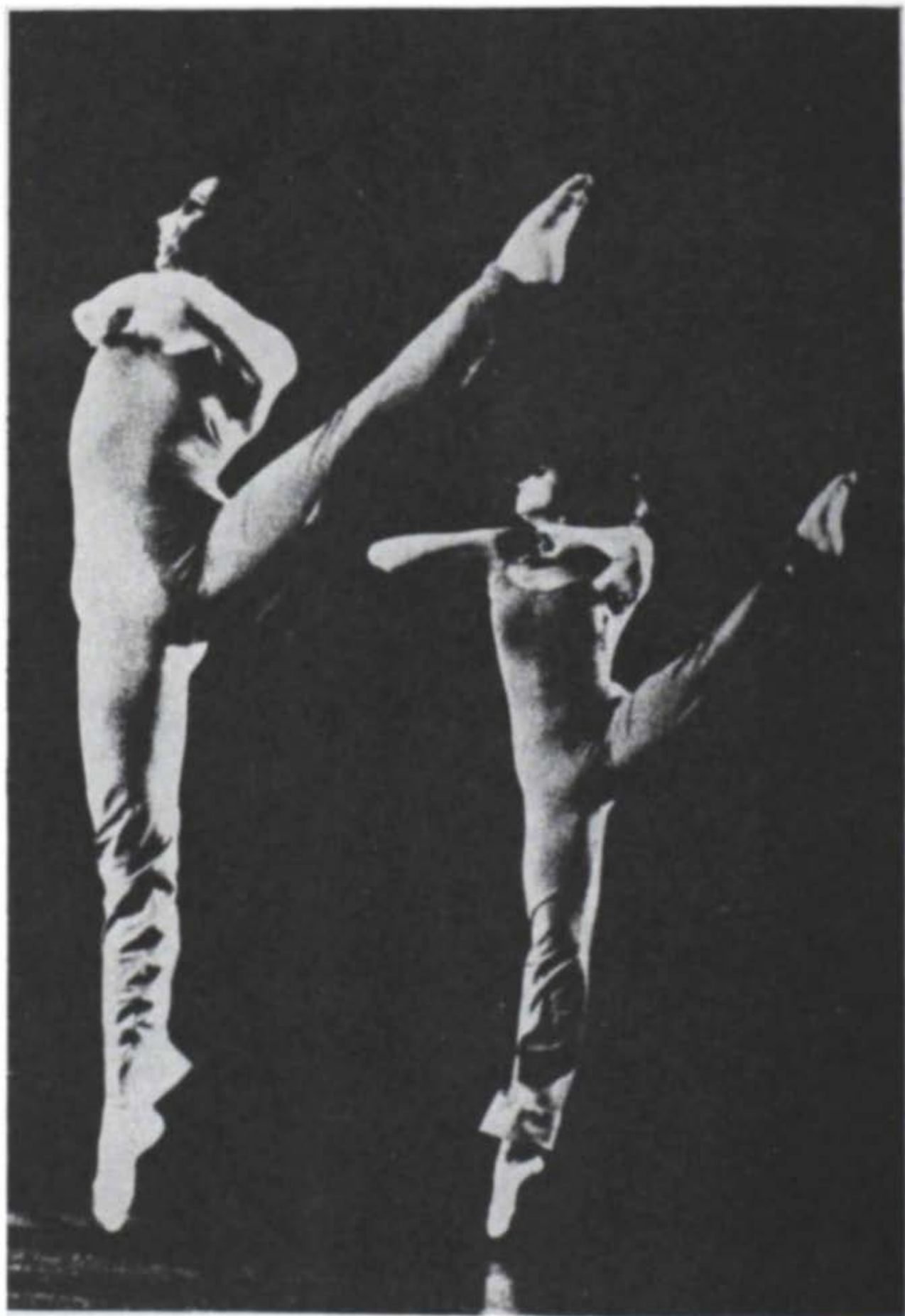
Laura Alvear en "Silencio" de Michel Descombey. (Foto de Lourdes Laborde)

## **Invitación:**

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

Dirigirse a:

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



Ballet Teatro del Espacio



Ballet Nacional de México



Ballet Teatro del Espacio

## **SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA**

Lic. Miguel González Avelar  
Secretario

Antrop. Leonel Durán Solís  
Subsecretario de Cultura

## **INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Lic. Javier Barros Valero  
Director general

Lic. Lorenzo Hernández  
Subdirector general de Difusión y Administración

Mtro. Víctor Sandoval  
Subdirector general de Promoción Nacional

Lic. Jaime Labastida  
Subdirector general de Educación e Investigación  
Artísticas

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

Lic. Adriana Salinas  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba  
Directora del CID-Danza

César Delgado Martínez  
Director del Boletín Informativo del CID-Danza



**Instituto Nacional de Bellas Artes**

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

Campos Elíseos 480  
Colonia Polanco  
México, D.F., C.P. 11000  
Teléfono 520-2271

México, D.F., 1985

