



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

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

BOLETIN

# CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación  
de la Danza



15

Portada: Marie Taglioni como *La Sylphide*

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

**Coordinador:** César Delgado

**Colaboradores:** Margarita Tortajada Quiroz  
Fernando E. Bermúdez Barreiro

Impreso y hecho en México.

# CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación  
de la Danza

Octubre-diciembre 1987

## ÍNDICE

|                                                    |    |                                                                        |    |
|----------------------------------------------------|----|------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>EDITORIAL</b>                                   | 3  | <i>Maya Ramos Smith</i>                                                | 26 |
|                                                    |    | Aclaraciones                                                           |    |
| <b>VIDA Y OBRA</b>                                 |    | <i>Claire H. de Robilant</i>                                           | 33 |
| Fred Astaire                                       |    |                                                                        |    |
| <i>Felipe Segura</i>                               | 5  | <b>TESTIMONIOS</b>                                                     |    |
| Neri Fernández: bailarina<br>y coreógrafa cubana   |    | La obra coreográfica.<br>Guía de análisis                              |    |
| <i>César Delgado Martínez</i>                      | 7  | <i>Lin Durán</i>                                                       | 43 |
| "Tongolele": el espíritu<br>libertario de la danza |    | ¿Qué es el Instituto de<br>danza y arte coreográfico<br>internacional? |    |
| <i>Fernando E. Bermúdez</i>                        |    | <i>Patricia Aulestia</i>                                               |    |
| <i>Barreiro</i>                                    | 14 | <i>de Alba</i>                                                         | 50 |
| <b>INVITADOS</b>                                   |    | <b>LOS QUEHACERES DEL<br/>CID-DANZA</b>                                | 52 |
| Imagen y movimiento.                               |    | <b>LIBROS</b>                                                          | 57 |
| Danza y fotografía en el<br>MAM                    |    | <b>NOTICIAS DE DANZA</b>                                               | 62 |
| <i>Ambra Polidori</i>                              | 19 |                                                                        |    |
| La farruca                                         |    |                                                                        |    |
| <i>Gisela Reber</i>                                | 22 |                                                                        |    |
| El ballet romántico                                |    |                                                                        |    |



Fred Astaire

## Fred Astaire

Felipe Segura

5

**P**ara los adolescentes de finales de los años treinta y los cuarenta fue su ídolo; para los que aspiraban secretamente a la danza fue su inspiración; atrajo y cautivó a todos los cinéfilos del mundo entero. Surgió en el cine acompañando a una bella estrella que se distinguió en la danza, misma que abandonó por una exitosa carrera como actriz: Joan Crawford. En uno de los números que bailó con ella usó el famoso atuendo que lo caracterizaría: frac, corbata blanca y sombrero de copa. El filme se llamó *La dama bailarina* (1933).

El siguiente filme fue *Volando a Río*, estelarizado por Dolores del Río, quien también bailó con Emilio Fernández, nuestro "Indio", *Orquídeas a la luz de la luna*.

Su pareja fue Ginger Rogers, con ella hizo una serie de filmes que tenían meros pretextos para presentarlos bailando: *La alegre divorciada*; (1934); *Roberta* (1935); *Sombrero de copa* (1935); *Tiempo de Swing* (1936); *Bailemos* (1937); *La vida de Irene y Vernon Castle* (1939); ésta fue la única que tenía un verdadero argumento.

También Ginger Rogers se habría de dedicar a la actuación por lo que Astaire fue acompañado por excelentes bailarinas con las que filmó *Melodía de Broadway* (1940) con Eleanor Powell; *Nunca serás rico* (1941) y *Nunca serás más adorable* (1943) con Rita Hayworth; *Desfile de pascua* (1948) con Judy Garland; *Papacito piernas largas* (1955) con Leslie Caron; *Funny face* (1956) con Audrey Hepburn y *Medias de seda* (1957) con Cyd Charisse.

Astaire nació en Omaha, EUA, el 10 de mayo de 1899; su verdadero nombre fue Frederick Austerlitz (que después cambió legalmente). Junto con su hermana Adele y respaldados por su madre, quien había observado el talento de los niños, los puso a estudiar ballet, él tenía cuatro años, ella cinco y medio. Pero quiso mamá Austerlitz que se trasladaran a Nueva York para que tuvieran mejores estudios. Ella se convirtió en su empresaria y los hizo debutar profesionalmente en esa ciudad. Cuando Astaire tenía ocho años (1907) ya ganaban 800 dólares a la semana.



Eran los tiempos del *vaudeville*, y conforme crecían, crecía su éxito. De Manhattan salieron a recorrer los Estados Unidos, siguió el Canadá y después Londres donde cautivaron al público y se convirtieron en estrellas; en Inglaterra permanecieron dos años, Fred tenía 21 años. Del *vaudeville* pasaron a las grandes producciones de revistas musicales en Nueva York y Londres, revistas famosísimas como *Lady be good*, *Funny Face*, *Smiles*, *The bandwagon*. Con esta última se deshizo la pareja, Adele se retiró para casarse con un duque inglés. Astaire volvió a Broadway con una nueva pareja y siguió su éxito; ahora fueron *La alegre divorciada* y *Noche y día* que rompieron el récord de presentaciones.

Llegó una oferta para Hollywood; Astaire no deseaba ir, temía que su danza no fuera captada por la pantalla, su reputación en escena estaba absolutamente establecida y se encontraba falto de los atractivos necesarios para la pantalla; tenía razón: era flaco y feo, pero lo presentaron como un conquistador; carecía de voz pero cantó en innumerables filmes, siempre fue “un tipo simpático” y varonil.

Sus películas siguen siendo presentadas en la televisión y ocasionalmente en los cines. Las nuevas generaciones las ven y quedan deslumbradas con los números musicales. George Balanchine dijo de él: “el más interesante, creativo y elegante bailarín de nuestro tiempo”. Su personalidad, su muy personal estilo y sus secuencias de tap dieron a esos filmes un sello mágico que difícilmente volverán a tener.

Recibió en nueve ocasiones el Premio Emmy y el Premio de Dance Magazine. Hizo muchos programas de televisión, los de mayor éxito fueron *Una velada con Fred Astaire* (1958) y *Otra velada con Fred Astaire* (1959). Escribió el libro *Pasos en el tiempo*.

Fred Astaire murió el 24 de junio de 1987. Hollywood y el mundo de la danza están de luto.

## *Neri Fernández: bailarina y coreógrafa cubana*

*César Delgado Martínez*

7

**S**e encuentra en México la bailarina y coreógrafa de Danza Nacional de Cuba, Neri Fernández, quien ha venido impartiendo cursos sobre técnica contemporánea cubana, ha montado algunas coreografías para varias compañías y ha bailado con el grupo Barro Rojo.

En una entrevista, Neri dijo:

¿Cómo descubro mi vocación por la danza?. . . Te diré que hay imágenes infantiles que los padres nunca suponen que vayan a tener trascendencia en la vida de los hijos. Para mí hay una imagen, que es la primera que tengo de la danza y es una muñequita de porcelana con figura de bailarina, que me regaló mi papá. Recuerdo que un día se me cayó y se me hizo trizas. Mi papá me dijo: “no importa, te voy a traer otra de La Habana”, porque nosotros vivíamos en un pueblecito: Caraballo. Esta imagen a mí no se me ha olvidado y no podría decir que tiene que ver algo con la vocación.

Pero si sé que mi papá a pesar de ser un hombre muy sencillo, de extracción campesina, se interesaba mucho por las cosas que él estimaba que eran la cultura: la música clásica, el ballet y la ópera. El siempre trató de inculcarle estas cosas.

La familia se fue a vivir a La Habana, cuenta Neri que ahí:

Mi papá decidió que tomara clases de ballet, porque era muy bonito para una niña tomar clases de ballet. Pero ahí viene ya la segunda voluntad fuerte dentro de la familia que decide que yo sea bailarina o artista. Y es mi madre. Ella tenía una oculta vocación hacia el arte. Vocación que no pudo desarrollar por venir de un medio demasiado humilde. Ella sí era de la ciudad y cuando se casa con mi padre pasa a vivir en un pueblo. Pero de la ciudad traía todos esos sueños e ilusiones de las muchachas de llegar a ser algún día una actriz de cine o una cantante, que dentro del círculo de la ama de casa del campo se apaga. Cuando nos vamos a vivir a La Habana ve la posibilidad de que su hija tome clases de arte y decide que yo llegue a ser una artista por encima de la voluntad de mi papá, porque él veía en el arte un deleite, una forma de inculcarle determinadas maneras a la niña, pero

no una profesión. Y ahí vino un choque entre mi mamá y mi papá. . . Así es como determino dentro de mi vida ser una bailarina, a través de ese sentido de la estética de mi papá y de esa decisión de mi madre.

Después Neri narra cómo comenzó sus primeras clases con un maestro particular muy simpático, que en realidad no tenía la preparación debida para enseñar ballet a unas cuantas niñas de su barrio. Eso fue a la edad de nueve años.

Posteriormente por medio de la profesora de piano, Neri descubrió la Academia Pro Arte Musical y ahí inició sus estudios ya con seriedad.

La televisión cubana hizo una convocatoria para formar un cuerpo de baile cuando Neri tenía catorce años:

Lo que más nos entusiasmó a las dos (a su madre y a ella) era que ahí se daban clases diarias con profesores muy buenos tanto de danza moderna como de ballet. Así fue como mi mamá a escondidas de mi papá empezó a llevarme a las clases de la televisión. Mis profesores y el director, una persona muy importante llamada Luis Trápaga, se interesaron por mí.

En aquella época la televisión había sido, ¿cómo lo podré decir?, no sa-neada, esa no es la palabra, sino que se había transformado. Se pensó en formar un cuerpo de baile que sólo fuera de la televisión, no con elementos provenientes de los nightclubs.

Dentro de la televisión Neri tuvo experiencias importantes.

La televisión ayuda mucho a lo que es la captación. Las necesidades con el ballet eran siempre inmediatas y con distintas características: programas dedicados al folklore, a la música clásica, a los aspectos ligeros y a la zarzuela.

Cuatro años estuvo Neri en la televisión. Ahí bailó con Gustavo Herrera, uno de los coreógrafos hoy en día de Danza Nacional de Cuba. Pero la inquieta artista necesitaba en su carrera "atravesar por otros ámbitos, por otras experiencias". Le urgía hacer cosas más percederas, cosas que la reafirmaran en el sentido de lo que es la danza y le pareció que el campo más propicio era el teatro.

Y así llegó al Teatro Lírico Nacional que era una institución cercana al Ballet Nacional de Cuba.

Esta etapa para mí también fue muy importante, porque me enfrentó a otro tipo de disciplina. . . El único inconveniente que existía es que éramos como un apéndice de lo que eran los cantantes y el coro. Casi siempre estábamos en un segundo plano y era un ambiente en que el bailarín estaba luchando un poco contra la hegemonía del cantante. Eso nos molestaba al cuerpo de baile y por eso creamos un taller coreográfico, que fue lo que nos permitió vernos no como un apéndice de una zarzuela o de una opereta, sino como una entidad con verdadera personalidad dentro de la compañía.

En ese taller es donde de veras comienzo a sentir lo que es la creación. Y todavía me pregunto por qué mis compañeros me dijeron: ¿Neri a ti te interesaría montar algo?, porque se lo podrían haber dicho a otros bailarines. Hoy yo me pregunto por qué se acercaron a mí si nunca había dicho que me interesaba hacer una coreografía. No sé si ellos estaban enterados de lo que había hecho como coreógrafa en la televisión.

En el TLN Neri creó *Brevedad para una flauta*,

un dueto bastante extraño por lo que planteaba, me dijeron. Era aparentemente un pescador con una sirena. La bailarina jamás se mueve por sí sola, porque es como un pez que sacan del agua y no puede moverse si alguien no lo mueve y que al final es como una venganza de la naturaleza porque ese mismo pez, en medio de ese estado de sueño, asfixia al pescador. A los bailarines les encantaba, porque para ellos era muy contemporáneo en aquellos momentos.

Al terminar de decir las últimas palabras, Neri ríe y sus ojos brillan con nostalgia.



Neri Fernández. Fotografía: Foto Grandal.



Asimismo hizo *Muerte, amor y danza*, un ballet muy largo en el cual Neri trabajó con un compositor la parte inicial. Fue su primera experiencia de este tipo.

Respecto al Ballet Nacional de Cuba, Neri manifiesta:

El caso es que en los primeros años en que me inicio en mi carrera estaba en todas partes como Dios, como decían algunos. Donde quiera que sonara algo, que hubiera una clase de no sé qué o que estuviera el profesor, ahí estaba yo.

El cuerpo de baile del TLN dejó de funcionar y Neri tomó clases con un profesor muy importante del BNC llamado José Parés que trabaja en ciertos horarios con bailarines que no fueran de ninguna compañía.

Entre el profesor y la bailarina se estableció una afinidad.

Me estimuló mucho en las clases y manifestó en determinados momentos cosas que a mí me eran muy necesarias para continuar mi vida en la danza. Y tan es así que un buen día me llamaron por teléfono del Ballet Nacional de Cuba y me dijeron que estaba citada para una audición en la compañía. Me presenté, hice la audición y la pasé. Meses después me enteré que este profesor me había recomendado. Allí estuve cuatro o cinco años, porque estuve compartiendo mi trabajo en esta compañía y el Ballet de Camagüey.

Con evocación Neri cuenta que en el BNC recibió

una gran porción de lo que puedo considerar que es mi integridad profesional, porque ahí el rigor, la disciplina, la sabiduría, respecto a lo que se hace con los bailarines es muy profundo. Los profesores que tuve son excelentes. Ahí desde la persona que distribuye las zapatillas, el que limpia el salón, la señora que se dedica a repasar la ropa que se rompe en las funciones y el que maneja el aparato de sonido, cada cual sabe lo que tiene que hacer y lo hace con la responsabilidad debida.

En el Ballet de Camagüey Neri vivió lo que “es hacer nacer una compañía con elementos jóvenes y entusiastas”, puesto que cuando ella entró el ballet tenía dos o tres años de trabajo.

Hubo una época en la cual me enfrenté a lo que pudiéramos decir que era el llegar a una etapa en que uno dice: “bueno, qué quiero de mi carrera, a dónde he llegado, a dónde voy. . .” Descubrí a una persona muy interesante: el teatrista soviético Alexander Borisnikov Shatrin. Asistí a unas de sus conferencias, y este señor me dijo cosas muy importantes de lo que es la creación artística, del artista y su ámbito.

Aprovechó Neri un tiempo libre que tuvo por cuestiones de salud para dedicarse a la búsqueda y al descubrimiento de elementos que prácticamente enriquecieron su carrera, incluso en el aspecto humano. Aprendió a valorar su trabajo

no ya como un culto a lo físico, sino también como algo de la mente del hombre, del espíritu. Me dediqué a investigar sobre la danza moderna, no sólo a través de los libros en el ámbito universal, sino por medio de otras fuentes acerca de cómo fueron las raíces de la danza moderna en Cuba y quiénes eran esas personas con las que yo había estudiado, qué representaba cada uno de ellos y me di cuenta que representaban mucho dentro de la cultura danzaria del país.

En una ocasión Neri decidió que no iba a bailar más.

Pero hay una cosa, el que ha bailado no puede dejar esto así fácilmente. Siempre hay un bichito que te está estimulando. Aunque yo comencé en Danza Nacional de Cuba dentro de lo que eran las relaciones públicas, propaganda de la compañía, y me dediqué a enseñar, alguien me vio y me dijo: “tú tienes que seguir bailando”. Y así fue. A los seis meses me incorporé a la compañía como bailarina y con tan buenos resultados que en 1981 ya había alcanzado la categoría de primera bailarina.

Volví a componer con más madurez, con mayor precisión y con conciencia de lo que estaba haciendo. Por eso hice *Amanda*, lo primero que hago para Danza Nacional de Cuba, que es como tesis de grado de todo mi perio-

do anterior como artista, porque ahí resumí todos los conceptos de teatro, de lo que es la danza contemporánea como expresión, de lo que es la honestidad del artista al presentar una idea sin elementos superfluos.

Neri en su creación coreográfica ha abordado una temática diversa, pero siempre está presente la relación del ser humano con lo que lo rodea y consigo mismo. "Siempre parto de la interioridad, del sentimiento de la persona o del personaje, tratando de darle forma lo más universal posible".

También en algunas de sus obras está presente la parte tradicional de la cultura cubana, como por ejemplo la vieja trova. Se trata de *Cubanísima I y II*. En este tipo de música "se encuentran encerrados sentimientos muy universales del hombre, fuera de todo contexto de lugar e incluso de tiempo, como el amor, el sentimiento hacia la patria, la soledad o la incompreensión".

A la pregunta: ¿A qué se debe tu presencia en México?, responde:

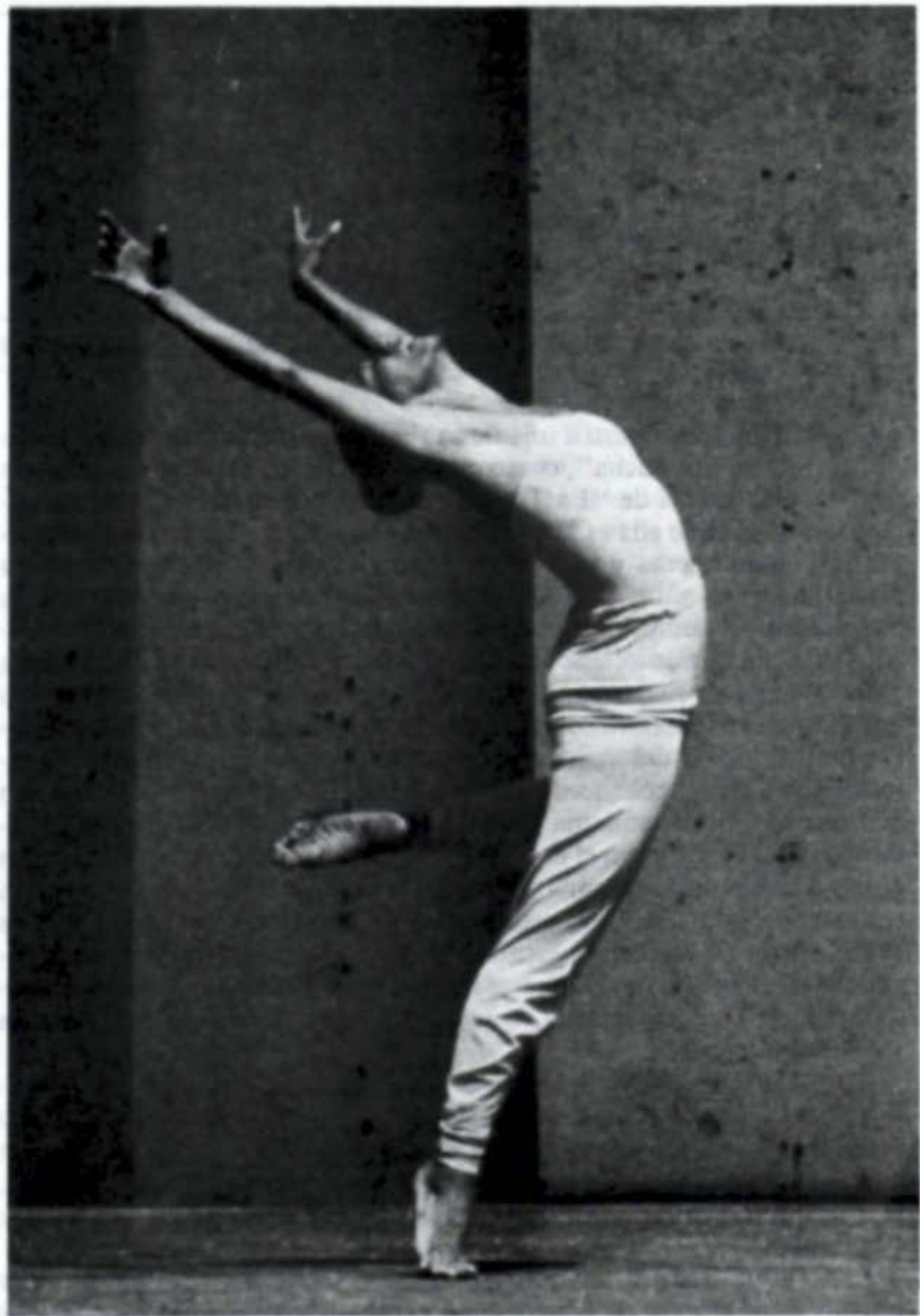
A que me casé con un mexicano. En México he trabajado muchísimo, primero di clases en Ballet Independiente. De pronto sentí necesidad de coreografiar y fue cuando escribí el guión *Rupturas*, se lo presenté a (Raúl) Flores Canelo, le gustó y dio permiso para que empezara el montaje. La primera *Ruptura* la comencé con Jaime Hinojosa y se estrenó en el mes de abril.

A miniaturas coreográficas les monté *Amor de La Habana*. . . Más tarde se presenta la oportunidad de trabajar para el grupo Contempodanza, para el que hice *Muerte de Ofelia*.

Esas han sido mis experiencias como coreógrafa, creo que estoy en una etapa de transición, porque yo no puedo hacer lo mismo en un ámbito que en otro y menos dejar de contar con las experiencias que vivo, creo que mi estancia en México va a definir muchos aspectos como coreógrafa, creo que me ayuda a ser más abierta. Eso es muy importante porque uno no deja de crecer.

Arturo Garrido, director artístico de Barro Rojo (Premio Nacional de Danza 1982 de la UAM y Premio Nacional de Coreografía del INBA 1987) montó la coreografía de Neri *Tiene Becho un violín sonando*, y bailó en *El camino* en el Teatro de la Danza en el quinto aniversario de esta coreografía. "Esta oportunidad de bailar para mí ha sido como un regalo", dice Neri.

Como profesora, también he tenido muy buenas experiencias. Por el trabajo de asimilación de mis alumnos me he dado cuenta de que también tengo vocación hacia la pedagogía. Cuando uno ve el resultado de sus alumnos puede ver también los resultados de su trabajo. Eso me ayuda a valorar los conocimientos que adquirí durante doce años en Danza Nacional de Cuba.



## —“Tongolele”: el espíritu libertario de— la danza

Fernando E. Bermúdez Barreiro

14

**H**ace unos días asistí a una fiesta singular, era el cumpleaños de la Tía Marta “La Tucha”, como cariñosamente le llaman. No son fiestas comunes las de “La Tucha”, son verdaderos espectáculos dancísticos, en los que ella es la estrella que rememora a las famosas ombli-guistas, mamboleras y rumberas. Marta Vilchis organiza ella misma desde hace tres años sus fiestas de cumpleaños en donde ella —sería historiadora— cumple su sueño dorado: bailar. Afirma que el cumpleaños es el día que uno tiene que hacer lo que más le gusta, a ella le gusta bailar y baila en su propio show. En estas fiestas “La Tucha” saca su yo escondido; de señora sobria, culta y elegante pasa a recordar las épocas más gloriosas del *dancing* mexicano. Educada en una familia conservadora y en un colegio de monjas, Marta afirma que sus fiestas son más que una fiesta, son una psicoterapia divertidísima en donde la fantasía se hace realidad en el momento en que ella baila —ayudada por un grupo de bailarines— mambo, rumba, tropical, cubano, y mil estilos más en los que explaya toda su creatividad y, sobre todo, todos sus sueños con el apoyo de Rafael, su esposo. Marta y él planean el programa, familiares y amigos les ayudan con la coreografía; el show cuenta con entremeses musicales infantiles y juveniles a cargo de sus sobrinas, su hija y el novio de ésta.

Total, la fiesta-show de Marta es verdaderamente algo genial, la música, el baile, el vestuario, todo, nos remite a una época, a un México nocturno ya casi desaparecido, al cabaret, a lo tropical. Es esta la huella imborrable de una época, de la época de Ninón Sevilla, Rosa Carmina, María Antonieta Pons y —¿quién la puede olvidar?— de Yolanda Montes “Tongolele”.

Esta fiesta me hizo recordar a la gran “Tongolele”, quien no hace mucho presentó en el Teatro del Pueblo su espectáculo *Tambo*. La recordé con especial interés y quise no dejar pasar la oportunidad para hablar un poco de esta gran señora, que fue la primera mujer que enseñó el ombligo en el mundo del espectáculo mexicano.

Yolanda Montes “Tongolele” nació en Spokane, Washington; su primera lengua fue el inglés, pero debido a que desde los 15 años vino a México a trabajar, rápidamente aprendió el español. Su madre era de ascendencia tahitiana francesa y su padre sueco de ascendencia española. “Tongolele” creció oyendo discos de tahitiano gracias a su abuela, y nació bailando: el baile es su vida. La escuela la cursó como una niña normal, odiaba las matemáticas, sin embargo la escritura le gustaba. Siempre le gustó escribir y escribió dos años para una revista neoyorkina, en español, en la que hacía reportajes sobre las grandes personalidades: la sección a su cargo se llamaba *Cartas de Tongolele*.

Casi una niña, empezó a trabajar en San Francisco, en el Club Tahitiano; ahí descubrieron ese ritmo especialmente personal que ha caracterizado su danza desde el principio. Alberto Dallal afirma de ese estilo rítmico único que posee la “Tongolele”: “Tongolelismo, desde el punto de vista dancístico, significa virtuosismo”. Su danza no es una danza académica, no aprendió a bailar mediante la técnica, pero la ha estudiado, la ha hecho suya y ha bailado de adentro para afuera, con audacia, con personalidad.

Su primera actuación en México la hizo en Tijuana, Baja California en el Tropic’s al lado de Toña la Negra y Juan Bruno Terrazas, posteriormente vinieron contratos para la Arena Coliseo, el Teatro Iris, el Follies y el Tívoli, y surgió el nombre de “Tongolele”, de una combinación de nombres africanos y haitianos. Su debut en la ciudad de México fue en el Teatro Tívoli, como bailarina de tahitiano.

En una entrevista reciente “Tongolele” explicó al periodista Rodolfo Rojas Zea lo fenomenal de su aparición en escenarios mexicanos:

Bailarina descalza, algo nuevo en México. Las rumberas aquí, pues, que estaban famosas en el cine, usaban sus mallas, las ropas. . . payasitos. Tapaban el ombligo. Yo vine a descubrir el ombligo aquí. Eso es lo que me dijeron después. Yo no sabía que no enseñaban el ombligo todavía. Entonces, yo era la ombliguista.<sup>2</sup>

Poco a poco con su talento y ante la desconfianza de rumberas y mamboeras, “Tongolele” fue ascendiendo. Trabajó en el Club Verde, donde la anunciaban como desnudista para causar impacto, lo cual le acarreó una fuerte respuesta de la Iglesia y de algunas asociaciones morales que amenazaban con la excomunión a los parroquianos que asistían a su espectáculo.

“Tongolele” no se sirvió de su belleza para llegar a la cumbre, fue

<sup>1</sup> Alberto Dallal. *El “Dancing” mexicano*. México, Ed. Oasis, 1984, p. 119.

<sup>2</sup> Rodolfo Rojas Zea. “Tongolele, bailarina exótica y ardiente de Tahití II” en *Tiempo libre*, VI-372, 25 de junio al 1 de julio de 1987, p. 80.



su danza la que la llevó ahí, característica importante de la verdadera artista que respeta su profesión. Entre su danza, sus rasgados ojos verdes, sus rítmicas contorsiones y su mechón de pelo blanco, cautivó de inmediato al público mexicano que la admiraba con respeto. Su danza exótica y sensual contrastaba con la seriedad de su rostro, ella le confiesa a Rojas Zea que: “Tenía pavor de sonreír, que alguna mujer pensara que yo estaba sonriendo a su marido. Esa era mi idea”.<sup>3</sup>

La exótica bailarina empezó ganando 60 pesos de los que le quedaban 30, después de pagar a los bongoceros, y según ella afirma, le alcanzaba perfectamente.

Posteriormente llegó el amor a su vida y se casó con Joaquín González Agra, con quien vive en un cómodo departamento en la colonia Condesa. Joaquín ha sido para ella un gran apoyo; bongocero profesional, ha estado junto a ella siempre como amigo, esposo y amante; tiene dos hijos gemelos: Rubén, psicólogo clínico, y Ricardo, administrador de empresas y director de una importante compañía eléctrica. “Tongolele” afirma que el ser madre es lo que le ganó el cariño del público femenino que ha reconocido en ella a una profesional de la danza.

Yolanda Montes “Tongolele” es una figura del *dancing* mexicano

<sup>3</sup> *Ibidem*.





e internacional; sus giras incluyen Latinoamérica y Europa. Hoy en día se dedica a la danza, de esa que se lleva en la sangre y cualquier sonido rítmico despierta, a la pintura, lee y escribe. Junto con su esposo lleva una vida sana, no fuma, no bebe mas que socialmente, no se desvela y ello la llena de belleza, de serenidad.

Su reciente espectáculo en el Teatro del Pueblo incluyó música afroantillana, rumba, salsa, música moderna, canciones y poesía.

“Tongolele” es y será un símbolo en el mundo del espectáculo y así lo demostró en el Teatro del Pueblo y lo ha demostrado desde que llegó a nuestro país. Es un mito, es la magia de la danza hecha realidad, es un alma capaz de impregnar su entorno de sensualidad, de despertar los instintos mágicos del hombre con sus contorsiones, sus movimientos suaves y rotundos. “Tongolele” es una época, un sentir, una libertad que jamás olvida el que la ve, y prueba de eso son las fiestas de la Tía Marta.

*Imagen y movimiento.  
Danza y fotografía en el MAM\**—

*Ambra Polidori*

19

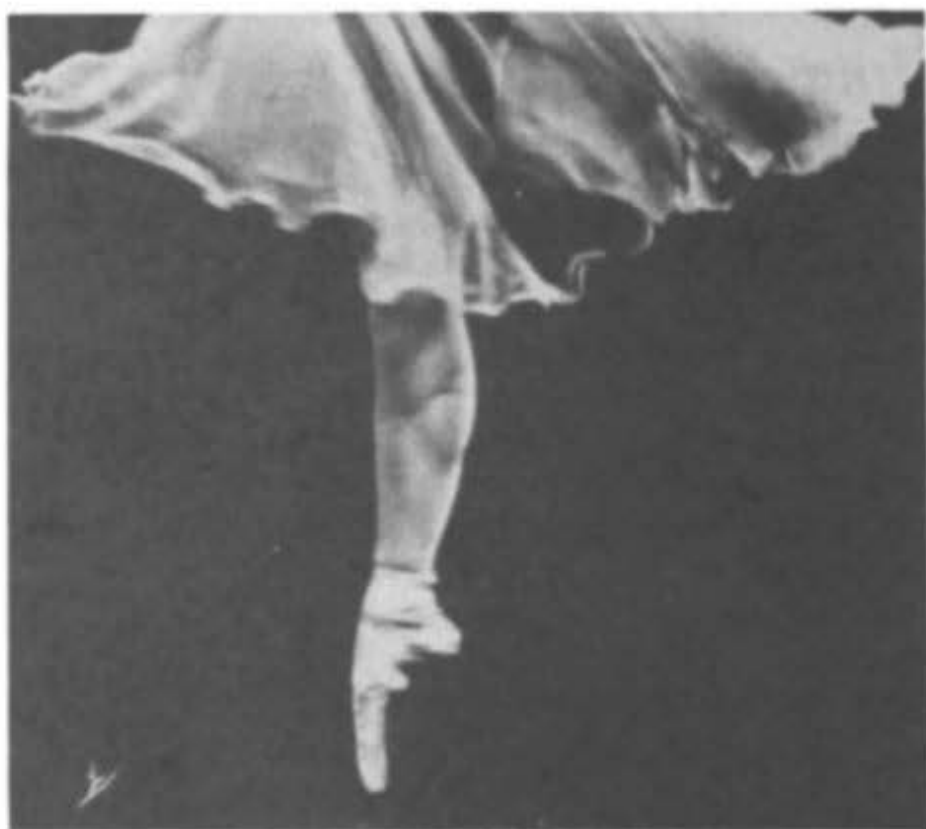
**A** sí como es necesaria a la danza la invención de un lenguaje propio lo mismo sucede en la fotografía; si bien el caso de la fotografía del arte dancístico ha sido un tanto —o quizá un mucho— relegada, también es verdad que la mayoría de las veces ha sido por su falta de creación, su ausencia de un ojo original, que deje de expresar siempre lo mismo, con las mismas imágenes convencionales.

La alquimia que vive en la danza, y de la que escribió Waldeen en la muestra *Cuerpo y movimiento* que se expuso hace unos días en el Museo de Arte Moderno (con autores como Roberto Aguilar, Jorge Contreras Chacel, Jesús Gamboa, Tonatiuh Gutiérrez y Fernando Maldonado, entre otros), es la que se espera encontrar igualmente en cada acto fotográfico, en cada imagen que pretenda, en este caso, atrapar el gesto, el movimiento.

Es esa trasmutación del fuego interior que desprende y materializa la danza, la que debe asimismo volcar y contener una fotografía para no quedarse en un mero —aunque estimulante— ejercicio fotográfico.

A primera vista se diría que la fotografía por su naturaleza silente, inmóvil y prisionera de un espacio bidimensional, es inadecuada para tratar este *ensamble* de movimientos y significados complejos. Sin embargo tales limitaciones aparentes han sido superadas. En más de un siglo de actividad los fotógrafos han logrado capturar estos gestos fugaces y —yendo más allá del documento— crear una gama amplia de imágenes

\* Tomado de *Unomásuno*, México, 22 de junio de 1987, p. 23.



Fotografía de Ernesto Macip

elocuentes, ejemplos excepcionales: aquella fotografía anónima de alrededor de 1905 que muestra una pareja de mujeres danzando al borde de un precipicio o aquella de la bailarina en *llamas* de Edward Steinchen (1921) o aquella otra de René Burri (1956) de una pareja de homosexuales bailando en una calle de Nápoles o tantas otras de carácter clásico tomadas sobre un escenario.

Sin embargo, creo que pocas imágenes de las 50 que se presentaron en *Cuerpo y movimiento*, convencen al visitante. Algunos se preguntarán ¿qué puede contarse de todo lo escrito en una imagen trágicamente detenida? ¿La foto de danza puede contar del baile algo más que las zapatillas rosas de ballet detrás del vidrio de un escaparate? Aún así la dificultad de traducir la danza en imagen ofrece a la fotografía la ocasión de ejercitarse: en otras palabras, el fotógrafo tiene la oportunidad —a través de la danza y el movimiento— de explorar todas sus posibilidades técnicas y de lenguaje.

En el caso particular de la muestra del Museo de Arte Moderno, la mayoría de las fotografías ahí expuestas —todas en blanco y negro a excepción de dos pinta-

das a mano de Armando Arias— se inclinaron por captar el o los cuerpos en movimiento sobre un escenario con luces no siempre favorables para la aprehensión de la imagen. Imágenes en las que —al parecer de Jaime Labastida— “luchan el movimiento y el reposo, la ascensión y la caída, el tiempo y el espacio, la luz y la sombra, porque se busca que lo *fugitivo* permanezca y dure”.

De esta manera, mientras Raúl Aguilar buscó un alfabeto del cuerpo; Alida Kent nos transportó a la atmósfera poética que envuelve a la bailarina Tihui Gutiérrez (de quien también nos dio su retrato al igual que el de Alicia Alonso), y Lourdes Laborde nos mostró la belleza desnuda del cuerpo de un bailarín en la limpieza de una imagen en tonos del gris al blanco y clásicamente compuesta. Mientras Jorge Izquierdo captó la expresión doliente de un joven que quizá suplicaba por su tierra; Walter Reuter atrapó el luto, la austeridad y la tragedia de *La casa de Bernarda Alba*; Renzo Góstoli, el vuelo detenido de un bailarín, y Ernesto Macip, la flama humana de *Ofrenda*.



Fotografía de Lourdes Laborde

## *La farruca*

*Gisela Reber*

22

**L**os materiales de danza documental número 5 contienen la notación y partitura musical de la farruca. La coreografía es de Juan Sánchez, el “Estampío” y su notación se realizó en 1953 y fue revisada en 1980-1981. La música, originalmente tocada en guitarra por el maestro Bonet en Madrid el año de 1953, fue transcrita y arreglada para piano por Erick Heubach en 1955.

El origen de la farruca se ha perdido en el pasado. De acuerdo con la tradición, fue creada en honor a los gallegos cuando emigraron a Andalucía. De hecho, el nombre farruca puede ser una indicación a esta conexión. Farruca para los gallegos es el equivalente a la palabra en español “macho”.

La farruca existió hace mucho tiempo como una canción, acompañada por una guitarra. Sin embargo, la canción farruca desapareció y más tarde fue redescubierta.

La danza farruca fue ciertamente popular en el siglo XIX. Pero se debió a grandes artistas, como el guitarrista Ramón Montoya, y al *bailaor* (bailarín de flamenco) Faico, que haya sido considerada como una importante danza del flamenco. La música y la danza fueron arregladas simultáneamente. De esta manera se presenta públicamente en 1908, fecha que ahora es reconocida como la de nacimiento de la farruca.

La farruca aparece en compás de 2/4 y se toca en clave menor. En la música hay intercambios notables de falsetas, partes melódicas, con las partes puramente rítmicas, los rasgueos.

Los bailarines siempre prefirieron el instrumental fa-

rruca, porque les daba una mayor oportunidad de desarrollar la composición danzaria, en las partes de falsetas como en las de rasgueo.

Las falsetas son en un sentido equivalentes a las coplas de otras danzas españolas. Sin embargo, varían en duración y tienen un tipo de melodía muy diferente. Estas falsetas tienen unas series diversas de pasos que se ejecutan y pueden tener un carácter reservado o dramático. Lo último es particularmente cierto cuando se da la corrida de toros.

Entre las falsetas se suceden regularmente los pasajes de rasgueo. Para estos sólo se baila el paso básico de la farruca, esto es llamado marcar, la calma y el sosiego en la danza, y de ahí el bailarín puede hacer explosión en la llamada. La llamada es el signo de convención rítmica que el bailarín tiene con el guitarrista, de que una nueva parte puede empezar. También las llamadas están irregularmente formadas, pueden ser más largas o más cortas, con diversos motivos de movimiento y contienen los redobles y contratiempos, muy característicos de la farruca. Después viene la siguiente falseta, con la culminación y la transición al siguiente marcar, y así sucesivamente. Al final de la danza hay una coda muy rápida, donde en una forma abreviada el marcar y las llamadas aparecen alternadamente, llevando a un vívido crescendo en el brillante último finale-redoble.

En 1953 fui a Madrid y busqué primero que nada al maestro "Estampío". Le llevaba saludos de la bailarina de flamenco Susana, quien fue su alumna, y le pedí que fuera también mi maestro. Al principio mostró muy pocos deseos de aceptar mi petición, pero prometió responderme en unos días. Cuando llegué de nuevo, con el corazón palpitante, él aceptó e inició el aprendizaje con él.

Era usual en España tomar clases en lecciones privadas. Uno iba con el maestro para aprender una danza particular. Yo elegí como la primera a la farruca. La danza me fue enseñada sin ninguna preparación técnica. Los primeros compases se mostraban al alumno, y solamente cuando eran reproducidos sin ningún error se pasaba a la siguiente parte. Los pasajes más difíciles nunca eran particularizados, explicados o prac-

ticados. Preferiblemente se tenía que repetir toda la danza desde el principio, hasta que la parte crítica era correctamente ejecutada. Después había la oportunidad de que el siguiente paso fuera mostrado. Era un proceso de aprendizaje muy duro, que a veces llevaba a crisis nerviosas; además, el maestro "Estampío" no era muy paciente. Cuando se cometía algún error, podía enojarse y gritar en su español andaluz, que era para mí, en ese tiempo, muy difícil de entender.

Dentro de todo esto tuve éxito en aprender toda la farruca hasta el final de mis vacaciones. Yo estaba feliz y viajé a casa con la determinación de regresar a Madrid al año siguiente, para trabajar otra vez con el maestro.

¿Quién era este Juan Sánchez, conocido en los escenarios como el "Estampío"? ¿Cuál era su poder magnético?

Cuando llegué a su estudio él era ya un hombre viejo (qué tan viejo, nadie sabía, probablemente ni él mismo). El era de complexión esbelta, con manos muy suaves y. . . con un catarro crónico. Con sus zapatillas puestas hacía sólo marcas suavemente cuando trataba de demostrar. Sin embargo, había un tipo de radiación fascinante que provenía de él, que era absolutamente imposible librarse de eso.

Él sólo enseñaba seis danzas: soleares, alegrías, bulerías, zapateado, farruca y tanguillo. Pero todas ellas eran realmente las "grandes" danzas; eran los ejemplos vivientes del periodo floreciente del flamenco. El "Estampío" era uno de aquellos que los habían desarrollado, y era famoso en su tiempo por su estilo, su brillante y limpia manera de manejar los ritmos, su gracia y sus inimitables movimientos de brazos.

Como maestro difería de muchos métodos que otros utilizaban. Sus tarifas eran más bajas que las de sus colegas. Sus lecciones duraban 60 minutos en comparación a la usual hora y media. Sin embargo, era muy difícil satisfacerlo; era despiadado en cuanto a la exactitud de los patrones rítmicos y la precisión de la forma. Uno sentía, pensaba, que con esta dureza él quería ayudar al alumno, su visión del flamenco no permitía ninguna concesión. Sus alumnos le temían, admiraban y amaban.



El “Estampío” murió solo, como solo estuvo los últimos años de su vida. Se supo que se había ido cuando un día faltó a su estudio. No se sabe cuántas de sus danzas continúan ejecutándose.

## *El ballet romántico*

*Maya Ramos Smith*

26

**E**l ballet romántico formó parte del gran movimiento que, a principios del siglo XIX, revolucionó y dio nueva vitalidad a las artes, y que reflejaba también un mundo en proceso de cambios violentos. En sus inicios, el romanticismo fue un movimiento literario. Sus primeras manifestaciones tuvieron lugar en Alemania, pero pronto se extendió a Inglaterra y a Francia. Allí no sólo se reflejó en la literatura, sino en la pintura (Géricault, Delacroix), en el teatro (Victor Hugo), en la música (Chopin, Mendelssohn, Berlioz) y, desde la década de 1830, en el ballet.

El romanticismo, anunciado ya desde fines del siglo XVIII, fue una reacción contra el frío academismo que reinaba en las artes. Preocupado por imitar a los “antiguos” dentro de reglas estrictas, el arte oficial se ocupaba más de la forma que del contenido. El romanticismo proponía, en cambio, una visión nueva y más profunda de la vida y del arte. A lo antiguo oponía la Edad Media y el pasado nacional —histórico y legendario—, se interesaba por investigar la verdad histórica y el “color local” de países lejanos, sentía una gran atracción por lo demoníaco, por el satanismo y la necrofilia, como vehículos para la expresión erótica y para la manifestación de instintos sexuales reprimidos; creó, inspirándose en el folklore, un universo poblado de seres legendarios y sobrenaturales para expresar la búsqueda de lo ideal, de lo infinito y de lo inalcanzable que caracteriza a la sensibilidad romántica.

Pero el romanticismo no era solamente un movimiento artístico, sino que implicaba una manera de vi-

Marie Taglioni (1804-1884) Reproducción fotográfica: F. Maldonado.



vir, una actitud ante el mundo y un estado de ánimo marcado por la desilusión, la melancolía y el desencanto. El artista romántico era también en la mayoría de los casos, el hombre romántico. Deseando un mundo mejor pero sin saber cómo construirlo, se encontraba aislado, hastiado de vivir y en pugna constante con el mundo de la realidad, representado por esa nueva y odiada clase social, la burguesía. La incapacidad del hombre romántico para aprehender y enfrentar la realidad, junto con su insaciable deseo de alcanzar el ideal y lo perfecto, lo hicieron oscilar siempre entre el sueño y la realidad. Ese rechazo de la realidad — que condujo a muchos artistas al suicidio lo impulsó a tratar de evadirse de ella, buscando la exaltación de los sentidos en drogas como el opio y el hashish, per-

siguiendo siempre un ideal de perfección inalcanzable y dejándose arrastrar —aunque a veces fuera sólo con la imaginación— por las tormentas de la pasión.

Este continuo oscilar entre la realidad y la fantasía, entre la carne y el espíritu, entre lo pagano y lo cristiano, imprimió a las artes del romanticismo una dualidad muy marcada, que se reflejó muy especialmente en el ballet. Aunque no era considerado por los intelectuales como un arte profundo o importante, el ballet —arte irreal por excelencia— ofreció un campo fértil para la expresión romántica. A ello contribuyeron las nuevas conquistas técnicas que, al colocar a la bailarina sobre las puntas, hacían de ella un ser inmaterial y etéreo, expresión perfecta del ideal romántico.



*Pas de trois.* Bailarinas: Taglioni, Elssler y Cerrito. Reproducción fotográfica: F. Maldonado.

co. La música, ahora capaz de evocar sutiles estados de ánimo, y la nueva iluminación teatral —de gas—, con sus posibilidades de gradaciones y matices, contribuyeron en gran medida al desarrollo de esta nueva faceta del ballet. Surgieron músicos que componían especialmente para el ballet —Adolphe Adam (1803-1856), Cessare Pugni (1805-1870), Ludwig Min-kus (1827-1907) y Leo Délibes (1836-1891), entre otros— sobre libretos escritos por hombres de letras y artistas: Théophile Gautier (1811-1872), Eugène Scri-be (1791-1861), Charles Nuitter (1828-1899) y Vernoy de Saint-Georges (1799-1875). Completaban el marco los decorados de Pierre Ciceri (1782-1868) y el típico vestuario de la bailarina romántica (corpiño escotado con breves mangas, sobre una falda entre la rodilla y los tobillos, hecha de varias capas de gasa) diseñado por Eugène Lami.

Los personajes ya no pertenecían a la antigüedad clásica. Los dioses y héroes greco-romanos fueron sustituidos por héroes nacionales, campesinos, burgueses —no hay que olvidar que, después de la Revolución Francesa, el ballet ya no se dirigía exclusivamente a la aristocracia—, y seres sobrenaturales (elfos, sílfides, wilis, péris, náyades y ondinas). También la danza folklórica se incorporó al ballet, y las czardas, mazurkas y polonesas, las danzas eslavas, tirolesas y escocesas, las tarantelas, cachuchas, seguidillas y boleras formaron parte importante de casi todas las obras.

Al coreógrafo italiano Filippo Taglioni (1777-1871), quien dedicó sus obras a impulsar la carrera de su hija Marie, se deben los primeros ballets románticos. En 1830 creó, para el acto III de la ópera *Roberto el Diablo* de Meyerbeer, el *Ballet de las monjas*, que marca el inicio del romanticismo en el ballet. En él se narra-ba el momento en el que el conde Roberto iba al claus-tro medieval de Santa Rosalía en busca de un talismán que le conseguiría el amor de la princesa Isabel. Allí estaban las tumbas de las monjas que, en vida, habían violado sus votos de castidad. De ellas surgían la aba-desas Elena y sus compañeras, quienes ejecutaban una danza espectral y conducían a Roberto hasta la tum-ba donde se encontraba el talismán. El conde lo arran-caba sacrílegamente de las manos de la estatua de un

santo, y las monjas volvían a sus tumbas mientras se escuchaba un coro infernal. El ballet tuvo un éxito sin precedentes y en él se consagró Marie Taglioni (1804-1884), cuyo físico frágil y estilo etéreo materializaban los ideales del romanticismo.

A *Roberto el Diablo* siguió *La Sylfide* (1832), con Marie Taglioni en el papel principal. Basado en *Trilby*, novela de ambiente escocés de Charles Nodier, este ballet, que narraba la indecisión de James entre su amor por una mortal y un ser sobrenatural, selló el triunfo del romanticismo en el ballet, y con él se inició uno de los periodos más brillantes de la historia de la danza. Su concepción estableció los lineamientos principales que habrían de seguirse, y que reflejan la dualidad característica del romanticismo: la estructura de dos actos, el primero terrenal y alegre, con personajes reales, comunes y apasionados; el segundo melancólico, irreal y misterioso ("ballet blanco"), por lo general a la luz de la luna y poblado de seres sobrenaturales, que simbolizaban el amor insatisfecho o traicionado e inalcanzable en la tierra, pero que perdura más allá de la tumba —ambos aspectos cargados también de erotismo, más o menos evidente. El arte y el temperamento de Marie Taglioni y Fanny Elssler (1810-1884) representaban ambos aspectos: Taglioni —"bailarina cristiana"— lo irreal, puro e inmaterial; Elssler —"bailarina pagana"— lo terrenal, sensual y apasionado.

Otra característica importante del ballet romántico, que aún no ha sido suficientemente estudiada, es su actitud general hacia la mujer. Ésta es vista primordialmente como objeto de placer para los sentidos, y puede ser exaltada hasta simbolizar la perfección y el ideal espiritual para después —con una fuerte carga de sentimientos de culpa y obedeciendo a la tradición misógina judeocristiana— ser señalada invariablemente como la causa de la perdición masculina. Tenemos así un aspecto más de la dualidad del arte y del pensamiento románticos: la mujer es, a la vez, real/ideal, ángel/demonio, objeto de veneración espiritual/objeto de utilización sexual y el amor es "realizable" sólo más allá de la muerte.

Típica de este aspecto es la desmedida adoración de la época por las bailarinas que, al proyectar una ima-



*Le pass des déesses* (1846). Bailarines: Cerrito, Saint Leon, Taglioni y Rosati.

gen en el escenario y otra en la vida real, satisfacían la necesidad romántica de lo real/irreal. El ballet era un vehículo excelente para escapar de la realidad. El hombre de la época podía asistir a un ballet en el que la mujer —la bailarina— era exaltada hasta simbolizar su anhelo de perfección inalcanzable; podía mirarla —*etcétera*, pura e inmaterial— posarse de puntas sobre las flores y flotar sobre los cementerios y los sombríos bosques alemanes y, al mismo tiempo, tenerla “a la mano”, a su disposición (santa/prostituta) —en el *foyer de la danse*— como objeto sexual real.

Esa actitud ambivalente del hombre del romanticis-

mo ante la vida (real/irreal) y ante la mujer (ángel/demonio), se encuentra admirablemente sintetizada, en el libreto de *La Sylfide*, en un pensamiento de James

. . . ¡Qué infeliz soy! Amo a un ser misterioso que no puedo alcanzar. Ella me ha engañado con sus falsas caricias, y cuando estoy a punto de alcanzar la felicidad, huye de mí y no deja en mi alma más que remordimiento y desesperación. Yo la creía un ángel; su amor me revelaba las delicias de los cielos, pero se trata en realidad de un demonio que se complace en desgarrar mi corazón. Y sin embargo, la amo más que nunca, y daría mi vida por hacerla permanecer un solo instante junto a mí. . .

Mientras que James —en *La Sylfide*— lucha, probablemente hasta la muerte, por no retornar a la realidad, en *Giselle* observamos ya una especie de resignación o acuerdo ante la realidad cuando, en la escena final del ballet, después de que el fantasma de Giselle se le ha desvanecido entre los brazos,

. . . Albrecht, trastornado, fuera de sí, se precipita a través del bosque, pero ya no ve nada. Una rosa que recoge junto a la tumba, una rosa donde el alma de Giselle ha derramado su casto perfume; he allí todo lo que queda al conde Albrecht de la pobre campesina. Destrozado por el dolor, desgarrado por la emoción, cae sin conocimiento en los brazos de Bathilde y de Wilfrid quienes, angustiados, habían salido a buscarlo.

Vemos así cómo, contrariamente a lo que en general se piensa, no son Giselle ni La Sylfide —como tampoco lo será la Péri— las protagonistas de estos ballets. En un mundo predominantemente masculino, los héroes son —naturalmente— James, Albrecht y Achmet, que representan al hombre romántico por excelencia, al *pauvre jeune homme a l'esprit troublé* desgarrado a mitad del camino entre la realidad y el mundo de la fantasía. Allí se encuentra el “tema dramático”, la esencia de la primera época del ballet romántico, reflejo fiel de una sociedad masculina que, alcanzando los extremos, terminaría —en la última etapa del ballet romántico— por arrojar de los escenarios al bailarín masculino para deleitarse exclusivamente con las bailarinas *en travestie*.

## ***Aclaraciones\****

*Claire H. de Robilant*

33

### ***Cuadernos del CID-DANZA n. 17***

Waldeen, curriculum vitae

*“... estudios de ballet clásico con Theodor Kosloff del Ballet de Moscú. . .”*

*Theodor Kosloff (o Kozlov) ( ? -1956)* estudió en Moscú y luego fue alumno de la Escuela Imperial de Ballet en San Petersburgo, hoy Leningrado. Posteriormente fue incorporado a la Primera Temporada del Ballet Ruso de Serge Diaghilev en París en 1909.

Poco después formó con su mujer, Alexandra Baldina, un pequeño grupo de Ballet que en 1910 se presentó en el Coliseo de Londres. Después se asoció con el conjunto de Gertrude Hoffman para formar una compañía en 1911, en los Estados Unidos. En este grupo estaban Lydia Lopokova, Volinine, Baldina y los hermanos Theodor y Alexis Kosloff. En 1917 formó otro conjunto colaborando en diversas realizaciones dentro de la industria fílmica en Hollywood. Posteriormente se dedicó a la enseñanza en Hollywood, San Francisco. . .

*“... estudió ballet clásico con [. . .] Vera Fredowa, maestra del Salder's Wells de Inglaterra”.*

\* La señora Claire H. de Robilant, importante investigadora de la danza y gran conocedora de ésta, tanto en el continente americano como en Europa, nos hizo llegar a la redacción de este *Boletín*, mediante amable carta, una serie de correcciones importantes dentro de nuestras publicaciones que con mucho gusto transcribimos con la finalidad de enmendar errores. (N.R.)



Isadora Duncan. Dibujo de Dunoyer de Segonzac.

Ninguna maestra registrada con ese nombre se encuentra dentro de las crónicas del Sadler's Wells Ballet (más tarde Royal Ballet y Sadler's Wells Royal Ballet, dos grupos con diferentes directores). Es posible entonces, que se trate de una equivocación o confusión, como ocurre frecuentemente. Sin embargo, en 1936 llegó a Londres junto con su esposo, el pintor y arquitecto, Hugh Williams, la maestra rusa-británica Vera Volkova (194?-1975), que en aquel entonces abrió una escuela de ballet y fue maestra del entonces Sadler's Wells Ballet y su escuela (hoy Royal Ballet School) entre 1943 y 1950. Antes de esto, Vera Volkova radicó en Shanghai de 1929 a 1936, después de salir de la Unión Soviética.

Las personas de esta época pionera que aún sobreviven y que pertenecieron al Sadler's Wells Ballet antes de 1939, no conocieron a ninguna Fredowa.

Creo que el error de esta cita corresponde a un caso de "dejar caer un nombre" (*namedropping*). Lo cual puede despistar por completo a un alumno novato en materia de investigación de la danza que de buena fe y para evitar la "rebúsqueda" de nombres ya conoci-

dos tome este dato como cierto o bien busque la biografía de una persona que no existe debido a que su nombre está escrito erróneamente.

### ***Boletín CID-DANZA n. 13***

Invitados: "Guillermina Bravo en Alemania" por Patricia Cardona (p. 24).

*"Acaba de regresar de Alemania. Viajó para seguir investigando la fuente original de la danza moderna. La técnica que a principios de siglo ideó Rudolf von Laban y que luego conservó Palucca para su danza — por cierto, Guillermina anduvo tras Palucca pero nunca dio con ella— es ahora rescatada por los grupos de danza contemporánea."*

Guillermina Bravo fue invitada por Inter Naciones (República Federal de Alemania), y es tal vez por esta razón que "...no dio con Palucca. . .". Gret Palucca (1902) contrario a Mary Wigman, se quedó en la República Democrática de Alemania, volvió a abrir su escuela en 1945, ya que las autoridades alemanas la habían cerrado en 1939 y hoy en día esa escuela se llama la Escuela Profesional para Danza Artística en Dresden. Como invitada de Inter Naciones (Bonn, RFA) es poco probable seguir la pista a Palucca y encontrarla. Año tras año, artistas del Oeste atienden la Academia de Verano en la escuela fundada por Palucca, en Dresden, en 1925. Para "dar con Palucca", para encontrar su espíritu, su inspiración, hay que visitar su escuela, su ciudad, el campo de sus acciones. Aún cuando hoy por hoy, Palucca permanece casi exclusivamente en su hogar en una isla a las orillas del Mar Báltico, debido a su frágil salud y su avanzada edad, aquellos que rigen el destino de esa escuela profesional, donde se enseña tanto ballet académico completo como danza contemporánea (una no puede existir sin la otra), lo hacen inspirados en Gret Palucca. Buscar a Palucca en la República Federal Alemana es casi imposible. Al otro lado, en la República Democrática Alemana, no lo es.

*Observaciones sobre la palabra, [danza-teatro] “...dice Guillermina que en Alemania, la danza-teatro se justifica debido a la fuerza de la motivación”. (p. 25).*

Es curioso cómo, tanto en México como el resto de América Latina, se ha olvidado el famoso Ballet Jooss y su arte. Supongo que tanto la historia de Kurt Jooss (1901-1979) como la de su Ballet son bien conocidas en México, si no es así, más vale no hablar de este personaje extraordinario a alumnos y público en general hasta tener su ficha completa, con datos concretos, correctos y válidos. La hija de Kurt y su esposo han creado un magnífico archivo sobre la vida de Jooss en su casa de la República Federal Alemana. Personalmente, he tratado y estoy tratando todavía de reunir todo el material posible sobre la gira de la compañía de Jooss por América Latina en 1940, lo que fue otra piedra millera en la historia del ballet. Y, naturalmente, tam-



Nijinsky. Dibujo de Cocteau.

bién sobre su vida y obra en general. Fui muy afortunada al estar presente en Chile cuando el Ballet Jooss llegó a ese país con las consecuencias consabidas. Ya en aquel entonces, se habló en Europa y más tarde en Sudamérica de un teatro de la danza, lo que en realidad fue el Ballet Jooss. Existen artículos de la época que comprueban lo dicho. Uno de ellos es el artículo de Santiago del Campo escrito en 1940 y titulado: "El Ballet Jooss: teatro de la danza" (*El Mercurio*, Santiago de Chile, 3 de noviembre de 1940. Suplemento Dominical). Es un artículo de vanguardia para su época, como tantos otros en los países del cono sur de América Latina.

Sin embargo ya antes, cuando vi en París, al Ballet Jooss, en julio de 1932, con motivo del estreno de *La mesa verde*, ya se hablaba de un "teatro de la danza". No es en absoluto una invención reciente. Y en cuanto al mencionado artículo de Santiago del Campo, este excelente y erudito cronista lo inicia con un resumen histórico sobre la danza, en palabras sencillas, comprensivas para todo lector, llegando después al innovador arte de Kurt Jooss. Un innovador en el arte de la danza —que por ende— es o debía ser teatro, en el verdadero sentido de la palabra.

### *Walter Reuter y la danza\**

De la introducción por Jas Reuter (hijo de Walter Reuter)

*"...Reuter mismo fue estudiante de teatro y actor y mantuvo estrecho contacto con el mundo de la danza. Así, en el Congreso de la Danza celebrado en Berlín en 1923, conoció a Nijinsky y a la Pavlova, a Isadora Duncan y a Mary Wigman. Precisamente con varias discípulas de esta última participó en un grupo de coro hablado, que retomaba la idea del antiguo teatro griego."*

\* Publicación del Museo de Arte Moderno, CID-DANZA, INBA-SEP, México, D.F., abril de 1986 (con motivo del Día Internacional de la Danza).



Mary Wigman.

El Congreso de la Danza a que se refiere el señor Reuter no ha tenido lugar en 1923. En aquel año no hubo congreso de danza alguno.

El primer Congreso de Bailarines Alemanes (Deutscher Taenzer-Kongress) se realizó en la ciudad de Magdeburg, Alemania, en junio de 1927. Fue un foro para discusiones sobre problemas de estética y problemas sociales de los bailarines de la época. Se realizaron algunas presentaciones y recitales para ilustrar las discusiones.

El segundo Congreso de Bailarines Alemanes se realizó en la ciudad de Essen, Alemania, en 1928. En esa oportunidad hubo acaloradas discusiones entre los dos frentes: los bailarines de teatro (ballet) y los “modernos” de conciertos y recitales.

El tercer Congreso de Bailarines Alemanes tuvo lugar en Munich, Alemania, en 1930 y se convirtió casi en una manifestación nacional de la danza. Los temas principales que se discutieron fueron danza de teatro

(ballet), danza de aficionados, y la situación socio-económica de los bailarines. El acontecimiento más importante en ese congreso fue el estreno de la obra de Albert Talhoff, *Das Totenmal*, con coreografía de Mary Wigman, en la que se combina por primera vez la danza con la música, la palabra y la participación de un coro hablado. Esa obra estaba dedicada a la memoria de los caídos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Este estreno fue una piedra millera en la historia de la danza contemporánea. Asistió además a ese congreso —por primera vez— un representante de la danza contemporánea norteamericana, Ted Shawn (1891-1972).

Los congresos de danza se reanudaron después de la Segunda Guerra Mundial, en 1951, en la ciudad de Recklinghausen, Alemania. En 1952 se realizó otro congreso, también en esta ciudad, y el último fue en Krefeld, en 1958, durante la Academia de Verano.

Los tres primeros congresos de bailarines alemanes de 1927, 1928 y 1930 han sido totalmente documentados. No hubo tal congreso en 1923.

*Vaslav Nijinsky* (1890-1950) ya estaba viviendo, en 1927, en completa oscuridad mental, enfermedad que había comenzado mucho antes de 1923. En esa precaria condición mental, no le hubiera sido posible asistir a congresos.

*Isadora Duncan* (1877-1927) vivía entonces sus últimos meses en la Costa Azul de Francia, en condiciones que no le hubieran permitido asistir a congresos de esa índole. No le interesaba tampoco. Fue en esos meses, antes de su muerte en septiembre de 1927, que mi madre y yo la visitamos. Murió después de regresar de París, donde había realizado una matinée en el Teatro Mogador.

En cuanto a la observación del señor Reuter respecto a que la había conocido en Berlín en 1923, esto es prácticamente imposible; en primer lugar no había tal congreso en Berlín, Duncan tenía tres funciones en el Trocadero de París en mayo y junio. El 3 de agosto regresó a Moscú y luego realizó giras a Baku, Batum, Yalta. . .

*Anna Pavlova* (1882-1931) en 1923 estaba en una larga gira por el Oriente y después pasó una temporada en su casa de Londres en el verano, preparándose para sus presentaciones en el Covent Garden en septiembre.

Pavlova no asistió a ningún congreso ni en 1923 ni después. En el verano de 1927 estaba en Londres, preparándose para su temporada de septiembre en esa misma ciudad.

*Mary Wigman* (1886-1973). Ella había fundado su escuela en Dresden, Alemania, en 1920 y entre ese año y 1928 —cuando por primera vez realizó una gira a Londres— estaba plenamente ocupada con su labor docente y la de recitales y giras por Alemania y países vecinos.

En cuanto a los del “coro hablado”, no hubo “coro hablado” en las obras de Mary Wigman antes de 1927, cosa que ha sido ampliamente documentado, no solamente en libros sobre su vida, sino también en otros detallados documentos de la época.

Las razones por las que he decidido hacer estas aclaraciones sobre errores que yo considero fundamentales en una investigación realizada superficialmente son varias. Quiero dejar muy claro que personalmente no tengo nada contra el señor Walter Reuter o su hijo Jas Reuter. No los conozco y no existen datos sobre ellos en ninguna parte. Sin embargo, como profesional seria de la danza y su historia, no puedo dejar pasar estos errores.

Durante los largos años que he trabajado en investigación, y en especial en la investigación de la Historia del Ballet en América Latina, me he encontrado con errores y casos en los que el lector novato, el estudiante o el investigador que buscan datos correctos se encuentran con información falsa que les cuesta tiempo y dinero, y además los despista por completo. Yo misma he tenido que perder tiempo valioso en viajes pagados por instituciones culturales, cuando estaba delante de un error básico que requería de horas y horas para desenredar. Esto también afecta al personal de archivos y bibliotecas que pierden valioso tiempo en ayudar al

lector en su búsqueda. Hoy por hoy, existe en la mayoría de los archivos y bibliotecas del mundo una aguda escasez de personal, y la pérdida de tiempo por errores cometidos por personas que con sus afirmaciones quieren figurar de uno u otro modo sin darse cuenta de las consecuencias pueden causar daños y molestias serias.

También he encontrado en el curso de los años y sobre todo en los países de América Latina, casi sin excepciones, personas que se han proclamado con grandes letras como verdaderos "sabios" de la danza en sus diferentes aspectos y ramificaciones, dejando caer nombres de artistas de fama, de coreografías, de músicos y demás, engañando de este modo al incauto. No se les ocurre a estas personas que pueden causar daños, a veces irreparables. Igualmente he encontrado que "investigadores", historiadores y hasta aquellos que se dedican a hacer críticas, no tienen la menor idea de historia general, la cual es un requerimiento básico y fundamental si se quiere emprender el duro camino de la investigación. No se puede, ni se debe hablar de un movimiento de la danza en un determinado país, sin saber su desarrollo histórico, que va mano a mano con aquél del arte. La verdad y la realidad de un determinado acontecimiento a través de la historia de la danza, es una cosa que tiene que ser aprendida, es la piedra básica que sustenta la investigación. No es fácil llegar a eso pero con dedicación y con pensar en las nuevas generaciones que buscan la verdad, se puede conseguir.



*Pavana para un amor muerto*

*La obra coreográfica.*  
*Guía de análisis*

*Lin Durán*

43

**E**l análisis de la obra coreográfica puede centrarse en tres rasgos primordiales: 1. *accesibilidad*, como opuesta a lo críptico, lo sobreintelectualizado, lo que es sólo para iniciados; 2. la *buena factura* y 3. el *contenido significativo*, que se opone a la vanalidad, a lo insignificante, a lo que no deja huella.

En la actualidad la danza aspira a conmover, persuadir, entretener y, de ser posible, a estremecer también. Su impacto es concentrado; por eso la obra debe dirigirse de manera clara a la percepción, debe estar hecha con precisión y, sobre todo, debe explicitar el tema sin abaratar la magia del tejido en el cual se entrevieran activamente sucesos, formas, dinámicas, colores. . .

El análisis de una obra coreográfica implica un desglose de los elementos que cubren las áreas fundamentales, especialmente aquellos que afectan directamente a los espectadores en el momento en que, sin mayor antecedente que las notas del programa, se acomodan en sus butacas, llenos de curiosidad ante lo que van a presenciar. ¿Quedarán seducidos, o saldrán del teatro diciendo “no entendí nada”, y haciendo gestos de incomodidad?

Los elementos de análisis servirán a los interesados en sumergirse en los vericuetos de la creación artística para emitir, en caso necesario, un juicio razonado. Servirán sobre todo a los coreógrafos para “entender” sus fallas y aciertos.

Son seis los elementos de esas áreas fundamentales —aislados arbitrariamente para fines analíticos— que en armonía óptima, durante su ejecución, cumplirán la meta de permitir al espectador no sentirse perdido ante lo que ve, escucha, siente y piensa, sin necesidad de salir de una posición sensoperceptiva:

1. Claridad de exposición de la materia temática y su profundidad significativa.
2. Interacción coherente y armónica de los componentes del es-



Michel Descombey

- pectáculo: intérpretes, música, plástica, formas corporales, uso del espacio, etc., en función del tema como eje articulador.
3. Tensión dinámica estructural como síntesis constructiva (opuestos/contraste) (contrarios/conflicto) de una totalidad unitaria.
  4. Ritmo de la obra como organización de los sucesos cualitativos en el tiempo.
  5. Riqueza y originalidad de recursos y soluciones.
  6. Contribución artística, conceptual y sensible, a partir del propósito estético.
1. La materia temática se refiere al tema y los subtemas derivados que se pretenden transmitir al público como afirmaciones o enunciados del coreógrafo, con los que éste se compromete, en tanto que ser social. Muchas veces el creador sólo tiene claridad para verbalizar su tema central hasta que la obra está concluida, porque el artista generalmente se conduce a través de impulsos sensibles que van tomando forma durante la experimentación con el lenguaje coreográfico, lenguaje en el que actúan simultáneamente varias conciencias: del tiempo, del espacio, del tema y de los diseños, y en el que se integran psicomotricidad, emocionalidad y lógica.

Para ejemplificar, podemos señalar lo que sería un tema-moraleja: “El ingenio del débil puede vencer a la fuerza bruta”; “el adolescente no es niño ni es hombre”; “la esclavitud es contraria a los clamores de la naturaleza”, etcétera.

Los temas reflejan la esencia del asunto tratado por ejemplo, “denunciar la hipocresía de la moral burguesa”, “encontrarse en el vacío que producen la fama y el éxito”, “descubrir la alegría que proporcionan las cosas sencillas”, “criticar las complicaciones en que nos metemos para solucionar los problemas más simples”, “exaltar la fuerza que da el tener una identidad clara” o “el miedo que produce no tener ninguna”, etc. De la esencia del tema se desprende el título de la obra, ya que el título generalmente es la única guía verbal que se le ofrece al espectador.

La profundidad significativa depende de la cercanía del tema con las preocupaciones y anhelos, vivencias y frustraciones del hombre. A mayor penetración en la conflictiva humana, mayor interés del público, debido al fenómeno elemental de la identificación.

La claridad es condición estética en el arte; lo contrario de claridad es ambigüedad o confusión, y la confusión provoca el mal humor de los espectadores. Cuando no hay claridad, es decir, cuando hay confusión temática, generalmente se debe a que la obra maneja demasiadas generalidades. La claridad se da en lo concreto, en lo específico que habla de lo general. *Pedro Páramo* nos dice mucho más sobre el caciquismo en México (con un cacique concreto) que si leyéramos un tratado sobre el asunto. Es así que los temas también giran alrededor de un personaje. El ejemplo más claro sería el de Otelo, quien “obsesionado por la pureza, asesina a Desdémona creyéndola corrupta”.

Sin embargo, un tema en el lenguaje no verbal de la coreografía tiene naturalmente sus especificidades. Doris Humphrey diría: “cómo voy a mostrar un personaje tía o sobrina, esposa o amante, sin verme obligada a poner un letrero indicando ‘tía Ursula’ o ‘éstos se aman pero no están casados’... ‘El lenguaje no verbal de la coreografía aprovecha la representación simbólica de la realidad para narrar sucesos más que anécdotas, sobre todo en la danza contemporánea cuya característica principal es ocuparse de situaciones humanas que trascienden lo anecdótico. Nijinsky, como primer coreógrafo de vanguardia de este siglo, creó *La siesta del fauno* para expresar el despertar sexual de los adolescentes. Y este ejemplo, aunque lejano en el tiempo, nos da la pauta de lo que es ‘claridad de exposición de la materia temática y su profundidad significativa.’”



Ballet Teatro del Espacio

2. La interacción coherente y armónica de los componentes del espectáculo, en función del tema como eje articulador, se refiere a la forma en que cada cosa se ve afectada por todas y cada una de las demás. Por ejemplo, un color llamativo en los trajes puede condicionar el uso del espacio; un manejo generalizado de dinámicas violentas puede repercutir en el material temático; y todo esto a la inversa y entrecruzadamente. Es decir, todo tiene que ver con todo

dentro de la estructura donde la totalidad no es la suma de las partes sino una nueva totalidad.

3. La tensión dinámica estructural recuerda las construcciones antiguas en que enormes piedras, sin ningún material adicional, se unen y sostienen entre sí, tan sólo porque hay equilibrio entre las piedras que empujan y las que resisten; como un arco de “medio punto” en que la descarga se irradia sin que la clave sufra o salga de lugar, después de varios siglos de embellecer templos y palacios.

El sentido de construcción carente de retórica o filigrana es una de las características de la mejor danza de nuestros días. Construir una unidad con tensión estructural implica el manejo prioritario de dos principios: el de los contrarios (en pugna o complementarios) y el de los opuestos binarios (como posibilidad de contraste). Los contrarios a nivel temático se manifiestan como conflicto, aunque la contraposición de elementos esté presente en todo el funcionamiento de la obra coreográfica, expresada en movimientos corporales en los cuales la energía se incrementa para ir contra las resistencias imaginarias, virtuales. Eugenio Barba explica cómo el actor japonés del Teatro Noh tarda tres tiempos en tomar un vaso: en el primer tiempo extiende el brazo (contra fuerzas imaginarias), en el segundo tiempo toma el vaso, enérgica pero contenidamente, y en el tercer tiempo atrae el vaso hacia sí, también contra una resistencia imaginaria que da importancia y tensión al movimiento, de tal modo de convertir un hecho simple en un acto significativo y estético. Si esta acción, además, tiene importancia dentro del tema; digamos, el vaso contiene agua para el sediento, vino para el alcohólico o veneno para el suicida, el matiz de la carga emocional condicionará el grado de tensión y la dinámica del movimiento.

El principio de los contrarios (en pugna o complementarios) se manifiesta también en el uso del espacio, es decir, de la energía que le da vida al espacio. Para ejemplificar este principio, digamos que una coreografía concluye con un violento desplazamiento en diagonal hacia el frente, de un grupo nutrido de bailarines. Este desplazamiento se va haciendo más intenso a medida que crecen las energías virtuales contra las que lucha el avance, incrementándose la tensión física y emocional.

Tensión dinámica estructural significa básicamente la síntesis de una construcción unitaria y total, con su armazón respectivo, como sería la persona humana, no sólo con su columna vertebral y su sistema nervioso central, sino también con sus compensaciones anatómicas (unas partes del cuerpo se yerguen, otras se dejan llevar por la fuerza de gravedad), sus órganos internos que se apun-

talán unos a otros, sus contradicciones entre impulsos y autocensura, entre emociones y raciocinio, etcétera.

El principio de los opuestos binarios, base del contraste como factor estético, responde a la necesidad de sorprender continuamente al espectador, manteniendo su atención y estado de alerta en un juego mágico de alternancias: ir de un polo a otro, del negro al blanco, de la intensidad histérica a la paz armoniosa, de lo más deprimente a lo más hermoso, de la tormenta al día lleno de sol, del dolor a la alegría, del rebuscamiento a la sencillez. . .

En resumen, la tensión estructural se da en la medida en que hay construcción apuntalada por la acción de las fuerzas contrarias y por el juego de los contrastes.

4. Ritmo de la obra (organización de los sucesos cualitativos en el tiempo). A diferencia de la rítmica y la métrica, que son aspectos cuantitativos, el ritmo de una obra se ocupa de lo que es cualitativamente importante dentro del ámbito temporal de una coreografía. Las duraciones son largas o cortas según la intensidad e importancia de los sucesos. El "buen ritmo" depende no sólo de las duraciones adecuadas en la incorporación del material sino de la oportunidad con que se presentan cambios, variaciones, pausas, disolvencias. . .

El ritmo de la obra se refiere también a la elipsis, al trastocamiento del antes, del ahora e incluso del después, como acentuación del tema central. Por ejemplo, el clímax, o momento culminante, puede darse al inicio de la coreografía, y mostrar después el camino que llevó hacia ese punto, como cuando se lanza una mirada retrospectiva a un suceso importante de nuestra vida.

En resumen, el ritmo es el movimiento ordenado. Este orden en el transcurrir de los sucesos permite mantener la concentración del público, su comodidad orgánica y, por tanto, una percepción más profunda del producto coreográfico.

5. Riqueza y originalidad de recursos y soluciones, en calidad, que no en cantidad y, sobre todo, en eficacia para resaltar la propuesta artística. Es aquí donde se hace más evidente la imaginación creadora del coreógrafo, su ingenio y su inventiva. El sorprender continuamente al público con soluciones novedosas, originales, es una forma de mantenerle interesado y sumergido en la magia del espectáculo.

6. Contribución artística, conceptual y sensible, a partir del propósito estético. ¿Qué se propone probar o comprobar un artista?,

¿que bailar y hablar simultáneamente incrementa el impacto emocional?, ¿que bailar contra el tempo musical produce un efecto de éxtasis?, ¿que usar la música popular no significa necesariamente caer en folklorismos?

Tres propósitos fundamentales están presentes en las obras de los coreógrafos más destacados de las últimas décadas. Que la obra pueda entretener —por su gracia—, conmover —por su profundidad— y persuadir —por sus ideas.



*Noche transfigurada.*

*¿Qué es el instituto de danza y arte  
coreográfico internacional?*

*Patricia Aulestia de Alba*

50

**E**l Instituto de Danza y Arte Coreográfico Internacional (IDACI) es una agrupación que, sin distinción de razas, políticas o religión, tiene como meta lograr intercambios culturales en el campo de la danza y de las artes coreográficas en todas sus formas.

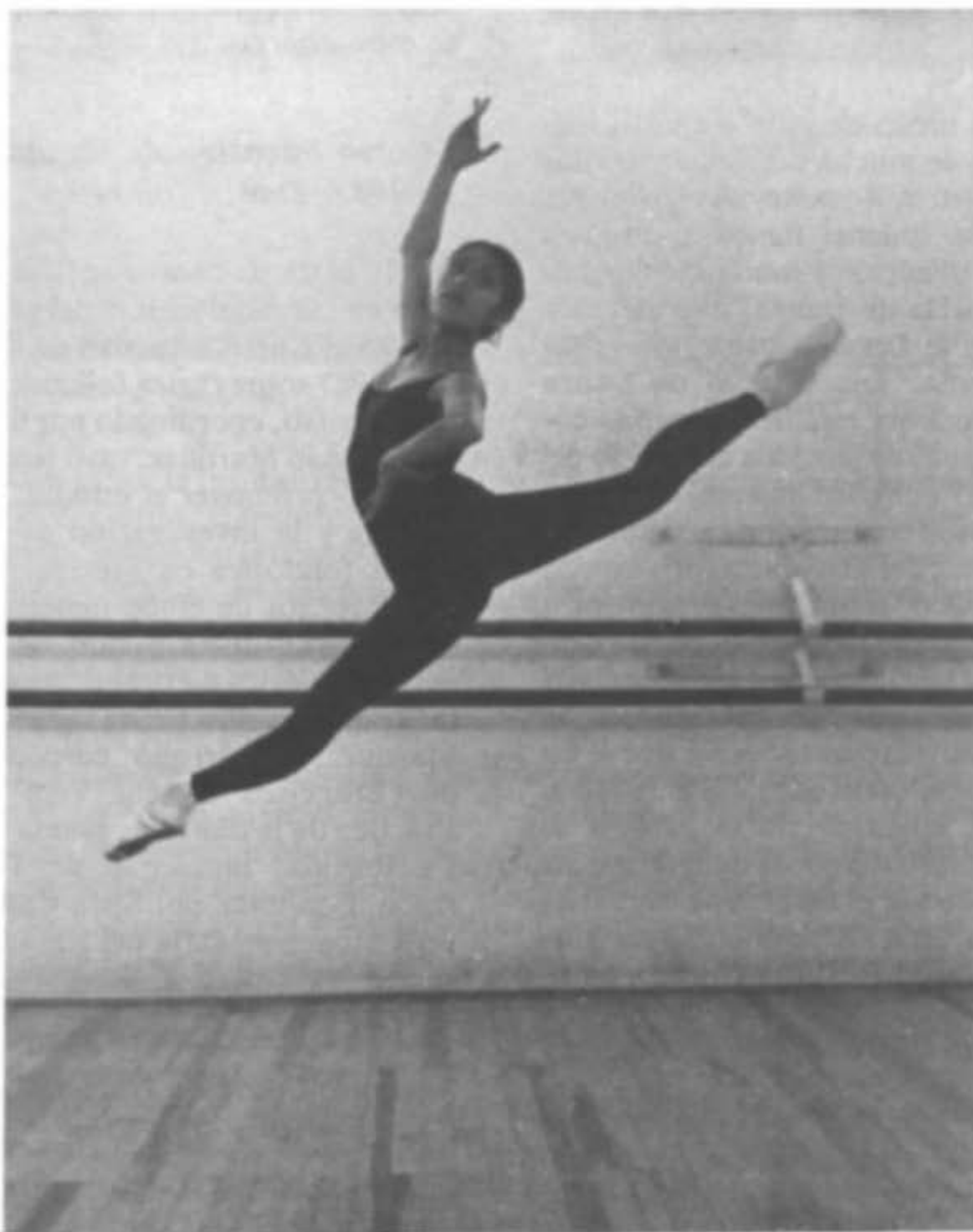
Creado el 27 de enero de 1984 por el Comité de la Danza (CND) de Francia, sus miembros fundadores, son Adriana Rizzo, Madeleine Sender Trouette y Pierre-Jean Bretón. Actualmente, el consejo de administración está integrado por Joseph Lazzini, presidente, y Sara Pardo y Amala Devi, vicepresidentas. Tiene representantes en España, Italia, Portugal, Suiza, Suecia, Brasil, Alemania, México, Inglaterra, Estados Unidos, Austria, Panamá, Bélgica, Grecia, Uruguay, Turquía, Australia, Argentina, Israel, Canadá, India y Francia.

Los objetivos del IDACI son:

- Desarrollar en diferentes países el arte de la danza y de la coreografía.
- Difundir las obras y figuras francesas en diversos países.
- Favorecer internacionalmente intercambios culturales relacionados con la danza.
- Colaborar al desarrollo mundial de profesiones relacionadas con la danza.
- Promover cursos, seminarios, concursos, etc. con reconocidos maestros e intérpretes.
- Atender a las Compañías en giras.
- Propiciar el intercambio de coreógrafos.
- Instaurar en las relaciones internacionales un clima de amistad, de confianza mutua, de ayuda recíproca y de fraternidad.

Conocemos la labor del IDACI y las múltiples actividades del CND de Francia desde 1984. Ambos organismos realizan un verdadero

esfuerzo por mantener la concertación entre gremios de la danza a nivel mundial, en especial en toda Francia. Mención especial merece el tenaz entusiasmo de Madeleine Sender Trouette, motor y espíritu de estas dos agrupaciones. Hay que señalar, finalmente, que el IDACI está asociado al Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (IIT), UNESCO.



Irma Morales Peregrina.

## ***LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA***

### ***Charlas de danza***

Los meses de julio y agosto fueron de mucha actividad para los maestros Rosa Reyna y Felipe Segura, quienes tienen a cargo la coordinación y conducción de Las Charlas de Danza, que mes con mes se llevan a cabo en el CID-DANZA. Las Charlas de Danza cuyo lema es: "Experiencias cotidianas de una vida al servicio del arte" cumplen una misión importante al comunicar a las figuras célebres del arte dancístico con su público, estudiantes, maestros y demás interesados, que encuentran en ellas datos, experiencias y sensaciones que enriquecen la creatividad de todos los que se interesan en la danza. Tania Álvarez, quien dejara la carrera de matemático por la danza, que actualmente es maestra de danza clásica del CICO, estuvo el día 3 de agosto; Margarita Gordon quien ya ha charlado en el CID-DANZA narró el 10 de agosto sus experiencias en el Festival de Kuopio, Finlandia, sobre danza gitana al que asistió en representación de México; Maya Ramos Smith y León Escobar también charlaron en este evento, realzando con su presencia, al igual que todos los invita-

dos, la formalidad e importancia de estas charlas.

### ***Curso intensivo de verano 1987. Danza folklórica***

Del 17 al 28 de agosto se llevó a cabo en las instalaciones del CID-DANZA el Curso Intensivo de Verano 1987 sobre danza folklórica. Dicho curso, coordinado por César Delgado Martínez, tuvo como objetivo promover el estudio, el análisis y la investigación de la danza folklórica en México. El curso constó de cinco materias: Técnicas de investigación de la danza folklórica mexicana, impartida por el mismo César Delgado Martínez; Desarrollo corporal, por Francisco Illescas Vera, y Práctica de la danza de pluma de La Partida, municipio de Torreón, Coahuila, por Sixto Castillo Vázquez y María del Refugio Lugo.

### ***Segundo Coloquio Nacional de Danza y Medicina***

Los días 3, 4 y 5 de julio se llevó a cabo en la ciudad de San Luis Potosí el Segundo Coloquio Nacional de Danza y Medicina, or-



Coloquio Danza y Medicina.

ganizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Potosino de Bellas Artes y el Gobierno del estado. El evento fue moderado por la entusiasta maestra Lilia López, el doctor Juan López Taylor, la maestra Patricia Aulestia de Alba y la investigadora Kena Bastien. El viernes 3 se presentaron dos interesantes ponencias: *El corazón normal y su respuesta ante el ejercicio* del doctor José Miguel Torres y *Psicología de la fantasía* del doctor Luis Bruno Ruiz. El sábado 4, después de visitar las instalaciones del Instituto Potosino de Bellas Artes, se presentaron cinco ponencias, la primera a cargo de la doctora Raquel Huerta y el doctor Juan López Taylor titulada *Composición corporal, características antropométricas, cronicidad y duración de ensayos y entrenamientos, y su in-*

*fluencia en el patrón menstrual en bailarines y deportistas*; la segunda *Ciclo menstrual y ejercicio*, por el doctor Ramón Rodríguez Cruz. La tercera, impartida por la bióloga Patricia Díaz Godínez y colaboradores del CID-DANZA, se tituló *Examen de evaluación funcional como apoyo para la investigación de la determinación del perfil anatómico, fisiológico, psicológico del bailarín en México*. Tras un receso se concluyeron las actividades de este día con la ponencia de Carmen Ruan y Patricia Martínez titulada *Influencia de los diferentes tipos de danza en la velocidad, la fuerza y la resistencia física*, y la ponencia *SIDA: Aspectos epidemiológicos relevantes* del doctor José Antonio Izazola Licea de la Dirección General de Epidemiología de la Secretaría de Salud. El domingo 5 de julio se

presentaron las ponencias *Estudio de tres grupos de danza representativos de la ciudad de Guadalajara* de la trabajadora social María Teresa de la Mora Melo y colaboradores; *Estudio nutricional en la Escuela Nacional de Danza* de la doctora Soledad Echegoyen M. y la QFB Rocío Barraza R.; *Características de la personalidad en dos grupos de bailarinas* del psicólogo José David Bautista C.; *Psicodanza* de Raúl Aurrecochea; *Traumatología y enfermedades del deporte y la danza* del doctor Jaime García Millán y *Lesiones más frecuentes en bailarines de danza contemporánea* de la doctora Irma Pérez Ruvalcaba. Posteriormente se concluyeron los trabajos de este coloquio con una ceremonia de clausura que redondeó la importancia de este evento para el medio dancístico, ya que muchas veces las lecciones experimentadas por bailarines son tratadas por medio de conocimientos empíricos que no llegan a la raíz del problema o bien retardan el proceso de recuperación del bailarín.

#### ***V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza***

Los días 3 y 4 de julio se llevó a cabo el V Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Dicho Encuentro constó de ocho mesas de trabajo en las que se discutió una gran variedad de



Waldeen.

temas, desde *El niño, investigador y creador de la danza*, ponencia de Georgina García Román, hasta estudios sobre notación, música, fotografía, danza-dramas, danza escénica, educación y danza, y otros de sumo interés dentro de esta actividad artística. Este evento, importante por la profundización que realizó en el área de la danza popular mexicana, tuvo como sede el Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca.

#### ***Presentación del Cuaderno n. 17 del CID-DANZA sobre Waldeen***

Durante el V Encuentro Nacional de la Danza, el CID-DANZA presentó su *Cuaderno n. 17* dedicado en esta ocasión al genio de una

de las mujeres más importantes dentro del desarrollo de la danza en nuestro país: Waldeen. La presentación de este *Cuaderno* estuvo a cargo de la maestra Josefina Lavallo, del coordinador de ediciones César Delgado Martínez y de la directora de este Centro, Patricia Aulestia de Alba. El *Cuaderno* consta de varios capítulos en los que se enmarcan la trascendencia, el desarrollo, la teoría y el curriculum vitae de esta gran mujer que ha dejado tanto a nuestro país.

### *Concluyó el Seminario de Verano de Danza Clásica*

Alrededor de 120 personas procedentes de distintos lugares del in-

terior del país así como el Distrito Federal finalizaron el Seminario de Danza Clásica impartido por el INBA. La clausura de dicho evento coordinado por la maestra Sylvia Ramírez se llevó a cabo el 30 de julio pasado en el Teatro de la Danza. Los alumnos en esta ocasión presentaron varias coreografías, entre ellas, *Taller de danzas del renacimiento* (montaje de Elvira Ortiz), *La Bella Durmiente* de Roberto Sánchez con música de Gounod, *Aestheris*, *Taller de danzas folklóricas europeas* y, por último, *Raymonda* con un montaje de Claudia Trueba. La maestra Sylvia Ramírez detectó el buen nivel de la gente de provincia y recomendó que para el año próximo se amplíe el tiempo de duración de este seminario.



Curso Internacional de Danza Clásica. Bailarinas: Dolores Kunte, Cristina Lozano, Rosario Murillo, Alicia Villarreal y Rebeca Sánchez.

Lo indiscutible es que alrededor de una gran personalidad, incansable, excelente promotor y administrador, se pudieron dar cita la investigación, el amor a las raíces, el amor a la danza y por sobre todo una gran labor de equipo. . .

La labor de Covarrubias tuvo un planteamiento y tarea de base alrededor de la participación, lo que dio por resultado el auge de la danza. La lección es sencilla: el gremio de la danza debe estar unido y convocar a pintores, escenógrafos, músicos, escritores y amantes de la danza para continuar con el legado de Miguel Covarrubias.

Este libro representa, además del homenaje que se le debía a Covarrubias, un tesoro para los que quieren conocer a este artista. La edición al cuidado de Lucía García-Noriega y Nieto y Laura Begoña Nieto, merece la atención de los integrantes del mundo de la danza en México. En él encontrarán interesantes textos sobre la vida y obra de Covarrubias y una cantidad enorme de ilustraciones que cautivarán desde el aficionado a la danza hasta el estudioso de esta disciplina.



## *Cuba en el ballet*

*Fernando E. Bermúdez Barreiro*

59

**R**ecorriendo las hojas del volumen 5, número 4 de la revista *Cuba en el ballet*, recordé de repente mi primer contacto “bibliográfico” con la bailarina cubana Alicia Alonso. Yo era muy pequeño y hojeando una de esas enciclopedias para niños di con el volumen que se dedicaba al arte, la música, la pintura y el ballet. Todavía recuerdo que fue por medio de “Mis primeros conocimientos de ballet” de Noel Streatfield que me enteré de la existencia de las cinco posiciones básicas, del *demi-plié* y el *grand-plié*, y aunque quise copiar las posiciones que venían dibujadas en el libro, sabía de antemano que la sola sugerencia de que tomara clases de baile iba a ser motivo de más de una mirada de “este niño necesita de un psiquiatra”; por lo que mejor me



brinqué unas cuantas hojas donde venían las descripciones del *arabesque*, de la *pirouette* y el *fouetté* y llegué a una sección llamada “Bailarinas famosas”, en la que estaban entre grandes nombres como el de Alexandra Danilova, Alicia Markova y Margot Fonteyn, los nombres de Alicia Alonso y de Lupe Serrano. Fueron estas dos últimas las que más me interesaron, tal vez por ser triunfadoras en el arte de la danza clásica de origen latinoamericano.

Ahora que recorro estas hojas de *Cuba en el ballet* me doy cuenta de la trascendencia e importancia para el mundo del arte y la cultura de esta virtuosa de la danza que es Alicia Alonso y me alegro de que haya sido en mi infancia cuando desarrollé, gracias a ese viejo libro de la biblioteca de mi padre, una admiración por esta gran mujer.

La revista *Cuba en el ballet* habla someramente de varios aspectos de la vida de Alicia Alonso, quien ha sido la primera bailarina del continente en ser invitada a bailar en Rusia con el Ballet Bolshoi. Primeramente en el artículo, “En las huellas de una honrosa tradición. Estadio Universitario 1956-1986”, Miguel Cabrera habla de la solidaridad con el arte y el pueblo cubano que Alicia Alonso manifestó durante su reunión con los estudiantes en la Universidad de La Habana en 1956, antes de salir de Cuba. Vivian Llanes narra en “Gira a Nicaragua” la incansable labor que sostiene la Alonso, siendo el arte el único que rige la gracia, sutileza y vitalidad que esta “prima ballerina” imprime en todo lo que baila. Pompeyo Pino en su artículo “Diálogos con la danza” habla de un libro titulado de la misma manera, de reciente publicación, que recoge entrevistas que le han realizado a esta bailarina que —en palabras de Pino— es “. . . la forjadora e inspiradora de un capítulo excepcional en la cultura cubana”. Durante el acto estuvo presente el expresidente Luis Echeverría quien dedicó unas palabras de agradecimiento a Alicia Alonso por el genio de su danza y por el apoyo que dio a México para reorganizar el ballet en nuestro país dándole un nuevo espíritu capaz de llevarnos al éxtasis cuando éste se estaba perdiendo. Eusebio Leal en “Un símbolo de la nación cubana” transcribe las palabras pronunciadas durante la presentación del libro *Diálogo con la danza* donde se alaba la figura de uno de los tesoros más grandes del pueblo cubano: Alicia Alonso.

La revista además contiene un homenaje a la bailarina Sonia Callero, famosa por su dominio del baile popular y su incursión en la pantalla gigante, donde trabajó al lado de figuras de la talla de Víctor Álvarez, Armando Bianchi, Mario Moreno “Cantinflas” y Pedro Vargas.

Arnold Haskell dice sobre Sonia Callero:

Su rumba es un drama, la historia de Eva, legendaria y moderna, nacional e internacional. La paradoja continua. El baile es provocativo en su máxi-

---

mo extremo, pero nunca se aleja de los estrechos límites del arte. Cuando ella permanece estática al subir el telón, su misma falta de movimiento es elocuente, signo de la verdadera gran bailarina.

Además de este homenaje, la revista incluye el artículo de Miguel Ángel Sergado "El diseño escenográfico y la puesta en escena" y el titulado "Elogio del baile" de Juan Clemente Zenea. La revista cuenta también con una sección de noticias y otra de poesía.

Esta publicación de edición trimestral puede ser recibida en México mediante suscripción dirigida a Ediciones Cubanas. Subdirección de Exportaciones. Apartado N. 605, La Habana 1, Cuba.



## Nacionales

### *Las tardes de Salomé*

En una breve temporada, el 4 y 7 de julio se presentó en el Teatro de la Danza *Las tardes de Salomé* en una nueva versión de Graciela Enríquez. Entre las bailarinas participantes estuvieron Graciela Cervantes y Sandra Ponce. La escenografía con claros toques surrealistas estuvo a cargo de Manlio Guerrero quien se encargó de redondear la calidad de esta bien lograda puesta en escena de la que el periodista Oscar Flores Martínez comentó

... el lenguaje coreográfico con el teatral la lleva a la construcción de un discurso muy cercano al estilo de danza tradicional hindú Kuchupundi, tratando de encontrar la correspondencia entre la palabra y el signo dancístico en escena.

### *Contempodanza*

Bajo la dirección de Cecilia Lugo y tras una exitosa presentación en el Teatro de la Ciudad, los días 2 y 5 de julio se presentó el grupo de danza Contempodanza en el Teatro de la Danza. Durante sus presentaciones se escenificaron coreografías de Cecilia Lugo (*Tarde de abanicos*, entre otras), de

Neri Fernández (*Muerte de Ofe-  
lia*) y de Aurora Agüería (*De nues-  
tras soledades*).

### *Barro Rojo en San Luis*

El grupo de danza contemporánea Barro Rojo se presentó en San Luis Potosí durante el Festival Nacional de Danza, que tuvo lugar en esta ciudad en el mes de ju-



... *Y amanecerá* de Arturo Garrido.  
Bailarines: Virginia Gutiérrez y Francisco  
Illescas. Fotógrafo: J. Izquierdo.

lio. El grupo que tiene ya una vasta experiencia, a pesar de su corta edad, sigue manifestando un entusiasmo inusitado y vigoroso. Así lo manifestaron las intervenciones de Serafín Aponte al interpretar *Raíces* y de Francisco Illescas al interpretar *Buscando tierra*. Además en esta ocasión el grupo contó con la presencia de Neri Fernández, miembro de Danza Nacional de Cuba, quien participó en la obra *Tiene Becho un violín sonando*, coreografía de Arturo Garrido.

### ***Antares en el Distrito Federal***

Durante el mes de julio se presentó en la ciudad de México la compañía de danza Antares originaria de Hermosillo, Sonora. Este grupo que tuvo su primera presentación en el Segundo Festival Nacional de Danza José Limón, bajo el nombre de Neuma, tiene sólo mes y medio trabajando bajo la coordinación de Adriana Castaños. El coreógrafo y bailarín Miguel Mancillas, miembro de esta compañía, afirmó que no es necesario venir a la ciudad de México para perfeccionarse dancísticamente y enumeró una serie de centros de danza en la ciudad de Hermosillo que ayudan a la formación académica de un bailarín. La labor de este grupo no es sólo dignificante por lo que al rubro artístico se refiere, sino también por su esfuerzo descentralizador tan importante en estos momentos para el país.

### ***Premio Bellas Artes de Coreografía 1987***

Como un merecido reconocimiento al movimiento de danza independiente, al talento del coreógrafo y de los intérpretes se otorgó el Premio Bellas Artes de Coreografía 1987 a Arturo Garrido por su obra *Astra*, que fue interpretada por el grupo Barro Rojo. El premio fue otorgado en la penúltima función del VIII Festival Nacional de Danza con sede en la ciudad de San Luis Potosí. Los miembros del jurado en esta tercera etapa del concurso fueron: Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Luis Bruno Ruiz, Manuel Blanco y Guillermo Arriaga.

### ***Festival de Danza en San Luis***

Con la asistencia del gobernador de San Luis Potosí, licenciado Leopoldino Ortiz Santos y Guillermo Arriaga, en representación del licenciado Manuel de la Cera, Director del INBA se clausuró el VII Festival de Danza. Dicho evento contó con la presencia de la maestra Lilia López, fundadora y coordinadora del mismo, quien manifestó su satisfacción ante los logros alcanzados, que esta vez incluyó en su agenda al Segundo Coloquio Nacional de Danza y Medicina, el Curso de capacitación para bailarines y maestros y el Premio Nacional de Coreogra-

fía 1987. Al festival, asistieron 17 grupos de danza.

### ***El Ballet Nacional de México cambia de sede***

Dentro del vasto programa de descentralización que las autoridades han iniciado, podemos enmarcar el cambio de sede del Ballet Nacional de México. La primera piedra del nuevo local del BNM fue colocada en la ciudad de Querétaro, con la asistencia de la entusiasta directora de este organismo, Guillermina Bravo, quien afirmó que: "El pueblo que no tiene cultura y que además tiene hambre, está totalmente desprotegido". La nueva sede significa muchas cosas, entre ellas, la renovación, un signo de solidaridad con las necesidades del país y una incondicional entrega a la cultura nacional.

### ***Babilonia's Dancing Club***

Los días 24, 25 y 26 de julio se presentó la coreografía *Babilonia's Dancing Club* por el grupo Contradanza. Esta obra, que requirió previamente de una exhaustiva investigación coreográfica sobre bailes de salón, como mambo y danzón, es no sólo un reto para esta compañía, sino un retrato bien logrado de lo que fue el terremoto de 1985 y de la vida nocturna en México. Contradanza tras haber presentado esta obra en



Lilia López.

San Luis Potosí, Guanajuato y en el Teatro de la Danza, de esta ciudad, la volvió a hacer en el mismo recinto y por última ocasión, ya que actualmente el grupo prepara nuevos estrenos.

### ***Ballet Arte Total en México***

El Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, AC, presentó el Ballet Arte Total de Paloma Zepeda Bernal durante el mes de julio. El grupo que se presentó en el Aula Magna George S. Messersmith de dicho instituto reúne a un escogido grupo de bailarines, que bajo la dirección de Patricia Z. de Bernal, la musicalización de Nolda Zepeda y Nelen Jordán, han obtenido valiosos logros en el campo de la danza.

## ***Actividades de Foro Libre***

Foro Libre, grupo de danza contemporánea de la Universidad de Guanajuato, fundado en 1984 como resultado del trabajo realizado en los talleres manejados por Guadalupe Trejo, desarrolló una serie de actividades en los meses pasados y además trabajó en el montaje de una obra coreográfica de Arturo Garrido. El grupo ya ha participado en varios eventos importantes como el XII y XIV Festival Internacional Cervantino, en la XLVIII Feria Nacional de la Plata en Taxco, Guerrero, en el Primer Encuentro de Danza Callejera en la ciudad de México y más recientemente, en el VII Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí. El coordinador de este boletín, César Delgado Martínez, asistió a un ensayo de la coreografía de Garrido en el Teatro Principal de Guanajuato. La obra trata de dos hechos: la muerte de los braceros en un vagón de ferrocarril y la muerte de los braceros en el desierto de Arizona. En el trabajo coreográfico no se cae en lo obvio, sino que Garrido trata de universalizar la temática.

Foro Libre está compuesto por los bailarines Irene Guerrero, Elia Rosa Guerrero, Francisco Villegas, Viridiana García Meza, Josefina Rocha y Martina Angles Vázquez. Dirección: Guadalupe Trejo. Colaboradores: Manuel Idígoras (escenografía), Lym Davis (escenografía), Enrique Idígoras (textos) y Alejandro Juárez,

Víctor Mejía y Larland Miller (auxiliares técnicos).

## ***Primera generación del Colegio de la Danza***

El 1 y 2 de agosto se presentó en el Teatro de la Danza un conjunto de coreografías preparadas como ceremonia de graduación para los 16 bailarines que conforman la primera generación del Colegio de Danza Contemporánea que dirige la maestra Eva Pardavé, quien afirmó que una de las finalidades de Ballet Nacional es formar bailarines que rebasen nuestras fronteras.

## ***Curso sobre danza y video***

Auspiciado por el CID-DANZA, el Instituto Nacional de Bellas Artes



*Hacia el rumbo de las mujeres divinas de Guadalupe Trejo.*

y el Servicio Cultural de la Embajada de los Estados Unidos, se llevó a cabo los días 14, 15 y 16 de agosto un curso sobre el papel del video en la danza. Dicho curso impartido por la coreógrafa e investigadora Anita González, becaria Fullright de Estados Unidos, estuvo dirigido a cineastas, coreógrafos y bailarines. Anita González es especialista en film y video en la Colección de Danza de la Biblioteca Pública de Nueva York, bailarina de la compañía moderna de Urban Bush Women y tiene experiencia como directora y técnica de televisión en la EPIX-TV de Nueva York.

### ***El grupo Germinal en el Teatro de la Danza***

El grupo Germinal, de reciente creación, buscando expresarse mediante la danza, la plástica y la poesía, se presentó durante el mes de agosto en el Teatro de la Danza. Durante su presentación se dieron lugar cinco coreografías y un estreno que fueron aplaudidos con entusiasmo por parte del público.

### ***CICO en la Sala Covarrubias***

Durante la temporada Estrenos 87 llevada a cabo en la Sala Miguel Covarrubias, se presentó el grupo CICO-Danza Contemporánea, quien extendió sus presentaciones en el Teatro de la Danza. Las co-

reografías presentadas fueron de Jeff Duncan, Ana González, Mercedes Vaughan, Jenet Tame y Jacqueline González.

### ***Patricia Linares en el Teatro de la Danza***

La bailarina Patricia Linares ofreció los días 17, 18 y 19 tres funciones de danza española y flamenca, en la que se presentaron tres coreografías: *Andares y sueños*, *Detrás de la puerta verde* y *Juegos de luna y duende*.

### ***Temporada de Danza Contemporánea***

El día 20 de agosto dio inicio la Temporada de Danza Contemporánea en el Teatro de Bellas Artes. Tres compañías se presentaron exponiendo lo más valioso de su quehacer artístico. El Ballet Teatro del Espacio (BTE) codirigido por Gladiola Orozco y Michel Descombey, el Ballet Independiente dirigido por Raúl Flores Canelo y el Ballet Nacional de México (BNM) dirigido por Guillermina Bravo.

El BTE inauguró la temporada con la profundidad, el empeño y la seriedad técnica y artística que lo ha distinguido desde siempre. El BTE presentó un estreno mundial: *Ofelia* de Michel Descombey, música de Antonio Russek. Descombey —como siempre— nos deleitó con el pleno dominio de su arte y una sensibilidad estética desbor-



*Auras*. Bailarina: Patricia Ladrón de Guevara.

dante y llena de imaginación, que esta vez parte del personaje shakespeareano de Ofelia de Hamlet para llevarnos al interior del alma humana y sus conflictos ante la sociedad. El BTE también presentó *Vientos blancos* de Jorge Gale y *Noche transfigurada* y *Pavana para un amor muerto* del maestro Descombey.

Por su parte el Ballet Independiente estuvo engalanado con el regreso —después de un silencio creativo— del maestro Raúl Flores Canelo, con la presentación de *Terpsícore en México*, *Auras* también de Flores Canelo y *Rooms* de Anna Sokolow.

Para concluir la temporada de Danza Contemporánea se presentó el BNM dirigido por Guillermina Bravo, quien no hace mucho regresó de Alemania a donde fue a enriquecer sus experiencias y a

dejar muchas más. BNM estrenó *El relevo* de Rossana Filomarino y presentó coreografías de Jesús Romero, Jaime Blanc, Federico Castro y la propia Guillermina Bravo.

El 6 de septiembre BNM concluyó esta temporada, que sin lugar a dudas, dejó muy en alto el nombre de México en danza contemporánea. Ahora toca a nosotros valorar y proteger la grandeza de nuestros artistas, ya que el arte es la conciencia histórica más importante que los hombres tenemos, sin él lo verdaderamente humano y trascendente se perdería.

### *La consagración de la primavera*

Uno de los acontecimientos recientes de mayor importancia en nuestro medio dancístico fue la visita realizada en el mes de junio del bailarín, maestro, coreógrafo y director de la Gran Ópera de Leipzig Dietmar Seifert. Seifert vino desde la República Democrática Alemana para montar la coreografía *La consagración de la primavera* con la Compañía Nacional de Danza. *La consagración de la primavera* es una obra difícil de ejecutar, Seifert estrenó su versión de ella en 1984 y ahora vino a México a montar esta singular obra con música de Stravinsky puesta en escena a principios de siglo por Vaslav Nijinsky. Esta obra también forma parte del repertorio del Ballet Siglo XX, de Maurice Bé-

jart, de Pina Bauch y de la Gran Ópera de París.

### ***Anna Sokolow, Kirsten Ralov y Chetna Jalan en México***

El Instituto Nacional de Bellas Artes mediante el CID-DANZA organizó importantes visitas en los meses pasados. Anna Sokolow, prestigiosa coreógrafa norteamericana de gran importancia en la historia de la danza contemporánea en México, estuvo en nuestro país trabajando en el montaje de *Rooms*, obra con música de jazz que se presentó durante la Temporada de Danza Contemporánea con el Ballet Independiente que dirige Raúl Flores Canelo.

Kirsten Ralov impartió un curso intensivo de capacitación de la técnica Bournonville, creada por August Bournonville, bailarín, coreógrafo y maestro danés.

Chetna Jalan por su parte estuvo de paso en México promoviendo el Festival de Artes Marciales que se celebra este mes de diciembre en la India.

### ***Segundo Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza***

Del 4 al 6 de diciembre se realizó el Segundo Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza en Taxco, Guerrero. Dicho encuentro organizado por el Ins-



Bailarines: Socorro Martínez y Humberto Becerra.

tituto Nacional de Bellas Artes a través de Servicios Culturales y del CID-DANZA con el apoyo del gobierno del Estado de Guerrero, el Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (IIT-UNESCO) y el ISSSTE-Cultura entre otros organismos internacionales. Este encuentro reunió a un selecto grupo de investigadores que estimularon la participación y discusión internacional sobre la danza.

### ***Posible desaparición del Ballet Teatro del Espacio***

Con incertidumbre y congoja asistimos durante la Temporada de Danza Contemporánea a las presentaciones del Ballet Teatro del Espacio, posiblemente las últimas de esta compañía según han reiterado los directivos de este grupo a la prensa. La preocupación

de todos los amigos y admiradores del BTE nos lleva a una profunda reflexión, sobre todo cuando se trata de una de las mejores compañías nacionales de danza con reconocimiento, tanto aquí como en el exterior. El problema es financiero, el subsidio no alcanza. Y cómo va a alcanzar si apenas llega a los 30 millones anuales, es decir 2.5 millones mensuales para una compañía de 35 bailarines con una renta de más de 800 mil pesos por el local que ocupan en la Zona Rosa y además teniendo que mantener vestuarios, escenografías y un sin fin de gastos

más que el lector ya se podrá imaginar. Comparar puede ser tonto, pero en este caso ante el posible fin de algo de lo mejor que tenemos y la constante fuga de talentos, es digno de mencionarse que un solo bailarín del American Ballet Theatre gana más de lo que se otorga a toda la compañía, y me refiero a un bailarín de cuerpo, ya que las principales figuras ganan 1 125 dólares por semana, más de 6 millones mensuales. ¿Qué futuro tiene el ballet en nuestro país? Será acaso la fuga de talento, creatividad y calidad el futuro de la danza nacional.



Maestra Gladiola Orozco. Forografía de Lourdes Laborde.

## *Internacionales*

### *Concurso para nuevos coreógrafos en Lausana*

Del 12 de abril al 7 de mayo de 1988 se llevará a cabo en la ciudad de Lausana, Suiza, el concurso nuevos coreógrafos, Premio Philip Morris, organizado por la Competencia Lausana y la Asociación de Nuevos Coreógrafos de esta ciudad. Dicho concurso dirigido por Maurice Béjart y Philipp Braunschweig tiene la finalidad de dar la oportunidad a nuevos coreógrafos de participar en una magna producción teatral con bailarines profesionales. Los participantes pueden ser de cualquier nacionalidad, siempre y cuando no sean mayores de 35 años. La selección de los seis finalistas que asistirán a este certamen lo hará el comité artístico de cinco personas precedidas por el señor Béjart. Para mayor información sobre este evento comunicarse a:  
Lausanne Competition  
The New Choreographers  
Philip Morris Prize  
Theatre de Beaulieu  
P.O. Box 80  
1000 Lausanne 22, Suiza  
Tel. (27) 45 11 11

### *Festival de Música y Danza de Pesaro*

Con el patrocinio del Ministerio de Asuntos Exteriores, de la Em-

bajada de Israel en Italia, la Presidencia del Concilio de la Región Marche de la Provincia de Pesaro y Urbino y el Instituto Internacional de Teatro, sección Danza de la UNESCO, se llevó a cabo, en el mes de julio, el Festival de Música y Danza de Pesaro, Italia, junto con la Convención Internacional de Estudio "Guglielmo Ebreo de Pesaro y la danza en la corte italiana del siglo XV". Además de una serie de actividades académicas que incluyó diversas ponencias sobre el tema, el grupo musical de la Academia Visconter I Musicarti de Pesaro brindó al público asistente un programa con música e instrumentos del siglo XIV al renacimiento. Por su parte el grupo de Danza *Il Ballarino* presentó coreografías italianas del tiempo de Guglielmo Ebreo.

### *El ITI-UNESCO tiene nuevo miembro*

El Instituto Internacional de Teatro, sección danza de la UNESCO tiene un nuevo miembro: el Consejo de Danza-Perú, precedido por Yolanda González Covero, quien realiza un viaje por Alemania Federal con el fin de coordinar programas de cooperación con organismos europeos de la danza. El nuevo Consejo de Danza-Perú tiene su sede en Avenida Benavides 115/40, S. Antonio, Miraflores, Lima, Perú.

### ***Festival Dancístico en Colorado***

Durante junio y julio se realizó el Festival Dancístico de Colorado en los Estados Unidos. Este festival, que se realiza anualmente desde hace siete años, incluye mezclas de estilos dancísticos: ballet, flamenco, tap y contemporáneo. Durante esta celebración se presentaron los grupos: Dance 4 Colorado, Great Tap Reunion, la Compañía de Susan Rethorst, la Compañía de Concert Dance, Eiko y Koma, Cummings/ Terry y Rosa la Tormenta.

### ***Festival Nacional de Danza en Brasil***

Del 27 de julio al 2 de agosto de 1987 se celebró en Niteroi, Río de Janeiro, el VIII Festival de Danza en Brasil. Dicho festival constó de cuatro partes: Congreso Nacional de Danza, Concurso Nacional de Ballet y Coreografía, Presentación de grupos de danza invitados y Curso de orientación básica para danza. La organización de este evento corre a cargo de la maestra y coreógrafa Helba Nogueira, presidenta del Consejo Brasileño de Danza, organismo vinculado al Consejo Internacional de la Danza (CID-UNESCO).

### ***Conferencia sobre Investigación de Danza en Alemania Federal***

Durante el mes de junio de 1988 se llevará a cabo en Essen, Alemania Federal, una conferencia internacional sobre el estado de la investigación en materia de danza. Esta actividad organizada por el Centro Alemán del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO y su Comité de Danza será dirigido por Selma Jeanne Cohen y el doctor Manfred Linke. Esta conferencia tiene como finalidad analizar la situación de las investigaciones existentes en materia de danza, permitiendo que por medio de su asistencia diversos países puedan entablar un intercambio de experiencias y conocer las posibilidades existentes al respecto. El consejo directivo de esta conferencia ofrece a los países del Tercer Mundo ayuda financiera para el viaje a Alemania con el objetivo de lograr una asistencia que permita el desarrollo de beneficios mutuos.

### ***Festival de Danza en Limoges***

Con la coproducción de la Agencia Cultural y Técnica de la Región de Lémousis L'Adiam 87, la Dirección Regional de Asuntos Culturales, Expression 7, la Federación de Obras Laicas de la Viena Alta (Haute-Vienne) y el Comité Internacional de Danza del



Margarita Gordon.

IIT-UNESCO, se llevó a cabo durante el mes de enero de 1987 un Festival de Danza en el Centro Cultural Limoges. Durante dicho festival se presentaron Jean Pierre Gaphia, Mireille Nègre, el Teatro del Arte Flamenco dirigido por Cristóbal Reyes, Danza Teatro de Argentina con coreografías de Alejandro Sedano, la Compañía Dominique Petit y Amarillis y otros grupos que hicieron de este evento un éxito.

### ***Concurso de danza clásica para niños y jóvenes en Francia***

El 9 de mayo de 1987 se llevó a cabo el Concurso de Danza Clásica Julie Sedova para niños y adolescentes organizado bajo la dirección de madame Ilène Médecin. Los premios consistieron en dinero en efectivo y una copa con la finalidad de motivar a estos jóvenes para seguir en el camino de la danza.

### ***Festival de Kuopio, Finlandia***

En meses pasados se realizó el Festival de Danza Gitana de Kuopio, Finlandia, organizado por Doris Laine, quien atentamente invitó e insistió en la participación de México. Margarita Gordon fue nuestra digna representante a este festival, del cual regresó muy contenta por la posibilidad que este evento le brindó de conocer e intercambiar opiniones con grandes conocedores de la danza gitana y flamenca. Su intervención fue muy aplaudida, lo que habla del buen sitio que en este tipo de danza ocupamos.

### ***Cursos de investigación en Nicaragua***

Invitado por la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) y comisionado por el Instituto Nacional de Bellas Artes,

César Delgado Martínez, investigador y coordinador de ediciones de este centro, imparte cursos de investigación de la danza folklórica en el proyecto de Profesionalización de Danza de la Unión de Artistas de la Danza (UNAD), y trabaja asesorando un equipo de investigación de dicho proceso dancístico en Nicaragua. Este trabajo que se desarrollará a lo largo de seis meses significa un esfuerzo para fortalecer los lazos de amistad, solidaridad y cooperación entre México y Nicaragua.

### ***Curso internacional de verano en la RDA***

Invitada por el Comité de Danza del IIT-UNESCO, la bailarina Irma González Peregrino de la Compañía Nacional de Danza participó en el 38 Curso Internacional de Verano de la Escuela Palucca de Dresden.

## **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*

María Esther Pozo  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

Patricia Aulestia de Alba  
*Directora del CID-DANZA*

