

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

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

BOLETIN

CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación
de la Danza



9

DIDA

CID·DANZA

Centro de Investigación, Información y Documentación
de la Danza

Abril-Junio 1986

SUMARIO

• Editorial	3
• Los Quehaceres del Cid-Danza	5
• Vida y Obra	9
• Danza y Poesía	17
• Invitados	19
• Testimonio	33
• Libros	39
• Noticias de Danza	47

El Boletín CID DANZA es una publicación trimestral del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza, del INBA que tiene como propósito difundir los temas relacionados con el quehacer dancístico en México y las actividades de dicho Centro. Las opiniones expresadas en los artículos que forman este boletín son responsabilidad de los autores.

9

DIDA



Algunos instantes, algunas mujeres. Laura Rocha.



En la actualidad somos testigos de una inquietante así como creciente labor dancística que, por fortuna, ya no sólo se circunscribe al Distrito Federal, sino que comienza a tener respuesta en otros puntos del territorio nacional.

Tenemos, por ejemplo, ciudades como Aguascalientes, Xalapa y Hermosillo convertidas en sedes de eventos dancísticos, además de la ya tradicional ciudad de San Luis Potosí, donde anualmente se celebra el Festival Nacional de Danza. Mientras en la capital, el movimiento de danza se expande, toma nuevos caminos, se desplaza con renovado brío: Danza Mexicana, A. C. reúne en un solo maratón a una cantidad extraordinaria de bailarines y coreógrafos de diferentes grupos y estilos con motivo del Día Internacional de la Danza; el Ballet Nacional de México realiza una gira fuera de México con lo mejor de su repertorio; bailarines clásicos mexicanos conforman una delegación que representa al país en el Concurso Internacional de Jackson, EUA; el Ballet Independiente celebra ocho años de *El hombre y la danza*; los jóvenes coreógrafos dan a conocer sus propuestas artísticas; los grupos independientes trabajan tenazmente para unirse y ganar más espacios, entre los que destaca el escenario callejero.

Estas, y otras actividades más, han hecho que organismos internacionales relacionados con la danza, como el Instituto Internacional de Teatro (IIT-UNESCO), el Consejo Internacional de la Danza (CIDD-UNESCO), la Alianza Internacional de Danza (AID), por mencionar sólo algunos, vuelvan sus ojos a México con confianza y brinden su apoyo para la realización, en nuestro país, de diversos eventos relacionados con la danza.

El propósito de este boletín, en la medida de sus posibilidades, será el de testigo y partícipe de esa labor dancística: registrarla para mejor comunicarla. La acogida que le brinden, así como el material informativo que nos proporcionen y las opiniones que nos hagan llegar a nuestras oficinas, harán que sigamos cumpliendo con la tarea de colaborar en el desarrollo de la historia de la danza de México.

Este medio impreso, como la danza, crece cada día y desea vincularse con sus actores. Recordando la frase ya muy popular de Machado podríamos decir: se hace camino al bailar.



El llamado (1983). Coreografía de Guillermina Bravo
Ballet Nacional de México.

LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA

CHARLAS DE DANZA

Bajo el título de "Experiencias cotidianas de una vida al servicio de arte", se han venido realizando una serie de charlas sobre danza en donde el público que asiste tiene la oportunidad de dialogar con los expositores. En lo que va del año han transitado por las instalaciones del CID-DANZA Nellie Happee, Roberto y Mitzuco, María Antonieta "La Morris", Adriana Siqueiros, Rosa Reyna, Sylvia Ramírez, Mercedes Pascual, Alicia Fernández Leal de Vásquez, Marco Antonio Silva, Carlos Gaona y Martha Forte.

Este ciclo de charlas, que se han convertido ya en una acostumbrada cita los lunes al mediodía, es coordinado por la maestra Rosa Reyna y conducido por el maestro Felipe Ségura.

SEMINARIO DE CAPACITACION Y ACTUALIZACION EN DANZA

Cada vez es mayor el número de bailarines, coreógrafos, maestros y gente interesada en la danza que participa en los cursos que el CID-DANZA realiza conjuntamente con el ISSSTE-Cultura. Así se constató, durante los meses de febrero y marzo, en los que se impartieron los siguientes cursos: "Seis danzas preclásicas" por Bodil Genkel; "Notación aplicada a la danza mexicana" por Josefina Lavalley;

"Teatro danza" por Graciela Henríquez; e "Instrumento teórico-práctico de apoyo para la investigación de la danza" por Luz del Carmen Vilchis.

En el Centro de Investigación Coreográfica (CICO), que dirige Lin Durán, se impartieron dos cursos: uno sobre dirección escénica y otro sobre música en la coreografía por Juan Gabriel Moreno y Luis Rivero respectivamente. Asimismo, Míriam Huberman ofreció un curso de "Historia de la danza teatral en occidente" que fue muy bien acogido por alumnos del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA.

Durante los meses de marzo y abril se llevaron a cabo los Cursos Intensivos de Primavera 1986, que conformaron el Seminario de Capacitación y Actualización en Danza, auspiciado por el INBA, ISSSTE-Cultura y SEP-Cultura. Los participantes, tanto del Distrito Federal como de provincia, asistieron a fuertes jornadas de trabajo que los ocuparon durante todo el día, mientras duró el Seminario.

En el área de danza clásica hubo cursos como: "Teoría y práctica del método Cecchetti" ofrecido por Eva María Ortiz; "Aspectos musicales de una clase de danza clásica" por Francisco Escobedo; "Concientización corporal" por Marco Zazueta; "Didáctica de la danza clásica" por Sylvia Ramírez y "Notación Benesh del movimiento" por Haydée Martínez de Ríos.

En el área de danza folklórica se



Conquistas (1983). Coreografía de Michael Descombey.
Ballet Teatro del Espacio

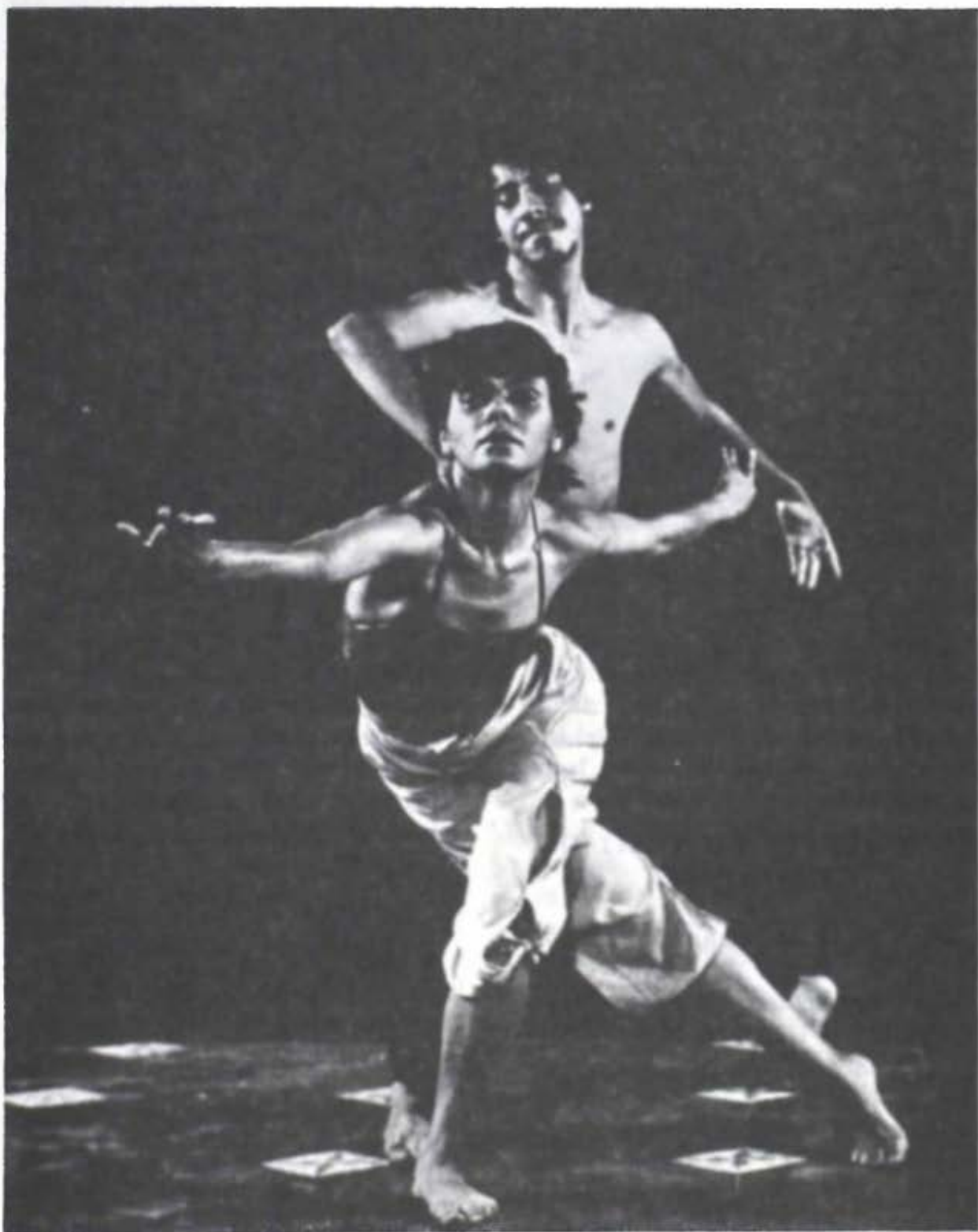
ofrecieron cursos como: "Técnicas de investigación de la danza folklórica mexicana" por César Delgado Martínez; "Análisis musical" por José Alfredo Barrera Próspero; "Práctica de la danza de Concheros" por Rosa Hernández y Maya; "Desarrollo corporal" por Francisco Illescas y "Taller de redacción" por Norma Avila.

En el área de danza contemporánea se impartieron cursos sobre "Concientización corporal" dictado por Marco Zazueta; "Improvisación coreográfica" por Anadel Lynton; "Interacción entre la música y la danza" por Luis Rivero; y "Principios básicos y métodos de enseñanza de la técnica Humphrey-Widman-Limón" por Lynne Wimmer.

Por último, este seminario se vio complementado por una serie de conferencias, entre las que se encuentran: "Doris Humphrey y José

Limón en México" por Rosa Reyna; "Tendencias actuales en la danza" por Patricia Cardona, "Tendencias actuales en la música" por Luis Rivero, "Tendencias actuales en el teatro" por Fernando de Ita, Tendencias actuales en el cine por Jorge Ayala Blanco y "Danza popular mexicana: realidades actuales" por César Delgado Martínez.

Auspiciado por las instituciones ya mencionadas, se continuó, durante los meses de abril, mayo y junio, con el Seminario de Capacitación y Actualización en Danza. Este comprendió los cursos de "Coreografía II" dictado por Bodil Genkel; "Anatomía del movimiento" por Marco Zazueta, "Historia oral con relación a la danza" por Elisa Ramírez, "Música en la coreografía" por Luis Rivero, "Danza Urbana (práctica)" por Gregorio Torres;



Encuentros: Coreografía de Arturo Garrido. Arturo Garrido y Daniela Heredia.



La carpa de amor errante (1980). Coreografía de Graciela Henríquez. Benjamín Hierro y Herminia Grootenboer.

"Instrumento teórico-práctico de apoyo para la investigación de la danza" por Luz del Carmen Vilchis y "Dirección escénica" por Juan Gabriel Moreno.

CURSO INTERNACIONAL DE VERANO 1986

Con el patrocinio del Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (IIT-UNESCO), el INBA, el ISSSTE-Cultura, la Sede Latinoamericana del Dance Notation Bureau, la Sección Nacional de Danza del Centro Mexicano del IIT, el Comité Mexicano del Consejo Internacional de Danza CIDD-UNESCO, Socicultur del DDF y la embajada de los Estados Unidos en México se efectuó durante los meses de julio y agosto, el Curso Internacional de Verano 1986, que contó para el Seminario de Danza Clásica con los maestros Sylvia Ramírez, Tulio de la Rosa, Alan Stark, Jean Michael Hanvick; para el Curso de "Labanotation", Adela Adamowa,

Rodolfo H. Sorbi, Bodil Genkel, Josefina Lavallo y Miriam Huberman; para "Crítica de la danza y análisis coreográfico", Orlando Taquechel, y para el "Taller de Ometeotl", las maestras Waldeen, Atenea Baker y Fanny D'Argence.

MEMORIA DEL PRIMER ENCUENTRO SOBRE INVESTIGACION DE LA DANZA

Ya se encuentra a la venta en las oficinas del CID-DANZA, la Memoria del Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, preparada por Kenna Bastien, que se llevó a cabo en 1984. En este documento se pueden encontrar algunas de las ponencias que participaron en las diferentes mesas que integraron los participantes de ese evento. Las ponencias abordan temas referentes a la Danza escénica; Danza popular, rural y urbana; Danza y educación; y Danza y salud.

MICHAEL UTHOFF

Felipe Segura

En el mundo de la danza son contadas las personas que nacen, se desarrollan y tienen padres bailarines; eso le tocó a Michael Uthoff. Su padre, Ernst Uthoff, figura de la danza, estudió con Kurt Jooss y Sigurd Leeder. Fue miembro de la Compañía de Jooss y viajó por el mundo al igual que su madre, Lola Botka. En 1941 actuaron en Sudamérica y la pareja permaneció en Santiago de Chile donde a través de los años crearon una escuela, una gran compañía: el Ballet Nacional de Chile, y el movimiento dancístico más importante de la República de Chile. Fueron pioneros de la técnica Jooss-Leeder.

Michael inició sus estudios en la Universidad de Chile, pero fue hasta la adolescencia cuando llegó a él el anhelo de bailar, siempre rodeado de bailarines, viendo ballets. En una visita a la ciudad de Buenos Aires vio a la Compañía de José Limón y pensó "si algún día bailase sería con esta compañía" y su sueño se realizaría.

Fue a Nueva York becado para la escuela de Martha Graham y al School of American Ballet, escuela oficial del New York City Ballet. Frente al lugar donde se hospedaba estaba la famosa Juilliard School, "el centro del mundo en cuanto a creadores", e ingresó a él. Martha Graham, José Limón, Anthony Tudor, Maggie Black fueron sus maestros y

como parte de sus estudios bailó obras de esos creadores.

Ingresa a la Compañía de José Limón dos años después de haberla conocido (1964). Cuando se decidió, en el Lincoln Center, crear una gran compañía de danza contemporánea que fuese la paralela a la del New York City Ballet, se tomó a la de Limón como base, a pesar de la gran oposición de otros grupos; Michael tuvo allí grandes oportunidades para su desarrollo artístico. En una de las funciones lo vio Robert Joffrey y le ofreció una beca, como aprendiz en su ballet: "trabajé duramente hasta que las rodillas no me daban más durante cuatro años. Y tuve más éxito del que yo creía iba a poder tener como bailarín. Ahora, mirando atrás en perspectiva, me doy cuenta de que yo era mejor de lo que creía". En *La mesa verde* hizo los roles de la muerte y el abanderado. Papeles principales en obras de Balanchine y Joffrey y permaneció seis años como solista. A todas estas oportunidades hay que añadir que su generación, la de 1955-60, le tocó la enseñanza de los grandes maestros del siglo XX, y fue la generación que se dio cuenta del cambio, de que los bailarines y coreógrafos ya no iban a poder seguir una línea "clásica" únicamente, sino un cambio ecléctico. Son quienes dirigen compañías y escuelas en los Estados Unidos.

De 1965 a 1969 baila con el Ballet de Joffrey, después con el First Chamber Dance Company hasta 1973. Ese año se convierte en Direc-



Murmurs of the stream (Reflejos en el arroyuelo). Hartford Ballet.

tor Artístico del Ballet de Hartford. Toda su experiencia, sus conocimientos le han permitido hacer de un grupo pequeño, una gran compañía profesional con un repertorio muy amplio.

Ha sido coreógrafo huésped de diversas casas de ópera: Honolulu, Pittsburgh, Tulsa, San Diego, Connecticut, la de la Ciudad de Nueva York, y con la Orquesta Sinfónica de Hartford.

Michael dice que: "empezó a bailar sabiendo que lo que deseaba hacer era coreografía". Su primera obra, en 1967, fue para una escuela; la segunda la preparó durante unas vacaciones navideñas y la mostró a Joffrey que la presentó en una programa especial en 1968. Hubo un dueto con Lisa Bradley y ahora reúne más de cuarenta obras. En 1972 viene a Mé-

xico y monta para el Ballet Clásico 70 que dirigía Nellie Happee dos obras: *Crepúsculo* y *Concerto grosso*.

Nuevamente nos visita como invitado a la Reunión de las Américas que organiza el CID-DANZA en diciembre de 1985. Y a través de Nellie Happee es contratado por la Compañía Nacional de Danza para montar su ballet *Reflejos en el arroyuelo*. Esta obra se estrenó en Santiago de Chile con el Ballet Nacional de Chile en el verano de 1984, y recibió el premio como "la mejor obra del año"; posteriormente fue estrenada en los Estados Unidos con el Ballet de Hartford.

Reflejos en el arroyuelo es una obra fresca, llena de juventud y perfecta para el repertorio de la compañía mexicana, Michael habla de ella: "es un arroyuelo que corre desde las

montañas hacia el mar, y ¿qué nos contaría ese arroyuelo de lo que ha visto al pasar?: estampas de gente que trabaja, que goza, que sufre, que llora, y al final —espero— tiene algo de esperanza. . .”

Michael y su obra son un lazo entre dos pueblos latinoamericanos hermanados y de raíces profundas.

MARY WIGMAN Y EL NUEVO ARTE DE LA DANZA

Anadel Lynton

Esta Navidad, al estar revisando papeles guardados desde mi niñez en la casa de mis padres, me topé de repente con unas fotografías y unos folletos, guardados desde hace más de 30 años. De golpe, me inundé de recuerdos, de experiencias aparentemente olvidadas, pero que me han alimentado de algún modo, a lo largo de todos estos años.

En 1952 tuve una experiencia que desgraciadamente estaba demasiado joven para valorar y apreciar en su plenitud en ese momento, pero que vista retrospectivamente, considero que tuvo un impacto importante en mi actividad posterior relacionada con la danza.

Estando mi familia en Ginebra (mis padres se encontraban organizando una conferencia internacional para diplomáticos), nos enteramos de los Cursos Internacionales de Vacaciones que patrocinaba la Asociación Suiza de Bailarines y Gimnastas Profesionales.

Los maestros del área de danza moderna eran nada menos que: Mary Wigman, Kurt Jooss, Harold Kreutzberg y Hans Züllig.



Mary Wigman en los Cursos Internacionales de Vacaciones, 1972, Suiza.



Harold Kreutzberg en los mismo cursos.

El lugar donde se desarrollaba el curso era un hotel inmenso, elegante, del siglo XIX, cerca de la orilla del Lago de Ginebra. Allí se congregaban numerosos estudiantes de todas las edades, la mayoría, maestras de danza. Mi mamá aceptó inscribirme en cuatro materias, la máxima cantidad autorizada.

Yo estudiaba danza en Washington y ya había bailado en la compañía de mi maestra Ethel Butler. Ella enseñaba la técnica Graham de la época de los años treinta y principios de los cuarenta, periodo en el que perteneció a la compañía de Martha. También había estudiado ballet clásico con León Fokine. Ambas enseñanzas enfatizaban la formación del instrumento corporal dentro de determinados patrones. Su objetivo era adquirir la destreza necesaria para ejecutar determinados movimientos de determinada manera. Se enfocaban a la adquisición de un código de movimiento preestablecido, el vocabulario del bailarín clásico o del bailarín de Graham. Enfatizaban el desarrollo de fuerza muscular, flexibilidad, extensiones altas, saltos, giros, etc., de características muy específicas, cuyos grados de dificultad eran muy valorados. Eran los lenguajes de la danza que entendía y apreciaba. Sabía vagamente que existía una escuela alemana de danza moderna, pero mi información al respecto era muy rudimentaria. Casi se limitaba a reconocer los apellidos de Wigman, Jooss y Kreutzberg como muy famosos.

Unos de mis maestros fue el apuesto Hans Züllig, quien había sido primera figura y coreógrafo del Ballet Jooss y era profesor de la escuela de Kurt Jooss en Essen. Su clase me gustó mucho y era del tipo que yo comprendía, técnica física. Empezaba

con barra similar a la de clásico pero con muchos movimientos y posiciones "modernas".

Otro de mis maestros fue Harold Kreutzberg. Su curso se llamaba Ejercicios para estimular la fantasía coreográfica y el movimiento expresivo. El era pequeño, calvo, y con un cuerpo compacto y fuerte. Desgraciadamente, no recuerdo nada de sus clases, pero me impresionó vivamente una función-exhibición de solos que presentó en el salón más grande, donde su intensidad, rapidez y casi locura, me envolvían y me sacudían. Parecía un gnomo, salido de otro mundo, de otra cultura que sentía muy lejana a la mía; excitante, misterioso, antiguo y moderno a la vez.

Son las clases de Mary Wigman, que se daban en el gran salón de baile del hotel, que más recuerdos me dejaron. Sus cursos se titulaban Nuevo arte de la danza: principios y formas de la expresión y del ejercicio a la escenificación coreográfica.

La Wigman era alta, de apariencia firme, enfática. Ya contaba con 66 años, pero se movía con gran seguridad. Usaba un vestido de largas faldas y a las alumnas nos pedía usar faldas para la clase como se puede apreciar en las fotos. Irradiaba convicción. Evocaba fuerzas de la naturaleza e imágenes de lo sobrenatural, emociones intensas.

La clase empezaba con unos 15 a 20 minutos de ejercicios sencillos, gimnásticos, a modo de calentamiento, ejecutados sin proyección dancística, sin buscar belleza en la forma y con pocas variantes, como ejercicios de una clase de educación física, sin énfasis ni dinámica. Su objetivo era lograr cierta elasticidad, fuerza y coordinación, pero no eran considerados danza. La danza venía después en una serie de diagonales donde ca-



Trabajo coreográfico del curso "Del ejercicio a la escenificación", impartido por Mary Wigman.

da alumno creaba su propio movimiento basado en un tema que la maestra Wigman fijaba. Estos temas eran emotivos y/o relacionados con la naturaleza. Cada tema se repetía durante varias diagonales, y luego se iba desarrollando con temas relacionados. Cada alumno trabaja su creatividad tratando de encontrar, de cada idea, todas las posibilidades que pudiera. A veces, las sugerencias de la maestra enfatizaban el uso de determinadas partes del cuerpo, cualidades de movimientos o relaciones espaciales. Posteriormente, se pedía a los alumnos interactuar en sus exploraciones de movimientos relacionando un tema. Finalmente, el grupo que era muy grande, 40 o 50 si mal no recuerdo, se dividía en grupos

más pequeños, cada uno de los cuales improvisaba colectivamente sobre ideas aportadas por la maestra. Luego ella daba instrucciones y correcciones sobre la organización del movimiento: estructuras en el espacio y en el tiempo y, sobre todo, sobre la intensidad anímica que permitiría el hallazgo de un vocabulario de movimiento expresivo, de sinceridad en la actuación, y de la compenetración con los demás miembros del grupo, haciendo del resultado un verdadero aprendizaje creativo. Finalmente, organizaba los distintos grupos para trabajar simultáneamente con temas relacionados, de manera que quedaba armada una especie de coreografía de grandes conjuntos.

Esta manera de abordar la ense-

ñanza de a danza, como la búsqueda de una manera de moverse, de un vocabulario propio y no de lograr dominar determinados patrones de movimientos fijos característicos de un género o estilo de danza en particular, me sorprendió y me hizo dudar sobre lo que estaba aprendiendo.

Gozaba intensamente la clase, pero al mismo tiempo me parecía extraña y me daba una pequeña sensación de culpa porque no se trataba de "trabajar" mis músculos con intensidad, ni de imitar movimientos con exactitud. Y por lo tanto, no creía que estaba "formado" mi cuerpo para verme como bailarina dueña de un lenguaje repetible. ¿Cuál era la "técnica Wigman"? ¿En qué consistía el "estilo Wigman"?

Cinco años más tarde, estando en Nueva York, ya con la intención de formarme como bailarina profesional (con técnica Graham y clásica, naturalmente) vi una función de la compañía de Alwin Nikolais que me fascinó por imaginativo y sugerente, y me metí a su escuela en el Henry Street Playhouse. Allí encontré una organización de la clase de danza muy similar a la de Wigman, pero transformada y puesta al servicio de la estética de una concepción del mundo muy distinta. La clase empezaba igual, con 20 minutos de ejercicios gimnásticos ejecutados mecánicamente y luego venían diagonales donde cada alumno trabajaba individualmente, buscando solucionar, con sus propios movimientos inventados, una serie de problemas de tipo espacial, rítmico, de foco, relaciones de partes del cuerpo, etc., asumidos como tales, abstractamente, aislados de cualquier contenido emotivo, de cualquier imagen dramática. En este sentido, la clase de Nikolais era el polo opuesto de la clase de Wigman que

estaba siempre enfocada a la evocación de imágenes derivadas de las relaciones humanas y de la naturaleza. La formación de Nikolais proviene de la escuela alemana a través de Hanya Holm, asistente de Wigman quien fundó una escuela en Nueva York, en 1931, y se volvió maestra y coreógrafa del movimiento norteamericano de danza.

Con la perspectiva de tantos años, me queda claro que cada uno refleja una visión del mundo proveniente de su ubicación en un país, en un tiempo histórico. Ambos representan maneras muy distintas de interpretar el mundo a través de movimiento, y los resultados de las improvisaciones, de las exploraciones de movimiento que se dan en sus respectivas clases, son totalmente diferentes. Sin embargo, el valor del sistema de organización de la clase es precisamente su permeabilidad. Puede permitir al alumno crear su propio movimiento, adecuado a su momento y lugar, a sus necesidades expresivas, sin imponerle un estilo.



Mary Wigman.

ANTONIA MERCE "LA ARGENTINA"

Felipe Segura

El 18 de julio de 1936, hace cincuenta años, fallece en Bayonne la más célebre, excepcional y genial de las bailarinas españolas: "La Argentina", nombre con el que fue conocida en el mundo entero. Ella, como Anna Pavlova, habría de recorrer todos los continentes y cautivar a los públicos con su arte magnífico. Ese mismo día se inició la Guerra Civil en su patria España. André Jacovlvich Levinson, uno de los más grandes escritores y críticos de danza le atribuye el renacimiento de la danza española de nuestro siglo, y quien haría que las castañuelas adquirieran categoría musical.

Antonia Mercé nació en Buenos Aires el 4 de septiembre de 1890, de allí el sobrenombre de "La Argentina". Sus padres, españoles, fueron bailarines profesionales, y habría de ser en una visita a ese país cuando nació la futura gran estrella. Dos años después regresó a España y fue educada por su padre estrictamente como una bailarina clásica. Hizo su debut a la edad de seis años, y fue nombrada primera bailarina a los once. Tres años después abandona esta carrera y estudia danza española con su madre. A los 18 años hizo su primera gira al extranjero, y las giras se sucedieron ininterrumpidamente, fue una infalible trabajadora, bailó hasta morir.

Se presentó en París por primera vez en 1905, pero su danza comienza a tener carácter coreográfico íntegramente español en su debut en Londres en 1914, en un espectáculo que



Antonia Mercé "La Argentina"
(1890-1936).

llevó el nombre de *El embrujo de Sevilla*. Durante la Primera Guerra Mundial visita América, y en esa larga gira de 1916 a 1918 visita México.

Para que la danza española recobrara su fama de antaño contribuye Manuel de Falla encendiendo la hoguera con la fuerza de su música rejuvenecida. Diaghilev sopla su valor dándola a conocer al mundo, y surge la llama viva: Antonia Mercé, que llega al cielo con el resplandor de sus geniales creaciones. Ella restituye a la danza española la belleza, traduciendo por modelaciones sabias de gestos las sutilezas integradas en estado bruto en la danza de tradición popular. "La Argentina" da vida a la delicada sensualidad de las danzas ibéricas, crea un folklore imaginario que convierte en danza teatral bajo una forma personal que no podía ser, en su día, ni igualado, ni reconstruido.



Antonia Mercé "La Argentina" en el año de 1912.

En 1923 el Teatro Olimpia de París le sirve de peldaño para su gloriosa trayectoria; después la Sala Gaveau, el Teatro Femina, el Teatro de Champs-Elysées, y cuando hace su primer recital popular en el Trocadero, cinco mil personas invaden el inmenso coliseo y quedan tantos admiradores fuera que la obligan a repetir el concierto. Ningún teatro es ya suficiente para acoger la multitud entusiasta que se arremolina con el nombre de Antonia Mercé. Su fama

escala la cúspide de la gloria. Actúa una noche entera, sola, en el inmenso escenario de la Opera de París.

Regresa a México, a nuestro recién inaugurado Palacio de Bellas Artes en 1934, presenta cuatro cuatro funciones con tanto éxito que se añaden otras tres extraordinarias. Nuestro pueblo también la aclama.

En su primera visita a México, nuestro gran poeta López Velarde le dedicó el poema transcrito en la sección Danza y Poesía de este número.

LA ESTROFA QUE DANZA

A Antonia Mercé

Ya brotas de la escena cual guarismo
tornasol, y desfloras el mutismo
con los toques indívagos de tu planta certera
que fiera se amanaera al marcar hechicera
los multánimes giros de una sola quimera.

Ya tus ojos entraron al combate
como dos uvas de un goloso uvate;
bajo tus castañuelas se rinden los destinos,
y se cuelgan de ti los sueños masculinos,
cual de la cuerda endeble de una lira, los trinos.

Ya te adula la orquesta con servil
dejo libidinoso de reptil,
y danzando lacónica, tu reojo me plagia,
y pisas mi entusiasmo con una cruel magia
como estrofa danzante que pisa una hemorragia.

Ya vuelas como un rito por los planos
limitrofes de todos los arcanos;
las almas que tu arrullo va limpiando de escoria
quisieran renunciar su futuro y su historia,
por dormirse en la tersa amnistía de tu gloria.

Guarismo, cuerda, y ejemplar figura:
tu rítmica y eurítmica cintura
nos roba a todos nuestra flama pura;
y tus talones tráfugas, que se salen del mundo
por la tangente dócil de un celaje profundo,
se llevan mis holgorios al azul pudibundo.

Ramón López Velarde



Ultima soledad (1983). Coreografía de Jaime Blanc.
Ballet Nacional de México



Conquistas. Coreografía de Michel Descombey.
Ballet Teatro Espacio.

**LA INVESTIGACION
DANCISTICA EN MEXICO,
UN RETO PARA LAS
GENERACIONES FUTURAS**
Norma Avila

Del 6 al 8 de diciembre del año pasado, la ciudad de México se convirtió en el lugar donde los investigadores dancísticos y los interesados en esta disciplina, de diferentes partes del mundo, transmitieron sus conocimientos y mensajes, intercambiaron ideas, resolvieron sus dudas y despertaron nuevas inquietudes, además de que por primera vez en la historia de la danza se reunieron las dos organizaciones que desde 1973 han tomado el estandarte de la difusión y el apoyo de esta manifestación: el Instituto Internacional de Teatro (IIT) y el Consejo Internacional de la Danza (CIDD), ambos afiliados a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Todo esto, dentro del marco de las actividades efectuadas durante el Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza y la Reunión de las Américas, llevadas a cabo en el Museo de Antropología e Historia.

Después de varias horas de trabajo, se llegó a la conclusión de que la mejor forma para alcanzar metas concretas que impulsen a la danza es instituir organismos regionales y nacionales "que vigilarán la conformación de su propia identidad", los que a su vez informarán sus investigacio-

nes e inquietudes a los citados organismos mundiales, aseguró André-Louis Perinetti, secretario general del IIT, en conferencia de prensa. "Los organismos internacionales realizarán lo que estos grupos demanden", agregó.

Asimismo "nuestros objetivos comprenden, entre otros, ayudar a preservar las manifestaciones dancísticas de cada país, sin importar el credo, y formar consejos donde se expresen los profesionales de la danza", afirmó Helba Nogueira, vicepresidenta para América Latina del CIDD.

Rold Garske, miembro del IIT y editor de la revista *Ballet International* habló en dicha sesión, sobre algunos proyectos que se trabajan en pro de la danza, como es el derecho autor coreográfico y los intercambios. También se habló de que el Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza (CID-Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes fue elegido para que en un futuro cercano sea un archivo de documentación internacional.

Lo anterior es un paso trascendental en el desarrollo de la investigación en México y denota que existe una preocupación por estudiar y analizar los diversos actos dancísticos. Sin embargo, es sólo el comienzo; aún queda mucho por hacer, ya que es mínimo el número de investigadores en nuestro país. Lo mismo sucede en Estados Unidos dijo Spider Kedelsky, profesor de la Universidad de Amherst, Massachusetts y quien dictó la conferencia "El tratamiento es

cénico de la danza folklórica en las universidades”.

Cerca de 900 personas asistieron al evento, de las cuales el 90 por ciento eran mexicanos y de este porcentaje, puede asegurarse, que únicamente el 10 por ciento estaba conformado por individuos que han estudiado formalmente el arte en cuestión. No obstante, se observó que varios de los conferencistas y asistentes, se han atribuido, de un día para otro, el título de investigadores y únicamente son recopiladores de datos. Esta carencia de análisis dio por resultado que varias de las ponencias fueran vacías en contenido y que más bien parecieran una charla entre amigos o una opinión personal sobre algún punto. Pero ¿a qué se debe esa falta de investigación dancística en México?

En el panorama de la danza folklórica

El problema del desinterés de los bailarines, coreógrafos, directores y maestros por la investigación formal, es decir, por aquélla que conjuga el hecho dancístico con los aspectos socioeconómicos, políticos y religiosos de la comunidad a que pertenece, comienza desde las escuelas oficiales o particulares, ya que en ellas se les da mayor importancia a la práctica y se minimiza la teoría. Los docentes se preocupan por lo bonito, colorido y llamativo, y no ven el verdadero fondo del porqué se danza. Por ello, como dijo Hilda Rodríguez, jefe de Promoción y Eventos de la Dirección General de Culturas Populares, durante su ponencia presentada en el Segundo Foro Interamericano de Cultura Popular y Educación Superior, efectuado en la ciudad de Coli-

ma, en enero de 1984, “la inmensa mayoría aprende las danzas y bailes ya transformados, reducidos, listos para adaptarse a un espectáculo, y por lo tanto, sofistican la indumentaria, estereotipan el contexto festivo y montan cursis escenografías”.

Y aquí cabe recordar lo que César Delgado Martínez ha enfatizado en diversos foros sobre el tema: “Las compañías folklóricas casi siempre han sido utilizadas como tarjeta de presentación de la institución que las subsidia”.

Por su parte, Amparo Sevilla, investigadora del Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social, señala en su tesis de licenciatura *Danza, cultura y clases sociales*, que varios de los estudios serios que sobre esta disciplina se han hecho, son frenados o se quedan en la pura descripción coreográfica, de la indumentaria o de los pasos, porque dar a conocer los resultados de las investigaciones antropológicas profundas, delata situaciones que llegan a chocar con ciertos intereses, ya que proyectan la miseria y explotación económica y cultural que viven los grupos rurales practicantes de las danzas.

Para tratar de resolver esta problemática, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de la capital y del estado de Puebla, ha surgido la inquietud de ubicar oficialmente el área de etnodanza, proyecto insustituible para la formación de investigadores y la realización de análisis con una metodología apropiada.

Danza contemporánea y clásica

Patricia Cardona, crítica dancística y periodista cultural del *Unomásuno* ha puntualizado que a la danza con-

temporánea, por ser un arte internacional del siglo XX

...le ha costado mucho tener una presencia y conquistar un espacio en la sociedad, al grado de que su público es muy reducido y por ello también existen pocos especialistas en arte y humanidades que la tomen en consideración.

En un principio, refiere, en la llamada época de oro de la danza mexicana, sus intérpretes estaban dedicados a la preparación técnica requerida para expresar el nuevo lenguaje corporal.

Y es hasta finales de los setenta y principios de los ochenta, cuando se comienza a investigar este fenómeno. La danza contemporánea empieza a despertar la curiosidad de intelectuales e historiadores. Surge la necesidad de que se desarrollen ideas, juicios y parámetros. Se intelectualiza porque ya hay madurez en el medio donde se desenvuelve esta manifestación.

Y por ello se ha formado el CID-Danza, y se realizan congresos, cursos y seminarios encaminados a alentar a los pioneros de la investigación así como para impulsar a las generaciones futuras de especialistas.

Para Graciela Henríquez, reconocida coreógrafa y ahora pasante de Antropología, una barrera con la que se ha topado en el desarrollo de la intelectualización de la danza es que

...aún suspiramos por esa época de oro de la danza sin cuestionarla, en el ocio fácil y en el elogio

que nos ha cegado. Definitivamente eso ha contribuido a estancarnos. Hay muy pocas personas realizando investigaciones serias: uno de ellos es Jesús Jáuregui con el equipo de la ENAH, en el área de folklor y en el terreno de la danza contemporánea; quienes se han ocupado de una crítica profunda, son Alberto Dalla y Patricia Cardona.

Dentro del marco de la danza clásica, puede decirse que sus ejecutantes, coreógrafos y seguidores, han dado muestras de poco interés por el estudio de la materia. Tanto en México como en todo el mundo, lo único que se ha hecho, es escribir libros acerca de la historia del ballet y anécdotas de las obras y sus estrenos, pero no se han llevado a cabo análisis que toquen puntos filosóficos, sociales o antropológicos.

Unión, cordialidad y apoyo, indispensables para el desarrollo de la investigación

A pesar de lo anteriormente expuesto, la investigación de la danza en México ya ha dado los primeros grandes pasos en su camino evolutivo. Coordinadas por el CID-Danza, instituciones como la UNESCO, UNAM, ISSSTE, IMSS, DDF y SEP, se unieron para llevar a cabo este encuentro, en el que aun cuando no todas las ponencias tuvieron un nivel profesional como ya se mencionó, sí lograron despertar la inquietud de ahondar en los capítulos tratados. Aquéllas que estuvieron a la altura del evento, removieron el deseo de buscar el camino de la sabiduría, en el interior de cada uno de los asistentes.

DANZA Y VIDA UNIVERSITARIA. EL BALLET DE LA UNIVERSIDAD

María Cristina Mendoza

Las instituciones que generan y desarrollan actividades artísticas en su interior, adquieren un fuerte compromiso social al convertirse en parte integral de un proceso amplio de producción y consumo cultural. Tal responsabilidad exige una infraestructura material y una intención ideológica que supone, además del apoyo financiero, una estricta definición de los objetivos sociales que se persiguen al dar impulso a estas actividades. De esta definición dependerá la orientación de sus acciones, su sistematicidad así como la significación que alcancen dentro del ambiente cultural de nuestro país.

La Universidad Nacional Autónoma de México ha mostrado, tradicionalmente, su preocupación por apoyar y promocionar distintas manifestaciones artísticas, siendo uno de sus fines prioritarios la extensión de la cultura en amplios sectores sociales. Así lo ha dado a conocer a través de sus distintos órganos de información:

Entre las finalidades esenciales de la Universidad, ocupan lugar fundamental las que consisten en la organización y realización de investigaciones, principalmente acerca de las condiciones y problemas nacionales, y en la extensión, en su mayor amplitud posible, de los beneficios de la cultura. . . Concorde con el espíritu de tales objetivos, la Universidad no puede ser ajena, y nunca lo ha sido a los problemas que plantea el arte en sus

aspectos de investigación, enseñanza y difusión. Tampoco ha olvidado nunca la función de las manifestaciones artísticas, y es por eso que ha incorporado, de manera definitiva, tales aspectos de la cultura a su vida institucional.¹

No obstante estos lineamientos de orden general, las condiciones específicas del desarrollo, tanto interno como externo, de cada una de las actividades artísticas acogidas en el seno universitario, han determinado procesos y resultados diferentes.

Con base en los informes de Rectoría relacionados con la difusión cultural y la extensión universitaria, se puede apreciar que la danza fue, durante muchos años, un arte no contemplado dentro de los planes de la Universidad. La década de los cincuenta registra, tardíamente, los inicios de su consolidación dentro del Departamento de Difusión Cultural; la primera mención que se encuentra sobre esta disciplina anota simplemente "...la danza es otro de los medios de expresión artística más fácilmente comprensible y al cual Difusión Cultural concedió especial apoyo".²

Al paso del tiempo, los objetivos específicos de esta actividad serán delimitados dentro de los planes universitarios con mayor precisión: "Fomentar el gusto por la danza entre la comunidad universitaria y proyectar hacia afuera la imagen de la Universidad en este importante aspecto del arte".³

Sin embargo, las menciones a labores permanentes de música y teatro tendrán más peso en los órganos informativos de esta casa de estudios, lo cual impide adquirir una noción certera de la significación de la dan-

za en su espectro cultural.

Esta respuesta aletargada no es extraña si se reconoce a la Danza como una actividad habitualmente subvaluada y relegada dentro del ambiente artístico mexicano.

En el presente siglo, los años treinta dan cuenta de los primeros intentos por crear una danza con carácter nacional; para esas fechas no se puede hablar aún de un público asiduo a espectáculos dancísticos, ni hay noticias de grupos profesionales mexicanos que ofrezcan funciones de danza clásica y mucho menos moderna.

La primera escuela para la formación dancística con lineamientos definidos surge en 1932, dependiente de la SEP, y por ella desfilarán la mayoría de los bailarines de épocas subsecuentes. Así también, la inauguración del Palacio de Bellas Artes, dos años más tarde, contribuirá a la conformación de un público y un movimiento dancístico importante para nuestro país.

El propósito de generar una expresión mexicana de la danza se gesta lentamente; hasta 1935 se registra un primer intento por crear un movimiento con contenidos nacionalistas

en el que existe además una clara alusión al proceso revolucionario de 1910.⁴

Hasta aquel entonces, el tipo de espectáculos presentados eran los de corte clásico, como los de la Compañía de Ballets Rusos de Montecarlo, del Coronel W. Basili, que desde Estados Unidos salía de gira a México y Sudamérica; los de Antonia Mercé "La Argentina", ejecutante de danzas clásico-españolas y los de Yol-Itzma, que realizaba estilizaciones orientales con influencias seguramente de la escuela norteamericana Denishawn.

Tres años más tarde, Sergio Franco se anuncia como el primer grupo integrado por bailarines y director mexicanos; sin embargo, su contacto con las corrientes norteamericanas lo inducen a trabajar sobre estilizaciones, que extiende al folklore nacional, con la idea de formalizar de esta manera, un estilo mexicano.

Contradictoriamente, el movimiento dancístico de corte nacionalista habría de cuajar en los años siguientes, cuando el rescate de las raíces autóctonas y el interés por el arte público y los problemas sociales em-

¹ *Gaceta de la Universidad*, "Información interna de la UNAM", vol. II, n. 32 n. 51, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 8 de agosto de 1955. p. 1.

² Referencia dentro de la gestión del Rector Luis Garrido (1952), tomada de: Guadalupe Pérez San Vicente, *La extensión universitaria; notas para su historia*, t. I; vol. V, Universidad Autónoma de México, México, 1979. p. 198.

Probablemente existieron actividades dancísticas antes de los años cincuenta vinculadas a la Universidad; sin embargo, no fueron reseñadas en sus órganos de difusión interna y aún tiempo después las alusiones en las Gacetas y Revista de la Universidad,

son mínimas. Se tiene noticia de una Escuela Superior de Danza patrocinada en 1944 por la UNAM ya que se le menciona en un Programa-invitación prestada al Archivo del CID-Danza por Paz Monterde.

³ Tomado de los objetivos del Departamento de Danza, década de los 70, en: *La extensión universitaria; notas para su historia*; t. II; vol. VI, Universidad Autónoma de México, México. p. 103.

⁴ Patricia Aulestia, *Memorias de Bellas Artes*, en proceso de edición. Con la presentación de las obras *Barricada* y *Clarín* coreografiadas de las hermanas Campobello, se reconoce un punto de partida importante para la danza mexicana de contenido revolucionario y nacionalista.



Magda Montoya

pezaba a decaer en los círculos artísticos e intelectuales. Francisco Reyes Palma manifiesta al respecto:

En México de mediados de siglo, encauzado en el espejismo desarrollista, con un proceso consolidado de institucionalización, corporativo y dispuesto a una apertura desnacionalizadora, difícilmente se avenía con un arte de proyección social, todavía incrustado en la experiencia del viejo nacionalismo cardenista, con su coherencia en el impulso a las reformas sociales y sustentado en la movilización de las clases subordinadas.⁵

La ideología desarrollista y nacionalista de Lázaro Cárdenas se matizaba adquiriendo una amplitud tal, que justificaba la apertura a fuertes inversiones extranjeras.

Otro elemento importante para la reorientación de la política cultural de los cincuentas fue la creación, por decreto presidencial, del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1947. A través de este organismo, el Estado se convirtió en guía y protector de las artes, persiguiendo la unidad ideológica de las distintas clases sociales en conflicto. En el plano de lo real, esta unión no llega a cristalizar, y los conflictos obligan a la política cultural oficial a tratar de satisfacer las demandas de un nacionalismo, ya tradicional, al mismo tiempo que a impulsar una producción que pudiera colocarse al nivel de los acontecimientos culturales internacionales.

⁵ Francisco Reyes Palma, *Aproximaciones a cincuenta años de arte y política en México (1934-1984)*. p. 27 (en proceso de edición).

⁶ Matilde Tania Aroeste Konigsberg, *La danza moderna: el nacionalismo*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia del Arte, UNAM, México, 1983. p. 121.

Mientras en las artes plásticas se persiguen caminos cosmopolitas y tarde se inspiran en las vanguardias europeas o en el expresionismo abstracto estadounidense, la danza se muestra preocupada por la situación social del país y toma como principal modelo al muralismo mexicano. La vocación político-social de la danza mexicana de los cincuentas resulta su cualidad específica con respecto al proceso de otras manifestaciones artísticas nacionales.

Miguel Covarrubias, Jefe del Departamento de Danza de Bellas Artes afianza, en 1950, la línea a seguir:

Para estudiar y elevar nuestra danza [. . .] es necesario estudiar bien nuestra pintura. Nuestros sentimientos, nuestra ideología nacional, nuestras actitudes, nuestra estética se encuentra en la gran pintura mural, que a tan grandes alturas ha llegado⁶ —y agrega en otro momento— [La danza se basará] . . . sobre los planteamientos teóricos y formales del muralismo [. . .] teóricos en cuanto al redescubrimiento del pasado histórico y revolucionario mexicano y de la tradición artística, tanto indígena como mestiza. Formales, porque la danza se constituyó como el movimiento virtual de las imágenes que se habían plasmado en los muros: para puntualizar este carácter, fue decisiva la labor de los pintores que incursionaron en los terrenos de la escenografía y del vestuario.⁷

⁷ "La danza mexicana y su desarrollo; entrevista con Miguel Covarrubias". Suplemento de El Nacional, n. 245, México, D.F. 12 de diciembre de 1951. p. 3.



La gallina ciega (1957). Magda Montoya y Ricardo Silva.

En términos generales, se podría afirmar que la política cultural de Bellas Artes era correspondiente con la de la Universidad como lo anota el poeta Rubén Bonifaz Nuño, quien participara ampliamente en el campo cultural universitario desde aquel entonces: ". . .total apertura a todas las tendencias, con acento puesto en lo nacional, para después llegar a lo Universal".⁸

En este ambiente de redefinición de lo nacional surge el Ballet de la Universidad, coincidiendo con la Epoca de Oro de la danza mexicana y con la que comparte muchas de sus inquietudes ideológicas y formales. Esta agrupación se reconoce en forma oficial en el año de 1950, en el que participa en la inauguración del Estadio de Ciudad Universitaria y colabora con los eventos de IV Centenario de la Universidad.

Corresponde a Magda Montoya, bailarina, coreógrafa, maestra y directora del grupo infantil de danza del SME, sensibilizar a las autoridades universitarias, haciéndoles comprender la necesidad de incluir esta actividad en los programas de Extensión Cultural, así como de apoyar la creación de un ballet profesional.

Su propuesta pretendió afirmar y garantizar la permanencia de la danza en su seno, ya que de principio descartó la idea de convertirla en una práctica meramente recreativa. Con esta finalidad elaboró un proyecto ambicioso y audaz aún para nuestra época, ya que comprendía la constitución de un grupo que cumpliera con las demandas de difusión, además de la de una escuela encarga-

da de la formación interdisciplinaria y sólida de sus bailarines. David Campero expresaba en su tiempo:

La Escuela de Danza de la Universidad en Insurgentes 152, es un intento único en su categoría hoy en México y en Hispanoamérica de dar a la población universitaria y al pueblo en general los medios adecuados para el cultivo de su especial movimiento, dotándolos a la vez de una preparación especializada en danza y enfocada siempre desde ese particular punto de vista que permita una mayor eficacia en los procedimientos y una mayor proyección artística.⁹

Magda Montoya trabajaba hacía tiempo en la Facultad de Filosofía y Letras, sita en el edificio de Mascarones, en un sótano cercano al patio central. También bailaba ocasionalmente para la Escuela de Verano. Desde entonces lucha fervientemente por crear el grupo dancístico representativo de la Universidad, ideal que cobra forma objetiva al conseguir un subsidio importante.

Una de las preocupaciones permanentes de Magda fue la de encauzar las inquietudes del bailarín, cuestionándolo acerca de la finalidad de su profesión; argüía que la conciencia era producto de una cultura sólida y un esfuerzo continuo, lo cual le fue inculcado a ella misma por el eminente maestro de teatro Seki Sano, de quien considera ". . .logró orientar a los bailarines y actores al hacerlos reconocer la situación real que debemos reflejar en la danza".¹⁰

⁸ Rubén Bonifaz Nuño; entrevista personal.

⁹ David Campero, "El Ballet de la Universidad", *México en la Cultura*, Suplemento de

Novedades, no. 169, México, D.F. s/1 p. 5.

¹⁰ Charlas de Danza. Entrevista con Magda Montoya; conductor Felipe Segura.



Quinteto (1954). Magda Montoya y Miguel Araiza.

Convencida de esta necesidad funda la Escuela de Danza Universitaria que para 1952 ya estaba completamente organizada y funcionando. La totalidad de la población de esta escuela no era de universitarios, aunque algunos de sus elementos, como Aurora Agüería, fueron estudiantes rescatados y encaminados hacia su verdadera vocación.

Los participantes eran becados; nadie recibía sueldo a excepción de algunos muchachos con dificultades económicas, y del maestro de danza. Esta característica hacía del grupo y de la escuela un organismo flexible, al decir de la crítica contemporánea:

Los principiantes, divididos en varios grupos, según sus capacidades, y los especiales, que son estudiantes que sólo toman clases a determinadas horas, a causa de sus trabajos o estudios, que siguen paralelamente a los de danza.¹¹

Los alumnos adelantados se integraban automáticamente al ballet, apoyando las labores de difusión.

En el área práctica de la danza, el objetivo de la escuela fue la formación de artistas completos que desarrollaran sus cualidades como bailarines, maestros y coreógrafos; considerando la importancia del problema técnico, para el logro de estos objetivos, Magda Montoya discutió con especial cuidado este aspecto, llegando a importantes conclusiones:

Considero que tenemos que crear nuestra propia técnica, pues los

complejos problemas que nos han hecho tal y como somos no encontrarán solución sino cuando encontremos nuestra propia expresión artística [. . .] lo mexicano no es lo indígena ni lo extranjero, sino un nuevo elemento resultante de la mezcla de aquellos dos. Bastará ir con sinceridad a nosotros mismos para encontrar una expresión auténticamente mexicana dentro de la danza, sin necesidad de recurrir a lo externo y objetivo del folklore.¹²

Los maestros de danza eran la misma Magda y Antonio Avilés, este último formado en la escuela de las Campobello. Ambos daban técnica clásica y la complementaban con elementos de la Graham, con contracciones y trabajo de piso:

. . . en ese entonces —recuerda Aurora Agüería— había un rechazo absoluto al clásico y creo que como modernas, éramos las únicas que tomábamos ese entrenamiento, aunque quizá sin saberlo, ya que nadie manejaba la terminología.¹³

Así también, la insistencia de las enseñanzas de Magda recaía en la motivación; exigía que cada movimiento que se ejecutaba dijera algo del intérprete. Esta búsqueda de la motivación interna y particular del movimiento se complementaba con la externa, ya que forzaba a sus bailarines a interesarse en el acontecer cotidiano y los problemas sociales. Para ello, se ofrecían materias

¹¹ David Campero, *op. cit.* p. 5.

¹² "Magda Montoya", *México en la Cultura*, Suplemento de Novedades, n. 113, México, D.F., 1º abril de 1951. p. 4.

¹³ Aurora Agüería; entrevista personal.

complementarias y sin reconocimiento académico, tales como Historia del Arte, Historia de la Filosofía, Teatro, etc.; los maestros del área teórica fueron determinados, por su apoyo constante y desinteresado, destacando entre ellos Miguel Guardia y Rubén Bonifaz Nuño.

El conjunto era, según Aurora Agüería muy disciplinado; se trabajaba diariamente mañana y tarde, y los sábados sólo se tomaba clase y se ofrecía una comida a la que eran invitados otros grupos con el fin de eliminar las asperezas y antagonismos de la época.

Rubén Bonifaz Nuño destaca la importancia del trabajo interdisciplinario que se generó alrededor de Magda Montoya:

. . .logró conjuntar un grupo de escritores, pintores, literatos que colaboraban con ella: Carlos Jiménez Mabarak, Luis Herrera de la Fuente, José Durand, el pintor Reyes Meza. . . se competía para hacer el vestuario o la escenografía. . . colaborábamos con puntos de vista en ensayos y trabajábamos integralmente en el Ballet de la Universidad.¹⁴

Durante los diez años de la existencia del grupo, se ofrecieron múltiples exhibiciones dentro del salón para distintos artistas y autoridades universitarias, aunque en palabras de Aurora, las funciones eran escasas

. . .el concepto de la danza era otro, se tomaba mucho tiempo para preparar la obra; incluso los ballets apoyados por Bellas Artes,

sólo tenían dos temporadas al año.¹⁵

Dicha dilación se debía también a la preparación de vestuarios —cosidos en su mayoría por los propios bailarines— y de escenografías.

Magda Montoya fue también la primera en organizar circuitos de danza en facultades, todas ubicadas en el centro de la ciudad. Se bailaba a pesar de no existir locales apropiados o las mínimas condiciones de trabajo; los apoyos eran luces y discos pues aún no se contaba con grabadoras y los mismos bailarines cumplían las funciones de tipo técnico. Esta actitud contribuyó a crear un público universitario que recibía a la danza con gran felicidad.

En Bellas Artes, el Ballet de la Universidad realizó varias temporadas importantes, reportadas con éxito en las crónicas de la época, compitiendo con grupos profesionales fuertemente apoyados.

Lamentablemente, los esfuerzos de Magda Montoya no fueron recompensados de manera equivalente, ni alcanzaron la proyección deseada. Su ballet se desintegró a fines de los sesenta y su objetivo prioritario de crear la escuela profesional de danza universitaria, que enriqueciera el futuro desenvolvimiento de esta actividad, no continuó siendo apoyado.

En la actualidad, la carencia de organismos de nivel superior, dedicados al mantenimiento técnico de ejecutantes y a la investigación teórica y práctica de la danza, es sufrida por los bailarines y coreógrafos mexicanos, que si bien siguen avanzando con sus propios medios, podrían opti-

¹⁴ Rubén Bonifaz Nuño; entrevista personal.

¹⁵ Aurora Agüería, miembro del Ballet de la

Universidad, bailarina y coreógrafa, en la actualidad, de Danza Libre Universitaria.

mizar su labor de contar con mejores vías de desarrollo.

El empuje y dinamismo de los profesionales de la danza ha suplido muchas veces la falta de recursos, consolidando un movimiento importante en todo el país, que permite contar con compañías subsidiadas y semi-subsidiadas y con grupos independientes, que con su ardua labor cotidiana han venido estructurando el panorama dancístico que expresa la creatividad y riqueza que en ese campo se tiene en México.

La Universidad Nacional Autónoma de México, como principal casa de estudios del país por sus características cuantitativas y cualitativas, que la vinculan con las múltiples expresiones del desenvolvimiento cultural y científico de México, no ha podido consolidar, pese al empeño de muchos interesados, una plataforma definida de expresión para la danza, que reclama elementos teóricos, técnicos y formativos, para conducirla a nuevas y superadas formas de acción. Comparativamente, otras disciplinas artísticas, como la música, las artes plásticas y el teatro, lograron constituir sus respectivas escuelas dentro del seno universitario, nutriendo con sus egresados el entorno cultural nacional.

La visión de Magda Montoya requiere ser revalorada y adaptada a las circunstancias actuales, con la insistencia de ganar mejores espacios de formación y difusión para una disciplina artística, que indudablemente ha crecido de entonces a la fecha.

Se agradece a Patricia Aulestia, Felipe Segura, al destacado poeta Rubén Bonifaz Nuño y a la bailarina y coreógrafa Aurora Agüería su apoyo para la realización de este trabajo.

AHORA, DANZA LA PROVINCIA Luis Enrique Mueckay

Del 3 al 15 de febrero del presente año, diversos grupos de danza contemporánea que desarrollan sus actividades profesionales en diferentes lugares de la provincia se reunieron en la ciudad de Aguascalientes en lo que fue el VII Foro de Danza Contemporánea "Ahora, danza la provincia". En el antiguo local del teatro Morelos de esa capital se presentaron el Ballet de Aguascalientes, el grupo Germidanza de la Casa de la Cultura de Aguascalientes, el grupo de la Casa de la Cultura de León, el Ballet Provincial del Instituto Potosino de Bellas Artes, el grupo Nuevo Espacio de Guanajuato, el grupo Sinalodanza de la Universidad Autónoma de Sinaloa, el grupo Integración de la Universidad de Guadalajara, el grupo Origen de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, la Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca, el grupo Eclectia de la Universidad Autónoma de Cuernavaca y el grupo Barro Rojo que actualmente tiene su sede en el Distrito Federal.

Este Foro, organizado por el INBA, el Instituto Cultural de Aguascalientes y el Gobierno del Estado, fue un evento dancístico múltiple ya que, además de la presentación de los grupos mencionados, se efectuaron otras actividades de apoyo, como un seminario que comprendió talleres con los maestros Georges Berard y Antonio Trinidad (Técnica clásica), Arturo Garrido (Técnica contemporánea) y Lynne Wimmer (Composición coreográfica). Asimismo, hubo una serie de conferencias sobre medicina aplicada a la danza con la participación de varios médicos estudiosos



Sylvie Reynaud.

del tema. Y por otro lado, se exhibieron, en el vestíbulo del teatro Morelos, las fotografías de Roberto Aguilar, quien es ya un viejo conocido en el medio.

Cabe mencionar, que aunque no estuvo lo más representativo de la provincia, ya que no todos los grupos pudieron asistir y la mayoría de los que lo hicieron carecían de una calidad aceptable para un festival como éste, no deja de ser de singular importancia que dichos encuentros existan y se multipliquen, porque

constituyen, quiérase o no, puntos de arranque para evaluar la situación de la danza contemporánea y los grupos que la realizan en la provincia, que es donde invariablemente deben ampliarse los esfuerzos humanos y económicos para que la danza contemporánea pase de ser entretenimiento o actividad relegada a segundos planos, a labor profesional expositora de los problemas humanos y concretizadora del pensamiento de quienes la ejecutan y tratan de difundirla.

DERECHO AUTORAL COREOGRAFICO EN MEXICO

Patricia Aulestia de Alba

Existen muchos y variados textos legales como antecedentes de la defensa del derecho autoral aplicado a la protección de las obras coreográficas. Entre otros, los códigos civiles de 1884 y 1928 que se refieren, concretamente, a la propiedad intelectual literaria y artística. Y la Ley Federal del Derecho de Autor de 1947 que señala en su artículo 4º la protección a las obras coreográficas y pantomimas cuya acción sea fijada por escrito o en otra forma.

Recientemente, el Instituto Internacional del Teatro (IIT) de la UNESCO, Comité de Danza, planteó el problema de la paternidad de las coreografías ante la Ley, en un amplio cuestionario de 34 preguntas que ya fueron contestadas en 17 países.

Nosotros hemos sometido ese largo interrogatorio a la atención del Lic. Adolfo Loredo Hill, Director General del Derecho de Autor, dependiente de la SEP, quien tiene amplia experiencia no solamente como jurista especializado y como alto funcionario del ramo, sino también por su labor en la Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI), agrupación que defiende el trabajo artístico de los artistas mexicanos.

—La primera pregunta que abre el cuestionario es *¿Está legalmente*

protegida la propiedad artística coreográfica en México?

—Sí, en nuestro país está reglamentada la propiedad intelectual y artística y, por lo mismo, tienen protección jurídica las coreografías. Los artículos primero, segundo y tercero de la Ley Federal de Derechos de Autor defienden esos principios; el primero, de acuerdo con el Convenio de Berna; el artículo segundo, primer párrafo, por la Convención Interamericana sobre Derechos de Autor en obras literarias, científicas y artísticas; y el artículo tercero, por la Convención sobre propiedad literaria artística suscrita en la Cuarta Conferencia Internacional Americana.

El derecho sobre una coreografía dura tanto como la vida de su autor, y 50 años más, después de su muerte (artículo 23, fracción I de la misma Ley autoral). Vencido ese plazo, la obra coreográfica pasa a ser del dominio público.

Existe en México el Registro Público de Derechos de Autor, donde puede presentarse la documentación sobre una coreografía. El trámite es simple, rápido y barato.

Sin embargo, hay que tener presente que el Registro Público en nuestro país es de naturaleza declarativa, no constitutivo de derechos. Una obra coreográfica está protegida aunque no esté registrada ni se haga del conocimiento público, aun cuando sea inédita, según dispone el artículo ocho de la citada Ley Federal de Derechos de Autor.

—Pero ¿Existe alguna definición legal de "coreografía"? ¿Requiere ésta de un cierto nivel de creatividad y originalidad? ¿Qué es una "coreografía"? ¿Se incluye o excluye en la definición de "coreografía" la danza folklórica, la social, la experimental o la abstracta?

—Quizá, la más clara definición de "coreografía" es la que acude al valor etimológico de la palabra: se compone de dos vocablos griegos *choreia*: baile y *graphein*: describir, trazar. Su definición sería, en su primera acepción, "arte de componer bailes". En forma más amplia y como segunda aceptación, "arte de representar, en el papel, un baile por medio de signos, como se representaría un canto o una partitura musical por medio de notas".

—¿Cómo proteger los títulos y parte de una coreografía?

—El título sólo puede ser utilizado por su creador, por su autor. Pero téngase en cuenta que los títulos genéricos y los nombres propios no tienen protección legal, y el Registro Público rechaza su inscripción.

—¿Cómo definir una coreografía realizada en equipo, con diversos elementos: danza, música, libreto, diseño, etc?

—La explicación exige un mayor espacio del que aquí disponemos. Adelantemos, sin embargo, que no hay que confundir el todo con las partes: bailes, argumento (o tema abstracto), partitura musical, etc.

En próximo artículo proseguiremos con las preguntas sobre coreografía y derecho autoral del Instituto Internacional del Teatro (IIT) y las respuestas del Director General de Derechos de Autor.

¿QUE ES EL CONSEJO INTERNACIONAL DE LA DANZA?

Josefina Lavalle

Antecedentes

En 1983, a instancias de varias delegaciones de la UNESCO, y promovido fundamentalmente por las Delegaciones de Uruguay, México y Ghana, se consideró la urgente necesidad de crear un Consejo Internacional de la Danza, toda vez que ya existía, dentro de la misma UNESCO, el Consejo Internacional de la Música y del Teatro (sin la rama de danza).

A iniciativa de las delegaciones mencionadas, se invitó a más de 50 países para que apoyaran el proyecto.

De esa manera, y con el respaldo internacional, nació el Consejo Internacional de la Danza, en 1973, como un organismo independiente, bajo la forma de una asociación no lucrativa y conforme a la legislación francesa, puesto que su sede está en París.

Objetivos

Los fines del Consejo Internacional de la Danza coinciden con algunas de las preocupaciones de la UNESCO, en lo que se refiere a la danza, es por ello que ha estimulado la creación del CIDD (Consejo Internacional de la Danza): ha aceptado su calidad de organización internacional no gubernamental (ONG); lo ha reconocido como la única ONG específica de danza; ha estado de acuerdo en la colaboración UNESCO-CIDD, en



Screenplay (1971). Coreografia de Job Sanders. Patricia Aulestia.



Mujeres (1983). Coreografía de Jaime Blanc. Mabel Ramos, Eva Pardavé y Lorena Glinz.

cuanto a intercambio de información, consultas, contratos de estudio, investigaciones y eventos.

El Consejo Internacional de la Danza tiene como finalidad apoyar todo aquello que pueda servir a la danza, de acuerdo con los objetivos siguientes: preservar el patrimonio de la danza en el mundo; organizar la clasificación de ese patrimonio; estimular la creación de centros de documentación que comprendan, entre otros, bibliotecas, cinematecas, discotecas, teletecas, así como todas las formas de documentación relacionadas con la danza; promover la creación y la investigación; estimular, en diferentes países, la creación de agrupaciones que tengan por objeto la promoción de la danza bajo todas sus formas, así como la constitución de comités nacionales; promover, concursos de danza, o cualquier otra manifestación dancística; propiciar la creación y la difusión de obras co-

reográficas y la distribución del material necesario; favorecer el conocimiento de la danza en la educación general y alentar la formación de intérpretes y de creadores; actuar en relación estrecha con la UNESCO y, en la medida de lo posible, dentro del cuadro de los organismos internacionales no gubernamentales reconocidos por la UNESCO.

Psssss U X ONODANZA Y RAUL PARRAO

César Delgado Martínez

I

C omienza la función en el Teatro de la Danza un domingo del mes de mayo, al medio día. La música de Nana Vasconcelos ocupa el espacio sonoro. Después de un rato se escucha: "primera llama-

da. . . segunda llamada. . . tercera llamada. . . cuarta llamada. . . ¡Comenzamos!"

Raúl Parrao (El Paso, Texas, 1963) sale de entre el público. Es un vendedor de tenis que hacen bailar al que se los ponga, y que le son robados por unos personajes que todo el tiempo andan bailando. Se dedica a perseguir a los ladrones para que le devuelvan su mercancía.

Es su coreografía *¿Sansangarabateando chivatito. . . ? Ucu chivateando*. Lanza cascarones llenos de confeti a los asistentes. Juega con el respetable. Este entra encantado al juego. Hay movimientos pantomímicos. (A lo largo de la obra se ve una mezcla innovadora entre la danza y la pantomima).

El pretexto para la danza es la música. Hay un tema. Pero lo más importante es disfrutar el baile, sentimiento que logran transmitir al público los bailarines Rodrigo Angoitia, Gerardo Delgado, Mauricio Gutiérrez, Angel Méndez, Jorge Osorio, Rocío Zamora, Andrea Zavala y el mismo Parrao. Así es que no es extraño el goce colectivo. La risa espontánea.

¿Ironía? ¿Improvisación? ¿Antisolemnia? ¿Antidanza? ¿Locura coreográfica? ¿Búsqueda? ¿Encuentro? ¿Contradicción?

¿Quién se atreve a lanzar la primera piedra y decir que esto no es danza? ¿Quién osa señalar hasta dónde llegan los límites de la danza?

II

U X Onodanza es un grupo de jóvenes comprometidos con su quehacer dancístico. Se fundó en 1985, después de que Raúl Parrao ganó el Premio Nacional de Danza, patrocinado por la Universidad Autónoma Metro-

politana (UAM) con su coreografía *Héroes*, tras de vencer una serie de dificultades: reunir un grupo de bailarines y contar con la seguridad de su trabajo indefinidamente, encontrar un lugar para los ensayos y lograr la aceptación en el medio dancístico, entre otras cosas.

El nombre U X Ondanza, afirma Raúl Parrao,

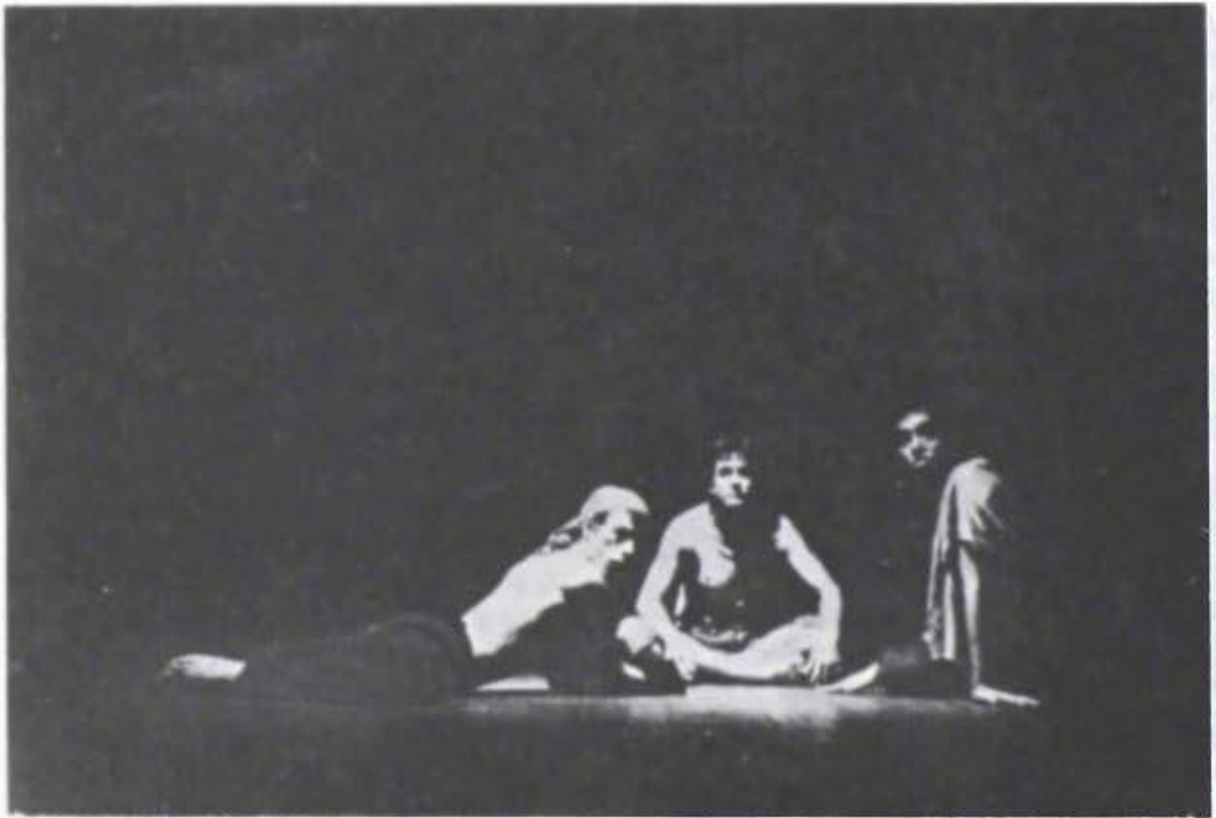
no significa nada. Importa más el trabajo que vaya haciendo el grupo [. . .] lo que siempre he hecho es plantear las fronteras de lo real y lo no real. O sea, lo onírico. Entonces, por ahí le estuve buscando: onírico, danza y no sé qué. Se me ocurrió "Onodanza". Fue casualidad. El U X es porque buscaba números o un juego de letras. Puede ser también U X O no danza, U X O-danza. Como uno quiera.

III

Sobre lo que significa haber ganado el Premio Nacional de Danza 1985, Raúl Parrao dice:

Es vanidad. Cuando a uno le dan un premio es porque, de alguna manera, se le está halagando. Entonces, eso viene como a picarle a uno la vanidad. Pero más que nada, sinceramente, este premio yo lo buscaba, no para que se me considerara coreógrafo, sino porque hay "un apoyo". Se dice "este grupo tiene una coreografía que ganó" y se le pone cierta atención.

Acerca de otro reconocimiento obteniendo, el de mejor bailarín en el Premio Nacional de Danza 1984, Raúl Parrao afirma:



Mis secretos y mis amigos (1986). Coreografía de Raúl Parrao. Jorge Osorio, Rodrigo Angoitia y Raúl Parrao.

También es vanidad. Uno empieza a tratar de superarse, de mejorar, porque uno se siente presionado. Me acuerdo que cuando gané ese premio era noviembre, íbamos a tener funciones a principios de diciembre. Todo ese tiempo, como un mes, me metí como loco a hacer clase tras clase y me enfermé. Caí en cama por agotamiento. Total, no me presenté en aquellas funciones.

A la pregunta de si hay honestidad o manipulación en el jurado, Raúl Parrao con toda claridad expone:

Sí puede haber cierta honestidad, pero también hay mucha manipulación. Es difícil saber en qué se basan los miembros del jurado para decir esto es bueno, esto es malo. A las coreografías que son de vanguardia, por llamarlas así, como son nuevas o muy poco vistas, se les rechaza, no se les toma en cuenta.

El jurado tiene diferentes formas de pensar, pero yo, en lo personal, creo que para que una persona califique debe haber hecho algo importante. Haber hecho historia, cosa que no he visto.

¿DANZA?*

Margarita Tortajada

Este texto pretende definir la danza desde una perspectiva transcultural y toma en cuenta la imposibilidad de dar una definición acabada.

Hacia una conceptualización transcultural de la Danza

Existen varias definiciones en la literatura y ciencias sociales sobre la danza. Sin embargo, después de analizarla, desde el ballet clásico hasta la danza popular en Occidente, Latinoamérica, el Caribe y Africa, la autora se plantea la necesidad de desarrollar una definición analítica para demostrar la relación entre los diferentes aspectos de la cultura y la organización social.

Para la autora la definición debe incluir esos aspectos, que generalmente son considerados por todas las culturas en su concepción de danza, pues en este sentido existen grandes diferencias, ya que, por ejemplo, en algunos pueblos la danza incluye a la música, o es considerada como el mismo trabajo.

La conceptualización, por consiguiente, de la danza que se pretende dar aquí es el resultado de la investigación realizada en numerosas culturas y del análisis de las definiciones en cada una de ellas. Este trabajo de

definición está enriquecido por la observación, el examen de la literatura dancística, la consideración de elementos de movimiento de la danza y el cuerpo humano en movimiento, aunado a un acercamiento holístico.

La danza tiene, esencialmente, su significado al interior de su contexto sociocultural. Esto implica relaciones funcionales en un sistema que no asume una completa interrelación. Los elementos básicos del movimiento en la danza, que generalmente son aceptados por los analistas y que son considerados como intrínsecos a dicho movimiento, son: espacio, ritmo (tiempo) y dinámica (fuerza, esfuerzo y calidad). Queda implícito que la danza existe en el tiempo y en el espacio y es afectada por su medio físico, de la misma manera que lo son otros fenómenos motores. El instrumento de la danza es el cuerpo humano y su análisis depende de la kinesiología.

La definición de danza que da la autora, al considerarla como una forma de conducta humana, incluye: el propósito, el ritmo intencional y los patrones culturales de secuencias de los movimientos no-verbales del cuerpo, diferentes a otras actividades motoras ordinarias, el movimiento con valor inherente y estético. Con esta conceptualización, la conducta humana debe conocer cada uno de

* Judith Lynne Hanna. *To Dance is Human*, University of Texas Press, USA, 1979.

los cuatro criterios enunciados para ser clasificada como danza. Algunos de los indicadores pueden tener mayor significado que los otros, en diferentes contextos socioculturales, pero todos están presentes.

El propósito

Toda la danza tiene un propósito o intención. El propósito puede ser primeramente el movimiento, la creación efímera, el diseño kinético en su concepto de danza, el proceso que lleva a la ejecución, el instrumento corporal como medio y, finalmente, el producto: la ejecución de la danza.

Cuando el movimiento es el propósito, la danza es vista como un sistema semiautónomo, puede ser separada conceptual y prácticamente de su contexto sociocultural (pero la completa autonomía de la danza está imposibilitada por sus determinantes culturales). Bajo este propósito, el significado de la danza se da en las cualidades formales y en la superficie sensual de la misma.

El propósito de la danza puede ser entendido también en términos de la estructura social, pues la conceptualización y la acción de la danza se dan en el interior de una sociedad. La estructura social puede dictar el criterio para la participación y relación de los bailarines, lo que significa también que la pueden reproducir ellos mismos: la danza es arte de la sociedad y su organización.

La autora habla de dos dimensiones sociopsicológicas de la danza: la cognoscitiva y la afectiva, que permiten la comunicación. Como otros códigos culturales y de interacción con patrones más o menos fijos, la danza es una manera de ordenar y categorizar la experiencia, y puede ser que lo establecido por medio de la danza no

pueda ser hecho por ningún otro código.

La comunicación no verbal es usada donde hay escasez de códigos verbales, por ejemplo, es el caso de emociones, estados de ánimo y actitudes interpersonales. La danza es un medio de comunicación efectivo, funciona como un fenómeno multidimensional que codifica experiencias y captura las modalidades sensoriales (como la concepción de los bailarines moviéndose en el tiempo y en el espacio, los sonidos del movimiento físico, el olor que se desprende de éste, el sentimiento de la actividad kinaestética, el toque de un cuerpo con otro o de un área de movimiento con otra). De esta manera la danza tiene una potencia única frente a cualquier otro medio de persuasión audiovisual. Aquí tres factores participan en la comunicación: el coreógrafo, el bailarín y el espectador. El coreógrafo y el bailarín pueden ser el mismo, y a veces un solo actor puede jugar los tres roles.

La danza es un gran complejo de símbolos de comunicación, un vehículo de la conceptualización. La danza puede comunicar información necesaria para mantener los patrones culturales de una sociedad o grupo, para ayudar a alcanzar sus metas, para adaptarse a su medio ambiente, o para integrarse o cambiar. Obviamente la danza no puede comunicar a todos de la misma manera. En una cultura, el entendimiento diferencial de los símbolos puede estar basado en la edad, sexo, clase social, estatus político, etc., del bailarín o coreógrafo, como emisores, o de la audiencia formada por los receptores. Y puede ser que lo que es comunicado no sea traducido a códigos o conceptos de otras culturas.

La función efectiva de la danza es

dar un experiencia inmediata y sensual. La presencia de la danza puede evocar una sola respuesta emocional o muchas de ellas, a veces por placer, a veces por aspectos problemáticos del medio social. La danza puede ser como un juego, como ritual de rebelión o escape catártico, una manera de representar un segmento de la psique o del mundo, ya sea para entenderlo o enfrentarlo.

La danza puede dar idea de seguridad al espectador o al bailarín, al presentarse como una experiencia familiar o, alternativamente, puede romper las reglas, ser incognuente y causar sorpresa.

El ritmo intencional

El ritmo se refiere a patrones desarrollados. Puede ser repetido regularmente o se pueden alternar varios de ellos. La danza contempla los movimientos rítmicos, el pulso fluido de la energía en el tiempo y el espacio, y a veces busca que el ritmo sea deliberadamente roto, según los parámetros y reglas culturales.

La danza puede ser vista desde diferentes perspectivas del tiempo: según la duración de la ejecución en sí misma; o según la duración del intervalo durante el cual la audiencia percibe, entiende y/o reacciona a la danza, y/o el intervalo de la danza según la concepción de tiempo del coreógrafo. La orientación del tiempo puede ser hacia el pasado, presente o futuro, teniendo un marco de tiempo particular, el cual es diferente a la noción del tiempo ordinario.

Según la duración de la función de danza existe un tiempo para el público y, otro, expresado en la danza, a través de las alteraciones del tiempo o las referencias del contenido y los varios marcos del tiempo que presen-



Soliloquio (1981). Coreografía de Raúl Flores Canelo. Ballet Independiente.

tan la danza. Hay también un tiempo "motor" en la danza, que consiste en 4 elementos: el acento (la fuerza con que es liberada la energía), la duración (la cantidad de tiempo, movimientos, patrones y ejecuciones), el metro (agrupamiento numérico de acentos y golpes), el *tempo* (la velocidad con la que los movimientos se siguen unos a otros).

Los patrones culturales de secuencias

La danza tiene patrones culturales y significados, pero estos no son idénticos universalmente, a pesar de que en cierto nivel, la danza puede reflejar estructuras universales del cuer-

po, la experiencia y de la mente. Pero un individuo social aprende la danza no sólo sobre las bases de sus innatas capacidades, sino que lo logra también por la interacción social, pues la danza vive, se desarrolla y persiste como un fenómeno colectivo.

La danza es un sistema de movimientos ordenado, un conjunto acumulativo de reglas o conjuntos de patrones de movimiento permisibles, es uno de los elementos que comprende la cultura, refleja otras manifestaciones culturales y es un vehículo a través del cual la cultura es aprendida.

La danza no tiene la misma importancia en todas las sociedades, y al interior de un sistema sociocultural puede haber tipos de danza jerarquizados (por ejemplo, dentro de una clase social, una danza específica puede ser más o menos aceptada según el rango que se le tenga asignado).

Es importante mencionar que no todas las expresiones y formas de movimiento pueden ser tomadas dentro de la danza; es necesaria una evaluación social y coreográfica para que así sea considerada.

Los estilos de movimientos y la estructura del movimiento de danza no se dan casualmente, sino que corresponden a patrones culturales determinados. Los bailarines en una cultura específica aparecen usando sólo ciertas combinaciones según ciertos parámetros o reglas. Los patrones culturales al interior de los determinantes afectan la manera en que el propósito y la función crean la forma, determinan las secuencias máximas y mínimas y la configuración de elementos de la danza. Los patrones culturales afectan las secuencias de interacción personal, esto es, quién baila, quién interactúa con el baila-

rín, cómo y cuándo la danza sucede, con qué frecuencia, con qué duración y por qué.

Para la formación de un estilo existe cierta determinación por la creación "individual" (que no lo puede ser totalmente, ya que todo individuo es parte de una sociedad) y con los elementos que se toman de lo ya conocido. Además los factores históricos, psicológicos, del medio ambiente o de la idiosincrasia contribuyen a su formación.

Los movimientos no-verbales del cuerpo, diferentes a otras actividades motoras ordinarias, el movimiento teniendo valor inherente

Es necesario examinar el uso característico del cuerpo en los movimientos de postura, de gestos y de locomoción, y la manipulación de las varias dimensiones de movimiento para diferenciar los que son propiamente de la danza.

Esta distinción también se aprecia en otros factores como el espacio que, cuando es un área usada por los bailarines, puede ser reconocido observando lo siguiente: amplitud (tamaño del movimiento) dirección (del cuerpo a través del espacio), *focus* (dirección de los ojos y cuerpo), niveles (alto, medio y bajo), forma (contorno del movimiento), agrupamiento (patrón espacial).

La distinción en la dinámica se refiere al esfuerzo realizado por el cuerpo al moverse e incluye fuerza (cantidad de energía física y emocional utilizada), flujo de esfuerzo (cambio en el gasto de energía), la calidad proyeccional (textura creada por la combinación de elementos y velocidad de liberación de energía en el espacio) y movimiento.



Tania Alvarez y Noe Alvarado durante un ensayo.

Al utilizar el concepto de *conducta motora extraordinaria* podemos distinguir la danza de otras formas de conducta. El movimiento ordinario tiende a ser difuso, fragmentario e inconsciente; el movimiento en la danza se da como una unidad, está más ligado y ordenado, además de que es una forma de expresión. Sin embargo, la característica distintiva que le da la danza a los movimientos no verbales del cuerpo, en relación con otras actividades, es la manipulación de actividades motoras ordinarias al interior de un dominio *estético*; el énfasis está hecho sobre el movimiento (el hecho de la acción cultural) y la moción (ilusión y acción residual resultado del tipo de movimiento producido). La calidad extraordinaria de los movimientos en la danza es que busca establecer un marco anterior de imágenes que pueden ser revisadas y representadas. Como un marco para la reflexión pública, la danza puede servir como un vehículo para comentar las estructuras sociales.

Valor estético

En estudios culturales el significado de estética debe ser abierto para incluir nociones de propiedad, calidad y competencia desde la perspectiva del bailarín. Los grupos de referencia de éste toman en cuenta otros valores o motivaciones asociadas con la danza, éstos, cánones de medida, surgen en ciertas condiciones culturales y utilizan la manipulación de elementos que tienen que ver significativamente con la estructura física y la presentación de una danza; estas acciones constituyen las reglas de la danza, y dan el marco de referencia para la autoevaluación y la actitud de formación para guiar las acciones del bailarín.

La experiencia estética incluye el aspecto sensorial y contempla tres niveles del fenómeno: el emocional-afectivo, el cognoscitivo y la acción conductual. Esta experiencia la tienen tanto el bailarín y el coreógrafo como el público.

La danza tiene cualidades que estimulan la conciencia estética; el movimiento tiene un valor inherente como fuerza motivadora: el placer en hacer o en contemplar.

Para comprender el movimiento (extraordinario) estético, con valor inherente, debe tomarse en cuenta su significado. Este es más que la relación entre un signo y su referente, es la comunicación en los contextos donde los participantes comparten los códigos semánticos, es decir, la comunicación se da por el conocimiento de la forma y la familiaridad con su uso, al compartir las nociones de cuándo, dónde, cómo y por qué, son enviados esos mensajes, y la información suficientemente clara para ser percibida a pesar de los impedimentos.

La comunicación se da a través de símbolos. Un símbolo es esencialmente arbitrario y su determinación depende de patrones culturales; un símbolo es un vehículo para la conceptualización: ayuda a ordenar conductas y es una transformación o sistema de transformaciones. Como conducta simbólica, la danza crea una ilusión, por medio del movimiento del cuerpo y del gesto, que son su materia prima.

El contenido de la danza puede ser representado por medio de sus símbolos, de manera realista o distorsionada; las cualidades de las imágenes kinaestéticas pueden ser empleadas; el cuerpo puede estar sujeto a la distorsión; el tiempo puede ser alterado;



golpe de gracia a la memoria de Lidia Romero
golpe de gracia a la memoria de Lidia Romero



Golpe de gracia (1986). Coreografía de Lidia Romero.
Grupo El Cuerpo Mutable.

Murmurs of the stream. Hartford Ballet.

un concepto simple puede ser elaborado, y, además, puede introducirse el uso de máscaras y vestuario.

Toda esta riqueza de la naturaleza de la danza le da un carácter impresionante y seductor, además de ser un medio de evocación, persuasión y estímulo hasta para jornadas de trabajo. Es el caso de los Nupes de Nigeria, donde las mujeres danzan al construir el piso para su choza. Este podría ser elaborado más eficientemente sin la danza, sin su estética ni sus estilizaciones, y sin que las mujeres estuvieran involucradas afectivamente. Sin embargo, la danza, el movimiento, motiva y sustenta la labor. Así vemos que muchas de las actividades humanas tienen tanto el aspecto técnico (al hacer o crear algo), como el estético, el aspecto comunicativo, que significa y dice algo. Estas actividades humanas se reúnen en la danza.

TRATADO MODERNO DE DANZA CLASICA

Patricia Aulestia de Alba

Acaba de editarse en Francia el *Tratado moderno de danza clásica*, obra en tres tomos de Edmon Linval que abarca los temas: diccionario dinámico, lenguaje de la danza y estudios coreográficos.

El autor, Edmon Linval, se consagró desde muy joven a la danza, perteneciendo a diversas compañías de ballets rusos con eminentes maestros como Michel Fokine, Bronislava Nijinska, Kurt Jooss y Marcel Bergé. Artista, coreógrafo y maestro, siempre ha estado vinculado con los archivos internacionales de la danza. Es fundador de la Escuela Francesa de Arte Coreográfico y maestro en la Escuela de Danza de la Opera de París.

El tomo primero, *Diccionario dinámico*, abarca en 162 artículos, más de 128 pasos, movimientos, gestos, actitudes, ejercicios, etc., desde el mismo momento en que se emprende la ejecución, hasta la acción coordinada con la cabeza, torso y brazos. Los textos se complementan con dibujos esquemáticos y cuadros que resumen los ejercicios.

El tomo II, *Lenguaje de la danza*, sorprende con claras definiciones que empiezan en generalidades y prosiguen con aspectos concretos sobre el ejercicio dancístico: orientación, rotación, géneros, estilos, apoyos, creatividad, etc.

Finalmente, el tomo III, *Estudios coreográficos*, reúne 24 variaciones mnemotécnicas, es decir, reglas que sirven o ayudan a aumentar las facultades y alcances de la memoria en relación con la danza. Estos conocimientos tienen un efectivo valor práctico, pues se basan en observaciones reales de los más variados y completos repertorios. Es el aspecto creativo de la danza.

El *Tratado moderno de danza clásica* tiene el patrocinio del Ministerio de Cultura (Dirección General de Música y Danza) del Gobierno de Francia y el apoyo de la Federación Nacional de Danza Educativa y Profesional. La edición es francamente lujosa, y reproduce dibujos originales de Jean Cocteau, Choveton, Serge Lifar y Jacques Maloubier.

Los interesados en esta obra pueden dirigirse a Chiron-Diffusion, cuyo director general es Denys Ferrando-Durfort, 40 rue de Seine, 75006, París.

INTERNACIONALES

REUNION DE ORGANIZACIONES INTERNACIONALES DE DANZA

Promovida por el Instituto Internacional del Teatro y el Comité de Danza del IIT se efectuó una reunión informal entre los representantes de los organismos internacionales de la danza, los días 26 y 27 de febrero de 1986, en la Casa de la UNESCO en París.

Algunas decisiones concretas que se acordaron en el curso de la reunión fueron: información mutua de las organizaciones y, además, envío de estas informaciones a la revista *Ballet International* que se encargará de publicarlas en una primera etapa; efectuar una reunión similar el 27 de octubre de 1986, en París; las entidades dancísticas del mundo deben compartir sus actividades invitándose mutuamente en la medida de lo posible; constitución de un comité de enlace de los organismos internacionales de la danza. Lo que será estudiado por los consejos administrativos de cada organismo.

André-Louis Perinetti, Secretario General del IIT, manifiesta en el reporte enviado a los participantes que

...la evolución contemporánea de la danza, su desarrollo universal, los diferentes lazos que ella ha unido a su alrededor en todos los continentes, han hecho posible este reencuentro donde cada uno de

los participantes tuvo la posibilidad de volverse a encontrar, o bien de descubrir al otro. La intuición de todos fue más allá de la afirmación de sus propias raíces: intentar un mejor conocimiento, buscar los medios para trabajar juntos, armonizar las actividades y procurar coordinarlas, ya que nuestras organizaciones no pueden ni deben competir, sino complementarse.

Un dato sobresaliente es que en esta reunión fue presentada la Memoria de la Reunión de las Américas celebrada en la ciudad de México del 6 al 8 de diciembre de 1985. Asimismo, fue representada la nueva organización Danza Mexicana, A.C.

El primer boletín de las organizaciones mundiales de la danza se ha editado en cuatro idiomas y ha sido distribuido por la revista *Ballet International*. El segundo número será publicado en septiembre de este año; las colaboraciones deberán ser enviadas antes del 4 de agosto a: Rolf Garske, *Ballet International*. POBox 270443 D-5000. Cologne 1, Germany, Fed. Rep.

REUNION DEL COMITE DE DANZA DEL IIT

El Centro del IIT de la República Democrática Alemana realizó los días 1º y 2 de marzo de este año, en Berlín-Este, seis sesiones de trabajo con diez horas de deliberaciones en total.

Entre los puntos que figuraban en

la agenda estaban, entre otros: revisión de la minuta de la reunión del Comité de Danza realizada en Varsovia (octubre, 1985); reunión de Organizaciones Internacionales de Danza en París (febrero, 1986); evaluación sobre la Reunión de las Américas y el Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza en México (diciembre, 1985); conceptos editoriales de Dance Information Danse; próximas reuniones del Comité que llevarán a cabo en Jackson, Mississippi, en junio de 1986 y en Calcuta, India, en diciembre del mismo año, en la que se efectuará una plenaria y una reunión regional asiática; próximo Congreso del IIT que se realizará en La Habana, Cuba el 6 de junio de 1987. Entre los puntos acordados están: presentar en la reunión de Jackson un proyecto para el desarrollo regional de la danza en las Américas y apoyar los intercambios de maestros, coreógrafos y becarios solicitados por el Centro Mexicano del IIT.

LA DIRECTORA DEL CID-DANZA EN FRANCIA Y ALEMANIA DEMOCRATICA

Patricia Aulestia de Alba, directora del CID-DANZA-INBA de México, entregó un informe escrito sobre los tres primeros años de existencia de esta institución al Secretario General del IIT (UNESCO); reiteró, además, la solicitud de apoyo para extender la importante labor del Centro. De igual manera, se entrevistó con la Jefa de la Sección de Creación Artística del Sector Cultural de la UNESCO, Madelaine Gobeil, quien invitó al Comité de la Danza del IIT para que se presenten proyectos de danza para 1987-1988, por medio de la Comisión

Nacional de la UNESCO de cada país o de los organismos no gubernamentales afiliados a ella.

En otro orden de cosas, la Directora fue invitada, por el Centro del IIT de la RDA, a realizar algunas visitas de observación a diferentes centros dancísticos de las ciudades de Berlín-Este, Dresden y Leipzig. Entre ellos se encuentran el Ballet de la Opera Cómica de Berlín-Este, fundado en 1965, la Escuela Estatal de Ballet de Berlín-Este, creado en 1951, la Escuela de Palucca en Dresden, el Conjunto de Ballet de la Opera Estatal de Dresden, el Conjunto de Ballet de Leipzig, fundado en 1958, el Archivo de la Danza de la Academia de Arte de la RDA.



BALLET INTERNATIONAL

La revista especializada *Ballet International* dedica su edición de marzo a la actividad dancística de México.

La información ha sido recibida por sus lectores con gran interés porque presenta un amplio panorama sobre la danza teatral en este país.

Rolf Garske, editor-director de la mencionada revista comenta la actualidad profesional y educacional mexicana y califica de ejemplares a algunas instituciones mexicanas de danza; destaca, también, la labor de nuestros artistas de la danza y finalmente, incluye en sus páginas fotografías de algunos grupos mexicanos.

COLOQUIO LA DANZA Y LOS MEDIOS

El coloquio sobre la Danza y los Medios que debería llevarse a cabo en Niza Acrópolis, los días 22, 23 y 24 de mayo de 1986, se ha pospuesto para noviembre-diciembre de 1987.

EXPOSICION DE DIBUJOS INFANTILES SOBRE DANZA

El CIDD-UNESCO llevará a cabo una exposición con dibujos de niños de seis a doce años, sobre el tema de la danza. Se invita a los niños mexicanos que estudien en diferentes escuelas de danza o academias, a participar, enviando sus trabajos bajos los siguientes requisitos:

- Fecha límite de entrega: 30 de septiembre
- Nombre y edad del participante
- Escuela de danza o academia
- Dirección

- País
- El formato y las técnicas serán libres
- Enviar los dibujos a:

Comité Mexicano del CIDD-UNESCO
Campos Elíseos 480 (CID-DANZA, INBA)

Col. Polanco Deleg. Miguel Hidalgo
C.P. 11000

Profa. Josefina Lavalle



FORO DE DANZA DENTRO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE PARIS

El Festival Internacional de París organizará, en el Centro Pompidou, en los meses de octubre y noviembre de 1987, un Foro de Danza. Se invitará a doce compañías de jóvenes de danza de diferentes partes del mundo.

El Consejo Internacional de Danza, a través del Comité Mexicano del CIDD-UNESCO, abre la convocatoria a todas las compañías independientes de México, para que envíen un video cassette con algunos trabajos coreográficos, de los cuales, un grupo de especialistas designados por dicho Consejo, hará la selección. Para mayores informes dirigirse al CID-DANZA.

DIRECTORIO INTERNACIONAL DE COREOGRAFOS

La UNESCO, en colaboración con el Consejo Internacional de la Danza y bajo la responsabilidad de uno de sus miembros fundadores, Sr. Jacques Chaurand, está preparando un directorio internacional de coreógrafos, con la finalidad de tener información necesaria para uso de bailarines, compañías, centros de investigación, así como para personas interesadas en la materia.

Por lo anterior pedimos a todos los coreógrafos mexicanos se sirvan registrar, llenando la forma que para el efecto nos ha enviado la UNESCO y que está a su disposición en el CID-Danza.

OFICINA PARA EL CIDD-UNESCO EN EL EDIFICIO DE LA PROPIA UNESCO

El Presidente del Consejo Internacional de la Danza, Sr. Bengt Hager y el Delegado Ejecutivo Sr. Jean Robin, se complacen en anunciar que el CIDD dispone ya de una oficina en el seno de la UNESCO. Esta oficina está situada en el Edificio Miollis, dirección:

CIDD-UNESCO
Bureau S2.60
1, rue Miollis
75015 PARIS

NACIONALES

PREMIOS "TEATRO DE LA DANZA"

El 1º de marzo del año en curso se llevó a cabo una ceremonia de premiación en el Teatro de la Danza del INBA, en

donde se hizo un reconocimiento a lo mejor que desfiló por dicho foro durante 1985. La lista de premiados es la siguiente: Jorge Reyes por la música compuesta para la coreografía *Magias* de Juan José Islas del grupo Quinto Sol; Pilar Medina por sus hallazgos innovadores en la danza-drama; Luis Enrique Mueckay del grupo Barro Rojo como coreógrafo y ejecutante del solo *Marque una X donde le duela el alma*; Emile Dubois como el mejor grupo extranjero y Truzka, de Sonora, como el mejor de provincia.

Del Ciclo Danza'85 fueron premiados: Jeannie Baker de Quinto Sol como la mejor bailarina; Serafín Aponete de Barro Rojo como el mejor bailarín y *En el nido de la serpiente* de Cecilia Appleton del grupo Contradanza como la mejor coreografía.

Del Ciclo Miguel Covarrubias: Herminia Grotenboer del grupo Cuerpo Mutable como mejor bailarina; Lino Perea del Ballet Teatro del Espacio como mejor bailarín y *El llamado* de Guillermina Bravo del Ballet Nacional de México como la mejor coreografía.

El jurado estuvo conformado por Bodil Genkel, Anadel Lynton y Guillermina Peñalosa. La ceremonia de premiación estuvo presidida por Guillermo Arriaga, director de la Compañía Nacional de Danza. Finalmente, los bailarines del Ballet Nacional de México ejecutaron, para el público que asistió esa noche, la coreografía ganadora *El llamado*.

HOMENAJE A JEAN-GEORGE NOVERRE

El 29 de abril, fecha en la que se conmemora el natalicio de Jean-George Noverre (1727-1810), ha sido tomada por el Comité

de Danza del Instituto Internacional de Teatro, ITT, UNESCO y por la Alianza Internacional de la Danza, para celebrar mundialmente el Día Internacional de la Danza. Con tal motivo, el Instituto Nacional de Bellas Artes realizó una mesa redonda sobre Noverre, el coreógrafo parisino cuyas teorías generales sobre el ballet siguen teniendo una asombrosa vigencia.

En este mismo acto, el maestro Alan Stark hizo la interesante exhibición *Música y danzas del Renacimiento*, que apoyada con sus comentarios, logró la atención del público asistente.

FESTIVAL PRO DANZA MEXICANA, A.C.

Se puede decir que la flamante agrupación que preside la maestra Tania Alvarez y que se propone conjuntar a todas las personas que tengan que ver con la danza en México, ha empezado con un muy buen paso. Con motivo del Día Internacional de la Danza, el 26 de abril del presente año, organizó un Festival en las instalaciones del teatro Angela Peralta.

Nunca antes, bailarines, coreógrafos y público habían estado reunidos en un acto maratónico como éste, donde actuaron los grupos Alternativa, Andamio, Ballet Indoamericano, Ahuiyani, Barro Rojo, Contradanza, Huehucóyotl, Macuilxóchitl, Quinto Sol, Teatro del Cuerpo, Utopía, U X Onodanza, Y Ahora qué, la Compañía de Danza Folklórica de la UNAM y María Elena Anaya. Estuvieron también presentes el Ballet Independiente y el grupo Cuerpo Mutable que no pudieron realizar sus actuaciones por la fuerte lluvia que comenzó a caer al final del festival.

DELEGACION MEXICANA ASISTIO AL III CONCURSO INTERNACIONAL DE BALLE

Del 15 al 28 de junio se desarrolló, en la ciudad de Jackson, Mississippi, el III Concurso Internacional de Ballet, auspiciado por el Instituto Internacional de Teatro (IIT).

Estos concursos se celebran periódicamente en las ciudades de Moscú, Helsinki, Berna y Jackson; tienen una duración de dos semanas, y en ellos se reúnen maestros, bailarines, coreógrafos y directores de todo el mundo, presentando lo mejor del país que representan.

ENCUENTRO DE DANZA EN EL NOROESTE

Teniendo como sede la Casa de la Cultura de Hermosillo, del 18 al 29 de agosto del presente año, se efectuó el Encuentro de Danza del Noroeste.

Además de las funciones de danza previstas para este encuentro, el público podrá asistir a cursos de Crítica de danza, Técnica Limón, Técnica Horton, Análisis coreográfico, Folklore y bailes populares. Habrá proyecciones de películas, talleres y un ciclo de conferencias en donde figurarán destacados maestros.

MAS DE MIL PRESENTACIONES DE EL HOMBRE Y LA DANZA

Para celebrar los ocho años de presentaciones de la coreografía *El hombre y la danza* del reconocido Raúl Flores Canelo, director del Ballet Independiente, el Instituto Nacional de Bellas Artes realizó una ceremonia en el Teatro de la Danza, en donde, además de ejecutarse la mencionada coreografía,

el Lic. Javier Barros Valero, Director General del INBA develó una placa en la que se deja constancia de que cerca de un millón de personas han admirado esa coreografía.

El hombre y la danza se constituye, así, en la danza escénica que mayor número de funciones ha tenido en la historia de la danza mexicana.

BALLET NACIONAL DE MEXICO DE GIRA POR ESTADOS UNIDOS

El llamado y Homenaje a Cervantes de Guillermina Bravo, *Acuarimántima* de Federico Castro, *Mujeres* de Jaime Blanc y *Sesión de vals para seis donde el di-
ván no cupo* de Rossana Filomarino son algunas de las obras que conforman el repertorio que el Ballet Nacional de México interpretará en el Festival Internacional de Artes Escénicas de San Antonio, Texas, los días 14 y 15 de junio. En danza escénica sólo participan el Ballet de Stuttgart con Marcia Haydee y el Ballet Nacional de México. Parte de la música de las mencionadas coreografías es de autores mexicanos como Mario Lavista, Federico Ibarra y Luis Rivero.

El Ballet retornará a México pasando por Monterrey en donde hará también dos presentaciones, los días 18 y 19 de junio, en el Teatro de la Ciudad de Monterrey.

TERCER ENCUENTRO NACIONAL SOBRE INVESTIGACION DE LA DANZA

Con el fin de seguir promoviendo la investigación de la danza en los estados de la República, de fomentar el intercambio de ideas y experiencias relacionadas

con la misma, así como continuar con la temática de los Encuentros Nacionales que se realizaron en diciembre de 1984 y agosto de 1985 en la ciudad de México, en esta ocasión el CID-DANZA-INBA, la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, la Universidad Pedagógica Veracruzana, la Subdirección de Actividades Culturales del ISSSTE y la Unidad de Servicios Educativos a Descentralizar-Veracruz-SEP, organizaron el Tercer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, que se llevará a cabo en Xalapa-Enríquez, Veracruz, los días 3, 4, 5 y 6 de julio de este año.

WALTER REUTER EXPONE EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Walter Reuter, conocido en México desde hace varios decenios como fotógrafo y camarógrafo de lo mexicano, especialmente de los grupos indígenas y su cultura, presentó una exposición fotográfica titulada *Walter Reuter y la danza* en el Museo de Arte Moderno, del 29 de abril al 26 de mayo. Walter Reuter, berlinés de nacimiento, llegó a México en 1942 y con una cámara prestada inició su profesión de fotógrafo. De los años cuarenta, época en la que México vivió una intensa actividad dancística, Reuter fijó con su lente ese mundo, por encargo de la revista *Hoy* y del Instituto Nacional de Bellas Artes. La exposición de este fotógrafo resultó en verdad, un valioso documento.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Lic. Miguel González Avelar
Secretario

Lic. Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lic. Javier Barros Valero
Director General

Lic. Lorenzo Hernández
Subdirector General de Difusión y Administración

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

Lic. Jaime Labastida
Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Lic. Adriana Salinas
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

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

Mtra. Patricia Aulestia de Alba
Directora del CID-Danza



SCP