

# UNIVERSIDAD



De "IMAGENES"

Catedral de Puebla

MENSUAL DE CULTURA POPULAR

MEXICO, D. F. FEBRERO, 1937

# ANIVERSARIO

## LA DANZA EN LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Para celebrar que en noviembre de hace noventa y cuatro años se publicó por primera vez la Revista de la Universidad de México y que el tema de este número 914 gira en torno a la danza, decidimos recuperar algunos valiosos artículos de nuestro archivo que han tratado este asunto. Así, presentamos de manera cronológica los textos de Paul Valéry, "La danza", febrero de 1937; de Raquel Tibol, "Pautas y contexto del Ballet Nacional", mayo de 1973; de Bárbara Jacobs, "Las bailarinas se alejan", julio de 1976; de Richard Holden, "Puntos, guiones y curvas de ballets mexicanos", noviembre de 1976 y de Alberto Dallal, "Inhabitual Tongolele", diciembre de 1998. En el caso de los escritos de Valéry y de Holden, no se consignaron a los traductores, lo cual evidencia la invisibilización de este trabajo en otras épocas.



Revista de la Universidad de México [entonces Universidad de México], vol. VI, núm. 67, julio de 1952, p. 19.

de calidad permanente, con momentos de expresión, perfecta como una medalla. No escatimaba nada en sus ensayos: era su batalla perenne, en que todos los días jugaba su vida, toda su vida espiritual, y en que las derrotas no eran menos brillantes que las victorias.

(De "La Nación". Buenos Aires).

## La Danza

Por PAUL VALÉRY

*Conferencia dada en la Université des Annales, de París.*

ANTES de que la Argentina se apodere de vosotros, capturandoos en la esfera de vida lúcida y apasionada que va a formarnos su arte; antes de que ella muestre y demuestre lo que un arte de origen popular, producto de la sensibilidad de una raza ardiente, puede llegar a ser cuando la inteligencia se apodera de él, y le convierte en recurso de soberana expresión e invención, tendréis que resignaros a escuchar algunos consejos que sobre la danza va a desenvolver un hombre que no sabe danzar.

Aplazaréis un poco el momento del encanto, y os diréis que yo mismo no experimento menos impaciencia que vosotros por dejarme cautivar.

\* \* \*

Entrando desde luego en mis ideas, os diré sin preparación que la danza, en mi concepto, no se concreta únicamente a ser un ejercicio, un entretenimiento, un arte ornamental o un juego de sociedad como otro cualquiera; la danza es cosa seria y, en ciertos aspectos, muy venerable cosa. Todas las épocas que han sabido entender el cuerpo humano, o que han experimentado, por lo menos, el sentimiento de su misteriosa organización, de sus límites, de las combinaciones de energía y de sensibilidad que el cuerpo contiene, han cultivado y venerado a la danza.

Que la danza es un arte fundamental, lo sugieren y lo evidencian su propia universalidad, su antigüedad sin límites, los solemnes usos que de ella se han hecho y las ideas y las reflexiones que en todas las épocas ha engendrado. Y es que la danza es un arte derivado de la vida misma, puesto que consiste en una acción de conjunto del cuerpo humano, pero una acción transportada a tal mundo, a tal especie de *espacio-tiempo* que no es ya, enteramente el de la vida práctica.

El hombre se dió cuenta de que poseía más vigor, más actividad y mayores posibilidades en las articulaciones y en los músculos, de los que necesita para subvenir a las necesidades de su existencia y descubrió que algunos de esos movimien-

tos le procuraban, ya por su frecuencia, su continuidad o su amplitud, un placer que solía llegar hasta una especie de embriaguez, tan intensa a veces, que sólo un acabamiento total de sus fuerzas, una especie de éxtasis de agotamiento, podría interrumpir su delirio, su exultante gasto motriz.

Tenemos, pues, los hombres, para nuestras necesidades, demasiado poder. Todos podréis observar fácilmente que la mayoría, la inmensa mayoría de nuestros sentidos nos son inútiles, se quedan sin empleo, no desempeñan ningún papel en el funcionamiento de los órganos esenciales para la conservación de la vida. Miramos y escuchamos demasiadas cosas de las que no podemos servirnos, de las que nada podemos hacer... Y tal está ocurriendo, en este mismo instante, con las palabras de un conferencista.

\* \* \*

Y la misma observación tenemos que hacer respecto a nuestras posibilidades de acción: podemos ejecutar una infinidad de actos que carecen de toda probabilidad de ser empleados en las operaciones indispensables o importantes de la vida. Podemos trazar un círculo, mover los músculos de nuestra cara, marchar cadenciosamente; y todo esto, que ha permitido crear la geometría, el teatro o la milicia, es acción inútil en sí, inútil al funcionamiento vital.

De aquí que los medios de relación con la vida—nuestros sentidos, nuestros miembros articulados, las imágenes y los signos que mandan nuestros actos, y la distribución de nuestras energías, que coordinan los movimientos de nuestro automatismo—podrían muy bien no ser empleados, sino en servicio de nuestras necesidades fisiológicas, y concretarse a actuar sobre el medio en que vivimos, o a defendernos contra él, de tal manera que su único negocio consistiese en la conservación de nuestras existencias.

Podríamos no llevar sino una vida estrictamente ocupada en los cuidados de nuestra máquina vital, perfectamente indiferentes e insensibles a todo lo que no interviene en los ciclos de transformación que componen nuestro funcionamiento orgánico. Y no sentiríamos entonces, ni tampoco realizaríamos, sino lo estrictamente necesario: no haríamos nada que no fuese una reacción estricta, una respuesta unida siempre a determinado influjo exterior—pues nuestros actos útiles son todos limitados y, además, pasan de un estado a otro.

Ved cómo los animales parecen no advertir nada, ni hacer nada que sea inútil. El ojo del perro ve los astros, sin duda; pero el ser de este perro no extrae ninguna consecuencia de tal espectáculo. El oído del perro percibe un ruido, que le hace erguirse y lo inquieta, pero no extrae de este rumor sino lo que estrictamente necesita para reaccionar con una acción inmediata y monótona. No se recrea jamás en la percepción. La vaca, en su pradera, cuando, allí cerca, el expreso Calais-Mediterráneo pasa con gran estrépito, salta... y el tren sigue su marcha; y ya ninguna idea del

animal persigue a ese tren; y la vaca vuelve a su tierna yerba, sin concederle al tren siquiera una mirada de sus bellos ojos. El índice de su cerebro vuelve inmediatamente a estar en cero.

Y, sin embargo, los animales parecen a veces divertirse. El gato, ciertamente, juega con los ratones. Los monos hacen pantomimas. Los perros se persiguen, y van saltando a la nariz de los caballos; y no conozco nada que dé una idea de juego más dichosamente libre que las gambadas de los marsuinos que siguiendo al barco se ven saltar, hundirse, adelantarse, pasar ahora bajo la quilla y reaparecer entre las espumas... más ágiles que las olas, y, como ellas y entre ellas, brillantes y cambiantes a la luz. ¿Será esto ya la danza?

Pero todos estos entretenimientos de los animales pueden interpretarse como acciones útiles, brotes impulsivos, debidos a la necesidad de gastar una energía superabundante, o de mantener en estado de flexibilidad y de vigor los órganos destinados a la defensa vital o al ataque. Y creo observar que las especies que parecen más rigurosamente construidas y dotadas de instintos más especializados, tal como ocurre con las hormigas y las abejas, parecen ser también las más avaras de su tiempo. Las hormigas no pierden ni un segundo. La araña acecha, y no se distrae nunca en su tela. Sólo el hombre...

\* \* \*

El hombre es este raro animal que se contempla vivir, que se atribuye un valor, y que coloca todo el valor que ha tenido a bien atribuirse, en la importancia que concede a sus percepciones inútiles y a sus actos sin consecuencia físico-vital.

Pascal hacía consistir toda nuestra dignidad en el pensamiento; pero este pensamiento que nos levanta—a nuestros propios ojos—por encima de nuestra condición sensible, es, exactamente, el pensamiento que no sirve para nada. Observad que de nada sirve a nuestro organismo el que meditemos sobre el origen de las cosas, sobre la muerte; y observad, además, que los pensamientos de este orden tan alto, son más bien perjudiciales, y aun fatales, a nuestra especie. Nuestros pensares más profundos son los más indiferentes a nuestra conservación, y, en cierto modo, son inútiles con respecto a la misma.

Pero nuestra curiosidad, que es más ávida de lo que urge que sea; pero nuestra actividad, que es más excitable que cuanto nuestros imperativos vitales exigen, se han ido desarrollando hasta llegar a la invención de las artes, de las ciencias, de los problemas universales, y hasta la producción de objetos, y de formas, y de acciones—de todo lo cual podría prescindirse fácilmente.

Y ocurre que, aun esta invención y esta producción libres y gratuitas... todo este juego de nuestros sentidos y de nuestras potencias se nos ha ido convirtiendo poco a poco en una especie de necesidad y en una especie de utilidad.

El arte, como la ciencia—cada cual por sus distintos caminos—tienden a crear una especie de utilidad con lo inútil, una especie de necesidad con lo arbitrario. Así, la creación artística, más que una creación de obras, es una creación de *necesidad* de obras; pues las obras son productos y ofertas, que suponen necesidad y demanda.

\* \* \*

Henos aquí ya en presencia de la filosofía, diréis vosotros... Lo confieso, y he filosofado en demasía.

Mas, cuando no se es un bailarín, cuando nos veríamos en apuro, no ya si quisiéramos bailar, sino simplemente explicar un paso; cuando, para explicar las maravillas que pueden hacer las piernas, no se dispone sino de los recursos del cerebro, ¿qué hacer, si no acudir entonces a un poco de filosofía: es decir, que no nos queda entonces otro recurso que tomar las cosas desde muy lejos, con la esperanza de que las dificultades se desvanescan merced a la distancia? Es, efectivamente, más sencillo construir un universo, que explicar cómo se mantiene un hombre sobre sus pies. Preguntadlo a Aristóteles, a Descartes, a Leibniz y a algunos otros...

Sin embargo, el filósofo puede muy bien contemplar la actuación de una bailarina, y, notando que encuentra en ello placer, acaso trate de sacar de su placer el segundo placer de expresar esta impresión en el lenguaje que a él le es propio.

Pero, en primer lugar, extraerá de la danza algunas bellas imágenes...; pues los filósofos están ávidos de imágenes; ni hay oficio, como la filosofía, que más las necesite, aunque el filósofo las disimule, a veces, bajo palabras que tienen un cierto aspecto de murallas. Ya una caverna, ya un río siniestro que sólo se atraviesa una vez, Aquiles que jadea tras una tortuga inalcanzable, los espejos paralelos; los corredores que van pasándose de mano en mano una antorcha, y así hasta llegar a Nietzsche, a Nietzsche con su águila, su serpiente, su bailarín de la cuerda floja... todo un material, toda una representación de ideas con la que podría hacerse un bellissimo ballet metafísico en que se presentarían en escena tantos símbolos famosos.

Mi filósofo de hoy, sin embargo, no se satisfaría con esta representación. ¿Qué hacer ante la danza y la bailarina, para concebir la ilusión de que se sabe de esto un poco más de lo que mejor que nadie sabe la misma bailarina, y de lo cual ni un ápice se sabe? Tendrá, pues, que compensar su ignorancia técnica y disimular el aprieto en que se encuentra, mediante alguna ingeniosa interpretación universal de este arte, cuyo prestigio el mismo constata y experimenta.

Y el filósofo pone manos a la obra, a su manera. La manera de un filósofo, su entrada en la danza... bien conocida es ya: Consiste en esbozar el *paso* de la *interrogación*. Y, tal como corresponde a un acto inútil y arbitrario, he aquí que se dedica a interrogar sin prever las consecuencias; se entrega a una ilimitada interrogación, en ple-

na infinitud de la forma interrogativa. Pues tal es, sí, el oficio del filósofo.

Hace, pues, lo suyo, y comienza, justamente, por su acostumbrado comenzar: He aquí que se pregunta: ¿Qué es, pues, la danza?

\* \* \*

¿Qué es la danza? Frente a esta interrogación, observad desde luego la perplejidad del filósofo, lo que le lleva a pensar en una célebre perplejidad de San Agustín.

Cuenta San Agustín que se preguntó un día: ¿qué era el Tiempo?; y confiesa que lo sabía muy bien mientras no había pensado en preguntárselo, pero que se perdía en el dédalo de su espíritu, en cuanto se detenía a considerar ese nombre aislandolo de cualquier empleo inmediato y de cualquiera expresión particular. Profunda observación.

Y aquí tenemos ya a nuestro filósofo en actitud de perplejidad, ante el pavoroso dintel que se interpone entre una pregunta y su respuesta, obsesionado por el recuerdo de San Agustín, rumiando en la penumbra de su espíritu acerca de la perplejidad de este gran Santo:

—¿Qué es el tiempo? ¿Y qué es la danza?...

Pues la danza—se dice el filósofo—no es, si bien se considera, sino una forma del tiempo; no es sino la creación de una especie de tiempo, o de un tiempo de una especie muy distinta y singular.

Y el filósofo respira; ha hecho el maridaje de dos dificultades. Separadamente cada una, le dejaba perplejo e incapacitado; pero he aquí que ahora las ha unido. Y acaso esta unión llegue a ser fecunda. Acaso lleguen a nacer de ella ciertas ideas, que es, precisamente, lo que el filósofo persigue, lo que él busca, su entretenimiento y su vicio inveterado.

Y mira, entonces, a la bailarina con ojos extraordinarios—los ojos extralucidos que logran transformar todo lo que miran en presa del espíritu abstracto. Contemplará y descifrá, pues, a su manera, el espectáculo.

Y le parece entonces que esta persona que danza se encierra, por decirlo así, en una duración que ella misma engendra, hecha íntegramente de energía actual y en que se excluye por entero todo cuanto puede perdurar. Esta persona que danza es lo *instable*, prodiga lo instable, atraviesa lo imposible, abusa de lo improbable; y, a fuerza de negar por su esfuerzo el ordinario estado de las cosas, logra crear en los espíritus la idea de otro estado, de un estado excepcional—un estado que sólo será acción, una permanencia que se construirá y se consolidará mediante una producción incesante de trabajo, comparable al vibrante detenerse de un moscardón, de una mariposa ante el cáliz de las flores que va explorando, y que, cargada de potencia motriz, se mantiene, casi inmóvil, y sostenida, solamente, por el batir maravillosamente rápido de sus alas.

Nuestro filósofo podría también comparar a la bailarina con una llama, con todo fenómeno, en fin, visiblemente sostenido por el consumo intenso de una energía de superior calidad.

Y le parece también que, en el estado danzante, todas las sensaciones del cuerpo, a la vez motor y movido, se encuentran encadenadas entre sí y sujetas a un cierto orden—que se preguntan y se contestan las unas a las otras, como si repercutiesen las unas en las otras, como si se reflejasen sobre la pared invisible de la esfera de las fuerzas vivas... Permitidme esa expresión terriblemente audaz: no encuentro otra. Que al fin, ya sabiais de antemano que soy un escritor oscuro y complicado.

\* \* \*

Nuestro filósofo—o, si lo preferís así, el espíritu acosado por la manía interrogativa—al encontrarse ahora ante la danza, se plantea asimismo sus acostumbradas preguntas. Emplea sus porqués y sus cómo; sus instrumentos ordinarios de elucidación, que son los recursos propios de su arte; y trata de substituir, como ya os habréis dado cuenta, la expresión inmediata y expeditiva de las cosas, por fórmulas más o menos raras que le permitan ensamblar ese gracioso hecho—la danza—con el conjunto de las ideas que ya posee, o cree poseer.

Trata entonces de profundizar en el misterio, de un cuerpo que, súbitamente, como por efecto de un choque interior, entra a una especie de vida a la vez extrañamente instable y extrañamente reglamentada, y, a la vez también, extrañamente espontánea, pero extrañamente sabia y evidentemente elaborada.

Este cuerpo parece haberse desligado de su equilibrio ordinario. Se diría que trata de desafiar en ligereza, quiero decir, en prontitud a su propio peso, del que esquivaba a cada paso la natural tendencia. Y no hablemos ya de ley.

En general, este cuerpo se da a sí mismo un régimen periódico más o menos simple, que parece conservarse por sí solo; está como dotado de una elasticidad superior, gracias a la cual recupera el impulso de cada movimiento y consigue restituirse desde luego. Se piensa en el trompo que se mantiene sobre su punta y que reacciona tan vivamente al menor choque.

\* \* \*

Pero he aquí una observación de importancia, derivada de este espíritu filosofante que, mucho mejor, haría en entregarse ya, sin reservas, y en abandonarse a lo que ven sus ojos. Observa que este cuerpo que danza parece ignorar cuanto le rodea. Se diría, realmente, que no tiene que ver más que consigo mismo... Pero también con otro objeto: un objeto importante, del que se desprende y se liberta, y al que vuelve, pero solamente para tener una base en qué apoyar su nueva fuga...

Esta base es la tierra, el suelo, el lugar sólido, la superficie sobre la cual transurre la vida ordinaria, sobre la cual avanza el andar, que es la prosa del movimiento humano.

Si, en efecto: este cuerpo que danza parece ignorar todo lo demás, no saber nada de cuanto le rodea. Se diría que se escucha y sólo se escucha a sí mismo; se diría que no ve nada, y que los ojos que posee no son sino joyas, esas joyas desconocidas de que habla Baudelaire, cuyas luces no le sirven de nada.

Si es pues verdad que la bailarina se encuentra en otro mundo, un mundo que no es el que se refleja en nuestros ojos sino el que ella misma va tejiendo con sus pies y construyendo con sus gestos. Pero en este mundo, los actos carecen de finalidad exterior; no hay objeto de qué apoderarse, ni al que apegarse o rechazar, ni del que huir; no existe un objeto en el que termine exactamente una acción y que dé a los movimientos una dirección y una coordinación exteriores, y enseguida una conclusión neta y clara.

Mas no es esto todo, pues aquí, además, no existe lo imprevisto: puede parecer a veces que el ser danzante obra como ante un incidente imprevisto, pero este imprevisto forma parte de una muy evidente previsión. Todo sucede *como si*. Pero no se pasa más allá en ese *como si*.

No hay ni finalidad, ni incidentes verdaderos, ni exterioridad. . .

No hay exterioridad. La danzarina no es nada, por de fuera. . . Nada existe más allá del sistema que ella misma ha formado con sus actos, sistema que hace pensar en el sistema opuesto, pero no menos hermético, que constituye el sueño, cuya ley—enteramente opuesta—consiste en la abolición, en la abstención total de los actos.

La danza le parece a nuestro filósofo como un sonambulismo artificial, un grupo de sensaciones que se forma su mundo aparte, en el cual ciertos temas musculares se suceden de acuerdo con una secuela que le otorga a aquélla su tiempo propio, su duración absolutamente suya. . . Y el filósofo contempla con voluptuosidad y dilección cada vez más intelectuales, a este ser que da a luz, que hace emerger de las profundidades de sí misma, toda esta bella serie de transformaciones; que a veces se transporta, pero sin ir en verdad a ninguna parte; a veces se modifica en el mismo sitio, se muestra en todos sus aspectos; y que, en ocasiones modula sabiamente sucesivas apariencias, como si procediese por fases organizadas; a veces se muda vivamente en un torbellino que se acelera, para, de pronto, fijarse, cristalizada en estatua y adornada de una extraña sonrisa. ■

Mas este desasimiento del medio, esta ausencia de finalidad, esta negación de movimientos explicables, estas rotaciones completas (que ninguna circunstancia de la vida ordinaria exige a nuestro cuerpo), hasta esta sonrisa que a nadie se dirige. . ., todas estas características están en franca oposición con los actos que realizamos en el mundo práctico y con las relaciones que mantenemos con el mismo mundo.

En este mundo práctico, nuestro ser se encuentra reducido a una función de intermediario entre la sensación de una necesidad y el impulso que la satisface. De ahí que nuestro ser proceda siempre

por la senda más económica, ya que no siempre por la más corta: busca el rendimiento. La línea recta, el tiempo más breve, parecen inspirarlo. Hombre práctico es el que tiene el instinto de esta economía de tiempo y de medios, y que la consigue, tanto más fácilmente cuanto que su objetivo es más claro y está mejor localizado, pues es un objeto exterior.

Mas ya lo hemos dicho, la danza es todo lo contrario: transcurre dentro de su propio estado, se mueve dentro de sí misma, y no tiene, en sí, ninguna razón, ni tendencia alguna que la lleve a su final. Cualquiera fórmula de danza pura será absolutamente extraña a cuanto haga prever un término. Acaecimientos ajenos son los que le ponen fin; sus límites de duración no son intrínsecos a ella; intervienen las conveniencias del espectáculo, la fatiga, el desinteresarse de los demás. La danza no posee en sí término, sino que acaba como un sueño, que podría continuarse indefinidamente. La danza finaliza, no porque la empresa tenga fin, pues que aquí no hay empresa alguna, sino porque ha llegado a término otra cosa que no es la propia danza.

Y, por lo mismo—permitidme ahora alguna expresión audaz—no podríamos considerarla, y ya lo he insinuado antes, como módulo de vida interior, dando ahora a este vocablo psicológico un sentido nuevo en el que la fisiología culmine?

Vida interior, pero, esta vez, construida en absoluto de sensaciones de duración y de sensaciones de energía que van correspondiéndose, y forman como un recinto de resonancias. Estas resonancias, como cualesquiera otras, tienden a comunicarse: y una parte de nuestro placer de espectadores estriba justamente en que nos sentimos ganados por los ritmos, y virtualmente danzantes nosotros mismos.

\* \* \*

Avancemos un poco más, para sacar de esta especie de filosofía de la Danza consecuencias y aplicaciones en verdad curiosas. Si he hablado hoy de este arte, atendiéndome a consideraciones muy generales, no ha sido sin la idea preconcebida de conducirnos a donde ahora estoy. He tratado de comunicaros una idea demasiado abstracta de la danza y de presentárosla especialmente como una acción que se deduce, después de desprenderse, de la acción ordinaria y útil, y finalmente, se opone a esa misma acción.

Pero este punto de vista tan general (razón precisamente por la que vine a adoptarlo) conduce a abarcar bastante más de lo que propiamente es la danza. Toda acción que no tiende a la utilidad, y que, por otra parte, es susceptible de educación, de perfeccionamiento, de desarrollo, se asimila a ese tipo simplificado de la danza, y, en consecuencia, todas las artes pueden ser consideradas como casos particulares de dicha idea general, puesto que todas las artes, por definición, comportan una parte de acción: *La acción que produce la obra, o bien que la manifiesta.*

Un poema, por ejemplo, es acción, porque un poema no existe sino en el momento en que *se dice*; cuando se encuentra en *acto*. Este acto, como la danza, no tiene por finalidad más que crear un estado: es un acto que se da a sí mismo sus leyes propias: el poema crea, también, un tiempo y una medida de tiempo que le convienen y que le son esenciales: no puede distinguirse de su forma de duración. Comenzar a decir versos, es entrar en una danza verbal.

Pensad también en el trabajo del virtuoso, del violinista, del pianista. No miréis sino sus manos. Tapaos los oídos si queréis. No veáis más que sus manos. Vedlas cómo se desplazan y cómo se deslizan en el estrecho escenario del teclado. ¿No son estas manos como bailarinas, que también han tenido que someterse durante luengos años a severas disciplinas, a ejercicios sin término?

Recordadlo; no estáis oyendo nada. No hacéis ahora, más que ver esas manos que van y vienen, se fijan en un punto, se cruzan, saltan a veces una sobre otra; una se retarda ahora, en tanto que la otra parece buscar los pasos de sus cinco dedos en el otro extremo de la pista de marfil y ébano. Sospecháis, entonces, que todo esto obedece a ciertas leyes, que este ballet está también regulado, determinado...

Observemos, de paso, que si no escucháis nada y si desconocéis el trozo musical que está tocándose, no podréis prever absolutamente en qué punto del fragmento va la ejecución. Lo que *vuestros ojos ven* no os descubre por ningún indicio la etapa del recorrido en que se halla la labor del pianista; pero, sin embargo, no dudáis ni por un momento que esta acción en que el pianista se halla sumergido deje de estar ni un solo instante sujeta a una regla, a normas sin duda alguna demasiado complejas.

Si ponéis un poco más de atención, descubriréis en esta complejidad ciertas restricciones a la libertad de los movimientos de estas manos que actúan y van multiplicándose sobre el piano. Hagan lo que hicieren, estas manos parecen no hacerlo sin obligarse a respetar yo no sé qué sucesiva igualdad. La cadencia, la medida, el ritmo, están revelándosenos. No quiero entrar en estas cuestiones, que, a pesar de ser muy conocidas y no ofrecer dificultades en la práctica, me parece que no tienen hasta hoy una teoría satisfactoria: cosa por lo demás que ocurre con toda materia en que el tiempo interviene como causa directa. Tenemos que volver, entonces, a lo que decía San Agustín.

Mas es un hecho de fácil observación que todos los acontecimientos automáticos que corresponden a un determinado estado del ser, y no a un fin figurado y localizado, adoptan un régimen periódico; el hombre que anda se ajusta a un régimen de esta especie; el distraído que balancea su pie o que tamborilea sus dedos sobre una vidriera; el hombre que, en hondas meditaciones, se está acariciando la barba, etc.

\* \* \*

Todavía un poco más de ánimo. Vayamos aún un poco más lejos de la idea acostumbrada e inmediata que uno suele formarse de la danza.

Os decía, hace un momento, que todas las artes son formas muy variadas de acción, y que se analizan siempre en términos de acción. Considerad a un artista en su trabajo, suprimid los intervalos de reposo o de abandono momentáneo: vedle, en la obra, inmovilizarse, reintegrarse vivamente a su ejercicio; suponed que este artista se halla bastante ejercitado y seguro de sus medios y que, ya en el momento de la observación que de él hacéis, no es más que un ejecutante y, en consecuencia, que sus operaciones sucesivas tienden a efectuarse en tiempos conmensurables, es decir, con un ritmo; vosotros podéis entonces concebir la realización de una obra de arte, una pintura o una escultura, como obra de arte en sí misma, y de la que el objeto material que va moldeándose bajo los dedos del artista no es sino un pretexto, lo accesorio, el asunto del ballet, etc.

Esta idea ¿pudiera pareceros atrevida, tal vez? Pero pensad en que para muchos grandes artistas una obra no se halla nunca concluida; lo que ellos estiman como su anhelo de perfección no es, acaso, sino una forma de esta vida interior hecha toda de energía y de sensibilidad, y en recíproco y reversible mudarse, como ya os he dicho.

Recordad, también esas construcciones de los antiguos que iban elevándose al ritmo de una flauta.

Yo podría relataros también, la curiosa historia que recogen los Goncourt en su diario: Aquella de un pintor japonés que vino a París y fue invitado por ellos a ejecutar algunos trabajos ante una pequeña reunión de *amateurs*.

\* \* \*

Però urge ya cerrar esta danza de ideas en torno a la danza viva.

Yo he intentado mostraros cómo este arte, lejos de ser una fútil diversión, lejos de ser una especialidad que se concreta a la producción de algunos espectáculos, al entretenimiento de los ojos que la contemplan, de los cuerpos que se entregan a ella, es, simplemente, una *poesía general de la acción de los seres vivos*: pues aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega y hace del cuerpo poseído un objeto cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de los poderes instantáneos del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu, en las dificultades que le propone, en las metamorfosis que obtienen del mismo objeto, y que alejan al artista, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común.

¿Qué es una metáfora, si no una especie de pirueta de la idea, con la que se relacionan las diversas imágenes y los diversos nombres? ¿Y qué son todas estas figuras que empleamos, todos estos

recursos—las rimas, las inversiones, las antitesis, si no empleos de todas las posibilidades del lenguaje, que nos separan del mundo práctico, para formarnos, también nosotros, nuestro universo particular, sitio privilegiado de la danza espiritual?

\* \* \*

Y ahora os entrego ya, fatigados de las palabras, pero por lo mismo tanto más ávidos de encantamiento sensible y de placer sin pena, os entrego al propio arte, a la llama, a la ardiente y sutil acción de la Argentina.

Bien sabéis qué prodigios de comprensión y de invención ha creado esta grande artista, cuánto ha logrado hacer por la danza española. En lo que a mí respecta, después de hablaros excesivamente de la danza en abstracto, no sabré deciros hasta qué punto admiro la obra de inteligencia que ha realizado la Argentina, al entregarse con un estilo perfectamente noble y con profundo estudio, a un tipo de danza popular que a menudo solía encanallarse fácilmente, sobre todo fuera de España.

Pienso que la Argentina ha obtenido este magnífico resultado—ya que se trataba de salvar una forma de arte y de regenerar, en él, su nobleza y sus posibilidades legítimas—, gracias a un análisis infinitamente minucioso de los recursos de este género de arte, y de sus propios recursos.

He aquí lo que hondamente me conmueve y me interesa. Yo soy quien no opondrá jamás, quien no sabe oponer nunca la inteligencia a la sensibilidad, la conciencia reflexiva a los datos inmediatos; y saludo a la Argentina como hombre que se halla contento exactamente de ella, cuanto bien quisiera estar contento de sí propio.

## Impresiones de México

Por el Dr. CARLOS SALZEDO

LA evolución del público mexicano hacia la música "pura", es relativamente reciente, y se debe en gran parte a la ardua labor de "pioneer" llevada a cabo por el compositor Carlos Chávez, director de la Orquesta Sinfónica.

En años pasados, México, como otras repúblicas latinoamericanas, hallábase principalmente interesado en el canto, en los raros "virtuosos" que aportaban a aquel país, y en los cuartetos de cuerda.

Correspondiendo a una invitación recibida de la Sociedad Filarmónica, organización nacida del nuevo sentido de la música mexicana, fui a aquella ciudad la primavera pasada, acompañado por

mis eminentes colegas George Barrére y Horace Britt, flautista y violoncelista, respectivamente.

Los artistas que visitan a México, no tienen más que dos alternativas, o adquirir fama a partir del primer recital, o adquirirla con un número indefinido de ellos.

Los latinos tienen fama de mostrar su entusiasmo de una manera muy vehemente, pero sería inexacto creer que no hacen otro tanto cuando dan a conocer su desaprobación.

Una característica curiosa de los auditorios de México, es la interrupción repentina del aplauso, cuando juzgan que un artista ha sido ya suficientemente aclamado.

El público mexicano es tan refinado como ecléctico. Rara vez en mi carrera había encontrado una comprensión tan profunda de los clásicos de los siglos XVII y XVIII. En cuanto a la música contemporánea, los mexicanos no se muestran menos comprensivos ante ella. La última obra de Edgard Varèse, "Density 21.5", ejecutada en uno de nuestros recitales, fue entusiásticamente recibida.

Una de las cosas que más me impresionaron, fue la distancia que existe, musicalmente hablando, entre México y los Estados Unidos. En Estados Unidos, puede adquirirse reputación, ya sea legítimamente o con falsos recursos: es sólo cuestión de publicidad. En México, en cambio, es completamente diferente, uno debe valer por sus propios méritos. Los mexicanos que asisten a conciertos piensan por sí mismos, los cronistas musicales tienen escasa influencia en sus opiniones.

Nuestras dos últimas actuaciones en México, fueron con orquesta; cada uno de nosotros fue solista en un concierto, y dirigió la orquesta en los otros. Actuaba la Orquesta Sinfónica de la Universidad. Una muestra de fina camaradería me la dió el director de esta orquesta, maestro José Rocabruna, pues se ofreció para actuar entre los músicos, y tocó estos dos últimos conciertos, bajo la dirección, primero de Barrére y de Britt, respectivamente, y por último bajo mi dirección.

El público de México está muy interesado en la música. Los empleados de las tiendas, restaurantes y almacenes, no sólo asistieron a nuestros conciertos, sino que los patrocinaron. Fue completamente nueva esta experiencia, y no puedo recordarla sin sentirme agradecido.

\* \* \*

De acuerdo con lo que ha llegado a ser una tradición, estoy proyectando dar la primera audición de una nueva obra mía, "Scintillation", en el Curtis Institute, este invierno. Me siento seguro de que su "tempo di rumba" va a estar asociado con los recuerdos de mi última estada en México, pero en realidad esta rumba se halla en mi cuaderno de anotaciones desde el año de 1920.

(De "Overtones". Enero, 1937. Filadelfia.)



Raquel  
Tibol

## Pautas y contexto del Ballet Nacional



En la primera quincena de junio, y en ciudades tan alejadas como México y Moscú, tuvieron lugar dos actividades importantes para el arte de la danza; de alcance mundial la soviética y enmarcada en el medio universitario la mexicana.

Del 7 al 19 de junio se celebró en Moscú el Segundo Concurso Internacional de Ballet, para jóvenes entre 17 y 28 años de edad. La convocatoria establecía que se deberían interpretar obras clásicas y contemporáneas, entendiendo seguramente en esta última categoría composiciones coreográficas recientes, pues es presumible que el comité organizador, presidido por Igor Moisseiev e íntimamente relacionado con el Teatro Bolshoi, no debe haber considerado la danza contemporánea, aquella que hizo a un lado no sólo la zapatilla de puntas, sino también toda la técnica del ballet romántico. Pero dentro de las diversas tendencias de la danza clásica, el concurso de Moscú reviste una indudable seriedad, como lo demuestra el número de participantes y la composición del jurado. En el primer concurso, celebrado en Moscú en el verano de 1969, participaron 78 artistas de 19 países. En el de este año se presentaron cerca de 90 artistas de 25 países. El jurado, presidido por Yuri Grigorovich, maestro del Bolshoi, quedó integrado por la cubana Alicia Alonso, el estadounidense Jerome Robbins, la francesa Claude Beasy y las soviéticas Galina Ulanova y Maya Plisetskaya. Esta última obtuvo recientemente un gran éxito con su interpretación del personaje de Ana Karenina en el Ballet del mismo nombre.

Por lo demás, es bien conocida la posición estética de los bailarines cubanos, que el coreógrafo y director Alberto Alonso definió de manera muy clara: "Nuestra búsqueda se encamina a la consecución de un lenguaje danzario nacional, con proyección universal; perseguimos una síntesis danzaria que partiendo de la técnica clásica

ca y la danza moderna asimile los esquemas básicos presentes en los bailes populares." Fiel a estos principios, Alberto Alonso ha creado obras como *Espacio y movimiento*, *Carmen*, *El guije*, *Un retablo para Romeo y Julieta* (novedosa versión del drama de Shakespeare donde se conjuga el teatro y la danza, la palabra y el movimiento), *Conjugación* (dedicada al comandante Ernesto Che Guevara, sobre un poema de la uruguaya Amanca Berenguer) y *Vietnam, la lección* (inspirada en la lucha librada al sur de Vietnam).

En el Segundo Concurso Internacional, el Ballet Nacional de Cuba presentó danzas de dos de sus más jóvenes coreógrafos: Alberto Méndez e Iván Tenorio. Méndez compuso un *pas de deux*, titulado *El río y el bosque*, para el que asimiló aspectos del folclore cubano. *Rítmicas*, el *pas de deux* creado por Tenorio, se inicia con ejercicios académicos realizados en la barra tradicional, pero al desarrollarse deriva al ballet moderno y al baile popular esencialmente cubano.

La otra actividad importante, que no llegó a ser noticia para las agencias de prensa, es la temporada que en la primera quincena de junio presentó el Ballet Nacional de México en el Teatro de la Ciudad Universitaria anexo a Arquitectura, con un solo programa compuesto por cuatro obras que se sitúan en lo mejor de la más severa danza contemporánea. Es decir: no a la zapatilla de punta, no al argumento como pretexto para un desarrollo coreográfico, no a los brazos y piernas como partes fundamentales del instrumento danzario. El ballet contemporáneo deriva su conciencia de estilo de una apropiación de todo el cuerpo para el baile. Las caderas, los hombros, el vientre, la espalda, el pecho... cualquier espacio del cuerpo puede ser el apropiado para convertirse en polo del movimiento y la expresión. Al desechar el cuento argumental,



la arquitectura coreográfica sustenta el contenido en la forma misma. Dicho de otra manera: por el desarrollo de la forma es por donde la coreografía obtiene su contenido. No se pretende, como sí ocurre en ciertas corrientes actuales más abstractas, de conseguir una plástica en movimiento. Aunque casi siempre intraducibles a palabras, las danzas del Ballet Nacional expresan contenidos concretos, ya sea de situaciones, de temperamentos, de sentimientos, de circunstancias. Este grupo demuestra con su trabajo que el cultivo de la forma no tiene por qué ser formalista. Para humanizarse la forma no necesita forzosamente del injerto literario. Más aún: Ballet Nacional se ha propuesto demostrar, y lo está consiguiendo, que para convertir en danza los grandes temas de la literatura hay que desliteraturizarlos, haciendo a un lado todo lo anecdótico y episódico, así como la estructura narrativa.

Es el peculiar y profundo anhelo humanitario lo que diferencia a Ballet Nacional de grupos como el Nikolais Dance Theatre o la Murray Louis Company de los Estados Unidos, en los cuales el vuelo de la forma por la forma llega siempre más alto y más lejos que el vuelo de la forma para la expresión. Con lo cual no pretendo aplicar a Nikolais o a Murray Louis el ya desprestigiado y tergiversado calificativo de "deshumanizados". Si así lo hiciera el respetable Alwyn Nikolais, con sus sesenta años plenos de fervor creativo, me contestaría: "Yo me esfuerzo por llegar a otro nivel de expresión, en el que utilizo al ser humano como instrumento para conocer el mundo, y por medio de este conocimiento llegar de nuevo al hombre." Pero el cinetismo, sea en danza o en artes plásticas, lleva en su definición sus propios límites, que no son justamente los de Guillermina Bravo y sus compañeros del Ballet Nacional. Estos se crecen incitados por el que podríamos denomi-

nar desentrañamiento poético, mientras que un Murray Louis, cuando sale de la forma pura para entrar en la danza "cómica" desinfla sus relevantes calidades a causa de lo obvio y lo superficial. Cada quien en lo suyo: Piet Mondrian en la plástica pura y Jackson Pollock en el expresionismo abstracto. Pero lo que debe quedar claro es que hay una cierta consanguinidad estética entre Ballet Nacional de México y las compañías de danza contemporánea de los Estados Unidos, mientras que no existe familiaridad alguna entre el grupo mexicano y los conjuntos modernistas que trabajan con base en una hibridación del neo-romanticismo, el ballet-teatro, el show y las tablas gimnásticas. A la cabeza de esta corriente y con formidable talento marcha Maurice Béjart, quien ha conmovido al público europeo con una puesta en escena plena de fantasía de *La Traviata* de Verdi, que se presentó en marzo en Bruselas y podrá verse en septiembre en París. Para su estreno, la Sala del Palacio de la Moneda, donde se representó, fue reproducida en el escenario con sus estucos y dorados. Los cantantes, con ritmos dancísticos, evolucionaban en los palcos verdaderos y en los escenográficos. Realidad y ficción no tuvieron solución de continuidad. ¿Cuál era la imagen verdadera y cuál su desdoblamiento en el espejo? Sea como fuere, se retrataban mutuamente porque público y artistas representaban a una misma sociedad, según quiso decirlo, y lo dijo, Maurice Béjart.

El programa único para la presentación en C. U. de Ballet Nacional estuvo constituido por una obra de la que es coreautor Luis Fandiño: *Operacional I*, y tres de Guillermina Bravo, que es "coordinadora artística" y ya no "directora" de la compañía, que a última fecha se ha decidido por la condición de comunidad cogobernada. En sus 26 años de existencia este conjunto ha conocido



distintos estadios artísticos, y a ello han creído necesario referirse en un párrafo escrito para el público universitario. "Las diferentes etapas recorridas por Ballet Nacional de México han expresado con claridad los sucesivos objetivos del grupo: búsqueda, integración, asentamiento estético, renovación técnica y revolucionarización. Puede afirmarse, en este sentido, que el grupo ha sido y sigue siendo una comunidad inconforme: nuevas tendencias y actitudes han sido asimiladas por sus integrantes y la renovación del repertorio ha indicado la ininterrumpida línea creativa de sus seguidores. Un público cada vez más amplio ha podido percibir las distintas orientaciones, las cuales en su momento han constituido la vanguardia de la danza contemporánea en México.

"Al paso de la renovación técnica y estética, Ballet Nacional de México responde conscientemente con nuevos métodos de organización interna. Puede afirmarse que cada uno de sus miembros, a medida que adquiere la indispensable preparación técnica y cultural, se convierte en participante activo de todas las actividades del grupo. En esta forma, 1973 marca para Ballet Nacional de México una etapa de reorganización que amplía y hace más expedita su realización en todos los sentidos, en todas direcciones. La seguridad técnica de sus miembros, la labor constante en la enseñanza, la madurez artística del grupo exigen ya una dirección colegiada y colectiva, así como la asignación de tareas específicas para cada uno de sus integrantes. O sea: expansión de responsabilidad simultánea a la difusión de capacidades técnicas, estéticas y didácticas; profesionalización definitiva, mediante la praxis; mayor seguridad ante un público cada vez más numeroso y culto."

En "Operacional I" la música de Antonio Vivaldi sirve para crear los ritmos de la parte estructurada del ballet, porque la obra

ha sido concebida como una secuencia de interpretación e improvisación, a cargo de tres bailarines: Raquel Vásquez, José Mata y Guillermo Ruiz. Estrenada hace algún tiempo, "Operacional I" se ha ido afinando en los dos sentidos; por una parte la interpretación es más virtuosa y más sugestiva, y por la otra la improvisación es más ingeniosa y armónica. Las improvisaciones tienen la restricción de que deben encadenarse estilísticamente con las partes coreografiadas. El clima que crea el público determina en buena medida el sentido de las improvisaciones desde el momento que incide en la interioridad de los intérpretes. A veces emerge un eco de folclore, en otras ocasiones el acento se pone en lo dramático, suelen ser rítmicas o dar preeminencia a la pantomima. Lo curioso es que esos momentos de espontaneidad imprimen una particular frescura a los pasajes previamente estructurados. Luis Fandiño ya está componiendo su "Operacional II".

Las tres obras de Guillermina Bravo que integran este programa son: "Interacción y recomienzo", "Melodrama para dos hombres y una mujer" y "Homenaje a Cervantes". Diversas en su carácter y sentido, tienen en común la compleja y nítida caligrafía coreográfica. Son danzas escritas con buena letra y en buen papel, porque tienen estructuras perfectamente meditadas y cuentan con intérpretes poseedores de técnica suficiente, capacidad de entrega y sentido de cohesión.

"Interacción y recomienzo" fue trabajada con música de Gustav Mahler, para dos héroes, un coro de cuatro mujeres y otro de cinco hombres-caballos. "La idea —explica la coreógrafa— la tomé de William Blake; su sentido heroico es muy afín a mi actual pasión por Mahler, músico al que uno odia o se entrega totalmente. En Blake se da una gran fuerza épica y trágica. Después de



haber compuesto mi obra me enteré de que Mahler le había dedicado su Sexta Sinfonía a Blake.”

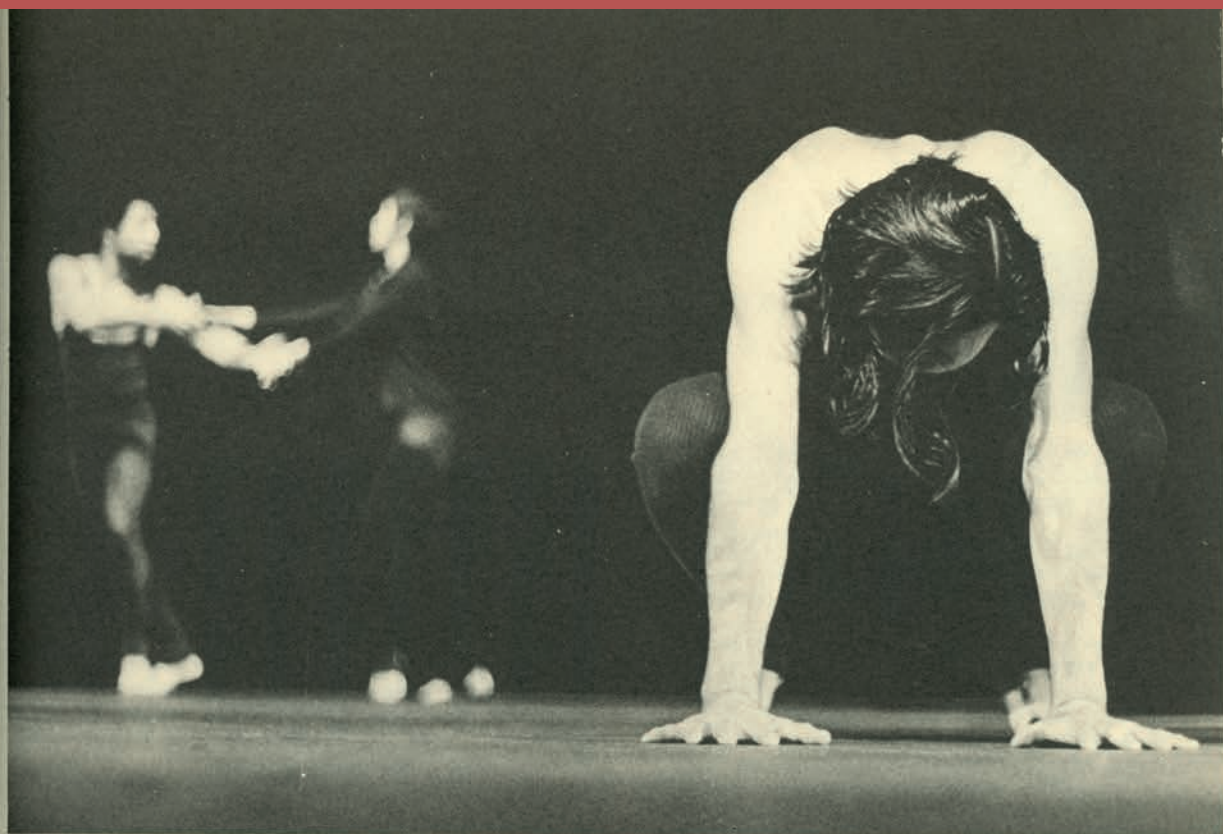
El dibujo geométrico de “Interacción y recomienzo” parte de un círculo y una escuadra. El círculo lo integran los héroes, que se oponen y se complementan, su existencia es cíclica, como el día y la noche, como la luz y la sombra. La escuadra la establecen los coros. En la lucha hay muerte, participación y celebración. El desarrollo dancístico tiene la prosopopeya del hecho público. “Hice una exploración geométrica basándome en la verticalidad. Quiero ganar el aire del espacio escénico, llenar los planos altos. En la danza premoderna para llegar a lo alto usábamos rampas y otras estructuras. Ahora queremos hacerlo bailando. No uso los coros como el cuerpo de ballet de la danza romántica; ante el juego de los héroes ellos son pueblo, son partícipes y son personajes. Es decir: estamos haciendo danza coral con su correspondiente justificación dramática. Si no la posee, el coro no tiene por qué aparecer. El tema ya no existe como tal sino que está consubstanciado con la estructura. Es la estructura la que contiene el bloque significativo, la estructura nace con su propia significación, que en este caso correspondía a un clímax casi permanente. Sostener un clímax es muy difícil, por eso no puede hacer una danza más larga para estos héroes trágicos, que —según Blake— caracterológicamente buscan su destrucción, aunque siempre habrán de renacer de sus cenizas. Viene el día, la noche es derrotada; viene la noche, el día es derrotado.”

Después de consultar al devoto de Mahler que es José Antonio Alcaraz, Guillermina Bravo decidió alterar la secuencia de los temas mahlerianos, pues primero entran en acción las mujeres con el segundo tema de la sinfonía, y después los hombres-caballos con el primer tema. “No fue fácil —dice— porque en la interacción se

trataba de voltear el círculo y la escuadra en todas las direcciones, hasta que quedaron en sentidos opuestos. Para un recomienzo cabal tendría que hacer un dibujo a la inversa, lo que me obligaría a invertir todos los temas musicales. Se trata de la imagen reversible. No descarto la posibilidad de completarla.”

“Melodrama para dos hombres y una mujer”, con música de Krzysztof Penderecki, describe una situación de triángulo amoroso. “No tiene secretos —dice la coreautora—, es un triángulo que está construido en triángulos. Para la angustia de un personaje que tiene dos amores construí una coreografía en triángulos que se combinan en mil formas interpolándose. El triángulo es una forma que da muchas posibilidades de invención. Esa danza la puse en tres semanas de trabajo efectivo; pero para entender la música de Penderecki tardé tres meses. Aunque su *Capricho* tiene la estructura de un concierto, es muy difícil, porque esa estructura le ha servido para explorar otras formas. En ‘Melodrama’ la música está empleada a la manera tradicional, pero debo subrayar que el uso de las músicas es uno de nuestros grandes problemas. Tenemos la obligación de trabajar con música electroacústica, aleatoria, seria, pero no tenemos los medios materiales ni los conocimientos para hacerlo con propiedad.”

Cuatro son los polos dancísticos con los que Guillermina Bravo compuso el “Homenaje a Cervantes”, obra para la que utiliza música de Juan Sebastián Bach y Lucas Foss. Esos polos son: el Protagonista, su Ayudante, un grupo que significa la Armonía y otro el Caos. La obra se estrenó durante el Festival Cervantino celebrado en 1972 en la ciudad de Guanajuato, y es de lo más sobresaliente en el ya amplio repertorio de la fundadora de Ballet Nacional. La espiritualidad, que es lucidez y enajenación a un mismo tiempo,



encuentra en Luis Fandiño un intérprete de cuerdas afinadísimas, que responde en cada una de sus fibras a las incitaciones externas. Un hipersensible, un introvertido, un soñador, al que sus anhelos convierten en juguete de circunstancias que él no inventó, pero que no puede confrontar sin desmedirlas ni desmedirse.

Al comienzo el Protagonista-Quijote está solo, amurallado en los infinitos planos de su angustioso ensueño. En un lapso relativamente breve su vida se ve invadida por todos los demás, los que lo aman y los que lo repudian, los que lo comprenden y los que lo provocan, los que le ayudan y los que lo laceran. La energía de los otros contrasta con su laxitud y el Protagonista se abandona melancólicamente a su suerte hasta la posibilidad final de su fragilidad.

“Desde hace tiempo —relata Guillermina Bravo— venía viendo con los muchachos un tipo de trabajo en que no fuera necesario explicarles un personaje, sino que ellos dedujeran el carácter del movimiento mismo. Se trataba de atacar al personaje de adentro hacia afuera y no de afuera hacia adentro. Mientras trabajábamos la obra nunca hablamos de personajes ni del libro. Todo el mundo tiene, aunque no lo haya leído, una imagen del Quijote. Yo no le dije a Luis Fandiño: quiero un Quijote de tales o cuales características. Se trataba, con base en la obra de Cervantes, de lograr algunas abstracciones fundamentales en imágenes de danza. Nos atrajo la simbiosis entre Sancho y Don Quijote. Claro que el espíritu de Guillermo Ruiz (el ayudante) marcó mucho al personaje.”

“El personaje del Quijote lo trabajé con un diseño de sucesión, mientras que el de Sancho con un diseño de oposición, que da líneas duras, angulosas, cortantes, que contrastan siempre con las suaves curvas del otro. Mas el sentido del trabajo de adentro hacia afuera les permitió a los bailarines poner en juego su propia creativi-

dad, que en este caso no fue poca. Puedo decir que Luis Fandiño creó su personaje, y eso se transmite, deja huella en el espectador.”

Refiriéndose a los coros de la Armonía y el Caos, Guillermina Bravo aclara que se trata de un coro de tipo onírico y de otro de tipo real. El coro del mundo de la realidad nos da una historia contada a través de imágenes, de su propia lógica. Pero estaba la solución balletística de la esquizofrenia, que da la espalda a la realidad. ¿Trabajaría entonces la danza de espaldas? La solución la encontré haciendo los desplazamientos siempre en formas redondas, en movimientos de cuchara. En el mundo onírico el Protagonista se siente bien como en el vientre de su madre. Pero está el otro al que no llega y que quiere abordar, que quiere atacar con pasos falsos, y se pone en ridículo. Es entonces cuando farsa y tragedia aparecen como géneros gemelos”.

Le pregunto a la coordinadora artística de Ballet Nacional la razón del uso intensivo en el grupo de la técnica de Martha Graham. Responde: “La técnica Graham nos importa porque construye los cuerpos con gran rapidez. Para la construcción de cuerpos es tan excelente como la técnica clásica, sólo que hecha por una contemporánea. Además, tiene principios teóricos generosos que permiten crear formas ilimitadamente. Es un importante instrumento de creación. No he creado mi propia técnica porque no me hace falta, sería ocioso cuando ya existe una que nos satisface porque pone al maestro y al estudiante en actitud creadora. Por eso estoy segura de que si Martha Graham nos viera bailar no reconocería en nuestra manera danzaría su técnica.”

En efecto, Ballet Nacional ha sabido transfigurar los cánones de una forma en una necesidad de forma. Esto le da a la compañía su característica y su sobresaliente calidad.

# BARBARA JACOBS

## LAS BAILARINAS SE ALEJAN

Ahí, en el número doce de la Calle de Cuyutlán hay una casa que se distingue de entre todas las de su cuadra por estar cubierta de hiedra tupida y brillante. En el extremo derecho del segundo piso se ve una ventana apenas iluminada; dentro, se escuchan los acordes de un piano y un violín que reproducen, desde un viejo disco, melodías románticas de otro tiempo. Es la última noche del año y tras unas cortinas de gasa la señora Blanco baila.

La habitación aloja con dificultad uno que otro mueble, y es en el reducido espacio que éstos dejan en donde ella da graciosos pasos. Aunque a los setenta años el organismo exige precaución en sus celebraciones, la señora Blanco se permite licencias que la divierten. Hace rato brindó ante el espejo y se deseó un buen, buen año, pues, como dijo su sirvienta alguna vez: "Se lo merece". Hace rato, asimismo, hizo una llamada telefónica y, escupiendo discretamente las semillitas y la cáscara, se comió, una por una, las doce uvas tradicionales.

Leve, descansa la mejilla sobre el pecho de una pareja imaginaria. El retrato de su primer esposo está guardado junto con el del segundo, en algún cajón del armario. El hombre imaginario con quien va y viene se parece a ambos, dos fiestas que en el recuerdo se han vuelto una; dos fiestas que en el recuerdo han descartado los malos momentos y conservado sólo la risa, la abundancia, el oír y oír aquí estoy, contigo y soy feliz. La señora Blanco con la copa en alto brinda por ellos, estuvieren donde estuvieren. "¡Salud!", les dice, y se tropieza, pero hace a un lado el dolor, con el ademán de quien se quita, sin pensarlo dos veces, un gusanito del hombro y sigue adelante.

Piensa en los vestidos que hizo durante largas temporadas a las señoras más elegantes de la ciudad, y desea que aún los conserven. Recuerda con gusto sus cuchicheantes y atropelladas pláticas, y cómo cada una presumía de ser la cliente favorita, cosa que en los sentimientos de la señora Blanco todas fueron. Cuando se iban de prisa por la acera con su traje de gala muy envuelto bajo el brazo, ellas murmuraban que su modista era la mejor: no sólo una gran artesana, sino además siempre con algo



bueno que decir, que si no hay mal que por bien no venga, que si hay que ponerse en las manos de Dios. Querida señora Blanco, parecían decir sus clientas, querida señora Blanco.

Brinda también por ellas, estuvieren donde estuvieren. El coñac la favorece; ríe medio mareada al sospechar que cuando salga el sol no va a pensar igual. "Ya me pasará", se advierte.

Años atrás, en fecha semejante, soñó una danza en la que cada bailarina muestra una manta brillante que dice: esperanza, alegría, desilusión; pero cuando ella intenta acercarse a preguntarles qué le quieren decir con eso, las graciosas bailarinas se alejan, porque la señora Blanco va en un tren, de paso, y no puede detenerse.

Richard  
Holden\*

# Puntos, guiones y curvas de ballets mexicanos

La pasada primavera, durante dos semanas, estuve intensamente involucrado en una experiencia única con los ballets de Gloria Contreras. Su compañía de danza, Taller Coreográfico de la UNAM, se encuentra en la Ciudad Universitaria. Allí, durante seis horas diarias, anotaba en mi cuaderno de trabajo, detenía el ballet momentáneamente para preguntar algo o hacerles repetir alguna frase, casi bailaba con ellos. Siempre bajo la supervisión personal de Gloria Contreras.

Fue un proyecto especial y único: escribir cada uno de los movimientos que pasaron ante mi vista. La experiencia fue única en mi trabajo como anotador profesional de danza, porque, por primera ocasión, una compañía completa estaba a mi disposición, para utilizarla según mis requerimientos. El propósito era escribir dos ballets completos de Gloria Contreras, *Danza para Mujeres y Huapango*. El resultado de este trabajo aparecerá próximamente en forma de libro, con abundantes fotografías y un texto explicativo. La libertad para ir escribiendo de acuerdo con el propio ritmo, es algo con lo que todo anotador de danza ha soñado. Trabajar con una compañía de danza, con el único propósito de anotar coreografía, es algo que no sucede con frecuencia.

Para llevar a cabo mi trabajo rápidamente, utilicé un tipo especial de escritura elaborada mediante puntos, guiones y curvas, colocados en un pentagrama. ¿Qué tanta información puede ser recogida con signos tan simples? De hecho, cada detalle de los movimientos, por complicados que éstos sean, puede ser escrito de manera rápida y exacta. Y con este guión coreográfico, tan parecido a una partitura musical, los ballets pueden luego ser reproducidos fielmente por otra compañía.

Este sistema para escribir danza fue inventado hace aproximadamente 30 años por un inglés, Rudolf Benesh. En la actualidad toda compañía importante de ballet utiliza este sistema de anotación de danza llamado *coreología*. Algunas compañías utilizan hasta cinco anotadores o *coreólogos*, como somos llamados. Trabajamos conjuntamente con los coreógrafos, asistiendo a los ensayos y actuaciones, a fin de hacer anotaciones detalladas del repertorio de la compañía. Cuando se ha terminado una coreografía —permitiéndose la contradicción, ya que en sentido estricto una coreografía, en cuanto dinámica, nunca "termina"— una última partitura es preparada a partir de los apuntes tomados en ensayo. Para la compañía, esta versión final es muy valiosa, ya que permite aprovechar al máximo el tiempo de ensayo. Después será utilizada para enseñar roles a los suplentes o preparar nuevos repartos de la obra.

Otro tipo de beneficios pueden derivarse de la posibilidad de su venta a otras compañías, su préstamo e incluso su intercambio. Debido a que este método de reproducción, basado en partituras, ha comprobado su eficiencia, los coreólogos son muy solicitados, y a menudo se les pide escenificar piezas coreográficas para otras

compañías a partir de sus propias anotaciones. La coreografía de los ballets así preservados, puede ser transmitida a pesar de la distancia y por espacio de muchas generaciones.

En tanto que la anotación de la danza ofrece un lenguaje universal (de tal manera puede ser preservado) ofrece al mismo tiempo la posibilidad de robo. De ahí que este tipo de anotación esté bajo la necesaria protección internacional de los derechos de autor. ¿Cómo eran las cosas antes de que se pudiera escribir la danza? ¿Cómo sobrevivía un ballet a través de los años? Sólo a través de la memoria. Enseñándose de un bailarín a otro. Naturalmente, entre más tiempo transcurriera entre una reposición y otra, más deficiente se mostraba la memoria. Así, es un milagro que algunos ballets creados hace muchos años, sobrevivan. Sin considerar, claro, las diferencias seguramente notables entre las versiones originales y las de hoy.

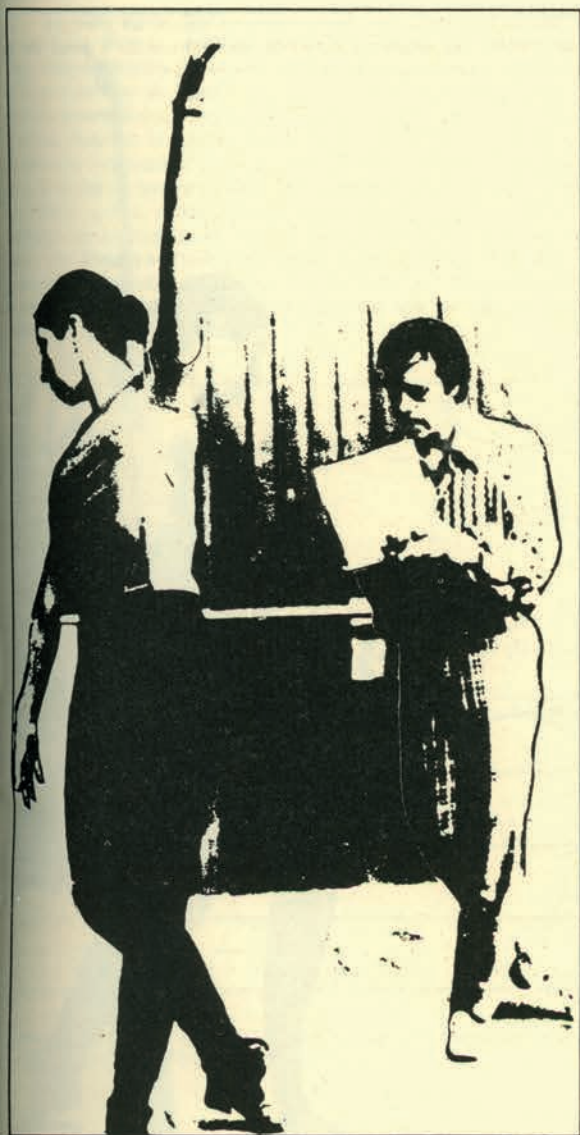
Desde luego, otros métodos fueron probados en el pasado, pero ninguno alcanzó una aceptación universal. Benesh, en cambio, creó una idea nueva y original que implicaba un sistema completo de trabajo. Quizá la más brillante innovación fue el empleo de un pentagrama semejante al musical, que permite medir la danza y la música conjuntamente. La danza es un arte visual, como la música un arte auditivo. Para escribirla, los caracteres visuales son de la mayor importancia, ya que escribimos sólo lo que vemos, objetivamente.

Una experiencia: pídale a un amigo que se pare frente a una pared con los brazos extendidos. Ahora, tome un pedazo de gis y marque en la pared las partes donde las manos la tocan. En el piso, donde están los pies, marque otro guión. Ahora tiene usted tres guiones. Dígale a su amigo que se vaya y regrese y se vuelva a colocar hasta quedar en la posición del principio. Naturalmente, él tomará la misma posición de antes. ¿Elemental? Sí, este simple experimento resalta nuestra proposición básica: la posición del cuerpo puede ser reproducida: las marcas que representan varios puntos del cuerpo, hechas sobre una superficie, sirven para reconstruir una postura determinada.

Pero los bailarines no son muñecos de papel que caminan eternamente con los brazos extendidos. ¿Qué tal si deseamos mostrar un brazo o una pierna extendidas hacia adelante o hacia atrás? Simplemente usamos un tipo de marca diferente. En lugar de un *guión horizontal* como el que acabamos de usar, ahora usamos un *guión vertical*, para decir que la pierna o el brazo están extendidos hacia el *frente*. Y usamos un *punto* si queremos indicar que está hacia atrás. Con estos signos básicos podemos dibujar posiciones del cuerpo en tres dimensiones. Esto es, sin flexionar las coyunturas. Los movimientos de los bailarines son vistos siempre desde atrás, o sea la posición de un bailarín en el escenario, viendo hacia el público.

Ahora que tenemos las bases, podemos prescindir de la pared.

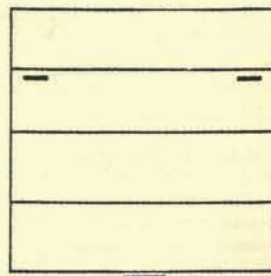
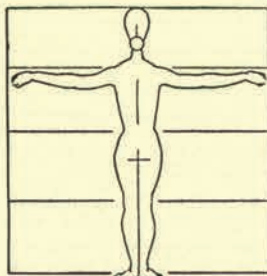
\* Richard Holden ha sido coreólogo oficial del American Ballet Theater, del Joffrey Ballet, del Harkness Ballet, en Nueva York.



A nivel (con el cuerpo)	—
Frente (al cuerpo)	
Detrás (del cuerpo)	•

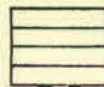
Obviamente, los bailarines no llevan paredes con ellos. Sin embargo, necesitamos colocar a nuestros bailarines en contra de algo que debe ser de fácil manejo y que pueda ser seccionado. El pentagrama enmarca el cuerpo del bailarín de pies a cabeza. Además puede ser dividido en compases, de tal manera que el bailarín pueda moverse a *tempos* determinados. Otra ventaja es que podemos leerlo y escribirlo de izquierda a derecha, de acuerdo a nuestras costumbres, y aún si el bailarín se mueve hacia arriba o hacia abajo, o se desplaza en cualquier dirección, queda fijo de cualquier manera en el pentagrama.

Enmarcado dentro de las cinco líneas y cuatro espacios del pentagrama, vemos que la línea superior corre sobre la cabeza, y la línea inferior bajo los pies. La otras tres líneas entrecruzan las rodillas, la cintura y los hombros.



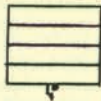
En la ilustración superior, el bailarín está parado con los pies juntos, como si hubieran sido soldados para hacer sólo uno. Lo mostramos gráficamente mediante un guión, que significa "a nivel", porque los pies juntos están bajo el torso y por lo tanto al mismo plano. Los brazos del bailarín están extendidos, al nivel de los hombros.

Cuando los pies están separados, únicamente separamos un guión por la mitad. El que está a la izquierda corresponde al pie izquierdo y el que está a la derecha, corresponde al pie derecho. Son también guiones horizontales, porque están directamente abajo del cuerpo y sobre el mismo nivel del piso.

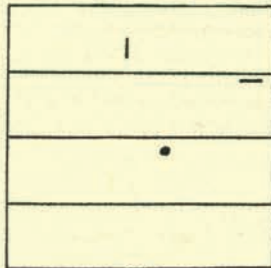




Cuando un pie está enfrente del otro, caminando, el centro del peso queda bajo el torso, sin embargo un pie está adelante y el otro atrás. Esto se indica mediante signos que claramente señalan lo que está delante de lo que está detrás.

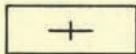


Todas las otras posiciones de los pies, como las que se usan en el ballet, en deportes o en cualquier tipo de movimiento, pueden ser claramente notados con estos tres signos básicos.



La pose del bailarín arriba (un *arabesque*), puede mostrarse con cuatro signos, como se ve en la grafía de la derecha.

Para mostrar que un brazo o una pierna están flexionados, únicamente tomamos nuestros tres signos básicos y con ellos construimos tres signos adicionales, cambiándolos en cruces. Una cruz siempre significará *flexión*. Si una rodilla o un codo está flexionado hacia el lado, tomamos nuestro *guión horizontal* y trazamos una línea vertical sobre él a fin de formar una cruz.

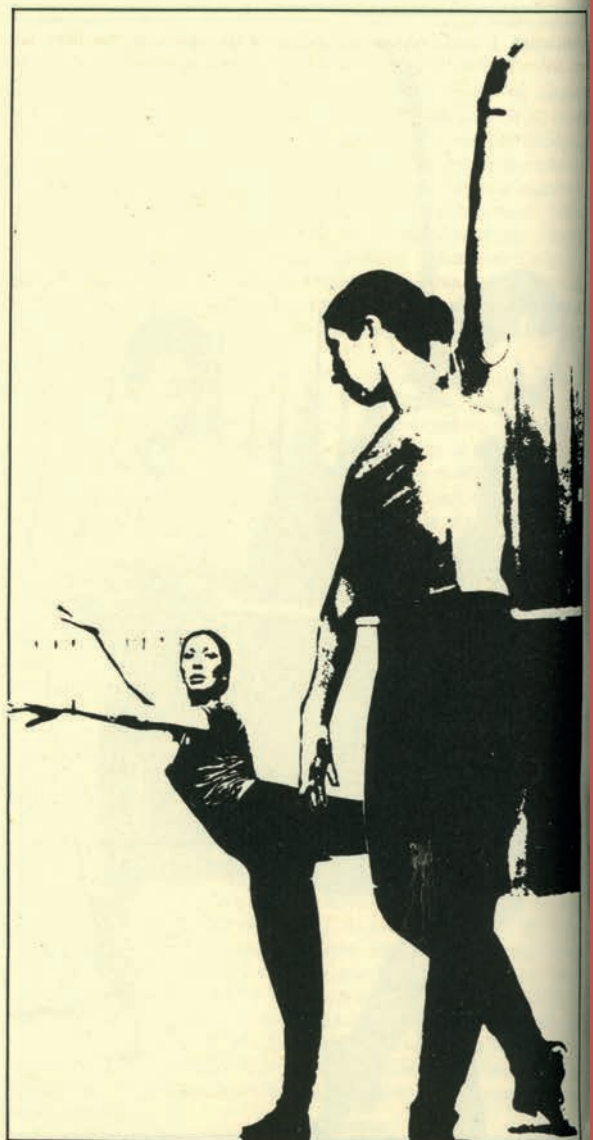


Si la flexión sucede en la parte frontal del cuerpo, marcamos la línea sobre el guión vertical.



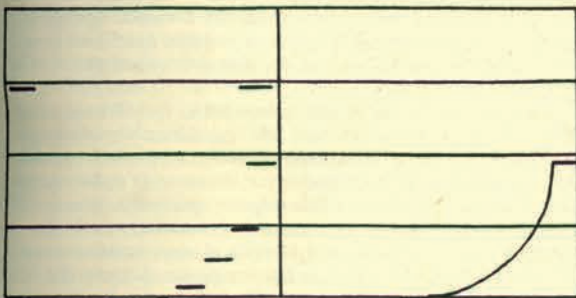
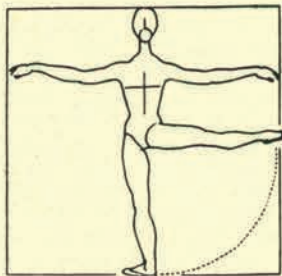
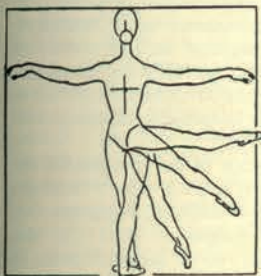
Si la flexión sucede en la parte de atrás del cuerpo, utilizamos una "X".

Nivel	+
Enfrente	+
Detrás	X

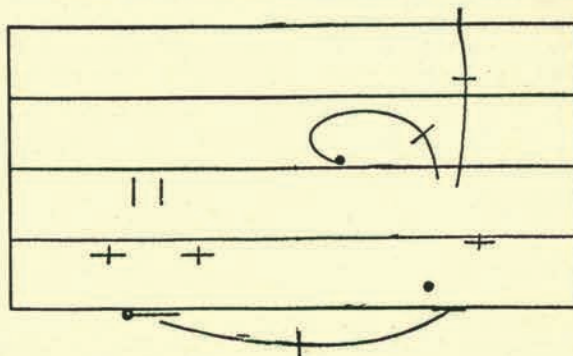
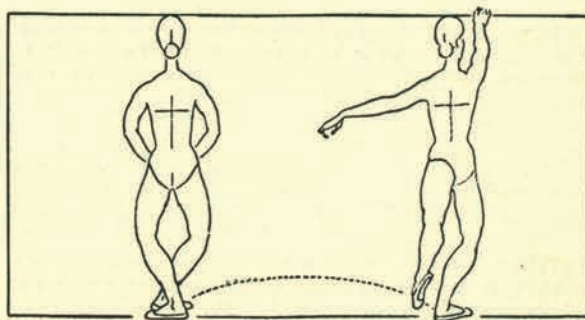




Con estos signos básicos podemos escribir una gran variedad de posiciones. Pero la repetición incesante de signos no nos llevaría a un sistema sencillo y económico. Conduciría, simplemente, a un número infinito de signos "congelados" en el espacio y a mucho, muchísimo trabajo. Además, la *calidad* del movimiento se perdería al romperse la continuidad entre uno y otro, porque el baile nunca es enteramente estacionario. La solución sin embargo reside en el hecho de que en realidad no tenemos por qué marcar, de una posición a otra, todas las posiciones intermedias. Centenares de posiciones intermedias en realidad son, y deben ser, absorbidas por lo que llamamos "líneas de movimiento". Son líneas que se escriben marcando el camino o diseño de movimiento de una mano o un pie en el espacio, a medida que se mueven de la posición original a la siguiente.



Momentos que forman el levantamiento de una pierna y que se combinan en una sola línea de movimiento. Posición del principio y la final.

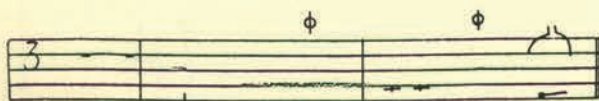


Una línea de movimiento puede describir un salto, se escribe una línea abajo de la que en el pentagrama representa al piso. Aquí el bailarín está ejecutando un *sissonne en avant* (un resorte hacia adelante, de dos pies a un pie). Nótese las líneas del movimiento, que muestran el camino exacto que cada mano toma para alcanzar su posición final. Además, las rodillas flexionadas hacia fuera, y los pies al nivel del piso.

#### Ritmo

Cuando se escriben estas posiciones, y sus movimientos, en el pentagrama, damos a cada uno un *tempo* completo. Se mantiene así un ritmo estable y continuado. Cuando el ritmo no es parejo, esto debe ser mostrado gráficamente. La coreología tiene sus propios signos para indicar la duración de las notas y de los descansos y sirven para señalar los momentos exactos en el tiempo, cuando las posiciones principales han transcurrido. Cada cuadro con las posiciones escritas del cuerpo, significa un golpe. Para conservar el flujo uniforme del ritmo, cuando no hay una posición del cuerpo mostrada en el pentagrama, escribimos un signo arriba

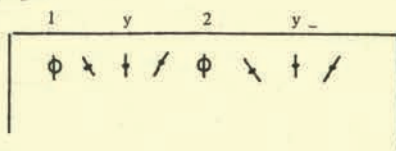
de éste, para indicar el golpe omitido. A esto se le llama "el signo del golpe completo". Se usa sólo si el ritmo no es parejo. En el ejemplo siguiente, se muestra gráficamente, cuándo el ritmo no es parejo.



Está claro que el tercer golpe es el omitido, ya que no está pasando nada en el pentagrama de abajo. La posición llegó a la situación en que el golpe 2 está detenido por el golpe 3. La segunda medida "gráfica" muestra la posición en que el golpe 1 se detiene por el golpe 2, así como una posición final en el golpe 3.

El ritmo de la danza es dividido posteriormente con el uso de medios y cuartos de golpes.

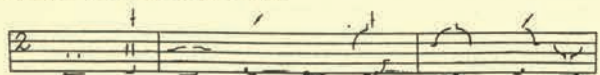
- † ½ golpe (y)
- ↘ 1ero ¼ golpe
- ↙ 2do ¼ golpe



Así que el ritmo de polka sería escrito y contado de la siguiente forma:



Se puede colocar asimismo el signo "y" antes de la primera línea, para que sirva como el "golpe arriba" o anacrusis. Abajo, un ejemplo del ritmo de un tango:



Desde luego, no importa cuántos golpes de un medio o un cuarto haya. Cada medida posee un golpe de pulso regular.

Una frase más larga que un golpe, tiene la forma de un movimiento completo, escrito en su forma final al término de la medida. Y una frase *legato* se marca con el mismo movimiento y terminando sobre la posición final tomada.



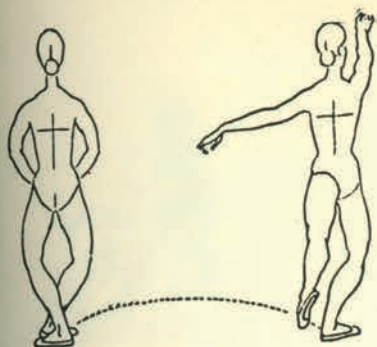
Otro uso, abajo, de la marca de la frase legato, donde los tres cambios de posición de los pies significan un golpe cada vez, mientras simultáneamente los brazos comprenden los cuatro golpes de la medida. La frase marca la unión entre el principio del movimiento del brazo y su término.



En esta pequeña introducción se han conservado los ejemplos elementales. Las gráficas hablan más elocuentemente que las palabras y es seguro que sin una detallada descripción verbal, se estará en posibilidad de entender lo que quiere indicar en las ilustraciones. Es lógico: la coreografía es completamente visual. Naturalmente, se han dejado fuera de este esquema un gran número de detalles: cabezas, torsos, dinámicas y otros resultados más complejos de la danza. Los movimientos más complicados, como los de los dedos o de las expresiones faciales, sin embargo, pueden igualmente ser anotados con gran claridad.

La escritura del *pas de deux* se hace en dos pentagramas: uno para la mujer y otro para el hombre. Los *contactos* y *sostenidos* entre ambos, son leídos con relativa facilidad. Finalmente, hay marcajes especiales para grupos y cuerpos de ballet. Una obra coreográfica completamente anotada en el sistema Benesh, es semejante a un marcaje orquestal; arriba está la música de piano y abajo, partes para tantos bailarines como se requiera. Estas medidas están perfectamente sincronizadas con la música. Además, hay un método para localizar fácilmente a cualquier bailarín en escena, en cualquier momento, sin que sea necesario utilizar planos de la escena.

Esta es la razón por la que las compañías de ballet encuentran este sistema de anotación tan útil. En primer término porque permite el uso diario, como una herramienta más, en la operación de la compañía. El coreógrafo o el Maestro de ballet, pueden olvidar un paso o una secuencia de pasos que fueron puestos en el ensayo inicial. Cuando esto sucede, el coreólogo puede leer y comprobar con sus notas; de este modo el ensayo puede continuar sin pérdida de tiempo. El coreólogo se parece al coreógrafo. Este puede escribir su propia coreografía, tal como un compositor escribe su propia música. Y este ha sido mi caso. Yo construyo la coreografía en mi casa, en paz y silencio. Y sólo llego a los ensayos con la partitura completa bajo el brazo. Los ensayos así resultan rápidos y sin problemas; los bailarines no esperan impacientemente, con sus músculos enfriándoseles mientras uno improvisa sobre la marcha. También se evita que los bailarines tengan



que aprender una gran cantidad de secuencias y luego olvidarlas y aprender otras, sencillamente porque el coreógrafo decidió que no le gustaba aquéllo. No hay desde luego, nada que impida cambiar un diseño, por el solo hecho de que ya estaba escrito. Siempre hay alternativas e imprevistos. Pero el hecho de crear el trabajo en la casa, tiene sus ventajas. Puedo visualizar la pieza ante mis ojos, y escribir aquéllo, porque el arte de la forma y la composición van de la mano con la anotación de la danza.

Para el coreólogo la situación ideal es estar presente durante la creación de la obra, porque los pasos pueden ser inventados y escritos simultáneamente, tal y como fueron enseñados a los bailarines. Este procedimiento sirve como recapitulación, o como una prevención para el olvido de los coreógrafos o bailarines en el siguiente día de ensayo. Pero es además la base (a menos que el coreógrafo decida cambiar una parte de la coreografía) de lo que será finalmente la partitura dancística.

Desgraciadamente este no es siempre el caso. Por lo común, una compañía decide que tal o cual ballet sea escrito, luego de su estreno. O lo llaman a uno cuando los ensayos ya van muy avanzados. En estos casos, depende de la habilidad del coreólogo para sacar una buena versión pues éste tiene que observar los ensayos y funciones y hasta andar persiguiendo a los bailarines en lo individual, para obtener los pasos directamente de ellos, con los consiguientes grados de imprecisión. Esto desespera al coreólogo, que siempre desea obtener la versión original. Por todo esto, anotar las obras de Gloria Contreras fue una oportunidad envidiable, ya que cada movimiento fue descompuesto en sus componentes básicos por los bailarines, a fin de que yo pudiera analizarlo en detalle antes de anotarlos. Y no sólo el movimiento; también las cuentas, el fraseo, fue captado en mis notas.

Al final de mi estancia en el *Taller Coreográfico de la UNAM*, Gloria Contreras checó cada ballet, me observó leer y demostrar todas las partes de mis apuntes. Luego regresé a Nueva York y allí principié el trabajo de transcribir las anotaciones y convertirlas en partituras profesionales, listas para su publicación. El trabajo consiste en encontrar la manera más clara para ilustrar cada caso particular, ya que se trata de que otros coreólogos y lectores del Sistema Benesh, puedan comprenderlas.

Los ballets eventualmente, se pondrán en escena basándose en mis anotaciones, por lo tanto debe quedar sencillo y claro. Enseguida viene el enfrentamiento, paso a paso, compás a compás, con la partitura musical. Finalmente, la escritura laboriosa para pasar el trabajo completo a tinta, a fin de que la versión impresa en el libro, pueda ser totalmente legible.

La escritura debe ser fácil para leerse y escribirse. Con una complicada maquinaria como lo es el cuerpo humano, esto parece tarea imposible y, sin embargo, no lo es. La vida profesional de un bailarín es corta. No puede pasar la mayor parte del tiempo en

el estudio profundo de lo que a primera vista parece ser una tarea monumental. Y no puede dejarse absorber por el trabajo de lectura y escritura, a tal punto que se olvide de la danza en sí. A menos que el bailarín sea también un intelectual, la labor de análisis y escritura debe ser relegada. Por ello la anotación de la danza debe utilizar todos los tipos de movimientos y no solamente, por ejemplo, el ballet clásico.

El Sistema Benesh abarca todos estos requerimientos. Es un lenguaje que puede ser escrito tan sencilla y completamente como se desee. ¿Cómo es una partitura dancística? Aquí hay un momento del ballet de Gloria Contreras, *Huapango*. Veamos que está escrito en tiempo 6/8 (ritmo completo), contando dos *tempos* por compás. Estos tresillos tienen sus propios signos y los vemos por primera vez en el séptimo compás. Se llama "solo romántico" y utiliza solamente un pentagrama porque lo ejecuta un bailarín. Se toma seis tiempos completos bajar los brazos (desde arriba y por delante) hasta la cintura. Las palmas de las manos se mantienen hacia arriba. Abajo del pentagrama están escritas las evoluciones del cuerpo y el grado del giro. También se muestra el sitio del bailarín durante su recorrido en el escenario, en todo momento. La numeración de los compases coincide con los de la partitura musical.

# Inhabitual Tongolele

ALBERTO DALLAL

Hace unas cuántas semanas, durante los consabidos intercambios de opinión que completan las reuniones académicas, comenté por alguna razón que yo conocía personalmente a Yolanda Montez, *Tongolele*. Mis interlocutores eran artistas plásticos de Colombia, Perú y Argentina. No quisieron hablar ya de otra cosa y la conversación terminó conminándome para que llevara yo a Tongolele a una de las sesiones, en primer lugar para verla, tocarla y, supongo, corroborar su materialidad; en segundo lugar, para que estos jóvenes artistas plásticos pudieran, al regresar a sus tierras de origen, “presumir” porque habían conocido personalmente a Tongolele.

A lo largo de mi existencia profesional estas situaciones se han repetido constantemente. Cuando Yolanda ha tenido la gentileza de acudir a mis invitaciones, la gente de la reunión, ya académica, ya fiestera, no puede creer que tenga a la *diosa* ante sus ojos; incluso ésta, produciendo el colmo del paroxismo, tal vez acepte echarse una pieza bailando de pareja. Y esto que ocurre con mis accidentales o imprescindibles allegados, mexicanos o extranjeros, he notado que sucede en todos lados, dentro de todo tipo de sectores generacionales, “sean chicos o sean grandes”, como decía el tarareo infantil de los cincuentas.

En efecto, Yolanda Montez, *Tongolele*, es única y universal. Tal como todavía podemos apreciarlo, también resulta intemporal. No voy a repetir que su fama se debe a su presencia física, a sus dotes excepcionales de bailarina y a sus maneras dancísticas y profesionales. Sin embargo, voy a aprovechar la aparición de un libro en torno a su vida artística para hacer destacar dos aspectos que transitan y flotan en los espacios de esta ágil y elocuente compilación que Arturo García Hernández sig-

nificativamente ha titulado *No han matado a Tongolele*.

Aspecto número uno: el arte de Yolanda Montez, *Tongolele*, surge y se impone también por su personal fuerza de voluntad. Esto es necesario subrayarlo porque al observar su exotismo, las cualidades físicas impresionantes de las que es poseedora y, muy importante, el medio comercial y popular en el que surge y se desenvuelve, tiende el espectador, el observador, el analista a considerar que son estos factores y circunstancias *más bien externos* los que producirían y encauzarían el éxito y la preponderancia artística de Tongolele. Pero no son elementos únicos, y yo los colocaría en igualdad de circunstancias con esa conciencia de *artisticidad* que la enorme Tongolele hizo valer desde muy joven. Sí: se hallaba consciente del tipo de ofrecimiento dancístico que ponía a consideración de empresarios y del *apreciable* (en todos los sentidos) público. Tengo para mí que el conocimiento pleno, profundo, de las habilidades de su propio cuerpo (no sólo de sus evidentes armonías y proporciones) la llevaron a ir perfeccionando los ámbitos de elasticidad y forma que, en la aplicación del movimiento y del ritmo, le hicieron famosa. Llevar estos ejercicios hasta sus últimas consecuencias, estas que en el arte de la danza se denominan “rutinas”, hasta el virtuosismo, significa que el protagonista del fenómeno va a elaborar, por así decirlo, a manipular las propiedades intrínsecas de un cuerpo mediante el tratamiento de procedimientos y formas (ahora le llaman procesamiento) que darán como resultado un lapso, presentación u obra artística. Todo este proceso implica, naturalmente, autoconocimiento y autodisciplina: voluntad de ser.

La seguridad y, podríamos afirmar, el *vigor* con los que Tongolele penetra en un

mundo cultural que requiere de iguales aventuras, esfuerzos y realizaciones que el arte “culto” o erudito, habrán de señalarla como *creadora*, y de las *fuertes*, y no sólo como *ejecutante* o *intérprete*. Durante alguna de mis propias entrevistas de investigación a Tongolele (este tema, en algunas de sus páginas, lo incluye Arturo García Hernández) ella explicaba cómo, mediante una especie de clave secreta rítmica en contubernio con el tierno e inolvidable Joaquín, su bongocero y marido, se iban definiendo los trazos coreográficos durante cada sesión. Es decir, existía una estructura coreográfica prevista, la cual se iría desarrollando por medio de señales sonoras (el tam tam del bongó) y existirían también huecos o lapsos de improvisación, llamémosla vibrátil, o bien momentos en que la danza consistiría en darle una fecunda libertad a los brazos, el torso, la cadera, las piernas. Tongolele siempre ha estado consciente de la forma y de la geometría que asume su irrupción en el espacio, de la misma manera que, como le cuenta a García Hernández, desde muy pequeña tuvo la sensación de que sus “danzas”, aun en pleno resurgimiento de “lo ancestral”, de lo primitivo, serían algún día exhibidas frente al público.

Aspecto número dos: la gloria y la fama de Yolanda Montez, *Tongolele*, se debe a su arte. No sólo por descubrimiento profesional sino por convicción existencial yo sé que es la obra, la realización la que “coloca” a la gente del arte en su justa dimensión, en su proceso social dentro de las preferencias del público, de los críticos, de los teóricos y empresarios, de las expresiones culturales e institucionales. He podido corroborar con admiración que esa misma, singular finura, esa mesurada expresividad y la indiscutible fortaleza de Tongolele en su vida privada han representado constantes también en su vida profesional y artística. La seguridad y el aplomo —a veces confundidos con una atractivísima, fiera seriedad— de Yolanda son auténticos factores de vínculo con la realidad, puesto que se manifiestan en todos los ámbitos de su existencia. El rompimiento de los esquemas y las trabas sociales; la impresionante atracción que ejercen su cuerpo, sus movimientos



en el escenario, el estudio, el espacio cabaretero, etcétera; la avidez de los jóvenes actuales por conocer, ver, tocar, admirar a Tongolele (y podríamos incluir en esta lista de circunstancias excepcionales la reciente aparición del libro de Arturo García Hernández) no se han hecho realidad artificialmente: nadie induce de manera artificial a que reflexionemos en torno al fenómeno Tongolele; nada sino ella y su arte obligan a tirios y troyanos, históricamente —como lo comprueba la ágil compilación hilada de García Hernández— a emitir un juicio de valor —asustados, algunos; entusiasmados, los más— en torno a esta artista que es, asimismo, un bello, único ejemplar de eso que por humana comodidad llamamos creación.

Arturo García Hernández ha ordenado los materiales en orden cronológico, intercalado los reportajes y entrevistas y, por último, incluido sus propias reflexiones en torno al fenómeno Tongolele. Descubrimos de dónde salió ese nombre pegajoso y certero. Nos sorprenden fotos y aspectos desconocidos (como la toma con los revolucionarios de Fidel Castro en La Habana, en donde se presentaba Tongolele justo el 1° de enero de 1959) y las secuencias enteras de las reaccionarias “reacciones” de iglesias e instituciones ante las presentaciones de

la exótica bailarina. Entendemos la vocación de trabajo y de desplazamiento de Yolanda (Finlandia igual que Chile)

y las enormes responsabilidades de las artistas farandulescas de la época: trabajar en el teatro de revista (Follies, Margo), salir corriendo al cabaret (Waikiki, por ejemplo) y casi no dormir para filmar alguna película muy temprano.

Arturo García Hernández nos entrega una semblanza completa en su *No han matado a Tongolele*. Nadie, nunca podrá “matar” o extinguir la importante figura de Tongolele en este territorio que llamamos cultura popular mexicana de los cuarentas a los noventas. García Hernández se ha hecho acreedor al reconocimiento de un libro que es simultáneamente ágil periodismo y fuente testimonial. Un libro que ha sabido equilibrar el dato investigado con el comentario atinado. ♦

Arturo García Hernández: *No han matado a Tongolele*, prólogo de Carlos Monsiváis, La Jornada Ediciones, México, 1998. 205 pp.

# UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Número extraordinario II 1998

## Mujeres: asunto ancestral, ideas nuevas

- ♦ Literatura y género ♦ El eterno femenino como oferta y demanda ♦ Género, una dimensión de la desigualdad social ♦ Representaciones de la mujer en la ficción fantástica ♦ El trabajo femenino informal ♦ Asimetrías socioeconómicas entre hombres y mujeres ♦ Mujeres compositoras
- ♦ Violencia contra las mujeres
- ♦ Poemas de Blanca Luz Pulido y Ana Belén López
- ♦ Farsa en una escena de Héctor Mendoza
- ♦ Ilustran: Aceves Navarro, García Estrada, Quintanilla, Rippey, Sauret, Venegas y otros