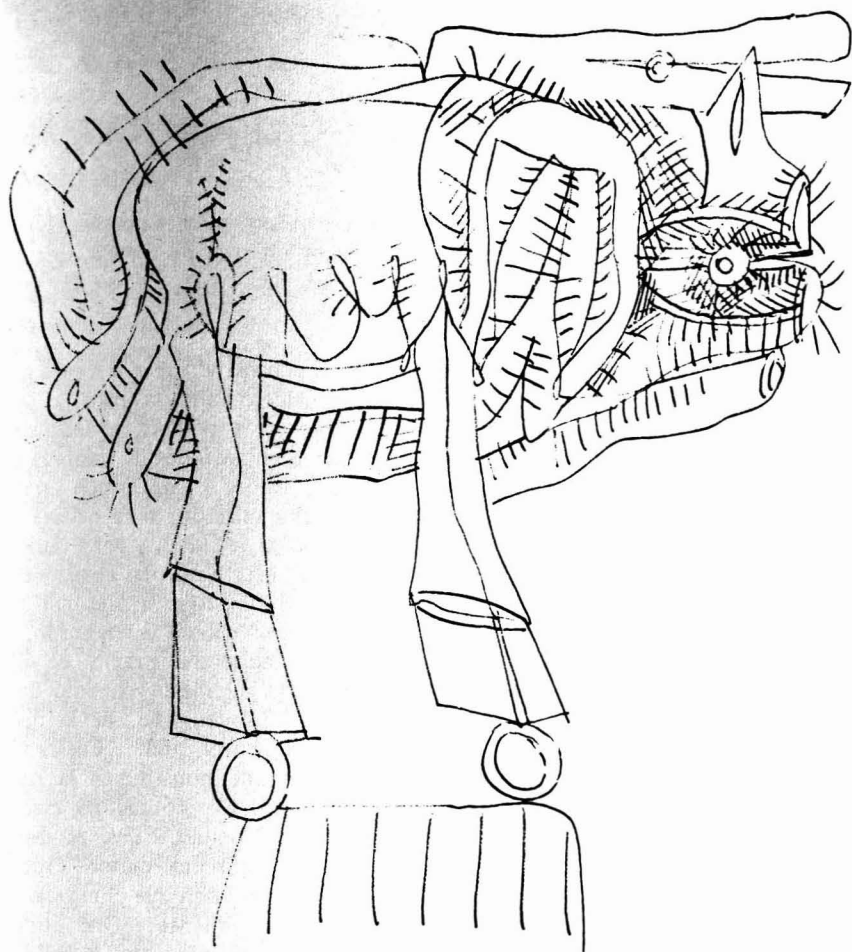




Sinfonía Patética de Chaikovski. También incluye una selección de fragmentos del diario de Nijinski, que fueron recitados por la voz del actor Laurent Terzieff. La realización de la escenografía, al parecer, no dejó de estar influida por el carácter deportivo del local, la temporada invernal y los juegos olímpicos.

El nuevo ballet de Béjart consta de dos partes, que corresponden bien a los dos periodos tan contrastados de la vida del genial bailarín. En la primera parte se muestra la Bella Epoca, constituida por los cinco años de sus luminosas actuaciones como bailarín estelar de los Ballets Rusos dirigidos por Serge Diaghilev. A la segunda parte corresponden, en cambio, los duros años de lucha, soledad y meditación que se iniciaron para Nijinski a raíz de su despido de la compañía de Diaghilev y que lo condujeron paulatinamente hasta las sombras de la locura. Béjart concibió al Vaslav Nijinski de su ballet como un personaje representado simultáneamente por cinco bailarines que, a través de sus actuaciones, van integrando su compleja y atormentada personalidad.

Jorge Dönn representó el pensamiento de Nijinski, Paolo Bortoluzzi caracterizó El Espectro de la Rosa, Jörg Länner el Fauno, Daniel Lommel el Esclavo de Oro de Scherezade y Micha Van Hoecke el Petrushka. De esta manera, el pensamiento del bailarín ruso precede, coincide y sucede a la interpretación de los cuatro grandes papeles estelares que lo inmortalizaron en la escena. Además, cada uno de esos cinco personajes representativos de Nijinski tiene asociado otro bailarín, que actúa como payaso para expresar, así, la ingenuidad y la poesía de cada caracterización. Por otra parte, la mujer está representada también por cinco

caracterizaciones, entre las cuales sobresalió la figura de la joven danzada por Suzanne Farrell. El papel de Diaghilev fue encarnado por Pierre Dobrievich con propiedad.

En la primera parte del ballet se incluyen con acierto evocaciones de los ballets que marcaron una etapa brillantísima en la historia de la danza, como *Las Sílides*, *La siesta de un fauno*, *Scherezade*, *Petrushka* y *El espectro de la rosa*. Tanto el vestuario, como los pasos y las actitudes de los bailarines sugieren vivamente todo el ambiente de la época. Así, el espectador es transportado a la atmósfera mágica de los Ballets Rusos. La coreografía de Béjart parte fundamentalmente de la búsqueda de las poses que plasmó Nijinski y que acabaron por convertirlo en un personaje casi mitológico de la danza. Y, justamente, uno de los más grandes aciertos del coreógrafo francés en este ballet, está constituido por las series de variaciones que ha logrado desarrollar tomando como motivo varias de esas poses. A esta primera parte pertenece también el adagio del matrimonio, en donde la inventiva de Béjart se desborda hasta alcanzar trazos magistrales, dibujados con los cuerpos en movimiento de Jorge Dönn y Suzanne Farrell, esta última poseedora de la más pura línea balanchiniana.

En la segunda parte, en cambio, Béjart rompe el encanto y la magia producidos en la parte primera. Entonces imprime al ballet una especie de sello de contraste, echando mano de figuras que se asemejan a los monigotes carnalescos y que impregnan de un carácter grotesco al resto del espectáculo.

La acción del ballet se desarrolla en varios niveles y en diferentes cortes verticales. En primer lugar, hay un plano suavemente ascendente que lleva hasta una altura

desde la cual se domina por entero la inmensa sala. Otro plano central se encuentra colocado en un nivel medio. En fin, como salientes de ese plano, varias rampas segmentan el escenario en cuatro partes reales y otras tantas figuradas solamente con pintura negra. Esta distribución permitió un mayor lucimiento del vestuario y de las evoluciones de los bailarines. Y, al mismo tiempo, contribuyó a la tarea de hacer participar al público en el espectáculo, envolviéndolo con el efecto de esas cintas en movimiento.

Resumiendo, el resultado de la temporada de Maurice Béjart en París fue un éxito estruendoso, con el Palacio de los Deportes lleno completamente desde la primera hasta la última función. En esta temporada se puso de manifiesto, una vez más, el sobresaliente nivel técnico de la compañía y el talento indiscutible de Béjart en el manejo artístico de grandes conjuntos humanos. Para finalizar, cabe hacer mención de la actuación extraordinaria, en verdad por encima de cualquier elogio, de Jorge Dönn, S Suzanne Farrell y Paolo Bortoluzzi, quienes mostraron ampliamente el dominio magistral que han alcanzado de sus cuerpos, convirtiéndolos en instrumentos expresivos de una actuación de la que, ciertamente, el público conservará en su memoria muchos momentos.

Entrevista



Luis Fandiño: intérprete y coreógrafo*

Por Alberto Dallal

AD El bailarín necesita de un adiestramiento fundamental y después, durante toda su carrera, tiene que estar recibiendo clases, "haciendo clase". ¿Qué tipo de ejercicios haces tú? ¿Con quién tomas clases? ¿Todavía con Xavier Francis?

LF No. Yo tomo clases solo.

AD Tú solo, en el estudio.

LF Sí, solo, desde que entré a Ballet Nacional. Creo que desde 1965 o 66. Sí, desde que se acabó el Nuevo Teatro de la Danza: fue en 63. Desde 64 yo he entrenado solo. Asistí al curso de Yúrico, como una excepción.

AD ¿Es la única maestra que te ha dado clase después de que terminó el Nuevo Teatro de la Danza?

LF También tomé clases en Ballet Nacional, con algunos de los muchachos, pero no

se puede decir que me entrené con ellos o que eso sirvió de base para que yo sea lo que soy.

AD Y dime entonces, ¿cuál es tu horario, tu disciplina? Tu entrenamiento se realiza diariamente, una vez al día. ¿Tienes un horario fijo?

LF Más o menos; una vez al día o dos. Si preparamos alguna presentación, un calentamiento antes del ensayo. Si hay función, como ahora, hago clase en la tarde y luego me ejercito antes de la función.

AD ¿Y siempre haces tus ejercicios solo?

LF Sí.

AD ¿No hay nadie que vaya a tomar clase contigo? ¿No podrías compartirla o es que nadie se interesa? Si, por ejemplo, algún bailarín de Ballet Nacional te dijera: yo quiero hacer los ejercicios contigo, ¿qué le dirías? ¿Ha sucedido eso?

LF No, no. Ellos quieren hacer su clase de Graham.

AD Pero tú has dialogado con Guillermina Bravo acerca de esto.

LF Naturalmente.

AD ¿Con respecto a tu preparación y a tu entrenamiento?

LF Sí.

AD Y teóricamente, ¿están de acuerdo con respecto a esa disciplina, a la preparación?

LF En muy pocas cosas estamos en desacuerdo. Ella dice y acepta que yo llegué a lo mismo a lo que ellos están llegando o llegaron o llegarán. O bien dice que yo llegaré por otro camino. Llegué por otro lado. Ella alega que soy diferente en mis cosas. Todavía ayer me lo dijeron: 'es que tú eres diferente, yo no entiendo eso, tú eres diferente'. Yo tengo los mismos músculos que todos y tal vez menos facultades físicas que algunos, pero lo que pasa es que yo siempre, desde que empecé a trabajar, apliqué un esfuerzo mental y físico muy fuerte. Creo que eso me ha sostenido durante muchos años. Porque yo sí creo en la...

AD En la disciplina.

LF Sí, en una disciplina que debes forjar y poseer desde que empiezas. Cuando empiezas no te puedes dar el lujo de ser flojo y después de algunos años querer recuperar lo no alcanzado. Va a ser muy difícil. Vas a recuperar muy poco. En cambio, puedes tener cierta libertad: no trabajar tan fuerte después de haber trabajado mucho tiempo.

AD Es decir: aplicar en mayor medida el esfuerzo racional y empezar a descubrir en tu propio cuerpo y en tu propio movimiento lo que quieres expresar. Así detectas nuevos objetivos en base a lo anteriormente logrado.

LF Claro. Creo que mi base es buena. No porque yo lo haya hecho, sino porque creo que quien me la enseñó me la enseñó bien. Entonces, mis fallas no son muy fuertes, son mínimas. Lo que me enseñaron me ha sostenido ahora. La base que tuve fue buena, la aprendí bien. Pude hacerme de músculos correctamente desarrollados, fuertes, músculos que ahora todavía resultan aptos.

AD Supongo que también hiciste algún estudio especial, ya en el plano del conocimiento, con respecto a los músculos del cuerpo humano. El bailarín, para familiarizarse con sus músculos, aparte del ejercicio y de la disciplina, ¿necesita estudiar anatomía? ¿Necesitaste tú indagar teóricamente lo que se refiere a la configuración de los músculos o es algo que fuiste sintiendo?

LF Yo no estudié eso. Aunque ¡sí! : lo estudié muy superficialmente cuanto tomé clases de dibujo. Bueno, eso se refería a la construcción del cuerpo, pero no al músculo como motor. Yo me familiaricé con el músculo como forma. El bailarín tendría que estudiar el músculo como motor. Cómo se mueve, cómo puede moverlo. Pero me imagino que muchos descubren esto por medios autodidactas. Uno mismo descubre cómo se mueve, cómo trabaja, cómo debe ser trabajado, qué es lo que le hace bien a un músculo, qué es lo que le hace mal y qué no debe hacerse para no deteriorarlo. Le decía yo a Guillermina que yo he cambiado, transformado mis pies porque he hecho ejercicios que me los han cambiado. Ahora los tengo mejor, son más precisos, más firmes, diferentes. Es decir, a base de ejercicios que uno practica, deduce o conoce... A base de...

AD Instinto, incluso.

LF Instinto. Dicen que el instinto también existe y se desarrolla gracias al conocimiento.

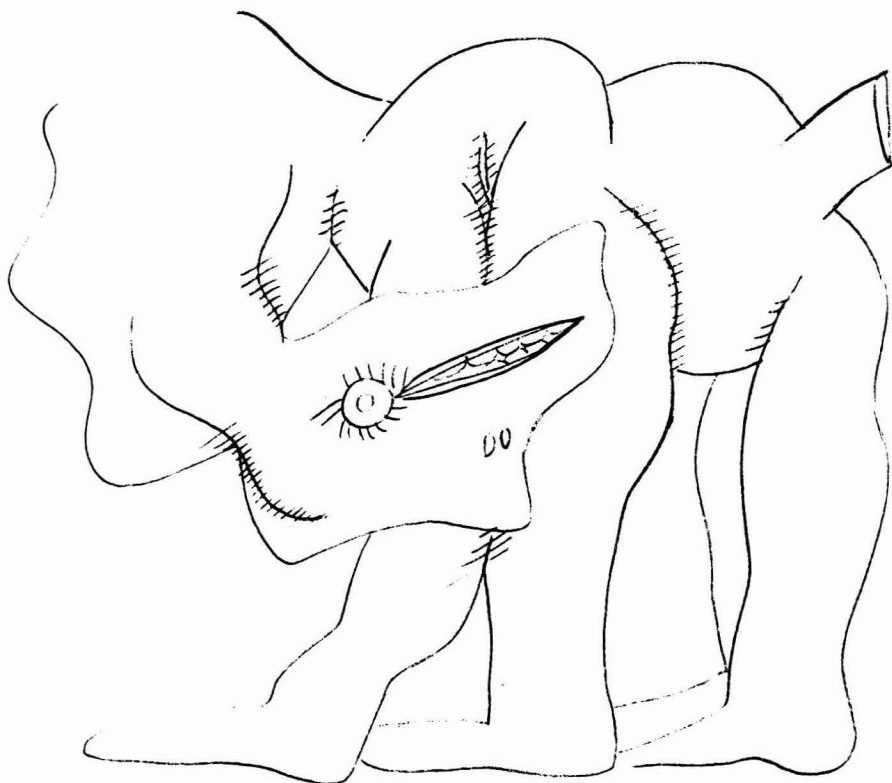
AD Sí. En el caso del arte yo estoy convencido de eso.

LF Por eso mismo puedes cambiar tu cuerpo: si tienes un plan de trabajo, una conciencia muscular, que así se le puede llamar.

AD Bueno, y hablando más o menos de lo mismo: considero que la materia prima para escribir es la palabra, el lenguaje, y además las combinaciones de palabras y de imaginación. Ahora bien, cuando escribes, sobreviene una relación, si tú quieres muy subjetiva, con la realidad, y sobreviene una relación muy directa con las emociones. Es decir, yo no escribo lo mismo cuando estoy en un estado emocional determinado, aunque lo que resulte me guste y en última instancia exista un cierto dominio de mis emociones y del lenguaje, de la materia prima que estoy utilizando. ¿Cuáles serían los elementos que constituyen la materia prima del bailarín? Porque no creo que sean nada más los músculos, es decir, el cuerpo como músculo motor. Creo que Mary Wigman afirmaba que el espacio interviene fundamentalmente. ¿Qué otros elementos funcionan para que el bailarín se utilice a sí mismo como bailarín? Es decir: está el cuerpo y está el movimiento del cuerpo y se establece una relación con el espacio. Eso es lo máximo que yo he podido pensar al respecto. ¿Consideras que con esos elementos ya se crea la danza?

LF Sí, de base sí, pero debe haber más cosas. Creo que hay más cosas.

AD Intervendrían todos los aspectos subjetivos para crear la expresión. Pero, ¿consi-



deras que ya es danza el simple hecho de que una persona camine en determinada forma, con determinada carga voluntaria en cuanto a lo estético? Por ejemplo, una modelo cuando exhibe ropa. ¿Puede pensarse que una modelo está danzando, realmente haciendo danza?

LF Para mí la danza no es nada más moverse. Eso no es danza. Danza es el movimiento con una descarga que se proyecta hacia el espacio, hacia un espectador. Y si no tienes esa descarga hacia ese objeto no es danza. Por eso se habla de los fríos y de los que no lo son al bailar. Creo que es eso. Una modelo puede tener conciencia de lo que ella está diciendo a esas gentes, y entonces puede convertir su acto en danza.

AD ¿Y qué me puedes decir de la inmovilidad? Existe un estado de inmovilidad, aunque sea instantáneo, en casi todas las coreografías; es decir, nunca existe el movimiento constante, total. ¿No crees que temporal y espacialmente la inmovilidad tendría que ser un elemento a manipular en la danza?

LF Sí, es como el silencio en la música.

AD La pausa en la literatura y la poesía.

LF La coma. Sí, para mí es muy importante lo estático de la danza.

AD Esto te lo pregunto porque de pronto siento, tal vez porque es evidente, que en tus coreografías hay ciertos momentos en los cuales sobreviene la inmovilidad de los cuerpos en determinadas posiciones, en instantes específicos, al arreglarse determinadas composiciones escénicas. Asimismo, he sentido algo más al ver tus coreografías: que el elemento público está pesando. En tres de tus danzas los bailarines muy frecuentemente se quedan inmóviles y miran hacia el público. ¿Existe alguna razón concreta que explique este fenómeno?

LF Mira, yo lo propicio. No sé si tú estabas en esa sesión de *Danza-debate* en la que me preguntaron qué sistema de trabajo aplicaba yo. Cuando me pongo a inventar movimientos o cuando los pongo a las gentes, lo hago por necesidad y me olvido de que alguien los va a ver.

AD Es decir, te olvidas de que va haber un público.

LF Exacto. Ya que estoy convencido de que tengo dominada la forma, ésa, la que tú dices, de quietud o de movimiento, de grupo, ya que la tengo asida, ya que estoy convencido de que me funciona, entonces ya pienso en hacerla espectáculo.

AD Esa es la conciencia del director de escena de que el público no está cuando empieza a montar la obra, en este caso la danza. Pero sabe que estará más tarde, que los ojos de los espectadores estarán allí, a un lado, arriba, abajo, no sé. Pero si existieran un teatro y un escenario ideales, idealmente concebidos en términos de teatro círculo, ¿manejarías de otra manera el

espacio escénico? Ese manejo ¿no estaría supeditado al desarrollo de una concepción concreta, distinta, a partir de la idea original?

LF Yo tendría que pensar exclusivamente en que iba a ser un círculo.

AD ¿No te gustaría experimentarlo?

LF Sí, pero jamás habría pensado en esa posibilidad. Tendría que ser dueño de la necesidad de crear algo en esa forma; entonces ya podría pensar si es conveniente, si podría yo resolver una danza en ese plan de círculo.

* Luis Fandiño nació en la Ciudad de México en 1931. Es autor de las siguientes coreografías: *Dulcinea*, *Tenía que ocurrir*, *Caleidoscopio*, *Acertijo*, *Metrópoli* y *Serpentina*.

Artes Plásticas



La otra cara de México

Por Julio C. Schara

Cuando uno llega de cualquier parte del mundo, la primera sensación que se experimenta, al pisar tierra mexicana, es que estamos frente a un fenómeno original, diferente, y por demás único. Como puede ser la Ile de St. Louis, o los extensos campos floreados de Amsterdam, o los laberintos de Londres, los callejones romanos, las cataratas del Niágara, o los atardeceres en San Francisco.

La ciudad de México es única, y su bullicio, su español suave y de doble filo, impresionan desde la llegada al aeropuerto. Por motivos de los cambios constantes que sufre la ciudad, se nos muestra diferente; siempre es diferente, siempre en cambio. En su parte humana cuesta mucho trabajo entender su estética, su desarrollo, sus móviles políticos o económicos. Todo se renueva. O por lo menos todo cambia con miras a renovarse.

Aún no visito ninguna exposición. Caminar en las calles de la ciudad después de la lluvia vespertina es un verdadero goce por la claridad con que se puede percibir su atmósfera. Yo todas las tardes, o casi todas, las he dedicado a caminar, a desandar sus calles, para encontrarme en alguna esquina, con mujeres ataviadas con ropas de colores, y collares rojos en el cuello, vendiendo las frutas del verano, siempre dispuestas sobre el pavimento de la calle en forma muy peculiar. Formas y colores no cotidianos. Por lo menos para mí, tan encerrado en mis libros y en mi manía por los viajes.

Descubro las extensiones de árboles en

el Bosque de Chapultepec. Uno de los paseos urbanos más grandes del mundo. Además de las carteleras del Museo de Arte Moderno, anunciando las obras de Quintero, el grabador, que ilustró nuestros libros de escuela primaria con temas de historia o personajes de la revolución, obviamente es de la escuela del Taller de la Gráfica Popular, que fundara Leopoldo Méndez, tanpreciado en el mundo entero.

Aquí me pregunto: ¿Qué es el arte moderno? ¿O, qué se considera, en un país como el nuestro, *arte moderno*? La pregunta ilustrada con la exposición de Quintero es difícil de resolver, porque en estos días México se enfrenta a otra clase de problemas, con preocupaciones eminentemente modernas, actuales, de nuestro tiempo. Pensando encontrar un camino al desarrollo del arte moderno en México, he consultado las páginas del libro *El surrealismo y el arte fantástico de México*, que redactara tan brillantemente Ida Rodríguez Prampolini, para la Universidad Nacional Autónoma de México.* El libro señala un momento muy preciso del arte mexicano, que va del 1870-1907, con Julio Ruelas, a los días del ruidoso joven José Luis Cuevas.

Ida Rodríguez aclara términos, los dilucida, dando muestras de una erudición pasmosa. Su obra recorre los principales caminos del Surrealismo y los agota en todos sus antecedentes que parten desde el manierismo, "que comprendería, según el propio Curtius, a todas las tendencias artísticas y literarias, opuestas a lo clásico, sean anteriores, posteriores, coetáneas a cualquier género de clasicidad". Así que las fechas de referencia se inician en 350 a. C.

Ida Rodríguez recorre el famoso *Cabaret Voltaire*, donde se encontraron los amigos dadaístas y organizaron sus actos desoladores.

Y, ¿Qué es el DADA? "Nombre encontrado por Hugo Ball y Richard Huelsenbeck al azar en un diccionario, Si Si en rumano, balbuceo de un niño, etc."

Así, "Tzara, lleva de Zürich a París el movimiento DADA en lo que marca una cadena ininterrumpida de actividades típicamente dadaístas en las que reinaba el desorden, el juego humorístico, el espectáculo exhibicionista".

Es admirable cómo logra el libro llevarnos de la mano por todo lo que fue el *boom* de principios de siglo en Europa; y lo que los dadaístas, y posteriormente los surrealistas, harían del arte moderno. Este grupo de artistas fueron terribles críticos de su época y sus postulados estéticos alcanzaban los actos más nimios de la vida cotidiana que derrumbaba todo valor formal, todo criterio ya construido. "La literatura de Stendhal, Barrès, Proust, no es sino el análisis de sentimientos expresados a través de personajes que nacen ya muertos, asfixiados por la persecución racional que preside a su invención."

Ida Rodríguez, nos plantea el problema, nos traduce los documentos, escoge su método y nos da su punto de vista: "El surrealismo es la paradoja de la sinrazón, y, si nos viéramos forzados a incluirlo dentro de una de esas jaulas dentro de las cuales pretende encerrarse a los artistas, creo que