*Todo es imagen de video: lo que parece video y lo que no*
*Foto . gentileza Margarita Bali*

mente, la identidad descansa en la memoria, estas recordaciones contarían un cierto recorte identitario del protagonista. Pero en rigor, y este es el juego propuesto por Bali, la identidad de la obra construida es lo que se cuenta en las memorias (las grabaciones "presentes" en cada función).

*Hombre Rebobinado* se presentó como evocación de partes de la historia del protagonista, y también se "auto presentó" (si vale la expresión) como memoria de sí misma, pieza construida por "recuperaciones" de tiempos anteriores (videos), expuestos y re-actualizados entre lo virtual y lo concreto. **__BD**

# Protocolos del Simple (de la Muerte)

*Por Román Ghilotti*

**La imposibilidad de la representación escénica de la muerte "representada" en diversos "fracasos" de su representación**

El último o los últimos trabajos del grupo Krapp, *Adonde Van los Muertos (Lado A)* y *Adonde Van los Muertos (Lado B)*, pueden considerarse dos obras (sus nombres y temáticas así lo indicarían) o solo una con dos partes (también lo señalarían sus asuntos y nombres). Y esto más allá de que de lo que se trata no es de a qué lugar van a parar los muertos. Si bien *Adonde... (Lado B)* se estrenó a comienzos de año y *Adonde... (Lado A)* en agosto y, "oficialmente", la primera (*B*) se caracterizó como preparación, investigación o ensayo para la segunda (*A*), desde octubre se han presentado los sábados en el teatro La Carpintería (*Lado A*), y los domingos en el Espacio Callejón (*Lado B*).

Esta estricta diferenciación entre "lados" como obras o "lados" de la obra, que se presentaron en ámbitos distintos, no resulta ociosa si se consideran otras minucias, ponderaciones de detalles y descripciones puntuales que constituyen operatorias básicas en la construcción de la totalidad de *Adonde Van los Muertos...* en sus dos lados. A la manera protocolar de las descripciones de experimentos de la ciencia, prácticamente todo el espectáculo en sus partes, tramos y momentos fue profusamente informado como plan estricto de desarrollos.

El llamado *Lado B* propuso una serie de aproximaciones en torno a la muerte y su representación a modo de "material" que era apropiado por el grupo como fuente para la realización del *Lado A*. Ese "material" fue tomado de los dichos de varias personas entrevistadas quienes expusieron sobre la muerte. Desde ese punto de partida, con las entrevistas grabadas en video mostradas como parte del trabajo, los intérpretes realizaron sus "lecturas" e interpretaciones de lo que los entrevistados decían. En general, nada literal. Con libres procesos de selección

*Acuña y el caballo*
*Foto . gentileza Grupo Krapp*

de datos, y mostrado como investigaciones-ensayo para la construcción "futura" de la otra parte (u otra obra, como se quiera), ofrecieron una serie de cuadros cuya única solución de continuidad era el retorno a la mesa de trabajo (en torno a la mesa se ubicaban los intérpretes para "evaluar" los resultados). Leyendas proyectadas anunciaban lo que sucedía o sucedería. Una formalidad de construcción similar, también casi protocolar, se vio en el llamado *Lado A*. En ese caso, los entrevistados eran diez artistas a quienes se les pedía que expongan cómo representarían la muerte. Esta información fue la que el grupo tomó como consigna, también con interpretación libérrima respecto del entrevistado, para cada uno de los diez momentos del *Lado A*.

Tanto unas como otras operatorias realizadas a partir de las sendas entrevistas fueron minuciosamente informadas al público como parte de los espectáculos. Asimismo, y como más protocolos, el grupo que se presentó como tal en las dos ocasiones y también expuso abiertamente los recursos utilizados, básicamente triviales: objetos corrientes, disfraces elementales, dispositivos tecnológicos al borde de una producción pobre o casera.

La notable coherencia de la factura de *Adonde Van los Muertos* en sus dos lados, como en un disco simple en que una cara complemente estéticamente la otra, radicó (y radica) en que, conceptualmente, jugando con las expectativas de realizar lo que prometen "en primera instancia" (la representación de la muerte), cumplen con lo que también "anuncian" en el mismo desarrollo del trabajo: muestras de representaciones de la muerte que nunca alcanzan ni terminan de representarla.

Otro aspecto relevante es el aparente doble (o múltiple) juego representacional, "aparentemente" inscripto en un posible metadiscurso relativo a la espectacularidad. No sólo ofrecieron una suerte de backstage de los trabajos con aquello de anunciar qué se iba a hacer, comentarlo, realizarlo y todo a la vista de su factura *in situ*, sino también porque la espectacularidad del grupo Krapp, al menos para estos trabajos, muestra claramente que no es mediscursivo (ya) presentar lo "aparentemente" metadiscursivo en escena. Y esto a la vez que, si había algo con derecho a considerarse metadiscurso, esto fue lo que quedó como vestigio o sólo posibilidad, es decir, todo el resto de lo concerniente a representar la muerte: la totalidad de los tramos y momentos "hablaron" sobre la imposibilidad de esa representación.

Se sucedieron recorridos de baile, teatro, música, videoclip en vivo, documental y reflexión, siempre anunciando y describiendo aquello que se construía. Todo esto con una modalidad llana, directa, con humor e ironía para mostrar esas "representaciones" sugeridas de la muerte, y, sobre todo, con excelentes performances por parte de los intérpretes creadores (Luciana Acuña, Luis Biasotto, Gabriel Almendros, Edgardo Castro y Fernando Tur).

Siguiendo la ya clásica definición de la muerte dada por Martin Heidegger: "La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir", de ella se puede seguir que por ello mismo es imposible su representación. Y de esa imposibilidad representativa quedaron las representaciones, o mejor, los juegos representativos referidos a la muerte, con imágenes para recordar (ya que no fueron ni hubieran podido ser "la muerte", que sería imposible de recordar), como para cumplir con uno de los versos de la canción homónima (*Adonde Van los Muertos*, de los mejicanos Kinky): "Evitemos que mañana existan más recuerdos que borrar". **__BD**

# Riesgos para los Nuevos Coreógrafos

*Por Enrique Honorio Destaville*

**El mes pasado el Ballet del Teatro Argentino de La Plata presentó un programa contemporáneo, atreviéndose a nuevos desafíos coreográficos**

*Estancia*, creada por el compositor Alberto Ginastera, fue siempre riesgosa partitura que sólo algunos coreógrafos argentinos quisieron enfrentar para dar forma a nuevas obras de ballet. Ginastera, sabedor de que algunas de las danzas de nuestro folklore daban lugar a intenso baile, no dejó de incluirlas en esta creación, notándose en su música la influencia de Béla Bartók. Una bailarina italiana, décadas atrás, luego de ver *Estancia* manifestó complacida: "A mí me gustó mucho *lo* malambo..." refiriéndose a la influencia evidente ejercida por esa danza sobre la música del compositor argentino.

Algunos coreógrafos locales trataron a *Estancia* fuera de la estética neoclásica, predominante en nuestro ballet hace más de cuarenta años. Esta coreografía, en cambio, corresponde a Carlos Trunsky, creador de avanzada, que aprovecha intensamente la música de Ginastera en pro de una danza contemporánea briosa y violenta, a veces, matizada por movimientos del neoexpresionismo que tanto influye al joven coreógrafo. Aquellos proceden de estados emocionales de los seres explotados y dominados por sus congéneres. Se observó claramente cierto "temblequeo" de cuerpos y brazos en los solistas ordenados por el coreógrafo. Aludieron también a estas situaciones los registros escuchados del *Martín Fierro* de José Hernández, procedentes de la clara voz del actor Ciro Zorzoli. Más ensayos hubiesen contribuido a ajustar la danza de esta *Estancia*, que no dejó de ser interesante y muy bailada.

Se lució la esbelta figura de Paula García Brunelli, al igual que la ajustada técnica de Julieta Paul, y la interpretativa entrega en la escena de Gustavo Marchioni. Muy acertada intervención la de los solistas de la compañía en la intensidad de su danza. Y congruente y elegante resultó ser el vestuario de Marta Albertinazzi, y la iluminación de Juan Carlos Greco.

Pero en cartel figuraba asimismo el primer ballet de Igor Stravinsky, en su primera colaboración con Les Ballets Russes de Sergei Diaghilev (1910), obra que resulta ser "hueso duro de pelar"..., a partir de su estreno en el ámbito de la reconocida agrupación que cambió el curso del ballet en Occidente. Claro está que recrear *El Pájaro de Fuego* sobre alguna de las dos suites que Stravinsky extrajo de su ballet, hubiese resultado más oportuno para el brillo del elenco, de la Orquesta Estable y del propio coreógrafo Jorge Amarante. En cambio, prefirió la obra original que tiene una serie de nexos, musicalmente intrascendentes, que dan lugar a un ballet más extenso y fatigoso.

El Ballet del Teatro Argentino encargó esta nueva versión de *El Pájaro de Fuego* al novedoso coreógrafo Jorge Amarante, quien se condujo con discreción para afrontar el compromiso tan serio sobre una obra de Les Ballets Russes, concebida por Mikhail Fokin y el grande Stravinsky. Amarante se decidió por conservar el argumento originado en los cuentos rusos como el de *Kotschei, el Inmortal*.

**Estancia** *de Carlos Trunsky*
*Foto . Guillermo Genitti / Teatro Argentino*

Y alteró -en cambio- la coreografía fokiniana, creando una nueva de clara tendencia contemporánea, aunque llevando al ballet numerosas figuraciones y poses parecidas a las originales marcadas por Fokin. Esto revela que los nexos histórico-estilísticos no han desaparecido, en pro de la comprensión de la obra. Amarante también dotó de puntas únicamente a la protagonista que representa al airoso y nervioso Pájaro con rápidos y dinámicos pasos como movimientos expresivos reveladores de un ser misterioso y magnánimo, más allá del mundo de las aves.

Larisa Hominal enfrentó su primer gran papel, realizó notable tarea técnica con conocimiento de su *rol*. Buena resultó la actuación de Darío Lesnik (Kotschei), dramatizando a la manera de Drácula. Correctas las actuaciones de Benjamín Parada (Príncipe) y de Stefanía Vallone (Princesa). Vistoso el vestuario procedente de los talleres del Teatro Argentino. La orquesta -al menos en la ocasión a la que concurrió este crítico-, acompañó sin brillo las actuaciones de la troupe, incluidos vientos destemplados, y conducida por José Areán que no pudo elevar el nivel musical. **__BD**

In Memoriam

# Ruth Currier

*1926, Ohio, Estados Unidos – 4 de octubre de 2011, Brooklyn*

Pionera de la danza moderna, Ruth Currier fue bailarina principal de la compañía de José Limón durante dos décadas y su directora durante cinco años. Se formó con Limón y Doris Humphrey e ingresó al elenco en 1949. Fue la musa inspiradora del coreógrafo para varias creaciones entre las que se mencionan *There is a Time* y *Missa Brevis*.

Inició su carrera como coreógrafa al completar el *Concierto de Brandenburgo Nº 4* de Doris Humphrey que había quedado inconcluso cuando ella murió, y luego compuso unas cincuenta obras varias de ellas para la Compañía de José Limón y en la suya propia que creó en 1958.

Fue artista en residencia del Ohio State durante cinco años, tarea que finalizó para regresar a Nueva York a dirigir la Limon Company, respondiendo a una invitación cursada por los bailarines luego de la muerte de Limón en 1972.

En el lustro que permaneció al frente de la compañía logró distinguirla por su tarea de mantenerla viva -contra los augurios que señalan que estos elencos mueren con sus fundadores-. Ella recuperó las obras trascendentales de sus maestros, como así también adquirió para la compañía *La Mesa Verde* de Kurt Joos, en 1977.

Los siguientes veinte años Currier se dedicó de lleno a preservar el Instituto Limón y su propio estudio de danza. La docencia ocupó un lugar central en su vida, dictando clases en la Juilliard, Bennington, Sarah Lawrence, y diferentes escuelas alrededor del mundo. Ella definió los principios de la técnica Humphrey-Limón, y estableció una base formal para la enseñanza de la técnica contemporánea. **__BD**

*Ruth Currier bailarina*
*Foto . Walter Strate*

# El Gran Debut

*Por Daniel Sousa*

**Silvia Bazilis, la gran bailarina clásica, estrena su primera coreografía para una compañía oficial. Se trata de *El Cascanueces*, que el Ballet Nacional del Sodre mostrará en Montevideo hasta el 20 de este mes. Julio Bocca, con quien compartió un dúo soñado sobre los escenarios, la convocó para afrontar este reto**

*Siempre activa, la bailarina se radicó momentáneamente en Uruguay para trabajar en esta obra*
*Foto. Arnaldo Colombaroli*

En veinte años de carrera artística profesional, habiendo escalado hasta lo más alto de la danza académica aquí y en el extranjero, es de imaginar que Silvia Bazilis se enfrentó a infinidad de desafíos. Sin embargo, ninguno se compara con el estreno de su primera coreografía para una compañía oficial.
"Realmente nunca pensé que mi relación con la danza seguiría expresándose a través de coreografías mías", admite ante **Balletin Dance** en Montevideo, donde se instaló hace ya dos meses para montar su propia versión de *El Cascanueces* para el Ballet Nacional del Sodre, dirigido por su tan querido Julio Bocca.
"Siempre me atrajo poner coreografías para las muestras del Estudio de la Fundación de Julio, en donde trabajo. Los niños me inspiran y también algunas músicas e ideas que surgen a partir de ellos. Pero realmente nunca pensé en esto que hoy me pasa", subraya.

**¿Qué la decidió a hacerlo en este momento?**

Fue Julio quien hace tiempo pensó que yo podía coreografiar cosas interesantes. Siempre digo que él cree en mí más que yo misma. Puse una obra pequeña para él hace unos años, en la opera *Enrique VIII*, para el Liceo de Barcelona. Poco después me habló de *El Cascanueces* para hacerlo en Buenos Aires, pero nunca se dio. Una vez más ahora me pide que lo haga y yo decido asumir este desafío tan grande para mí, ya que es la primera vez que trabajo con una compañía oficial

Pensar en Bazilis y Bocca juntos sobre un escenario es remontar el tiempo para volver a verlos bailar, con encomiable entrega y elevado rigor técnico, en inolvidables versiones de *Giselle, Coppelia* o *Romeo y Julieta.* "Mi relación con él siempre ha sido preciosa, basada primero en la admiración, y desde luego en la gratitud, porque trabajo en su estudio desde que dejé de bailar", confía Silvia, quien se retiró de la escena a los 41 años. "Mi jubilación fue muy desfavorable económicamente y Lidia Segni me dio la posibilidad de dar clases reemplazándola cuando ella viajaba en gira con el Ballet Argentino. Desde entonces y hasta hoy continúo en la Fundación Julio Bocca, a la que considero mi casa".
Las dos décadas en las que se desempeñó como integrante del Ballet del Teatro Colón (donde fue primera bailarina entre 1977 y 1994) le han dado a Bazilis una visión integral del trabajo de las grandes compañías. Esto le permite descubrir en los jóvenes valores del Sodre a "una compañía deseosa de hacer, aprender y crecer. Realmente Julio ha dado un vuelco en el ballet en Uruguay. Ha jerarquizado este arte y atrajo al Sodre a un público que había perdido el interés en ver ballet. A tal punto que dos meses antes de cada estreno, como nos ha pasado ahora con *El Cascanueces*, la sala está totalmente vendida para todas las funciones que haremos".

**En Uruguay**

En sus días en Montevideo, Silvia Bazilis se levanta muy temprano, repasa la agenda de la jornada y le dedica un tiempo a su espiritualidad. A las 10 arranca con los ensayos hasta las 17, y "después la tarea sigue con vestuario, peluque-

*Bazilis encontró en el Ballet Nacional del Sodre "una compañía deseosa de aprender y crecer" Foto . gentileza de la artista*

ría... No me queda tiempo para mucho más", admite. Sumamente responsable, decidió instalarse en la capital uruguaya porque "necesito tener la seguridad de que cada lunes a la mañana voy a estar acá, lista para comenzar a trabajar; no puedo correr el riesgo de que se suspendan los vuelos y esas cosas".

**¿Qué intervención tuvo Bocca en el montaje de su obra?**
Como director de la compañía me ha dado total libertad para hacer, y me aportó también algunos consejos muy útiles en el armado de los pas de deux, ya que los creé sin tener ningún bailarín presente, dado que traje todo pensado desde Buenos Aires. El ha sido un partenaire increíble y me ayudó a montar los dúos marcando conmigo y dando directivas muy precisas a los muchachos, ayudándolos en los trucos coreográficos. Además de eso, Julio está continuamente en el control de la producción, que es nueva en todo sentido, y aportó ideas como la de incluir muñecos y títeres en la obra, con la técnica del teatro negro, que serán manejados por el grupo de teatro Pampinak, de Uruguay.

**¿Qué líneas sigue el diseño coreográfico?**
Si bien la puesta está inspirada en la original de Marius Petipa y Lev Ivanov, tiene suficientes novedades como para considerarla un estreno. Más allá de ser un ballet netamente clásico, en el concepto y la musicalidad me incliné por un estilo menos académico, sobre todo en los grupales, poniendo énfasis en la amplitud de los movimientos e invadiendo el espacio con dibujos coreográficos, que creo es lo mejor que me sale. Busco que los bailarines hagan ver la música por sobre todas las cosas. Que el espectador cierre los ojos y capte el sentimiento de la música, y luego los abra y la visión coincida con ese sentimiento.

**¿Qué ha sido para usted lo más difícil de esta primera incursión como coreógrafa?**
Sin duda, armar un ballet sin bailarines con los cuales probar los pasos y secuencias. Para hacerlo conté, claro, con la valiosa ayuda de mi asistente, Cristina Ibáñez, bailarina del Teatro Colón y compañera mía durante varios años. Trabajamos mucho en el estudio de Katty Gallo, donde filmábamos los pasos y estudiábamos intensamente los dibujos, para después dejar todo asentado por escrito.

**¿Cuál fue la anécdota más sabrosa de todo este proceso?**
En esas largas tardes de trabajo en el estudio no lográbamos ver unos cruces que yo tenía en la cabeza para el cuerpo de baile en el *Vals de las Flores*. Al ser dos era imposible probarlos. En eso pasó otra amiga y también maestra, Alicia Stolerman, que había terminado una clase, y le pedimos ayuda. Ahora éramos tres para más o menos hacer algo. Así fue que a esa secuencia en nuestros cuadernos le pusimos el *paso Alicia*, y así quedó. Al montarlo, en la partitura, y hasta entre los bailarines se referían a ese tramo como el *paso Alicia* y para nosotras fue algo muy gracioso.

**Repartos**
*El Cascanueces*, un clásico navideño, con música de Piotr Ilich Tchaikovski (se presenta en versión grabada), tuvo su debut el viernes 9 de este mes y realizará diez funciones en el Auditorio Nacional Adela Reta, hasta el martes 20.
Dentro del elenco de casi sesenta integrantes se seleccionaron cinco repartos de figuras principales, todas muy jóvenes y provenientes de distintos países. Son ellas Giovanna Martinatto (Uruguay) y Guillermo González (Argentina), Careliz Povea (Venezuela) y Ciro Tamayo (España, de sólo dieciocho años), Rosina Gil (Uruguay) y Juan Carlos Pi (Perú), Ismael Arias y Vanesa Fleita (ambos de Uruguay), Gabriela Flecha (Paraguay) y Nelson López (Uruguay). **__BD**

## Un cuento de Navidad

*El Cascanueces* es un ballet en dos actos y tres escenas, compuesto por Piotr Ilich Tchaikovski entre 1891 y 1892. El compositor puso música a la adaptación de Alejandro Dumas (padre) del cuento *El Cascanueces y el Rey de los Ratones*, de E. T. A. Hoffmann.
La partitura pertenece al período romántico y varias de sus melodías se escuchan con frecuencia, especialmente en Navidad. El ballet se estrenó en diciembre de 1892 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, dirigido por Riccardo Drigo. A lo largo de los años se han conocido distintas versiones y variaciones argumentales, destacando entre ellas las coreografiadas por Rudolf Nureyev, Roland Petit, George Balanchine y Mikhail Baryshnikov.
La historia comienza con una fiesta en la víspera de Navidad en casa de los padres de Clara. Su padrino, Drosselmeyer, le trae varios regalos a la niña, entre ellos un cascanueces con forma de soldado. Después que los invitados se marchan, Clara se va a dormir con su cascanueces y sueña que se agranda toda la casa (menos ella) y los juguetes del árbol navideño cobran vida.


***El manual más completo de danza clásica, escrito hasta el momento!!!***

*Todos los pasos del ballet clásico, explicados detalladamente, con* ***numerosas ilustraciones***

**400 PÁGINAS**

En venta en librerías de todo el país
y en la Tienda Balletin Dance

**www.balletindance.com.ar**
**Tel: 4331-0400**

**TRATADO DE DANZA CLÁSICA BASADA EN LA METODOLOGÍA DE ELONGACIÓN**

**por Alfredo Gurquel**

IT'S AMAZING WHAT GOES INTO
MAKING SOMETHING EFFORTLESS.

GAYNOR MINDEN®
NEW YORK

ANASTASIA MATVIENKO, SOLISTA DEL MARIINSKY (KIROV) BALLET,
HA ESTADO USANDO ZAPATILLAS *Gaynor Minden* DESDE EL AÑO 2006.

REPRESENTANTE MARCELA SCHILIRO – ATENCIÓN PERSONALIZADA
PEDIDOS E INFORMES AL (00 54911) 4938-8240 • E-MAIL: PUNTASBALLET@HOTMAIL.COM

FOTOGRAFÍA: GENE SCHIAVONE ©2009, 2011 GAYNOR MINDEN, INC.

*El fin de año llega con prisa. Para nuestra familia, es el momento de revisar y sopesar el inmenso contenido de un año intenso y vertiginoso, un dominó de meses que se han ido atropellando hasta llegar a esta pausa impuesta por diciembre. Nos sentimos orgullosos de este dos mil once. Con más de ciento cincuenta funciones de la compañía, nuestra familia ha llevado Carmen a todos los rincones del país y ha traspasado sus límites. Con la continua incorporación de espacios, disciplinas, profesores y alumnos a la escuela, la familia ha crecido en cantidad, desarrollo y calidad. A través de los esfuerzos de la fundación, nuestra familia ha logrado que muchos alumnos de diferentes ciudades del interior tengan la posibilidad de acceder a nuestra enseñanza. El incansable trabajo de equipo en cada producción ha fortalecido con armonía los cimientos sobre los que se encuentra apoyada la unidad de esta familia. Por eso hoy, Maximiliano Guerra, el Ballet del Mercosur, la Fábrica de arte, la Fundación y la producción, los que formamos gran parte de la familia, brindamos agradecimiento a nuestro miembro más importante:* ***te damos las gracias a vos.***

MAXIMILIANO GUERRA
y el Ballet del Mercosur

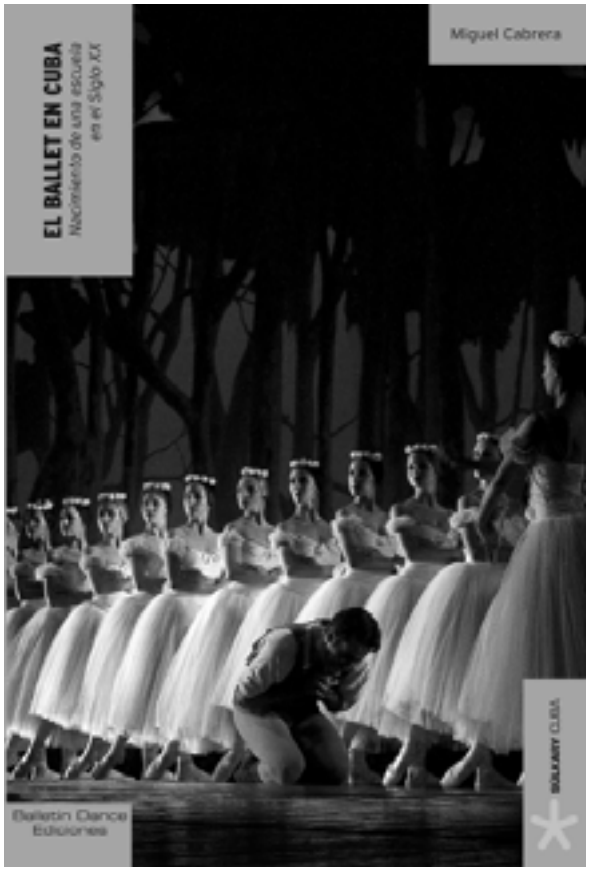
FUNDACIÓN MAXIMILIANO GUERRA

FABRICA DE arte

*www.fabricaarte.com.ar · www.maximilianoguerra.net*

# Nuevo Libro y Fotografías

**Junto a la presentación del libro *El Ballet en Cuba*, el jueves 15 de este mes, se inaugura la exposición *Ballet.com* de la prestigiosa fotógrafa Alicia Sanguinetti**




*El Ballet en Cuba, Nacimiento de una Escuela en el Siglo XX* es el libro que Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba, escribió para la colección Súlkary Cuba editada por **Balletin Dance** con dirección de Mercedes Borges Bartutis.

Este mes, el autor llegará expresamente a la Argentina para conversar con el público en referencia a la formación y la actualidad del ballet en Cuba, pues lo ha vivido íntimamente desde su fundación. ¿Cómo pudo en tan poco tiempo crearse una escuela que hoy es reconocida mundialmente? ¿Cuáles son las características de la técnica que ha sobresalido sobre todo en las figuras masculinas del elenco? ¿Cuál fue el secreto para que todos los ciudadanos de la isla de hoy hayan visto las obras más emblemáticas de la tradición? ¿Cómo puede el Ballet Nacional de Cuba haber desdoblado a su elenco para cumplir con giras internacionales a la vez que en su país continúan las funciones?

Miguel Cabrera realizará una amena charla con el público y autografiará ejemplares de su libro, que ese día se presenta en sociedad.

Pero además, el jueves 15, quedará inaugurada una exposición fotográfica integrada por 32 obras de la destacada especialista Alicia Sanguinetti. Seleccionadas cuidadosamente de todo su archivo, la artista mostrará aquellos hitos de la danza y el ballet, recorridos a través de su lente desde 1982 hasta 2011.

En la muestra que permanecerá abierta hasta el 1º de marzo, durante las 24 hs y con entrada gratuita, podrán verse imágenes tomadas en Argentina, Chile, Cuba, Estados Unidos e Inglaterra, a los más prestigiosos bailarines de cada época. **__BD**

*Silvia Bazilis y Raúl Candal en* **Espartaco**, *una de las fotografías que integran la muestra*
*Foto . Alicia Sanguinetti*

## PRESENTACIÓN

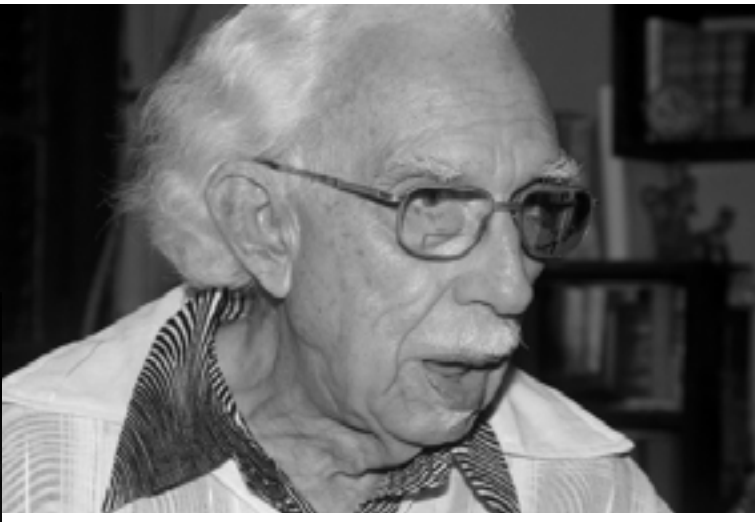
Con organización del pianista Martín Leopoldo Díaz, gerente cultural de la cadena española de hoteles Eurostar, *El Ballet en Cuba, Nacimiento de una Escuela en el Siglo XX*, será presentado al público:
el jueves 15 de diciembre de 2011, a las 19:30 hs
en el Hotel Colón de la Ciudad de Buenos Aires
(Carlos Pellegrini 507, frente al Obelisco)
Para la ocasión llegará expresamente su autor, Miguel Cabrera, desde La Habana, para conversar con el público y firmar ejemplares de su libro.
Además, el mismo día quedará inaugurada, en el mismo ámbito, una imperdible exposición de fotografías de danza y ballet de la prestigiosa artista Alicia Sanguinetti.
Entrada libre y gratuita. Al finalizar se ofrecerá un vino de honor.

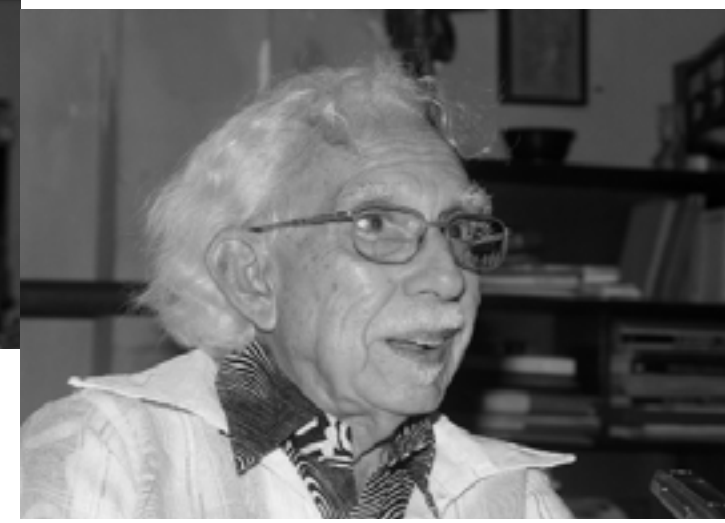
# Cuando de Crear se Trata

*Por Agustina Llumá / Fotos Alicia Sanguinetti / Desde La Habana*

**Encontrarse con Ramiro Guerra es sumergirse en la historia de una danza que no termina nunca de reinventarse. A punto de cumplir 90 años el pionero de la danza contemporánea en Cuba acaba de presentar un nuevo libro que recopila algunos artículos inéditos escritos a lo largo de su vida**

El departamento de Ramiro Guerra tiene una vista privilegiada de La Habana y del mar Caribe, ubicado en el último piso de un histórico edificio en el que las dos últimas plantas deben subirse por escalera desde su inauguración. Sin embargo en la realidad, el antiguo ascensor no funciona prácticamente nunca (por lo que hay que subir a pie los catorce pisos), los tremendos vientos que vienen con o sin huracanes han dañado considerablemente las paredes y techos del





paradisíaco ático impidiendo la apertura de los postigos de las ventanas, mientras que las filtraciones lo han convertido en un colador. Así y todo, es un encantador ambiente, envidiado por más de uno, del que Ramiro Guerra no piensa mudarse, y al que todo aquel al que le interese pensar la danza no puede dejar de acceder.

Su casa es su centro de comando para dar forma a las investigaciones que realizó hace tiempo o para encarar sus nuevos ensayos y críticas de la actividad.

Ramiro Guerra fue el creador de la técnica de danza contemporánea cubana que se conoce e imparte hoy en día, fundador de dos compañías nacionales: Danza Contemporánea (tal el nombre actual) y el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. También ha sido el pionero a la hora de escribir sobre danza en su país.

En su nuevo libro *Siempre la Danza, Su Paso Breve...* de la editorial Alarcos, que integra la colección Biblioteca de Clásicos, Ramiro Guerra incluyó artículos publicados e inéditos que fueron organizados por Lissette Hernández García, y editados por Clara Hernández y Reinier Pérez-Hernández. El texto quedó estructurado en tres partes cronológicas: de 1948 a 1978 que finaliza con un tratado de las leyes de la didáctica y la técnica de danza moderna. De 1982 a 1996 se centra en el folklore teatralizado, repasa nociones de composición coreográfica y realiza un estudio de los elencos de danza contemporánea fundados en Cuba en la década de 1980. Por último escritos inéditos firmados entre 1964 y 2005, con reseñas de obras, testimonios y un *Cuestionario para Coreógrafos*.

"Necesito tener algo en la cabeza Agustina, creo que tu también, si no, no vivimos, entonces estoy escribiendo mis memorias. Siempre escribí fragmentos de mi vida que tenía regados por allí, algunos están en este último libro, pero tengo muchos más. Será como *Una Mil y Unas Noches*, no es una biografía exactamente, lo llamo *De La Memoria Fragmentada*. Pedazos importantes de mi vida que fueron determinando una cantidad de cosas en muchos aspectos, personales, familiares, arte, estudio, búsquedas". Así empezó la conversación con este maestro, hablando del futuro.

Pero simultáneamente, Ramiro Guerra está encarando un nuevo texto, será el libro *La Danza en la Era de la Globalización* "un libro muy específicamente escrito para informar las corrientes actuales de la danza, cosa bastante atrevida de mi parte, pero yo siempre me he arriesgado a cosas de ese tipo y otras también atrevidas".

**Algunas experiencias**

Mi pasaje de ser un abogado en la universidad a bailarín, fue muy difícil [graduado en Derecho en la Universidad de La Habana en 1949, recibió la categoría de Doctor Honoris Causa en el Instituto Superior de Arte de La Habana]. Prácticamente tuve que convertirme en otro, cambiarme el nombre, echarme un peinado diferente para que mi familia no se enterara y lo hice. Lo hice. Me lancé a saber quién yo era verdaderamente, supe lo que quería y de ahí ya viene otra historia. O cuando estuve en los ballets rusos.

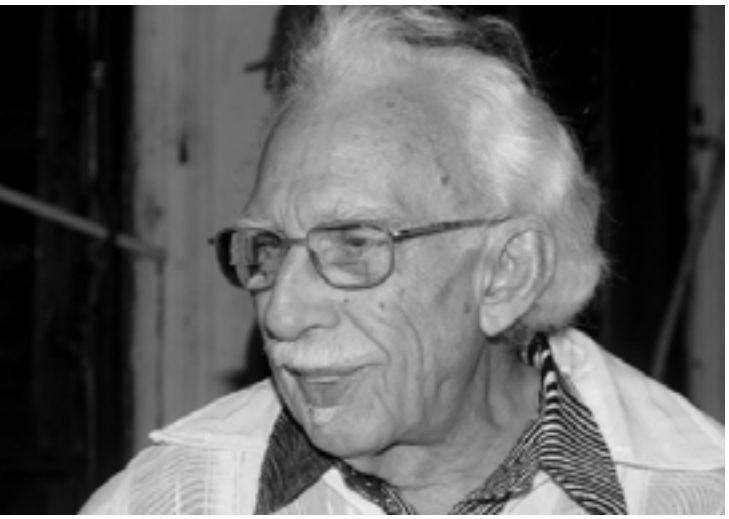
**¿Cuándo empezó a coreografiar?**

La primera vez... tenía un amigo que tenía un gramófono, una cosa que recuerdo muy extraña, lo puse en el suelo y enseguida me puse a bailar ahí con él, había un espejo en un escaparate. No tenía en mi familia a nadie vinculado con la danza, ni nada absolutamente. Era bailarín del barrio, de los cumpleaños, las fiestecitas. Una vez me disfracé de Pinocho y salí con las piernas

al aire y parece que llamé mucho la atención en el barrio (risas). Pero nunca pensé que iba a ser profesional, en absoluto, porque no había aquí en esa época un movimiento fuerte de danza.

**Que luego lo creó usted.**

De danza, el ballet ya existía. Lo creé yo... ese fue otro de los momentos interesantes de mi vida. Encontrarme con Martha Graham, irla a buscar, encontrarla, no tenía dinero con qué pagarle, nada más fui para que me viera una semana, y después preguntar si tenían *scholarships*. Fue en el final de la Guerra y el Estado les pagaba a todos los soldados que volvieron, fue una época de reactivación, así se abrieron una cantidad de estudios de danza y de arte. Martha por primera vez tuvo la oportunidad de tener bailarines masculinos, un grupo fuerte. Yo no podía coger nada de eso, pero ella me dijo "venga a las clases, las puertas las tiene abiertas, si en algún momento necesitamos algún trabajito aquí, es bueno tenerlo a la mano para que usted nos ayude. Tengo unas cartas firmadas suyas. Estuve con ella muchos años, llegué hasta la clase avanzada. Incluso en un momento pensé que podía entrar en la compañía, pero todos sus hombres eran a la altura de su marido, Erick Hawkins, yo era el único chiquito. Y no. Pero estudié todo lo que tenía que estudiar allá y después vine a convertir eso en esto. Creo que también lo logré.



**¿Cómo fue esa conversión, qué tomó de Graham?**

Eso no puedo decírtelo exactamente. Antes que nada me preocupaba mucho que tomando las clases de Martha, tenía ciertas cosas físicas que no podía hacer... no sabía por qué, me lo achacaba a que había empezado un poco mayor a bailar, como a los 18 años. Pero cuando llegué aquí y me tuve que enfrentar con los bailarines cubanos, empecé a pensar que nosotros teníamos una manera, una cosa en el cuerpo, especial. Que no era la norteamericana, que era maravillosa, pero el americano es atlético. Ellos bailan triangularmente y nosotros bailamos ondulantemente. Los cubanos cuando caminan son mmmmm, son ondulantes ¿te das cuenta? A lo mejor eran imaginativas mías, pero así lo sentía. Entonces empecé a trabajar aquí con el cuerpo de los cubanos y a encontrar cosas maravillosas en su cuerpo tomándolo como *cubano*. Utilizaba lo mismo que Graham o no, tenía que cambiarlo, darlo a la inversa, para encontrar un punto en que ya yo me sentía que estaba *cubanamente* bailando.

Además empecé a estudiar el folklore y una cantidad de cosas de nuestra idiosincrasia, la sexualidad del cubano que es muy peculiar, o escandalosa quizás. Empecé a tomar temas cubanos, músicos cubanos, escenógrafos cubanos, a trabajar con un grupo de artistas "cubanos", que tenían la misma búsqueda mía, y ahí, explotó la bomba (risas). Hice el tenderete delante del Palacio. Porque verdaderamente el Palacio, y muy merecido, es el ballet aquí en Cuba, pero yo puse mi tenderete. Y ahí han salido generaciones, hay espectáculos por toda la isla ahora, muy bonitos e interesantes, hay un movimiento sustancioso.

**Bailarines**

En este momento nosotros tenemos muy buenos bailarines, como hay en el mundo ahora, todos los bailarines son estelares. Los creadores son los que están desapareciendo, cuántos hemos perdido últimamente, Pina, Béjart...

## Distinciones

Ramiro Guerra recibió por su trayectoria el Premio Nacional de la Danza (2000), el Premio Alejo Carpentier de Ensayo (2000), la Orden Félix Varela (1988) y la Medalla Alejo Carpentier (1984).

**¿La creación es una necesidad de decir algo?**

Yo soy muy necesitado de decir algo. Para mi la significación en la danza es muy importante, aunque respete lo mismo que en todas las artes la abstracción, que lo ves, te gusta y ya. Sin embargo la significación te deja pensando, investigando lo que viste ¿me gustó? ¿no me gustó? Tengo un libro que se llama *Develando a la Danza*, en el que me he metido en la semiótica y la danza, que recibió dos premios, los últimos que tuve, uno por la investigación y otro por el libro.

**Investigación para la creación**

Cuando hacía coreografías investigaba también. Cada obra mía ha sido un mundo especial, en el que yo me he metido y he involucrado a mis bailarines mucho, les he hecho ir a museos, ver tales películas, leer tales cosas. No ponerlos a bailar y decirles hagan esto, que puede ser muy bonito, pero mejor vamos a inventar algo, a pensar algo. Aunque no elimino que pueda haber otro punto de vista, para mí la significación en una danza y dejarle el cerebro a la gente en movimiento, es fundamental. Es una cosa que no veo mucho ahora.

**Arte sucio**

Lo que se está llamando el arte sucio, la literatura sucia, ya se está haciendo danza sucia también, vaya, no me place. Se puede llegar a límites, pero cuando pasan al mal gusto, a la chavacanería, al *nonsense* porque sí, no. Ya hemos tenido el *nonsense* en todas las artes, pero ha tenido su sabor en su época, en momentos determinados, si bien tu puedes volver atrás y utilizarlo a tu gusto, debe estar muy comprometido con uno mismo. Eso es muy importante, el compromiso del artista consigo mismo. Y eso es lo que los bailarines ahora no tienen, que quieren con un coreógrafo, otro, aquí, allá, experiencias, se cansan, así se van perdiendo los repertorios.

**¿Qué tan importante es mantener el repertorio, ver hoy una obra de hace 60 años?**

De vez en cuando. Yo disfruté ver ahora *Tema y Variaciones* de Balanchine y ese juego de los port de bras, me recuerda que valen la pena. Después hay otra cantidad de cosas, hay tonterías que no es necesario mantenerlas vigentes. Tienes que hacer vivo tu arte, tienes que estar siempre buscando. Pero hay una pérdida de *vamos a buscar algo nuevo*, siempre hay posibilidades en la naturaleza, en el mundo que nos rodea.

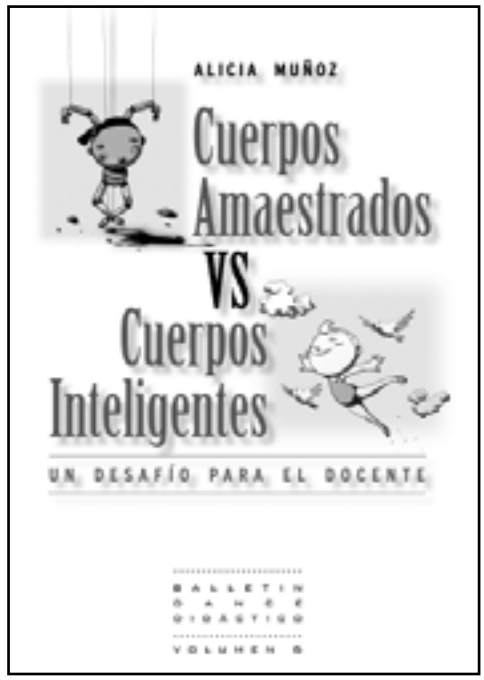
**Inspiración**

También puede ser que a uno se le acabe la musa, está muy bien, vale. Creo que a mi se me ha acabado. La última variedad que hice fue con un grupo de danza de obesos y monté una *Fedra*. Un grupo de gordos, donde además hice travestismo, Fedra era su director. No los puse en ridículo, sino que quise valorarlos.

**¿Le quedó algo en el tintero?**

Sí, una cosa (sonriendo), que siempre he querido hacer, es montar algo con *La Noche en los Jardines de España* de Falla, una música maravillosa que no se que haría con ella. España me tocó mucho, yo me descubrí mucho cuando estuve allá, descubrí al cubano, con nuestros defectos y virtudes. Pero ya no lo voy a hacer. Con *Fedra* me hice hipertenso! ya no quiero arriesgar mi vida (risas). **__BD**

# Jornadas de Actualización Docente en Buenos Aires




**En el marco del Workshop de Verano de la Asociación Arte y Cultura, que se realizará del 6 al 18 de febrero de 2012, la directora de la colección Balletin Dance Didáctico, destinada a docentes de danza, Alicia Muñoz, repetirá los encuentros en Buenos Aires con maestros de todas las disciplinas de la danza**

La particularidad de la temática que pregona el Área de Capacitación Docente de Balletin Dance, es que está dirigida a todos los maestros (o futuros maestros) de danza en todas sus disciplinas.

Los cursos tratan sobre cómo aprende un sujeto en la actualidad, cuáles han sido sus cambios con el correr del tiempo. En base a un fundamento teórico, tomado de los especialistas más destacados en el área educativa, vinculados con el trabajo corporal, práctico y artístico, Muñoz delineó una serie de encuentros que pretenden contribuir y facilitar la tarea cotidiana de los maestros.
Es verdad: la gran mayoría los profesores de danza se perfeccionan sobre los contenidos de la especialidad que dictan (clásico, contemporáneo, jazz, entre otras) el *qué enseñar*, pero no suelen actualizarse en cuanto a la metodología a utilizar, el *cómo enseñar,* a quién enseñar y para qué enseñar, repitiendo algunas prácticas que a la luz de las nuevas investigaciones pedagógicas han quedado totalmente perimidas.
Es decir todas las actividades se refieren a la pedagogía y no a la didáctica especial de cada materia. Pero además las exposiciones de Alicia Muñoz, acompañadas por proyecciones, son sumamente claras, cada fundamento teórico se transcribe en ejemplos de hechos concretos de la vida del maestro de danza, de manera tal que luego del curso los docentes pueden implementar estos nuevos conceptos inmediatamente en sus clases.

Las jornadas presenciales teórico-prácticas están dirigidas a todo profesional que trabaje con el cuerpo humano. Y se incluye por primera vez este año la posibilidad de tomar solamente la parte práctica de cada jornada. Por cualquier duda pueden escribirnos a inscripciones@balletindidactico.com.ar.

Este verano porteño, se ofrecen tres encuentros los días sábado 11, lunes 13 y martes 14 de febrero de 2012, divididos en partes teóricas y prácticas.
La Primera Jornada está dedicada al *Aprendizaje Significativo.* Se establecerán cuáles son los mecanismos que realiza el alumno para aprender un movimiento, para permitir guiarlo eficientemente a partir de los recursos que se brindarán en el curso.
El segundo encuentro está focalizado en la *Planificación y Evaluación.* Luego de evaluar los componentes básicos de una planificación se ofrecerán pautas para la elaboración de una propuesta, mientras que la Evaluación se entenderá como mucho más que poner una nota
Por último Muñoz realizará un tercer encuentro, en el que los asistentes podrán plantear consultas puntuales de casos verídicos, pues versará sobre las *Problemáticas comunes a la práctica del movimiento.*
En las tres fechas la parte práctica de los cursos expondrá el trabajo de la energía corporal, como facilitador de la toma de conciencia corporal. Un método de rápida aplicación desarrollado por Alicia Muñoz a través de su frase "mando energía al piso" que permite lograr aprendizajes significativos en cualquier clase de danza.

*Alicia Muñoz dictará jornadas presenciales este verano porteño*

**Lugar de realización:**
Sede académica de la Asociación Arte y Cultura: Guardia Vieja 3783 (y Bulnes, Palermo, ciudad de Buenos Aires).

**Inscripción:**
Unicamente por e-mail: inscripciones@balletindidactico.com.ar, enviar:

Nombre y apellido, Nº de DNI y ciudad de procedencia.
Jornada/s completa a la/s cual/es se inscribe.

Si es solamente a la parte práctica especificar en qué jornada/s.
Como el cupo es limitado, si te inscribiste y por alguna razón no podrás asistir, te pedimos que nos lo hagas saber para poder otorgarle tu lugar a otro participante.

**Precio:**
Cada jornada $ 120 (ciento veinte pesos argentinos)
Solamente la parte práctica $ 80 (ochenta pesos argentinos) por jornada.
El pago puede realizarse el día de la jornada o bien optar por el pago anticipado con tarjeta de crédito (hasta 3 cuotas sin interés) en la Tienda Balletin Dance (on-line: www.balletindance.com.ar).

**Entrega de certificados**
**Cupos limitados**
El Curso de verano de la Asociación Arte y Cultura, se integra con clases intensivas de ballet a cargo de la maestra internacional invitada Cecilia Kerche, y las docentes de la institución Sara Rzeszotko y Rina Valver.
La Asociación Arte y Cultura, sorteará entre los alumnos que tomen el curso completo con Cecilia Kerche, un pasaje aéreo a Europa, para el III Tour de Ballet a Viena, Praga, Budapest y Varsovia que se realizará en julio de 2012.

**Informes e inscripción:**
arteycultura@arnet.com.ar, www.arte-cultura.com.ar.

## Anticipo

Nuevas propuestas de e-learning (cursos a distancia)

**CURSO "APRENDIZAJES SIGNIFICATIVOS"**
**Duración:** 16 semanas
**Comienzo:** 8 de marzo de 2012
**Precio:** 1000 (mil pesos argentinos).
**Promoción pago anticipado hasta el 20/01/12:** 20 % de descuento: $ 800.-
**Pago:** on-line en la Tienda Balletin Dance: www.balletindance.com.ar
**Cierre de inscripción:** 20/02/12. On-line en www.balletindidactico.com.ar

**CURSO REFERIDO A LA PLANIFICACIÓN**
**Duración:** 8 semanas
**Comienzo:** abril de 2012



# La Compañía BTE en Bolivia

La Compañía Banfield Teatro Ensamble, participó del Festival Internacional de Danza Contemporánea Andanza con el duo *Parádoxa* de Silvina Linzuain, estrenada en el Centro Cultural Recoleta en abril de este año. La pieza es resultado de un proceso de exploración kinética en torno al sentido de la paradoja, utilizando la fragmentación corporal en distintas técnicas para desarrollar la disociación del movimiento. "Mientras que una parte del cuerpo está ligada a la danza clásica, otra parte está vinculada a lo contemporáneo o al folklore" aclaró la coreógrafa.
Al festival que se realizó del 17 al 20 de octubre en la ciudad de Cochabamba, asistieron grupos y compañías de Canadá, Brasil, Bolivia y Argentina. Con un formato dinámico y atractivo los espectáculos de este encuentro cruzan la danza con el teatro, los medios audiovisuales y la fotografía, desarrollándose en salas y espacios públicos. **__BD**

**Parádoxa** *en Andanza*
*Foto . gentileza BTE*

# Musical televiso sobre Marilyn Monroe

*Smash* es el musical de Steven Spielberg sobre Marilyn Monroe que saldrá al aire a partir del próximo año protagonizado por Debra Messing

Nuevamente en televisión y de acuerdo al éxito que obtienen los musicales seriados televisados, Steven Spielberg ofrecerá desde 2012, una serie que unirá canto, baile y actuación.

En coproducción con la NBC, DreamWorks TV y Universal, la serie narrará el proceso de creación de un musical sobre la Monroe en Broadway, centrándose en la figura de un compositor (Christian Borle) y una cantante lírica (Debra Messing).

Dentro de los alumnos de la compañía, estarán Katharine McPhee (ganadora de American Idol), cuyo personaje hará lo imposible por obtener el papel protagónico y Jack Davenport (Flash Forward). **__BD**

*Debra Messing, la elegida de Spielberg*



# Plagio

**La coreógrafa belga de danza contemporánea Anne Teresa De Keersmaeker denunció a la productora Sony por lo que consideró un plagio de extractos "integrales" de sus espectáculos en el último videoclip de la cantante pop norteamericana Beyoncé**

Según publicó la agencia EFE de noticias, la coreógrafa denunció que Beyoncé había copiado en su último video, pasos íntegros de sus composiciones *Rosas Danst Rosas* (1983) y *Achterland* (1990) y que se había plagiado "el vestuario, la decoración y el diseño de producción que filmó Thierry De Mey".

Ante tal situación, Beyoncé reconoció (ante un comunicado) que "claramente, el ballet *Rosas Danst Rosas* fue una de sus muchas referencias para *Countdown*. Constituyó una de las inspiraciones utilizadas para dar forma y sentimiento a la canción". Sin embargo, agregó que "también era un tributo a la película *Funny Face* con la legendaria Audrey Hepburn. Mi gran inspiración fueron los años '60 y '70, Brigitte Bardot, Andy Warhol, Twiggy y Diana Ross". **__BD**

*Beyoncé se* **inspiró** *en Rosas*