

Danza en escena

REVISTA DE LA CASA DE LA DANZA _ N° 33 julio_agosto_septiembre de 2011



Carmen Cubillo

LUCÍA LACARRA / ÁNGEL RODRÍGUEZ / HET NATIONAL BALLET / PILAR RIOJA



TANGO 102

CASA DE LA DANZA DE LOGROÑO

Taller intensivo de danza 2011-2012

Joan Boix (ballet clásico)

Lola Chico (jazz clásico y jazz funk)

Mariano Cruceta (flamenco)

Ana Luján (danza contemporánea)



SUMARIO

- 4 EDITORIAL
Perfecto Uriel
- 5 El ritmo de las olas
José Luis Ortiz Nuevo
- 6 PORTADA: Carmen Cubillo
Ana Isabel Elvira Esteban
- 11 CRITICAS: El lago de la Mercè
Carolina Masjuán
- 12 REPORTAJE: Het National Ballet
Rosa C. Corral
- 14 ENTREVISTA: Lucía Lacarra
Céli Barbier
- 17 CRITICAS: Romeo y Julieta
Perfecto Uriel
- 18 EXPOSICIÓN: 21 Flamencos para siglo XXI
Danza en escena / Víctor M. Burell
- 22 ENTREVISTA: Ángel Rodríguez
Mercedes Albi
- 25 REPORTAJE: Feria internacional de teatro y danza de Huesca
Perfecto Uriel
- 26 REPORTAJE: Escuela Savillana del Flamenco
Marta Carrasco
- 28 CONFERENCIA: Folclore-folcloristas
Javier García
- 30 Crónicas de un destino
Jannick Niort
- 31 El Ballet Chonchoi
Fredy Rodríguez
- 32 CRITICAS: Gala de vascos y la danza
Perfecto Uriel
- 33 VITRINAS ABIERTAS: Pilar Rioja
Ana Isabel Elvira
- 34 Libros / Actividades de la Casa de la Danza / Donaciones para el Museo



Pag.22



Pag.11



Pag.14



Pag.18

editorial

Aire fresco para el Ballet Nacional de España

Por Perfecto Uriel

La llegada de un nuevo director a nuestro Ballet Nacional de España siempre brinda una oportunidad a la danza de nuestro país. Una comisión de expertos, especialmente creada para tal efecto, ha sido la encargada de dilucidar y elegir, entre un buen número de candidatos y propuestas, la más adecuada de todas ellas.

Un nombre ha resaltado por encima de los demás: Antonio Najarro. Joven bailarín, coreógrafo, empresario y dispuesto a apostar fuerte para que nuestra cultura, nuestra tradición y nuestra danza sigan su evolución en el tiempo y continúen disfrutando del prestigio y respeto que acreditan en el mundo entero.

Juventud, sentido empresarial, creatividad desbordante y muchas ganas de trabajar es lo más destacable en la trayectoria mostrada por Antonio Najarro al mando de su propia compañía, compañía que con todo el dolor de su corazón ha cerrado para no interferir en los planteamientos profesionales del BNE. Muchas personas debieran tomar buena nota de este gallardo gesto al hacerse cargo de un puesto cuyas responsabilidades van más allá de las meramente personales y pueden entremezclarse de manera confusa.

Como ya hicieramos con el nuevo director de la Compañía Nacional de Danza (CND) José Carlos Martínez, a su llegada a la dirección, Danza en escena quiere mostrar su más sincero apoyo a esta nueva decisión ministerial en favor de Antonio Najarro deseándole los mayores éxitos para su carrera al mando de la Compañía así como una larga vida a la danza española que, a buen seguro, sabrá como estar a la altura de las circunstancias.

La unión de todos los profesionales del sector debiera ser sinónimo de fuerza frente a los ya conocidos inconvenientes que surgirán en el cotidiano desarrollo de la actividad creativa del nuevo director.

Todos disfrutaremos con el aire fresco que insuflará a este estupendo embajador de nuestra cultura por el mundo entero: el Ballet Nacional de España.



Danza en escena

Nº33

JULIO_AGOSTO_SEPTIEMBRE_2011

EDITORIA: Mila Ruiz

COORDINADOR: Perfecto Uriel

CONSEJO DE REDACCIÓN: Mercedes Albi, Victor M. Burell, Ana Isabel Elvira, Nérida Monès, Fredy Rodríguez, Mila Ruiz y Delfín Colomé (*miembro honorífico*)

COLABORADORES: Céli Barbier, Marta Carrasco, Rosa C. Corral, Javier García, Jannick Niort, Carolina Masjuán, José Luis Ortiz.

FOTOGRAFÍA: Lucía Calleja, Luis Castilla, Jorge Fatouros, Javier Fergó, Miguel Ángel González, Klaus Handner, Paul Huf, T. Jarrín, Manu Lozano, Sergio Lira, Fernando Marcos, J. C. Nieva, Erwin Olaf, Ana Palma, Pérez de León, Inés Sagastume, Angela Sterling, David Ruano, Eduardo Rioja, Guillermo Ruiz, Mila Ruiz, Jesús Vallinas, Félix Vázquez, María Urcia.

IMPRENTA: ABZ Impresores.

MAQUETACIÓN Y PUBLICIDAD:
Rampa Ediciones Culturales.

DIRECCIÓN: Casa de la Danza,
Rúa Vieja 25, 26001 Logroño (La Rioja)
Telf: 941 246 365
Fax: 941 246 749

MAILS:
Mila Ruiz: danzaenescena@gmail.com
Perfecto Uriel: revista@casadeladanza.com

DL: LR-249-2005

(Las colaboraciones son gratuitas y responsabilidad de sus autores)

**Danza en escena puede adquirirse de forma gratuita en la Casa de la Danza*

El ritmo de las olas

Por José Luis Ortiz Nuevo

En cierta ocasión la genial Carmen Amaya declaró que su sentido del baile le sobrevino en la infancia oyendo las olas de la mar. De ahí el título y los pilares del espectáculo con el que nace la compañía del tablao barcelonés que lleva su nombre, hecho en memoria suya. Recordándola siempre.

Por ello El ritmo de las olas es una reunión de excelentes artistas para enaltecer su baile. Sobre todo es baile, baile de tres hombres que, simbólicamente, representan a los elementos naturales: Tierra (Costi), Aire (David Paniagua) y Agua (Manuel Jiménez "Bartolo"); y baile de una mujer que representa al Fuego (Paloma Fantova).

Les acompañan dos soberbias guitarras, las de Antonio Reyes y El Perla, que son dos perlas fecundas alentando la música y el son. Y cantan voces imponentes: Juan Fernández "Juaneque", Miguel de la Tolea y Miriam Vallejo. El grupo se completa con las percusiones de José Tobalo, y la propia voz mía diciendo un espléndido poema de Mario López, dedicado a Carmen.

Menos un servidor todos los demás son jóvenes, contemporáneos al siglo XXI, pero deudores del soberbio ímpetu de la bailao-

ra, de su coraje y de su fuerza. Al modo natural se interpretan farrucas, bulerías por soleá, alegrías, seguiriyas, soleá, taranto, malagueñas, tangos y bulerías; y de modo extraordinario un hermoso verso en su homenaje y el celeberrimo Bolero de Ravel, del que la gitana catalana, según se ha escrito, hacía una versión alucinante.

Tal es la propuesta escénica que se pretende intensa, evocando un pensamiento y un modo de entender la danza honda. Como testimonio de que los pasos de Carmen no fueron en balde tampoco en el futuro sin ella. Crearon sensaciones, sobrecogimiento, disciplina, geometría y ritmo más allá del ritmo.

También es capital el entusiasmo y el trabajo de la compañía que nace con ilusión tremenda. La propone una iniciativa privada, no oficial, ni hija de la subvención y esto, en los tiempos que corren, supone un mérito sobre añadido.

Así es, en el nombre de Carmen, como se prepara el baile, el cante, el toque, la música las palmas jaleos pitos y palillos, para festejar su recuerdo y revivirlo; ahora que tiembla el mundo como temblaban por los taconeos de sus pies las gentes.



Tablao "Carmen Amaya" ©David Ruano



Carmen Cubillo

El Valor de la experiencia

Por Ana Isabel Elvira Esteban

Carmen Cubillo nos recibe en su escuela, un acogedor local situado en el madrileño barrio de Chamberí, casi en la parte trasera del Museo Geominero. Con su habitual educación y gentileza nos hace pasar a su despacho y allí descubrimos el trabajo que la tiene ocupada desde hace unos cuantos meses: ordenar, repasar y revisar todas las notas y apuntes que ha ido recopilando en las clases de Juanjo Linares. Carmen es una mujer activa y comprometida con su profesión, por eso tras la inesperada muerte del maestro ha recogido su testigo y en colaboración con las que fueron sus alumnas en el Centro Coreográfico Espacio Madrid, intenta preservar su legado recuperando danzas y bailes que él trabajaba en sus clases. Una ardua tarea que requerirá mucho tiempo, pero con la que ya han dejado fruto en la última gala del Día Internacional de la Danza organizada por la Asociación Cultural Por la Danza en colaboración con la Asociación de Profesionales de la Danza en la Comunidad de Madrid.

Le pregunto sobre sus inicios en el mundo de la danza y si su familia tenía alguna relación con este entorno, pues suele ser la causa de que muchos niños hayan decidido bailar desde pequeños.

Entre nosotros nadie tenía ninguna relación con la danza. A mi padre le gustaba poner música clásica y mi hermana Ángeles y yo, sin haber visto bailar a nadie (porque nosotras no teníamos televisión), montábamos nuestras propias coreografías. Al verlos, el Dr. Fabra un médico amigo de la familia aconsejó a mis padres que nos llevaran a una escuela y por eso fuimos al conservatorio, que estaba en el último piso de la calle San Bernardo y ahora es la Escuela

Superior de Canto. Mi primera profesora fue Antoñita Ruiz, una persona a la que se debería reconocer su labor, quien entonces era auxiliar de la catedrática Laura de Santelmo. Desde el principio tuvimos problemas con el horario porque las clases empezaban a las 12 de la mañana y nosotras terminábamos el colegio a las 12'30.

En ese momento no había mucho rigor en cuanto a los horarios y la enseñanza no estaba tan profesionalizada, así que nosotras llegábamos en cuanto podíamos. En la puerta había una ventanita con cristallitos, uno estaba roto, y desde allí se ponían las madres para mirar. Los comentarios de las madres eran: "Yo traigo a mi hija porque está muy gordita, a ver si adelgaza un poco", o "yo la he traído porque está tan delgadita, que a ver si engorda". Pero aunque mi madre nos contaba que muchas veces parecía que las niñas estaban cazando moscas, tengo que decir que de mi promoción han salido muy buenas artistas: Cristina Hernando, Conchita España, entre otras, y una promoción más tarde Conchita Cerezo.

Como llegábamos con las clases empezadas, íbamos a otro sitio por la tarde. A un estudio que estaba por la Plaza de la Cebada, donde trabajábamos con Antoñita. Después, como ambas teníamos muy buen rendimiento, nos becaron en el estudio que Doña Laura tenía en la calle Libertad 23 y tomábamos clases con ella en horario de tarde. El último año de mi carrera de danza la jubilaron, entró Carmina Miracle y nos examinamos con esta última. Tuvimos las dos sobresaliente y a mí me pusieron matrícula de honor.

¿Cómo era Laura de Santelmo?

Era una mujer con mucha personali-

dad. El estudio era precioso. Tenía moqueta, que en aquella época era "el no va más", y para nosotras era un sitio gigante. En la entrada había unas columnas con estatuas. Tenía varias salas pequeñas y también una especie de escenario donde se situaba la barra, el pianista y ella misma. Se sentaba con su bastón, majestuosa..., y a veces llevaba hasta un sombrero con una pluma. De vez en cuando se levantaba y te decía "hay que poner los brazos así" y entonces nosotras nos quedábamos obnubiladas. Tras cinco años, terminamos lo que antes se decía "la carrera" y no sabíamos qué hacer. Una amiga de mi madre conocía dónde vivía Mariemma y nos fuimos a verla. Ella me aconsejó que estudiara danza clásica y como justamente ese año se implantó la especialidad en el conservatorio con Ana Lázaro, nos apuntamos las dos, mi hermana y yo.

¿Qué pasó después?

Mariemma me había dicho que volviera a los dos años, así que lo hice y me preguntó: "¿Tu quieres bailar como profesional?". Yo por supuesto le dije que sí. Entonces me puso a ensayar con su ballet algunos bailes que estaba montando, como El Olé de la Curra, y me invitó a estar en la compañía. Mi madre estaba horrorizada, porque a ninguna de las dos familias les convencía la danza como profesión puesto que estaba muy mal vista y me dijo: "Tu padre nos mata". Pero ellos comprendieron que era mi pasión y al final estaban muy orgullosos de mí. Ese verano me dejaron trabajar con Mariemma en los Festivales de España y cuando llegó el comienzo del curso, yo volví a mi cole. Aquello quedó como un sueño para mí. Comencé a estudiar con Mercedes y Albano y también seguía con el clásico en el conservatorio. Por

esa época conocí a José Granero y a Pedro Azorín, que daban clases en Amor de Dios. Un día, cuando estaba estudiando con Azorín, me dijo que si quería trabajar en el Ballet de María Rosa ese verano. Yo era menor de edad, tendría unos 15 años. Me habían dejado ir con Mariemma porque viajaba en el día y había personas que me cuidaban y con María Rosa otra vez se volvió a plantear el mismo problema. En esta ocasión me confiaron a la madre de Cristina Hernando. Ella nos cuidaba a todas, a su hija, a Conchita España y a mí. Las tres éramos de la misma generación y nos conocíamos del conservatorio. Después seguí alternando mis estudios con la danza, pero poco a poco me fui metiendo más en la profesión. Recuerdo la audición que hice con Antonio Ruiz Soler en su famoso estudio, en el que tenía un escenario como el de un teatro. El estaba en su balconcillo y yo abajo. Le bailé una muñeira, La Vida Breve y otros bailes y él bajó encantado y me felicitó. Yo entonces era muy joven y esperaba más, pero me situó en el cuerpo de baile. De todos modos cuando se rodó El Sombrero de Tres Picos con Valerio Lazarov para TVE, hice un papel de solista.



Carmen Cubillo

¿Con qué más compañías has bailado?
En el 73 hice una gira por Italia con Camborio y luego entré en el Ballet de Antonio Gades. ¿Cómo llegué a ese ballet? Pues porque él me llamó para que me incorporara. De cuerpo de baile, claro. Terminé con él y en el 74 entré en el Ballet Folklórico Festivales de España con la categoría de solista, haciendo una tournée por Méjico y España. Los primeros bailarines eran Mario de la Vega y María del Sol y era un ballet precioso, la verdad. Ensayábamos en el estudio del Teatro de la Zarzuela y gracias a ello veíamos todos los ballets que se representaban allí. Yo iba dos veces por semana a verlos. Fue una formación fenomenal. En 1975 volví con Antonio Gades haciendo el papel de la mujer de Leonardo en Bodas de Sangre.

¿Cómo eran los espectáculos de la compañía de Antonio Gades?
La primera vez que estuve con él se hacía una primera parte de clásico español (Polo Gitano, Jota, Ensueño de Turina...) y otra de flamenco (fan-

dangos, soleá, seguidillas, tangos y bulerías). La segunda vez creo que la primera parte era Bodas de Sangre y la segunda parte flamenco. Entonces tuve muy buenas críticas. Conservo unas de cuando fuimos a Cuba que destacaban mi interpretación. La verdad es que con Gades he aprendido muchísimas cosas porque era una persona muy inteligente y muy disciplinada. Yo creo que él siempre me valoró bien como artista. Pero en aquel momento él decidió dejar de bailar, se deshizo la compañía y cada uno se fue donde pudo. Yo me fui con María Rosa como primera bailarina junto a Cristina Hernando.

¿Cuándo empezaste a trabajar por tu cuenta?

En el 77 empecé a hacer mis pinitos yo sola. Hice mi primer recital con coreografías de Victoria Eugenia (Betty), Juanjo Linares, Pedro Azorín y Paco Fernández y también bailé en "Gente Joven", un concurso de TVE. En ese año abrí mi estudio de danza, porque mis padres vieron que era una profesión con poca continuidad y

como yo ya había estado dando clases antes, podía darme una cierta estabilidad. En él estuvo Victoria Eugenia mucho tiempo. También trabajé en el Ballet Nacional Festivales de España, que dirigió Juan María Bourio. Hicimos una tournée en la que iban los hermanos Pericet, Carmen Mora y Alicia Díaz. Juanjo Linares montó toda la parte de folclore y Pedro Azorín la de jota. Duraba casi tres horas. Debutamos en Caracas. Recuerdo que no pudimos hacer un ensayo general, porque cuando llegamos éramos tantos que no cabíamos en el escenario y tuvieron que ampliarlo, así que ensayábamos por cualquier lado. Fue de un estrés increíble. Los cambios de vestuario fueron terribles y cuando terminamos estábamos exhaustos. Aquella fue una tournée bastante larga: estuvimos en Venezuela, en Centroamérica, en Canadá, en EE.UU....

¿Bailasteis alguna vez en España?
No. En 1978 di mi primer recital en el Ateneo de Madrid, en el Círculo de

Isabel La Católica y en otros sitios. Bailaba sola acompañada de un guitarrista y un cantaor.

¿Y cómo eran, alternabas cuadros de música y danza como se solía hacer entonces?

No. Entonces yo tenía mucha energía. Salía de un baile y me metía en otro. Por ejemplo, bailaba El Relicario y vestía un traje con mantilla, cuando terminaba me quitaba la mantilla y salía a bailar Córdoba. A veces las introducciones musicales me permitían hacer los cambios, pero los bailes iban todos seguidos. Ese año organicé un grupo con ocho personas para actuar en el Teatro Nacional de Argel y volví a bailar con Antonio Ruiz en su despedida mundial. Celebraba sus 50 años en la danza y aunque tenía 58 años, Antonio era un terremoto, tenía una energía... y al parecer ya no era ni la sombra de lo que había sido. A mí me han contado, que cuando era joven en El Amor Brujo, aparecía en la parte superior de una rampa y bajaba de ella con un salto. La verdad es que tenía un control increíble del espectáculo. Aunque él estuviera haciendo una interpretación, al mismo tiempo controlaba todo lo demás. Era un profesional que cuidaba mucho los deta-

lles. Una persona excepcional como Antonio Gades, aunque ambos eran muy diferentes. También estuve en el Ballet de Rafael de Córdoba, para unas funciones en La Zarzuela, pero para mí aquella fue una experiencia muy diferente.

Después trabajé con Antonio del Castillo en varios sitios, entre ellos en Tenerife, y con él participé en dos grabaciones para TVE, una en el programa "Aplauso" y otra, la del ballet Boda gitana. Pero al final la compañía se desgajó. La cabeza (Antonio del Castillo y su mujer Estrella Flores) se fue por un lado y por otro los bailarines, que nos quedamos trabajando en la isla. Al terminar Luis Porcel (mi pareja), Pablo Rodarte y yo formamos el "Trío Danzas de España". Estuvimos en Tenerife muchísimo tiempo. Tanto que nos hicimos residentes. Luego fuimos a Bagdad en plena guerra con Irán. También estuvimos en El Cairo. Llegamos para la fiesta de fin de año y estuvimos unos tres meses. Posteriormente volvimos a Bagdad, Palmira y Aman con un grupo mayor, en el que estaban también Carmen Cortés y Maribel Martín. En 1990 me llamaron para trabajar como profesora de danza española y primera bailarina en el Ballet Región de Murcia. Fue entonces cuando bailé el cuarto movimiento de Sinfonía Española de Eduard Lalo montada por Granero, de gran dificultad en el toque de castañuelas. Bailamos en Madrid y para mí fue muy satisfactorio porque me felicitaron Pilar López, Mariemma, Luis Fuente, Paco Fernández... y tuve muy buenas críticas.

¿Cuánto tiempo estuviste en el Ballet de Murcia?

Prácticamente todo un año. Me desplazaba a Murcia lunes, martes, miércoles y jueves hasta el mediodía y volvía a Madrid viernes, sábado y domingo para seguir con mi trabajo en el estudio y con el Ballet de Carmen Cubillo, que yo había creado en 1988 con mis alumnos. Era un palzón.

Aquel también fue el año en el que terminaron sus carreras de danza mis primeras alumnas en el conservatorio. La verdad es que la experiencia de los exámenes libres ha sido muy peculiar, pero con el tiempo, al ser yo la examinadora he valorado la gran

dificultad que entraña tomar esas decisiones.

Háblame de tu faceta coreográfica.

Desde que monté el Ballet de Carmen Cubillo en 1988, he estado haciendo coreografías, pero además he sido pionera en los espectáculos infantiles. En 1992 presenté España tiene un valioso patrimonio en Danza. Era un espectáculo englobado dentro del proyecto "Un nuevo público para la danza", en el que se explicaba el baile de cada zona, cómo se tocan las castañuelas, el porqué de los distintos movimientos o el sentido del vestuario. La primera parte se hacía con ropa de ensayo y la segunda se interpretaba con ropa de escena. Mi otro espectáculo infantil, El Duende de la Danza, lo he mantenido durante diez años en campañas escolares, pero ya las he abandonado, porque ahora hay instituciones como los conservatorios o el Teatro Real, que las ofrecen casi gratis y yo no puedo competir con ellos.

En 1993 monté Aires de España y para el Certamen Coreográfico de Danza Española hice Estados del Alma, con la música de las Danzas Fantásticas de Joaquín Turina. Una obra que contiene tres danzas muy contrastadas entre sí, aragonesa, vasca y andaluza, que yo ya había bailado con Mariemma. En el 1994 presenté Bailes de escuela bolera y andaluza. Ese fue un proyecto que deseaba hacer desde hacía mucho tiempo, desde que trabajé con la familia Pericet. Se hizo con la participación de Adela Mascaraque, una pianista a la que se debería homenajear. Cuando se estrenó ella tocaba en directo, después lo hemos repuesto con grabación. En Lorca y Andalucía quise ofrecer un espectáculo en el que la poesía daba la pauta para bailar, mientras Notas de Danza fue un homenaje a Joaquín Turina, a quien también hice un tributo, junto a Joaquín Rodrigo y Jerónimo Jiménez en Homenajes. Raíces e Inspiración pretendía ser un homenaje a Albéniz, pero no conseguí hacer todo el espectáculo con música suya. Al final decidí hacer primero una introducción con la parte popular que le podía haber inspirado. Por ejemplo, las seguidillas manchegas como raíz de su obra Castilla o la jota con Aragón.





Benamor

©Pérez de León

Siempre trabajas con compositores que se consideran autores clásicos para la danza española.

Sí, además es algo que siempre me he planteado, aunque también me pregunto si no debería utilizar otras músicas. Algunas veces lo he hecho, como en el caso de un can-can que monté para TV y hace poco en una pieza más moderna que se llama "Todos los días son 25 de noviembre", en la que ha colaborado mi hija Violeta. Por un lado pienso que tengo que evolucionar, pero por otro..., es una lucha que tengo. Creo que debo seguir con esos autores para que en la danza no se olviden sus obras, porque si no, la juventud no va a conocerlas. Siempre estoy jugando con la tradición. Lo específico en la memoria de mi compañía: "Es una compañía dedicada a luchar contra la pérdida de identidad provocada por las nuevas tendencias de la danza-fusión". En todos mis espectáculos siempre ha habido Folclor, Escuela Bolera, Clásico español y Flamenco. Cuando surge una moda, o te enganchas a la moda o luchas contra ella, pero claro, eso es ir a contracorriente. Ahora se tiende a fusionar los estilos, entonces

se pierde la esencia, ¿no crees? Pero yo comprendo que es completamente normal que cambie, porque la danza es el reflejo de la sociedad y ésta cambia.

Puede decirse que llevas toda la vida bailando. ¿Qué diferencias ves entre la época de tu periodo como bailarina profesional y el día de hoy?

Las grandes compañías siempre han estado muy organizadas y eso se ha mantenido igual, pero las pequeñas han cambiado mucho. Yo me he movido sin representante, sin equipo de gestión... Pero yo creo que ahora es imposible hacerlo así.

¿También ha cambiado el mercado?

Antes no había red de teatros, ni centros culturales. Cuando yo empecé a hacer recitales había algunos colegios mayores y los teatros. Ahora tenemos más infraestructuras que deberían desarrollar una programación, pero a veces no disponen de gran presupuesto, o al menos esa ha sido mi experiencia. Pero bueno, me puedo sentir satisfecha y pensar que soy una persona con éxito porque me he podido desarro-

llar como artista. Muchísimos compañeros que probablemente podrían haber sido como yo, por sus circunstancias han tenido que dejar la danza.

Para finalizar, ¿Qué les dirías a los jóvenes bailarines que como tu hija se forman para seguir tus pasos?

Les diría que aprendan a respetar la experiencia de los mayores. Te voy a poner un ejemplo. Cuando coincidí en el Ballet Nacional Festivales de España con Alicia Díaz, ella bailaba ¡Viva Navarra! Yo también tenía mi versión de ese baile y como yo era más joven, no veía que la bailara con tanta fuerza como yo. Pero aunque tuviera más energía y más fuerza, probablemente no lo hacía mejor, porque ella tenía el peso de una artista de muchos años. Es algo que ellos deberían tener y que sólo se aprende con los años. Si se les cuenta a lo mejor pueden pensar antes sobre ello, porque es un error no respetar a las personas mayores y lo hacen muchísimos estudiantes de hoy. Tampoco hay que idolatrar, pero sí respetarles y darles un valor, porque de verdad sí que lo tienen.

El Lago de la Mercé

Por Carolina Masjuán

Aprovechando los hermosos escenarios naturales del Parc de la Ciutadella de Barcelona, este año la organización de las fiestas de la Mercé decidió programar un ballet, El Lago de los Cisnes, con motivo del homenaje que la Ciudad Condal brindaba a San Petersburgo, con la que está hermanada desde 1985.

La iniciativa partió de Marta Almirall, Directora de "Festas, Tradicions i Celebracions de l'Institut de Cultura de Barcelona", quien tuvo claro desde el inicio a quien debía dirigirse para la coordinación del espectáculo: Joan Boix y Roser Muñoz, el tandem del CDC (Centre de Dansa de Catalunya) que ya habían colaborado con ella en un pequeño montaje del año pasado, tras descubrirles en una función de su curso de formación. Además, el hecho de que ambos ex bailarines de élite y ahora profesores y repetidores de prestigio, se hubiesen formado en la escuela Vaganova de San Petersburgo, reforzaba la idea de hermanamiento.

El peso de las decisiones lo tomaron Joan y Roser, quienes de acuerdo con Marta y con Ana Planas, coordinadora del proyecto, acordaron los cortes musicales, presentando un Lago de los Cisnes reducido a unos cuarenta minutos, pero en el que no faltaba ninguno de los fragmentos más emblemáticos del ballet. Se creó un espectáculo respetuoso con el original, pero lo suficientemente ameno para una audiencia no especializada y acertaron, ya que la respuesta fue entusiasta, y lo fue a un nivel que ni los mismos organizadores del ayuntamiento, acostumbrados a las multitudes, podían imaginar. Nunca el Parque de la Ciudadela estuvo tan lleno. Incluso el sábado, la gente aguantaba estoicamente el retraso, debido a la amenaza de lluvia que finalmente llegó, expectante por que empezara el primer acto.

Los chicos del CDC, con Vincent Gros como Rothbart más algunos profesionales invitados, sumaron unos sesen-

ta bailarines, otros veinte jóvenes artistas de la Jove Companyia de Ballet de Catalunya que dirige Elise Lummis, junto a su profesora Lourdes de Rojas y dos bailarines del Mariinsky, Tatiana Tkachenko y Dimitri Rudachenko para los roles principales, completaban el elenco artístico. El vestuario de María Araujo y vídeo proyecciones de Franc Aleu, contribuyeron a redondear un espectáculo realmente fascinante.

Todo un trabajo en equipo dirigido por la pareja catalana que se involucró en el proyecto y tomó las riendas desde el principio, al considerar que significaba una magnífica oportunidad para sus alumnos. Lo cierto es que conmueve leer sus comentarios en las redes sociales. Tristes, a pesar del agotamiento, porque ha acabado esa magnífica experiencia. No hay más que palabras de agradecimiento por haber podido vivirla. Violeta Capell, preciosa bailarina imagen de las filmaciones, Ada González, Oriol Figuerola, Cristina Gómez, Alex Urán, María Urcia, Juli Chicote, Jordi Sala, Julia Roca, quien junto a Josep Torne y Miguel Rodríguez, nos ofrecieron una magnífica Danza Española, los cuatro cisnes pequeños, realmente pequeños (entre once y doce años), Paula

Soler, Mariona Puente, Alexandra Urcia y Mariona Garcia Fornell, pero muy bien coordinadas en esta difícil variación... imposible mencionarles a todos. Jóvenes artistas llenos de ilusión, que actuaron como auténticos profesionales, en un clima extremadamente cordial, a pesar de los problemas intrínsecos por el hecho de bailar al aire libre, a altas horas de la noche y con el agua alrededor.

Pero pese a las inclemencias del tiempo y a las dificultades que entrañan este tipo de espectáculos, sobre todo por la humedad, que obligó a cambiar el linóleo por moqueta, o a esa lluvia que obligó a anular una función a la mitad, con los cisnes en el lago esperando a que el barquero pasara a recogerlas, el tutú pesando una barbaridad por la lluvia, y ellas sin mover una pestaña, a pesar de ello, la felicidad por haber podido participar les embarga.

Un gran acierto, tanto por parte del ayuntamiento como por parte de las escuelas, ya que el éxito ha sido rotundo. Ahora solo queda esperar que los responsables culturales de la ciudad tomen nota del nivel de enseñanza existente, la buena cantera disponible y la cantidad de público que hay para el ballet.



Lago de los cisnes ©María Urcia

HET NATIONALE BALLET

QUINCUAGÉSIMO ANIVERSARIO

Por Rosa C. Corral

Martes y trece de septiembre en el Teatro de la Música, sede de Het Nationale Ballet, de Amsterdam, celebró la compañía nacional holandesa su medio siglo de existencia, en presencia de la Reina Beatrix, el príncipe Willem-Alexander, la princesa Máxima y otros altos dignatarios del Gobierno y el mundo de la cultura.

Pero no sólo en este teatro, por supuesto lleno, sino sincrónicamente en nueve grandes salas de cine en el país y el canal Cultura lo retrasmisieron en directo. De modo que todos los interesados pudieron disfrutar de la Gala bien en el teatro, bien en el cine, bien en casa.

Ésta comenzó con un desfile de los ochenta bailarines de la compañía más un grupo selecto de estudiantes de la Academia de Ballet, empezando por los más pequeños.

Antes de comenzar el programa propiamente dicho, Ted Bransen, director artístico del HET, pronunció un discurso enfatizando el cambio que se había operado en el país en estos 50 años. La danza en Holanda nunca tuvo una tradición clásica. Fue Sonia Gaskell quien introdujo esta técnica en los años

cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Ella fue la primera directora del HET. Tras enumerar a los directores que la sucedieron, coreógrafos y algunos bailarines, se trasladó al momento actual en el que, debido a un gobierno que considera la cultura un lujo, se teme una reducción del fabuloso equipo, así como la desaparición de la orquesta del foso, como compañera inseparable y fuente de inspiración, la Holland Symfonia.

Finalizó agradeciendo a la Reina su presencia así como el apoyo que ésta otorga al mundo de la cultura en general y a danza en particular.

El programa de aniversario constó de piezas representativas de su repertorio: desde Petipa o Balanchine a Ted Bransen, pasando por los tres "Van" (ver más abajo) hasta William Forsythe y Krzysztof Pastor.

Het Nationale Ballet surge en 1961 pero no de la nada. La compañía nacional de ballet holandesa es el resultado de la fusión del Amsterdam Ballet y el Nederlands Ballet, bajo la dirección de Sonia Gaskell. La evolución e imagen de esta compañía ha sido configurada durante las pri-

meras décadas por sus dos primeros directores y coreógrafos, Sonia Gaskell y Rudi van Dantzig, por los coreógrafos de la casa Toer van Schayk y Hans van Manen, y por muchos de sus bailarines entre los cuales cito a algunos de los que destacaron por su carisma y talento, entre ellas: Alexandra Radius, Marianna Hilarides, Olga de Haas, Maria Aradi, Caroline Sayo Iura, Rachel Beaujean, Coleen Davis, Sonia Marchioli y Jane Lord; y entre ellos: Han Ebbelaar, Clint Farha, Henry Jurriëns, Rudolf Nureyev y Wim Broeckx.

Sonia Gaskell, nacida en Lituania en el 1904, había trabajado en París con Diaguilev antes de trasladarse a Amsterdam en 1939 donde se instaló como profesora de ballet clásico, modalidad hasta entonces prácticamente desconocida en Holanda. Fundadora en 1949 de una pequeña compañía clásica y de la Academia de Ballet Clásico en La Haya, así como primera directora del Het Nationale Ballet en Amsterdam se la considera como la más importante pionera del academicismo en este país.

De formación estricta según la tradición rusa pero de mentalidad abierta, invitó





Sonia Gaskell ©Paul Huf

De izd a drch. Hans van Manen, Rudi van Dantzig
y Toer van Schayk ©Jorge Fatouros

Ted Brandsen ©Angela Sterling

desde el principio a representantes de la danza moderna como Maurice Béjart, Paul Taylor o Martha Graham a dar clases y montar coreografías. Con Balanchine, que le regaló varios ballets, mantenía Gaskell una buena relación. En 1968 parte Gaskell dejando la batuta a Rudi van Dantzig. Este sigue la línea de su antecesora si bien deja a un lado muchos de los trabajos clásicos adquiridos de modo que el acento viene a recaer en el repertorio contemporáneo principalmente en los trabajos de los tres "Van": el director, Rudi van Dantzig, y los coreógrafos, Toer van Schayk y Hans van Manen. Van Dantzig trabaja frecuentemente con Van Schayk. El primero como coreógrafo y el segundo como bailarín, coreógrafo y diseñador de los trajes y el decorado. Toer van Schayk es el Miguel Angel de la danza holandesa; diversos talentos en una sola persona. Las características de los ballets de estos dos estaban diametralmente

opuestas a los del tercer coreógrafo, Hans van Manen. Van Dantzig frecuentemente refleja en sus ballets su preocupación y visión pesimista del mundo: problemas sociales, polución del medio ambiente, conflictos psicológicos y denuncia al materialismo a través de un estilo expresionista con abundante utilización de simbolismo, mimo y anecdótico. Sin embargo el de Van Manen es un estilo pulcro, nítido y elegantísimo, que rebosa optimismo, dinamismo, humor y gracia. A pesar de éstas y otras discrepancias Van Manen permanece como coreógrafo hasta 1986. En 1991 Wayne Eagling sucede a Rudi van Dantzig en la dirección del Het Nationale Ballet manteniendo la política tradicional de la compañía: los clásicos, Balanchine, Graham, los tres "Van", el propio Eagling, además de creadores de fuera como William Forsythe, o bien los "made in the HET" como Jan Linkens, Ted Brandsen, Krzysztof Pastor y David Dawson.

En el 2003 Ted Brandsen, sucede a Eagling en la dirección. El coreógrafo holandés y antiguo bailarín del HET, había trabajado en Australia como director artístico del Ballet de Perth desde el 1998 al 2002, volviendo entonces al HET como coreógrafo de la casa.

Bajo su dirección cabe destacar en el repertorio sus propias versiones de clásicos como Giselle, Coppelia, La Bayadère, Don Quijote, o sus creaciones contemporáneas, entre ellas Light Journey, Vuurvogel o Stealing time.

No podemos cerrar esta crónica sin nombrar a algunos de los bailarines que durante los últimos años y en la actualidad dan con su estilo y maestría, identidad a la compañía nacional de este país: Sofiane Sylve, Yumiko Takeshima, Rubinald Pronk, Marisa López, Larissa Leznina, Igone de Jong, Tamás Nagy, Cédric Ygnace y... Gracias y felicidades...



Presents ©Erwin Olaf



Zwanenmeer ©Erwin Olaf

Lucía Lacarra

La última musa de Roland Petit

Por Céli Barbier

En Europa, en pleno momento de vacaciones, los teatros cerrados, coreógrafos, bailarines y la población de las ciudades en movimientos migratorios, Monsieur Roland Petit nos dejó; perplejos por el súbito viaje hacia el firmamento, el día 10 de Julio, a los 87 años, él que aún tenía tantos proyectos por realizar.

Roland Petit ha sabido encaminar a Lucía Lacarra a las más altas cimas de la Danza, ella lo sabe y le honra por ello.

Partimos de su contrato con el Ballet de Marseille Roland-Petit a los 18 años, después de tres años en el Ballet de Victor Ullate. ¿Cómo ha sentido Lucía Lacarra este cambio?

Me quedé impresionada con aquellos maravillosos ballets, con los papeles dramáticos y con la posibilidad de una interpretación artística a la que jamás había tenido acceso. Esto me proporcionó otra visión de la danza, la de ponerme en la piel de un personaje, un mundo que me era desconocido. Roland me ha permitido hacer cosas que me han gustado mucho. Interpretar, disfrutar de sus maravillosas obras, porque no solamente creaba pasos, creaba emociones. Sentir todo esto, no se lo puedo describir.

Usted es su última musa, después de las fabulosas Zizi Jeanmaire y Dominique Khalfouni... teniendo la suerte de haber bailado los primeros papeles en sus obras más importantes, ahora míticas. ¿Qué ha cambiado Roland Petit, específicamente para usted, en estas coreografías anteriormente bailadas por otras estrellas?

Con 18 años tenía un sentido agudo de las cosas, por supuesto, sabía que era muy joven para estos roles que Roland Petit había creado para mujeres maduras y yo no tenía experiencia en papeles dramáticos. Pero, como Roland decía, yo poseía un instinto natural para interpretar los roles que me daba. Para mí fue algo enorme el tener una persona de la categoría de Roland Petit con esa confianza en mi persona. Yo me dejaba llevar y él me proponía hacer cosas que yo nunca había hecho hasta entonces, a tal punto que yo misma descubrí mucho dentro de mí.



Duke Ellington Ballet

También la posibilidad de expresar mis emociones y poder interpretar los roles como él quería que fueran interpretados. Creo que veía en mi mucho de su ideal de mujer, como su mujer Zizi o Dominique. Esta mujer de físico frágil, una mujer menuda, blanca de piel, con el pelo oscuro, pero que al mismo tiempo tiene una gran fuerza de carácter. Yo creo que me adaptaba muy bien a todas sus coreografías, y conmigo tenía la inspiración de revivir otra vez todos sus ballets, porque yo los bailaba como él quería, pero también a mi manera, lo que le daba una nueva motivación...

Cuando llegué a Marsella, unos meses después, me dijo: "ahora que estás en la Compañía, tengo una idea que me ronda la cabeza. Quiero volver a la escena bailando Copélia contigo..." Hicimos muchos espectáculos juntos y tener a su lado una buena bailarina, le invitaba a volver al escenario, a hacer cosas nuevas. Haber trabajado durante tres años con Roland Petit, creando roles para mí, me ha dado mucho de sus experiencias. Él nos contaba, que podíamos disfrutar de todo esto y, estar juntos en el escenario, ha sido maravilloso.

¿Cómo era R. Petit trabajando y fuera del trabajo?

Roland era impresionante, tanto en el trabajo como fuera de él. Conocía a tanta gente, tenía tantas vivencias. Cuando se ponía en el estudio a hablar de Picasso, Cocteau, Yves St Laurent, contaba y contaba. Nos contaba también sobre sus vivencias en Estados Unidos, en la época en que había trabajado con Nureyev, con Fonteyn, con Barischnikov, cualquier bailarina se quedaría con la boca abierta.

En el estudio tenía mucha energía cuando creaba. Cuando yo hacía un paso, él lo miraba, lo transponía y esto le daba más ideas. Yo sentía que no estaba haciendo solamente una coreografía de Roland Petit, si no que podía participar en ella. Este trabajo me enriqueció muchísimo, por sus experiencias, por todo lo que me ha ofrecido artísticamente. Era una persona muy exigente con los que trabajaban con él, empezando por él mismo.

Volvemos a 1994, los comienzos en el Ballet de Marseille Roland-Petit, cuando él crea para usted el papel de Angelica, en "Il Gattopardo" del escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con un libreto escrito por una gran personalidad de las letras francesa Edmonde Charles-Roux, con músicas de compositores como G. Verdi, L. v. Beethoven, O. Respighi... ¿Cómo ha vivido esta magnífica creación?

Antes de hacer "Le Guépard", Roland Petit me dio el papel de "Esmeralda" en su famoso "Notre Dame de Paris". Para alguien que jamás había bailado papeles dramáticos, nada más dramático que "Notre Dame". Yo hacía la segunda distribución de Khalfouni. En el último momento ella dijo que no podía bailar, así que lo bailé teniendo como partenaire a Patrick Dupond, nada más y nada menos. Después de esto creo que ya estaba preparada para todo. La creación fue maravillosa, la historia preciosa, la Sra Roux venía a Marsella, hablaba mucho conmigo, me contaba la historia como ella la veía. Para mí no hay nada más maravilloso que este período pre-creación. Cuando se tiene la suerte de sentarse entre Roland Petit y la Sra Roux, escuchar lo que tenían en sus mentes... todo esto me ha transportado, la lectura del libro y estas conversaciones, a tal punto que cuando empecé a trabajar en el estudio ya tenía el personaje en la mente, lo que hizo el trabajo más sencillo.

¿Y en cuanto a la música empleada por Roland Petit?

Maravillosa. Roland Petit es genial. Yo creo que solamente los grandes artistas se atreven a emplear composiciones como estas en su obra. Nunca optó por lo sencillo. Roland tenía el talento de percibir cada instrumento y cada nota de una partitura. Por ejemplo en un paso a dos de Saint Saëns, se escuchaba el chello que iba por detrás, (no seguía siempre la melodía principal), escuchaba el ritmo, y sus cambios. Y así con todos los grandes compositores, porque tenía ese talento, porque sentía la música, la escuchaba, como un ordenador puede analizar la música. Esto convertía a la coreografía en algo más interesante, la obra ganaba así en amplitud.



Roland Petit raconte les chemins de la création, Paris-Surenes 2004

Es quizás muy temprano para hablar de esto, pero le hago la pregunta igualmente, ¿pensaría usted reconstruir algunas de las obras que usted ha bailado, o que fueron creadas para usted?

Por el momento, no se sabe todavía lo que va pasar. Parece ser que Roland ha dispuesto un legado de Fundación y que para realizar el trabajo dejaría sus obras a las personas más indicadas para ello. Yo, por supuesto, estaría encantada en poder continuar transmitiendo estas obras que conozco tan bien, que he tenido la suerte de bailar, si algún día me lo pidieran.

Usted me dijo anteriormente que Roland Petit, sobre todo últimamente, estaba siempre en contacto con usted. ¿Se trataría todavía de proyectos, o no se puede hablar de esto?

No, no, nosotros teníamos muchísimas conversaciones por teléfono porque Roland tenía en mente remontar "Le Guépard" para el Teatro S. Carlo de Nápoles. Yo misma estuve todo el mes de Marzo 2011, bailando "Romeo y Julieta", con Roberto Bolle. Entre Marzo y Julio estuvimos siempre comunicados, porque él quería que yo hiciera su nueva versión de "Angélica". Todo marchaba bien, hablamos incluso de los tiempos de ensayos etc... Desafortunadamente el proyecto no se realizó, por problemas con el Teatro, una pena".



Duke Ellington Ballet



Coppelia. Roland Petit y Lucía Lacarra, París 1994

Lo que sería la última creación de Roland Petit, en Marzo 2004, en Suresnes, (Sala Jean Vilar), es una obra autobiográfica: "Roland Petit... cuenta los caminos de la creación". Usted representa un periodo importante de la vida artística de R. Petit. Usted participó en la obra, ¿puede decirme algo sobre ella?

En 2004 Roland me llamó por teléfono con el fin de contarme su nuevo proyecto: crear un espectáculo autobiográfico, con mi participación como única mujer de la obra, al lado de cinco bailarines hombres y Roland Petit en la escena reviviendo su vida, hablando de ella, de sus comienzos, de su primera coreografía, de las personas que le habían ayudado a realizar sus ballets, del encuentro con Zizi Jeanmaire, que en esta época se llamaba Renée. Fue increíble. Se realizó por orden cronológica y bailamos algunas de sus obras más importantes. Fue impresionante cuando empezamos con los ensayos. Estábamos todo el día en el Teatro. Roland tenía tanto que contar! Bueno, el ensayo general duró seis horas!!! Y allí estaba Roland corrigiendo, hablando, relatando. La música correspondía a las piezas interpretadas. Empezamos con "El encuentro" que yo creo; después un solo masculino del "El Joven y la Muerte", después el "Pink-Floyd Ballet", "La Prisonnière de

Proust", "Duke Ellington". Fue algo inolvidable, fascinante, sobre todo por la presencia carismática de Roland Petit.

La obra ha viajado mucho por Francia (Suresnes, Lyon, Burdeos), unas doce representaciones, y en el mismo año fue recibida con gran éxito en el Teatro del Bolshoi en Moscú.

Lucía Lacarra también ha viajado al encuentro de un repertorio clásico: "Giselle", el "Lago de los Cisnes", "La Bella Durmiente", para el S. Francisco Ballet, donde fue contratada como "étoile" (director Helgi Tomasson). El repertorio de la Compañía, ecléctico, permitió a Lucía Lacarra interpretar obras de los más brillantes coreógrafos del mundo: J. Roblins, G. Balanchine (unas seis obras diferentes) V. Gsorski, Mac Millan, H. Tomasson, N. Duato, L. Lubovitch y la Arlesiana de R. Petit. Como un Stradivario Lucía lleva presente en su cuerpo, la memoria de estas obras extraordinarias.

Como integrante del Staatsballett de Munich (Baviera) desde la 2002-2003, Lacarra sigue dejando grabadas en la mente de su numeroso público, la transfiguración de los personajes que interpreta. En cuanto a ella, disfruta y hace disfrutar, del monumental repertorio del Staatsballetts dirigido por Ivan Liska.

"La tierra me resultaba muy apretada. Aquí hay luces, galaxias verdaderas estrellas, algunos colegas y amigos y unos pocos que solamente vienen para mirar, sin llegar a comprender. Resulta muy fácil desviarme de ellos"

Pero maestro, ¿cuando piensa volver?

"Como en la estratosfera no hay horarios fijos, no lo sé todavía".

Y la transmisión, más de 160 obras para teatros, televisión, filmes, de los U.S.A. (hasta en Hollywood), París, Londres, Milán, Berlín, Moscú, San Petersburgo, Tokio, Seúl, Pekín... usted no ha dejado de trabajar ni un minuto desde que empezó en 1933 en la Escuela de Danza de la Ópera de París.

"Esperar, el trabajo, con un poco de suerte e imaginación es una felicidad" dijo en 2004 cuando creó para la Sala Jean Vilar, en Suresnes, "Roland Petit... y los caminos de la creación". Bueno, tengo sí herederos, como no, ya lo verás..."

Romeo y Julieta

Ballet del Gran Teatro de Ginebra 72 Quincena Musical de San Sebastián

Por Perfecto Uriel

Muchos años han pasado desde la última aparición del Ballet del Gran Teatro de Ginebra por San Sebastián en su Quincena Musical hasta este 20 de agosto.

En esta ocasión la eterna historia de los amantes de Verona, un clásico que no necesita de preámbulos explicativos, vuelve a ponerse en escena y, a priori, es un buen elemento de novedad ante las propuestas reiteradas de las programaciones de danza en verano.

Cuando se revisa uno de los grandes clásicos siempre me entra una especie de miedo desordenado (como público espectador) y, la verdad, no se porqué. Los libretos están muy bien escritos, las historias son claras y las partituras se ajustan siempre de manera sublime y espectacular a las historias narradas.

Una absoluta revisión de Romeo y Julieta debiera ser algo grande, algo trascendental en la trayectoria de cualquier profesional del mundo de la danza aunque esta vez la abstracción presentada en la 72 Quincena ha sido desmedidamente enredada, liada.

Joëlle Bouvier (coreógrafa) declina

volver a repetir cualquier elemento conocido y nos premia con una absoluta confusión durante toda la propuesta. No reconocemos grupos de familias, nos faltan personajes manejadores de una parte definitiva del drama shakesperiano, se desordena la partitura y el caos se instala en nuestras cabezas hasta el punto de llevarnos por caminos somnolentos, tristes y aburridos. Fascinante momento, la verdad sea dicha, al comienzo de la obra, con ese viaje hacia atrás en el tiempo para instalar el drama sobre la escena que, una vez disfrutado, nos zambulló en mares de confusión.

La pareja protagonista resultó creíble en sus pasos a dos permitiéndonos disfrutar de una Julieta (Madeline Wong) y su encanto juvenil. Segura y suave en los momentos más amorosos, en contraste brillante de repuntes dramáticos en su interpretación.

Romeo (Damiano Artale) magnífico partenaire con precisión y carácter dramático remarcable que fue un bálsamo para los momentos de tensión entre los grupos.

Los intérpretes, en general, hicieron gala de una depurada técnica en

todas sus intervenciones aunque creo que el lenguaje utilizado para la narración resultaba repetitivo y sin emociones dignas del drama.

El vestuario, alejado de la época veronesa, tampoco fue uno de los elementos que nos hicieran reconocer a los diferentes personajes de la historia y, no es que echáramos de menos los fastos veroneses de la época, nos faltó identificar debidamente a las dos tribus: Montescos y Capuletos.

La función resultó larga y confusa. Estos dos elementos combinados nunca son una buena carta de presentación para el disfrute del trabajo de un coreógrafo.

Hacia mucho tiempo que el Gran Teatro de Ginebra no estaba entre nosotros y hay que admitir que no fue esta ocasión la más brillante de las que recordamos, quizás los más antiguos de los habituales en los programas de danza de la Quincena Donostiarra.



Romeo y Julieta



Romeo y Julieta, Madeline (Julieta)

“21 Flamencos para el siglo XXI”



Pastora Galván ©Luis Castilla

Al declarar la UNESCO al arte flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, la Casa de la Danza retoma su impulso divulgador y, tras una difícil y arriesgada selección, rinde un merecido homenaje a los intérpretes del baile flamenco, a esos embajadores reales de una cultura milenaria que pasean el nombre de España por el mundo entero. Con 21 fotografías nunca podremos evidenciar la inmensa cantidad de estrellas flamencas que se mueven en su universo. Una vez más la cifra elegida para la ocasión es sencillamente simbólica y sirve de referencia para mostrar a los “21 Flamencos para el siglo XXI”.

Danza en escena



18 Danza en Escena
nº33_2011

Belén Maya ©Lucía Calleja



Olga Perifet ©Javier Fergo



Inmaculada Ortega ©Inés Sagastume



Adrian Farruca



Antonio Najarro ©Jesús Vallinas



Mariano Cruceta ©T. Jarrín



Israel Galván ©Félix Vázquez



Eva Yerbabuena ©Klaus Handner

*A la nana, nanita
duerme alma mía,
que el sueño multiplique
tus alegrías.*

*Yo mientras velo,
aunque toda alegría
vaya perdiendo.*



Rocío Molina ©Félix Vázquez



Javier Barón ©Miguel Ángel González



Rafael Amargo ©Ana Palma



Lola Greco ©Jesús Vallinas



Concha Jareño ©Guillermo Ruíz

“El flamenco, reconocido por el señorío de su popularidad, ha creado un arte propio dibujando en las filigranas de un baile extendido por el mundo, un baile que pisa la tierra como ninguno. El zapato, la bota, agujerean hasta el asfalto para encontrar las raíces de las plantas, perseguidas para que brote el olor de sus pasiones. El aire solamente se significa por los brazos, que luchan por elevar al bailarín sin conseguirlo”

Víctor.M.Burell



Antonio Canales ©J. C. Nieva

Ángel Rodríguez

EL COREÓGRAFO

Por Mercedes Albi

Fotografías: Fernando Marcos



Ángel Rodríguez forma parte de esa nueva generación de coreógrafos alumbrada desde las filas de los bailarines de la CND bajo la dirección de Nacho Duato. Pero Ángel Rodríguez no es uno más, ni jamás podría serlo, pues si grande diferencia que hay entre ser un mal coreógrafo y ser uno bueno, es enorme el abismo existente entre lo que significa hacer una buena coreografía o ser capaz de crear arte. Sólo unos pocos elegidos están tocados por ese extraño don que les confiere la fuerza y el poder de transmitir la emoción. Ángel lo logra en cada uno de sus trabajos, que a pesar de la diversidad de compañías y estilos para los que ha coreografiado, siempre son reconocibles por el sello propio que él les ha inspirado; destilan una huella honda, profunda... Ángel posee el secreto de saber dotar de poesía al movimiento o hacer que el movimiento se transforme en poesía.

SUS COMIENZOS COMO COREÓGRAFO

En su vida el tránsito desde la interpretación a la creación ha sido un itinerario sin fisuras, porque se fue gestando en su interior casi sin darse cuenta.

"En mis comienzos, cuando estaba estudiando en la Escuela del Ballet Nacional, regentada por Carmen Roche –en el tiempo en que Víctor Ullate dirigía la Compañía Nacional- ya me llamaba la atención la coreografía. Hay que tener en cuenta que en la actualidad la enseñanza de la danza ha evolucionado y su aprendizaje conlleva el incentivar a los alumnos a hacer piezas, por lo que la labor coreográfica está mucho más cercana al alumno que en mis tiempos de estudiante", nos cuenta Ángel, y prosigue, "con Nacho Duato se empezaron a hacer talleres y la primera vez que participé en uno fue en mi último año como bailarín de la Compañía Nacional de Danza. Monté "Des-Angel-Hada"; lo hice sin pretensiones, llevado por la intuición. Me dije a mí mismo voy a probar. Sentí la necesidad de expresar algo que hasta ese momento había expresado únicamente con mi cuerpo, y quise expresar a través del movimiento de los otros. Me encantó. Me di cuenta que quería ser coreógrafo".

Ser coreógrafo en España no es fácil y es una tarea casi imposible lograr vivir de ello, pero Ángel no se rindió ya que él aconseja que "cuando alguien

desea hacer algo debe estar preparado y alerta y esperar a que surja la oportunidad". Fue Carmen Roche quien se la dio y estrenó para su compañía la pieza "Eternity and a day", en los Veranos de la Villa en el Teatro Conde Duque.

Para él su cambio de perspectiva fue grande, "empecé a notar ese desarrollo interno que te hace ser capaz de conectar lo que sientes con lo que haces". También curiosamente encontró algunos inconvenientes: "cuando he bailado nunca sentí los nervios, pero como coreógrafo... Uff. Me acuerdo en el ensayo general, cogí el micro y lo tuve que dejar de los nervios que tenía. No me salían las palabras. La sensación es muy diferente. Te enfrentas a algo que no controlas y depende de mucha gente, y no sólo de los bailarines porque a nivel técnico, luces, vestuario, sonido... Son muchísimas cosas. La evolución te hace ir conociendo ese medio mucho más y vas adquiriendo seguridad".

Pero a su entender el mundo de la coreografía es muy amplio y no sólo se hace para bailarines, "puedes hacer muchas más cosas como publicidad, cine, teatro, musicales... Y yo siempre he estado muy abierto a todo lo que pudiera surgir, porque al fin y al cabo todo te aporta para desarrollarte en todos los campos".

A la vista del éxito obtenido, Carmen Roche le contrató como director adjunto, y así surgieron nuevas obras: "Lachrimae Amantis"; "El llanto de Teresa"; "Alma de viola" y "Traviata" que le permitieron consolidarse.

UN CAMINO HACIA LA MADUREZ CREATIVA

Tuvo la oportunidad de coreografiar para la Compañía Nacional de Danza2 "Con un silencio en la boca". Tal vez ese fue el momento en el que cerró círculo para iniciar otra etapa. "Significó un gran momento ya que era un volver a los orígenes, un reencontro con la formación en la que estuve cinco años como bailarín".

Al mirar hacia atrás pasan por su cabeza muchos recuerdos y vivencias que le hacen sentirse afortunado. "No puedo quejarme". Un paso decisivo en su trayectoria fue cuanto tuvo la



oportunidad de entrar en el Instituto Superior de Danza Alicia Alonso donde hizo "Alicia y su país de las maravillas" y otras coreografías. Ello le brindó la oportunidad de viajar al Festival de la Habana con la compañía del Instituto. "Fue muy interesante vivir ese momento, ver como viven la danza en Cuba, como valoran tanto al bailarín y al mundo de la danza, y el privilegio de conocer a Alicia Alonso. Sorprende que en un país económicamente tan limitado tengan tanta cultura dancística". Unos años después obtuvo la Mención de Honor "Certamen Iberoamericano de coreografía" que organiza el Ballet Nacional de Cuba y la SGAE.

EN EL TEATRO MIJAILOVSKY DE SAN PETERSBURGO

Rosario Castro le propuso ir con ellos al Ballet del Teatro Mijailovsky para

colaborar con una producción de "Carmen" junto con su hermano Ricardo, porque querían mezclar la parte de flamenco con clásico. Faruhk Ruzimatov interpretaba a Don José. "En Rusia Faruhk es famosísimo, toda una estrella. Para mi fue increíble trabajar con Faruhk y luego trabajar con esos bailarines impresionantes del Mijailovsky, sedientos de material nuevo. Tenían muchas ganas de hacer otras cosas. Y disfruté muchísimo, fue muy gratificante. De ahí salió la propuesta de Faruhk para ir a montar un ballet con la compañía, y lo dejamos ahí, ya que él dejó el puesto y se contrató a Nacho Duato en su lugar".

CUATRO ESTRENOS EN LA TEMPORADA 2010-2011.

"Este año no he parado, a pesar de la crisis, empecé con mi creación de "Suite Española" que tuve el honor de compartir escenario con Renato

Zanella, y he colaborado con muchos centros coreográficos de las diferentes comunidades, con el Ballet Teatres de la Generalitat hice "Parade"; con el Centro Coreográfico Galego he hecho "Dulce memoria"; Y ahora vengo de Palma de Mallorca donde he estrenado "King Arthur" en el Castillo de Bellver con música de Purcell en directo (22 de coro, 4 solistas cantantes, 10 niños y dos principales del Conservatorio de Danza de Palma).

Carlos Ponseti tiene una Fundación Estudium Aureum con el director de escena Rafael Lladó, es una perfecta fusión de música y danza en directo. Me dejaron total libertad. La danza tuvo un gran protagonismo y movimos hasta el coro. El Castillo es un patio central donde no hay cajas, ni nada, por lo que estábamos en el mismo plano. Una experiencia tan hermosa, tan cercano todo. Esos coros de Purcell bajo el techo de estrellas. El público salió entusiasmado.

Habría que aprovechar mejor como escenario este tipo de espacios maravillosos que tenemos en España, templos, jardines, iglesias, castillos... Sería una forma más cercana que atraería al público y también sería un buen reclamo turístico.

"Hay que potenciar las buenas ideas y el material que tenemos tan enorme a nivel artístico. Cuando este año he viajado tanto por España, nunca deja de sorprenderme, me encanta Galicia, Valencia, Palma... Debemos aprender a valorar lo que tenemos y el público lo sabe apreciar y valorar. Este mes de julio vamos a reponer "Carmen" en el Teatro Coliseum de Gran Vía de Madrid, donde la versión que hicimos con Ricardo y Rosario Castro se revisa y la parte teatral adquiere mayor importancia. Un actor hará el papel de Don José. No limitar parcelas creativas, algo que puse en práctica con Jesucristo Superstar..."

UN PROYECTO MARAVILLOSO

"Estoy muy ilusionado porque tengo un proyecto muy interesante para la temporada que viene. La idea original de ballet es mía, y la música es del compositor español Fernando Lázaro con quien estoy trabajando muy estrechamente. Es un ballet completo para Tanz Company de

Innsbruck. Se estrenará en el Tiroler Landes Theater que es el principal teatro de la ciudad. Se titula: "Das Brennende Dorf", que se puede traducir como la ciudad que arde. Es un ballet de dos actos, de una duración de hora y media con descanso".

El departamento de dramaturgia del teatro le otorgó libertad para escoger el tema, si bien le pidieron que no fuera una creación abstracta sino que pudiera identificarse con algo concreto.

"Hay un personaje que es un ángel y es el hilo conductor de las escenas. En un primer momento pensé en Lorca y en la Guerra Civil, pero me dijeron que allí ya habían hecho varias cosas sobre el poeta granadino y que preferían algo distinto. Entonces, pensé en Bertoll Brech. Y

me fascinó poder hacer un trabajo basado en sus textos".

Será en septiembre cuando se marche a Innsbruck para ultimar los detalles, como escoger el elenco de los bailarines, reunirse con la escenógrafa.

"El vestuario lo he diseñado yo, luego en enero volveré a supervisar. El 14 de abril del 2012 es el estreno."

Ángel Rodríguez es consciente de la importancia de esta nueva producción. "Es un paso más en mi evolución como coreógrafo. Se me brinda la posibilidad de hacer una cosa grande para un compañía extranjera. Lo que más me apetece es hacer cosas de gran formato; algo que aquí, y por el momento, es totalmente imposible".



Fería Internacional de teatro y danza de Huesca

¡25 AÑOS DE FERIA...BRAVO!

Por Perfecto Uriel

Durante los días 26 al 30 de septiembre, Huesca acogió una vez más su Feria Internacional de Teatro y Danza. Llegar al XXV es sinónimo de madured, solided y, además, hay que felicitarse por ello. Una cifra memorable en cualquier evento relacionado con el ser humano que, cuando se trata de los protagonistas del mundo de las Artes Escéicas, toma especial relevancia por la dificultad que la propia actividad entraña en un mundo, siempre tocado por los recortes presupuestarios en primera plana.

Huesca, por unos días, se convirtió en el gran escaparate de España. Un escaparate de la vanguardia nacional e internacional de la industria teatral y de la danza. *“El boca a boca funciona muy bien, y si una compañía triunfa aquí se sabe en toda España”* dijo Jesús Arbués, director de la Feria desde el año 2006.

Compañías venidas de: El País Vasco, Madrid, Cataluña,



Baleares, Aragón y Francia han desplegado sus últimas creaciones, *“una oferta comercial, formativa y de espectáculos de la tarde abiertos al público”* ha resaltado Arbués añadiendo que es la fórmula mágica que ha dado resultados desde su creación.

Además de los succulentos platos escénicos que se han sucedido durante los días de la Feria también hay que resaltar las jornadas enfocadas a los profesionales del sector. Jornadas de reflexión que se celebraban por las mañanas en el Palacio de Congresos. En ellas se debatió sobre: la traducción teatral, las nuevas tecnologías o el como desafiar a la crisis.

La Feria también ha contado con la instalación de una treintena de stands comerciales -en la sala polivalente del propio Palacio de Congresos- para dar cabida a las empresas del sector. Un claro gesto de colaboración con la industria de las Artes Escénicas para empujar y promocionar los diferentes productos del sector.

Más de 400 programadores/distribuidores, 33 compañías con sus propuestas, además de un público fiel que acudió a cada una de las representaciones programadas, proporcionan un balance muy satisfactorio para la organización, teniendo en cuenta los tiempos difíciles por los que socialmente atravesamos. *“En los tiempos que corren tan horrosos para las ferias, es muy importante el haber conseguido mantener el número de acreditados”* respondía Jesús Arbués a la pregunta de un periodista.

En términos de danza me gustaría resaltar que Thomas Noone Dance y su *“Lugares extrañamente desastrosos”*, junto a la propuesta *“Al menos dos caras”* de Projects in Mouvement ha sido lo más vistoso y bailado que hemos podido disfrutar de todas las propuestas ofertadas. Sería nuestro deseo que ese *“boca a boca”* les fuera muy favorable para poder verlos en muchos de nuestros teatros comerciales así como en los de las redes teatrales del país. Toda esta coordinación ha sido posible gracias a los espacios que la organización ha podido habilitar para la perfecta exhibición de los espectáculos: Palacio de Congresos, Matadero, Olimpia, Café del Arte, Sala Edén y Espacio de Arte Joven. Este abanico de espacios ha permitido la sincronización adecuada para no sentir el agobio excesivo en las funciones durante los días en que duró la feria.

Nuestras felicitaciones a todos los que, durante estos 25 años, han hecho posible que esta Feria sea un referente para el mercado de las Artes Escénicas con el deseo de que se pueda llegar a celebrar ese prestigioso momento aúreo que dignifica cualquier iniciativa, asumiendo su estatus y garantía en la sociedad.

La escuela sevillana del Flamenco

MÁS VIVA QUE NUNCA

Primera parte
Por Marta Carrasco

El flamenco ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad, y ahora, como dice el bailar japonés Shoji Kojima, “*el flamenco ya es de todos*”. Pero por ser de todos también en el flamenco hay diferentes escuelas en las que se identifican personalidades que han jalonado nuestra historia a lo largo de los casi dos siglos de historia en Andalucía. Dentro de estos estilos se decanta como uno de los más importantes la Escuela Sevillana.

Se conoce como Escuela Sevillana del Flamenco una forma de bailar que es el producto acabado y cabal de un proceso de codificación que se inició a mediados del siglo XIX. Constituye un pilar básico en el baile de mujer que, actualmente se ha ampliado con el dominio y la técnica del zapateado, pero en la mayoría de los casos, lo ha hecho a costa de desatender otros elementos asociados tradicionalmente a la mujer. Y lo mismo ha ocurrido con su indumentaria. Prendas que han formado parte de la estética flamenca femenina, como la bata de cola, están cayendo en un alarmante desuso. Son todos síntomas que nos exigen tomar las medidas oportunas para que en el futuro se conserve viva una forma de bailar que afortunadamente aún sigue practicándose por algunas bailaoras andaluzas. La Escuela Sevillana es un estilo de baile, es decir, un conjunto de rasgos, de características, que definen una forma de bailar con una personalidad propia. Son rasgos predominantes, pero no privativos. Los posee el baile de cuantos son identificados con ella, pero los pueden poseer también, en mayor o menor medida, bailaores y bailaoras que pertenezcan a otras escuelas, o a ninguna. Estas maneras imprimen al baile un aire de familia, pero ni excluyen, ni ahogan la individualidad de cada bailar.

“El uso de la bata de cola, un atuendo que debe cuidarse”

Porque el flamenco es en su misma esencia un arte de individualidades. La Escuela Sevillana de baile es un estilo en el que impera la estética y la plasticidad. Un baile depurado, estilizado y esencialmente femenino, en el que destaca la gracia con la que mueven el cuerpo, bracean y juegan con las manos. Es el baile de mujer por antonomasia, unas veces seductor y coqueto; otras apasionado, y siempre airoso y elegante. Sus actitudes son un canon estético. En su baile hay, además, señorío, sabiduría, conocimiento y apostura. Un baile que es puro narcisismo, porque, como muy bien dicen los flamencos, para bailar bien hay que gustarse. Un baile, en fin, que quintaesencia lo mejor del arte que respira y transmite Andalucía.



Fiesta de toreros, 1880

RASGOS BÁSICOS

Composición de la figura:

Cabeza erguida
Hombros alineados
Espalda derecha
Braceo armonioso.
Manos gráciles.
Movimientos de hombros y caderas.
Rostro expresivo.
Zapateado musical

Elementos externos:

Bata de cola, Mantón, Palillos y Sombrero.

DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

Desde 1840 se habla ya en términos elogiosos de la Escuela de Sevilla. Posiblemente la primera fuente documental que nos da noticias históricas de esta forma de bailar, sea el escritor costumbrista malagueño Serafín Estébanez Calderón, un singular personaje que gustaba firmar sus escritos con el pseudónimo de El Solitario. Lo hace en “Un baile en Triana”, una estampa publicada en Barcelona en 1842, en el Álbum del Imparcial, y recogida después, en 1847, en sus Escenas andaluzas. Allí llama a la Escuela de Sevilla “universidad” del baile andaluz, al tiempo que nos describe, con precisión y belleza literaria, cómo la capital hispalense ejercía su influencia, cómo imponía sus maneras y marcaba con su sello cuantos bailes llegaban a ella. Merece la pena transcribir sus palabras:

“Sevilla es la depositaria de los universos recuerdos de este género, el taller donde se funden, modifican y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos, y la universidad donde se aprenden las gracias inimitables, la sal sin cuento, las dulcísimas actitudes, los vistosos volteos y los quiebros delicados del baile andaluz. En vano es que de las dos Indias lleguen a Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta, aunque siempre sabrosa y lasciva prosapia; jamás se aclimatarán, si antes pasando por Sevilla no dejan en vil sedimento lo demasiado torpe y lo muy fastidioso y monótono, a fuerza de ser exagerado. Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer y es admitido desde Tarifa a Almería y desde Córdoba a Málaga y Ronda”.

Como nos testimonia El Solitario, ya se reconocía a Sevilla, al baile que allí se hacía y a sus bailaoras una impronta personal, unas maneras propias de concebir y de interpretar la danza. Así bailarían La Perla, aquella trianera que Estébanez Calderón tuvo ocasión de contemplar en la famosa fiesta que describe en el relato citado.

LA MEJORANA: LA PRECURSORA

Rosario Monge la Mejorana nació en Cádiz, en 1862, y hoy se la reconoce como el primer eslabón de esa cadena de influencias y aportaciones personales que nos trae hasta hoy las esencias de la escuela sevillana y que transmitió a su hija Pastora Imperio.

Rosario Monje fue una artista efímera. Su trayectoria artística duró sólo unos años, allá a finales de la década de los ochenta, porque dejó el baile para dedicarse por completo a su familia.

Rosario Monge se casó en 1881, a los 19 años, con Víctor Rojas, un conocido sastre de toreros. Según cuenta la tradición, ella fue la primera que vistió bata de cola, que adornaba con un bien conjuntado mantón de Manila; ella fue también la primera que levantó los brazos más allá de lo que entonces era habitual, estilizando la figura y dotando a su baile de una muy personal elegancia. Su estilo y sus modos fueron recogidos por sus contemporáneas y, muy especialmente, por su hija, la genial Pastora Imperio. Rosario Monge murió en Madrid en 1922, a los sesenta años.



Pastora Imperio

“La Mejorana, Pastora Imperio y Matilde Coral sus mejores referentes”



La Mejorana



Matilde Coral ©Sergio Lira

FOLCLORE-FOLCLORISTAS TRADICIÓN

Por Javier García

Dentro de la Danza se me considera un especialista en Danza folclórica o tradicional, a lo que yo añadiría “en la categoría de profesor, estudioso, conocedor y, sobre todo, profundo amante de la misma”. Y este inciso ahora sin sentido puede que lo tenga al finalizar mi charla.

El tema básico es el significado de las palabras, la semántica de los términos relacionados con el mundo de la tradición o folclore (vocablos que al menos por ahora usaremos como sinónimos). Desde mi experiencia como estudiante en Derecho, lo primero que aprendes al tratar con Leyes es la importancia que el significado de una palabra puede tener dentro de un texto normativo, por muy tonta e insignificante que pueda parecer esta; e incluso la importancia que puede tener la colocación de las palabras en el párrafo, o de estos dentro de un tratado.

Evidentemente, un análisis semántico de términos exige recurrir al Diccionario de Real Academia de la Lengua, verdadero Código de la Lengua Española. Sin embargo, los juristas suelen introducir matices de significado que permiten diferenciar el uso de unas y otras palabras; y por el contrario los lingüistas no siempre recurren a este método, dejando cierta ambigüedad de significados, dando mayor libertad al uso de sinónimos. Y esto veremos que se produce con frecuencia en nuestro análisis, aunque mi influencia me empuje a intentar buscar esos matices diferenciadores.

Mi propuesta en principio es acudir a los significados que el Diccionario nos ofrece de los términos más comunes dentro de nuestra especialidad, agrupando estos en varios bloques en atención a su proximidad (aunque en realidad todos ellos tengan alguna relación). Pues bien, vamos con nuestro primer grupo de palabras, quizás las más genéricas:

“TRADICIÓN / COSTUMBRE/ FOLCLORE / CULTURA”

Tradición, significa transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación. También noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo. Y doctrina, costumbre, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos. Además, conjunto de los textos, conservados o no, que a lo largo del tiempo han transmitido una determinada obra. Y en su nueva edición, incluye en varias religiones, cada una de las enseñanzas o doctrinas transmitidas oralmente o por escrito desde los tiempos antiguos, o el conjunto de ellas. El conjunto de rasgos propios de unos géneros o unas formas literarias o artísticas que han perdurado a lo largo de los años. Y finalmente, elaboración literaria de narraciones orales, fiestas o costumbres propias de un pueblo.

Concepto como podemos ver muy



Partitura de *Pájaro de fuego*

amplio, que posteriormente intentaremos interpretar en su relación con los siguientes. Vamos con el próximo:

Costumbre: es el hábito, modo habitual de proceder establecido por tradición o por la repetición de los mismos actos y que puede llegar a adquirir fuerza de precepto. También, aquello que por carácter o propensión se hace más comúnmente. Y en plural costumbres significa el conjunto de cualidades o inclinaciones y usos que forman el carácter distintivo de una nación o persona.

Folclore (que no folklore): es el conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo. Y además, la ciencia que estudia estas materias.

Esta segunda acepción la usaremos en un segundo grupo de palabras. Finalmente dentro de este primero:

Cultura, es el conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico. Y el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

Específicamente cultura popular es el conjunto de manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo.

De este primer grupo de palabras, quizás queda clara la diferencia del término tradición, entendida como transmisión, como acto de transmitir de padres a hijos, de generación en generación, a través de los tiempos. Costumbre por su parte alude a una forma de actuar, que puede ser por tradición (transmisión) o por repetición de un determinado acto a través del tiempo.

Los otros dos conceptos, folclore y cultura, aluden a grupos de ideas, objetos, actos, elementos, etc., que pueden ser tradicionales o no según



Charra de Salamanca

hayan sido o no transmitidos conforme al significado inicial de tradición. Y en este caso, folclore implica el conjunto de elementos transmitidos de forma tradicional, y en cambio cultura no alude a esa forma de transmisión, sino a una determinada situación de esos principios en una época y grupo social determinado. Se identifican como sinónimos, sin embargo, folclore y cultura popular, aunque como luego veremos personalmente no esté muy conforme con esa definición de cultura popular, que emplea un concepto, popular, con un significado muy definido.

Primera conclusión: no queda por tanto tan claro que puedan utilizarse como sinónimos tradición, y por tanto tradicional (como relativo a tradición) y folclore, pues este se refiere a un elemento estático y concreto, mientras aquella se refiere a un elemento dinámico o actividad o método. Y por otro lado, tradición, costumbre y folclore forman parte de la cultura de un pueblo, aunque cultura sea más que eso.

Vamos ahora con un segundo grupo de palabras que tratan de adjetivar los sustantivos anteriores.

“TRADICIONAL / POPULAR/ RURAL / URBANO”

Tradicional: es perteneciente o relativo a la tradición. También, que se transmite por medio de ella. O que sigue las ideas, normas o costumbres del pasado.

Popular: es perteneciente o relativo al pueblo. También que es peculiar del pueblo o procede de él. Además propia de las clases sociales menos favorecidas. Y que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente. Y además que es estimado o, al menos, conocido por el público en general.

Rural: alude a lo perteneciente a la vida del campo y sus labores.

Urbano: es perteneciente o relativo a la ciudad. E indirectamente, como Ciudad, el conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas.

Bien, de este segundo grupo de adjetivos podemos deducir que lo tradicional se sigue refiriendo a aquello que es transmitido de la forma que antes definimos y sólo de esa forma. En cambio, popular alude a algo relacionado con el pueblo, pero entendiendo este en un sentido de estamento social, no de población, casi como opuesto a clase privilegiada económicamente hablando (que no culturalmente).

Segunda conclusión: lo popular puede ser tradicional o no, según la forma en que haya sido transmitido. Pero también lo tradicional puede no ser popular, por pertenecer al conocimiento de las clases más favorecidas (caso de la burguesía o de las clases terratenientes). La acepción de popular como conocido por el público no aporta en principio ningún significado de trascendencia para diferenciar ambos conceptos, pues no siempre (de hecho cada vez con menos frecuencia) lo tradicional es popular en el sentido de conocimiento del público. Los otros dos adjetivos nos llevan a una tercera conclusión: la diferencia entre rural y urbano se refiere al ejercicio principal de una actividad concreta, que sería la agrícola. Rural implica campo y trabajo en el mismo. Urbano implica núcleo de población más o menos amplio que además no ejerce como principal una actividad agrícola. Se da por tanto el caso de núcleos de población (incluso amplios) que no son urbanos por ejercer dicha actividad como principal y que por eso deberíamos entender como núcleos rurales. Y por el contrario, núcleos de población que históricamente, desde épocas gremiales, han podido considerarse como urbanos. ¿Tiene esto su importancia? Sí porque en ambos casos podemos hablar de un conjunto de creencias, actos, artesanías, es decir, de un folclore rural y un folclore urbano, porque en ambos casos ha podido existir una tradición rural y una tradición urbana.



Los Calochos de Riofrío, Aliste (Zamora)

Crónicas de un destino

FUNDACIÓN PSICO-ART DE CATALUÑA

Por Jannick Niort
Fotografías: Manu Lozano

Se abría un horizonte lleno de proyectos, ideas y muchas ganas de trabajar, ampliar clases, actividades, crear coreografías, montar cursillos, crecer.

Podíamos disfrutar de 400 metros cuadrados de pabellón con una cortina en el medio que permitía dividir el espacio en dos enormes aulas para hacer clases simultáneas. Instalamos los despachos en el segundo piso que era la antigua vivienda del conserje. En el primero, había una galería que daba la vuelta al pabellón y los vestuarios masculinos. Abajo, la recepción y los vestuarios femeninos con dos entradas, una desde la recepción y la otra, directamente en la sala grande.

El 19 de diciembre de 1996 se firmó el convenio con el Ayuntamiento y se inauguró el local. Por fin podríamos trabajar a todas horas y crear y dar un servicio más amplio a los usuarios. El primer invierno fue duro. No había calefacción. El agua entraba por múltiples grietas, la humedad se hacía penetrante. Nos pusieron la calefacción para el curso siguiente 1997-1998 y al otro curso, en el 1998-1999, arreglaron el parquet. El Ayuntamiento se hizo cargo de las obras. Psico-Art se

responsabilizaba del mantenimiento del local. Aumentaba el número de usuarios. Además de la danza, abrimos clases de música, de teatro, de gimnasia rítmica, actividades lúdicas de fin de semana y un espacio para atender a las familias.

Las clases se fueron llenando de alumnos de todas las edades y de todo tipo de discapacidad. Acudían chicos y chicas con discapacidad intelectual, con discapacidad física e intelectual, con discapacidad intelectual y sensorial. Abrimos una clase especial para unos chicos muy afectados al nivel de la comunicación. Eran adolescentes autistas, ciegos y sordomudos. Abrimos también clases en diversos centros cívicos de Barcelona. Quiero subrayar esta reflexión: no soy partidaria de desplazar Psico-Art a los colegios u otros centros para dar las clases. ¿Porqué? En primer lugar, la filosofía de Psico-Art es de permitir a los jóvenes de disfrutar de actividades fuera de sus centros habituales de formación. Así pueden conocer a otros jóvenes. En segundo lugar, los niños y las niñas ya se pasan muchas horas en el colegio como para quedarse una o dos horas más en el mismo lugar,

cuando ven que se van sus compañeros de clase. En tercer lugar, cada actividad debe de identificarse con un espacio y una vestimenta. En cuarto lugar, en nuestro centro disponemos de todo el material necesario para trabajar, además de adecuar el ambiente propicio para la actividad. Creo que son razones de peso que no siempre convencen las familias que prefieren a menudo la comodidad de la cercanía o la estancia prolongada en la escuela para facilitarles la recogida a una hora más tardía.

¿Soluciones a esta situación? A mi parecer, si la actividad de Psico-Art se imparte en las escuelas ha de ser a horas lectivas y entrar en el proyecto curricular. Si la actividad de Psico-Art es extra escolar, entonces lo ideal sería disponer de un servicio de transporte a discreción y las subvenciones correspondientes para facilitar el desplazamiento de los usuarios y aliviar las familias en los acompañamientos. Todo esto se contempló en nuestra estancia en el local de la calle Lérida. Volvamos a las actividades que desarrollamos.

Cada trimestre, invitábamos a padres y madres a hacer la clase con sus hijos. Fue muy interesante ver las relaciones que existían, o no existían, entre ellos, intercambiando los roles, trabajando en diada y sobretodo compartiendo un espacio de tiempo juntos, en interacción. También fue muy interesante descubrir como aquel padre tenía problemas de coordinación o estaba mal lateralizado; como aquella madre se sentía incomoda con su cuerpo cuyos movimientos inexpresivos y reducidos denotaban inhibición, complejos, bloqueos emocionales o frustraciones. Al mismo tiempo, se daban cuenta de que lo que hacían sus hijos, no era tan fácil como les podía parecer. ¡Que interesante esta experiencia y cuanto aprendimos y comprendimos en relación con los chicos! Los sábados se organizaron tardes de tiempo libre con



diversas actividades de ocio entre las cuales incluimos Carnaval y otras manifestaciones típicas. Los veranos se abría el “casal” durante el mes de julio. Este espacio se instauró a petición de las familias. Permitted el desarrollo de actividades plásticas y manualidades durante todo el día. Cada mes se reunían las familias en tertulias temáticas y dirigidas por la psicóloga. Un café y unas galletitas amenizaban la reunión y ayudaban a la desinhibición. Llegando el mes de mayo y la proximidad de las vacaciones, organizábamos una muestra de las actividades que permitía juntar todo el alumnado, invitar a las familias al completo, profesionales y algunos responsables políticos. Era una tarde de nervios que hacía subir la adrenalina y aportaba grandes alegrías y compensaciones. La emoción estaba a flor de piel, cada uno se sentía el centro de las miradas y los aplausos hacían que se desbordasen en manifestaciones explosivas de risas, gritos, saltos y abrazos. El impulso de estas muestras afectivas está controlado cuando se trata de actuar en un escenario delante de un público no tan incondicional. Para resumir, las actividades eran las siguientes: danza, teatro, música, gimnasia rítmica, tiempo libre con “casal” de verano y aula de padres y madres. Durante los cinco años que estuvimos



en este local, tuve a nivel personal la posibilidad de empezar a dar charlas, ponencias, y clases en diferentes universidades y otros centros de Barcelona, Cataluña y España. Me gusta enseñar y me sentí muy feliz al poder impartir y compartir estos años de trabajo. También pude buscar e investigar el porqué y el cómo de los mecanismos y misterios del cuerpo y de la mente en relación con el movimiento, el ritmo, el espacio y la creatividad en personas con dificultades físicas, intelectuales y sensoriales. Continué buscando e investigando en el campo de la danza y de la expresión corporal para

personas con discapacidad. En el año 1999, los responsables del Ayuntamiento decidieron sacar el local a concurso público, bajo el pretexto de que nuestra actividad “no era rentable”. Me hago muchas preguntas sobre esta actuación del Ayuntamiento y prefiero callar. Quiero omitir todo el proceso de las gestiones, de las batallas que hubo que librar para salvar el local. El concurso, al cual nos presentamos, fue declarado desierto. Y no hubo más alternativas. Acabamos el curso 2000-2001, desalojamos y el local fue derribado. Fue un episodio duro y triste.

Sallet Chonchoi

Por Fredy Rodríguez



Gala de Vascos y la Danza

Aste Nagusiak de Bilbao

Por Perfecto Uriel



Itziar Mendizábal



Iker Murillo

Por segundo año consecutivo, Bilbao ha retomado una iniciativa muy interesante que proporciona un espacio público para la danza en las programaciones callejeras de su Aste Nagusiak (Semana Grande). Una vez más, gracias a la Asociación Bilbao Ballet Elkarte y en compañía de Armonía Producciones, el 27 de agosto, Bilbao ha podido disfrutar de la danza, programada en un escenario al aire libre del que todos los amantes de la danza, incluso aquellos paseantes ocasionales, pudieron disfrutar.

Bajo la atenta mirada de Andoni Aresti, en la dirección artística, la noche fue todo un crisol de posibilidades expresivas. Danzas tradicionales vascas, jazz clásico, fusiones varias y el academicismo más puro se concitaron en una noche tranquila y llena de magia.

Indiscutibles estrellas de la noche fueron Itziar Mendizabal (Primera Bailarina Solista del Royal Ballet-Londres) e Iker Murillo (Bailarín Solista del Basel Ballet) quienes, junto a un destacado elenco de campeones en danzas vascas y alumnos destacados, se ajustaron de manera brillante a las exigencias del evento. Nos deleitaron con piezas cuya precisión técnica en la ejecución sobresale por encima de todo.

Con ellos también acudieron: Vitali Safronkine y Jean Sebastián Colau, conocidos intérpretes del público bilbaino y que también estuvieron brillantes en sus interpretaciones. Dantza Eskola Andoni Aresti fueron los encargados de la tradición, tocada por las fusiones y el evidente sello de actualidad, con rigor y profesionalidad. Juventud y entusiasmo al servicio de unas tradiciones que sobreviven y que siguen deleitando a todos los amantes de la danza.

Además de estos excelentes regalos de la noche, Beatriz Pérez y Roberto Hernández (Subcampeones del mundo de Bailes de salón) amenizaron de manera espectacular un momento de la película Dirty Dancing. Ellos capitanean de manera increíble un grupo de jóvenes lleno de ganas y posibilidades en el mundo del "jazz" y del baile de salón académico internacional.

La noche se cerró con una deliciosa coda popular donde los instrumentos y ritmos vascos fueron los encargados de hacer que, incluso los más académicos, se movieran al ritmo de txistus, acordeones y tamboriles.

Esperamos con deseo que la próxima cita vuelva a tener ese encanto y esa calidad característica de las propuestas de la Asociación Bilbao Ballet Elkarte.

PILAR RIOJA

Por Ana Isabel Elvira



© Eduardo Rioja

“ En el Museo de la Casa de la Danza podemos ver el traje utilizado por Pilar Rioja. Un traje con múltiples capas de tul asalmonado y rematado en puntilla negra. Traje con el que interpretó su repertorio de Danza Española y Escuela Bolera.”

Esta mexicana, hija de inmigrantes españoles de ascendencia riojana, se crió bailando jotas junto a sus padres y estudiando primaria, secundaria y danza en Torreón, su ciudad natal. Rodeada de los paisanos de su padre, un agricultor amante de los toros y apoyada por él y por su madre, pasó su infancia bailando en romerías y fiestas e intentando definir un estilo de jota propio que aunara la impronta y el contraste que ambos le transmitieron: La energía un tanto brusca de su padre frente a la llamativa elegancia de su madre.

En 1950, con 18 años se trasladó a vivir a Ciudad de México, donde intensificó sus estudios de danza con la ayuda del maestro Óscar Tarriba. Él le aconsejó seguir su formación con un objetivo claramente profesional y ella no lo dudó. Fue entonces cuando Pilar Rioja decidió venir a España para tomar clases con grandes maestros del momento: Flamenco con Juan Sánchez El Estampío, escuela bolera con Ángel Pericet y folclore con Elvira Real, primera bailarina del Ballet de Pilar López. Pero no fueron éstos sus únicos contactos con bailarines españoles. Hacia 1968, después de haber acompañado con sus conciertos de castañuelas a José Domingo Samperio, decidió tomar clase con Regla Ortega, a la que algunos tildan como “la mejor bailaora de flamenco de todos los tiempos”. También estudió con Paco Ruiz y con Juanjo Linares, entre otros.

En los años 70, ya en su México natal, Pilar descubrió al que ella valora como su gran maestro, el recientemente fallecido Manolo Vargas. Con él refinó sus conocimientos como bailarina y profundizó en el campo de la creación coreográfica, puesto que ella, ya desde niña, siempre tuvo la costumbre de inventar sus propios bailes.

Tras la muerte en 1984 del que fuera su esposo, el poeta español Luis Rius, Pilar Rioja se volcó aún más en la danza tanto desde el punto de vista interpretativo como el coreográfico, un terreno en el que siempre se sintió cómoda y segura, además de mostrarse tremendamente prolífica con el paso del tiempo. Pero su actividad ha sido mucho más amplia y hay que sumarle sus clases y las conferencias sobre danza española impartidas a lo largo de los años.

Aunque su nombre sea poco conocido en España, la trayectoria profesional de Pilar Rioja ha sido verdaderamente intensa y extensa. A la multitud de premios que ha recibido a lo largo de su vida, hay que sumar los festivales en los que ha participado, las obras pictóricas, escultóricas y poéticas de las que ha sido musa inspiradora y los libros en los que aparece mencionada, ya sea como protagonista absoluta del texto, (Pilar Rioja de Alberto Dallal, UNAM, 2001) o como artista de referencia.

Por eso, pero sobre todo porque se ha paseado por todo tipo de escenarios exhibiendo un baile que ella define y defiende como “danza clásica española”, es muy interesante conocer la vida y la obra de esta bailarina, mexicana de nacimiento pero con nombre, apellido y alma muy españoles.



¿QUÉ ES LA CASA DE LA DANZA?

Es un proyecto activo cuyo objetivo es acoger, estudiar y difundir el arte de la Danza en cualquiera de sus expresiones. Un espacio abierto y versátil, que alberga: una biblioteca, una videoteca, un amplio fondo sonoro y una sala de exposiciones-museo (colecciones permanentes y temporales) donde los profesionales, los aficionados, los estudiantes o los simples paseantes pueden descubrir aspectos nuevos así como el profundizar en las variadas técnicas y dimensiones de la propia Danza.

Esta iniciativa, nacida al amparo de una Asociación sin ánimo de lucro -En Escena- y con el firme apoyo del Excmo. Ayuntamiento de Logroño, también tiene que encontrar su verdadero motor de funcionamiento en el decidido apoyo social. Haciéndote "AMIGO DE LA CASA DE LA DANZA" participarás en este proyecto cultural colaborando en el mantenimiento de su estructura. La aportación que tu elijas se canalizará hacia campos puramente divulgativos de la Danza.

Para hacerte amigo de la Casa de la Danza, envía tu nombre, dirección, teléfono, y mail a La Casa de la Danza c/Rua Vieja 25, 26001 Logroño (La Rioja)

**Todos los datos de esta solicitud serán tratados de forma estrictamente confidencial. Y en cualquier momento tienen derecho a acceder, rectificar o cancelar sus propios datos (Ley Orgánica 15/1999 de 13 de Diciembre) escribiendo a: C/Ruavieja, 25. 26001 Logroño. La Rioja.*

ACTIVIDADES:

"Tardes con la Danza". Los lunes, miércoles y viernes a las 18h, se proyectará en la Casa de la Danza una selección de danza clásica y contemporánea.

VISITAS:

Los escolares de primero, segundo, tercero y cuarto de primaria pueden disfrutar de los fondos del museo.

Concertar en el teléfono: 941 246 365.

Días: martes y jueves de 10 a 12.

Noticias



La primera bailarina Laura Hormigón presentó en el café Bretón de Logroño su libro "Marius Petipa en España 1844-1847, memorias y otros materiales". Estuvo acompañada por el escritor riojano Andrés Pascual y el director de la Casa de la Danza Perfecto Uriel.

Libros



POLINA

Autor: Bastien Vivés

Editorial: Diábolo Ediciones S.L.

Polina es una historia que nuestros alumnos deberían conocer. La historia de una joven estudiante de danza y los avatares de su vida mientras se va organizando el final de su formación académica para dar el salto a la vida profesional como intérprete.

Un relato en comic divertido, bien ilustrado y tremendamente enriquecedor para estudiantes y amantes de la danza.



EL CONTRABAJO A TRAVES DE LA HISTORIA

Autor: Fco. Javier Almenara

Editorial: Infides

Para los amantes de los instrumentos y, en especial, para los estudiosos del contrabajo este libro es una buena inversión ya que hay poco escrito sobre este gran desconocido hasta la mitad del siglo XX. Recomendado a profesores y alumnos de grado medio y superior o a los de interpretación. Con su publicación se rinde un homenaje a grandes nombres como: Adolf Meier, Joëlle Franchen Morton, Marc Vanscheeuwijck, Paul Brun, Michael Greenberg o Xosé Crisanto Gádara entre otros.



EL PIANO EN LA DANZA ESPAÑOLA

Autores: Ángel González Gandullo, Belén Sirera Serradilla y María Sirera Serradilla

Editorial: Alpuerto

Un serio estudio e Investigación musicológica y composiciones musicales para la escuela bolera y danza estilizada.

El Carrusel

Ballet & Danza



Ropa, calzado y complementos

C/ Labradores 15 - LOGROÑO - tño.: 941 226 495

Estudio de danza



Conchi
Mateo

JAZZ • CLAQUE • AEROBIC • FLAMENCO
SEVILLANAS • DANZA ESPAÑOLA
BALLET CLASICO • BAILES DE SALON

C/ CIGÜEÑA 6, BAJO - 26004 LOGROÑO - TELÉFONO: 941 24 43 87

cintas adhesivas

para la industria del espectáculo

911 10 78 87

tse

Soluciones Escénicas

tse@solucionesescenicas.com



20.34€

aluminio



5.39€



8.85€

americana
gaffer



5.24€

pvc para linóleo

Precio de rollo por caja. Iva y portes no incluidos

bagadans

Servicio para la Danza

bagadans distribuye profesionales para la organización de cursillos, talleres, master class, conferencias, galas, espectáculos ...

Los profesionales del catálogo bagadans son reconocidos especialistas con curriculums cargados de experiencia en la interpretación y pedagogía.



Andrea Lucifora



Angela Peña



Daniela Castellana



Lucía Peña



Mariana Nieto



José María



Elena García



Trinidad López

¡ más ...

pida el catálogo bagadans en bagadansa@hotmail.com

XI Concurso Internacional de Ballet

TEATRO MUNICIPAL
CONCHA ESPINA
TORRELAVEGA
30-31 marzo
y 1 abril 2012

ORGANIZA:



AYUNTAMIENTO
DE
TORRELAVEGA
Concejalía de Cultura,
Educación y Juventud

Asociación
**Amigos de la
Danza**

Teléfono 637 99 13 30
e-mail: torredanza@hotmail.com
www.torredanza.com
www.concursodeballetciudaddetorrelavega.es

Ciudad de Torrelavega



GOBIERNO
de
CANTABRIA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
CULTURA Y DEPORTE



CAJA
CANTABRIA

Quince años