Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado



FUNDARTE 2000

Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado

Año 21, Nº 41

1º Semestre 2016

ÍNDICE

El Carnaval de Barraanquilla Cristina Guzmán	3
Dossier Día de la Danza 2016	9
Celebración on line 33 años	21
Reseñas	20

Cultura y Encuentro Revista de FUNDARTE 2000 Directora: Celina Hurtado

Asesor: Ivo Kravic

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires Argentina-

E. mail: fundacionfepai@yahoo.com.ar http://fundarte2000.fepai.org.ar Queda hecho el depósito de ley 11.723

ISSN 0320-059X

EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Cristina Guzmán

Con su lema "Quien lo vive es quien lo goza" este Carnaval es una de las fiestas folclóricas y culturales más importantes de Colombia.

La temporada de Carnaval comienza el sábado anterior al Miércoles de Ceniza.

Por su variedad y riqueza cultural, el carnaval de Barranquilla ha obtenido dos importantes reconocimientos: "Patrimonio Cultural de la Nación», en declaración otorgada por el Congreso Nacional de Colombia el 26 de noviembre de 2001, y "Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad", concedida por la Unesco en París el 7 de noviembre de 2003

El Carnaval presenta expresiones culturales de diferentes regiones de Colombia y países Europeos, también se hace evidente la herencia africana. Danzas, música, esculturas y costumbres se mezclaron o se mantuvieron intactas hasta el día de hoy. Muchas de estas manifestaciones que hoy se practican en el Carnaval aún se pueden apreciar en poblaciones vecinas al río Magdalena; en otros casos estas danzas desaparecieron de sus lugares de origen.

La **Fundación Carnaval de Barranquilla** se encarga de realizar la programación y conseguir los fondos necesarios para un variado despliegue de color, sonido, danzas, humor, euforia, tradición y modernismo.

Personajes más importantes

Joselito Carnaval

Personaje que simboliza la alegría de las fiestas, según la tradición, "resucita" el primer día de Carnaval y "muere" el último día cansado y "enguayabado" (con resaca por el exceso de bebidas alcohólicas), para "resucitar" el año siguiente en el próximo carnaval.

La Reina del Carnaval

La designación es realizada anualmente por la Junta Directiva de la Fundación Carnaval de Barranquilla, y es promulgada con frecuencia en los meses de agosto o septiembre. A Mediados del mes de enero, la reina del Carnaval promulga la única "ley" que deben cumplir los barranquilleros durante las fiestas de carnaval: "bailar y gozar hasta que el cuerpo aguante". A esto se le denomina: Lectura del Bando.

El sábado de carnaval, la reina preside con su carroza el desfile de la Batalla de Flores, seguida de numerosos grupos folclóricos, cumbiambas y comparsas. Además, durante los precarnavales, asiste a bailes y fiestas populares, encabeza desfiles como la *Danza de El Garabato* y el desfile de la *Guacherna*, y en los propios carnavales también debe presidir, además de la *Gran Parada* y el *Festival de Orquestas*, numerosos actos públicos populares además del entierro simbólico de Joselito Carnaval.

El Rey Momo

Es uno de los personajes centrales que presiden el carnaval, siendo la contraparte masculina de la reina, a quien acompaña en las distintas actividades y desfiles. Tiene su origen en el dios griego del mismo nombre, que presidía la burla y el sarcasmo, hijo del Sueño y de la Noche. Se elige anualmente a un hombre, representativo de la cultura o ligado al Carnaval. Junto a la reina recibe las llaves de la ciudad durante la lectura del bando.

El Precarnaval

El precarnaval comienza oficialmente con la Lectura del Bando, sigue con la Toma de la Ciudad, la Coronación de la Reina, el Carnaval de los Niños, el Desfile Gay y la celebración más importante, la Guacherna, desfile nocturno que se realiza el anteúltimo viernes antes del sábado de carnaval.

Lectura del Bando

La lectura del bando es uno de los eventos más importantes del carnaval de Barranquilla, pues con ella se da inicio oficial a los precarnavales. Un "decreto" que da vía libre al jolgorio es leído por la Reina del Carnaval en un acto folclórico junto al rey Momo y los reyes del carnaval de los niños.

Coronación de la Reina

Se realiza el jueves anterior a la Batalla de Flores cuando, en medio de una fiesta con espectáculos musicales y de baile, la reina del año anterior le impone la corona a la reina actual con la cual presidirá los eventos dispuestos para los cuatro días de carnaval.

La Guacherna

En ella participan grupos folclóricos, cumbiambas, tamboras y disfraces a la luz de velas y faroles de colores.

La Guacherna nació a comienzos del siglo XX en el barrio Abajo. En sus inicios, durante los días de precarnavales, los vecinos llamaban con un guache (instrumento de percusión que produce un sonido similar al de la maraca) a los demás, para que comenzaran a preparar las danzas al son de tamboras y flauta de millo, siempre acompañados de antorchas y velones para alumbrar la noche. En 1974, se recupera esta tradición gracias a la iniciativa de Esthercita Forero una importante representante del Folclor, quien en compañía de Alicia de Andréis, logra que la junta organizadora del Carnaval de Barranquilla lo incorpore dentro de la programación oficial.

Desfile del Carnaval de los Niños

Es un desfile dedicado a los niños. En él participan comparsas de niños, incluyendo comparsas colegiales y comunitarias, y los Reyes Infantiles.

Los cuatro días de Carnaval

El carnaval se celebra cuatro días antes de iniciar la Cuaresma, la gente se entrega a la fiesta y el jolgorio y se disfraza en un acto de diversión, desinhibición e irreverencia. Durante esta época, el barranquillero y un buen número de foráneos que llegan a la ciudad se abandonan al goce colectivo, al trago y el baile.

Sábado de Carnaval

Batalla de Flores

El festejo empieza en firme el sábado de carnaval con la Batalla de Flores, primera de las cuatro jornadas de celebración, su acto central, el más importante y el más esperado.

Es un gran desfile de carrozas, que encabeza la Reina del Carnaval, seguida de grupos folclóricos, disfraces, cumbiambas y comparsas, ganadoras de los concursos del carnaval anterior. La Batalla de Flores es el desfile más antiguo que se realiza en el carnaval de Barranquilla y fue organizado por primera vez en 1903 por iniciativa del general Heriberto Arturo Vengoechea quien buscaba celebrar el fin de la Guerra de los Mil Días.

Hoy en día las carrozas van acompañadas por agrupaciones musicales del momento con equipos de altavoces de alta potencia que invitan al público a celebrar al ritmo de cada una de las danzas.

Domingo de Carnaval

El segundo día de carnaval se lleva a cabo la Gran Parada de Tradición y Folclor, o simplemente **Gran Parada**, desfile instituido en 1967. En él solo se presentan grupos folclóricos tradicionales, cumbiambas y comparsas pero no desfilan carrozas. Este desfile muestra a la danza y la música en su esencia más tradicional puesto que ya no hay carrozas ni grandes equipos de sonido que las distraigan.

Las danzas que hacen su aparición en este desfile son las catalogadas danzas "populares" como la del Caimán Cienaguero o de las Negritas Puloy y "tradicionales" como la de los Diablos Arlequines o de los Negros del Cangurú. La música por tanto también muestra su faceta más conservadora siendo las cumbias, chandés (asociada con la danza del Garabato) y fandangos (asociada con la danza de las Marimondas) las más escuchadas.

Lunes de Carnaval

En la tercera jornada del carnaval se realizan dos eventos, la Gran Parada de Fantasía y el Festival de Orquestas.

La **Gran Parada de fantasía:** a diferencia de su homónima, pueden observarse carrozas, y una mezcla de los elementos folclóricos tradicionales con nuevas tendencias que buscan reinventarlos. Por el número de participantes, y por su despliegue de música, colorido y derroche estético en disfraces, diseños, adornos con brillantes, plumas y accesorios, los grupos de fantasía, poco a poco, se fueron convirtiendo en un fenómeno popular de participación en el carnaval, en este espacio participan comparsas cuyo número de integrantes puede llegar a trescientos.

De esta manera se dan a conocer mixturas coreográficas que fusionan lo más tradicional, lo local y lo internacional, también se involucran ritmos de diferentes nacionalidades, como el samba, la salsa, el reggaetón, la champeta y la música electrónica con otros más locales como la cumbia, el porro, el mapalé el son de negro y el merecumbé

Festival de Orquestas: Se celebra desde las primeras horas de la tarde hasta la madrugada del martes. En el Festival participan las orquestas y agrupaciones que se presentan en los numerosos bailes del carnaval. Los ganadores en cada categoría reciben el codiciado Congo de Oro. Una de las reglas más llamativas del concurso es que se deben interpretar tres canciones y al menos una de éstas debe estar dedicada, en su contenido, a la ciudad de Barranquilla, teniendo en cuenta el repertorio rítmico del Caribe colombiano. Las categorías van desde la música Tropical folclórica, pasando por la salsa, hasta ritmos más modernos como el hip hop y el reggaetón.

Martes de Carnaval

Muerte de Joselito. A manera de cierre se lleva a cabo el entierro de Joselito Carnaval, el cual simboliza el fin de las festividades. En este día en muchos barrios de la ciudad se realizan jocosos "entierros" de Joselito, quien simboliza la alegría y el jolgorio. De esta manera cientos de barranquilleros salen de sus casas en cortejos fúnebres para llorar con gran histrionismo al difunto.

Joselito Carnaval puede ser una persona real o un muñeco y suele ser transportado dentro de un ataúd o camilla adornado con flores y cintas y rodeado de sus "viudas" que lo lloran. Las viudas pueden ser hombres disfrazados de mujeres.

Además de las viudas se pueden apreciar personajes como sacerdotes y los hijos huérfanos.

Es incierto el origen de este personaje. Desde 1999, la Fundación Carnaval de Barranquilla celebra el concurso "Joselito se va con las cenizas" para incentivar a que más comparsas se unan a esta celebración y en el que se premia a la mejor propuesta escénica.

En la noche se celebra en el barrio Abajo o en la plaza de la Paz un jocoso encuentro de letanías, con las que, en sencillos versos y con su característica entonación, se ventilan, critican y comentan los temas de la actualidad local, nacional e internacional. Al día siguiente, Miércoles de Ceniza, empieza la Cuaresma, periodo de recogimiento religioso y de abstención que precede a la Semana Santa.

El garabato "Te olvidé" del compositor Antonio María Peñaloza Cervantes es considerado hasta el día de hoy como el himno del Carnaval de Barranquilla.

DÍA DE LA DANZA 2016

En el acto celebratorio realizado el 29 de abril en el Museo Roca de Buenos Aires se presentó la trayectoria de ocho coreógrafos creadores representativos del siglo XX

Martha Graham Allegheny, EE UU, 1894 - Nueva York, 1991



Coreógrafa y bailarina estadounidense, se formó en la escuela de danza Denishawn de Los Ángeles, donde tuvo como profesores a Ted Shawn y Ruth Saint Denis. En 1923 se trasladó a Nueva York e intervino en diversas producciones de Broadway. Allí dirigió también, entre 1924 y 1925, la sección de danza de la escuela de música Eastman en Rochester. En 1926 fundó su propia compañía y empezó a preparar sus propias coreografías, destinadas a marcar la historia de la danza.

Sus trabajos de los años veinte y treinta pusieron de manifiesto su actitud contra la injusticia social, por ejemplo *Frontier* (Horst, 1935), de siete minutos de duración y mucho más dramatizado, evocaba la aventura de una campesina americana en el tiempo de los pioneros. Algunos de sus trabajos posteriores revelaron un claro

compromiso político. Dedicó *Deep Song* (Cowell, 1937) al sufrimiento de la mujer durante la guerra civil española. Su rechazo al nazismo causó su negativa a actuar en la inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín (1936). En 1937 creó la coreografía *American document*, una historia condensada de los Estados Unidos que representó en la Casa Blanca, ante el presidente Roosevelt.

Son destacables sus creaciones *Frontier* (1935), *Carta al mundo* (1940), trabajos sobre temas de la mitología clásica, como *Errand into the Maze* (1947), *Alcestis* (1960), *Fedra* (1962) y *Circe* (1963). Uno de sus mayores éxitos fue *Primavera apalache* (1944), con música de Aaron Copland, ejemplo del interés de Graham por las danzas indias. En 1980 su estilo giró hacia el neoclasicismo. De su compañía han surgido algunas de las grandes figuras del ballet contemporáneo, como Merce Cunningham.

A partir de 1934, Graham se sirvió exclusivamente de música especialmente compuesta para ella para preparar sus coreografías. Contó para ello con la colaboración de destacados compositores norteamericanos como William Schuman, Aaron Copland y el que fue durante gran parte de su carrera su director musical y socio. Louis Horst.

En sus últimos montajes profundizó en el uso expresivo, a veces simbólico o alegórico, del vestuario, la iluminación y el diseño escenográfico, para el que contó con artistas como el escultor Isamu Noguchi. **Creó unos 180 trabajos.**

Se la considera una de las creadoras de la danza moderna; según su concepción, la danza debe explorar lo espiritual y emocional del ser humano. Por eso rechazó el estilo grandilocuente, optando por el minimalismo en vestuario y escenografía, de modo que contribuyan a la expresión como se ve en *Lamentaciones*. Su técnica incluye trabajos angulares, sobre todo de brazos, contracciones y extensiones, tensión y relajación.

*

José Limon Arcadio Limon Traslaviña Culiacán, Sinaloa, 1908 - Flemington, Nueva Jersey, 2 de diciembre de 1972)



Fue un bailarín, maestro de danza y coreógrafo mexicano-estadounidense, considerado precursor de la danza moderna, e iniciador de nuevas técnicas coreográficas. Se considera también que fue el primero en resaltar el rol masculino.

La técnica y el estilo de José Limon fueron influenciados por su historia personal (luego de la revolución mexicana su familia se mudó a Estados Unidos en 1915), la cultura de México, las cuestiones sociales de Estados Unidos y la influencia de bailarines famosos. Especialmente significativa es la impresión que le dio Isadora Duncan y luego la formación Doris Humphrey y Charles Weidman. Entre 1942 y 1946, Limón participó en el ejército por el reclutamiento obligatorio para la Segunda Guerra Mundial. Después regresó a Nueva York y en 1946 formó su propia Compañía de Danza José Limón, la primera compañía estadounidense en dar una gira por Europa. En 1951 empezó a enseñar en Julliard, donde también enriqueció su experiencia con intercambio de otros profesores, como Balanchine.

La pieza más famosa creada por José Limón es *The Moor's Pavane*, con música de Purcell (1949), que rápidamente se convirtió en una pieza replicada por muchos ballets y compañías alrededor del mundo. En 1969 José Limón creó la fundación que lleva su nombre José Limón Dance Foundation.

En 1971 muere su esposa y él en 1972, ambos de cáncer.

Entre sus innovaciones técnicas destaca su uso de las ideas de gravedad y peso y la yuxtaposición entre la resistencia a la gravedad y la idea de sentir el peso. También, como Graham, exploró el uso de la respiración y su efecto en los movimientos. Fue uno de los primeros estadounidenses en crear danza contemporánea sobre temas hispanos, como *Canción y Danza* (1933), *Danza de la Muerte* (1937), *La Malinche* (1947), *El Grito* (1952) de modo que sus creaciones muestran la influencia hispana en el mundo de danza contemporánea.

*

Alwin Theodore Nikolais Sothington (Connecticut) 25 de noviembre de 1910 - Nueva York, 8 de mayo de 1993



Hijo de inmigrantes rusos, estudió, entre otros, con Martha Graham, Doris Humhrey y Charles Weidman. En 1939 abrió su propia escuela en Hartford y dirigió el Departamento de danza de esa Universidad. Fue profesor en diversos colegios y

universidades: Colorado, Connecticut, North Carolina y tuvo una destacada actuación internacional, recibiendo numerosos premios.

Después de servir en la Segunda Guerra Mundial, Nikolais estudió danza con Hanya Holm y se convirtió en su asistente. Nikolais también estudió danza en Bennington College con otros grandes maestros de la danza moderna, tales como Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y Louis Horst. En 1948 Nikolais se asoció al Henry Street Settlement en la ciudad de Nueva York, donde fundó una escuela de danza y una compañía de danza-teatro, que eventualmente se llamó la Nikolais Dance Theatre. Fue en este espacio que Nikolais empezó a desarrollar sus obras abstractas de danza multimedia.

En estas obras el movimiento que expresan los bailarines tiene igual importancia que la escenografía, la utilería, el sonido y la iluminación. El resultado es una danza multimedia donde los bailarines están íntimamente integrados al ambiente. A diferencia de otros coreógrafos de la danza moderna Nikolais no estaba interesado en la exploración del yo ni en contar historias, sino en centrarse en el movimiento y las formas, el espacio y el tiempo, como exploraciones estéticas abstractas y formales.

Nikolais no se basó en las técnicas y lenguajes que desarrollaron la primera y segunda generación de bailarines de la danza moderna. Al contrario, se enfocó en desarrollar su propio lenguaje de danza basado en el concepto de "descentralización", que consiste en despersonalizar a los bailarines fundiéndoles con el ambiente entero de la obra.

En sus obras los bailarines pierden su identidad individual y se convierten en un elemento teatral que, junto otros elementos teatrales como el vestuario, el diseño, la iluminación, el sonido, la escenografía y la utilería, comunican un significado abstracto. Fue también un pionero en el uso de la música electrónica, creando él mismo composiciones de sonido sin compás. También se destacó por el uso de la luminotécnica, incorporando proyecciones de imágenes que se funden con la coreografía.

*

Dore Hoyer 12 de diciembre 1911- Alemania- Berlín 1967



Bailarina, corógrafa y directora de compañía alemana de danza, nacida el 12 de diciembre de 1911, se suicidó en Berliín en 1967.

Realizó los estudios de danza en la Escuela de Jaques-Dalcroze en Hellerau y amplió su formación bajo la tutela de la maestra Gret Palucca. Comenzó su carrera como bailarina de pequeñas compañías alemanas y en recitales a partir de 1933, pero su opotunidad llegó en 1935 cuando debutó con el grupo de Mary Wigman.

Adhirió a una corriente denominada Ausdrückstanz, traducida del alemán como danza de expresión. Ausdrückstanz se enmarca dentro de la corriente proveniente de Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886- 1973) que en Alemania adquirió esta denominación aproximadamente en la década del 20. Se caracterizó por sus coreografías que interpretaba como solista. Sus temas eran predominantemente psicológicos y con cierta desesperanza, inquietud o dolor. En sus últimos años estas temáticas dejaron de interesar al gran público de Europa y Estados Unidos, lo que ella lamentó expresamente.

En 1945 formó su propia compañía, para la que creó el ballet *Dances for Käthe Kollwitz*. En 1949 inició labores docentes al ser nombrada maestra del Ballet de la Ópera de Hamburgo. Tras abandonar la enseñanza en 1951, continuó con la producción de espectáculos independientes, tales como *Jeanne au Bûcher* (Honegger, 1952) en Mannheim, o *L'Histoire du Soldat* (Stravinsky, 1954) en Ulm. Realizó giras por Sudamérica que la hicieron cobrar una gran fama, y por los Estados Unidos.

Dore Hoyer vino a la Argentina en 1952, 1953 y 1955, actuando en el Colón; volvió en la década del 60, contratada por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires para dictar cursos en el Teatro Argentino de La Plata.

Se formaron, trabajaron con ella o sufrieron su influencia casi todos lso creadores de la danza moderna argentina: Lía Labarone, Iris Sccacheri, Ana Itelman, Oscar Aráiz, Susana Zimmermann, Estela Maris, entre otros.

*

Merce Cunningham Centralia, 1919 - Nueva York, 2009



Coreógrafo estadounidense, formado como bailarín en la compañía de Martha Graham, de la que fue solista, y quien le incitó a crear sus primeras coreografías en 1943. En 1945, año del estreno de su trabajo *Mysterious Adventure*, abandonó la compañía para iniciar su propia carrera. La estrecha colaboración con el compositor John Cage marcó la evolución de su estilo, dando lugar a trabajos como el ballet *The Seasons* (1947), cuya concepción abstracta, basada en el movimiento puro desprovisto de cualquier implicación emocional, iba a ser desarrollada en coreografías posteriores. En 2003 le fue concedido el título de Oficial de la Legión de Honor francesa y en 2005 el Premio Imperial de Japón.

Con Suite by Chance, Cunningham se convirtió, en 1952, en el primer coreógrafo en utilizar como base una composición electrónica. En la misma línea, y en el mismo año, se sitúa su creación Symphonie pour un homme seul, el clásico de la música concreta de Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Cunningham defendió la máxima de que "el movimiento tiene su propio sentido" en obras como Suite for five in space and time (1956) y Winterbranch (1964).

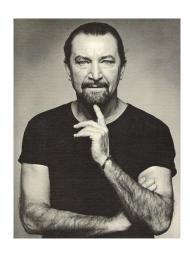
A partir de 1965 desarrolló los llamados acontecimientos, espectáculos de danza caracterizados por su carácter efímero y por ser representados en localizaciones poco habituales (galerías, garajes, escenarios públicos). De sus últimos trabajos sobresale *Quartets* (1983).

En coincidencia con el estreno mundial de su última obra, *Nearly Ninety* (junio de 2009), la Fundación Cunningham anunció que el coreógrafo había dispuesto la continuación de las actuaciones de su compañía durante los dos años siguientes a su muerte, en una gira internacional.

En su estilo propio, rompió definitivamente con la herencia de Martha Graham y con buena parte de los elementos tradicionales del lenguaje coreográfico tradicional, como la frontalidad, la caracterización del vestuario y la coordinación con la música. Se interesó también por el cine y por las artes audiovisuales y multimedia,trabajó con directores como Charles Atlas y Elliot Caplan en proyectos de fusión artística, y se reveló asimismo como dibujante, en particular a través del conjunto de creaciones que recogió en su libro *Other animals* (2002).

*

Maurice Béjart Maurice Berge Marsella, 1 de enero de 1927 - Lausana, Suiza; 22 de noviembre de 2007



Bailarín y coreógrafo francés naturalizado belga; comenzó sus estudios en Marsella, estudios que amplió en París y Londres con Madame Rousanne, Léo Staats, Lubov Egorova, Nora Kiss y Vera Volkova. Tras una breve estancia en el Teatro Municipal de Vichy en 1945, Béjart se unió a los Ballets de París de Roland Petit entre 1947 y 1949. Entre 1949 y 1950 bailó con el International Ballet de Mona Inglesby, y entre 1950 y 1952 con el Real Ballet Sueco. En 1953 cofundó, con Jean Laurent, Les Ballets de l'Étoile, y dirigió el Ballet Théâtre de M. Béjart (1957), el ballet del Teatro Real de la Moneda de Bruselas, que luego denominaría Ballet du XXe Siècle (1960-1987), y desde 1987 el Ballet Béjart de Lausana, donde continúa. Su último ballet fue creado en 2007 y llamado *Le tour du monde en 80 minutes*.

Entre sus trabajos más celebrados se cuentan: La consagración de la primavera (considerada su obra maestra) y de la Sinfonía para un hombre solo (con música concreta). Se interesó por la música y la danza étnicas, como lo muestra su coreografía para el tango La Cumparsita. Posiblemente su creación más célebre es Bolero, con música de Ravel. En total fue autor de unas 200 coreografías la mayoría de ellas para su propia compañía. Es también autor de los libros Mathilde,

ou Le Temps Perdu (1962), Maurice Béjart: Un instante dans la Vie (1979) y Béjart par Béjart (París, 1979). Desde 1995 fue miembro de la Academia Francesa.

Béjart fue uno de os renovadores de la danza en la segunda mitad del siglo XX. Su estilo se caracterizó por su eclecticismo, y por estar abierto a todo tipo de corrientes, géneros y concepciones, que él supo combinar en un todo homogéneo: la tradición clásica y moderna, el *jazz*, las acrobacias circenses y las filosofías orientales. Propone un teatro total, en el que se combinan los gestos, el diseño y, a veces, hasta partes habladas.

En 1970 fundó el Mudra Centre de Bruselas para difundir este planteamiento.m La Escuela Mudra tuvo seguidores en diversas partes del mundo, destacándose Mudra Africa, con sede en Nairobi. Su concepción de la danza atrajo a grandes estrellas, incluidos Rudolf Nuréyev, Maia Plisiétskaia, Paolo Bortoluzzi, Michaël Denard, Patrice Bart, Jorge Donn y Suzanne Farrell.

*

Pina Bausch Philippina Bausch, Pina Bausch, Solinen 27 de julio 19540 – Wuppertal, 30 de junio de 2009



Nacida en plena Guerra Mundial, sus padres advirtieron su flexibilidad y condiciones para la danza y la apoyaron para que en 1955, a los 15 años, fuera a estudiar con el coreógrafo Kurt Joos en la Folkwang School de Essen, donde Pina adquiriría las bases de la danza expresionista alemana que serían la base de su entonces incipiente carrera.

En 1959, con 19 años, se graduó de la Folkwang School y ganó una beca para continuar sus estudios en Nueva York. Ahí estudió en la Juilliard School desde 1960, teniendo como maestro a Antony Tudor, bajo cuya dirección bailaría por primera vez en el Metropolitan Opera Ballet. En esta segunda etapa formativa, Bausch también tuvo como profesores a José Limón, Alfredo Corvino y Paul Taylor, quien la dirigió como parte del New American Ballet.

Tras el brillante desempeño de Pina Bausch en Estados Unidos, Kurt Joos, su primer maestro, la convocó en 1961 para formar parte de su compañía en Alemania. Así, en 1962 se unió a la recién creada Folkwang Ballet Company, en principio como asistente de Joss y luego como solista. En 1968 dirigió su primera pieza como coreógrafa de la compañía: *Fragment*, con música de Béla Bartók; al año siguiente se convirtió en la sucesora de Joos como directora artística.

En 1972, Bausch asumió como directora del Wuppertal Opera Ballet, que más tarde ella misma rebautizaría como el Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Su primer trabajo en este cargo fue *Fritz*, con música de Wolfgang Hufschmidt, en 1974. Al año siguiente continuó sus experimentos con la danza escénica mezclada con ópera, cuyos resultados fueron las presentaciones de *Iphigenia in Tauris* y *Orpheus and Eurydice*. aDemás creó numerosas coreografías en las que explora elementos escenográficos no convencionales, como la humedad del suelo, césped, flores.

Usó un criterio perfomántico, el estilo danza-teatro, una nueva concepción de la creación, a partir de preguntas formuladas a los bailarines y sus respuestas. Su trabajo se conecta con la tradición de la danza expresionista alemana — la *Ausdruckstanz*— encarnando la angustia existencial, la anomia y la disociación. Sus trabajos carecen de argumento en sentido clásico y son secuencias episódicas, que a veces involucran al público. En la década de os 80 fue la más influyente coreógrafa de danza moderna.

*

Twyla Tharp 1 de julio, 1941, Portland)



Es una coreógrafa, ex-bailarina y directora de danza estadounidense.

Bailó con la Paul Taylor Dance Company desde 1963 hasta 1965, que fue cuando formó su propia compañía de danza, iniciando a coreografiar ballets como *Deuce Coupe* en 1973, *Push Comes to Shove* (de autoría propia) en 1976, *Baker's Dozen* en 1979, *Nine Sinatra Songs* en 1982 y *Fait Accompli* en 1984.

En 1988 disolvió su compañía y se convirtió en coreógrafa del American Ballet Theatre ese mismo año. Ha trabajado también para el Teatro Broadway en obras como *The Catalina Wheel* en 1981 y en varias películas como *Hair* en 1979, *Ragtime* de 1981 y *Amadeus* de 1984.

Celebración on line 33 aniversario

Recuerdos y Anécdotas de FUNDARTE 21 de marzo de 17 a 19 hs

Para Fundarte

En diciembre del año 2000 FUNDARTE me convocó para realizar una coreografía en el Museo de la Casa Rosada.

Cuando fui a ensayar me encontré con un lugar que me hablaba de hechos históricos. Desde ese momento sentí junto a mis dos bailarinas que algo conmovedor se acercaba. Y así fue. Cuando se inició el acto Celina Hurtado expresó con sus palabras hermosos conceptos sobre lo sagrado de ese momento(Nochebuena, Navidad) que estaba representado por pesebres variados y creativos.

Así que el clima era sumamente propicio para nuestra Danza. Utilicé música de J.S. Bach y bailamos dos compañeras y yo. A esa coreografía la llamé "ADORARE". Me pareció el nombre adecuado para esa Navidad que se acercaba.

Había mucha gente y tanto el público como nosotras entramos en una unión que iba mucho más allá de lo humano. El ámbito, el recogimiento que todos sentíamos fue maravilloso y siempre recuerdo ese momento como uno de los más significativos de mi carrera artística. Cuando finalizamos fue grato encontrarnos no solamente con los aplausos, sino con miradas brillantes y abrazos afectuosos.

Siempre agradeceré a FUNDARTE ese momento inolvidable que se aloja en mi espíritu y mi corazón.

Cristina Bozzo

*

[Nota de la editora. El Prof. Alejandro Cassani ha enviado una serie de sugerencias que probablemente coincidan con lo que piensan y podrían proponer otros amigos de Fundarte. Son ideas que ya hemos ensayado a lo largo de los 33

años de la institución, y que si en algún momento resultaron efectivas, hoy ya no lo son, o lo son muy poco.

Pedimos a los amigos de Fundarte que lean las sugerencias y las respuestas y que nos propongan a su vez ideas para superar los escollos que mencionamos

Les pido también que tengan en cuenta la limitación que significa que los actos sean de entrada libre y gratuita ya que no se sabe con antelación cuánto público puede ir, ni si cumplirá el horario o llegará o se irá cuando quiera. Esto hace que a veces la programación deba alterarse o retrasarse (o adelantarse) en función de este tipo de público.

Por otra parte, hemos organizado funciones profesionales, por ejemplo con actores dramáticos en teatros, donde por supuesto la situación es diferente porque se cobra entrada, no se permite el acceso luego de comenzado, etc. Pero hemos constatado que muy pocos de los participantes y espectadores de los actos gratuitos van a esos de más categoría artística. Lo que hay para estos es otro público que no va a los otros. En razón de nuestro criterio de difundir el arte en forma gratuita y mostrar actividades artísticas no profesionales, la mayor parte de nuestras actividades son de este tipo.

¡Muchas gracias por acompañarnos!]

Si, es sugerencia, puedo acotar algunas en particular, que considero mejorarían muchísimo los eventos que hemos realizado que a continuación le enumero:

1. Expandir la publicidad más allá de mail y web

Desde nuestros inicios en 1983 hemos informado todas nuestras actividades a diarios y a los programas radiales cuyos datos conseguimos. Actualmente enviamos noticias a una veintena de medios de información (diarios y radios). La mayoría de las veces ni siquiera nos responden; a veces sí, sobre todo algunas radios, generalmente de baja frecuencias. Los resultados fueron dispares, pero en general poco público acudió cuando los anuncios se publicaron o difundieron SI ALGUNO TIENE CONTACTOS EFECTIVOS, LE AGRADECEMOS QUE LOS PASE.

2. Colocar horarios predeterminados para cada uno de los puntos que conforman el evento, pues nos ha sucedido que íbamos a bailar en un horario y

terminamos bailando 2 horas más tarde, y eso al grupo lo agota!! no olvidemos que son adultos muy mayores!

No sé si ha sido alguna vez el caso de Fundarte, porque nuestros actos nunca duran más de dos horas y el programa es conocido por los directores, saben que la invitación es para todo el tiempo que dura. Pero en todo caso es verdad que si un acto es complejo y difícil de pautar cronológicamente, es mejor no invitar a personas que pueden agotarse. Esto es algo que debe evaluar el director. Durante años hemos hecho encuentros corales de tercera edad, de dos horas de duración y con siete u ocho coros y más de cien coristas; todos se quedaban todo el tiempo (porque eran traídos y llevados a la sala por micros) pero los directores sólo elegían a las personas que reunieran buenas condiciones físicas y sociales para esos actos.

3. Que los eventos sean con mayor diversidad y con pruebas previas ya que a veces parece muy improvisado en algunas situaciones organizativas

Es difícil y delicado organizar pruebas previas a cargo nuestro, porque los grupos a los que invitamos no son profesionales, y "tomarles una prueba" probablemente no les gustaría. Se puede sí, probar la sala, la acústica etc. Eso lo hacen habitualmente los cantantes. Cuando se trata de danzas, suelen ser los directores los que vienen a ver el lugar, nunca pasó que los llevaran a ensayar, pero naturalmente es posible hacerlo.

4. Que se hagan en lugares abiertos, sean plazas, anfiteatros, etc. con el fin de que vengan los convocados por propaganda y también los transeúntes ocasionales, no olvidemos que en Europa es muy común ello, y tiene mucho prestigio, ya que permite que la cultura sea más abierta e inclusiva para el observador

Hemos hechos muchas actividades en plazas, al comienzo; fueron bastante famosos, por los años 80, los encuentros de tercera edad, con los participantes y asistentes llevados en micros desde centros de ancianidad o institutos geriátricos. La situación actual no lo hace aconsejable por razones de seguridad, a menos que se haga con custodia policial, lo que resulta difícil pues los efectivos se disponen para casos socialmente más peligrosos.

Además, la cuestión del tiempo es todo un problema; si hay que suspender el acto por mal tiempo, incluso volviendo a hace toda la promoción, no se consigue

llevar al mismo público que hubiera ido la primera vez. Hemos experimentado eso en el caso de que algún espectáculo tuvo que suspenderse pocas horas antes por motivos ajenos a nuestra voluntad (huelga del personal del local, piquetes alrededor, o corte de luz), teniendo que esperar a los que llegaban para explicarles el problema imprevisto. Las "segundas veces" siempre fueron un fracaso. Esto naturalmente, vale para los actos gratuitos, como los nuestros; no es lo mismo si un acto es de pago anticipado, como por ejemplo jornadas de trabajo o estudio. SI ALGUNO CONOCE ALGÚN LUGAR ABIERTO Y PÚBLICO BIEN CUSTODIADO DONDE PODAMOS OFRECER ALGUNA ACTIVIDAD, LE AGRADECEMOS QUE LO PASE.

5. Dar participación a la prensa escrita, radial y televisiva, a modo de invitación

Ya indiqué que informamos e invitamos, con relativo éxito. Estamos convencidos que la mayor difusión se logra por Internet (enviamos 300 mensajes por mail y la página tiene mucho acceso) pero esa difusión no garantiza público real.

En mi criterio, tener público no depende tanto de los anuncios y ni siquiera de la institución que organiza (salvo que tenga "público cautivo") sino del eco e interés de la propuesta.

Un ejemplo de diversidad de interés sobre el mismo tema: pesebres artesanales no convencionales. Una vez organizamos una exposición en un centro cultural de Buenos Aires, con pesebres seleccionados de nuestro concurso, y en todos los días que duró no fueron ni 100 personas; otra vez organizamos otra en Jujuy, en una librería al lado de la Iglesia de los franciscanos, y sólo en el acto de la inauguración fueron como 500 personas. La diferencia fue que la mitad de los artistas que exponían en Jujuy eran locales y algunos habían ganado premios con Fundarte y todos los que los conocían (aunque fuera sólo de nombre) se acercaron a ver sus pesebres.

Un ejemplo de "público cautivo" con el mismo tema: en la exposición "Miscelánea de Buenos Aires" que hicimos en 1998 en la Casa de la Cultura del Gobierno de la Ciudad, pusimos también una selección de pesebres; tuvo muchísimo público, porque estaba en la misma sala junto con otras temáticas de exposición, y además todo el público que iba a los actos pasaba por la sala; no hubiera tenido ni la décima parte de visitantes si hubiera sido una exposición exclusiva.

6. Que los eventos sean observados previamente y que garanticen dinamismo y entretenido... porque he escuchado críticas entre asistentes que les resultaba un poco denso y largas algunas intervenciones!! que no pecaban en algunos casos de aburridas!!

Como ya dije, la "observación" le daría un carácter de "examen de calidad" que no queremos instaurar como criterio, porque nos guiamos por las premisas de la Educación por el Arte. Tratamos de invitar a personas que no se eternicen en su participación, pero siempre hay público al que algo le molesta. Eso es casi inevitable.

7. Procurar espacios un poco más amplios y cómodos para los asistentes

La experiencia su grupo es la del Museo Roca, desde luego hay otros espacios pero a casi todos os participantes les gusta ese lugar. Claro que cuando es algo hablado, filmado o cantado, está la sala que no sólo es cómoda sino también elegante e histórica. No es un lugar preparado para la danza. Por eso pedimos a los directores que evalúen si les parece bien hacer las presentaciones en esas condiciones.

8. Hacer vínculo con otras fundaciones de igual índole para eventos compartidos y generar mayor impacto de asistencia!!

Siempre lo hacemos. Invitamos a adherir o a participar con miembros de esa institución Y siempre o casi siempre tenemos una representación de la Comisión Directiva, una o dos personas. Pero tampoco estas instituciones aumentan significativamente el público y además tienen -lo confiesan- el mismo problema de conseguir público, porque incluso sus propios miembros no siempre asisten.

También es una experiencia que los eventos compartidos (salvo el caso de "público cautivo" de una o más de las instituciones participantes) no aumenta el público, y a veces ni siquiera la difusión, porque las entidades que están en una misma área suelen compartir el mismo o parecido mailing.

En cambio son muy convenientes para lograr más participación de artistas, sobre todo cuando para ellos es importante para sus antecedentes profesionales. El público no aumenta significativamente (salvo por los familiares) por la razón que ya indiqué: las instituciones similares y dedicadas a la misma área artística comparten el mismo público potencial.

AGRADECEMOS A QUIENES CONOZCAN ENTIDADES ARTÍSTICAS PARA CONECTAR, QUE NOS PASE INFORMACIÓN.

Éstas son algunas a modo personal que le sugiero Celina y poder hacer mi pequeño aporte para mejorar todo lo que con muchísimo esfuerzo se que esta haciendo!!

Un abrazo grande

Alejandro Cassani

*

Qué es Fundarte 2000. Pinceladas de mi memoria

Fundarte 2000 nos proyectaba al cambio de siglo. Cuando me conecté con la institución, ese trayecto parecía largo; faltaba mucho. Pasar de siglo era una suerte de utopía. Había perdido seres muy cercanos. Mi esposa, por caso, se había detenido en el siglo XX. ¿Por qué extraña razón unos podríamos pegar el salto y otros, no? Y pudimos. ¡Ya pasó la friolera de dieciséis años del siglo XXI! Siento que haber participado de Fundarte 2000, constituyó un privilegio. De las postrimerías del siglo XX, guardo memorias de personas que conocí en ese ámbito. Y de otras, ya conocidas y atesoradas como amigos que se unieron en determinados pasajes, actos, celebraciones.

De la terraza de la casa de Pumacahua, recuerdo la presentación del primer número de la revista *El Croata Errante*. Fue una noche calurosa, inolvidable. Estaba Ana, estaba Quito...

Como se podrá comprender, la memoria- al menos la mía – es lábil, dinámica, va y viene; ayuda a recordar y a olvidar. La memoriosidad no es ni virtud ni mérito. Sometidos a ella viviríamos una tortura a lo Sisifo. Aunque no recuerde nombres, puedo rememorar rostros, situaciones, caracteres, personajes. Como los miembros del jurado que premiaba a pesebristas. Porque Fundarte 2000 fue siempre destacado organizador de exposiciones de pesebres, naturalmente, para las navidades. Leí parte de mi producción literaria en muchos. Casi siempre en templos de distintas confesiones cristianas. Recuerdo salir de una de esas exposiciones en una iglesia presbiteriana del barrio de Belgrano. Íbamos con Ma. Elena Du Becq y María Emilia Pérez. Ma. Elena no salía mucho. Pero fue a leer algunos de sus villancicos.

La recuerdo con su sombrerito requintado y sus zapatitos plateados. Una verdadera ninfa salida de vaya a saber qué bosque ignoto. O de qué tramo de la pampa argentina, tan ignoto y perdedero como el bosque. Veía esa tarde a Ma. Elena en otro ámbito distinto de la casa de la calle Charcas, donde se producían los encuentros de los jueves por la tarde, esas tertulias inolvidables. También se unieron en los actos de Fundarte 2000 el artista Ferreccio, Vicky de Lorenzo, Rosa María Sobrón, ya desaparecida. Ellos, y algún otro que mi memoria esquiva, se me presentaron en los citados actos nimbados por otra luz, la que nos brindaban Celina e Ivo.

Ellos fueron siempre, y siguen siéndolo, el motor de todos estos encuentros y de toda esta comunidad de personas y afectos. Ellos crearon y defendieron este bastión de cultura, un ámbito desinteresado en el que solo ellos sabrán cuánto de su tiempo y peculio habrán dedicado. Lo reconozco y lo agradezco. Les tengo un particular afecto. El mismo, tal vez, que ellos diseminaron y diseminan, un contagioso amor por las personas y por su estar en el mundo.

Jorge Raúl Encina

*

Reconocimiento

Envío en estas líneas mi agradecimiento a Fundarte, por la posibilidad que me otorgó al poder mostrar y compartir mis experiencias en distintas manifestaciones del arte. La invitación a participar el Día de la Danza, coordinando un taller de movimiento lúdico y creativo (Museo Roca) como también exponer alguna de mis obras en Cáscara de Huevo Natural en la Galería Santa Fe, me mostró la generosidad y estímulo que caracteriza la conducción de este espacio y su compromiso con el arte y la cultura.

Estas experiencias vividas, me permitieron compartir y nutrirme en el intenso intercambio vivido con los participantes que intervinieron en cada encuentro.

Envío un abrazo sentido junto con mi gratitud y felicitaciones por este aniversario.

Mónica Inés García Lois

Para Fundarte 2000

Realmente como profesora y directora del Grupo de Baile de Adultos Mayores "Do Tempo", me siento privilegiada en poder participar en dos años consecutivos en los eventos que organiza Fundarte.

Considero a modo personal que es una forma de poder proyectar nuestra cultura y dar a entender que la danza esta viva en estos jóvenes adultos que vuelven a revivir tiempos pasados.

El agradecimiento de estas convocatorias por parte de Fundarte y su organizadora Celina han hecho que revivamos momentos muy preciados, que quedan grabados a fuego en nuestro corazón, habiendo dado con mucho entusiasmo lo mejor del Grupo Do Tempo, que por las repercusiones vividas en el momento, sentimos que han sido mas que gratificantes...

Desde ya la emoción me embarga, y no puedo mas que agradecer esta tan hermosa movida cultural, con buen gusto y nobleza de predisposición...

Es por ello que seguimos y seguiremos convencidos que ésta es una de las maneras de poder mostrar y demostrar que nuestra cultura sigue viva y que nuestra identidad se seguirá proyectando hacia el futuro!!!

Simplemente para saber quienes somos en esta parte de la Tierra, llamada con orgullo Argentina...

Susana Rosa Cao

RESEÑAS

ODMAR BRAGA, *Rekodro de mis Rekodros. Poemário en Djudeo-Espanyol*, Recife – Brazil / 5760 – 2010, 96 pp.

El autor es un poeta brasileño sefardí, descendiente de los judíos *anusim* de Pernambuco, que cultiva un género con relativamente pocos representantes, la poesía tradicional ladina. Este libro (*Recuerdo de los Recuerdos*) muestra su versatilidad poética y a la vez su profundo apego a la tradición Como dice la Presentación de Ernesto Kahan es "excelente, enternecedor", dos adjetivos muy bien aplicados, pues a la muy buena factura poética se suma la ternura con que el poeta se acerca a sus temas, desde el épico de los quinientos años, hasta el intimista de los sentimientos amorosos personales.

El poemario consta de cuatro secciones. La primera se refiere a los recuerdos de la comunidad, a sus abuelos, a los abuelos de sus abuelos, a su ayer, como reza el acápite correspondiente. Se compone de catorce poemas que tocan puntos esenciales de la vida judía, como la diáspora, la conservación de la lengua, la práctica del *shabat*. Señalo en especial el poema "Me rekodro" cuyas estrofas siguen el orden de las letras del alefato, donde el autor saca un excelente provecho de formas antiguas de versificación, como la reiteración. Y el apóstrofe (en este caso, dirigido –como la dedicatoria del poema– a la poetisa sefardí Margalit Matitiahu0):

[...] Me rekodro. Si mi ermana me rekodro de las consejas de los avuelos. Son kinyentos de los anyos i me rekodro De los refranes de las kantikas [...] Me rekodro. Si mi ermana me rekodro del karinyo de nuestros padres Son kinyentos de los anyos i me rekodro De la guarda de nuestra herencia [...] Me rekodro. Si mi ermana me rekodro de la noche de los tiempos.

Son kinyentos de los anyos i me rekodro de la lágrima ke kemó
[...] etc.

La segunda sección consta de ocho poemas de los cuales tres son madrigales, una forma poética propia de los primeros tiempos del exilio, en forma normalizada (2 + 3 + 2), aunque algunos son más libres y duplican el segundo paso, o incluso se usa el verso libre. Sus temas se refieren a las prácticas judías piadosa y cuidadosamente conservadas. La tercera sección, haciendo correlación con la primera, tiene catorce poemas de los cuales seis son madrigales, mostrando la predilección del autor por esta forma, que además mixtura con hábilmente con el recurso a la repetición, típico de la poesía judía desde los tiempos bíblicos y con la inserción de palabras hebreas transliteradas al judeo-español. Sirva como ejemplo el siguiente:

Mos dishe Rav Simón Bar Yochai kon sufrimiento i emunáh.

Viene Sefer Toràh Chaiim, Viene Eretz Israel Ay de venir Olam Habáh.

Mos dishe Rav Simón bar Yochai kon sufrimiento e emunáh.

La cuarta, haciendo *pendant* con la segunda consta de otros ocho poemas de temas más personales, íntimos y cercanos a la poesía moderna. Sirva como ejemplo este otro madrigal:

¿Kon ke ansiedad, kon ke sudor, kon ke sekreto perfuma la roza el kolorado de sus pétalos?

Es, como puede apreciarse por estos pocos ejemplos, una poesía de real valor, pues conserva su valor poético intacto al ser traducidos en forma directa y sin retoques.

Una apreciación, sin embargo, se impone. Es sin duda muy meritorio el esfuerzo por conservar vivo el judeo-español, y escribir tratando de lograr un amplio público. La normalización actual del ladino ha reemplazado toda una serie de sonidos iguales pero que en español se escriben de diferente manera, por la "k", según dicen algunos, para lograr que cualquiera pueda pronunciar las palabras con su verdadero sonido. Es, desde luego, un loable propósito, pero me permito disentir. En primer lugar, porque la repetición de un sonido, sin comprensión del texto, es sólo un muy mediocre resultado difusivo. Y para entender el texto hay que saber español (mejor dicho, castellano). Quien sabe español no necesita ver "kon" para pronunciar correctamente, y desde luego, con seguridad verá más normal "con". Quienes tenemos el español por lengua materna, además, somos los lectores y difusores natos en mejor situación de conservar este patrimonio, incluso de escribirlo y hablarlo, pues no es lingüísticamente más cercano que a cualquier otro hablante. Y para nosotros esta ortografía es molesta, éste es un dato que he recogido numerosas veces.

Basta una prueba: que el lector se sincere acerca de cuál de estas dos grafías le resulta mejor y le seduce más para leerla en voz alta, e incluso escribir

En la grafía normalizada:

kuerpo de milonga kuedras de kandombe teniendo ganas de baylar (p. 92)

o en la grafía española cuerpo de milonga cuedras de candombe teniendo ganas de baylar

Y podrían citarse muchos otros ejemplos. Personalmente apruebo el criterio de poetas sefardíes de otros países de América que mantienen la grafía hispánica y resultan mucho más cercanos a un potencial de lectores de muchos millones, algo que difícilmente se dé en otras áreas idiomáticas.

*

ISABEL PUNCEL DE DUMERY, *Desde la fe*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2011, 64 pp.

Isabel Puncel nos da una nueva muestra de su capacidad poética y su hondo sentido religioso, ofreciéndonos 39 poemas, dos de ellos en lunfardo, otra de sus especialidades literarias. Es poesía religiosa pero no catequética, no tiene pretensiones de didáctica parroquial, y aunque la temática es cristiana, lo es de un modo amplio, abarcativo y universal. Coincido plenamente con el presentador Carlos María Romero Sosa, cuando dice "el arte piadoso de Isabel sacude porque fluyen sus versos a contramano de la circunstancia anotada: no transitamos por momentos de 'Dios a la vista'. Porque los esconde con naturalidad, autenticidad, actitud ecuménica, o mejor, intrarreligiosa con el pueblo judío [...]" (p. 8).

En este *dossier* poético hay diversidad de temas, de enfoques, de tonos, de estados de ánimo, y por supuesto, de formas poéticas, con una clara preferencia por el soneto, algo que también es una particularidad de la autora. Más de una decena de estos poemas han sido escritos especialmente por Isabel para las Semanas de Arte de Navidad, de Fundarte 2000, y leídos por ella misma en los actos artísticos; también algunos han sido publicados en *Cultura y Encuentro*, de la misma entidad. Esta poesía navideña, intercalada con otros temas de la vida de Jesús y de María, adquiere una profundidad teológica que no se percibe a primera vista. En otros casos, la hondura religiosa se nutre de espíritu penitencial ("miércoles de ceniza"), de confianza ilimitada ("Más allá...") y hasta roza el misticismo ("A Ti, Señor"). Su diálogo con el judaísmo es tierno y humano ("Ecuménico") porque es ante todo encuentro de personas, Y también hay acentos de indignado sentido de justicia, frente al drama de los niños no nacidos ("Condenado").

Pero si tuviera que seleccionar un poema que, según mi parecer, expresara lo más completamente posible el espíritu de la poetisa, y hasta donde un solo poema puede trazar su perfil religioso, elegiría "Deber" (p. 52) que vale transcribir completo:

Quisiera comprender la humilde ciencia de aceptar dócilmente en forma plena lo que en cada jornada Dios me ordena, en virtud de Su Santa Omnipotencia

Será, así, enriquecida mi existencia, templanza lograré en gloria y pena,

y alcanzaré la sensación serena de saber que he vivido, y a conciencia.

Y en mis finales, cuando rinda cuenta y se aproxime a Dios mi alma contenta para entregarle esta existencia mía,

pueda decir, con cierto fundamento, haber dado debido cumplimiento al deber que Él me impuso cada día.

Una oración que quien tenga un espíritu gemelo, puede hacer suya.

*

ISABEL PUNCEL DE DUMERY, *Poemas de mi ayer y hoy*, Buenos Aires, Editorial Dunken, 2011, 107 pp.

Este nuevo aporte de Isabel Puncel a la poesía argentina está introducido por Héctor Miguel Ángeli con el sugestivo título de "Una poesía moral". Y efectivamente hay una impronta ética e incluso religiosa en todos los poemas. Isabel Puncel es, ella misma, una persona religiosa que vive intensamente si fe y la vuelca en su poesía. Este mismo año apareció otro libro suyo titulado precisamente *Desde la fe.* Pero hay que distinguir las formas de expresar estas vivencias. En algunos casos la temática misma que inspira el poema es ética o religiosa (por ejemplo cuando se trata de Jesús, la Virgen María, una plegaria). Muy distinto es lograr, sin forzar la mano, un sesgo reflexivo, ético y espiritual, cuando los temas son muy diversos, como es el caso de este libro. Un tema universal, como el dolor, por ejemplo, puede ser encarado con escepticismo, con desesperación, con naturalismo o realismo. Pero Isabel sabe darle un matiz muy especial, en que el dolor resulta cristianizado, visto como prueba y como purificación. Vale la pena transcribir íntegro el soneto "Mi dolor" (p. 62) que obtuvo premio en el Ateneo Cultural de Buenos Aires, en 1995.

Fue improvisada su fatal visita. Caminamos unidos como a codo por lo que hoy razono de otro modo: ¡de cuántas muertes uno resucita!

Esa pena que lágrimas suscita purifica y sublima nuestro lodo; explícita lección, nos dice todo: poco para vivir, se necesita.

Aunque herida por flechas de su aljaba, en plenitud gozar de la alegría él, como sabio amigo me insinuaba...

Se sorprendió de mi oración vacía. Por suplicar aquello que faltaba no supe ver lo mucho que tenía.

No es casual, me parece, la elección de la forma de soneto para este tipo de expresión poética. El presentador ha observado con justeza que este libro se compone de una gran mayoría de sonetos. Sin duda es una forma grata a la poetisa. No es una forma fácil, no se trata de conseguir la rima al precio de la banalidad. Pero la exigencia del canon es una motivación tan válida como cualquier otra, sobre todo cuando se pone al servicio de una materia apta. Y la autora defiende las normas poéticas, no es lo suyo una escritura poética des-normativizada. Defiende, en definitiva, la **forma** que hace a la identidad de un poema, incluso más allá de su tema o sus imágenes. De ella dice, en el final del soneto "De las normas poéticas" (p. 81)

Ella es esencia pura y luminosa. No dejará una flor de ser hermosa porque viva en un cáliz prisionera.

La obra se compone de un amplio y variado conjunto de poemas que la autora agrupa en temáticas: Raíces, Tú y yo, Frutos, Reflexivas. De la pena, Del arte, Oníricas, Poemas sin tiempo. Es difícil decidirse por cualquiera de ellos por predilección. Todos tienen poesías que aprehenden estados de ánimo, imágenes, hechos, con pareja calidad. Quiero decir que Isabel maneja con mano experta tanto la tesitura descriptiva (incluso muy emotiva, como "Ciego adolescente" o "Niño pordiosero") pero también las imágenes del recuerdo ("Cuadernos") o la escena que el lector imagina sin esfuerzo, en su sencilla cotidianeidad ("Walkie-Talkie").

Los acentos éticos a veces son explícitos pero no declamatorios, como "Violencia", que vincula el desamor al arma fratricida con certera intuición de los

efectos, o "Confidencia", donde se reprocha suavemente un daño recibido, que ha permitido aprender *tras hondo sufrimiento /que puede ser puñal una palabra!* ("Confidencia", p. 67). En otros casos se recurre a la metáfora, no por conocida menos expresiva, del guijarro en el camino o la daga que deja cicatrices ("Condena"). En todos estos casos el lector puede sentirse identificado con el sentimiento base que motiva el poema, puede también distanciarse convenientemente para calibrar la técnica poética, puede simplemente gustar las poesías sin más. Todo ello gracias a la indiscutible capacidad poética de la autora.

*

RUTH RAMASCO, *Solo puedo el canto*, Tucumán, Ediciones Culiquitaca, 2014, 136 pp.

La autora tiene una destacada trayectoria en filosofía y en formación religiosa. Con una gran experiencia como escritora de textos de muy diversos estilos, desde la estrictez académica a la reflexión y a comentarios para todo público, aborda ahora un género distinto, ficcional, pero muy dentro de los carriles de su personalidad. La realidad no está ajena a ninguno de los cinco cuentos que componen el pequeño libro, cuyo título indica que ella, como los antiguos vates, "canta" las historias pasadas. Pero no son éstas, historias heroicas ni fantasiosas, son historias reales y modestas, de la vida diaria, historias semejantes a las que todos hemos conocido a lo largo del tiempo. Diría incluso que, tanto los cuentos escritos en primera persona como por medio del narrador, todos tienen un fondo autobiográfico: personas y hechos parecen inspirados en la realidad tucumana; pues, con acierto, la autora incluye el medio, el ambiente, que conoce bien y que distingue a San Miguel de Buenos Aires, por ejemplo. Una Ruth porteña no hubiera descrito los cafés del "centro" urbano a media mañana, como remansos de paz para tomar un café, leer y reflexionar.

Ruth presenta sus personajes, aun los sórdidos, a través de una mirada suave y un velo piadoso, salvo uno. Curiosamente el único al que adscribe una filiación política con la cual -me parece- no está de acuerdo. Y las reflexiones de sus personajes sobre sus propias ideas, opciones y dudas existenciales son tan reales como aquellas que nos hacemos nosotros mismos o escuchamos en boca de pariente y amigos que buscan nuestro apoyo o al menos nuestra compañía en esas circunstancias. Así, el primer cuento "Ayer lo supe", es una toma de conciencia de la protagonista sobre la interpretación de su pasado; en el segundo "De espalda a la esperanza" una testigo

desilusionada y dolorida pero comprensiva, cuenta (o se cuenta) años después, los hechos que permitían avizorar un presente decepcionante en relación a una joven desaprensiva y hasta cruel. En "Después del sol, sólo fue el sol", la protagonista reflexiona sobre la pregunta de hasta dónde puede llevar el amor y cuando la vida (que es en sí misma amor) se impone y logra que "se suelten las manos de los muertos". "Agustín Ramos" está contado en tercera persona, como si la autora quisiera desprenderse del único personaje al que no fue capaz de mirar con piedad. Y es un personaje típico, al que todos podemos reconocer en gente que alternamos: vano, presuntuoso, mujeriego, vicioso empedernido, al que la protagonista, que nunca se dejó engañar ni lastimar (¿acaso no sería Ruth misma recordando su propia actitud juvenil que la salvó de desgracias acontecidas a otras?) juega una merecida mala pasada, de la cual se ríe con sus amigas. De muy otro tenor, "Tomás Méndez, el poeta", también contado en tercera persona, muestra la fuerza del amor que puede sobrellevar los dardos del infundio, de las apariencias negativas, de las desgracias imprevistas que afean, ante los otros, pero no ante el ser que es capaz de amar de verdad.

La Prologuista, Nilda María Flawiá, dice que el libro es "poesía, canto y esperanza" (p. 14). Concuerdo en esto, pero yo diría más bien que toda la obra es un canto al amor, al amor positivo que enriquece y a su ausencia, que empobrece y destruye. Algo así como el "ama (de verdad) y haz lo que quieras" agustiniano, tema que la autora, por sus estudios filosóficos, conoce y valora muy bien. Y que nos invita, con su canto, a poner en práctica.

Celina Hurtado