

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 03. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1985.

Descriptor temático (palabras clave): danza en México, dance in Mexico.

# BOLETIN 3 INFORMATIVO DEL CID-DANZA

CENTRO DE INFORMACION Y  
DOCUMENTACION DE LA DANZA





---

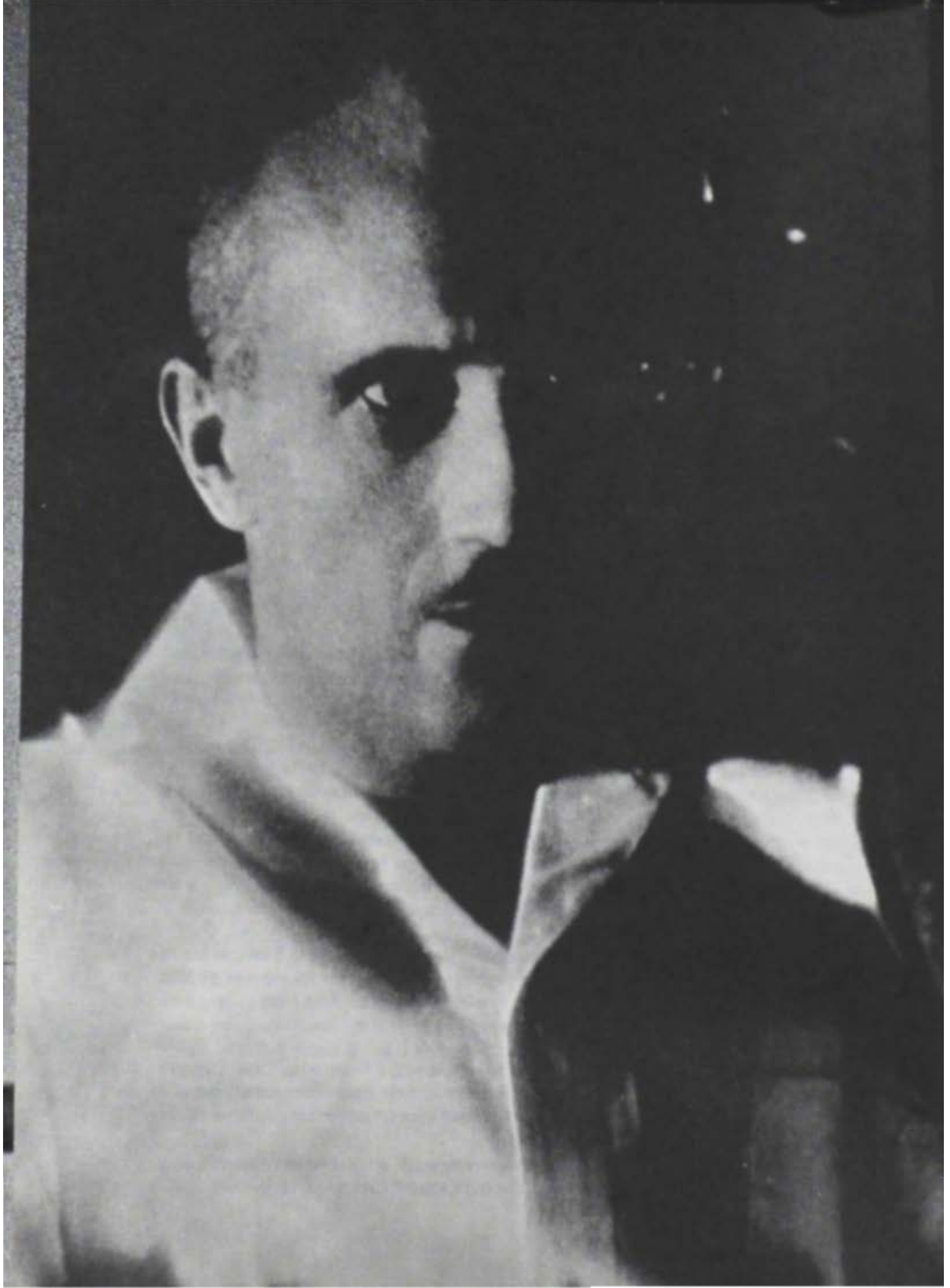
# Editorial

Dícese con justa razón que se hace camino al andar. Al llegar al número tres del *Boletín Informativo del CID-Danza*, sentimos que vamos abriendo brecha, que estamos logrando consolidar un medio de comunicación en el desierto de las publicaciones periódicas sobre danza en el país.

Esta vez, aparte del contenido informativo de los trabajos del CID-Danza, el *Boletín* ofrece las Coplas del *Jarabe gatuno*, de los tiempos de la Inquisición; la *Sección de Invitados* se honra en presentar un texto de Lin Durán sobre los juegos coreográficos, que van desde el *Aguila y la serpiente* hasta la *Sirena de Magritte*; un artículo de Norma L. Avila Jiménez, en que con toda claridad expone una faceta del trabajo del Ballet Independiente que dirige Raúl Flores Canelo; Miguel Angel Cerón Ruiz, vuelve al tema de las reconstrucciones, refiriéndose ahora a las danzas históricas y un escrito acerca de la Academia de la Danza Mexicana bajo la dirección de Alma Mine.

En *Testimonio* se reproduce una interesante entrevista que Pablo Espinosa hizo a Helba Nogueira para *La jornada*; Kena Bastien va al rescate de las visiones de Miss Carroll sobre las tradiciones mexicanas; Patricia Aulestia de Alba recaba datos para hacer una semblanza del bailarín mexicano Pedro Rubín, que después de haber triunfado en Europa y Estados Unidos muere en la más espantosa pobreza; Sylvia Ramírez descubre a Nina Shestakova de carne y hueso, y finalmente, César Delgado Martínez ofrece un texto sobre Barro Rojo, grupo de danza contemporánea que dirige Arturo Garrido. En *Libros*, Cecilia Kamen hace un comentario sobre el libro: *Primer encuentro con la danza terapia*.

El *Suplemento*, en esta ocasión, hace referencia al IX Festival Internacional de Ballet de La Habana, con la elaboración de Miguel Cabrera y Tulio de la Rosa.



---

# Los quehaceres del CID-Danza

El CID-Danza ha desarrollado un número considerable de actividades. A nivel nacional, se realizaron las Charlas de Danza, el Cine-Club, el Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, y se brindaron asesorías. A nivel internacional, Tulio de la Rosa asistió al IX Festival Internacional de Ballet de La Habana.

Las Charlas de Danza se desarrollaron con gran éxito. Felipe Segura, en una ocasión, entrevistó a Yol-Itzma, Enrique Vela y Vickie Ellis, y en otra, a Alex Zybin, quien donó el archivo personal de su padre Hipólito Zybin. Tulio de la Rosa condujo la charla con el tema el IX Festival Internacional de Ballet de La Habana, con las distinguidas presencias de Helba Nogueira, Heloisa Vasconcellos, Dante Viciani y Michel Descombey. Josefina Lavalle entrevistó a Ema Duarte y a Luis Felipe Obregón. Por último, Patricia Aulestia de Alba condujo la charla con Luis Bruno Ruiz, Edelmira Zúñiga y María Luisa Hernández.

El Primer Encuentro Nacional Sobre Investigación de la Danza reunió a un buen número de especialistas e interesados en la materia. El trabajo se desarrolló en cuatro mesas: danza escénica; danza popular, urbana, rural; danza y educación, y danza y salud, con los temas: Situación actual de la investigación de la danza en México, Necesidades prioritarias para la investigación de la danza, Investigación interdisciplinaria de la danza y Políticas de investigación.

En lo que toca a las asesorías, Cecilia Kamen Bag, está asesorando las tesis *La danza: una alternativa en la rehabilitación de sujetos con síndrome de Down*, a cargo de María Leticia Domínguez Rocha y Teresa Alvarado Ríos, de la ENEP- Izta-cala/UNAM; *La danza como técnica terapéutica en el deficiente mental escolar* de Elena Ingrid Heymann, de la Escuela Normal de Especialización/SEP y *Comunicación no verbal en psicoterapia breve*, de Cristina García Gallardo y Arturo Mendoza Vega, de la carrera de psicología en la UNAM.

Por otro lado, Sylvia Ramírez y César Delgado Martínez impartieron unos cursos en la Escuela de Bellas Artes de Yucatán, la primera en el área de danza clásica, y el segundo en la de danza folclórica.

Respecto a la presencia de Tulio de la Rosa, en el IX Festival Internacional de Ballet de La Habana, se da cuenta de ello en el *Suplemento*.

---

# Danza y poesía

## Coplas del Jarabe gatuno

(Se bailaba maullando y remedando movimientos del gato)

Venga ya, comadre Juana,  
déjese de misticismos;  
bailaremos el jarabe  
y perderemos el juicio.  
No hay nada que a mí me cuadre  
como este zangoloteo.

Amor con pena y resabio  
es el mayor sacrificio.  
Vale más tonto y no sabio  
que amante pero sin juicio.  
Para no sentir agravio  
ni agradecer beneficio.

Mire qué bonito pie  
se le mira en el jarabe;  
parece que usted no sabe  
que cuando se zarandea  
me late este corazón  
que ha tiempo le pertenece.

Los pajarillos y yo  
nos levantamos a un tiempo,  
ellos a cantar el alba  
y yo a llorar mi tormento.

Anoche soñaba yo  
que dos negros me mataban  
y eran turs hermosos ojos  
que enojados me miraban.

### *Canciones bajo la Inquisición*

Se toman de Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Secretaría de Educación Pública, 1934. Se hace algún ajuste tomando en cuenta a Mendoza, 1956 (Se refiere a Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, 1956).

(Tomado de *Omnibus de poesía mexicana* de Gabriel Zaid, octava edición, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1980).

---

# Sección de invitados

## Los juegos coreográficos

Muchas personas se vuelven insensibles en el transcurso de la domesticación, la cual a veces se confunde con el hecho educativo. Educar implica, de manera importante, propiciar la conservación de la intensidad sensible; en todo caso implica sensibilizar, entendido este concepto como afinar y ampliar la percepción, el discernimiento, la emoción y el gusto.

Una forma eficaz de abordar este principio educativo es a través de la creación lúdica, ya que el juego permite la exploración del mundo físico y social. Por medio del juego nos desenvolvemos emocionalmente (el placer de la creación colectiva), ya que vemos el juego como participación activa en un "trabajo" grupal y no como un pasatiempo.

Los juegos coreográficos no son más que actividades planeadas para que niños y adultos tengan la oportunidad de bailar, extendiendo la creatividad al movimiento corporal. Cuando en un juego se incluye la expresión psicomotora, integrada al intelecto y la afectividad, el desarrollo de la persona se acelera notablemente, con la ventaja de consolidar los impulsos positivos a través de la armonización social espontánea.

El camino más corto entre el estudiante y el futuro artista lo establece el juego organizado para crear (no para competir), el juego que incorpora las nociones estéticas, el juego que permite el perfeccionamiento de conceptos, la ampliación y el enriquecimiento del vocabulario, la capacidad de atención y de memoria, el impulso a la imaginación y al pensamiento productor.

Al reflexionar sobre el artista del futuro y sus necesidades formativas, reconocemos las ventajas de la creación lúdica. ¿Cómo no dar a ese probable o improbable futuro artista (en todo caso, a esa persona que formará parte, algún día, de nuestra comunidad ciudadana) la estructura que le permita desarrollar todas sus facultades de manera simultánea y armónica, la estructura que le permita dedicarse al arte, si así lo desea, sin mutilaciones ni deformaciones?

Previendo que nuestro futuro artista tendrá inclinación por la danza, podemos enriquecer su psicomotricidad con nociones sobre el tiempo, el espacio, las formas y la energía, así como con algunas otras nociones específicas del lenguaje de la danza. Pero los juegos coreográficos constituyen, sobre todo, un estímulo vigoroso al desarrollo integral de las capacidades personales, es decir, lo que para fines educativos es una función indisoluble.

Los juegos responden a una mecánica en que intervienen fundamentalmente las oposiciones, la imaginación situacional, la simbolización, la síntesis, el ritmo. . .

Por ejemplo:

**Rayos laser.** Dos personas. Los ojos son rayos laser que matan. Vienen enemigos de todas partes. Para defenderse, fijar la mirada con intensidad para producir descargas sustanciales. Cuidar de no matarse uno a otro.





**Ritual afrocubano.** El grupo avanza en círculo "tratando de sacudirse los malos espíritus". Cuando cada uno lo va logrando, baila de manera diferente.

**Energía en el espacio.** Caminar en grupo tratando de no dejar espacios "muertos". Aumentar gradualmente la velocidad hasta llegar a la carrera. Establecer comunicación casual con los ojos que se encuentren al pasar.

**Sirena de Magritte.** De la cintura para abajo es mujer; de la cintura para arriba es pez. Indecisión entre el gusto de lanzarse al mar o continuar corriendo por la playa.

**Aguila y serpiente, Cielo y Tierra.** Dos personas. Contrarios-complementarios. Aguila y serpiente se atraen y se rechazan, se mueven en el espacio buscando que sus cuerpos se complementen en un diseño equilibrado y sólido, como en una escultura. Son, finalmente, una sola entidad dual. Al lograr complementarse en un bloque, habrá cuatro brazos, etc., y permanecerán inmóviles mientras "se convierten en piedra".

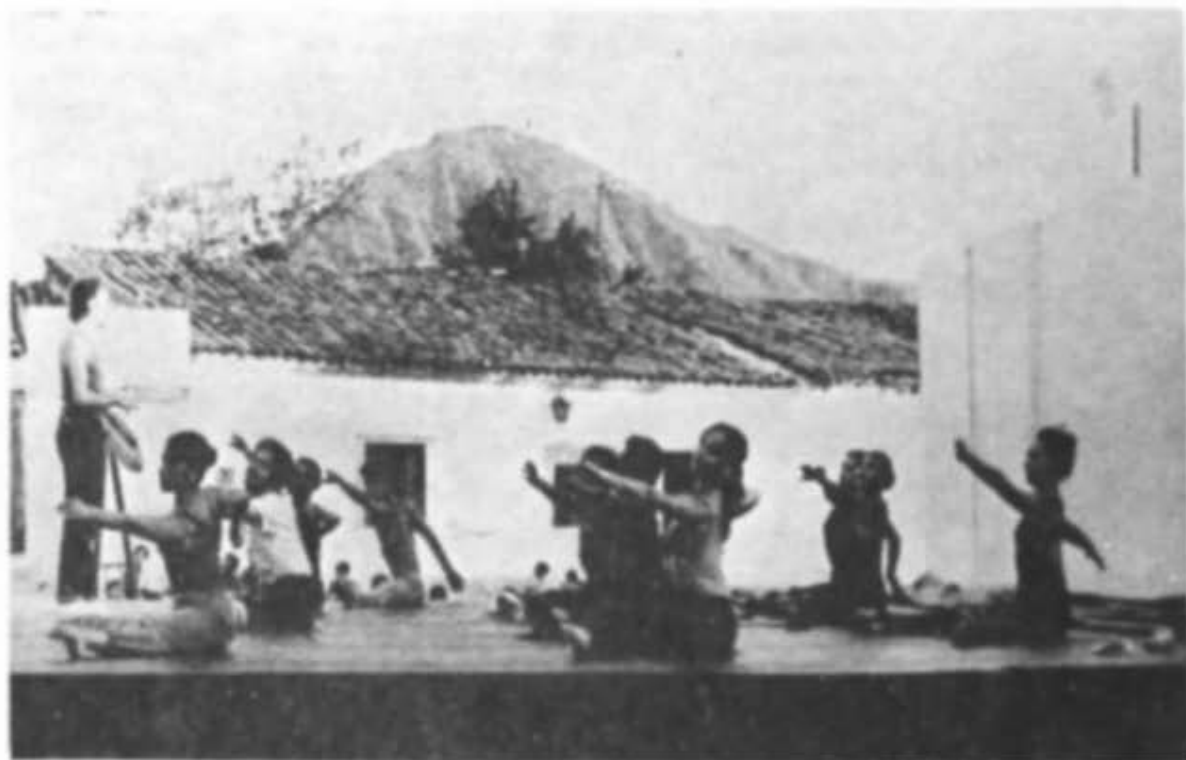
Lin Durán



Compañía de Danza José Limón

---

## El Ballet Independiente: pionero del arte dancístico en la provincia mexicana



Ballet Independiente Gira por Sinaloa, julio 1979

Acercarse al público de México con un trabajo coreográfico que proyecte la realidad política-social del país y con la cual se identifique, es el compromiso que se marcó el Ballet Independiente que conduce Raúl Flores Canelo, desde 1966, año de su fundación. "Primero hay que realizar una danza que sea aceptada por nuestro pueblo, para después llevarla al extranjero", afirmó el director, quien ha trabajado arduamente con los integrantes de la mencionada compañía para cumplir con este compromiso, lo que les ha valido que sean los pioneros del arte dancístico en la provincia mexicana.

En innumerables ocasiones, durante las giras que ha realizado al interior de la República, el Ballet Independiente ha sido el primer conjunto de la disciplina artística aludida, que se presenta en los foros de los lugares que visita. Es el grupo que ha abierto la brecha para que se difunda la cultura en cualquier rincón del país.

El conductor del citado elenco afirmó que todos los mexicanos tienen el derecho de admirar un espectáculo artístico, ya que tanto los habitantes de la capital, como los del interior, pagan impuestos. "México no es únicamente el Distrito Federal; por eso queremos abarcarlo completamente".

---

Las funciones en provincia se han efectuado en los lugares más disímolos: desde teatros muy bien equipados y acondicionados, hasta en gimnasios, cines, salones y entarimados al aire libre. En estos últimos espacios, apuntó el reconocido coreógrafo Flores Canelo, "algunas veces es sumamente difícil realizar las presentaciones, por lo incompleto de las instalaciones de luz y sonido, así como por las áreas tan reducidas para bailar. Sin embargo, decidimos llevarlas adelante, porque es muy gratificante ver a la gente reaccionar tan favorablemente: percibimos su acogimiento caluroso y espontáneo, su identificación con las obras y que, además, al final del programa, continúan sentados, en espera de que prosiga el espectáculo"; y agregó: "asimismo, nos sentimos felices de haber cumplido con nuestra misión".

El espectador de provincia siempre ha dado muestras de admirar las coreografías de esta compañía; se "sacude" ante las imágenes que muestran el fenómeno socio-cultural de la esperanza, que siempre ha mantenido a la gente ante la llegada de un caudillo o salvador (*La espera*); disfruta del toque humorístico que se ha inyectado en algunas composiciones, aún cuando el contenido sea trágico (*Tema y evasiones*); se estremece al aparecer en escena nuestros clásicos albañiles y la muchacha con vestido floreado y bolsa que se dirige al mercado (*Un prólogo y tres fantasías sexuales*); se emociona al escuchar la música popular —danzones, mambos, boleros—, que se utiliza en varias obras (*Queda el viento, De aquí, de allá y de acullá*), y aprecia con detenimiento el espejo didáctico (*El Hombre y la Danza*). Ante esto, Flores Canelo asegura: "no me gusta la frase, 'hay que sensibilizar al público de provincia', ya que éste ha demostrado ser igual o más sensible que el del Distrito Federal".

Acerca de la Temporada de Danza Contemporánea 1984, que se efectuó en el Palacio de Bellas Artes, Alberto Domingo escribió: "El Ballet Independiente, está comprometido con la tierra y el hombre (tierra mexicana, hombre mexicano), es decir, con el arte. . . Con un hondo sentido de lo amoroso, lo humorístico y lo tierno, refleja con entera fidelidad la vida mexicana, desde su origen indígena hasta su composición mestiza. . .".

A ello se debe que cada año el Ballet Independiente vuelve a ser invitado a inaugurar y clausurar festivales y ferias que se efectúan en los estados de la República Mexicana.

Por todo lo anterior puede asegurarse que dicho grupo ha laborado incansablemente para lograr su principal objetivo: mantener y difundir —primero en México y después en el extranjero— un trabajo dancístico que se identifique con la cultura nacional.

El público conocedor de este arte, sabe que el conjunto dancístico que dirige Raúl Flores Canelo, continuará por esa senda, que favorece la asimilación y conservación de las raíces y costumbres mexicanas, las que últimamente se han visto terriblemente opacadas por otro tipo de tradiciones que no nos pertenecen.



*Jaculatoria*: coreografia de Raúl Flores Canelo 1979.

---

# El coreógrafo como reconstructor de las danzas históricas

En mi artículo anterior señalé la imposibilidad de reconstruir las danzas precortesianas. Esta imposibilidad se debe a la falta de fuentes que nos informen de los cuatro elementos que nos son necesarios para la reconstrucción de una danza: los pasos, la coreografía, la música y la indumentaria. Hay que tener bien claro que sin estos elementos bien definidos no puede hablarse de reconstrucción objetiva.

En esta ocasión trataré de las posibilidades de reconstrucción de las danzas cortesanas de la Europa de los siglos XV y XVI, y de las dificultades que enfrenta el investigador para llegar a la reconstrucción objetiva de las danzas históricas.

Hablar de la sociedad europea de estos siglos es un tanto más cómodo, pues existe abundante información, en cuanto a fuentes primarias se refiere, que la existente para el estudio de las sociedades precortesianas; primero, porque en Europa se contaba con la maravilla de la imprenta, que Guttemberg había inventado en 1440, y, segundo, porque la mayoría de las fuentes precortesianas fueron reducidas a cenizas por los frailes misioneros, en los llamados autos de fe.

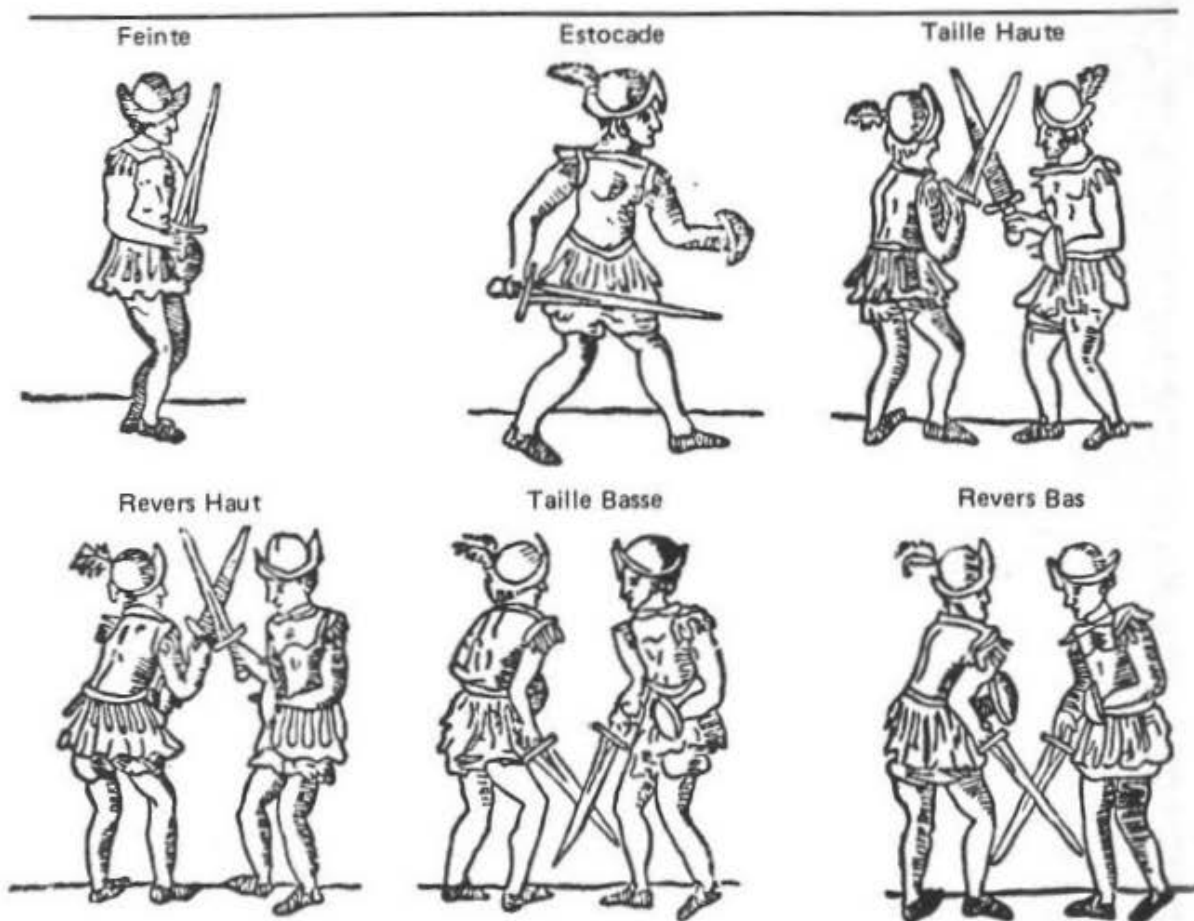
Hablando de danzas europeas, hay que señalar que existen manuscritos desde aproximadamente 1435 y libros impresos desde 1485. Muchos de estos manuscritos y libros son ricos en descripciones e ilustraciones, que son de gran utilidad en el momento de intentar una reconstrucción.



Pie cruzado

Pie cruzado derecho

Pie cruzado izquierdo



Pero la existencia de fuentes no implica que la reconstrucción dancística sea del todo fácil. Como en toda investigación documental, se requiere que el investigador posea ciertos conocimientos que le permitan llevar una buena investigación. Aparte de la necesidad de proporcionarse los medios para llegar a su objeto de estudio, que sería el primer obstáculo, deberá contar con los siguientes conocimientos mínimos: a) tener los principios paleográficos que le permitan leer las letras carolingias itálicas o góticas en que pueden estar escritos los documentos; b) deberá conocer, al menos en su forma moderna, el idioma en que se encuentra escrito el documento; c) después se tendrá que enfrentar al problema de la comprensión del documento, porque una cosa es traducir y otra comprender lo que se traduce; d) deberá contar con los conocimientos elementales de notación musical para que pueda comprender las partituras antiguas y después pueda traducirlas a la notación moderna; e) tendrá que tener los conocimientos mínimos de notación dancística para que pueda comprender lo que se está describiendo; f) y, por último, deberá de poseer profundos conocimientos de la sociedad que se está estudiando, para que pueda hacer comparaciones, que le permitan saber que está trabajando adecuadamente.

No pretendo decir con esto que el investigador tenga que ser un "todólogo", como comunmente se dice —para llevar a cabo una investigación de tal magnitud— ya que las dificultades antes mencionadas pueden ser fácilmente superadas trabajando en un equipo interdisciplinario. Lo único que pretendo es hacer notar las dificultades que hay que enfrentar, y que no se crea que una reconstrucción dancística es cosa de niños.

Miguel Angel Cerón Ruiz

---

# Academia de la Danza Mexicana

A un año de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, su director, Carlos Chávez, invitó a las coreógrafas Ana Mérida y Guillermina Bravo a reunir a las bailarinas de las compañías de Waldeen y Ana Sokolov. Este grupo plantea como proyecto coreográfico buscar caminos que propicien el surgimiento de un lenguaje de movimiento emanado de nuestras raíces, capaz de proyectar nuestra identidad como nación en términos universales, en suma, de una danza de concierto del México contemporáneo.

Con este proyecto, el Acuerdo de la Secretaría de Educación Pública, con fecha del 1o. de febrero de 1947, creó la Academia de la Danza Mexicana como compañía y taller coreográfico, que hasta 1956 agrupa a muchos de los bailarines más talentosos y creativos de la época, y desarrolla una nutrida obra coreográfica y actividad escénica, enriquecidas por la colaboración de los compositores y pintores más relevantes del momento.

En 1956 la Academia de la Danza Mexicana decide constituirse como escuela formativa para poder generar un proyecto educativo que a largo plazo sustente y haga realmente posible su proyecto coreográfico.

Este proyecto educativo ha ido estructurándose a través de los años con las aportaciones y experiencias de los docentes que pertenecieron o aún pertenecen a la academia; por medio del análisis de los logros y errores; de la selección y estudio de las técnicas de formación muscular más eficaces, de la elaboración y revisión constante de planes y programas; con el fomento a la participación comunitaria democrática; y la búsqueda de principios y métodos pedagógicos didácticos que apunten a la formación de individuos creativos y sensibles, para fundamentar el concepto del bailarín integral: aquel que desarrollando además de sus habilidades físicas, su intelecto y capacidad expresiva, pueda ser no un mero reproductor de movimientos, sino un artista consciente de su responsabilidad y función social, capaz de aportar y enriquecer la danza en el país. El proyecto de la academia se sintetiza en los objetivos generales de la institución.\*

1. Formar profesionales de la danza en posesión de una sólida preparación artístico-científica que propicie:
  - Su creatividad e iniciativa en el ejercicio de su profesión.
  - Una conducta autocrítica y una actitud crítica frente a los problemas que ésta le plantee.
  - La responsabilidad ante sí mismo y el compromiso con la sociedad, en el sentido de rescatar, conservar, recrear, crear, promover, difundir la danza como vehículo de sensibilización y educación de la mayor parte posible de la población.
2. Formar intérpretes profesionales de danza capaces de integrarse a las compañías de danza existentes en el país de acuerdo con su especialidad: danza de concierto (danza clásica y danza contemporánea) o danza mexicana (danza popular mexicana y danza contemporánea).
3. Formar docentes de danza en las especialidades: danza de concierto y danza mexicana, capaces de participar en la formación de futuros profesionales.





- 
4. Formar coreógrafos profesionales cuya preparación sistematizada les permite plasmar su capacidad creadora.
  5. Formar investigadores de la danza capaces de estudiar, evaluar, transcribir e interpretar metodológicamente las diferentes manifestaciones dancísticas.
  6. Contribuir a la formación de nuevas compañías.
  7. Propiciar un proceso dinámico de desarrollo profesional a través de:
    - La constante actualización y capacitación de su personal docente.
    - La permanente revisión y evaluación del plan de estudios.
  8. Desarrollar planes para colaborar con el sistema nacional educativo propiciando la capacitación, actualización y superación de los instructores de arte y normalistas en servicio, en el área de la danza, con el fin de apoyar la sensibilización, conservación, recreación y difusión de los valores culturales del país, en el ámbito escolar y extraescolar.
  9. Fomentar en todos los niveles de la institución un espíritu democrático que propicie y permita la participación el aprovechamiento y la superación de todos sus miembros y por lo tanto de la institución misma.
  10. Contribuir al desarrollo de la danza en el país.

Los objetivos 3, 4 y 5 corresponden a las tres especialidades posteriores al bachillerato, con duración de tres años para egresados de las carreras de intérprete, tanto de la Academia de la Danza Mexicana como de otras instituciones de formación profesional.

Proporcionando al futuro profesional las herramientas metodológicas de conocimiento teórico, propiciando la integración de éstas con su actividad dancística y el desarrollo de sus capacidades en un todo interactuante, este proyecto educativo además busca sentar las bases que generen, como consecuencia natural de un proceso nutrido del conocimiento de la realidad, el proyecto coreográfico que creó a la institución.

La Academia de la Danza Mexicana lo hace así porque es plenamente consciente de que es el verdadero talento apuntalado y forjado con conocimientos técnicos, metodológicos y artísticos suficientes e integradores, no dogmáticos, el que estará preparado para generar los lenguajes de estructura y expresión dancística que nos identifiquen.

\*Capítulo 5 del "Plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana".

---

# Testimonio

## Entrevista con Helba Nogueira

No existe una política cultural para la danza latinoamericana.

¿Qué nos importa Isadora Duncan? Nos sabemos la historia de Europa pero desconocemos la de nuestro continente. Hasta la fecha, no hemos sido capaces de crear una política cultural para la danza latinoamericana que haga fluir el trueque de información, que preserve la memoria de nuestra danza, que extraiga la savia de nuestras raíces, que anime lo cotidiano con el folclor. Aunque tengamos las capacidades artísticas para hacer danza tan buena como la de Europa.

El portuñol de Helba Nogueira se enciende más: "Mi trabajo, me lo he propuesto, es unir la danza en Latinoamérica. Luego de cumplir mi labor como bailarina y coreógrafa emprendí un compromiso integrador. No bailo más. Para poder gritar. Porque no nos sirve de nada llorar por lo que no tenemos. No podemos permanecer con los mismos problemas (no hay plata, no hay foros, no hay apoyos). Debemos encontrar nuevas formas para comprometer a los involucrados en nuestra danza, unir energías. Juntos podemos arreglar las cosas. Es más inteligente".

Helba Nogueira se encuentra de visita en nuestro país. Ella es presidenta del Consejo Brasileño de la Danza. También, representa a América Latina ante el Consejo Internacional de la Danza.

Su interés al organizar el Segundo Congreso de Danza, Ballet y Coreografía, que se realizará en Porto Alegre, Brasil, del 25 al 30 de este mes, es, precisamente, lograr pasos adelante en lo discutido hasta el momento en Río de Janeiro (agosto 1983) y en La Habana, Cuba (hace apenas unas semanas). Se buscará establecer "una política cultural para la danza latinoamericana". Hasta el momento, representantes de varios países han acordado 22 puntos a manera de "recomendaciones", en torno a la unificación continental.

Nuestro país, como algunos otros, no estará representado en el citado congreso. No hay dinero.

"Como representante del Congreso Internacional de la Danza, asevera Nogueira, asistí al festival que organizó Alicia Alonso en Cuba. Pero me sorprendió que ellos retomaran el tema principal y se discutiera, otra vez, 'la situación de la danza en América Latina'. Fue como retroceder. Por mi parte, he abierto ya la ventana para que la danza de Cuba se presente en Brasil, a pesar de que nuestras cancillerías no sostienen relaciones diplomáticas.

"Es difícil, asienta la entrevistada, bregar por la danza en Brasil debido al poco gubernamental. Las prioridades en un clima de cambio de gobierno, el año próximo, relegan la posibilidad de subsidios para la cultura. Por eso la danza en Brasil está dividida como práctica, como sistema. La ausencia de buenos maestros, coreógrafos, foros, aunada a la explosión demográfica para la danza que despertaron los medios de comunicación masiva, hacen necesaria una forma nueva de despertar la atención hacia esta disciplina.



Helba Nogueira

"Interesa crear en Brasil un ballet nacional. Nuestros valores culturales se encuentran diseminados en una veta que se extiende por 8 millones 500 mil kilómetros cuadrados, con 130 millones de habitantes y una media de crecimiento anual del 3 por ciento. Urge, por tanto, extraer esos valores, fundirlos y asentarlos en cada región, en cada provincia, conjuntarlos con la riqueza de nuestro folclor.

"Los puestos son político-ideológicos pero en cultura —mi caso— son meramente ideológicos, inclinados a trabajar con el gobierno para obtener cosas para la danza. Hasta el momento, explica la funcionaria, hay en Brasil grupos que trabajan solamente en los grandes teatros de las capitales. Casi todos parten de lo que es el ballet clásico, pero hay algunos que han logrado una expresión contemporánea. Existe uno, incluso, que modificó su hacer coreográfico luego de su estancia en Nicaragua. Obtuvo una dimensión social.

"Mi compromiso con la danza, concluye Helba Nogueira, es su dignificación. Para lograrla hace falta unir el movimiento corporal de nuestro continente, seguir la línea de compromiso más allá de la del bailarín, hacia el coreógrafo, hacia el profesor, el propugnador. Sin ellos el bailarín está solo. Habla solo. No tiene representatividad".

**Pablo Espinosa**

(Tomado de **La Jornada**, México, 19 de noviembre de 1984, página 21).



---

# El Jarabe tapatío y la China Poblana

(Entrevista de Mary Carter a Lettie H. Carroll, junio de 1924)

Lettie H. Carroll tiene la distinción de ser la joven americana que tuvo el valor de lanzarse a las provincias mexicanas, tratar con los indígenas y estudiar no sólo folclor sino también sus danzas religiosas ceremoniales.

Sus experiencias, sus comentarios, historias emocionantes y llamativas datan ya de 60 años. . .

"La verdadera danza nacional de México es el *Jarabe tapatío*. Esta danza se originó en el estado de Jalisco, el hogar de los tapatíos, como los llaman allá. El traje de la mujer para esta danza, la China poblana, viene del estado de Puebla y tiene su historia, muy interesante además. . .

"A principios del siglo XIX, un navegante español de regreso de un viaje a China llevaba como pasajero a una princesa china que se dirigía a España. Esta princesa llevaba consigo sirvientes, un maravilloso vestuario y una serie de joyas muy valiosas. El navío hizo escala en la Habana durante algunos días y ha de haber sido ahí que un grupo de piratas supieran de ella y de sus riquezas, pues sólo uno o dos días después de haber zarpado, estando aún en el Golfo de México, asaltaron el barco, tomaron presa a la princesa y le robaron sus joyas y demás pertenencias. La princesa fue muy mal tratada por los piratas y finalmente la dejaron en La Habana, sola y sin dinero.

"De esta triste historia se enteró un rico mexicano de la ciudad de Puebla, quien decidió llevarla consigo a su ciudad natal. Allí fue bien recibida por su familia y tuvieron a bien cuidarla. La princesa aprendió a querer al pueblo mexicano y dedicó su vida a hacer actos de caridad. Como muestra de humildad vestía de castor, una lana que hacían y usaban los indígenas más pobres. Esta tela, siempre de color rojo, con diseños negros entretrejidos, constituía su falda, mientras que la blusa era una camisa blanca hecha de algodón y bordada a mano.

"Su lamentable historia, su pictórica apariencia y su dedicación a los pobres la convirtieron en un importante personaje de la época. Se dice que cuando murió toda la ciudad se puso de luto y su nombre persiste hasta la fecha como la China poblana".

"La danza del *Jarabe tapatío* es una preciosa combinación de galantería española con ingenuidad mexicana, y representa a un charro, un *cowboy* mexicano (sic!) tratando de seducir a su enamorada.

"En la primera parte de la danza ella rechaza coquetamente las atenciones del muchacho, pero conforme progresa el baile, lo recibe cada vez con más agrado hasta que en el clímax, él le tira su sombrero a los pies y ella baila sobre la orilla finalmente poniéndoselo en la cabeza.

"En este momento el público aplaude frenéticamente y lanza vivas y los músicos empiezan a tocar las dianas y la pareja brinca alegremente hacia delante y hacia atrás cubiertos por el zarape del charro."

"Así, el pequeño romance finaliza con una llamarada de gloria, ojos brillantes, labios sonrientes, color, ritmo y espíritu vivo.

"La danza ha terminado, uno está emocionado y piensa que es maravillosa, pero ya considerándolo con más calma, uno se da cuenta que la mitad de la fogosidad vino del público cuyo total conocimiento de la danza y consecuente participación fue la que le dio el estímulo necesario a los bailarines y a ellos mismos".

"De todas las danzas de la República, el *Jarabe tapatio*, y con toda razón, ocupa el primer lugar. Con los años, los mexicanos han descubierto su verdadero valor y ahora se enseña en las escuelas. Simplemente para la inauguración del nuevo estadio de la ciudad de México en mayo, mil parejas bailaron el jarabe y fueron acompañados por la mejor banda militar de la ciudad. Hubo 60 000 espectadores.

Claro que el *Jarabe* no es la única, otras danzas como *La indita*, de Xochimilco, la *Zandunga*, bailada por las tehuanas del estado de Oaxaca y otras danzas interesantes y hermosas se pueden encontrar a través de la República.

El bello, colorido y romántico México, con sus leyendas, su folclor y sus danzas sin rival en el mundo entero, le ofrece a su hermano *yankee*, más bien negociante, todo un mundo para soñar".

Kena Bastien



Miss Carroll

---

# Pedro Rubín: bailarín mexicano "hollywoodense" que muere en la miseria

Miss Lettie Carroll presenta en 1931 al más famoso bailarín mexicano en los Estados Unidos y Europa: Pedro Rubín. Logra gran éxito en los teatros Regio y Nacional de la ciudad de México y en el Principal de Toluca. Después de nueve años, Rubín regresa a su país natal en el cual es desconocido. Muy joven fue incorporado como bailarín en uno de los teatros de San Antonio, Texas, después recorre los Estados Unidos con una compañía de *vaudeville* y finalmente logra ser contratado en la Opera de San Carlos, en la cual comienza una brillante carrera.

Su éxito es instantáneo cuando Ziegfeld lo descubre como bailarín estrella para la revista *Río Rita*. Rubín no sólo se consagra como intérprete sino que es apreciado como coreógrafo y director de varios grupos de danza conocidos, como *The Pedro Rubín Girls*. La crítica lo consagra: "Pedro Rubín, un gran artista. Su talento no tiene límites". (*Dance magazine*). "Pedro Rubín está poniendo a México en el mapa del mundo del baile. Para él bailar es un placer y es un placer verlo". (*New York Evening Post*). "Mucha individualidad de estilo nacionalístico, armonioso y rítmico". (*New York Herald Tribune*). "Superlativo, ágil y armonioso". (*Variety, New York*). "Pedro Rubín. . . el verdadero espíritu del baile". (*New York World*). "Pedro no es solamente un bailarín, es un magnífico intérprete". (*Paris Midi*). "Pedro Rubín autoridad de la elegancia". (*Le petit bleu, París*).

Pedro Rubín logró imponer la danza mexicana entre las atracciones teatrales más gustadas en escenarios de renombre, como el Roxy's Ziegfeld Follies, el Cliché de Londres, el Winter Garden de Berlín y el Follies Bergere de París, del cual fue su maestro de baile.

Su repertorio, además de las danzas y bailes mexicanos, incluía rutinas de baile español. Entre sus números más aplaudidos, podemos nombrar *Las chiapanecas*, *La zambra*, *La pandereta*, *La danza ritual Azteca*, *El toreador*, *Impresiones americanas*, *La impresión argentina*, *El fado* y *La fantasía mexicana*. En las funciones que organizó Miss Carroll formó pareja con la "hollywoodense" Lupita Tovar, estrella que realizó la primera versión de *Santa*, con Salomé y Victoria Ellis, así como también contó con el acompañamiento del Ballet Carroll.

Las críticas mexicanas fueron entusiastas. "Desde el primer baile del programa, conquistó al auditorio. . . Logrado el primer triunfo, ya toda la velada fue una sucesión de ellos en las nueve danzas que ofreció el notable bailarín". (Elizondo, *Notas teatrales*, 31 de julio de 1931). "Lo que ha logrado es estilizar lo clásico y a la vez, hacer clásico el estilismo americano. Rubín baila dando la sensación de que danza en puntas. Así es de ligero. No hiende el piso, marca sencillamente la pauta, pespuntea, como decimos aquí, y sobre todo baila más con el gesto de cara y cuerpo que con los pies. Con razón dijo de él nuestro José Juan Tablada: 'su gesto plástico nos recuerda las inconfundibles posturas del gran Faico'". (Guz Aguila, *El Popular*, 14 de diciembre de 1931).



El vestuario que lució Rubín en su temporada mexicana fue confeccionado por Brooks de New York y Max Weldy de París, con diseños de Mario Montedoro, director de Arte del Roxy de New York, Zig y Dany de París y Matías Santoyo de México. "...suntuoso, de gran teatralidad, lujosísimo...".

Luis Bruno Ruiz, en su *Breve historia de la danza en México*, cita que "Pedro Rubín murió en la más espantosa miseria, en un oscuro barrio mexicano".

Patricia Aulestia de Alba



Pedro Rubín

---

# Nina Shestakova: pionera de la danza en México

La maestra Nina Shestakova, una de las pioneras del ballet clásico en México, reside actualmente en la ciudad de Mérida, Yucatán. Es una encantadora dama de más de 70 años de edad, que, aunque parcialmente retirada de la intensa labor que ha desempeñado como promotora del ballet por más de 50 años, todavía imparte clases a un selecto grupo de maestros y está traduciendo del ruso al español el *Método ruso de enseñanza del ballet*.

Visité a la maestra Nina en su casa de Mérida y, aún cuando no nos conocíamos personalmente, fui recibida de la manera más cordial y hospitalaria. Comenzamos a platicar informalmente y obtuve datos de lo más interesante acerca de su niñez, en que, como hija de una familia rica de Rusia, inició sus clases de ballet con maestros particulares, ingresando a la Escuela del Ballet Imperial Ruso directamente en segundo grado; uno de sus principales maestros fue Michael Mordkin (célebre maestro ruso que bailó con los Ballets Rusos de Diaghilev desde su primera temporada en París, compañero de Anna Pavlova en su gira por América y maestro de la Escuela del Ballet Imperial Ruso de 1913 a 1923).

Nina se graduó a los 14 años, y comenzaba su carrera como bailarina cuando estalló la Revolución Rusa; junto con su familia fue deportada a Siberia, de donde se salvaron de ser fusilados por saber leer y escribir y de esta manera servirles de intérpretes a los oficiales soviéticos. Más tarde, una familia campesina los escondió en el sótano de su casa y de ahí se escaparon llegando a Riga, donde Nina ingresó a la Compañía de Ballet de la ciudad.

Nina realizó giras por toda Europa y posteriormente, formando parte como bailarina del Ballet del Teatro de los Campos Elíseos de París, viajó a Brasil y recorrió América Central; llegó a México en 1930, donde según sus propias palabras "se enamoró de la bondad de sus gentes así como de la naturaleza del país", decidió fijar su residencia entre nosotros sin que nunca se haya arrepentido de tal determinación.

Nina asegura haber sido la primera maestra de ballet que llegó a México a impartir sus conocimientos, seguida posteriormente por otros maestros extranjeros que continuaron sus pasos. Ella menciona entre sus primeras alumnas a Miss Carroll, quien después se convirtió en otra famosa maestra de ballet.

Desde un principio luchó arduamente por lograr un reconocimiento, tanto artístico como económico del bailarín. Aseguraba que en "México abunda el talento artístico" pero que oficialmente no se le daba la importancia que merecía. Se quejaba del mísero sueldo que percibía un bailarín al ingresar a los cuerpos de danza oficiales en los años 50's. (\$528.00 mensuales) ya que de esta manera no se podía sobrevivir en la carrera de la danza.

En 1936, Nina viajó a Mérida para actuar en dos funciones y se quedó ahí durante seis años, en los que formó un cuerpo de maestros y bailarines que institucionalizaron la danza clásica.

Nina regresó al Distrito Federal donde fundó una Escuela de Ballet que fue famosa en todo México, pasando por sus manos varias generaciones de bailarines de las cua-

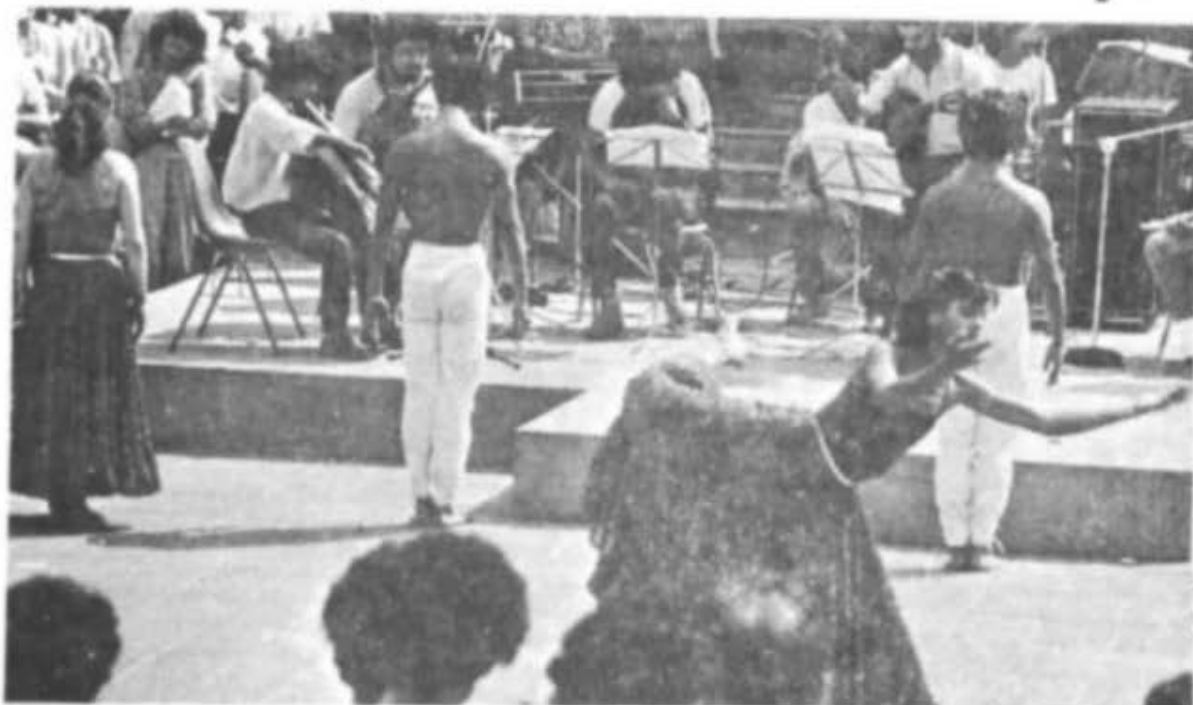


les se siente muy orgullosa, habiéndolo nombrado entre ellas a María Cristina Abad, Elena Sustaeta y Giselle Colás. Desde entonces hizo presentaciones anuales en diferentes teatros como el Palacio de Bellas Artes y el Teatro del Bosque, entre otros; creó coreografías, repuso obras del repertorio tradicional y realizó numerosas funciones a beneficio de albergues infantiles y sanatorios.

Después de más de 40 años de ardua labor, Nina decidió cerrar su escuela y retirarse a vivir tranquila en la ciudad de Mérida. Sin embargo, su espíritu apasionado por la danza no la deja en paz y desde su llegada comenzó una vez más a impartir clases, formar profesores y hacer presentaciones en todos los teatros de la ciudad. En 1983 la Escuela de Bellas Artes de Mérida le rindió un merecido homenaje por sus 50 años de dedicación al arte en el Teatro Peón Contreras, actuando como artistas huéspedes Susana Benavides y Sigmund Shostack, primeros bailarines de la Compañía Nacional de Danza.

Me despedí de ella con la promesa de volver a verla lo más pronto posible, sabiendo que aún queda mucho por conocer y escribir de esta extraordinaria figura, pionera del ballet en México.

# Barro Rojo: una nueva etapa



Barro Rojo

La pregunta ¿cómo sobreviven los grupos artísticos independientes? nunca deja de intrigarnos. Su vida es muy azarosa. No hay nada mejor que tener resuelto el problema económico, para poderse dedicar de lleno al quehacer artístico.

Dentro de la danza escénica, en la ciudad-capital existen un buen número de grupos independientes que se las ingenian para salir adelante.

Barro Rojo fue fundado por Arturo Garrido (Ecuador, 1955) en la Universidad Autónoma de Guerrero en 1981. Desde el surgimiento de la problemática que vive dicha casa de estudios, el grupo ha navegado por mares inciertos. Sin embargo, se ha sostenido gracias al tesón de sus integrantes.

Inventando día a día la manera de hacer danza, Barro Rojo, dentro del Ciclo Danza 84 en el Teatro de la Danza, en noviembre del año pasado, dio al público una muestra de su nueva etapa: la creación de un taller coreográfico entre ellos. El resultado al conjugar el verbo bailar, ha sido el inicio de la búsqueda de nuevos rumbos, con frutos, sino bien logrados, sí bastante interesantes.

Dentro de la riqueza de la diversidad mostrada están las coreografías: *Diablética* de Jenet Tame con música de Pat Metheny, Julián Carrillo y Glen Moore; *Homenaje* de Isabel Herrera con música de Heitor Villa-Lobos, estrenada en el pasado IV Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí; *Desapariciones* ("de la urbe somos y en el asfalto vivimos. . .") de Moisés Rodríguez con música de Rubén Blades y *Pasos perdidos* de Cecilia Lugo con música de Abelardo Valdez.

Las ideas, los temas, las imágenes, las secuencias, los ritmos, las ganas fueron muchas para tan poco tiempo de creación, montaje y ensayo. Los bailarines, que despertaron el aplauso del respetable son: Serafín Aponte, Francisco Illescas, Ana Lourdes Lara, Lorena Pastor, Luis Enrique Mueckay, Jenet Tame, Moisés Rodríguez y Cecilia Lugo.

Los rumbos nuevos quedaron de manifiesto.

César Delgado Martínez

---

# Libros

## Primer encuentro con la danzaterapia

La musicoterapia y la danzaterapia tienen una larga tradición aunque breve historia.

Recibimos desde la República Argentina el libro *Primer encuentro con la danzaterapia* de María Fux, editado por Paidós.

María Fux venía siendo en el hemisferio sur sinónimo de danza contemporánea.

Los campesinos, los mineros, los trabajadores urbanos, los estudiantes de la Argentina, en toda su extensión, desde hace varias décadas conocieron el mundo del movimiento de los "Pies descalzos" gracias a la batalladora bailarina, coreógrafa y maestra María Fux.

En su dilatada trayectoria en el ámbito de la danza, María, guiada por su frescura e intuición, entró a trabajar en el campo de diversas patologías para especializarse en el de los hipoacúsicos.

El libro citado se dedica fundamentalmente a compartir con el lector el poder creativo y sensible provocado por el silencio y motorizado por los estímulos de los que se nutre la danza: el ritmo interno, la línea, la forma, el color, la comunicación, la calidez establecida en la relación maestro-alumno, terapeuta-paciente.

Pragmática por excelencia, la autora, con sensibilidad y honestidad, describe una considerable cantidad de casos proponiendo el trabajo interdisciplinario con el objeto de poder plantearse una fundamentación desde la teoría, dado que la práctica corporal es una técnica movilizadora que no puede explicarse desde la práctica misma.

Cecilia Kamen

---

## Suplemento

# 9. Festival Internacional de BALLET de La Habana

El Festival Internacional de Ballet de La Habana constituye, sin lugar a dudas, no sólo uno de los más relevantes eventos de la cultura cubana sino también de cuantos se celebran a nivel mundial dedicados al arte de la danza. Junto a las giras del Ballet Nacional de Cuba por numerosos países de Europa, Asia y América; la presencia de los bailarines y coreógrafos cubanos en importantes festivales y concursos, donde se han hecho acredores de los más preciados galardones; y la política de colaboración con los movimientos danzarios de otros países, los festivales internacionales de ballet de La Habana, han contribuído de manera decisiva a consolidar el alto prestigio de que goza la escuela cubana de ballet en el plano internacional.

Surgidos en 1960, en virtud de un esfuerzo conjunto del Instituto Nacional de la Industria Turística y de los organismos culturales del gobierno revolucionario, los festivales, con su carácter no competitivo, han permitido a nuestro público disfrutar las actuaciones y la obra creadora de prestigiosas figuras de la danza mundial, y a la vez mostrar a las personalidades visitantes el alto nivel alcanzado por el ballet cubano. Durante casi un cuarto de siglo de fecunda existencia, posible gracias al don aglutinador de Alicia Alonso y al inalterable apoyo material y espiritual de la Revolución Cubana, el Festival Internacional de Ballet de La Habana ha querido, y logrado, mostrarse como una cita del arte mejor, dotado siempre de un interesante rasgo peculiar que, a la vez que los singulariza, contribuye a fortalecer su bien ganado prestigio. Una faceta del evento, de interés general, ha sido el énfasis que ha puesto en el aspecto coreográfico. En 1978 sirvió de marco al estreno de decenas de nuevos trabajos, tanto de coreógrafos nacionales como extranjeros; en 1980 a resaltar las relaciones del ballet con otras expresiones artísticas, tales como el teatro dramático, la música, las artes plásticas, el folclor y el cine; y en 1982 a la presencia de Latinoamérica en la creación coreográfica, ocasión en que artistas invitados de México, Chile y Brasil, junto con coreógrafos del Ballet Nacional de Cuba, dieron lo mejor de su talento para permitirnos conocer raíces, experiencias, caminos y logros del quehacer danzario de nuestro continente.

---

Ahora, entre el 28 de octubre y el 11 de noviembre de 1984, el noveno Festival Internacional de Ballet de La Habana, bajo el lema "Los estilos y los coreógrafos", nos ofrecerá una muestra de los principales hitos coreográficos que ha conocido el ballet a través de su historia, en una múltiple y atrayente programación que se hará extensiva al Gran Teatro García Lorca, el Teatro Nacional, el Teatro Mella y el escenario flotante del Parque Lenin, en La Habana; así como al Teatro Eddy Suñol Holguin, el Teatro Pincipal de Camagüey, el Teatro Zaydén de Pinar del Río, el Teatro de la Universidad Central, en Villa Clara, y el Teatro Victoria de la Isla de la Juventud.

En noches de gala dedicadas especialmente a estilos y personalidades, o mediante el resto de la programación, el público podrá admirar lo mejor del romanticismo o del clasicismo académico de Marius Petipa y Lev Ivanov, o de creadores que han jugado un papel relevante en el ballet de nuestro siglo como Mijail Fokin, George Balanchine, Serge Lifar, Antoy Tudor, Jerome Robbins, Maurice Béjart y Roland Petit, por sólo citar algunos ejemplos. De especial interés serán también las puestas en escena del francés Michel Descombey, el argentino Oscar Riveros o los brasileños Renato Magalhaes y Heloisa Vanconcellos, quienes como coreógrafos invitados llevarán a la escena una muestra de su valiosa labor. Y como era de esperarse, estará presente también la coreografía cubana mediante los estrenos mundiales o reposiciones de creadores de la talla de Alicia Alonso, Alberto Alonso, Alberto Méndez, Iván Tenorio y Gustavo Herrera, o de otros como Gladys González, figura invitada perteneciente al Ballet del Instituto Cubano de la Radio y la Televisión; Joaquín Banegas, Ramona de Sáa, Loipa Araújo y Jorge Esquivel, estos cuatro últimos experimentos *maitres* y bailarines, respectivamente, quienes también brindarán su aporte como creadores.

Este año, además de la tradicional presencia de afamadas figuras del ballet internacional, quienes actuarán con el elenco del Ballet Nacional de Cuba o en los programas de concierto, el Noveno Festival Internacional de Ballet de La Habana ofrece la oportunidad de admirar cuatro destacadas agrupaciones danzarias: el Ballet de Kiev (Unión Soviética), el Ballet del Rhin (Francia), el Ballet Nacional de España (clásico), y el Ballet D'Angelo y los Momix, ambos de los Estados Unidos, quienes multiplicarán las posibilidades de poder admirar nuevas personalidades y tendencias.

Un amplio plan de actividades colaterales, que incluye conferencias, exposiciones, cancelaciones filatélicas y un coloquio sobre la situación de la danza en Latinoamérica, que tendrá por sede la Casa de las Américas, contribuirán también al realce del evento.

El Festival Internacional de Ballet de La Habana, en este Año del XXV aniversario del triunfo de la Revolución, redoblará sus empeños para convertir a Cuba, una vez más en la capital mundial de la danza.

Miguel Cabrera

---

# Impresiones sobre el Festival Internacional de Ballet

En 1984 se "nos juntó el quehacer", como decimos en México. Acontecimientos de gran importancia para la cultura latinoamericana se efectuaron casi al unísono.

En México, debido a la celebración del cincuenta aniversario del Palacio de Bellas Artes y del XII Festival Internacional Cervantino, se presentaron el Ballet de Trujillo (Perú) y el Ballet de Camagüey (Cuba), dirigido por el maestro Fernando Alonso; y en Cuba el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo antecedió al IX Festival Internacional de Ballet de La Habana, donde la participación de bailarines, coreógrafos, críticos, directores, maestros, periodistas, investigadores, historiadores y promotores de Latinoamérica —alternando con las grandes figuras de la danza, tanto del pasado (me refiero a coreógrafos, por supuesto) como del presente— hicieron un digno papel en sus respectivas especialidades, demostrando que existe una inegable tradición dancística en Latinoamérica, que se está desarrollando cada vez más y promete un futuro alentador, refrescante y renovador del arte coreográfico.

Al observar con ojo crítico el nivel alcanzado en nuestros países a pesar de las condiciones adversas que son el denominador común de nuestra danza, me convenció cada vez más de que conjuntando nuestros esfuerzos lograremos colocar la danza, como dijo la señora Helba Nogueira en La Habana, en el nivel de Arte Mayor que le corresponde.

El IX Festival de La Habana dedicado en 1984 a los estilos y los coreógrafos, fue un acontecimiento verdaderamente internacional. Logró reunir bailarines y coreógrafos de las más variadas nacionalidades. Algunos ya consagrados, otros que ya destacan en la actualidad, y otros más, cuyo talento los coloca en el nivel de prometedores artistas de la danza.

Además de los individuos, entre los que se encontraban estrellas del Kirov y Bolshoi, Opera de París, Dance Theatre of Harlem, Houston Ballet y muchos otros, fue posible admirar a cuatro compañías de gran interés: Ballet de Kiev de la URSS que nos ofreció un panorama refrescante del estilo soviético, a través de sus jóvenes virtuosos, en los que claramente se observó una sorprendente sobriedad de estilo y una pureza técnica que nos hace pensar en un concepto diferente de la enseñanza o entrenamiento de esos bailarines. El Ballet del Rhin, conjunto formado hace diez años, que aunque no alcanza aún su madurez profesional, es una interesante muestra de lo que se está haciendo, fuera de París, en Francia. El Ballet D'Angelo, de Estados Unidos, que es un excelente ejemplo de la efervescencia de ese país en cuanto inquietud por crear una danza que, partiendo del academicismo, logre un lenguaje capaz de ilustrar la realidad local. El excelente Ballet Clásico de España que, a escasos cinco años de su debut profesional, ha logrado un alto nivel demostrado en obras de tal envergadura como *Serenata* de Balanchine-Chaikovski y *Jardín de lilas* de Tudor-Schoenberg. Y por último, el Ballet Nacional de Cuba, alma del festival, que con su excelente versión de *Giselle*, confirmó qué tan merecido tiene el reconocimiento internacional que ha logrado.



---

Entre las estrellas de la danza clásica presentes en el festival destacó brillantemente la extraordinaria Eva Evdokíмова, quien será recordada largo tiempo por sus interpretaciones de *La Sífide* de Bournonville, Mlle. Grahan en el *Grand pas de quatre* de A. Dolin y especialmente en *Giselle* de Alicia Alonso, sobre la original de Coralli-Perrot.

Otras actuaciones destacadísimas fueron las de Janie Parker, Christine Wright, Virginia Jhonson, Donald Williams y Sulpicio Mariano (EUA). Ana Botafogo (Brasil), Ludmila Semeniaka (URSS) y Ofelia González y Jorge Esquivel (Cuba).

De entre las coreografías presentadas justo es destacar la calidad de Ben Stevenson (EUA) con *Tres preludios* de S. Rachmanninov; Oscar Araíz (Argentina) en su *Adagietto* de G. Mahler la bella reconstrucción de un encantador *Pas de trois* de Petipa, *Carnaval en Venecia* de C. Pagni por el Ballet de Kiev y la excelente y cuidada reposición de *Serenata* de Balanchine-Chaikovski por el Ballet Clásico de España.

Muy interesantes las aportaciones de coreógrafos latinoamericanos, como la de Heloisa Vasconcelos de Brasil con *Orfeo Negro*; de Cuba Gustavo Herrera con *Dionacea* de H. Villalobos y *Fedra* de Iván Tenorio-J.M. Blanco.

México estuvo representado por dos coreografías: *La muerte del cisne* de Michel Descombey y *Zapata* de Guillermo Arriaga, con interesantes interpretaciones de Rodolfo Castellanos, Rolando Candia y Sonia Calero del Ballet Nacional de Cuba.

De las actividades colaterales programadas (cine, conferencias, exposiciones, entre otros) la más importante fue el coloquio Sobre la Situación de la danza en Latinoamérica, celebrado en la Casa de las Américas. Quedó claro que en nuestros países los problemas son similares, así como las carencias y los logros. La necesidad prioritaria es la capacitación de maestros locales, que a su vez logren la formación técnico-artística de quienes harán la danza del futuro y lograrán la existencia de una danza latinoamericana, que nutriéndose de las tradiciones de cada país, alcance el reconocimiento mundial de Gran Arte, que a la danza corresponde.

No puedo dejar de mencionar a quien ha hecho posible que La Habana se convierta cada dos años, durante quince días, en la capital mundial del ballet, me refiero a Alicia Alonso, quien (bien lo dijo Olga Maynard) no pertenece sólo a Cuba ni a América, ella es como María Taglioni y Anna Pavlova, parte de la historia de la danza. Gracias a ella y al gobierno cubano que aprecia, reconoce y recompensa su labor al frente del Ballet Nacional de Cuba, en pro de la danza clásica en Latinoamérica.

Agradezco a la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y, muy especialmente, a Patricia Aulestia de Alba, directora de nuestro CID-Danza, la oportunidad que me brindaron enviándome a tan importante evento internacional.

**Tulio de la Rosa**

(Tomado de ( *Festival Internacional de Ballet de La Habana, Boletín No. 1 La Habana, 1984*).

---

# Charla de danza

## Helba Nogueira en el CID-Danza

Continuando con las Charlas de danza, bajo la conducción de Tulio de la Rosa, fueron entrevistados Helba Nogueira (invitada especial del CID-Danza), presidenta del Consejo Brasileiro de la Danza y vicepresidenta del Comité Internacional de la Danza de la UNESCO; Heloisa Vasconcellos, coreógrafa brasileña, Dante Vicianni, empresario brasileño, y Michel Descombey, codirector del Ballet Teatro del Espacio.

El tema principal fue el IX Festival Internacional de Ballet de La Habana. Sobre el particular, Tulio de la Rosa afirmó: "fue un acontecimiento verdaderamente internacional. Logró reunir bailarines de las más variadas nacionalidades. Algunos ya consagrados, otros que ya destacan en la actualidad, y otros más, cuyo talento los coloca en el nivel de prometedores artistas de la danza". (Ver texto que se reproduce).

La señora Nogueira, además de hacer referencia al mencionado festival, habló de lo relacionado con el II Concurso Latinoamericano de Ballet y el II Congreso Latinoamericano de la Danza, que se desarrollaron a fines del mes de noviembre de 1984, en Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Entre otras cosas, dijo: "Estoy muy sola en mi labor. Siempre vivo gritando: *help, help, help*, en todo América Latina", para subrayar la importancia de crear un movimiento dancístico en la región. Después, narró cómo se formó el sindicato de bailarines en Brasil. A la pregunta de cómo lo-

gró aglutinarlos, teniendo en cuenta que son muy individualistas, ella dijo: "prácticamente se los impuse. Los bailarines siempre están soñando".

Por su parte, Heloisa Vasconcellos y Michel Descombey, hablaron de su experiencia cuando montaron las coreografías *Orfeo Negro* y *La muerte del cisne*, respectivamente, con bailarines del Ballet Nacional de Cuba.

Fernando Alonso, director del Ballet de Camagüey, estuvo en los inicios de la charla, pero por compromisos con su compañía se tuvo que retirar. Entre el público, se encontraban distinguidas personalidades de la danza, como por ejemplo, Lin Durán, Pilar Rioja y Cora Flores. Esta última habló de sus impresiones sobre el montaje de *Zapata*, creado por Guillermo Arriaga que se llevó a cabo con el mencionado Ballet Nacional de Cuba.



Michel Descombey, Tulio de la Rosa, Helba Nogueira y Eloisa Vasconcellos.

---

# Colaboradores

ARRIAGA, Guillermo, coreógrafo y director de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

AULESTIA DE ALBA, Patricia, directora del Centro de Información y Documentación de la Danza (CID-Danza).

AVILA JIMENEZ, Norma, licenciada en comunicación en la UNAM y maestra de danza de la UAM-X y del Instituto Mexicano del Seguro Social.

BASTIEN, Kena, investigadora del CID-Danza.

CABRERA, Miguel, historiador del Ballet Nacional de Cuba.

CAMACHO QUINTOS, Patricia, periodista y licenciada en sociología en la UNAM.

CERON RUIZ, Miguel Angel, pasante de la Licenciatura en Historia en la ENAP-Acatlán/UNAM, y estudiante de la maestría en Historia del Arte en la UNAM. Realiza su servicio social en el CID-Danza.

CARDONA, Patricia, periodista y crítica de danza. Autora del libro *La danza en México en los años 70*, publicado por UNAM/FONAPAS.

DE LA ROSA, Tulio, investigador del CID-Danza.

DURAN, Lin, bailarina fundadora de la Academia Mexicana de la Danza y del Ballet Nacional de México. Directora del Centro de Investigación Coreográfica (CICO).

ESPINOSA, Pablo, reportero de *La Jornada*.

ILLESCAS VERA, Francisco, estudiante de Psicología en la UAM-X. Bailarín de "Barro Rojo" y profesor de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza/INBA.

KAMEN, Cecilia, investigadora del CID-Danza.

MARTINEZ AGUILAR, Alejandro, estudiante de la Escuela de Danza Folklórica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza/INBA. Ha publicado pemas en *Meridiano 100* de Oaxaca, Oax.

RAMIREZ, Sylvia, investigadora del CID-Danza.

RUIZ MERCADO, José, escritor, periodista y actor. En Guadalajara, es profesor del CEDART-INBA y colaborador del diario *El Jalisciense*.



---

# Invitación

Cordialmente invitamos a estudiantes de danza, maestros, bailarines, coreógrafos, investigadores y al público en general a que nos hagan llegar sus comentarios y sugerencias sobre el *Boletín Informativo del CID-Danza*, así como sus colaboraciones.

Dirigirse a:  
César Delgado Martínez  
Director del *Boletín Informativo del CID-Danza*  
Campos Elíseos 480, Colonia Polanco  
México, D.F. C.P. 11 000  
Teléfono: 520-2271

---

**SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA**

Lic. Jesús Reyes Heróles  
**Secretario**

Antrop. Leonel Durán Solís  
**Subsecretario de Cultura**

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Lic. Javier Barros Valero  
**Director General**

Lic. Lorenzo Hernández  
**Subdirector General de Difusión y Administración**

Mtro. Víctor Sandoval  
**Subdirector General de Promoción Nacional**

Lic. Jaime Labastida  
**Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas**

Arq. Oscar Olea  
**Director de Investigación y Documentación de las Artes**

Lic. Adriana Salinas  
**Directora de Difusión y Relaciones Públicas**

Lic. Esther Ruiz de la Herrán de Martínez  
**Subdirectora de Investigación y Documentación de las Artes**

Patricia Aulestia de Alba  
**Directora del CID-Danza**

César Delgado Martínez  
**Director del Boletín Informativo del CID-Danza**



Instituto Nacional de Bellas Artes

**CID-DANZA  
CENTRO DE INFORMACION  
Y DOCUMENTACION  
DE LA DANZA**

**Campos Elíseos 480  
Colonia Polanco  
México, D.F., C.P. 11000  
Teléfono 520-2271**

**MEXICO 1985**



*Luzbel*: variación de Gabriela Rodríguez  
sobre un diseño de Raúl Flores Canelo