

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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

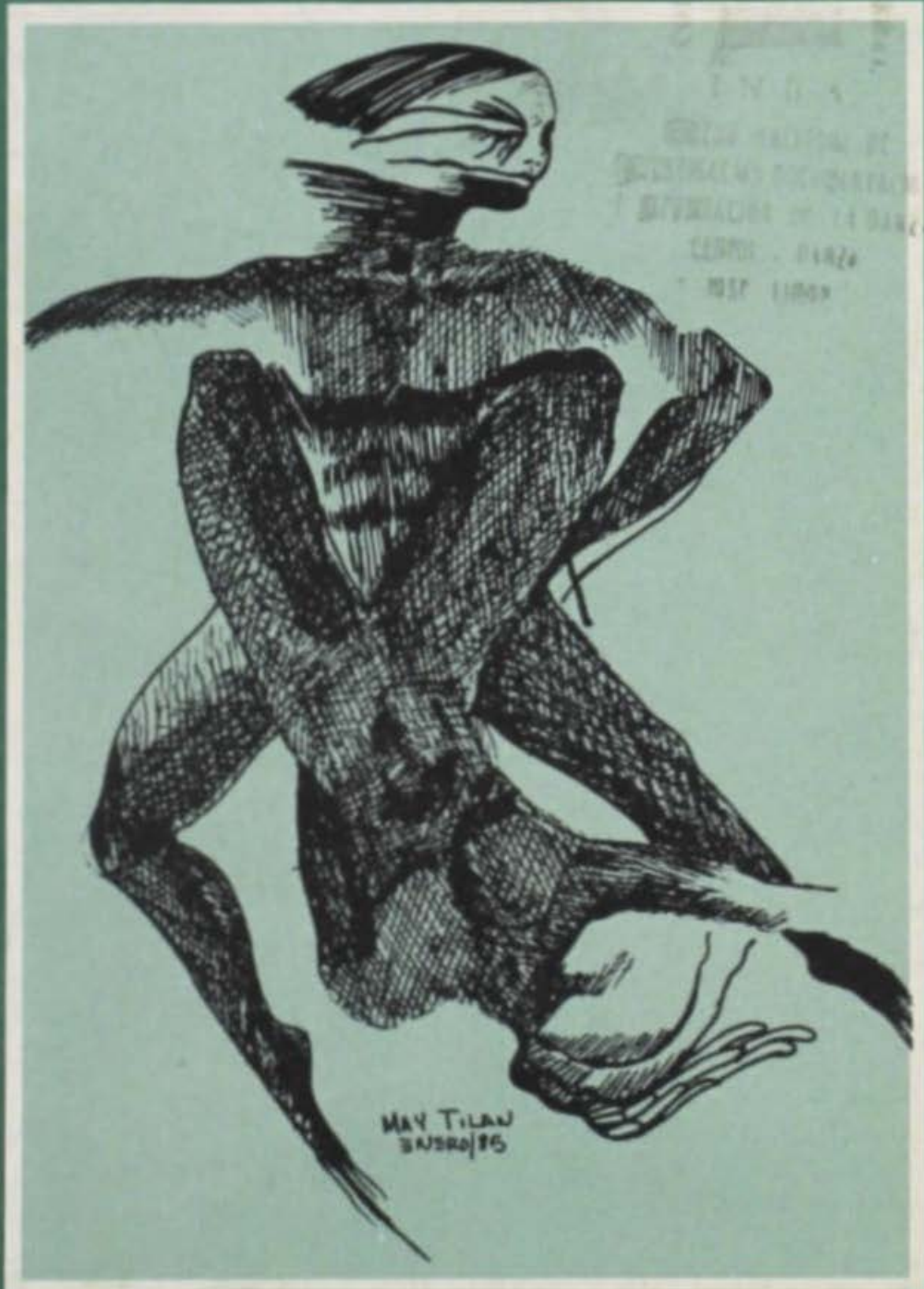
Cómo citar este documento: Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 08. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1986.

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

---

Boletin  
**CID-DANZA 8**

---



---

# Boletín **CID-DANZA 8**

---

enero - marzo 1986

---

## SUMARIO

Editorial	3
Los quehaceres del CID-Danza	5
Las publicaciones del CID-Danza	9
Danza y poesía	11
Testimonio	13
Invitados	17
Libros	29

El Boletín CID-DANZA es una publicación trimestral del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza, del INBA que tiene como propósito difundir los temas relacionados con el quehacer dancístico en México y las actividades de dicho Centro.

Las opiniones expresadas en los artículos que forman este boletín son responsabilidad de los autores.



*Blues* (1981)  
Cor. Guillermo Serret  
Bailarín Jeff Elies

Iniciamos 1986 con más ánimo, con más brío, la tarea que nos hemos propuesto: la difusión de las actividades del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza (CID-Danza) y la consolidación de un medio de comunicación entre los trabajadores de la danza.

Esta entrega se inicia con "Los quehaceres del CID-Danza". En esta nota, damos cuenta del Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza y la Reunión de las Américas, entre otras cosas.

En "Danza y poesía" Luis Enrique Mueckay comenta en *Crónica para no olvidarnos* sobre los bailarines y músicos independientes que participaron en la Marcha por la Paz.

En "Testimonio" César Delgado Martínez nos ofrece un texto sobre don Sotero Sánchez Guerrero y la *Danza de pluma* del ejido La Partida, municipio de Torreón. Patricia Aulestia de Alba nos presenta *Lo viejo y lo nuevo en La fille mal gardeé*.

La sección de "Invitados" se inicia con el trabajo *Danza y teatro, los dos hermanos* de José Ruiz Mercado. Le sigue Norma L. Avila Jiménez con el artículo *costumbres y tradiciones*.

Luis Enrique Mueckay presenta a *Fusiones*, un grupo de danza contemporánea de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Después, se habla de la bailarina Cynthia Couttolenc que murió recientemente y, para terminar, presentamos una síntesis del escrito *El proceso de improvisación de la danza folklórica* de Anca Giurchescu, compendiado y traducido por Margarita Tortajada.

En "Libros", Fernando Nieto Cadena nos ofrece *Tiempo de variedad o, lo que es lo mismo, tiempo de relectura*.



*Zapata*

Cor. Guillermo Arriaga

Bailarines Cora Flores y Gabriel Rizo

## LOS QUEHACERES DEL CID-DANZA

### ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE INVESTIGACION DE LA DANZA

El Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza fue calificado como el evento académico más importante en 1985; éste, junto con la Reunión de las Américas, se llevó a cabo del 6 al 8 de diciembre pasado en el Museo Nacional de Antropología.

El hecho más relevante es haber logrado reunir a más de 800 participantes, interesados en la práctica, docencia, difusión, teoría, crítica e investigación de la danza. Sin duda alguna, la labor de Patricia Aulestia de Alba, directora del CID-Danza, fue decisiva para efectuar dicho encuentro; logró coordinar a las instituciones que participaron como organizadores: Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Sección Nacional de Danza del Centro Mexicano del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, Instituto Mexicano del Seguro Social, Departamento del Distrito Federal y Comité Mexicano del Consejo Internacional de la Danza de la UNESCO.

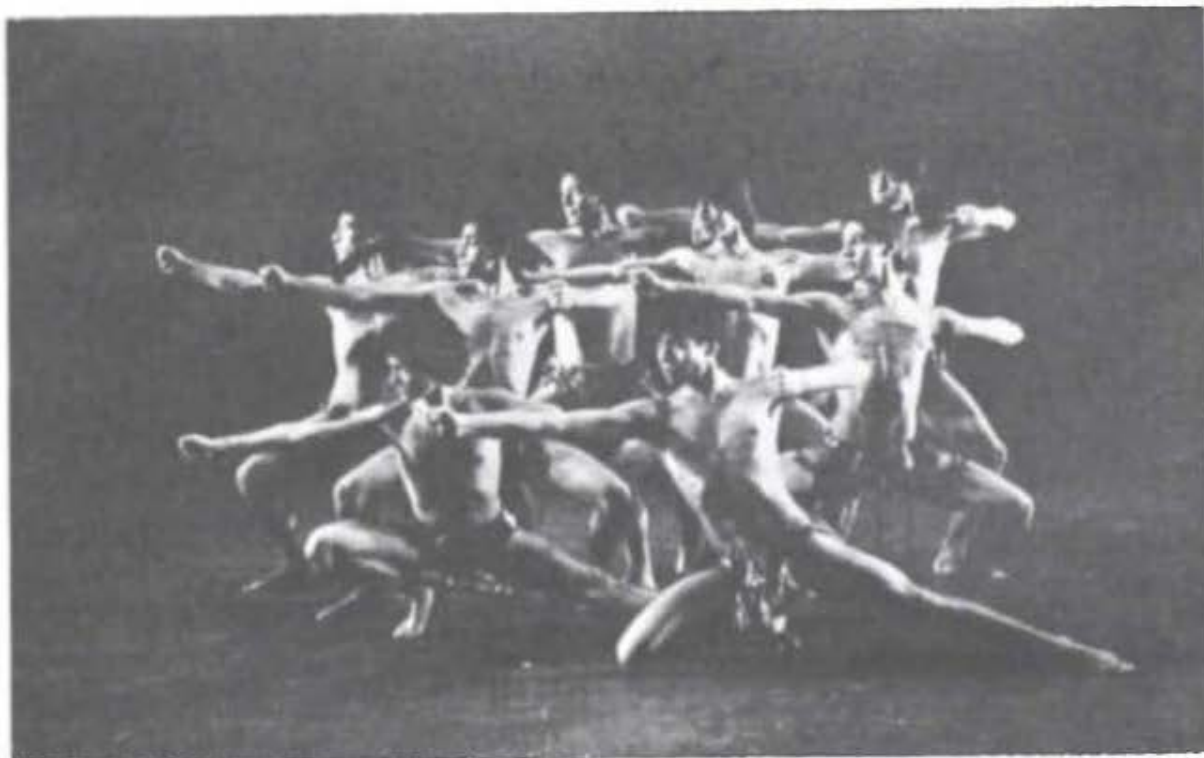
Dentro de las actividades desarrolladas, se contó con una gran variedad de temas alrededor de la danza en las mesas: La danza multifacética, Reconstrucción y repertorio, Notación, Investigación y crítica, Danza popular en contextos no tradicionales, Movimiento y ex-

presión, Danza popular: tradición y cambio, Creatividad y danza, Danza folklórica latinoamericana, Terapia y danza, Compañías de danza y políticas culturales, Educación y Danza, Historia de la Danza, Identidad nacional y danza; Medicina y danza.

Entre otros ponentes participaron: Gloria Contreras, María Teresa Pomar, Waldeen, Alan Stark, Selma Jeanne Cohen, Elsie Cota, Elisa Ramírez, Orlando Taquechel, Luz del Carmen Vilchis, Patricia Cardona, Fernando de Ita, César Delgado Martínez, Arturo Garrido, Anadel Lynton, Guillermina Peñalosa, Miguel Angel Rivera González, Spider Kedelsky, Javier Contreras, Contradanza; Alejandro Sánchez, Elizabeth Pérez Liechti, Curtis L. Carter, Miada Withers, Kena Bastien, Rosario Manzanos, Nina de Shane Gill, Bárbara Mettler, Ana de Castillo, Claire H. de Robilant, Renée Renouf, Fernando Maldonado, Candi Harrington, Matilde Tania Aroeste, Marco A. Zazueta y Sonia Fernández.

### REUNION DE LAS AMERICAS

André-Louis Perinetti, secretario general del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, al hacer un resumen sobre los trabajos desarrollados en la Reunión de las Américas, hizo varias propuestas: la creación de una coordinación nacional de los interesados en la danza, y que a partir de ésta surja una coordinación regional; se desarrolle más el intercambio de profesores y profesionales de la danza; se estimule la organización de las compañías profe-



*El Hombre y la danza* (1979)

Cor. Raúl Flores Canelo

Ballet Independiente

sionales, y se contribuya a la elaboración de la Enciclopedia Internacional del Teatro Contemporáneo.

Por su parte, la directora del CID-Danza agradeció a todos los participantes sus contribuciones para el desarrollo de la investigación de la danza. Dijo que los resultados obtenidos servirán para una mejor comprensión entre todos los involucrados en esta disciplina artística.

Entre los que participaron en este evento, se encuentran: Helba Noriega, vicepresidente de América Latina del Consejo Internacional de la Danza (CIDD-UNESCO); Rolf Garke del Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO y editor de *Ballet Internacional*; Josefina Lavalle, presidenta del Comité Mexicano del CIDD-UNESCO y otros. La coordinadora de tan importante reunión fue Sylvia Ramírez, investigadora del CID-Danza.

## UN HOMENAJE. DOS FUNCIONES

Dentro de las actividades complementarias al *Encuentro* y a la *Reunión de las Américas*, se llevó a cabo la función homenaje *Una vida en la danza*, en la que se hizo un reconocimiento a los pioneros: Nellie Campobello, Tessy Marcué, Luis Felipe Obregón, Anna Sokolow, Marcelo Torreblanca, Enrique Vela Quintero y Waldeen, y a la primera generación: Socorro Bastida, Martha Bracho, Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Josefina Lavalle, Ana Mérida, Magda Montoya y Rosa Reyna. La función se realizó en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario.

El programa estuvo integrado por: *Pies para que los quiero si tengo alas pa' volar* de Marcela Aguilar, con música de Xennakis, Juventino Rosas, B. Marcello y tradicional, voz de Julieta Egurrola y diseños de Eduardo Torijano. CICO: Danza contem-





*Reflejos*

Cor. Luis Fandiño

Grupo Alternativa

poránea, cuya responsable es Lin Durán. *Si al menos* de Cristina Gallegos, música de Gustav Mahler, diseños y textos también de Gallegos. Danza Libre Universitaria. *Cuarto Interior* de Silvia Unzueta, música de Keith Jarrett e iluminación de Manuel Hiram. Ballet Independiente dirigido por Raúl Flores Canelo. *Zapata* de Guillermo Arriaga, música de José Pablo Moncayo. Compañía Nacional de Danza. *Pavana para un amor muerto* de Michel Descombey, música de Maurice Ravel. Ballet Teatro del Espacio de Descombey, dirigido por Gladiola Orozco. *Una pierna para Neruda* de Gloria Contreras, música de Dmitri Shostakovich, escenografía vestuario e iluminación de Kleómenes Stamatiades. Taller Coreográfico de la UNAM.

Al otro día, en las misma Sala Co-

varrubias, se presentó un programa con siete grupos independientes de danza contemporánea. Participaron Ballet Danza Estudio con *Creación* de Bernardo Benítez, música de Klaus Shultze. Taller de Danza Contemporánea "Andamio" con *Serrallo* de María Cristina Mendoza, música de Erik Satie y Lee Oskar. "Contradanza" con *En el nido de la serpiente* de Cecilia Appleton, música original de Humberto Alvarez, fotografía de César Arvizu. "El cuerpo mutable" con *Golpe de gracia*, idea y dirección de Lidia Romero. "Alternativa" con *Reflejos* de Luis Fandiño, música de Ernest Bloch. "Barro Rojo" con *El camino* de Arturo Garrido, música de Adrián Goizueta. Por último, el grupo Experimental "Quinto Sol" con *La cena* de Juan José Islas, música de Franz Schubert.

## SEMINARIO DE CAPACITACION Y ACTUALIZACION

La Subdirección de Educación e Investigación Artísticas del INBA, a través del CID-Danza, y la Subdirección de Acción Cultural de ISSSTE, efectuaron de febrero a abril de 1985, dentro del Seminario de Capacitación y Actualización, los cursos siguientes: Sistema de notación Laban por Bodil Genkel; Notación aplicada a la danza mexicana por Josefina Lavallo; Historia de la danza teatral de occidente por Miriam Huberman; Teatro-Danza (elementos teórico-prácticos) por Graciela Henríquez; Música en la coreografía por Luis Rivero; Dirección de plástica escénica por Guillermo Gómez Mayorga, e Instrumento teórico-práctico de apoyo para la investigación de la danza por Luz del Carmen Vilchis.

## PRESENTACION DE CUADERNOS DEL CID-DANZA

El CID-Danza y el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, ambos dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes, realizaron la presentación de la publicación *Cuadernos del CID-Danza número tres*. José Limón, el 6 de febrero del año en curso, en las instalaciones del SNEPD.

Participaron en dicha presentación: Tania Alvarez, directora general del SNEPD, Patricia Aulestia de Alba, directora del CID-Danza, César Delgado Martínez, coordinador de ediciones del CID-Danza y Rosa Reyna, investigadora del CID-Danza.

El cuaderno presentado contiene los artículos: *José Limón y los recuerdos* de Rosa Reyna; *José Limón. Pequeña biografía* de César Delgado Martínez y *El lenguaje de la danza* del mismo Limón.

## PUBLICACIONES DEL CID-DANZA

Bajo la coordinación de César Delgado Martínez se publicaron seis números del *Boletín Informativo del CID-Danza*, diez de la colección *Cuadernos del CID-Danza*: El número 1 *Yol-Itzma: la danzarina de la leyendas*; números 4, 5, 6, y 7 *Una vida dedicada a la danza. Primer homenaje*; número 8 *Compañías subsidiadas del INBA* y números 9 y 10 *Reconocimiento. Grupos independientes*. 1985.

También se editó la *Memoria del Primer Coloquio Nacional de la Danza y Medicina*, la selección y edición estuvo a cargo de Kena Bastien.

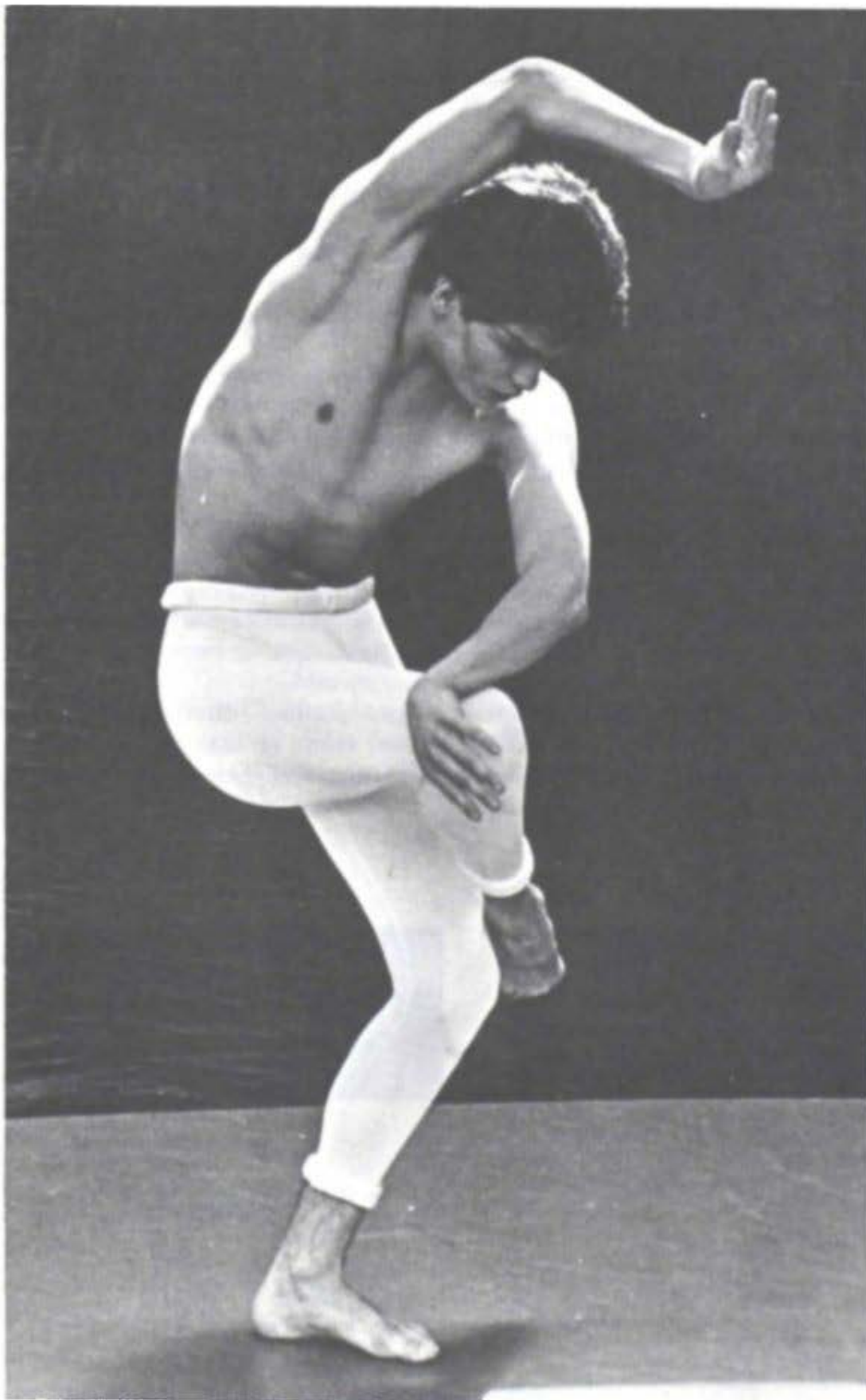
Aparecieron los tres primeros números de la colección *Cuadernillos de Danza*, titulados *La danza y la música*, *La importancia de la danza infantil en el proceso educativo* y *Danza escolar*, todos al cuidado de Lin Durán.

En el *Cuaderno del CID-Danza* número 1, Patricia Aulestia comenta que “en nuestro medio nos enfrentamos a una escasa publicación de libros sobre danza, en sus diversos géneros. Sólo unos cuantos libros aparecen cada año. Tal parece que no es negocio para los editores publicarlos. También nos enfrentamos a la carestía de lo publicado, quedando relegado un amplio sector del mundo de la danza, como podrían ser los estudiantes, por ejemplo”.

La intención del CID-Danza es practicar “una política editorial que rompa precisamente con lo planteado” anteriormente, como se mencionó en dicha publicación. Nuestras publicaciones pretenden afrontar dicho vacío editorial sobre la danza en México.

### Portadas de dos boletines del CID-DANZA





*La muerte del cisne* (1982)  
Cor. Michel Descombey  
Bailarín Javier Salazar

### CRONICA PARA NO OLVIDARNOS\*

Luis Enrique Mueckay

Ayer, después del ensayo general nos volvimos en los de siempre. Fila antes del camión, ruta corta, marcha forzada en el metro Balderas. Mochila colgada al hombro, piel sudada y el rollo de papel. Chamarra y bufanda, agujero en las mallas. Libro de teoría, tela adhesiva, noticias internacionales. Racimo de llaves, departamento chico. Esto y más, queriendo ser, por cierto, flecha y algodón para violar o coser las urgencias. La noche nos sorprendió, entonces, fumándonos los últimos centavos.

Ayer mismo, como a la mitad de la madrugada, sólo fuimos cansancio y sueño, dos cobijas y un reloj despertador a punto de estallar.

Hoy, antes del ensayo general, hemos sido banda de músicos, consigna de *barro*, quince treinta en la Alameda y *contrapeso* de la pancarta. *Danza* y grito *rojo* ante la sucursal del águila negra. Fuimos marcha. Dos entre miles tratando de quitarnos la muerte de los hombros y de los hombros de los hijos. Más tarde fuimos el ensayo general pero no nos importó el silencio ajeno, porque antes fuimos brigada de pies de paloma sobre la tarde tibia.

Hoy por la noche, aquí, soy explosión de miel y tierra sobre tu espalda y eres franco alarido que retumba en mi sangre. Mientras yo toco tu sonrisa y tú merodeas dentro de mi boca, la luna se sitúa blanca sincera.

Mañana, de seguro, nos repetiremos en cada libertad que mueva los pies descalzos.



\* El 22 de enero, uno de los contingentes más fuertes y numerosos en la Marcha de la Paz fue el conformado por los bailarines y músicos independientes.



*La fille mal gardée*. Nueva versión de Joseph Lazzini

## TESTIMONIO

### DON SOTERO SANCHEZ GUERRERO: EL SON SE TIENE QUE LLEVAR CON EL GUAJE, CON LA MENTE Y CON LOS PIES.\*

César Delgado Martínez

Ejido La Partida, municipio de Torreón, Coahuila. — En la región la *Danza de Pluma*, perteneciente a las denominadas *Danzas de Conquista*, por tratar precisamente el tema de la conquista de México, es una de las más difundidas. Los personajes que intervienen son: El Monarca (Moctezuma, primer capitán), Cortés (segundo capitán), La Malinche (interpretado por un niño entre nueve y diez años, vestido de mujer), los Viejos y el grupo de danzantes.

Don Sotero Sánchez Guerrero de sesenta y un años de edad, oriundo de este ejido, cuenta su versión de la danza.

Sus padres llegaron de San Luis Potosí en 1906. Era la época en que se trabajaba en la hacienda de sol a sol. Se ganaba un centavo por cada kilo de algodón que se pizcaba. Había quien en un día llegaba a ganar hasta un peso. Don Sotero nos comenta que en 1920 vio por vez primera la danza, el día de San Isidro Labrador, es decir el quince de mayo.

La señora Juana de la Rosa era la encargada de la manifestación coreográfica tradicional. En general, la gente ganaba veinticinco centavos diarios. El cine no alcanzaba. No se podían vestir los danzantes con riqueza. Sólo los que podían se ponían

. . . una camisa de género llamada *orlanda*. Muchos participaban así como andaban, hasta remendados. Se ponían una falda chillante de alguna mujer de la familia.

En 1933 la hacienda cambió de dueño, afirma don Sotero, el nuevo patrón, don Fernando González Fariño

. . . vio la danza y le preguntó al moyordomo mayor Cosme Alvarado sobre ella. Es la fiesta de San Isidro Labrador, patrón de los agricultores —le respondió—. Después don Fernando y su hermano Eduardo, dueño de la Hacienda del Consuelo, la bailaron. Uno de *Monarca* y el otro de *Cortés*.

Así el hacendado decidió tomar a su cargo la danza

\* Homenaje al 50º aniversario del reparto agrario en La Partida por Lázaro Cárdenas.

Vamos haciendo la danza. Yo me voy a hacer responsable de los vestidos. Pero el que le entre le entre —le dijo al mayordomo mayor—. El que no quiera, nomás me avisas.

Dice don Sotero que el que no quería bailar “hasta ahí llegaba en el trabajo”. La indumentaria

. . . fue gusto del patrón. Se fijó en San Isidro. También quería botas en lugar de huaraches. Pero le dijo el mayordomo mayor que no, porque con ellas no se podía bailar. Y entré a la danza a los dieciocho años —dice don Sotero—. Un día andábamos trabajando Cosme Arroyo, Serapio Santiago y yo. Llegó Cosme Alvarado y nos dijo “Quiero que vayan de danzantes”. Yo me entusiasmé. Me creí capaz de poder bailar, pero a la mera hora la vergüenza no me dejó. Era el último danzante. La gente se juntaba a ver el ensayo, a reirse de uno. Llegaba enfrente de donde estaban las muchachas y no podía levantar los pies. Dos sones anduve así. Al tercero, me hice el ánimo. Aquí se acabó la vergüenza, me dije. La gente después decía: mira qué bien baila *La curra*. A mí me decían *La curra*. Los otros dos que se comprometieron a ir a la danza no asistieron. No pasó nada con ellos porque uno era ahijado y otro cuñado del mayordomo mayor Cosme. Entonces, pues, no les dijo nada al patrón.

El patrón decidía quién continuaba y quién salía de la danza. Nos cuenta don Sotero, que “noche por noche sacaba dos, tres, cuatro, hasta que quedaban los veinticuatro integrantes”. A los seis años de danzante pasó a *Cortés*, luego a *Monarca*. Para representar a este último se requiere “ser buen danzante y saber hacer las mudanzas (coreografías). Bailar él y saber mover la danza. Es como el maestro”.

El ocho de noviembre de 1936, el general Lázaro Cárdenas repartió la tierra en La Partida.

El patrón llamó al (primer) comisariado ejidal Guadalupe González y le dijo “ya les entregué la tierra. Ahora les voy a hacer otro regalo. Les voy a dar a San Isidro, también la tambora, pero siempre y cuando me aseguren que van a seguir la tradición”. Le juramos al patrón. El ejido se hizo responsable de la danza. Don Fernando después venía a verla con toda la familia, cuando todavía tenía la pequeña propiedad, antes de venderla.

En 1975 don Sotero se separó de la danza. “A mí me echaron, francamente”. El motivo fue haber exigido la disciplina que debe imperar al interior del grupo.

Ahora —nos cuenta— ya no hay la disciplina de antes. No conocen a fondo la danza. El son —termina diciendo este viejo danzante— se tiene que llevar con el guaje, con la mente y con los pies.



*La fille  
mal  
gardée,*  
Nueva  
versión de  
Joseph  
Lazzani



## LO VIEJO Y LO NUEVO EN "LA FILLE MAL GARDEE"\*

Patricia Aulestia de Alba

Al filo de cumplir sus doscientos años, el más viejo ballet de repertorio, *La fille mal gardée* (La hija mal guardada), se convierte en Francia en la actualidad dancística europea.

La crítica parisiense exclamó: *Plus jeune que jamais*. Esa coreografía está más joven que nunca.

El acontecimiento tuvo como escenario el "Theatre du Capitole", de Toulouse, donde el "viejo" ballet que se presentaba habitualmente en dos actos "rejuveneció" en cuatro actos en la nueva versión basada en los archivos históricos, musicales y coreográficos de Jean Dauberval; asimismo, en los manuscritos conservados en la Opera de París. La novedosa puesta en escena y coreografía es de Joseph Lazzini y la adaptación y orquestación de Jean-Michel Damase. Fueron utilizadas las partituras musicales de Hérold, Hertel, Rossini, Drigo, Mincus, Delibes y otros compositores.

Este ballet lo concibió en Burdeos su primitivo autor, Dauberval, como una muchacha que es regañada por su madre (Une jeune fille querellé par sa mère). Cuando se estrenó el 1º de julio de 1789, lo bautiza como "El ballet de la paja" o "Sólo hay un paso del mal al bien" (*Le ballet de la faille o Il n'est qu'un pas du mal au bien*). Pero no es sino hasta un reestreno, el 30 de abril de 1971, en Londres, cuando la intitulan con más humor *La fille mal gardée*, título que no se ha modificado hasta nuestros días. Entre nosotros se conoce como "La hija mal cuidada" o "La muchacha mal custodiada".

\* Parte de los datos aquí reseñados proceden del artículo Aventuras y desventuras de La fille mal gardée.

Internacionalmente es abrumadora la cantidad de versiones que ha tenido la obra. En Londres en 1791, 1799, 1802 y 1815. En Venecia es puesta en escena, en 1792, por Salvadore Viganò. En 1797 la presenta, en Nápoles, Duquesnoy con el título de *La inutile precauzione*. Ese mismo año triunfa en Marsella y Lyon. En París se presenta en el teatro de la Porte de San Martín el 13 de octubre de 1803. Sin embargo, *La fille mal gardée* figura en el repertorio de la Opera de París hasta el 17 de noviembre de 1828, gracias a Jean Aumer, discípulo de Jean Dauberval. El mismo Aumer había presentado ya la obra en la Corte de Viena en 1809. Rusia se hizo eco de la importancia de este ballet en San Petersburgo y Moscú, donde Charles-Louis Didelot lo presentó en 1827.

Después de su estreno en Berlín por Paul Taglioni, en 1864, Peter Ludwig Hertel compone una nueva partitura que gusta más a los coreógrafos italianos que la de Hérold, quienes presentan la obra en París (1886) y después en Nápoles (1902). También, Marius Petipa y Lev Ivanov la reponen en San Petersburgo (1885). En Moscú la presentan frecuentemente con el título de *La vaine precaution*. Alexander Gorsky en 1901 y 1918; Asaf Messerer en 1930, y Mikhail Lavrosky en 1937. En Leningrado la presenta Oleg Vinogradov en 1971.

Bronislava Nijinska la monta para el Ballet Theatre de Nueva York el 19 de junio de 1941, versión que presentó en el Palacio de Bellas Artes de México, interpretada por Irina Baronova, Dimitri Romanoff e Ian Gibson (1941-1942). Posteriormente, en 1951, con Alicia Alonso e Igor Youskevitch. En 1955, el citado Ballet-Theatre la presenta nuevamente en Bellas Artes.

En Francia, Alexandra Balachova realiza versiones abreviadas, en 1947, para el entonces joven Grand Ballet del Marqués de Cuevas. Joseph Lazzini monta varias producciones, siendo las más renombradas la de Toulouse en 1958, y la de Marsella en 1959.

En Inglaterra, Frederick Ashton la presenta con el Royal Ballet en Londres (1960).

La opera de París la presenta con Heinz Spoerli, en 1981, y con Claude Bessy en 1985, basada en la de Dimitri Romanov para la Escuela de Danza.

En México conocemos la versión de Enrique Martínez montada para el Ballet Clásico de México y la Compañía Nacional de Danza del INBA en 1964, 1965, 1968, 1972, y de 1981 a 1984, interpretadas por Sonia Castañeda, Laura Urdapilleta, Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Maclovia Carrión, Jorge Cano, Francisco Martínez y otros. La versión de Alicia Alonso, para la citada Compañía, fue montada de 1976 a 1978. La puesta en escena se presentó en Bellas Artes con el Ballet Nacional de Cuba.

Como dijimos al comienzo de esta nota, *La fille gardée* ha resucitado recientemente, confirmándose que es un ballet genuinamente francés. El "Tout Paris" se desplazó a Tolouse, revalorizando la obra y exaltando la labor de los artistas del Ballet du Capitole y los famosos protagonistas invitados: Elisabeth Maurin (Lise), de la Opera de París; Vladimir Derevianko (Colin), del Bolshoi de Moscú; Denys Ganio (Nicaise), estrella del Ballet Nacional de Marsella y Jacques Fabre (Marceline), director de danza del Teatro du Capitole.

## **DANZA Y TEATRO, LOS DOS HERMANOS**

**José Ruiz Mercado**

En este siglo de las especializaciones, la hermandad de lenguajes parece un mito enclaustrado en los viejos archivos de la alquimia. La apariencia llega a crear los más diversos espejismos, al grado de escucharse la frase más cotidiana de "¿eso para qué me sirve?", en la posición pragmática del buen banquero, en el utilitarismo nato.

La ideología imperante se refleja en una falta de preparación humanística en los ejecutantes, tanto de la danza como del teatro, por señalar concretamente estas disciplinas, pero el problema se ve en todas las áreas. Nuestra educación, consecuencia de las corrientes positivistas, nos hace ver, de manera aislada, la concreción del mundo.

En un principio nacen la música, la danza y el teatro como un todo integrador de la cosmovisión de los pueblos primitivos, en donde el mito y el rito formaron parte vital de sus manifestaciones culturales; la división del trabajo dio pie a las castas como una forma de clasificación social. El arte se transforma para dar cabida a otra manera de ver el mundo: del misticismo al juego.

En Europa, los bailes de los pastores dan pie a estructuras dancísticas temáticas, en donde se narra una historia dramática. En América, la conquista se narra a través de la danza como parte de un teatro primitivo.

Poco a poco las acciones se desarticulan para dar pie a una forma "pura". El movimiento plástico es un espacio. ¿Pero hasta dónde participa de otras artes? De la escultura, por ejemplo, de la cibernética.

Se ha dicho ya bastante que tanto Grotowski, en el teatro, como Nikolais en la danza, han llevado al arte escénico a un callejón sin salida. Por lo pronto, no coloquemos este juicio en la interrogante de "cierto" o "falso". Si el escenario surgió de un rito, entonces volvamos a él. Después de todo, nuestra sociedad actual ¿no está compuesto de estos?

Marshall McLuhan hacía la comparación de los anuncios de neón con las cuevas de Altamira. La misma concepción anímica que se dio a las pinturas rupestres se le da a los productos anunciados por los medios de comunicación masiva de este anciano siglo XX. El rito continúa vigente como una estructura lúcida de nuestra convivencia diaria.

El ritmo de las relaciones diarias, el caminar por la calle, son ritmos prestados a la escena, ritmos que tanto el bailarín como el actor deben tener presentes, en una disciplina que requiere del espacio. Elemento clave para el desarrollo del juego escénico del teatro y de la danza; los hermanos que aunque se retiren siguen viviendo juntos.

## **COSTUMBRES Y TRADICIONES DE MORELOS**

**Norma L. Avila Jiménez**

Parece ser que por fin los dirigentes

de algunos grupos de danza folklórica académica han comenzado a tomar plena conciencia de lo valiosas que son nuestras tradiciones culturales, de toda la riqueza inmersa en las raíces nacionales y, por lo tanto, están rompiendo con el espectacularismo y la estilización en alto grado de los bailes y danzas mexicanas. Han decidido dejar a un lado el montaje de cuadros dancísticos con un objetivo meramente comercial; ya empiezan a apreciar que nuestras manifestaciones folklóricas contienen una fuerza inimaginable, tal como se dan en el lugar a que pertenecen, porque en ellas va implícita la idiosincrasia de quienes habitamos en el país.

Esta nueva conceptualización de la danza folklórica escénica, claramente la ha patentizado el conjunto dancístico del Centro de Seguridad del IMSS de Morelos, en su programa "Costumbres y tradiciones de Morelos", basado en las celebraciones que se realizan en Xocotla. El director Jesús Parra, ha manifestado su preocupación por investigar la esencia de los bailables que interpreta dicho grupo. Asistió a las fiestas patronales donde se ejecutan; platicó con los informantes y los invitó a montar y a tocar ciertas piezas dancísticas. El sabe que únicamente estas personas que danzan, por tradición hereditaria y como una forma de purificarse, tienen en sus manos gran parte de la historia verdadera de nuestros antepasados.

Durante los primeros 15 minutos de cada función que se ha ofrecido en diversos foros, cierto sector del público, acostumbrado a hacer la analogía teatro-espectáculo *hollywoodense*, ha exclamado: "están muy cargados a la izquierda", "esos vestidos no lucen", "yo no les pondría calcetas a las pastoras", etc. Pero esto

ha sido sólo en el principio. Poco a poco el sentimiento místico y de entrega transmitido por los intérpretes ha logrado envolver al auditorio; al final la aceptación es casi total.

El grupo de Morelos participó en un Festival ejecutando el *Baile del brinco*, mejor conocido como *Danza de los chinelos*, acompañado por la Banda de Alientos de Jojutla, integrada por socio-alumnos del IMSS. En esta danza, interpretada generalmente durante el carnaval y al final de las fiestas civiles-bodas, bautizos, etcétera, se puede observar el sincretismo existente en diversas comunidades de nuestro país, ya que en la indumentaria aún se ven las imágenes de dioses o motivos prehispánicos, bordados en chaquira como una forma de rendirles homenaje.

En la *Danza del tecuán* o *Danza del tigre* (cuyo informante fue el señor Florentino Solera) destacan, entre otras, las recreaciones del embañado, tecuán o nagual, la del tigre, las perras, los zopilotes y el rastrero. Se ríen, gritan, se retuercen y revuelcan, emiten ruidos, juegan, con lo que logran proyectar al contenido ritual de dicha danza, donde el bien y el mal juegan un papel preponderante. Además, las máscaras que usan, cuyos rasgos en algunos casos marcan humor y entre otros misterios, dan el toque mágico, elemento indispensable en las fiestas comunales rurales.

Otros bailes y danzas que ejecutan son: la *Danza de las ramas*, *Xochipitzáhuatl*, *Danza de los arcos* o *Contradanza*, *Pastoras* (informante, señor Ricardo Marcelino Palma), *El escapulario*, *El perdón* y *La boda*. En todas ellas se reitera el constante afán de su director por cuidar y mantener al máximo la esencia de cada danza.

Esperamos que esta tendencia a revalorar lo que somos, lo que nos pertenece, continúe. Al ver al conjunto dancístico aludido, formado por alumnos de los maestros Lucía Nava, Etela Ortega, Manuel Toledo y Jesús Parra, se puede confirmar que reconocernos es indudablemente más justo que escondernos detrás de aquel velo enajenante que trata, sin lograrlo por completo, de cubrirnos.

## CON NOSOTROS, FUSIONES, NUEVO GRUPO DE PROVINCIA

Luis Enrique Mueckay

El Distrito Federal no es ni puede seguir siendo considerado el epicentro del arte contemporáneo en México. Insistir en ello, en estos momentos, es cerrar nuestra apreciación y admiración a los sucesos artísticos que proliferan en esos puntos alejados y frecuentemente olvidados llamados provincia: un lugar en el que pocos creen y muchos desdeñan.

Ahora la provincia ha visto surgir una nueva compañía de danza contemporánea perteneciente a la Escuela Escénica de la Universidad Autónoma de Nuevo León: Fusiones. Apenas fundada en septiembre de 1985 tiene ya en su haber un repertorio conformado por algunos trabajos coreográficos, entre otros, *Divertimento* de Marcela Cisneros, *Cantares y Tactos amorosos* de Tonio Torres, *Noche de Mayas* de Dolores Bernal, *Tiene Becho un violín sonando* y *Zacamson* de Arturo Garrido.

En noviembre pasado Fusiones participó en el VI Premio Nacional de Danza Contemporánea, organizado por la UAM y el INBA, con el trabajo *Zacamson*; pese a que en la ronda eliminatoria no pasaron a finales,

éste fue uno de los trabajos más serios y sobresalientes. Además de su claridad estructural en los movimientos, lo que demuestra el buen oficio del coreógrafo Arturo Garrido, hubo un buen uso de la escenografía y el vestuario, de Julieta Leal y Juan José González, respectivamente, los que, en su originalidad, guardaban estrecha relación con otro elemento importante, la música, que en este caso fue una selección de la autóctona de los estados de Oaxaca, Guerrero y Chiapas. Vimos un todo coreográfico fusionado a la vida de nuestros pueblos indígenas y que quedó representado dignamente en la interpretación de los bailarines contemporáneos, entre los que sobresalió Dolores Bernal, quien sustentó gran parte de la obra con una impecable capacidad expresiva.

Hubo así un trabajo colectivo de la compañía que se evidenció en el foro; hubo un talento en sus componentes que hacen que el reto de ser la primera compañía de Nuevo León que viene a México y participa en un certamen como el mencionado, adquiera modalidades de compromiso. Hacer crecer la semilla arrojada al aire. Los motivos, las maneras como se forma un grupo son muchas y rara vez dejan de ser difíciles pruebas a vencer, pero los atrevimientos artísticos tienen un precio muy alto y esto lo saben los grupos nuevos o los independientes. Aquí, Fusiones deberá hacer de su sencillez, su entusiasmo y el trabajo disciplinado, la lucha para la creación y la supervivencia, que, sabemos, es más trascendente que la consecución de un premio que en poco o nada puede cuantificar y calificar los sacrificios que un grupo requiere para hacer y confiar en su labor coreográfica.



Grupo Fusiones de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

## MURIO LA BAILARINA CYNTHIA COUTTOLENC\*

Patricia Rosales  
y Eduardo Camacho

Consternación y dolor, en el ámbito dancístico nacional, causó el fallecimiento de la joven bailarina Cynthia Couttolenc, quien al morir contaba con 33 años de edad; sus restos fueron sepultados el domingo pasado, en Puebla.

Originaria de la ciudad angelina, Cynthia realizó ahí sus estudios básicos, y en 1974 el gobierno poblano le otorgó una beca por un año, con miras a su perfeccionamiento como bailarina y maestra; al concluirla, ingresó a la Compañía Nacional de Danza, donde recibió enseñanzas de profesores cubanos, a través del convenio artístico con ese país. En 1977 hizo un viaje de estudios a Canadá, recibiendo clases de Louis Falco, y un año después con Valentina Castro, de quien era sobrina. También

Michael Reznikoff y Fedor Lensky fueron sus maestros de baile clásico.

Cynthia Couttolenc, prima además de la también fallecida Eva Zapfe, venía dirigiendo su ballet de la Casa de la Cultura de Puebla, luego de participar durante cuatro años en las temporadas del grupo Andamio, y de ser cuerpo de baile por un espacio de tres años en la CND.

Patricia Aulestia, directora del Centro de Investigación de la Danza del INBA, al comentar la noticia, afirmó: "Cynthia era una bailarina de mucho talento. Me dejó pasmada su muerte".

Por su parte, Nellie Happee, indicó: "Supe la noticia por una compañera que me habló, y me comuniqué inmediatamente a Puebla, donde la mamá de Cynthia desgraciadamente me dijo que sí. Era un lindísima persona, muy responsable, de gran sensibilidad. Trabajaba mucho. Hace poco le hablé para que diera clases

\* Tomado de *Excélsior*, miércoles 29 de enero de 1986, sección cultural, página 2.

en mi estudio, pero amablemente declinó mi ofrecimiento, pues su labor en Puebla le absorbía todo su tiempo”.

Cristina Mendoza, integrante de Andamio, después de expresar su pesar por el deceso de quien fuera su compañera y amiga, informó que Cynthia también desarrolló una labor muy importante en el grupo Arsaedis, como bailarina y coreógrafa. A decir de Cristina, las obras que más se recuerdan de la desaparecida artista, son *Soliloquio*, con textos de Sor Juana Inés de la Cruz y música del padre Antonio Soler, y *La soledad en llamas*, homenaje a Frida Kahlo, con música de Silvestre Revueltas. “En ellas se veía claramente su intención de abordar la problemática del mexicano”, agregó.

A su vez, Margarita Saldaña, coordinadora de divulgación de la CND

refirió: “Ella y el que fuera su esposo, Raymundo Cesma, fueron mis becarios en el Fonapás, pero más que eso, entrañables amigos. De Cynthia recuerdo su alma bella, sensible e incomparable, y su muerte me causa un gran dolor”.

Verónica Aranda, bailarina de la CND, expuso: “Sentimos mucho que una persona que sobresalió entre los grupos independientes haya desaparecido”.

Finalmente, Armando Arias, fotógrafo especializado en danza, manifestó que “conocí a Cynthia cuando era integrante de Arsaedis, y que en su actividad era básica la firmeza técnica con que se presentaba. Ella preparó coreografías para ese grupo y se significó por su labor. Es una pena que tan joven nos deje este hueco”, puntualizó.

## EL PROCESO DE IMPROVISACION EN LA DANZA FOLKLORICA\*

Ana Giurchescu

Traducción y síntesis Margarita Tortajada

En el área de danza folklórica, el siguiente significado del término improvisación es muy amplio y vago. Está usualmente basado en percepciones intuitivas, ligadas con lo individual, libre y espontáneo, y usado en oposición a lo común fijo, homogéneo y uniforme.

Los propósitos principales de este artículo son descubrir y describir los rasgos generales y básicos que definen el proceso de la improvisación, analizar la motivación que existe atrás, y encontrar las reglas de acuerdo a las cuales la improvisación funciona.

Tomando algunos estudios previos a este tema, este artículo esencialmente está basado en el estudio de la danza folklórica en Rumania, aunque no pretende centrarse sólo en ella, sino tomarla únicamente como modelo.

### 1. Las interrelaciones individual y social

La danza, con sus movimientos rítmicamente organizados, es una de las artes

\* Tomado de *Dance Studies*, vol. 7, Centre for Dance Studies, Jersey, C. J. 1983.

con significados más profundos de la expresión humana, porque la conexión entre "bios" y "ethos", entre los movimientos visibles, inscritos en el tiempo y el espacio, el mundo oculto de las sensaciones y los sentimientos, sirve a una necesidad del hombre para su liberación emocional.

La relación entre sentimientos y acción, causa y efecto, crean un estado físico-psicológico propio para bailar. A nivel individual puede describirse como imagen emocional, física y mental; un circuito de comunicación interna del bailarín a sí mismo. La danza, sin embargo, es una actividad cultural socializada y, raramente aparece como un acto privado y aislado. La unión de ejecutantes y espectadores es uno de los puntos fundamentales de la danza de casi todas las culturas. Así, cada circuito de comunicación interna será integrado orgánicamente a la red larga e intrincada de la comunión externa, que el bailarín establece con los demás bailarines, músicos y audiencia.

El contenido del mensaje, que es llevado por ambos circuitos de comunicación, es el resultado de la interacción de ciertos factores como las características físico-psicológicas de cada individuo; las condiciones objetivas de su realización (del contexto social, tiempo y espacio), el determinante cultural de los patrones de movimiento (un cierto código de danza incluyendo el vocabulario kinético-rítmico y las reglas estructurales, que funcionan en una comunidad dada).

La interacción de todos los mensajes recibidos y transmitidos a lo largo de los circuitos de comunicación interna y externa, da a la danza su significado básico: las tensiones emocionales profundas del hombre y los procesos mentales integrados dentro del sentido general de solidaridad comunitaria y humana.

En el nivel de significado más profundo, la danza folklórica está considerada como establecida culturalmente y de un modo fijo en la comunicación artística. Pero es una forma de conducta que expresa la relación dinámica entre el grupo social e individuo. Las necesidades del bailarín como un individuo, ser para él mismo, expresar sus sentimientos y su propia personalidad artística, tiene relación ambivalente con la necesidad de integrarse en el grupo social, e interactuar con los otros bailarines. Esta contradicción causa cierta tensión que genera y libera energía y la máxima energía producida es la generada en forma individual que será expresada por su creatividad artística.

## CREATIVIDAD: LIBERTAD Y LIMITES

La danza es por definición una actividad creativa y cultural, en el sentido más amplio del término. Siendo un arte temporal y directamente transmitido de una generación a otra, la danza folklórica existe como tal sólo si se materializa, en un cierto contexto social y sólo si es aceptada perdura. Hasta que se materializa una danza existe en la mente y cuerpo del bailarín como una representación holística, que incluye imágenes mentales, emocionales y kinaestéticas en forma de patrones generalizados, a partir sus experiencias dancísticas previas.

Una danza, aunque sea pensada para ser una reproducción idéntica de una precedente y sea considerada como la "misma" danza, resulta como una nueva creación, porque los cambios permanentes, que ocurren a lo largo de los circuitos interno y externo de la red comunicación, siempre contienen una cantidad de nueva información. La actitud creativa no está siempre expresada en la superfi-



cie, sino que yace en los profundos sentimientos del hombre y su compromiso con la danza. El proceso creativo está implícito en la danza, y en referencia a la danza folklórica cada nueva reproducción demuestra un hecho creativo. En una perspectiva histórica, cada ejecución de danza es sólo un eslabón en la inquebrantable cadena de todos los actos creativos realizados en el pasado y que son potencialmente continuados en el futuro.

No hay duda de que la atracción y valor de una actividad creadora depende de la cantidad y calidad de la nueva e inesperada información transmitida. Qué tan lejos se extiende, cuáles son sus límites y cuál es la estrategia interna del proceso de creatividad, son preguntas que deben ser respondidas por la improvisación.

La motivación de la creatividad en la danza yace en la tensión básica entre la intimidad del bailarín y la realidad externa psicológica y física; la intimidad se refiere al impulso individual que busca expresarse en un cuerpo según su estado psicológico, mientras que el exterior abarca los patrones del movimiento adquirido y socializado. La existencia de la danza no debería ser interpretada como la suma de algunas ejecuciones individuales; por el contrario, es el resultado de la creatividad integrada de cada participante, que actúa y se relaciona con los otros como un miembro de una comunidad cultural específica.

Para que una danza pueda aparecer en cierto contexto social y ser reconocida como un producto de cierto grupo cultural, debe contener cierto grado de información conocida, aunque nunca supone una repetición perfecta e idéntica; la repetición de lo conocido es una condición básica para la estabilidad y popularidad de la danza.

La información conocida toma el rol de un pilar de soporte para la estructura de la danza, y aunque puede aparecer una variación en la ejecución, la danza está expresada a través de ciertos movimientos estereotipados por un cierto grupo social al que pertenece y con reglas de composición aunque exista la improvisación.

Con el desarrollo de las sociedades, las reglas supra-individuales de la conducta social y cultural gobiernan y determinan los movimientos compartidos en común, por formas establecidas que pueden preservarse y transmitirse.

El idioma de la danza folklórica es altamente formalizado y determinado culturalmente. Desde esta perspectiva, como creación personal, sólo tiene un modo particular de empleo y también de manipulación del vocabulario tradicional kinético-rítmico, de acuerdo a ciertas reglas estructuradas supra-individuales, que son parte de la herencia cultural de la comunidad. Así, la tendencia de los ejecutantes es expresar su propia personalidad artística y realidad psicológica, pero siguiendo los modelos tradicionales para que la danza reciba aceptación y reconocimiento o sea que cada danza da una variante, más o menos cercana, a un tipo de danza anterior, que funciona como modelo de la comunidad, y lo puede reconocer.

## LAS ESTRUCTURAS CONTEXTUALES DE LA DANZA

La danza folklórica no es un idioma autónomo, funciona en interdependencia con otros idiomas y la estrategia de sus relaciones está dirigida al proceso de creatividad.



Bailarines rumanos

Según el contexto social lo más importante es la participación, siendo a veces necesaria la completa disolución en la comunidad del individuo, y éste implica homogeneidad en los patrones de ejecución, aunque también hay espacio para la libertad creativa de cada individuo.

Cada comunidad construye su propio sistema cultural, cada elemento es interdependiente y se halla en interrelación activa. De aquí puede descubrirse un estilo cultural, donde puede existir complejidad y extensión de su vocabulario.

En la danza puede suceder que, a partir de un número reducido de estilos, se creen numerosas danzas, las cuales pueden ser reconocidas por la comunidad al ser repetitivas y sólo variantes de los estilos, con reducidas ideas coreográficas y repertorios muy ricos, donde cada danza representa un estilo con diferentes ideas coreográficas, con su propio significado y función social. Las dos permiten variantes para la improvisación.



Bailarines rumanos.

## IMPROVISACION, UN SIGNIFICADO PARTICULAR DE COMUNICACION CREATIVA

La improvisación en la danza puede ser interpretada como una forma de comunicación artística a través de la cual el hombre libera su energía creativa, en estrecha relación con el contexto social. En un proceso de individualización en una comunidad, una respuesta personal y particular a un estímulo recibido por la red de comunicación, de acuerdo con las cualidades emocionales del bailarín y su personalidad artística.

Puede parecer un juego porque significa espontaneidad, satisfacción y placer, al utilizar reglas preestablecidas. El bailarín trata de ser él mismo y mostrárselo al grupo.

Cuando se considera como un proceso creativo intencional y deliberado, la improvisación es frecuentemente igualada a la composición. Sin embargo, hay

diferencias; una variante de una composición ya establecida, es repetida, pues es algo pensado de antemano, tiene su propio nombre y se le considera y es aceptada por la comunidad.

La variante improvisada es raramente repetida en forma idéntica pues es una creación nueva, personal y espontánea, y si se repite puede llegar a ser aceptada e incorporada por la comunidad como una nueva danza, aunque a veces sólo provee de nuevo material para la composición.

La relación entre improvisación y la idéntica reproducción, puede, en una perspectiva histórica, mostrar ciertos estilos culturales y estados de desarrollo social. Ambos son actos creativos intencionales.

## LA CAPACIDAD Y HABILIDAD EN LA IMPROVISACIÓN

La improvisación depende primeramente de las cualidades físicas y psicológicas del bailarín. Pero la manera de moverse es de acuerdo a los estereotipos que identifica en su comunidad, o sea que, aunque es un proceso individual, es una parte integral de la tradición cultural de la comunidad a la que pertenece. Esta determinación dual del proceso de improvisación lleva a la discusión dos conceptos básicos: la capacidad y la habilidad.

La capacidad se refiere al nivel de estructuración de la danza que existe en la tradición cultural de la comunidad, pues el bailarín al improvisar maneja estereotipos dinámicos que relaciona con modelos pre-existentes.

La improvisación depende de la capacidad del bailarín, de su espontaneidad y rapidez de sus procesos mentales y físico-psicológicos. La manera como la capacidad particular es llevada a la realidad se logra por la habilidad del bailarín, la cual se refiere a las funciones del cuerpo y la mente, pues puede evaluar y elegir los estereotipos de acuerdo a las condiciones de su ejecución.

### 2. Grado Cero de Improvisación

Existen danzas en culturas europeas que excluyen la improvisación y se realizan tratando de reproducir, lo más exactamente posible, el modelo mental ya aprendido.

En el gran número de danzas que no aceptan improvisación, el estímulo de la expresión personal se halla en discusión pues, por una parte, las danzas incorporan en su estructura suficientes posibilidades para permitir al bailarín las variaciones y, por la otra, consideran que lo ya establecido en la danza expresa la personalidad humana y artística del bailarín, sin necesidad de agregar más. Esto puede ser considerado por gente proveniente de una cultura danzaria libre, como una formalización y regularización de la danza.

Esto ilustra la existencia de dos aproximaciones a la danza: una que enfatiza la integración del individuo a la colectividad y otra que da las posibilidades de expansión personal. Aunque parezcan contradictorias, no se excluyen.

## EL PRIMER GRADO DE IMPROVISACION

La improvisación en un primer grado puede darse cuando se utiliza a un di-

rector que elige las secuencias de movimiento que debe ejecutar el grupo, pero que no rompe la estructura interna de la danza. A veces es usado para incrementar la función de la danza como entrenamiento y aumento del atractivo por los cambios inesperados y espontáneos, pero siempre dentro de una estructura ya dada. Esto se da, por ejemplo, en los círculos abiertos.

#### LA IMPROVISACION EN DANZAS CON ESTRUCTURA DE CADENA

Las posibilidades de expresión aquí están restringidas a la improvisación individual, pues se expresa el deseo individual, recibiendo estímulos de sus compañeros, músicos y audiencia, y al llegar a la improvisación en grupos se da el momento climático.

En este tipo de danzas de grupo, las estructuras restrictivas para la improvisación están impuestas por los siguientes factores: el tipo de danza, el diseño en el espacio, la estructura de las unidades de danza básicas y su relación con la música, la relación entre las unidades estructurales.

Existen diversos grados de improvisación en las danzas de cadena y cada una de estas variantes se considera sólo como una danza, a pesar de los cambios que dan en su interior, pues siempre se llega a la versión original, repetida constantemente por los movimientos básicos del patrón rítmico, aunque tomen otra expresión.

#### LA IMPROVISACION DE DANZAS DE PAREJAS DISPERSAS

A pesar de que las parejas están dispersas, tiene un diseño coreográfico y no rompen su interrelación. La improvisación se da por cada pareja y para lograrlo es necesario un nivel técnico similar, la colaboración artística de todos y el entendimiento recíproco, para sentir las intenciones creativas de los compañeros. Casi siempre el hombre toma la iniciativa, dirige a la mujer y construye las secuencias de movimiento.

Los patrones de movimiento que potencialmente proveen el material para la improvisación están contenidos en cierta clase de temas: caminar, girar rápidamente, *pirouettes*, enlazar, zapatear, brincar golpeando los talones, palmear y girar. Todos pueden tener variantes y el bailarín es libre de elegir la que desee, según la dirección de su cuerpo y los movimientos, la amplitud, el ritmo, etc.

Esas frases, que incluyen los temas básicos, están unidos en largas unidades — secuencias de frases — que expresan un tema coreográfico. Estas frases pueden variar en su estructura y la improvisación está basada en ella.

#### IMPROVISACION EN EJECUCION DE SOLISTAS

Es sabido que la ejecución del solista da la más grande libertad de improvisación porque excluye la relación restrictiva del grupo. Así, la personalidad humana y artística del ejecutante puede ser expresada completamente. Por lo tanto la función principal (en danzas no rituales) es el espectáculo y la exhibición. Puede ser también muestra de virtuosismo o tener el propósito de competir y ganar el más alto estatus artístico y social. La profundidad de la motivación psicológica y el sig-

nificado de una improvisación en un "solo" es muy personal y por lo tanto muy diversa.

En el tipo de danzas referido antes, la estructura del proceso creativo la determina el tipo de danza, subrayado por una cierta melodía. Los bailarines deben tomar de su memoria movimientos y emplearlos según el tipo de danza; pero en un solo, el ejecutante tiene la libertad de extender los límites del tipo de danza y adaptarse nuevas frases.

En el proceso de una improvisación en un solo, el bailarín parte de una frase, que tendrá cambios y se repetirá a lo largo de la ejecución. La frase introductoria es el estereotipo fijado a la que volverá, en forma similar al *rondo*. Las variantes no aparecen por accidente, sino que el ejecutante progresivamente amplía los cambios, creando secuencias que tienen una clara línea rítmica, especial, kinética, y dinámica. Así puede hacer una larga construcción, pasando de una secuencia temática a otra, dando contrastes, utilizando transiciones y, al final, cuando ha desarrollado al máximo el tema, llega al clímax de la danza. La riqueza de su improvisación estriba en el número de temas usados y su combinación pero no importa lo rico que sea, cada bailarín utiliza sólo cierto tipo de frases, que son producto de su comunidad y también caracterizan su personalidad creativa.

Lo mismo sucede con el espacio que, teóricamente, no tiene límites, pero su concepto proviene de una tradición cultural.

La relación estructural con la música no es determinante para el proceso de improvisación en un solo, aunque en ciertos momentos están coordinados. Es importante el proceso de comunicación que se da entre el bailarín y los músicos que llega a crear una atmósfera emulativa.

## EL PROCESO DE IMPROVISACION EN UNA PERSPECTIVA HISTORICA

Si se ve históricamente a la danza folklórica, representante en primera instancia del campesino, es posible detectar las influencias mutuas que ha tenido con las clases sociales altas y el medio urbano. Una de las características que se encuentran presentes en la danza folklórica es la improvisación, elemento que no siempre forma parte de la danza en las ciudades.

Ambos tipos de danza, al influirse en forma recíproca, han coexistido, pero en la mayoría de los países europeos, la danza folklórica por varias razones políticas y culturales, motivadas por propaganda y aspectos comerciales, ha sido divorciada de su contexto orgánico y ha sido manipulada como un elemento de espectáculo en festivales, concursos de arte, shows comerciales, programas de televisión, etc., donde pierde sus cualidades y significado original. Los nuevos productos consisten en danzas estilizadas, homogéneas, con música determinada, que no dan lugar a la improvisación, variación o creatividad personal. Aunque sean copias muy cercanas, nunca serán iguales a sus modelos originales, porque pertenecen a otra esfera cultural.

Como producto de la cultura de masas, que dice querer preservar el folklor, y canalizado a través de la masa media, al folklor adulterado le han dado un estatus social y puede llegar a ser modelo para el verdadero folklor, modificándolo según el criterio del espectáculo, lo que significa la desaparición de la danza folklórica viviente.

**TIEMPO DE VARIEDAD O, LO QUE ES LO MISMO,  
TIEMPO DE RELECTURA**

**Fernando Nieto Cadena**

De la memoria, igual que de la originalidad, nunca se podrá decir cuál me será primero otra vez infiel. No recuerdo si en otros textos Alejo Carpentier se preocupa de la danza con el mismo interés (literario) que en *La consagración de la primavera*. \* No sé. Todos sabemos que Carpentier fue un melómano consumado y entre esos ires y venires por arias, conciertos y óperas apabullantes debió cruzarse más de una vez con la danza. Son ejemplo sus crónicas sobre el ballet ruso, en 1929, o la que hizo sobre el estreno de *Bolero* de Maurice Ravel.

Este ballet supo mostrarse, musicalmente, superior a todas las previsiones. ¡No podría imaginarse algo mejor escrito para la danza, que esta nueva partitura del gran compositor moderno!

Que *La consagración de la primavera* tenga como eje argumental la presencia de una *ballerina* no es una sorpresa. La historia de la novela es muy conocida. Una rusa, Vera (personaje sosia de un ser humano concreto, la rusa de Baracoa), lucha incansablemente durante años por formar un ballet integrado únicamente por bailarines negros. En una sociedad racista como la cubana, antes el triunfo revolucionario, sólo podía pensarse que era una tarea demencial. Los fracasos por falta de apoyo no desanimaron el fuerte carácter de la rusa, quien consigue la realización de sus esfuerzos únicamente con el triunfo de la revolución. Es cuando se dedica a levantar su ballet que, para entonces, ya no será desvalorizado como "ballet de negros", por el contrario, será la imagen de un pueblo en formación, en rescate de su dignidad y soberanía.

El texto de Carpentier abunda en descripciones de momentos culminantes o cruciales en la formación de un bailarín o bailarina. Desde el comienzo mismo nos acerca al rigor y la disciplina de los ensayos.

El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo, mirando el suelo — 1. . . 2. . . 3. . . —, atenta al suelo — 1 yyý 2 yyý 3. . . —, midiendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma (y sin poder pasar nunca de diez y seis, diez y siete, diez y ocho *fouettés*, soñando con los Grandes Cisnes Negros que alcanzan a redondear

\* CARPENTIER, Alejo. *La consagración de la primavera*. Siglo XXI editores, México D. F., 1978. 576 págs.

treinta y dos. . .). . . El suelo. Medida del suelo. Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo. La danza. La danza siempre, oficio de Alción. (p. 11)

Lectura indispensable, necesaria. Acercarse a la narrativa de Carpentier es descubrir los vasos comunicantes que la producción estética en todas sus ramas tiene entre sí. No basta con las técnicas, los recursos, los artificios interpretativos. La fundamentación teórica, en la actividad estética, es fundamental para conocer qué estamos haciendo, por qué lo estamos haciendo y para quién lo hacemos. La novela de Alejo Carpentier es una buena manera de sensibilizarnos más allá de la especificidad de nuestro quehacer artístico. Nos abre al horizonte de nuestro siglo, nos conduce a la confrontación de nuestras realidades presentes con las del pasado; el futuro sólo será la respuesta que logremos dar a dicha confrontación. Por eso la novela de Carpentier se vuelve obligatoria para quienes transitamos por diversos caminos los vericuetos del arte. Nos hará más sensibles, más rigurosos, sobre todo más humanos.

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

*Boletín CID-Danza*

*Campos Elíseos 480  
Colonia Polanco  
C.P. 11000 México, D.F.  
Teléfono: 520-22-71*



---

## SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Lic. Miguel González Avelar  
*Secretario*

Lic. Martín Reyes Vayssade  
*Subsecretario de Cultura*

## INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lic. Javier Barros Valero  
*Director General*

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

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

Mtro. Víctor Sandoval  
*Subdirector General de Promoción  
y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

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

Lic. Esther de la Herrán  
*Directora de Investigación y Documentación de las Artes*

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

---

Coordinador del boletín  
César Delgado Martínez

---

---

Las publicaciones del Instituto Nacional de Bellas Artes  
están a la venta en estas librerías

**LIBRERIA Y CAFETERIA  
DEL  
PALACIO**

**Vestíbulo del Palacio  
de Bellas Artes**

---

**LIBRERIA DEL  
MUSEO DE ARTE  
MODERNO**

**PASEO DE LA REFORMA Y GANDHI**

---

**LIBRERIA  
DE SAN CARLOS**

**PUENTE DE ALVARADO 50**

---



**SEP**