

**Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes**

**ESCUELA NACIONAL DE DANZA  
“NELLE Y GLORIA CAMPOBELLO”**

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA  
CON ORIENTACIÓN EN DANZA ESPAÑOLA**

**MODALIDAD: MONTAJE ESCÉNICO CON FINES DIDÁCTICOS**

**PROYECTO: “A MERCED DEL SOL”**

**P R E S E N T A  
SCARLETT DALEÍ BASURTO CUIEL**

**ASESORA: PALOMA MACÍAS GUZMÁN**

**MAYO 2018**



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

**Cómo citar este documento:** Basurto Curiel, Scarlett Daleí. “A merced del sol”, ENDNGC/INBA/SC, Ciudad de México, 2018, 106 p.

**Descriptorios temáticos:** A merced del sol.



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

---

---

ESCUELA NACIONAL DE DANZA  
"NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO"

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA  
CON ORIENTACIÓN EN DANZA ESPAÑOLA

MODALIDAD: MONTAJE ESCÉNICO CON FINES DIDÁCTICOS

PROYECTO: "A MERCED DEL SOL"

P R E S E N T A

SCARLETT DALEÍ BASURTO CURIEL

ASESORA: PALOMA MACÍAS GUZMÁN

MAYO 2018

Ciudad de México, a 2 de Mayo de 2018

**LIC. JESSICA ADRIANA LEZAMA ESCALONA**  
**DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA**  
**"NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO"**  
PRESENTE

Por este medio le informo que Scarlett Daleí Basurto Curiel, egresada de la escuela a su cargo, con la especialidad de danza española, concluyó su montaje escénico con fines didácticos titulado "**A merced del sol**", el cual fue realizado bajo mi asesoría.

En vista de que este proyecto cumple con los requerimientos metodológicos y de contenido especificados en el reglamento de la escuela, doy mi visto bueno para que la interesada continúe con los trámites correspondientes al proceso de titulación. Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente

Paloma Macías Guzmán

## **Agradecimientos**

A todos los seres que me han acompañado en este camino tan incierto.

A mi madre, que por más difícil que sea, siempre sabe apoyarme y guiarme, que nunca me dejará sola y que me ama incondicionalmente.

A mi padre, que me ha dado todo el amor que tiene y que siempre está ahí para acompañarme.

A mis hermanos que me acompañan en cada minúsculo paso, en cada desvelo, en cada triunfo y derrota.

A todos y cada uno de mis compañeros, especialmente a Edgar, Carmencita, Casandra, Carmen, Ale, Elisa, Angélica, e Izamal y su madre que nos adoptó y cuidó durante cuatro maravillosos años.

A Rodri por apoyarme ciegamente en cada decisión.

A mis maestros que han sido punto clave en mi desarrollo.

A Efraín Moya por insistir en que la danza era el camino.

A Andrea Zavala por hacerme ver que no podía vivir sin bailar ni un día más de mi vida.

Al maestro Vega y a Gaby por darme las herramientas necesarias para continuar mi camino.

A Silvia, María Elena, Mariana, Karime, Gabriel, Omar, Soledad, Eloísa, Rocío, Jaqueline, Ana, y Rebeca por abrir mis ojos a la danza española y a la docencia, por no soltarme y cuidar cada paso, por dejar su huella en mi cuerpo y en mi forma de dar clase.

A Paloma por ser tan paciente, por ayudarme a aterrizar mis ideas y por enseñarme tanto.

Y finalmente a mis alumnas, que son materia prima de este trabajo y a quienes agradezco su compromiso y confianza, sin ellas este trabajo no se hubiera materializado nunca.

## Índice

### Introducción

#### 1 Capítulo 1. Contexto histórico

1.1 Danza española estilizada.

1.2 Aportes estilísticos de Antonia Mercé “La Argentina”

1.3 Aportes estilísticos de Antonio Ruiz Soler “El bailarín”

#### 2 Capítulo 2. Proceso didáctico

2.1 El 3º año del específico de danza del CEDART “Frida Kahlo”

2.2 Proceso pedagógico

2.3 Estrategias didácticas

#### 3 Capítulo 3. “A merced del sol”

3.1 Coreografías y planos de piso

3.2 Guion escénico

3.3 Diseño de vestuario

3.4 Programa de mano

### Conclusiones

### Referencias

### Anexos

Anexo 1. Plan de curso.

Anexo 2. La poesía como elemento de apoyo a la exploración de movimiento y expresión corporal.

Anexo 3. Poemas a Antonia Mercé “La Argentina”

## **Introducción**

La realización de un montaje coreográfico es una tarea a la que todo maestro de danza debe enfrentarse a lo largo de su carrera, es un proceso que involucra no sólo el conocimiento técnico del género dancístico abordado en el curso, sino que es indispensable que el docente tome fuentes de inspiración y haga uso de la expresividad y emociones de sus alumnos.

La idea de hacer el montaje “A merced del sol” surgió inesperadamente al encontrar poemas dedicados al baile de Antonia Mercé “La Argentina” en un libro que hablaba del desarrollo de la danza moderna en México, este hallazgo me hizo cuestionar la tradición que tiene en este país la danza española estilizada, ya que los poemas fueron escritos por autores mexicanos en las primeras décadas del siglo XX. Al indagar en libros de historia de la danza tanto mexicanos como españoles, me encontré con las diversas presentaciones que tuvieron en México importantes figuras de la danza española, las cuales fueron pilares de la conformación del género de la danza española estilizada.

Dos de estas figuras fueron tomadas como inspiración para este proyecto el cual busca rendir homenaje a sus aportaciones estilísticas.

El género antes mencionado fue el que elegí para enseñar durante un año a las alumnas del Centro de Educación Artística (CEDART) “Frida Kahlo”, ya que en mi experiencia y debido a que conocía el plan de estudios de la institución, es el que me pareció más adecuado para que las alumnas comenzaran a conocer la danza española.

Uno de los objetivos de este proyecto fue acercar a los espectadores y a las alumnas a la danza española estilizada, que a pesar de estar presente en recintos de todo México, es

desconocida para una gran parte de la población, incluyendo a parte de la comunidad dancística y a mis alumnas, las cuales no tenían ningún conocimiento acerca de este género antes de iniciar el curso. Fue esencial en todo momento durante la realización de este montaje que mis alumnas fueran conscientes del género que estaban aprendiendo.

Este escrito está dividido en tres capítulos que muestran el desarrollo del proyecto en todas sus etapas y la investigación documental que sirvió para profundizar en las características de los estilos de los bailarines a los que se busca rendir homenaje con este montaje.

La danza española estilizada tuvo su origen en las primeras décadas del siglo XX, gracias a las aportaciones de figuras como Antonia Mercé, Antonio Ruiz Soler, Vicente Escudero y Mariemma, entre otros que combinaron a su manera las danzas folclóricas españolas, el flamenco y la escuela bolera. En el primer capítulo de este escrito se describen los aspectos más importantes de sus inicios y su conformación como género, así como la vida y obra de dos de sus mayores exponentes, Antonio Ruiz Soler “El bailarín”, y la antes mencionada Antonia Mercé “La Argentina”.

Ambos exponentes hicieron aportaciones importantes al género convirtiéndolo en uno de los más representativos de la danza española en el mundo. Los estilos de ambos bailarines trascendieron el tiempo y las fronteras. Uno sutil y elegante, y el otro espectacular e impresionante, son parte de los contenidos que se contemplaron para el desarrollo del curso para las alumnas del tercer año del específico de danza del CEDART “Frida Kahlo”.

El proceso del montaje inició con la enseñanza de los pasos básicos de la danza española estilizada, en el segundo capítulo se describen las estrategias didácticas y la metodología desarrollada para la conformación de las coreografías. Las cuales ayudaron al aprendizaje significativo de las participantes, y a que el reto de hacer un montaje entero fuera posible.

Elegí piezas musicales de dos repertorios presentados en el Palacio de Bellas Artes en México, todas compuestas por exponentes importantes de la música española, las cuales han sido interpretadas por diversos grupos y bailarines a lo largo de la historia, algunas de gran trascendencia como el “Zapateado” de Pablo Sarasate y la “Danza Del Fuego” de Manuel de Falla, y otras un poco más olvidadas como la “Canción de Cuna” de Federico Mompou.

Debido a la libertad que otorga la danza española estilizada a combinar los diversos géneros de la danza española y la danza en general, se puede imprimir un estilo propio del coreógrafo y los bailarines a las obras presentadas, a la iluminación y los vestuarios, los cuales se describen en la tercera parte de este escrito, el cual profundiza en los resultados obtenidos de este proyecto.

El montaje final tendrá una duración aproximada de 20 minutos.

## Capítulo 1 “A merced del sol”

“A merced del sol” es un montaje coreográfico que, dentro del lenguaje de la danza española estilizada, busca rendir homenaje a dos grandes bailarines y coreógrafos que fueron indispensables para la conformación de este género, y que no sólo desarrollaron su trabajo dentro de las fronteras de España. Además, presentaron obras importantes para su repertorio y para la historia de la danza española estilizada dentro del mayor recinto cultural de México: El Palacio de Bellas Artes (Fig. 1).

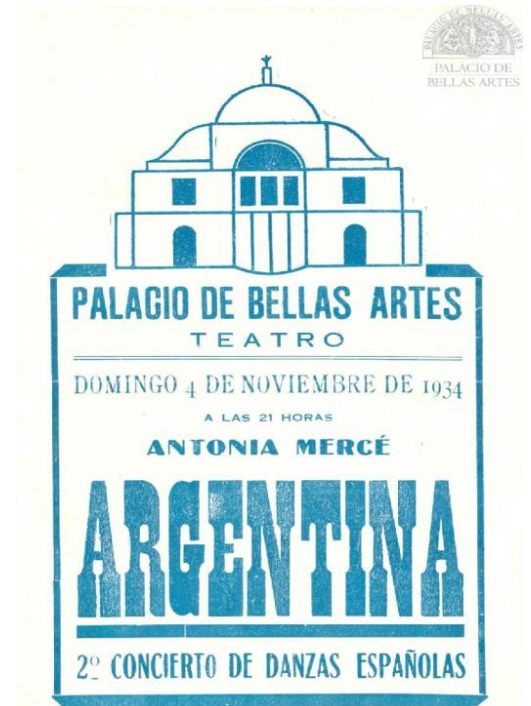


Figura 1. Programa de mano de la Presentación de Antonia Mercé “La Argentina” en Noviembre de 1934 (Gerencia del Palacio de Bellas Artes, 2017).

Cabe mencionar que las piezas musicales elegidas de los repertorios, tanto de Antonio, como de La Argentina, no serán reposiciones, sino que tendrán coreografías inéditas y originales, y que por ningún motivo serán plagios de las mismas, sólo estarán basadas en los aportes estilísticos de ambos bailarines, y serán ejecutadas de acuerdo con el nivel dancístico de las alumnas del tercer año del específico de danza del CEDART “Frida Kahlo”.

En este capítulo se analizarán aspectos importantes sobre la historia y el concepto de la danza española estilizada.

## **1.1 Danza española estilizada**

Actualmente la danza española se divide en cuatro estilos o escuelas, que son, el folclore español, la escuela bolera, el flamenco y la danza estilizada, ésta última la más joven, creada a partir de la combinación de las tres escuelas anteriores.

La danza española estilizada fue posiblemente el género más representativo y solicitado entre las ramas de la danza en España entre las décadas de los años treinta y sesenta del siglo XX, obteniendo gran fama y difusión a nivel internacional (Segarra, 2012). No obstante, a pesar de que existen diversos tratados o estudios acerca de la danza española en general y el flamenco (Mariemma, 1997), (Espada, 1997), (Vitucci y Goya, 1990), (Borrull, 1965), al día de hoy, no existe unificación en cuanto al lenguaje, hay diferencias en los nombres de las posiciones y pasos así como ambigüedades y diferencias de enfoque en cuanto a su denominación y origen (danza española estilizada, estilización, clásico español, danza española neoclásica, etc.). (Segarra, 2012)

Es tan difusa la línea entre el flamenco y la danza estilizada, para quién no conoce a fondo ésta última, que comúnmente, bailarines y coreógrafos de este estilo como Manolo Vargas y la misma Pilar Rioja, son considerados como “flamencos mexicanos”, cuando sus aportaciones más valiosas no se encuentran necesariamente en este ámbito.

Así como el flamenco y la escuela bolera se nutrieron entre sí (Navarro & Pablo, 2005), la danza española estilizada realiza una “depuración que aplicada a la danza española supone la libre composición de coreografías, que ha de hacerse sabiamente, con sensibilidad musical y un conocimiento profundo de las otras especialidades del estilo

español” (Espada , 1997, pág. 321), utiliza elementos de distintas danzas, obteniendo así un lenguaje propio, caracterizado, según Vitucci citado en la tesis doctoral de María Segarra (2012) , por estar destinado a escenarios de concierto y por utilizar música que no siempre era escrita para la danza.

El origen de la danza estilizada se sitúa en las primeras décadas del siglo XX, cuando inició la decadencia del café de cante (Navarro & Pablo, 2005) y el flamenco comenzó a ser interpretado en teatros y en los denominados *music-hall*. El inicio de la cinematografía y las secuelas de la Primera Guerra Mundial, habían dejado un público que, debido a los tiempos violentos, no tenía más meta que la diversión; así, los espectáculos de *variedades* (Fig. 2) se apropiaron de los escenarios, en los que se buscaba hacer una estampa de la música y tradiciones de España, la mayoría de las veces superficial y algo idealizada, sin mucho contenido artístico, y muchas veces inclinándose al erotismo y la exhibición de la belleza femenina. (Navarro y Pablo, 2005)



Figura 2. Fornarina y Pastora Imperio: Las favoritas, en programa de variedades en la ciudad de París en 1907 (Nostálgica y nada más, 2010).

El panorama era tan poco favorable que en este tiempo los estudiosos de la danza se refieren a ella de una manera muy pesimista, Puig (1944, citado por Navarro & Pablo, 2005), nos dice que “el baile se reduce a la exhibición de la belleza femenina, la frivolidad sustituye al talento, el sensualismo anula el arte, corrupción general.” (pág. 91)

No fue sino hasta 1915, con el estreno de “El amor brujo”, con música de Manuel de Falla, libreto de Gregorio Martínez Sierra, y coreografía de Pastora Imperio, que la danza española comenzó a retomar importancia en los escenarios de prestigio. Después de eso, personajes como Antonia Mercé “La Argentina”, Vicente Escudero, Encarnación López “La Argentinista”, Carmen Amaya, Antonio Ruiz Soler “El bailarín”, Rosario Mariemma, etc., (Navarro & Pablo, 2005) dotaron a la danza española de contenido más profundo y significativo, cada uno incorporando elementos de la tradición gitana y española.

A pesar del fracaso que tuvo aquella primera versión de “El amor brujo”, esta pequeña ruptura comenzó a ampliar el campo de la danza española. Adicionalmente, la influencia que tenía el movimiento modernista de esos tiempos, y el contacto que tuvieron los bailarines con la recién nacida danza moderna. Ya que la comunidad artística de entonces tomaba inspiración de sus contemporáneos, estas figuras comenzaron a añadir plasticidad a sus obras, influenciadas por artistas españoles como Pablo Picasso, Juan Gris, y con las nuevas tendencias musicales de Manuel de Falla, Enrique Halffter, entre otros, y tomando en cuenta aportaciones de otros estilos dancísticos de artistas internacionales de la talla de Diaghilev, Nijinsky, Massine, Mary Wigman, e Isadora Duncan etc. (Bennahum, 2000).

Tal era la influencia del arte extranjero que algunos de los cambios estilísticos para la creación de la danza estilizada fueron gestados mayormente en París, Londres, Nueva York y Sudamérica, ciudades que fueron frecuentadas desde principios de siglo con las giras de “La Argentina” en 1919 y continuamente visitadas por muchos de los principales exponentes de la danza estilizada como Vicente Escudero, Rosario y Antonio entre otros (Fig. 3). No solamente por cuestiones artísticas; también había circunstancias sociales que provocaron la exteriorización de la danza española ya que la primera mitad del siglo XX en España fue una época difícil en cuanto a su política y conflictos armados, como La Guerra Civil y el franquismo. Esto provocó que algunos de los artistas tuvieran que refugiarse en otros países para evitar los prejuicios y la censura que vivió el arte de aquellos tiempos (Segarra, 2012).

La labor de los artistas españoles de esa época, es la que ahora enriquece la danza de hoy en día. Fue “El amor brujo” la obra que, abrió la puerta al cambio estilístico y que dio lugar a la etapa del ballet sinfónico flamenco, que se extiende de 1915 hasta mediados del siglo XX, pero muchas otras obras de la música sinfónica española subieron a los escenarios y fueron interpretadas por los mejores bailarines del momento, a partir de ello el



Figura 3. Cartel de Los Chavaillos Sevillanos publicado en el New York Times en octubre de 1940 (Segarra, 2012, pág. 132).

baile flamenco se consideró cercano a la danza clásica y cautivó a todo tipo de público (Navarro & Pablo, 2005).

Ésta fue una parte fundamental de la contribución de Antonia Mercé “La Argentina”, Vicente Escudero, Encarnación López “La Argentinita”, Carmen Amaya y Laura de Santelmo a la danza flamenca. Ellos conformaron unos repertorios que constituyeron la base de lo que, en las décadas siguientes, bailaron Antonio (Ruiz Soler “El bailarín”) y Rosario, Mariemma, Pilar López y María Rosa (Navarro & Pablo, 2005, pág. 110).

A partir de estas aportaciones fue necesario comenzar a crear compañías, lo que requirió que los bailarines tuvieran una mejor formación, tomando como ejemplo a “La Argentina” la cual tuvo una formación en danza clásica y escuela bolera, de parte de su padre, quien era parte del Ballet del teatro de Madrid (Bennahum, 2000).

Con el desarrollo de los nuevos estilos, y ante las dificultades que se tenían en España, los bailarines comenzaron a viajar por el mundo, arribando a América, en donde se apreciaba la danza española y todas sus formas, sobre todo en los países de habla hispana. Su importancia fue tal, que existen registros de presentaciones recurrentes de la danza española dentro del recinto más importante para las artes en México, el Palacio de Bellas Artes (Fig. 4), desde su inauguración en el

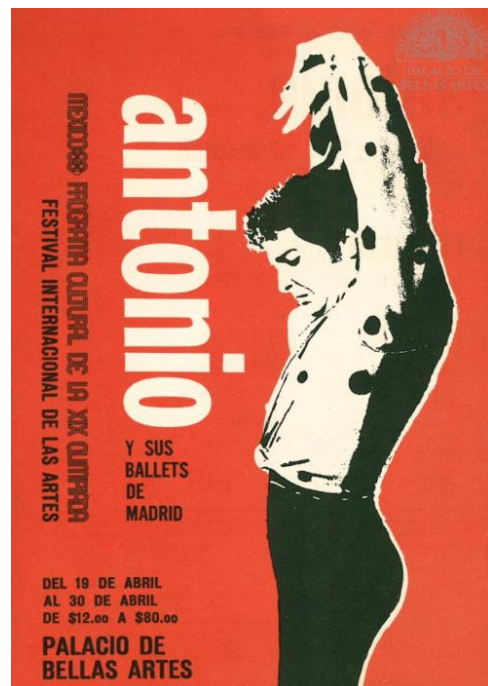


Figura 4. Programa de mano de Antonio y sus ballets de Madrid como parte del Programa Cultural de la XIX Olimpiada de México 68 (Gerencia del Palacio de Bellas Artes, 2017).

año de 1934, en el que Antonia Mercé presentó dentro de su segunda visita a México, piezas destacadas de su repertorio con música de compositores como Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Enrique Halffter, Federico Mompou, Pablo Sarasate, etc. (Tortajada, 2010).

Posteriormente en México figuras como Oscar Tarriba, Manolo Vargas, Roberto Ximénez y, algunas décadas después, Pilar Rioja, inspirados por los grandes bailarines españoles, continuaron desarrollando el placer por la danza española en todos sus estilos y formas.

En la década de los años 30 en España, la danza estilizada adquiría importancia, y comenzaba a definir los pasos que conformarían una técnica específica. Al principio no tenía una definición global ya que cada uno de los exponentes de este estilo introdujo distintas formas, sin embargo, con el paso del tiempo, la depuración de la técnica y la profesionalización de los bailarines, se convirtió en escuela. Debido a todas las aportaciones distintas, existen diferentes ramificaciones del estilo, por ejemplo el creado por *La Argentina*, que después, continuaría Mariemma.

Fue ella quien definió la estilización con las siguientes palabras:

La Danza Española Estilizada es la libre composición de pasos y coreografías, basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera. (...) La composición de estas danzas, si se hace sabiamente con sensibilidad musical y con un conocimiento profundo de las tres formas básicas (...) puede ser la más alta manifestación artística del baile español (Mariemma, 1997, pág. 97).

Como resultado de esta estilización, ahora en el siglo XXI, existen alrededor de quince conservatorios que otorgan el Título Profesional De Danza, con la especialidad en Danza española, que se enfoca en la Danza Estilizada (a veces denominada solamente Danza Española o Clásico español). Adicionalmente en México existe la Licenciatura en Educación Dancística con orientación en Danza Española, en la que se imparten cuatro años de danza española estilizada.

Pero la danza estilizada no es solamente una técnica. “La danza culta Estilizada se convierte en un mundo renovador del arte. Formas, modo, interpretación, todo se estiliza, se eleva y se universaliza” (Espada , 1997, pág. 323).

La creación coreográfica, dentro del lenguaje de la danza española estilizada, “debe hacerse con aportaciones técnicas y estilísticas que pongan de relieve el arte, la imaginación y la musicalidad del coreógrafo” (Mariemma, 1997, pág. 98). El cual puede valerse de cualquier clase de inspiración, tomando como sustento sus conocimientos, espíritu creativo y la vida misma. Siempre respetando los matices de la música sin abusar del ruido, colocando la percusión de pies, manos y castañuelas donde la música lo permita, todo debe estar dentro del compás, sin sobreponerse para que la coreografía sea armónica. “El abuso del ruido en el baile es gravísimo en las danzas estilizadas” (Mariemma, 1997, pág. 98). Las creaciones deben ser claras y tratar con respeto al espectador.

El coreógrafo debe tener en cuenta que, “una obra coreográfica podría ser hoy la interpretación de un estilo histórico” (Espada , 1997, pág. 325), así que debe ser consciente de las aportaciones de los que antecedieron su trabajo, así como de que “el público es generoso y está abierto a todo lo que se le dé. Por tanto, hay que ofrecerle lo mejor, se lo merece y no se le debe engañar” (Mariemma, 1997, pág. 102).

Esta es la razón de que para la creación de “A merced del sol” (montaje coreográfico que se encuentra dentro del lenguaje de la danza española estilizada), se han elegido dos importantes figuras para la configuración del género, por sus aportaciones estilísticas y de repertorio: Antonio Ruiz Soler “El bailarín” y Antonia Mercé “La Argentina”. Ambas figuras visitaron El palacio de Bellas Artes en México, Antonia en 1934 y Antonio en repetidas ocasiones a partir de 1946 (Tortajada, 2010).

A continuación, se revisarán sus aportaciones.

## 1.2 Aportaciones estilísticas de Antonia Mercé “La Argentina”

La primera figura en la que está inspirado el montaje “A merced del sol” es Antonia Mercé “La Argentina” (Fig. 5), una gran artista, de una belleza y estética dancística que fue determinante para el desarrollo de la danza española estilizada.

En los años en los que ella vivió y se desarrolló, la industria cinematográfica apenas comenzaba a tomar fuerza, son muy pocos los vídeos que se tienen registrados de su danza, como en el que aparece bailando un tanguillo en el año de 1930 (Old Spanish Film, 2016), así que para este trabajo las referencias de sus aportaciones estilísticas serán tomadas de libros y fotografías.



Figura 5. Antonia Mercé “La Argentina” fue conocida por su impecable técnica de castañuelas. (Bennahum, 2000).

Su temprana muerte evitó que transmitiera su estilo dentro de una escuela, y sólo quedan los destellos que se impregnaron en las personas que trabajaron con ella como Vicente Escudero, los bailarines de su compañía y Mariemma.

Antonia Rosa Mercé y Luque “La Argentina”, bailarina y coreógrafa, nació en Buenos Aires, Argentina el 4 de Septiembre de 1888, hecho que le otorgó el sobrenombre por el cuál fue conocida. De padres bailarines, La Argentina comenzó desde pequeña su formación en la danza gracias a la guía de su padre, que se especializaba en los bailes de la escuela clásica española (boleros, peteneras, jotas, danzas vascas, etc.), adicionalmente la madre de la Argentina le enseñó a tocar las castañuelas (Bennahum, 2000), las cuales ella dominaría a lo largo de su carrera y no sólo eso, sino que produjo un cambio en la técnica de castañuelas y la limpió de su toque rudimentario (Espada , 1997).

Debido a su formación, La Argentina incorporó a su estilo formas de las tres escuelas españolas de danza, que en aquel tiempo eran: la clásica nacional, la derivada del ballet clásico franco-italiano y los distintos estilos regionales. Adicionalmente, conjugó las formas del flamenco gitano con los movimientos de las danzas clásicas españolas para así dar paso a su estilización.

Al colocar el flamenco y la danza clásica española junto a las tradiciones coreográficas de la Europa septentrional, la Argentina transformó la danza española, reorganizando sus escuelas a partir de pasos de danza modernos (y también modernistas) que fueron la base de su fama y su legado (Bennahum, 2000, pág. 50).

Antonia, como todos los bailarines de esa época comenzó su carrera dentro de los *music-halls*, y a pesar de que no eran los lugares óptimos para desarrollar todo su potencial

artístico, le dieron las ganancias y la fama con las que, posteriormente sustentaría sus creaciones a lo largo de su carrera.

Durante sus diversas giras por el mundo Antonia logró codearse con artistas de gran renombre, como Manuel de Falla, Federico García Lorca, Enrique Granados y Joaquín Nin entre otros, quienes inspiraron su obra y le otorgaron elementos clave para la creación de sus coreografías. En ese entonces la comunidad artística tenía una conexión más cercana entre distintas disciplinas y permitía que los bailarines se codearan con pintores, poetas, músicos, etc. Esto permitió que la Argentina tomara como inspiración los trabajos de sus contemporáneos (Bennahum, 2000).

Los trabajos de otros artistas hicieron que La Argentina encontrara elementos para su composición que provenían de lugares distintos. “Era una mujer selectiva, una mujer con gusto que observaba, inhalaba y después empleaba lo que le parecía interesante en su propio trabajo” (Bennahum, 2000,

pág. 23). Debido a esto, las coreografías de La Argentina incorporaban elementos del cubismo, ella se preocupaba por la totalidad del cuerpo de baile, no siempre era el centro de la figura (Fig. 6), utilizaba a los bailarines



Figura 6. Argentina y sus Ballets Espagnoles (Bennahum, 2000).

de manera que la plástica de la escena tenía un amplio valor estético. No sólo eso, además se ocupaba de añadir a la música un matiz refrescante en la que los bailarines “se convierten en instrumentos musicales” (Bennahum, 2000).

La danza moderna y los ballets de Fokine, Massine y Diaghilev, fueron también de gran importancia para la creación de sus coreografías, en conjunto con su formación en la escuela bolera, de la cual ella obtendría la base de su visión.



Figura 7. El amor brujo de "La Argentina" con decorados de Gustavo Bacarissas (Bennahum, 2000, pág. 116).

La Argentina modificó el bolero incorporando el flamenco gitano para el movimiento de brazos y piernas, (...) en vez de permitir que la sílfide desapareciera por completo del escenario, la Argentina combinó el bolero con la bulería para mezclar la dama etérea, quizá preindustrial, con la mujer trabajadora y cosmopolita (Fig. 7) (Bennahum, 2000, pág. 27 y 28).

Esta visión plástica de la composición en la coreografía y en los movimientos de la danza, dieron a La Argentina un estilo propio, altamente admirado por sus espectadores en todo el mundo. En México, por ejemplo, Dallal (1994), menciona lo que cronistas de la revista Pegaso relatan sobre la impresión que dejaba con su estilización:

"La Argentina" presenta bailes españoles depurándolos de todo lo canallesco y vulgar para elevarlos a un nivel estético. No es una bailadora de jotas y boleros; es algo más, es una artista y una artista en un arte raro y prodigiosamente bello (...), "La Argentina" ha estabilizado los bailes españoles y los ha presentado ante la cultura francesa, belga y norteamericana, consiguiendo de todos los críticos el premio que se le merece. "La Argentina" tiene conciencia exacta de los valores estéticos dentro del baile y practica el culto del ritmo y del movimiento, tomando un poco de los

bailes clásicos y otro poco de los bailes españoles para hacer algo exóticamente personal. "La Argentina" es una mezcla de Salomé y una maja de Goya. Esbelta y elegante, se mueve en la escena con tanto decoro y gentileza que se confunde a momentos con la luz del reflector (pág. 210).

La Argentina era una mujer segura, dueña de su femineidad, que modificó sus vestuarios para que acentuarán la forma de la mujer, con comodidad y elegancia, características de la moda en París en esa época. Utilizaba líneas que alargaban su figura, de manera que reflejaba en ella misma la imagen de una mujer diferente a las chicas del *music-hall*, La Argentina era ejemplo de honestidad con ella misma y con su cuerpo, era coherente con su estilo coreográfico y las ideas que exponía, en sus propias palabras:

La cuestión es liberar el cuerpo de las restricciones, de su extrañeza, y devolverle su flexibilidad animal, la elocuencia originaria de una criatura hecha para el movimiento y la armonía entre sentimientos y gestos (...) traducir la vida mediante la danza es buscar una armonía en la que el alma, el centro de todo ser, se expresa a través del movimiento del cuerpo. En la danza todo es real. Creo en el encuentro en el cuerpo entre la música, la poesía, el dibujo, la escultura y la arquitectura (Bennahum, 2000, pág. 88).

Para la creación del montaje "A merced del sol", la inspiración más importante proviene de tres poemas escritos por autores mexicanos y que dan una amplia referencia del impacto que tenía el estilo de Antonia en la visión del espectador. Los poemas serán revisados más adelante dentro de este trabajo, pero primero se relatarán aspectos importantes de la vida y obra de "La Argentina".

Para el año de 1919, Antonia ya era reconocida mundialmente y tenía continuamente giras por el mundo cada par de años, en una de ellas presentó sus obras en el antiguo y desaparecido Teatro Colón de México, las reseñas de sus presentaciones se encuentran registradas en la también desaparecida revista Pegaso (Dallal, 1994). Es en esta revista donde se encuentran los poemas que inspiran el montaje “A merced del sol”, de tres autores mexicanos, publicados en distintos años, pero sin dejar de ser una estampa del estilo tan innovador que tenía Antonia.

A pesar de ser tres los poemas que inspiran el montaje, el siguiente, soneto escrito en 1917, es el que tiene mayor peso en la decisión de hacer homenaje a esta maravillosa bailarina.

### ***La Argentina***

*Ignacio Flores Magón*

*Ya comprendo al sacrílego tetarca  
que en su embriaguez de sanguinario artista  
rompió de sus escrúpulos el arca  
y entregó la cabeza de Bautista.*

*Y admiro el gran emperador esteta  
que se perdió en el fuego de unos ojos,  
porque puede ir al Accio un rey poeta*

*por un puñado de claveles rojos...*

*Yo no sé si la sueño o si la miro,*

*no sé si estoy despierto o si deliro,*

*porque es tan suave el ritmo de su danza,*

*tan voluptuoso el vuelo de su giro,*

*que parece, al llegar, una esperanza*

*y se aleja después como un suspiro.*

México, junio de 1917 (Dallal, 1994, pág. 217)

La Argentina tuvo una carrera limpia y exitosa, lamentablemente en el año de 1936 murió en su villa de Miraflores, cerca de Bayonne, (Del Pino , 2005). Dejó su legado impreso en los corazones de sus espectadores, pero desafortunadamente, no logró transmitir todos sus conocimientos ya que no tenía una academia, sin embargo, algunos intentaron continuar con su estilo y propósito, dando a luz a una nueva escuela de danza española: La danza española estilizada.

La última vez que La Argentina pisó tierras Mexicanas fue en noviembre de 1934, dentro de las festividades de la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Ahí presentó un amplio repertorio, que maravilló al público y del cual se extraerán algunas piezas para el montaje “A merced del sol”; el repertorio completo fue el siguiente.

*La andaluza sentimental* (Joaquín Turina), *La vida breve* (Manuel de Falla), *Rondeña* (Isaac Albéniz), *Seguidillas* (sin música), *Tango flamenco* (Ballesteros-Romero), *Lagarterana* (J. Guerrero), *Canción de cuna* (Federico Mompou), *Córdoba* (Albéniz), *Jota aragonesa* (De Falla), *Rapsodia vasca* (J. M. Usandizaga), *Cuba* (Albéniz), *Danza V* (Enrique Granados), *Jota valenciana* (Granados), *La corrida* (Valverde), *Evocación* (Albéniz), *Danza de gitana* (Halffter), *Danza del terror* (De Falla), *Arriero por la carretera de Sevilla* (Manuel Infante), *Puerta de tierra* (Albéniz), *Dolor* (P. Donostia), *Goyescas* (Granados), *Danza ibérica* (Joaquín Nin y Castellanos), *Navarra* (Albéniz), *La cariñosa* (danza popular de las islas Filipinas), *Canción y danza* (F. Mompou), *Serenata* (J. Malats), *Danza del miedo* (De Falla), *Andaluza* (De Falla), *Oriental* (Albéniz), *Goyescas* (Granados), *Corpus de Sevilla* (Albéniz), *Canción del pastor joven* (Donostia), *Danza de los ojos verdes* (Granados), *Malagueña* (Albéniz), *Danza ritual del fuego* (De Falla) (Tortajada, 2010).

Las piezas extraídas de este repertorio para el montaje “A merced del sol” son:

- *Canción de cuna* de Federico Mompou
- *La danza ritual del fuego* y *La canción del fuego fatuo* de Manuel de Falla

A pesar de no que no se encuentra entre las piezas de ese programa, sino en un programa anterior presentado en el teatro Colón de México, y por un gusto personal por la pieza: *La habanera* de Pablo de Sarasate

### **1.3 Aportaciones estilísticas de Antonio Ruiz Soler “El bailarín”**

El segundo personaje a quien se dedica este trabajo es Antonio Ruiz Soler, casi siempre nombrado solamente Antonio, por su grandeza y maravillosa trayectoria, Antonio abrió el camino para consolidar el cambio que inició Antonia, claro que no fue el único, pero si el más reconocido, tanto que es llamado “El bailarín”, durante su trayectoria creó más de 80 coreografías de las cuales al menos 20 forman parte del repertorio del Ballet Nacional de España (Espada , 1997).

Antonio consiguió crear un estilo propio, característico en las formas de la danza española, acentuando los ángulos de los codos en las posiciones de brazos (formas codeadas) y sus característicos brazos en posición de banderillas (Fig. 8), que hoy en día se utilizan de manera cotidiana tanto en la danza estilizada como en el flamenco.

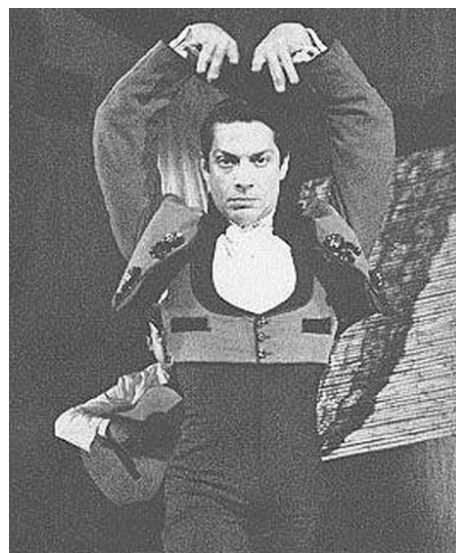


Figura 8. Antonio en posición de banderillas (ABC.es, 2016).

A él se le atribuye la creación del Martinete, “se lo inventó porque Edgar Neville, cinematógrafo y director de *Duende y misterio del flamenco*, le pidió que hiciera algo “nuevo”, él aceptó el reto y creó un nuevo estilo, un baile dramático, escalofriante” (Navarro & Pablo, 2005, pág. 131) (Neville, Antonio 'El Bailarín' - Martinete , 1952).

Su estilo es utilizado en conservatorios en España y en el Ballet Nacional de España, sus aportaciones hacen que bailarinas como Tamara López y los bailarines del BNE, reconozcan como antonianas las posiciones que mantienen esa acentuación en los codos y también a algunos de los pasos que ahora son básicos en la danza española.

Antonio se dedicó a dar un lugar a la danza española dentro del ámbito internacional, ya que no sólo se presentó en teatros de todo el mundo, sino que su legado se conserva en infinidad de películas de la época, tales como “Zigfield Girl” de Robert Z. Leonard (González, 2015), “Luna de miel” de Petr Weighl en la que se presenta su versión de “El amor brujo” (Weighl, 1973), y “La taberna del Toro” de José Antonio Páramo (Danza, 2012) entre muchas otras.

A pesar de que fue criticado por estas presentaciones y por su carrera en los *music-halls*, Antonio logró desarrollar un estilo que, quizá no era tan elegante como el de La Argentina, pero que tenía una gran complejidad en cuanto al virtuosismo de sus zapateados y sus giros, y su característico salto en cuarta posición en el aire, el cual es hoy un paso indispensable para los ejecutantes de danza española estilizada.

Para conocer cómo fue gestado este estilo de formas virtuosas y ágiles se mencionan a continuación aspectos básicos e importantes sobre su vida y obra, incluyendo fotografías con las posturas más características de su trabajo.

Sevillano de nacimiento Antonio llegó al mundo en el año de 1921 (Junta de Andalucía). De familia humilde, Antonio mostró desde pequeño señas de un gran talento, comenzó a bailar cuando su madre se dio cuenta de la musicalidad que lo acompañaría toda su carrera. A pesar de que su padre se negaba rotundamente a aceptar que su hijo se dedicara a una profesión que por aquellos

tiempos era considerada para “mariquitas”, la madre de Antonio, Lola Soler, decidió llevarlo a espaldas de su padre a la mejor escuela a su alcance. El dueño de la academia era Manuel Real “Realito”, establecido en Sevilla, y quien quedó impresionado desde el primer momento por las grandes aptitudes de Antonio (Fig. 9). Tal fue el interés que tuvo en desarrollar el talento del pequeño Antonio, que decidió darle clases particulares gratis, cuando la madre de Antonio ya no estuvo en condiciones económicas para solventar la asistencia del pequeño a las clases de danza (Segarra, 2012).

A pesar de que Antonio no tuvo formación en danza clásica, dominaba los bailes de la escuela bolera, y estuvo brincando de un maestro a otro obteniendo conocimientos y herramientas que le ayudarían a desarrollar todo su potencial artístico. Ya desde muy joven, Antonio descubrió el poder de la espectacularidad,



Figura 10. Antonio (quinto de izquierda a derecha) a la edad de cinco años en la academia del maestro Realito (Segarra, 2012)-



Figura 9. Antonio y Rosario en Sunday Mirror Magazine, Febrero 4 de 1943 (Segarra, 2012).

ya que no tiene el mismo impacto un simple “bien parao”, que un “bien parao” precedido de unos cuantos giros y utilizó estas formas a su favor.

Fue en los primeros años de su formación, en los que Antonio conoció a su compañera Rosario (Fig. 10), junto a ella realizó sus primeras giras por el mundo y creó gran parte de su repertorio, también aprendió a utilizar el espacio y a los bailarines como elementos de una forma espectacular. Bailaron juntos desde 1928 hasta 1952 año en el que por diferencias artísticas decidieron separarse y no volvieron a juntarse, salvo por una u otra aparición especial (Navarro & Pablo, 2005).

La primera vez que Antonio visitó México fue justamente acompañado de Rosario, en ese entonces se les conocía con el nombre de “los Chavalillos Sevillanos”, había una gran cantidad de amantes de la danza española en el país y sus ocho funciones en el Palacio de Bellas Artes lograron obtener reseñas positivas de parte de los críticos mexicanos de la época.

Rosario y Antonio (como ahora se anuncian en toda América), están pasando transición saludable en sus concepciones artísticas (...). El afán de superarse y ahondar en el verdadero arte de la danza ha sido la divisa. (...) Actualmente, observándolos bailar en el teatro del PBA, constatamos la superación que pregona la crítica norteamericana. (...) Antonio tiene ganada ya una personalidad vigorosa debido a su temperamento, la precisión rítmica que ha logrado en la técnica de sus pies, su magnífico zapateado principalmente; el 'braceo', la coordinación plástica de sus movimientos y la mímica de sus propias interpretaciones (Tortajada, 2010, pág. 103).

Los Chavalillos viajaron por todo el mundo consiguiendo el desarrollo artístico de ambas partes, y a pesar de haber bailado juntos más de veinte años, según muchas opiniones, su estilo era muy diferente ya que “el bailarín fue siempre proclive al efectismo y la espectacularidad, muy patentes en ciertas arbitrariedades como bailaor flamenco” (Salama Benarroch, 1997, pág. 72), y a diferencia de esta característica teatralidad, Rosario “sabe graduar el temperamento y ajustarse a la precisión, elegancia y características de sus interpretaciones” (Tortajada, 2010, pág. 112) . Quizás fueron estas diferencias estilísticas lo que llevaron a la pareja de bailarines a separarse y tomar caminos distintos.

Junto a Rosario, y con influencias de Massine, Antonio amplió el lenguaje de la danza española estilizada, incorporando saltos y batería de la escuela bolera (Fig. 11), que dominaba virtuosamente a pesar de no tener demasiada apertura del *dehors*. Posteriormente en el ballet El hombre y la estrella, que se presentaba en la película Niebla y sol (1951), Antonio incluyó además pasos de la danza contemporánea, respetando la tradición flamenca en la que los brazos no suben por encima de la frente, sino que permanecen a esa altura. (Segarra, 2012)



Figura 11. Antonio en la Suite de Sonatas del Padre Soler (Segarra, 2012) (Neville, Antonio 'El Bailarín' - Sonatas del Padre Soler, 1952).

Tras más de una década frenética sienten necesidad de volver a Europa. Eran otros tiempos y los ecos de su éxito en América tenían poca repercusión en España, así que no fue fácil. Se les seguía vinculando a los Chavalillos Sevillanos, especialmente en Madrid, y les salían pocos contratos. Eso, hasta Su actuación en la

Semana Santa sevillana de 1949, que fue éxito rotundo que impulsó su conquista de Europa con actuaciones en París, Suiza, Italia, Dinamarca y Suecia, entre muchos otros, actuaciones todas que fueron antesala a sus giras por Oriente Medio y, en general, el mundo árabe (Khan, 2017).

En el tiempo en el que Antonio regresó a España, la situación política era complicada, y había creado entre algunas personas un recelo ante lo americano (refiriéndose a lo estadounidense) (Navarro & Pablo, 2005), un ejemplo de esta crítica tan tajante, era la que en el año de 1951 publicó Vicente Escudero, el “Decálogo de arte flamenco”, que era una crítica directa al estilo de Antonio. En él, Vicente afirmaba que la forma de bailar de un varón era contraria a las formas estilísticas que representaba Antonio, contiene también una insinuación hacia los zapatos de Antonio, en los que asegura Vicente, existían placas de metal y micrófonos ocultos, a lo que Antonio respondió a la prensa:

Únicamente, en la puntera y tacón de los zapatos, llevo unas hileras de clavitos -lo mismo que Rosario- para evitar el desgaste inútil de dichas partes durante el baile [...] Llama herramientas a unos simples clavillos, los mismos que aparecen cuando se gastan las suelas en los zapatos corrientes, pues así son los que yo uso. ¡Apañados estaríamos Rosario y yo si todo nuestro éxito dependiera de estas minucias! (Segarra, 2012, pág. 326).

Estas críticas no mermaron el ascenso de Antonio a la cima. Después de la separación de Rosario, Leonide Massine invitó a Antonio a participar en *Tricorne*,

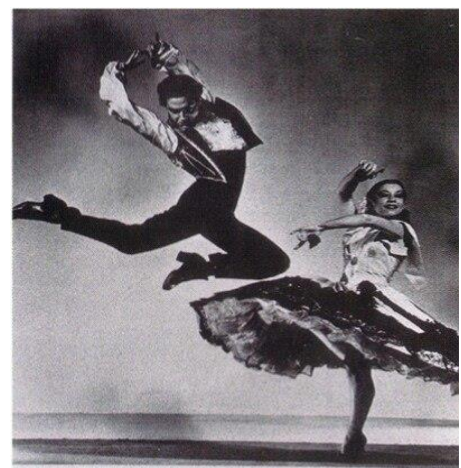


Figura 12. Antonio y Rosario (Segarra, 2012).

posteriormente llamado “El sombrero de tres picos” (Navarro & Pablo, 2005), el cual Antonio repondría con su propio estilo para el BNE. De su trabajo con Massine, Antonio incluyó los siguientes elementos a su estilo coreográfico:

- Grandes saltos. Sus famosos saltos en attitude (Fig. 12), y otros en los que flexiona una o dos rodillas hacia atrás, acompañados habitualmente con un poco de cambré. Antonio incorporó estos saltos a su lenguaje coreográfico en los Estados Unidos, dándoles forma y convirtiéndolos en una seña importante de su estilo.
- Caída de rodillas.(Fig. 13) Antonio adoptó este recurso tan efectista que aportaba virtuosismo y brillantez a las coreografías, así como las diagonales avanzando de rodillas.

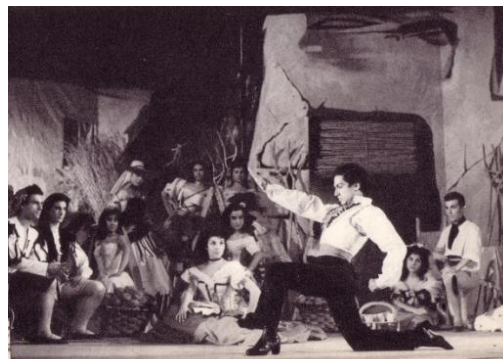


Figura 13. Antonio en La farruca del molinero de “El sombrero de tres picos” (Gyenes, 1964).



Figura 14. El braceo con ángulos marcados es característico del estilo antoniano.

- Recursos

del ballet clásico (Fig. 10). destaca especialmente la diagonal de grand jetés, muy utilizada por Massine e incorporada por Antonio en varias de sus obras.

- Braceos con figuras geométricas muy angulosas o simples líneas rectas (Fig. 14) (Segarra, 2012).

El estilo de Antonio fue pieza importante para la constitución de lo que hoy es la danza española estilizada,

hoy en día los riesgos que tomó al incluir movimientos poco ortodoxos para la danza española, manteniendo su esencia, abre las puertas a los creadores que incluyen dentro de la danza española estilizada elementos de danza contemporánea, el jazz, la danza moderna, danzas folclóricas de otros pueblos y hasta tai chi.

Antonio tuvo una inigualable trayectoria, es reconocido por diversos autores como Gyenes y María Segarra entre otros, por sus amplias aportaciones como uno de los bailarines y coreógrafos más grandes que ha tenido España. De rápido ascenso en su carrera, Antonio era aclamado hasta por los músicos de su tiempo. El compositor Federico Mompou afirmaba que:

Es corriente decir, entre músicos, que Juan Sebastián Bach representa la maestría máxima en el arte del contrapunto, cuando, en realidad, deberíamos decir que Bach “es” el contrapunto. De igual forma no basta cantar alabanzas, por superlativas que éstas sean, a Antonio, cuando en realidad, debemos decir: Antonio “es” la danza (Gyenes, 1964, pág. 36).

Antonio visitó México en repetidas ocasiones, la primera de ellas en 1946 es especial ya que en esta ocasión realizó el estreno mundial de su afamado Zapateado de Sarasate (Gyenes, 1964). “Era como una sinfonía de Beethoven, in *crescendo*, desde el piano hasta el fuerte” (Marinero, 2017).

La última vez que Antonio visitó México, lo hizo de la mano de su compañera



Figura 15. Programa de mano de las últimas presentaciones de Antonio en México (Gerencia del Palacio de Bellas Artes, 2017).

Rosario, la cual a pesar de haber estado separados más de diez años accedió a ser parte del par de programas de Antonio y sus ballets de Madrid, que presentó como parte del Programa Cultural de la XIX Olimpiada , fueron nueve funciones en las que incluyó las siguientes obras: "Eritaña" (De la suite Iberia), Isaac Albéniz; "Baile y cante por caña", Música tradicional; "El amor brujo", Manuel de Falla; "Estampa flamenca", A. Ruiz; entre otras (Fig. 15) (Gerencia del Palacio de Bellas Artes, 2017).

La compañía consiguió un “lleno a reventar”, sus funciones dieron la oportunidad de reunirse nuevamente a Antonio y Rosario, para volver a ser los “Chavalillos Sevillanos” de siempre, según Agustín Salmon, el grupo de distinguía por su “calidad depurada y clasicismo” (Tortajada, 2010, pág. 293).

Después de innumerables éxitos en los escenarios y cines de todo el mundo Antonio decidió retirarse en el año de 1978, con esta decisión emprendió una gira de despedida con el espectáculo Antonio y su Teatro Flamenco, el cual finalizó con su adiós a los escenarios en la ciudad japonesa de Sapporo.

Al dejar los escenarios Antonio tomó la dirección del BNE en el año de 1980 y hasta 1983, fue en este tiempo donde creó obras emblemáticas como “El sombrero de tres picos”, “Eritaña” y “Fantasía Galaica” entre otras, las cuales forman parte del repertorio del ballet y con las cuales decidieron rendirle un homenaje en el año 2016. (Khan, 2017)

Una hemiplejía lo dejó en una silla de ruedas, murió en el año de 1996 “llevándose el honor de ser considerado uno de los más prolíficos, virtuosos y gloriosos bailarines que dio España en el siglo XX” (Khan, 2017).

Rosario dijo a su muerte estar muy conmovida, ya que nunca pensó que pudiera desaparecer tan pronto, a pesar de su enfermedad, a pesar de sus diferencias ella siempre sostuvo que “Antonio ha sido el mejor bailarín español de todos los tiempos. Un fenómeno. Detrás de él, todos han registrado su influencia, todos le han imitado de algún modo” (Salama Benarroch, 1997, pág. 71).

Para el montaje “A merced del sol” se tomarán algunas piezas de lo presentado en la primera vez que estuvo en el Palacio de Bellas Artes. El cual se encuentra escrito en el libro “75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes”, el repertorio completo de esas ocho presentaciones es el siguiente:

*Danza número 1* (Enrique Granados), *Danza número 5* (Granados), *Sacromonte* (Joaquín Turina), *Lagarterana* (Guerrero), *Rondeña gitana* (Ross), *Herencia gitana* (Mostazo), *Por alegrías* (m. popular), *Allegro de concierto* (Granados), *El amor brujo* (Manuel de Falla), *Jota* (Tomás Bretón), *Córdoba* (Isaac Albéniz), *Malagueña* (Albéniz), *Seguidillas* (Albéniz), *La revoltosa* (Chapi), *Medias granadinas* (m. popular), *El sombrero de tres picos* (De Falla, diseños Pablo Picasso), *Sevilla* (Albéniz): *Triana* (Albéniz), *Malagueña* (Lecuona), *Puerta de tierra* (Albéniz), *El mercado* (Infante), *Tarantela* (Gioacchino Rossini), *Manolo Reyes Zambra* (Quiroga), *Viva Navarra* (Larregla), *Capricho español* (Rimski-Korsakow), *Danzas de la escuela clásico española del siglo XVIII: Variaciones flamencas* (m. popular), *Zapateado* (Sarasate), *El relicario* (Padilla), *Barcarola* (Albéniz), *Canasteros* (Currito. Matos y Villascana), *La leyenda del beso* (Soutullo y Vert), *Bodas de Luis Alonso* (Giménez), *El antequerano* (P. Espert), *Aires andaluces* (m. popular), *Goyescas* (Granados), *El albaicín* (Albéniz), *Regreso de Nueva York* (m. popular), *Rapsodia valenciana* (Zarzoso), *Danzas fantásticas* (Turina), *Danza de*

*la gitana* (Ernesto Halffter), *Jota* (Granados), *Ganada* (Albéniz), y *Cuadro Flamenco* (m. Popular). (Tortajada, 2010)

De este repertorio se extraerán las siguientes piezas:

- *El zapateado* de Pablo de Sarasate
- *La danza de la Gitana* de Ernesto Halffter

El conocimiento del proceso de conformación del género de la danza española estilizada otorga al coreógrafo y a los bailarines herramientas indispensables para la creación de un montaje. Con el conocimiento profundo de la historia, se puede entender que el límite de la danza española estilizada está donde el coreógrafo lo decida. En la actualidad no sólo los tres bailes que le dieron origen son parte de la creación de las obras, técnicas como la danza contemporánea y la danza moderna se conjugan para dar amplitud a las posibilidades que existen.

Pero no basta con el conocimiento del coreógrafo, ya que no se puede hacer danza sin bailarines, la educación integral de los estudiantes es clave para el buen término de cualquier proyecto. No basta con la imitación, y tampoco es posible hacer lo que le plazca al coreógrafo si no se conocen a fondo las capacidades de los bailarines o alumnos que se encuentren aprendiendo las obras, es necesario un proceso que ponga especial atención en los participantes.

## **Capítulo II El proceso didáctico**

Para la realización de un montaje dancístico se requiere que muchos factores apunten hacia un mismo lugar. El docente debe estar comprometido con el trabajo y debe encontrar la manera de motivar a sus alumnos para que tengan el mismo compromiso y sean parte activa dentro del proceso.

Inicié el proceso del montaje de “A merced del Sol” el 24 de agosto de 2016, día en que dio inicio mi práctica educativa, ya que consideré que era fundamental enfocar todas las actividades del curso hacia el mismo fin, para llevar a buen término este proyecto.

En este capítulo se revisarán los aspectos más importantes del proceso pedagógico, estrategias y problemáticas de mi práctica educativa, la cual tuvo lugar en el ciclo escolar 2016-2017.

### **2.1 El tercer año del específico de danza del CEDART “Frida Kahlo”**

Para este proyecto elegí como participantes a las alumnas del tercer año de danza del CEDART ya que en mi experiencia, debido a la formación integral que ofrecen estos centros, los alumnos tienen buena recepción de los contenidos de diversas técnicas.

Este modelo educativo integra la formación del bachillerato con el estudio de asignaturas provenientes de cinco áreas artísticas. Por su carácter propedéutico, proporciona las bases y los conocimientos necesarios para continuar con los estudios de nivel superior. El plan de estudios integra los campos de conocimiento del Marco Curricular Común del Bachillerato General de la Secretaría de Educación Pública y de las artes plásticas y visuales, la danza, la música, el teatro y la literatura. Con ello se contribuye al desarrollo de competencias propias del bachillerato y a otras de carácter artístico, que redundan en una auténtica formación integral de sus egresados (INBA, 2017).

A pesar de que los alumnos se encuentran en un momento difícil de su desarrollo en los aspectos social y afectivo, el acercamiento a la disciplina artística les ayuda a encontrar puntos de fuga para sus sentimientos e inquietudes. Adicionalmente, la práctica de la danza consigue dar a los alumnos un amplio sentido de responsabilidad y autocuidado. Éstos dos últimos aspectos fueron indispensables para el buen término de este proyecto, ya que la clase de danza española se daba de manera no obligatoria para las alumnas, así que era esencial para un buen avance el compromiso que tuviera cada una con la clase, la cual, además se llevó a cabo en un horario de 7 a 10 de la mañana.

El grupo fue conformado inicialmente por 17 mujeres y un hombre, que posteriormente y por diversas razones externas al desarrollo de la clase, fueron abandonando el proyecto. Al final del curso permanecieron en el grupo 10 alumnas cuyas

edades oscilaban entre los 17 y 19 años de edad. Todas comprometidas a seguir hasta el término del montaje, a pesar de que ellas egresaron del CEDART “Frida Kahlo” en el mes de julio del 2017 y la presentación final de este proyecto se programó para principios del 2018.

Ninguna de las participantes en este proyecto había estudiado danza española antes de comenzar el curso, sin embargo, todas poseían conocimientos básicos de danza, los cuales les habían sido impartidos en sus años previos en CEDART, como parte de las disciplinas de la danza clásica, folclórica y contemporánea, adicionalmente la mayoría había tomado cursos de diversas disciplinas dancísticas como jazz y hip hop, entre otras.

## **2.2 Proceso pedagógico**

Para el desarrollo del curso y durante el tiempo en el que el proyecto fue realizado, tomé como base algunos parámetros del pensamiento complejo y el uso de la teoría de sistemas aplicada a la educación. Ambas teorías plantean que el conocimiento no puede ser dividido en partes, “todo conocimiento opera mediante la selección de datos significativos y rechazo de datos no significativos: separa (distingue o desarticula) y une (asocia, identifica), jerarquiza (lo principal, lo secundario) y centraliza (en función de un núcleo de nociones maestras)” (Morin, 1997, pág. 14), esto significa que no puedes olvidar para aprender. Lo cual también comprende la emotividad del aprendizaje.

La complejidad es un sistema de pensamiento por el cual el individuo (del latín *individuus* que significa indiviso o lo que no puede ser dividido (Pérez Porto & Gardey, 2011)), considera para su aprendizaje la totalización del conocimiento, todo esto sin caer en la simplificación.

“Nosotros los seres humanos, conocemos el mundo a través de los mensajes transmitidos por nuestros sentidos a nuestro cerebro. El mundo está presente en el interior de nuestro espíritu, el cual está en el interior de nuestro mundo” (Morin, 1997, pág. 79).

Para la danza española estilizada este tipo de pensamiento resulta muy útil en mi opinión, ya que el nivel de coordinación requerida hace que el cerebro se concentre en más de una cosa a la vez, ya que no sólo se piensa en el paso y la colocación; el bailarín debe también concentrarse en el movimiento de los brazos, en los patrones cruzados, la posición de la cabeza, el lugar del paso en la música además del fraseo, y en el uso de la utilería.

Todo este conjunto de acciones conforma solamente la parte mecánica de la danza, y en conjunto con esto la carga emotiva que se demuestra al bailar y el trabajo de la memoria, ya que no se trabaja un paso a la vez, sino que al realizar el paso el cerebro debe ir recordando el paso que sigue, todo esto sin olvidar los trazos y movimientos que se hacen en el espacio al ejecutar la danza.

No obstante, existen algunos puntos en la enseñanza de la danza que no pueden separarse de la escuela tradicional, ya que, sobre todo al principio, el proceso se centra básicamente en la repetición de patrones establecidos por el profesor y la técnica.

A partir de conocimientos iniciales de la danza clásica se puede fácilmente hacer una transición hacia el estilo de la danza española, la cual en mi opinión debe hacerse de manera consciente, y es necesario que la teoría acompañe a la práctica para que el conocimiento sea procesado de la mejor manera posible. Esto significa que la enseñanza de los pasos se debe acompañar de clases en las que se explique la historia y las características principales del estilo, con este fin, una vez al mes enseñaba a mis alumnas videos de

diversos bailes, el único de “La Argentina” y algunos de Antonio, así como del BNE y fragmentos de películas de Carlos Saura.

Si la teoría acompaña a la práctica, entonces la repetición se hace de una manera consciente y propicia un mejor entendimiento de los pasos y colocaciones.

“Podemos decir que aquello que es complejo recupera, por una parte al mundo empírico, (...) y recupera, por otra parte, algo relacionado con la lógica” (Morin, 1997, pág. 63)

En el momento en el que decidí usar la técnica de la danza estilizada para el desarrollo del curso tomé en cuenta el peso tan importante que tiene la enseñanza teórico-práctica, considerando la historia que llevó al desarrollo de la danza estilizada, sus orígenes y características específicas, ya que en mi opinión el estudio de la danza no debe ser superficial más aun cuando las alumnas deben aprender a diferenciar entre todas las técnicas que aprenden al mismo tiempo. Siendo así, todo paso fue enseñado haciendo más uso de la palabra que de la imitación.

Cada paso tiene características específicas y para poder enseñar cada uno explicaba a mis alumnas cada una de las posiciones y utilizaba su conocimiento de los pasos básicos de la danza clásica que conformaban la totalidad del movimiento, por ejemplo, al momento de enseñar el *sobresu*, de la danza española, expliqué que era muy parecido al *rond de jambe* de la danza clásica, y enfatiqué sus diferencias, como el paso al costado y la actitud que lleva al final.

En adición a la teoría, la repetición de los pasos siempre fue acompañada de una reflexión y concientización sobre los errores cometidos, mediante el intercambio grupal de

las ideas y el entendimiento por completo de los pasos y secuencias. Lo que significa que entre cada repetición se hacía una pausa para externar las dudas y revisar paso a paso los procedimientos y la colocación. Así que durante el desarrollo del proyecto fue de gran importancia que las alumnas supieran exactamente qué estaban haciendo y por qué.

“La causa profunda del error no está en el error de hecho (falsa percepción), ni en el error lógico (incoherencia), sino en el modo de organización de nuestro saber en sistemas de ideas (teorías, ideologías).” (Morin, 1997, pág. 14)

Como parte del conocimiento integral que quería transmitirles a mis alumnas, existía dentro de la planeación de cada clase una exploración de movimiento dedicada a la emotividad y las sensaciones de cada una de las calidades de movimiento que necesitaba que aprendieran a manejar.

Estas exploraciones eran el único momento de la clase en las que el intelecto no era la principal herramienta, pedí siempre que dejaran que su cuerpo y las emociones guiaran su movimiento y por un momento no pensar en las implicaciones técnicas que acompañaban el movimiento. Esta consigna tenía el objetivo de centrarse en la emoción.

En un principio las exploraciones no necesitaban demasiadas indicaciones, pero con el paso del tiempo requerí de nuevas estrategias y me valí de la poesía para conseguir que las exploraciones continuaran siendo honestas y fluidas, es decir, que no fueran secuencias de pasos pensadas en la exhibición de habilidades como agilidad y flexibilidad, realmente yo requería que improvisaran sin pensar en los pasos, sólo en la emoción. El proceso para llegar a esto se explica en el anexo 2.

## **2.2 Estrategias didácticas**

Las estrategias que apliqué para el montaje se basan en la ya mencionada teoría de la complejidad, ya que intenté en todo momento que los ejercicios se complementaran unos con otros. Las planeaciones diarias daban resultado, pero rara vez en el tiempo en que estaban planeadas, ya que los factores externos intervenían en gran medida en la realización de la clase en los horarios preestablecidos.

“Lógicamente, el sistema no puede ser comprendido más que incluyendo en sí al ambiente, que le es a la vez íntimo y extraño y es parte de sí mismo siendo, al mismo tiempo, exterior”. (Morin, 1997, pág. 25)

### **Braceo**

Durante los primeros meses me dediqué a enseñar el braceo, acortar las colocaciones, que en general eran demasiado largas y con los codos estirados y caídos. Fue un trabajo arduo, básicamente enfocado en la repetición. Lo más complicado en la enseñanza del braceo fue la sexta posición (Fig. 16), les costaba mucho la colocación de los brazos (uno delante del esternón, ligeramente pasado de la línea media y el otro frente a la espina ilíaca).



Figura 16. África en sexta posición, como la foto fue tomada en movimiento no se nota la posición final a la que llega, pero sí la acentuación de sus codos (Roldan, 2017).

Para que aprendieran el estilo en los brazos, incluí dentro de la estructura de las clases 15 minutos dedicados exclusivamente al trabajo estilístico, revisando detenidamente la colocación y la fluidez del movimiento, y que hubiera musicalidad. Mientras iban mejorando en su técnica de braceo incluí los escarceos (posiciones con el torso fuera de su

eje, los cuales son de gran importancia en toda la danza española) y movimientos lentos de las piernas, adicionalmente el braceo se iba trabajando poco a poco durante los pasos y secuencias así como en la técnica de giros.

Para el trabajo de escarceo, y debido a una observación propia, indique que la fuente del movimiento siempre provenía de las costillas, ya que utilizando esta imagen ellas lograron asimilar el movimiento de mejor manera.

Aquí es donde hay una de las coincidencias más importantes con la danza contemporánea, otra vez recurriendo al pensamiento complejo, se puede observar cómo un cuerpo que ha aprendido un movimiento es capaz de reproducirlo en otras técnicas dancísticas, el movimiento del torso tomando como motor del cuerpo las costillas y la zona dorsal de la espalda se utiliza para el trabajo de espirales de la técnica Graham, la cual mis alumnas conocían, y pudieron trabajar su escarceo a partir de estos principios.

Adicionalmente, decidí incluir en el calentamiento secuencias de ejercicios que fortalecieran brazos espalda y abdomen, esta estrategia no sólo ayudó a que mejoraran las posiciones de los brazos, también fue indispensable para la técnica de mantón.

Al final del curso aunque el avance fue bueno, a la fecha aún es complicado para ellas recordar la colocación de los codos, ya que en sus demás clases no trabajan el braceo de la misma forma, sobre todo, existe un contraste fuerte con la técnica de la danza contemporánea la cual requiere un trabajo mucho más alargado y en la que la colocación del torso es contrastante, porque el pecho debe estar relajado en el centro, mientras que en la danza española es indispensable que se coloque elevado y con “altanería”, sin llevarlo al extremo de la descolocación o hiperlordosis, soportado por el núcleo del cuerpo.

Los constantes cambios entre una técnica y otra, hacían más lenta la memorización corporal de las colocaciones, y esto ocasionaba que el estilo no fuera asimilado tan fácilmente, por esta razón siempre fue importante que las alumnas aprendieran la parte teórica; ésta hacía que aunque sus cuerpos no recordaran las correcciones, sus mentes les dieran la clave, ya que solamente hacía un par de repeticiones con ellas y después me dedicaba a la corrección, así que dictaba los cambios de posición y hacía las correcciones desde la enseñanza previa, recordando la colocación y los contrastes.

### **Pasos y secuencias**

Los pasos y secuencias en un primer momento se ejecutaban con zapatillas (Fig. 17). Los primeros tres meses, para facilitar la colocación de los pies, y que ellas pudieran identificar las colocaciones adecuadas tanto de rotación coxofemoral como de punteo de pies. En mi caso, esta estrategia facilitó mi propio aprendizaje y por eso decidí adoptarla para mis alumnas; el uso de la zapatilla ocasionó que al ponerse los zapatos no se les dificultara la colocación. De igual manera utilicé la voz como primer motor de enseñanza y no la imitación.



Figura 17. Trabajo de pasos y secuencias con zapatillas (Macías, 2016).

Los pasos (véase Anexo 1) se enseñaron siempre lentamente y con paciencia, primero la teoría y después repeticiones con música, primero lenta y después más rápida. a música, fue siempre clave para todas las partes de la clase, y en lo particular considero

esencial para la danza el uso de la música, no sólo del ritmo, ya que es común que se enseñe la danza acompañada de la percusión, lo cual para mí, como alumna y maestra, no es lo más indicado; pienso que si la danza en su momento final es acompañada por una melodía, no tiene sentido enseñar solamente con el ritmo.

La musicalidad forma parte de esta complejidad de la danza, la danza desde su origen ha estado emparentada con la música, y existen diversos estudios que señalan la relación que tiene la música con la memoria, esto incluye la memoria corporal, las conexiones cerebrales que se hacen con la música se arraigan más a la memoria del individuo. ( Rossato-Bennett, 2014)

Esto no significa que el movimiento no sea rítmico, ni que no lleve una cuenta específica; significa que para mí la fluidez tiene que ver con la melodía, usualmente en la danza española se enseña a seguir una cuenta, lo que mecaniza el movimiento, y crea la costumbre y memoria en los alumnos de seguir el movimiento sólo por cuentas. El problema llega cuando esos pasos mecánicos se quieren combinar en una coreografía, porque entonces se solicita una fluidez y musicalidad que no fue trabajada a la par del aprendizaje de los pasos, esto ocasiona frustración tanto en el maestro como en los alumnos, ya que es casi imperceptible la razón por la cual se ve diferente de lo que se busca, no es que estén mal los pasos, es que el fraseo no fue trabajado apropiadamente, entonces el flujo de energía se detiene entre cada cuenta. Por esta razón los pasos se repasaban con distintas velocidades y cadencias dadas por la música.

Los pasos que fueron abordados durante la primera mitad del curso (véase Anexo 1) son los que a mi parecer se usan más comúnmente en la danza estilizada, y que era importante aprenderlos para comenzar a interiorizar el estilo de la misma, a diferencia de

los añadidos en la segunda mitad del curso (véase Anexo 1), los cuales fueron elegidos de acuerdo con las necesidades de las coreografías, y las capacidades de las alumnas. Al tiempo que se trabajaban los pasos se trabajaban las calidades de movimiento.

Una vez dominados los pasos, se creó una secuencia coreográfica que los conjuntaba para conseguir fluidez entre un paso y otro, y lograr que no se repitieran mecánicamente.

Junto con la secuencia de pasos se creó una secuencia de giros y vueltas, cuyos componentes de igual manera fueron abordados de manera separada (véase Anexo 1), pero que se pusieron en secuencia para lograr fluidez.

Dentro de los giros y vueltas se incluyó la vuelta con salto en cuarta posición en el aire, la cual es sello y característica indispensable en el estilo antoniano. Decidí incluirla en los contenidos ya que, a pesar de ser un paso avanzado y que yo aprendí hasta el tercer año de la licenciatura, las alumnas tenían dominado, por ser un aprendizaje un poco más básico en la danza contemporánea. La decisión de incluirla se tomó durante una exploración de movimiento.

Después de tres meses trabajando con zapatillas, comenzó el trabajo con los zapatos de tacón. La dificultad de la danza estilizada en cuanto al manejo de los pies en los pasos, consiste, a mi parecer, en que el pie debe apuntarse dentro del zapato. Además, la altura del



Figura 18. Giros con zapatos de tacón, incluidos en las coreografías de las prácticas escénicas del CEDART "Frida Kahlo" (Puga, 2017).

*relevé* no es la misma que con las zapatillas. Sin embargo, al haber aprendido los pasos con zapatillas las alumnas no tuvieron dificultades para conseguir apuntar los pies, sólo les costaba recordarlo, pero con el paso del tiempo se acostumbraron, tanto a apuntar los pies, como a girar con los tacones (Fig. 18).

### **Ritmo y compás**

Durante las clases se trabajó la rítmica básica, la cual incluía las palmas en tiempo y contratiempo, además de los movimientos acompañados. Durante la práctica del ritmo y compás no se utilizó únicamente música sinfónica española; se hizo uso de diversos géneros, tales como el pop, hip-hop, jazz, flamenco y sones mexicanos como el jarocho y huasteco.

Tomé la decisión de utilizar todos estos géneros porque para mí el aprendizaje significativo supera la idea de que la danza española se aprende con música española, esto es que para mí era más importante educar el oído de mis alumnas para su futuro, sabiendo que la posibilidad de que todas se dedicaran a la danza española era remota. Siendo así preferí hacer una práctica constante para que aprendieran a encontrar el ritmo y la melodía en distintos géneros.

Para trabajar el ritmo, la estrategia fue simplificar el movimiento para enfocar toda la concentración en la rítmica y en la musicalidad.

Esta práctica fue constante y por consiguiente el avance fue muy positivo. Las alumnas lograron durante el desarrollo del curso entender la ubicación del pulso en el compás y en la melodía.

## **Zapateado**

En cuanto a la técnica de zapateado, se abordaron los golpes básicos, buscando principalmente que no hubiera un muelleo excesivo y que se tuviera especial atención en el matiz, ya que ellas estaban acostumbradas al zapateado de folclore mexicano y éste es más fuerte de volumen y menos con menos acentuación en el movimiento del pie desde el tobillo.

Una de las grandes diferencias que encontré entre las técnicas de zapateado folclórico y el zapateado de danza española, es el cambio de peso, el cual debe hacerse con más sutileza, y en el flujo de la energía, la cual es contenida en el español y más libre en el folclórico, esto requiere un control mayor del centro del cuerpo y de la fuerza de las piernas, a mi parecer y dentro de la experiencia personal, el muelleo es provocado por la falta de elevación del abdomen y el hecho de que el peso que se carga hacia abajo en el momento de zapatear dentro de la danza folclórica.

Me refiero a que la espalda si está recta y la colocación podría considerarse “adecuada” para el zapateado folclórico, lo que ocurre es que en la danza española estilizada la elevación es parecida a la de la danza clásica, este tipo de elevación hace que el cuerpo ejerza menos fuerza hacia el suelo, que sea más ligero en cierto sentido, y con esta ligereza el cuerpo puede segmentar mejor las articulaciones entonces no tiene la necesidad de muellear para poder mover las piernas.

Para mejorar la elevación en el zapateado trabajé en dos partes de la clase, con ejercicios de fortalecimiento y cambios de peso en el calentamiento y con el recordatorio de la colocación a la hora de zapatear.

Otra de las diferencias más evidentes es el matiz, y la musicalidad del zapateado, el cual es más fuerte y percutido en el folclor, y más suave y melodioso en la danza española estilizada, entendiendo por melodioso que sigue a la melodía de las piezas utilizadas y no sólo al compás.

Una de las estrategias que utilicé para conseguir reducir el volumen de sus zapateados fue usar música suave, y a un volumen moderado; esta estrategia no sólo continuaba con el proceso de educar el oído a buscar el ritmo en la melodía, sino que las obligaba a reducir el volumen de su zapateado para poder escuchar y no perder el tiempo.

### **Mantón de Manila**

Se abordó la técnica de mantón de Manila a partir del tercer mes de trabajo, ya que tres de las seis piezas del montaje se planearon para ser ejecutadas con este accesorio, pues a mi parecer el manejo del mantón otorga fuerza y fluidez en el movimiento del torso, además de otorgar coordinación a las alumnas. Y al ser de un determinado tamaño ayuda a la colocación de los brazos, el alumno adquiere la conciencia, mediante la memoria de su cuerpo, de que los braceos sólo podrían tener determinadas trayectorias debido a que el uso del mantón las delimita.

El principio básico que trabajé con mis alumnas para el manejo del mantón fue el uso de la espalda completa, refiriéndome a que el movimiento del mantón no debía ser sólo a partir de los hombros y brazos, sino que todos los grupos de vertebras y el abdomen se involucran en el movimiento del mantón, enfocando la energía en el núcleo del cuerpo y haciendo uso de la rotación desde el grupo de las vértebras dorsales, haciendo que los hombros no tengan peligro de rotar de manera incorrecta, todo esto con la suavidad

característica del mantón para la danza española estilizada, y siempre ocupando imágenes que tuvieran que ver con las aves y el viento, ya que a mi parecer el mantón posee una característica aérea fuerte.

Para lograr esto utilicé una estrategia poco convencional, ya que en el salón existen ventiladores, tome la determinación de hacerlas caminar contra la corriente de aire y con los brazos abiertos, así ellas sentirían como la brisa movía los flecos del mantón. Cabe aclarar que la brisa no era demasiado fuerte para no ocasionar cambios drásticos en sus temperaturas corporales y para que ellas tuvieran la imagen mental de que era necesario mover el mantón “como una brisa y no como una tormenta”.

Para lograr la fluidez con el mantón fue necesario fortalecer la espalda con ejercicios de fuerza en el calentamiento y con la repetición de los ejercicios.

### **Exploración del movimiento**

Esta es para mí, junto con los pasos y secuencias fue una de las partes más importantes para un aprendizaje significativo e integral, no porque las otras partes de la clase no lo sean, sino porque en la exploración es donde a mi parecer se encuentra uno de los elementos básicos de la danza y que, sin embargo, no suele trabajarse cuando se enseña la técnica.

En una de sus tantas conferencias escuché a Pilar Rioja decir que “la técnica está para ocultarse”, lo cual quiere decir que una vez que el cuerpo la aprende uno debe concentrarse en la expresión y en la fluidez. Y aunque mis alumnas no aprendieron la técnica impecablemente, si fue importante para mí que aprendieran a seguir el movimiento guiadas de sus emociones, para conseguir así que se acostumbraran a soltar.

Claro que esto tiene un límite y a la hora de pararse en un escenario no debe haber descontrol, pero ¿Cómo se evitaría que se descontrolaran si no conocen los parámetros de su movimiento propio y el peso de sus cargas emocionales, de los nervios al ser observadas, y de la emoción emitida por una pieza musical?

Por esta razón tomé 15 minutos de cada clase para dejar que su movimiento fluyera libre de ataduras y hasta de técnicas, ya que ellas eran libres de hacer lo que su cuerpo les dictara. Sin embargo, a la mitad del curso la exploración se complicó, y se tuvo que buscar otras estrategias para continuar con las exploraciones, la resolución se explica mejor en el Anexo 2, pero en pocas palabras hice uso de la poesía para seguir guiando esta parte de la clase (Basurto, 2017).

### **Estrategias para el montaje**

Para la creación de las coreografías decidí utilizar la música como guía, hacer los movimientos y cambios de espacio siempre tomando la música como inspiración, y no como adorno, personalmente no me gusta que algunas coreografías usen la música por usarla, y creo que una de las cosas más bellas que aporta la danza estilizada al mundo, es ese uso de la música como si la coreografía estuviera hecha con el mismo principio que la película *Fantasia* de Disney (Algar, Hamilton, & Jackson, 1940), me refiero a que la coreografía se hace para la música, no se busca una pieza que refleje lo que uno quiere, sino que uno hace los movimientos para acompañar la música, claro que no es la única forma de hacer una obra, pero es con la que decidí trabajar en este montaje. Esa atención en las formas, en la instrumentación, que tiene para mí la danza estilizada otorga libertad al coreógrafo para crear lo que a su mente llegue en el momento de escuchar las piezas musicales.

Siendo así en el momento que inició el montaje de las coreografías no me separé de la música en ningún momento, una vez elegidas las piezas las envié a cada una de las alumnas para que las escucharan y las pudieran estudiar.

Durante todo el montaje repetía a mis alumnas que, tenía que parecer que la música emanaba de sus cuerpos y, por tanto, debían escuchar atentamente, y no hacer pasos sólo porque así era la secuencia.

Una de las estrategias que utilicé para el montaje, quizás la menos artística de todas pero sí una de las más importantes fue hacer un convenio con mis alumnas. Es muy complicado cuando se hace coreografía imaginar cuerpos que no están y es difícil también para los bailarines medir espacios y trayectorias ausentes, así que desde el primer día de montaje quedamos en el entendido de que se trabajaría con quien estuviera presente, aunque tuviera que hacer solos o duetos, ellas sabían que tenían que estar presentes para salir en el montaje. Esto fue muy útil, ya que se pudo trabajar fluidamente sin pensar en quien faltaba.

El único momento en que se tuvo una excepción a esa regla fue a finales del curso, ya que los procesos de admisión evitaban que estuvieran completas en algunas clases, pero para este momento las coreografías ya estaban terminadas.

El problema fueron los meses entre el final del curso y mi examen de titulación, ya que para el final del curso estaba montado el 50% del trabajo y lo demás se montó en ensayos externos con las alumnas, los cuales al principio eran ensayos personales y si había suerte con dos o tres personas. Fue complicado por todos los factores externos como el

ingreso a las universidades de mis alumnas, el cual me llena de orgullo, pero que si evitó que pudiera verlas a todas juntas.

Aunado a todas las estrategias anteriores y para que se acostumbraran a ser vistas, en algunos momentos de las clases las ponía a hacer las cosas en duetos o una por una y admitía en mi clase a alumnos externos, siempre y cuando no distrajeran a mis alumnas y estuvieran atentos. Así cuando bailaran en público estarían acostumbradas a concentrarse en ellas y no en quién las estaba viendo.

Del proceso del curso y del montaje, los resultados me dejan satisfecha, el objetivo de acercarlas a la danza española y aportar algo a sus danzas para mí se cumplió. Cinco de ellas lograron ingresar a escuelas profesionales de danza y en un charla que tuvimos al final del curso, la mayoría de ellas dijo haber aprendido cosas valiosas.

Una de ellas ingresó a la ENDNGC en el colegio de español, y dos más a la ENDF, ambas de las carreras aplican los conocimientos aprendidos en el curso, sobre todo el uso de la musicalidad.

Puedo concluir que en el proceso de un montaje los factores externos son tan importantes como los internos y hacer partícipes en todos los sentidos a los bailarines es indispensable.

Aprendí como maestra a enseñar desde el cariño y el respeto, a entender a mis alumnas como un todo y no esperar que mi proyecto fuera lo único en lo que ellas debían concentrarse ya que esas ideas sólo llevan a la frustración colectiva.

Y en cuanto a la enseñanza de la danza aún no soy experta, pues apenas inició mi carrera pero sí considero que un curso de danza debe estar vivo, me refiero a que debe

adaptarse a los seres humanos con los que se trabaja, no sólo por haber planeado el curso y las clases esperar que todo salga de acuerdo al plan, a veces el resultado es mejor de lo esperado y a veces nada funciona.

Y por último, es importante aprender a decidir que cuando las cosas no funcionan hay que cambiarlas; saber admitir errores y también saber cuándo lo que haces no te dice nada y no tener miedo de cambiarlo. Antes de tener el programa definitivo cambié las piezas musicales unas quince veces, y no pude haber tomado mejor decisión que cambiar lo que no funcionaba.

### **Capítulo III. A merced del sol**

Como ya lo he mencionado los factores para que un proyecto llegue a buen término son infinitos, sin embargo, el coreógrafo debe hacerse cargo de todo lo que esté en sus manos para lograr buenos resultados.

Gracias a toda la planeación y atención las alumnas lograron interiorizar los conocimientos adquiridos, tanto que a pesar de haber perdido contacto por más de tres meses las coreografías no estaban olvidadas y fue sencillo retomar.

Las decisiones tomadas para la iluminación y el vestuario fueron por gustos personales y lo que a mi parecer era más adecuado para el montaje.

### **3.1 Coreografías y planos de piso**

El primer momento en el que las alumnas se enfrentaron al público fue la clase abierta realizada en diciembre del 2016, la cual se realizó en las instalaciones de la Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”, con el objetivo de observar el avance logrado en el primer semestre de trabajo. En esta ocasión se presentó una clase que sintetizaba los ejercicios para adaptarlos a la mitad del tiempo utilizado usualmente. Fue un buen primer acercamiento para dominar los nervios y la sensación de ser observado, las secuencias se mostraron casi completamente logradas y se mostró que el avance era el óptimo para comenzar el montaje.

A continuación, se describen los distintos procesos que llevaron a la creación de cada una de las coreografías que conforman el montaje “A merced del sol”.

#### **“La danza del Fuego”**

Después de la clase abierta, al regresar de vacaciones, el 18 de enero del 2017 se comenzó a trabajar formalmente en el montaje y lo primero fue montar la “Danza ritual del fuego” y “La canción del fuego fatuo”.

En un primer momento “La canción del fuego fatuo” se montó sobre la grabación interpretada por Rocío Jurado, la cual tenía una duración de 2:36 min., la primera versión se montó en dos clases. Sin embargo, al pasar de las clases el resultado no era el esperado, no porque no estuvieran aprendidos los pasos, la razón era simplemente que los pasos no me parecían los adecuados, me parecía que eran demasiadas caminatas y había cierta monotonía en la coreografía.

Después de dos meses de trabajo decidí cambiar por completo la “Canción del fuego fatuo”, ya que los resultados no estaban mostrando avance. Adicionalmente se me informó que la coreografía que se presentaría en mayo del 2017 debía tener una duración no mayor a cinco minutos, así que tomé la decisión de eliminar esta pieza, porque consideré que no funcionaba.

De este modo, enfoqué todo el esfuerzo en la “Danza ritual del fuego”. Para ello me basé en la versión que montó en 1959 Antonio con su compañía “Antonio y su ballet español” en colaboración con Leonide Massine (Segarra, 2012), la protagonista central de esta danza es Candela (Weighl, 1973), una mujer que es atormentada por el fantasma de su difunto marido.

Tomé la determinación de encontrar la manera de no tener únicamente una protagonista, quería incluir de forma equitativa a todas mis alumnas, ya que a pesar de que no considero malo tener un solista, esta coreografía sería presentada en la función de prácticas educativas, así que no quise tener una bailarina principal, sino que todas serían a su manera y dentro de su propia persona una interpretación de Candela.

Toda la danza se planeó circularmente para dar la idea de un ritual y los lugares fueron otorgados de acuerdo a la presencia o ausencia de las participantes.

La coreografía quedó terminada en la segunda mitad del mes de marzo. En ese momento y debido a una casualidad, descubrí la habilidad que tenían las alumnas para el canto. En los planteles de CEDART el primer año de educación se hace en el tronco común, por tanto, las alumnas habían tomado un año entero de solfeo, en el que se les enseñan las técnicas básicas de

canto, las cuales conozco a fondo y a las que pude sacar provecho haciendo que aprendieran la anteriormente eliminada “Canción del fuego fatuo”. Esta estrategia logró que por fin se tomara sentido a las palabras de la canción, y por fin el resultado fue el esperado.

Para lograr que la calidad del movimiento fuera adecuada

tuve que volver sobre mis pasos, ya que tanto me había esmerado en que su calidad de movimiento fuera suave, que me fue señalado por mi asesora de titulación el hecho de que hacían la danza del fuego muy delicada, cuando la intención es que sea fuerte e intensa, así que enfoqué las exploraciones diarias a obtener ahora fuerza y coraje.

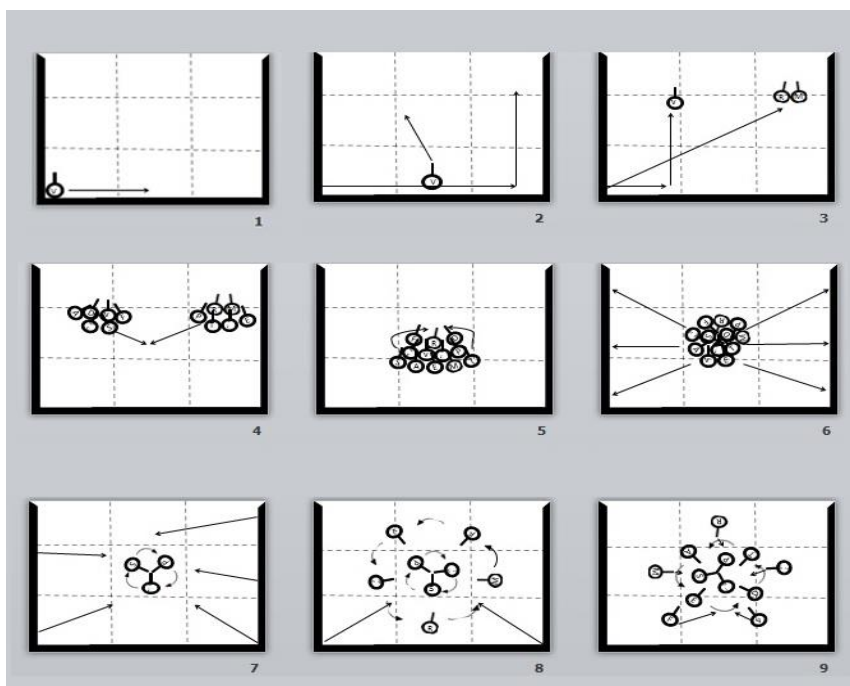


Figura 19. Planos de piso de La danza del fuego primera parte.

A pesar de estar montada sobre un círculo ritual la coreografía tiene bastantes movimientos espaciales los cuales se ven mejor reflejados en los planos de piso (Fig. 19 y 20)

El fuego no se utilizó de una manera física debido a la agilidad que debían tener los cambios de una coreografía a otra, pero simbólicamente se encuentra presente al centro del escenario y se va encendiendo a medida que se desarrolla la danza.

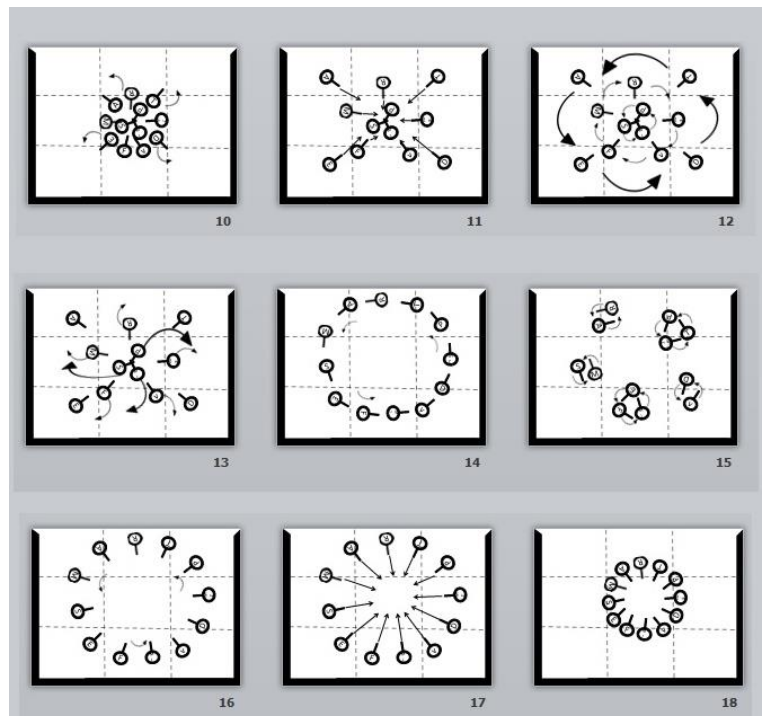


Figura 20. Planos de piso de La danza del fuego segunda parte.

Fue complicado hacer el contraste con toda la suavidad que se tenía lograda.

Se hicieron diversos ejercicios para conseguir ese coraje que se necesita en la danza, ya que ésta representa el dejar ir algo que lastima y ya no se quiere tener cerca.

Uno de los ejercicios más efectivos para lograr esta interpretación consistió en que las alumnas escribieran en un papel lo que querían quemar en ese fuego, y mientras estaba sonando “La danza del fuego”, arrugar el papel y lanzarlo a ese fuego imaginario para que desapareciera.

Esto logro hacer que la idea del fuego fuera real para ellas y pudieran interpretar la pieza como la había imaginado (Fig. 21).

La coreografía incluye a todas mis alumnas, quienes estaban divididas en dos grupos durante su último año de CEDART.



Figura 21. “La danza del fuego en las practicas escénicas del CEDART “Frida Kahlo” (Roldan, 2017).

### **“Tan sola como la luna”**

Al mismo tiempo que se montó “La danza del fuego”, se trabajaban dos coreografías diferentes, aprovechando la situación de que mis alumnas estaban divididas en dos grupos, uno de cinco y otro de siete, y que las veía por segunda vez en la semana ya separadas.

La coreografía de “La Canción de cuna” se realizó con el grupo de cinco.

Este grupo, al cual veía los jueves de 7:50 am a 8:40 am, comenzó inicialmente con nueve integrantes, las cuales eran de aptitudes bastante buenas para la danza, tales como musicalidad y fluidez de movimientos, pero con poca disciplina. El grupo se redujo por cuatro personas que desertaron, a pesar de esto las cinco alumnas restantes estaban comprometidas con el proyecto. Sin embargo, como lo mencioné anteriormente, había veces en las que llegaban tarde o no asistían; en repetidas clases tenían lesiones ocasionadas por la carga de trabajo y mala técnica aprendida en sus tempranos acercamientos a la danza.

A pesar de las faltas, y como otorgaba lugares circunstancialmente, el montaje se dio de una manera muy fluida, “La canción de cuna” de Federico Mompou es una pieza para piano sólo, y que tiene formas contemporáneas en su composición, se basa en un tema y el cual se va modificando en distintas variaciones, por tanto a veces parece que fuera a terminar, pero empieza nuevamente.

La melodía tranquila y de notas suaves dio la oportunidad de trabajar con calidades suaves del movimiento y contrastar con “La danza del fuego”. Al estar dividida en frases muy claras, se trabajaba con un par de secuencias diarias. La coreografía estuvo lista en dos meses de trabajo constante, y a partir de ese tiempo y hasta el momento de las presentaciones, el trabajo se volcó en la limpieza del movimiento y de los tiempos de la secuencias.

A pesar de tener cuentas, había momentos en los que la música hacía *ritardandos*, que son partes en las que el tiempo de la música se vuelve más lento y por tanto la cuenta no podía seguir con el ritmo que se encontraba. Trabajamos la música para que hubiera fluidez y se eliminaran los momentos de espera y si los había, que la energía siguiera fluyendo y no se convirtieran en poses vacías (Fig. 22)



Figura 22. Tan sola como la luna. Prácticas escénicas del CEDART “Frida Kahlo” (Roldan, 2017).

Al ser pocas alumnas, la mayoría de los movimientos espaciales son muy sencillos y no son demasiados, son formaciones simples como se aprecia en la figura 23.

Nombré la coreografía basada en el poema “Lutos por Antonia Mercé” (Anexo 3) del poeta mexicano Carlos Pellicer (Dallal, 1994). Cabe mencionar que al igual que la poesía inspiró en su momento las exploraciones de mis participantes, los versos escritos a “La Argentina” sirvieron de inspiración para la creación de las secuencias que formaron parte de las coreografías.

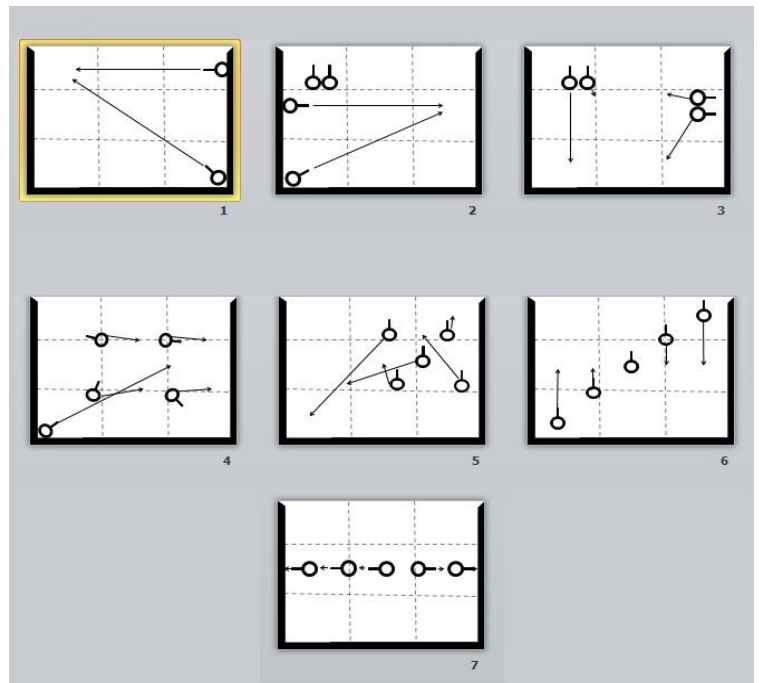


Figura 23. Planos de Tan sola como la luna.

### “Ánfora de armonía”

La siguiente coreografía en ser montada fue la del grupo de ocho, la “Habanera” de Pablo Sarasate, que es una pieza musicalmente complicada ya que la composición está más dedicada al virtuosismo del violinista que la ejecute, que a la danza en sí. Sin embargo, esa no fue la única complicación.

El grupo se conformó al principio de ocho mujeres y un hombre, todos igualmente aptos para la danza, que se complementaban en diferentes habilidades. Adicionalmente el grupo demostró ser ligeramente más disciplinado que el grupo de cinco, así que la asistencia era más constante, y había menos lesiones, salvo por las complicaciones de salud que tuvo el integrante varón, por las cuales debió abandonar el proyecto.

Las alumnas restantes se encontraban con buena disposición para hacer el montaje, la complicación con la coreografía comenzó con la elección de la pieza, ya que en un primer momento elegí para ellas un extracto de la zarzuela “Doña Francisquita”, el “Preludio” y “El bolero del Marabú”, esta pieza se eliminó debido a que la idea era más interpretativa que dancística y no me parecía que fuera lo indicado para sus posibilidades.

Decidí entonces elegir otra pieza; para esta decisión les mostré, debido a su compromiso, dos piezas. Me pareció que involucrarlas en la decisión de la pieza que iban a bailar haría que notaran la importancia que tenían dentro de este montaje. Adicionalmente ambas piezas a elegir tenían buenas características y eran de mi agrado, ambas se encontraban en repertorio y entonces les di la oportunidad de elegir.

Las opciones eran “Orgía” de las danzas fantásticas de Joaquín Turina y la “Habanera” de Pablo Sarasate, ésta última fue elegida por mayoría de votos.

Una vez que se eligió la “Habanera” para el montaje se comenzó a trabajar la coreografía. Musicalmente la dificultad de esta pieza se encuentra en que el compás está marcado debajo de la melodía, así que a veces parece que se acelera pero sigue teniendo el mismo tiempo.

El inicio del trabajo fue fluido, las secuencias eran claras y a pesar de que la limpieza de las colocaciones no era la óptima, el trabajo iba avanzando. El problema llegó cuando se montó un canon en diagonal que tenía una secuencia bastante larga y con desplazamientos en diferentes direcciones. En esta parte el trabajo se detuvo durante casi dos meses; yo continuaba montando mientras limpiaba el canon, pero siempre terminaba tomando mucho tiempo para intentar que saliera. Mi primera determinación fue cambiar

esta parte, pero no encontraba una secuencia que la reemplazara, y mis alumnas insistían en que era cuestión de repetición y tiempo.

Después de los casi dos meses que se detuvo el trabajo en ese lugar, por fin llegó a mi mente una secuencia más sencilla y clara que pudiera reemplazar el canon. El reemplazo funcionó (Fig. 24) y rápidamente continuamos con el montaje de la otra mitad de la pieza. Debido al tiempo perdido utilicé pasos más tradicionales para lo que restaba de la coreografía.



Figura 24. Canon intermedio de "Ánfora de armonía" Prácticas escénicas de CEDART "Frida Kahlo" (Puga, 2017).

Después de terminarla a casi un mes de la presentación, me enfoqué en la limpieza de los pasos y las colocaciones, sobre todo de los brazos, ya que hay influencias antonianas en algunas posiciones y en otras son braceos menos tradicionales y más complicados para ellas.

Las formas antonianas las trabajé a partir del mes de marzo con ambos grupos en el espacio de la clase para colocación y braceo. Para ello las colocaba en las posiciones tradicionales y, posteriormente, indicaba una posición específica de los codos, la cual en la quinta posición viene acompañada de una rotación de los hombros que causa que los codos se dirijan hacia atrás, tal como lo expliqué en el capítulo dos de este escrito.

Los movimientos espaciales de la habanera son usualmente en forma horizontal o diagonal dentro del espacio, esto con la intención de que todas se vieran en el escenario. (Fig. 25)

La coreografía fue nombrada Ánfora de armonía por un verso que se encuentra en el poema “Antonia Mercé” de Efrén Rebolledo (Anexo 3). (Dallal, 1994)

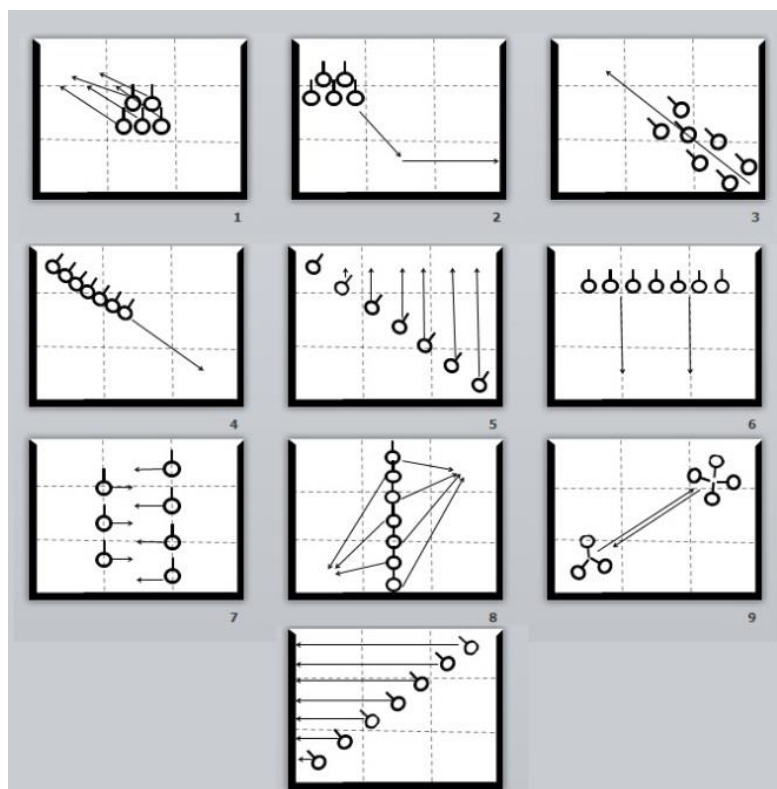


Figura 25. Planos de piso de Ánfora de armonía.

Teniendo terminadas las tres primeras coreografías el siguiente reto fue cumplir con las presentaciones programadas.

La primera tuvo lugar en la Plaza de la Danza en el CENART, dentro de la función de la Jornada de prácticas educativas el día 27 de mayo del 2017, en la cual se presentó únicamente “La danza del fuego”.

Debido a la época de exámenes y de admisión a las universidades, en lugar de presentar a mis doce alumnas, sólo ocho ejecutaron la danza. Lo primero a lo que se tuvo que poner atención fue al espacio. Solamente se otorgaron cinco minutos por coreógrafo, así que las correcciones de espacio se dieron sobre la marcha, afortunadamente al incluir trazos circulares no había muchas filas, pero las alumnas tendían a ovalar los círculos, ya

que en el salón del CEDART se encontraban más juntas, porque el espacio es más pequeño, así que en el ensayo se vieron un poco entorpecidas las transiciones de un círculo a otro.

Adicionalmente, al ser un foro abierto el sonido era menor sobre todo cuando ellas cantaban, y como en el ensayo general el foco de atención no eran mis alumnas, ya que había mucha gente externa, la canción no tuvo la fuerza ni el volumen adecuados. La voz en un escenario abierto se dispersa y al no escucharse, desafinaron ligeramente.

Con todo y que el ensayo no fue perfecto, la función fue bastante buena, con una buena afinación y buena resolución de los errores. Antes de la función trabajé en clase y en el calentamiento con ejercicios de expresión ya que la calidad de movimiento que requiere “La danza del fuego” es más fuerte y contundente de lo que solíamos trabajar normalmente. La función salió como la planeamos. En mi experiencia como estudiante llegué a la reflexión de que no hay perfección en las funciones, hay errores casi siempre, pero eso de ninguna manera merma el éxito o el valor que se pueda tener en una función, más aun si el objetivo no es la perfección, sino el acercamiento y conocimiento de un lenguaje distinto tanto como para el público, como para las alumnas.

Un mes después de la función en la Plaza de la Danza, se tuvieron dos funciones de muestra de trabajos del específico de Danza del CEDART “Frida Kahlo” en el Foro cultural Azcapotzalco, los días 16 y 17 de junio del 2017, en estas funciones se presentaron las tres coreografías que ya estaban terminadas.

En este recinto los retos fueron otra vez relacionados con el manejo del espacio pero además apareció un reto más que me tocó resolver: la iluminación.

Yo llegué a la función con una idea clara de la iluminación y anotaciones, pero a pesar de que se había contemplado 40 min por coreógrafo para montar iluminación, al ser las primeras coreografías, el retraso que hubo en la llegada de los técnicos al teatro afectó directamente al tiempo que tocaba al taller de danza española para montaje.

Así que una vez más corregí espacio y colocaciones sobre la marcha, afortunadamente mis alumnas tienen buen sentido del espacio y se logró acomodar las formaciones en filas y diagonales, pero al mismo tiempo que las observaba y les corregía el espacio, tenía que indicar al iluminador las entradas de luces. El equipo de iluminación del foro era sencillo con sólo un par de especiales y luces de ambiente. Así que la iluminación la manejé de una manera muy simple con ambientes cálidos y luces especiales en todas las coreografías, sólo modificando la intensidad y los momentos en que cambiaba la luz.

La primera función transcurrió sin mayores complicaciones; quedó un poco corta de energía, pero en cuanto a expresión y precisión fue excelente. La segunda función estuvo más atropellada, en primer lugar cambiaron al iluminador al último momento, así que la iluminación se hizo en vivo y cambiaron algunos especiales de lugar, adicionalmente las alumnas sabían que era su última función como alumnas del CEDART y la emoción entregada hizo que se descontrolaran un poco las formaciones, pero en cuanto a la expresión y entrega fue una función conmovedora, que recibió muy buenas críticas provenientes de las demás maestras del específico y los directivos de la institución.

Fue en este punto que terminó mi práctica educativa y mis clases regulares con ellas.

### **“Zapateado” de Sarasate**

El siguiente reto para el montaje fue, como lo dije anteriormente que ya no veía a mis alumnas en horarios regulares, para poder continuar, tuve que ensayar con ellas durante un tiempo en la azotea de mi casa y sin zapatos porque es concreto.

Al ser una parte importante del repertorio de danza estilizada, el “Zapateado” de Sarasate es una representación de la musicalidad que tiene el zapateado de la danza española estilizada, y por esa razón es complicado. Para esta parte elegí a las tres alumnas que para mí lograron desarrollar mejor la técnica de zapateado.

No tiene mayores desplazamientos ya que la secuencia se enfoca en la musicalidad del zapateado y la colocación.

Decidí implementar el faldeo por gusto propio y por utilidad del vestuario, ya que lo más común es que el zapateado se ejecute con pantalones y técnica de varón, pero ya que no pude trabajarla dentro del curso debido al tiempo, el “Zapateado” se ejecutará con falda y técnica de mujer.

### **“A merced del sol”**

Esta pieza estaba planeada para ser dos distintas, las cuales en un principio eran “La jota de la dolores” de Tomás Breton y “Asturias” de Isaac Albéniz, sin embargo, después del receso vacacional y por los percances que se tuvieron, hubo un momento en el que creí que muchas alumnas abandonarían el proyecto, y ya que se redujeron de diez a ocho, les di a escoger a las que quedaban seguras entre las piezas ya elegidas y algunas más, finalmente se decidió que utilizaríamos la “Danza de la Gitana” de Ernesto Halffter.

El montaje de esta última pieza fue quizás lo más complicado, ya que fue montada de forma no lineal porque trabajaba con las alumnas separadas y esporádicamente, por lo que tiene duetos y solos y casi no hay momentos con todo el elenco en el escenario (Fig. 26).

Las transiciones de un momento a otro son sencillas e intenté que la coreografía no luciera como un revoltijo de pasos sin relación uno con el otro. Utilicé secuencias parecidas para que la obra fuera coherente y pudiera ser fluida.

Nombré la coreografía “A merced del sol” ya que será la primera en el programa de la presentación.

Después de todo el trabajo me siento satisfecha y agradecida con el trabajo de mis alumnas ya que su compromiso fue parte esencial del proyecto.

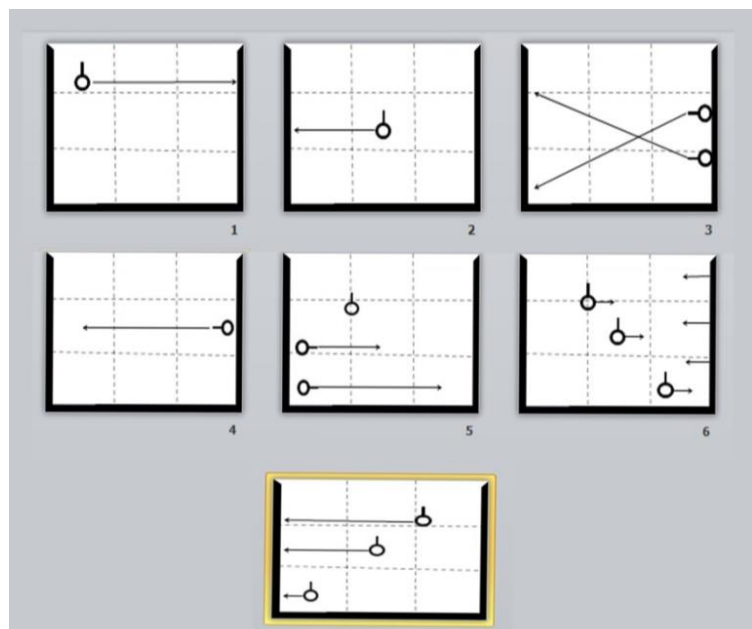


Figura 26. Planos de piso de “A merced del sol”.

### 3.2 Guion de luces

La iluminación de la obra se basa en la luz presente en las obras del Renacimiento las cuales crean profundidad dentro del claroscuro. La siguiente tabla contiene el guión escénico que se utilizará en la función donde se presentará el montaje “A merced del sol”.

La primera coreografía en ser presentada será “A merced del sol”

Núm. de luz	Referencia	Luz	Tiempo	Intensidad	Audio	Tramoya
0	Oscuro sala	Luz de sala	5''	100 a 0		Sube telón Fondo negro (toda la obra)
1	Inicio	Frontales Laterales	5''	0 a 80 0 a 75	Track 1	
2	Sólo en centro	Cenital	5''	0 a 75		
3	Dueto	Licos Ambiente azul	7''	75 a 40 0 a 60		
4	Sólo	Ambiente azul	5''	60 a 80		
5	Tríos	Licos Ambiente ámbar Azul	5''	40 a 80 0 a 75 60 a 0		
6	Final	Ambiente ámbar	10''	75 a 0		
7	Oscuro	Licos Frontales Laterales	2''	80 a 0 80 a 0 75 a 0		

En seguida comenzará la pieza “Ánfora de armonía”

Núm. de luz	Referencia	Luz	Tiempo	Intensidad	Audio
8	Inicio de pieza	Cenital	7''	0 a 80	Track 2
9	Todas en la derecha	Frontales Laterales Licos	5''	0 a 80 0 a 80 0 a 50	
10	Salida	Ambiente ámbar Cenital	2''	0 a 80 80 a 0	
11	Diagonal	Licos Ambiente ámbar	1''	50 a 80 80 a 60	

12	Zapateado	Ambiente rojo Licos Frontales	10''	0 a 75 80 a 40	
13	Dos filas	Frontales Ambiente ámbar Rojo	10''	80 a 90 60 a 80 75 a 0	
14	Una fila	Ambiente ámbar Cenital	5''	80 a 60 0 a 75	
15	Dos círculos	Cenital Licos	10''	75 a 0 40 a 85	
16	Final	Ambiente ámbar Licos	5''	60 a 0 85 a 95	
17	Oscuro	Frontales Laterales Licos	1''	90 a 0 80 a 0 95 a 0	

La pieza siguiente será “Tan sola como la luna”

Núm. de luz	Referencia	Luz	Tiempo	Intensidad	Audio
18	Inicio de pieza	Licos	5''	0 a 80	Track 3
19	Caminata	Ambiente azul Frontales	10''	0 a 60 0 a 75	
20	Segunda pareja	Laterales Ambiente azul	5''	0 a 80 60 a 75	
21	De espaldas	Ambiente azul Licos	5''	75 a 0 80 a 90	
22	Diagonal	Ambiente cian Licos	5''	0 a 85 90 a 0	
23	Salida	Frontales Laterales Ambiente cian	10''	75 a 0 80 a 0 58 a 0	

Finalizando “Tan sola como la luna”, comenzará el “Zapateado”.

Núm. de luz	Referencia	Luz	Tiempo	Intensidad	Audio	Tramoya
24	Inicio de pieza	Licos	5''	0 a 80	Track 4	
25	Inicio de zapateado	Frontales Laterales	2''	0 a 75 0 a 75		
26	Triángulo	Cenital Licos	5''	0 a 80 80 a 40		
27	Fila	Frontales Cenital Licos	5''	75 a 85 80 a 0 20 a 0		
28	Final	Laterales	5''	75 a 0		
29	Oscuro	Frontales	2''	85 a 0		

La obra culminará con “La danza del fuego”, ya que en mi opinión es la coreografía más fuerte de todo el montaje y la que fue trabajada por más tiempo.

Núm. de luz	Referencia	Luz	Tiempo	Intensidad	Audio	Tramoya
30	Luz para canción	Licos	5''	0 a 60		
31	Final de canción	Cenital Licos	10''	0 a 40 60 a 0		
32	Inicio de danza	Cenital Laterales Frontales	10''	40 a 85 0 a 80 0 a 80	Track 5	
33	Segundo círculo	Ambiente ámbar	2''	0 a 80		
34	Todas agachadas	Cenital Ambiente ámbar Licos	2''	85 a 40 80 a 40 0 a 80		
35	Bloque al centro	Licos Ambiente ámbar	5''	80 a 60 40 a 60		

36	Se juntan	Licos	10''	60 a 80		
37	Levantán los mantones	Cenital Ambiente rojo	5''	40 a 80 0 a 75		
38	Sueltan los mantones	Ambiente rojo	5''	75 a 90		
39	Un sólo círculo	Cenital	5''	80 a 100		
40	Caminan	Ambiente rojo	5''	90 a 40		
41	Final	Frontales Laterales Ambiente rojo	2''	80 a 0 80 a 0 40 a 0		
42	Oscuro	Cenital	1''	100 a 0		
43	Luz de gracias	Frontales Laterales	5''	0 a 90 0 a 75		
44	Oscuro final	Frontales y laterales	5''	90 a 0 75 a 0		Baja telón

### 3.3 Diseño de vestuario

Antonia Mercé “La Argentina” no sólo hizo aportaciones al estilo de la danza española estilizada, además logro cambios en el vestuario de la mujer de su época. Gracias a ella las telas cambiaron, se comenzaron a utilizar algodones y telas sedosas, las capas de



Figura 27. Vestuario de “A merced del sol” iluminado en azul. Prácticas escénicas del CEDART “Frida Kahlo” (Roldan, 2017).

tela se redujeron y los trajes se hicieron más cómodos para poder bailar con ellos (Bennahum, 2000).

Siguiendo la línea de la comodidad y la utilidad, el vestuario único de mis alumnas se conforma de una falda negra con un olan en color vino, y un leotardo de manga tres cuartos con un detalle en encaje del color del de las faldas (Fig. 27 y 28), el cual fue un obsequio de mi parte ya que para sus prácticas escénicas utilizaban distintos modelos por

no contar con un leotardo idéntico, puesto que mis alumnas son estudiantes y ya habían tenido que gastar alrededor de 5,000 pesos en vestuario para sus otras asignaturas, y no quise que hicieran otro gasto.

La falda negra tiene una medida de circular y medio, poco convencional en la danza española, pero que encuentro bella escénicamente, ya que la fluidez de la tela aporta figuras en la escena.

El mantón que utilizaron fue hecho por ellas, ya que les dije que tela comprar y consiguieron flecos que ya vienen entramados, lo utilizarían para aprender y probablemente muchas de ellas no necesiten gastar 3,000 pesos en un mantón que utilizarían pocas veces.

Para el peinado, escogí el clásico chongo bajo pero en forma redonda (Fig. 29), el cual enseñe a hacer a mis alumnas en una clase especial para el peinado y maquillaje.

Fue importante para mí enseñarles a maquillarse, ya que a veces cuando se está en esa etapa de formación, no se toma mucho en cuenta ese tipo de detalles, que a la hora de presentar una función son bastante importantes.

Como último detalle obsequié a cada una de ellas una peineta con un pavo real brillante, la cual utilizaron a un lado del chongo como tocado.

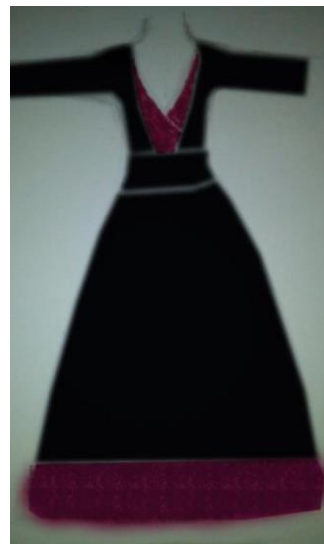


Figura 28. Vestuario para "A merced del sol" vista trasera.



Figura 29. Peinado y tocado, Jornadas de Prácticas educativas de la ENDNGC.

### 3.5 Programa de mano

El diseño del programa de mano se presenta a continuación:



*La secretaria de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*

Presentan:

## *A merced del sol*

*Montaje escénico con fines didácticos que, para obtener el título de Licenciada en Educación Dancística con orientación en Danza Española, presenta;*

*Scarlett Daleí*

*Basurto Curiel*



### ◊ **A merced del sol**

Música: Ernesto Halffter

Intérpretes: África Arvizu, Erandi

Cordero, María José González, Valeria

Morales, Mariana Sotomayor.



### ◊ **Ánfora de Armonía**

Música: Pablo de

Sarasate

Intérpretes: África

Arvizu, Erandi cordero,

María José González,

Mariana Sotomayor.

◊ **Tan sola como la luna**

Música: Federico Mompou

Intérpretes: África Arvizu, Erandi Cordero,

María José González, Valeria Morales.



◊ **Zapateado**

Música: Pablo de Sarasate

Intérprete: Mariana Sotomayor



◊ **La danza del fuego**

Música: Manuel de Falla

Intérpretes: África Arvizu, Erandi

Cordero, María José González,

Valeria Morales, Mariana



Instituto  
Nacional de  
Bellas Artes



Escuela  
Nacional de  
Danza  
NELLIE Y  
GLORIA  
CAMPOBELLO

*Secretaría de Cultura*

*María Cristina García Cepeda*  
*Secretaria*

*Instituto Nacional de Bellas Artes*

*Lidia Camacho Camacho*  
*Directora General*

*Sergio Rommel Alfonso Guzmán*  
*Subdirector General de Educación e*  
*Investigación Artísticas*

*Jessica Adriana Lezama Escalona*  
*Directora de la Escuela Nacional de*  
*Danza Nellie y Gloria Campobello*

*Auditorio Ernesto Velasco*

**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



## **Conclusiones**

La danza española estilizada tiene un valor histórico importante, se desarrolló en distintos escenarios en todo el mundo, así como en el cine de los años cincuenta y sesenta.

En México tuvo tanta aceptación que desde la visita de “la Argentina” en el año de 1917 no se ha dejado de apreciar este estilo de danza, y a pesar de que en la actualidad el flamenco tiene más difusión, la danza española estilizada sigue gustando al público que tiene la oportunidad de apreciarlo.

El primer capítulo de este trabajo me dejó conocer el alcance tan importante que tuvo la danza española estilizada, ya que además de lo compartido en este trabajo encontré datos sobre la historia y tradición que tiene en nuestro país la danza española estilizada, fue esencial para mi aprender los caminos que llevaron a nuestros homenajeados a tantos logros, los cuales vienen del esfuerzo y me otorgan una amplia visión acerca de las posibilidades que existen para desarrollarse dentro de este género, tan basto, tan libre.

El segundo y tercer capítulo son el reflejo de casi dos años de esfuerzo, todas las estrategias que tuve que inventar, algunas sobre la marcha no hubieran funcionado si no conociera a mis alumnas y sus capacidades, fue interesante observar su desarrollo y aprender que los alumnos necesitan un guía, al principio creía que necesitaban libertad, pero todo debe tener un equilibrio, ellas me demostraron que lo que realmente necesitaban era un maestro dispuesto a enseñar con todo lo que tiene, sin guardarse nada para sí mismo.

Comprendí que a veces nuestros errores se reflejan en nuestros alumnos y se transmiten a sus cuerpos, por eso hay que cuidar tanto los detalles tanto en ellos como en nosotros.

En cuanto a mi formación me parece importante recalcar la necesidad que se tiene de conocer los sucesos históricos que llevaron a la conformación de este género, los cuales no son impartidos por completo en el programa de la Licenciatura en Educación Dancística con orientación en Danza Española, ya que la historia de la danza española es amplia y no da cabida a enseñarse en solamente dos semestres y siempre se llega solamente a la etapa de la escuela bolera.

La investigación documental que me llevó a realizar este montaje escénico, me hizo darme cuenta de lo mucho que se necesita este conocimiento para la correcta ejecución del estilo y la falta que hace que se acompañe la teoría con la práctica.

Como estudiante de danza considero que he sido instruida con muchísimas maneras distintas de ver la educación de la danza, pero siempre aprendí mejor cuando el proceso involucraba todas mis capacidades y donde mis dudas siempre fueron escuchadas con atención, no simplemente oídas y pasadas por alto. Por esta razón puse tanta atención en escuchar a mis alumnas, aunque a veces la duda fuera tanta que no supieran como plantearla.

Considero importante en la educación de los futuros docentes la enseñanza de la paciencia, ya que con este arduo proceso descubrí, para mi sorpresa, que la frustración en el salón de clases a veces viene de la persona al frente y que si se tuviera la paciencia de esperar a que el proceso de sus frutos no habría una educación dancística tan violentada por los gritos y las palabras inadecuadas.

Por otro lado, me pregunto cuáles habrán sido los sucesos que llevaron a la danza española estilizada a cobijarse bajo la sombra del baile flamenco, ya que en los últimos

años son muchos los festivales que se hacen en torno a este estilo, pero muy pocos los espacios que se le dan a la danza estilizada, tanto que Tamara López en su conferencia (2016) nos mencionó el hecho de que los que quisiéramos dedicarnos a este estilo de danza debíamos ser pacientes y hasta incluirnos en programas de bailes flamencos.

En cuanto a los resultados del proyecto puedo estar satisfecha, ya que si bien mis alumnas no tienen la limpieza técnica a la que creo que pueden aspirar, sí lograron identificar el estilo de danza y, sobre todo, conocerlo. Que era lo que a mí me interesaba que sucediera. No tengo mucha certeza de que conozcan bien las aportaciones de las dos figuras a las que rendimos homenaje con nuestro baile, ya que aunque las mencioné en repetidas ocasiones, sus mentes no estaban siempre enfocadas en aprender necesariamente la vida y obra de los homenajeados.

Pero a pesar de ello, aprendieron a utilizar el mantón de manila con fluidez y aprendieron los pasos básicos de la danza española estilizada, así como la diferencia entre el zapateado folclórico mexicano y el zapateado para danza española estilizada, logros que me hace sentir contenta con el avance del grupo en este año y medio de trabajo.

Me parece indispensable recalcar que sin el apoyo e interés que aportaron mis alumnas al proyecto, el resultado no sería el que se refleja en estas páginas y en las cinco coreografías que se muestran en el programa. Dentro del trabajo de un docente se encuentra también el mantenerse receptivo a las respuestas que dan los alumnos ante los contenidos mostrados; no digo que haya que ser complacientes con alumnos que muestren apatía o poco interés, pero sí que al estar atento, el maestro de danza podría encontrar una manera más interesante o dinámica de mostrar el mismo contenido.

Reconozco el valor de la repetición constante para el mejor avance, pero siempre teniendo como base las correcciones y los errores previos, y buscar la manera de que el alumno entienda, porque de nada serviría agobiar al alumno diciendo que puede “hacerlo mejor” sin decirle que es lo que puede hacer mejor.

Como lo mencioné anteriormente mi experiencia no es mucha, ya que mi vida profesional apenas empieza y no puedo asegurar que los métodos utilizados con mi grupo sean apropiados y útiles con algún otro grupo, pero creo que mientras se mantenga el respeto mutuo entre alumno y maestro y la receptividad de ambos lados, cualquier curso y montaje coreográfico puede llegar a buen término.

Por último, me gustaría externar la necesidad que se tiene de rescatar del olvido todo el trabajo hecho en México dentro de la danza española estilizada el siglo pasado, ya que como lo he mencionado anteriormente es mucho lo que ha quedado olvidado, y a pesar de ser mencionado ocasionalmente en las clases de danza estilizada no tiene el peso que debería, no propongo hacer reposiciones y encerrarnos en el repertorio, propongo conocer lo que ha sido hecho para entender bien lo que se debe hacer ahora y no hacer pasos por hacerlos.

## REFERENCIAS

- Rossato-Bennett, M. (Dirección). (2014). *Alive Inside: A Story of Music and Memory* [Película].
- ABC.es. (7 de Abril de 2016). *ABC.es*. Obtenido de [http://www.abc.es/cultura/toros/abci-antonio-bailarin-salio-hombros-teatro-paris-201604070229\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/toros/abci-antonio-bailarin-salio-hombros-teatro-paris-201604070229_noticia.html)
- Algar, J., Hamilton, L., & Jackson, W. (Dirección). (1940). *Fantasia* [Película].
- Basurto, S. (2017). *Improvisacion 3*. Obtenido de [https://www.youtube.com/edit?o=U&video\\_id=CqHdR32Mj8Y](https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=CqHdR32Mj8Y)
- Bennahum, N. D. (2000). *Antonia Mercé El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press, S. L.
- Borrull, T. (1965). *La danza española*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.
- Cardona, P. (2012). *La poetica de la enseñanza, una experiencia*. México: Quinta del agua ediciones.
- Dallal, A. (1994). *La danza en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.
- Danza, A. (12 de Diciembre de 2012). "LA TABERNA DEL TORO" ANTONIO RUIZ SOLER - CARMEN ROJAS. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=277-HGEXNzE>
- Del Pino , R. (2005). Antonia Mercé 'La Argentina', Perfil depurado del Baile Español. *La opinión de Granada*, 32.
- Durán, L. (1993). *Manual del coreógrafo*. México: Cenidi Danza/ INBA / CONACULTA.
- Espada , R. (1997). *La danza Española su aprendizaje y conservación*. Madrid , España: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Gerencia del Palacio de Bellas Artes. (17 de 11 de 2017). *Acervo digital del Palacio de Bellas Artes*. Obtenido de <http://www.acervodigital.bellasartes.gob.mx/inba/>
- González, M. (9 de Noviembre de 2015). *Ziegfeld Girl (1941) Antonio y Rosario*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=FcCDdXEEuDA>
- Gyenes, J. (1964). *Antonio el bailarín de España*. Madrid , España: Taurus Ediciones.
- Hamid, J. B. (1972). *Antonio Ruiz Soler (El Bailarín). Zapateado de Sarasate, 1972*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=OS7tVBjXgGM>

- Junta de Andalucía. (s.f.). *Junta de Andalucía*. Obtenido de [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/ENTRE\\_DOS\\_BARRIOS/paseo/seleccion\\_biografias.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/ENTRE_DOS_BARRIOS/paseo/seleccion_biografias.pdf)
- Khan, O. (2017). *Ballet Nacional de España*. Obtenido de Antonio Ruiz Soler (1980-1983): <http://balletnacional.mcu.es/compania/historia/antonio-ruiz-soler>
- López, T. (Noviembre de 2016). Los mayores exponentes de la danza española estilizada.
- Macías, P. (Dirección). (2016). *Scarlett 210916* [Película].
- Mariemma. (1997). *Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. España: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- Marinero, C. (2017). *Ballet Nacional de España*. Obtenido de Zapateado de Sarasate: <http://balletnacional.mcu.es/temporada/coreografias/zapateado-de-sarasate>
- Morin, E. (1997). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Navarro, J. L., & Pablo, E. (2005). *El baile Flamenco, una aproximación Histórica*. Córdoba, España: Almuzara.
- Neville, E. (1952). *Antonio 'El Bailarín' - Martinete (1952)*. Obtenido de JennyDeiiPirate: [https://www.youtube.com/watch?v=3VrW\\_E8CL2E](https://www.youtube.com/watch?v=3VrW_E8CL2E)
- Neville, E. (1952). *Antonio 'El Bailarín' - Sonatas del Padre Soler*. Obtenido de Jennydeipirati: <https://www.youtube.com/watch?v=Nud-cf1qJC0>
- Nostálgica y nada más. (Diciembre de 2010). *CONSUELITO Y OTRAS BELLAS DEL CUPLÉ*. Obtenido de <http://consuelitoyotrasbellasdelcuple.blogspot.mx/2010/12/la-fornarina-vii-los-suenos-vienen-de.html>
- Old Spanish Film. (21 de Agosto de 2016). *ANTONIA MERCÉ "LA ARGENTINA" (1930)*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XuqjAksm6ns>
- Pérez Porto, J., & Gardey, A. (2011). *Definicion.de*. Obtenido de <https://definicion.de/individuo/>
- Puga, J. (Dirección). (2017). *Presentaciones CEDART* [Película].
- Roldan, D. (2017). Fotografías de las presentaciones de Foro Azcapotzalco.
- Salama Benarroch, R. (1997). *Rosario, Aquella danza española*. Granada: Manigua.
- Segarra, M. D. (2012). *ANTONIO RUIZ SOLER Y LA DANZA ESPAÑOLA ESTILIZADA: CONFIGURACIÓN Y DESARROLLO DE UN GÉNERO*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Tortajada, M. (2010). *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México D.F.: Coordinación de Publicaciones del INBA.
- Vaganova, A. (1934). *Las bases de la danza clásica*. Buenos Aires, Argentina: Centurion.

Vitucci, M. M., & Goya, C. (1990). *The language of Spanish Dance*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Weighl, P. (1973). *El Amor Brujo Ballet - Part 1*. Obtenido de quixotandovideos:  
<https://www.youtube.com/watch?v=EZ2BKy53F3w>

## **Anexos**

## **Anexo 1**

### **TÍTULO DEL CURSO: DE LA MÚSICA AL CUERPO**



**MAESTRA: SCARLETT DALEI BASURTO CURIEL**

Institución: Centro de Educación Artística “Frida Kahlo”

Población: Adolescentes

No. De sesiones: aproximadamente 36

Duración: 100 min.

**ASESOR: GABRIEL BLANCO RODRÍGUEZ**

## OBJETIVO GENERAL

Que los alumnos desarrollen a través de la danza española estilizada, habilidades que les permitan añadir a su corporalidad cualidades que les acompañen en cualquier disciplina que elijan.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Que los alumnos desarrollen a través de la música española una mayor comprensión auditiva.
- Que los alumnos descubran a través de la técnica de Mantón de Manila, una mayor movilidad del torso.
- Que los alumnos mejoren su técnica de zapateado a través del uso de la música y el compás de 3/4 y 6/8.
- Que los alumnos aprendan los pasos básicos de la danza española estilizada.
- Que los alumnos reconozcan las similitudes que existen entre la danza española estilizada y las danzas folclórica, clásica, y contemporánea y las utilicen para la mejora de su danza.

## JUSTIFICACIÓN

Los Centros de Educación Artística son bachilleratos cuyo objetivo principal es acercar a los alumnos a la enseñanza del arte como disciplina, en estos centros se imparten las materias básicas del bachillerato y materias de arte como música, teatro, artes plásticas, literatura y danza.

El área de danza del CEDART “Frida Kahlo” tiene como materias formativas las técnicas de la danza clásica, contemporánea y folclórica.

La danza española estilizada, al estar formada por las bondades de las ramas de la danza española, nos ayuda a integrar elementos aprendidos en otra técnica y a su vez integrar los contenidos aprendidos a otras danzas.

Contenidos:

Primer semestre

Unidad 1

- Conocer mi cuerpo (Delimitación del lenguaje que será utilizado en la clase.)
- Las partes del cuerpo y conceptos básicos (flexión- extensión, rotación, lateralización, en el eje y fuera de él)
- Colocación para la danza española
- Posiciones básicas de la danza española estilizada
- Posiciones de pies 1°,2°,3°,6°
- Posiciones de brazos 1°, 2°, 3°,4°,5°, 6° y 7°
- Pasos y secuencias
- Paso sostenido
- Paseíllo
- Verdiales

- Bodorneo
- Rodasan
- Campanelas
- Sease
- Paso de jerezana
- Pasada (panadero)
- Subresou
- Verdiales
  
- Introducción a giros y vueltas
- Vuelta por delante seccionada
- Vuelta por detrás seccionada
- Introducción al deboule (vuelta girada)
- Promenade
- Exploración de movimiento
- Cualidades de movimiento (ligado, suave, fluido)
- Lenguaje musical
- Conociendo el compás de 3/4 y 6/8

- Tiempo y contratiempo
- Repetición de patrones de sonido

## Unidad II

- Repaso de colocación
- Repaso de las posiciones básicas de la danza española estilizada
- Pasos y secuencias
- Repaso
- Paseíllo
- Paso de vasco
- Valenciana
- Sevillana
- Giros y vueltas
- Repaso
- Deboules (vueltas giradas)
- Promenade
- Vuelta passé cerrado
- Vuelta sostenida
- Introducción a la técnica de mantón de Manila

- Reconociendo el mantón y sus partes
- Colocación del mantón
- Girar el mantón (hacia adentro y fuera del cuerpo)
- San Miguel
- Vuelta por el aire
- Secuencia
- Exploración de movimiento
- Repaso de cualidades de movimiento
- Percepción del otro (cercanía)
- Percepción espacial
- Montaje coreográfico
- Apreciación de la música (por definir)
- Inicio del montaje.
- Repaso de lenguaje musical
- Técnica de zapateado I
- Golpes básicos (planta, metatarso o media planta, tacón, gatillo, punta)
- Primeras combinaciones
- Repetición de patrones sonoros

## Segundo semestre

### Unidad 1

- Repaso de colocación y posiciones básicas de las danza española estilizada

(véase 1º semestre)

- Repaso de pasos y secuencias (véase 1º semestre)
- Técnica de mantón de Manila
- Repaso
- Girar el mantón frente al cuerpo con una mano
- Vueltas fuera del eje con el mantón sobre el pecho y espalda
- Pasos y secuencias con Mantón de Manila
- Pasos básicos (véase pasos y secuencias de 1º semestre) en combinación con

la técnica de Mantón de Manila (véase bloque II de primer semestre y Unidad I semestre II)

- Técnica de zapateado II
- Repaso de golpes básicos (véase Unidad II del 1º semestre)
- Combinaciones con los golpes básicos
- Chaflán
- Latiguillo
- Repetición de patrones de sonido con combinación de golpes básicos

- Exploración de movimiento
- Repaso de cualidades de movimiento (véase 1º semestre)
- Cualidades de movimiento (cortado, golpeado, pesado)
- Percepción del otro en el espacio
- Giros y vueltas
- Repaso (véase 1º semestre)
- Vuelta de campana
- Vuelta passé abierto
- Vuelta con pierna al aire
- Creación de movimiento
- Introducción
- Montaje coreográfico
- Repaso
- Secuencias finales.

## Unidad II

- Repaso Unidad I
- Montaje coreográfico
- Repaso

- Limpieza
- Sensaciones
- Cualidades de movimiento

#### Estrategias de enseñanza aprendizaje

Colocación: el uso de referencias corporales para identificar la correcta colocación.

Orejas con los hombros

Colocar la mano en el esternón y usarla para alinear la cabeza

Alinear los talones con los isquiones

Usar esta clase de referencias corporales para la correcta colocación de las posiciones básicas de la danza española.

Continuando con el uso de referencias corporales la técnica de mantón se enseñará a partir de la sensación de la tela en el pecho y la espalda, además de la integración del movimiento del torso, y posteriormente la integración de las piernas

Para fines de cualidades de movimiento, nos apoyaremos de la idea del viento para la técnica de mantón de manila

Para la técnica de zapateado, daré gran importancia a la repetición de los patrones de sonido.

#### Evaluación

- Listas de cotejo
- Cuestionarios

### Criterios de evaluación

- Atención
- Disposición
- Musicalidad
- Limpieza
- Memoria
- Técnica
- Fuerza
- Colocación

### Recursos didácticos

- Música (por definir)
- Mantón de Manila
- Zapatos de danza española
- Falda de ensayo
- Equipo de sonido
- Salón

### **Anexo 2**

**La poesía como elemento de apoyo a la exploración de movimiento y expresión  
corporal**

**La Secretaría de Cultura,  
el Instituto Nacional de Bellas Artes y la  
Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello**

**presentan:**

**8<sup>a</sup> JORNADA DE  
Prácticas  
Educativas**

**Licenciatura en Educación Dancística con orientación  
en Danza Contemporánea, Española o Folclórica**

Scarlett Dalei Basurto Curiel

Danza Española

Realicé mi práctica educativa en el Centro de Educación Artística “Frida Kahlo” con las alumnas del 3° año del específico de Danza, que se encuentran entre los 17 y 19 años de edad.

Escogí esta población porque soy egresada de esta institución y me inquietaba que las alumnas tuvieran un acercamiento a la danza española, ya que dentro del plan de estudios no se encuentra, y me parece que es importante para su formación integral, debido a las habilidades de coordinación y rítmica que desarrolla.

Dentro del programa de mi curso, los contenidos fueron elegidos para desarrollar estas habilidades dentro del lenguaje de la danza estilizada española, ya que al ser la mezcla de los tres estilos de danza española (flamenco, escuela bolera, y folclore español), la danza estilizada española ayuda a complementar corporalmente las técnicas de danza que si están incluidas en el plan de estudios (danza contemporánea, danza clásica, y folclore mexicano).

Los contenidos que pueden complementar su formación de manera más evidente son los siguientes:

- o Los pasos básicos de la danza estilizada española tienen muchísimas similitudes con los pasos de la danza clásica y se complementan en su desarrollo unos a otros.
- o La técnica de zapateado fortalece los pies y ayuda al desarrollo de la rítmica, y a pesar de tener diferencias con la técnica para la danza folclórica ayuda al desarrollo.
- o La movilidad del torso que requiere la técnica de mantón de Manila complementa los movimientos de torso para la danza contemporánea.

Debido al interés y buena disposición de los alumnos, los contenidos fueron cubiertos sin problemas, salvo por la parte de la clase en donde se realiza la exploración de movimiento con el fin de comprobar si los contenidos están siendo asimilados, y para ejercitar la expresión corporal, que es un elemento importante para cualquier danza.

Al principio del curso estas exploraciones se hacían una vez a la semana y se ejecutaban sin problema y con avances visibles, sin embargo, a la mitad del primer semestre, las alumnas empezaron a mostrar resistencia y poco interés ante la actividad, hacían el ejercicio con menos ánimo y llegaban a solicitar que se omitiera.

En vista de que se complicaba cada vez más hacer los ejercicios de exploración, busqué estrategias para dar un giro al ejercicio y que volviera a dar los frutos esperados, algunas de las estrategias utilizadas fueron las siguientes.

- o Cambiar el momento dentro de la clase en el que se realizaba el ejercicio, ya que se solía colocar al final de la clase
- o Colocar a las alumnas en grupos, parejas, tríos etc.
- o Dar indicaciones más específicas al momento de la exploración (como personajes, o calidades distintas)

Estas estrategias tuvieron resultados buenos, pero no los esperados. Por tanto, busqué otra estrategia, y decidí usar la poesía como fuerza motora del movimiento.

La consigna en esta estrategia es hacer los movimientos que nazcan del cuerpo, sin premeditación, en el momento en el que se escuchen los versos, intentando recordarlos.

El poema se repite un par de veces y cuando la secuencia de movimiento está aprendida, conservando el sentido emocional de las palabras, se transporta a la música.

Anexo 3

Poemas a Antonia Mercé “La Argentina”.



*Antonia Mercé*

*Efrén Rebolledo*

*Vibran con alborozo*

*Los crócalos triunfales*

*Simulando el retozo*

*Del granizo que hiere los cristales.*

*Y al salir del tapiz, la bailarina*

*Aparece en la escena*

*Con la irrealidad de una ondina*

*En la aridez luciente de la arena...*

*Coruscante Dureola*

*De su cuerpo, la saya*

*Si se abre es amapola,*

*Lirio si se desmaya*

*En sus cándidas manos*

*Los cascabeles negros*

*Suspiran en los pianos*

*Cantan en los alegros.*

*En bulliciosa fiesta*

*De nevados jazmines*

*Aunándose a la orquesta*

*Se agigantan sus chapines...*

*Y sus brazos de nieve*

*Que se alzan con gallardía*

*Son asas de una leve*

*Ánfora de armonía.*

*Las suaves castañuelas*

*Trinan en sus redondas*

*Falanges como oscuras filomelas*

*En la paz enlunada de las frondas*

*Bailan sus labios rojos*

*Rasgando sus corolas perfumadas,*

*y hasta sus verdes ojos*

*Guiñan un raudo baile de miradas.*

*Un espeso tapiz de palmas huella*

*Su pie, y al dibujar cada postura*

*Lo mismo que una estrella*

*Es casta y luminosa su figura,*

***Lutos por Antonia Mercé***

***Carlos Pellicer***

*Por los toreros y las bailarinas*

*esta voz de palmeras y marinas*

*ladea su esbeltez, sus arcos vivos...*

*y este baile sombrío*

*y este río en penumbra,*

*con poca lluvia y pájaros heridos*

*pisa apenas la arena de su lecho de muerte*

*repasando humedades en silencio...*

*A la cortina escóndela, más plegada que nunca,*

*teatro al mediodía morado de recuerdos;*

*yo guardaré mis manos como guantes vacíos;*

*no seré el palomar de todos los aplausos*

*Andaré con la brisa*

*de baile en baile preguntando, ¿dónde*

*podrá la brisa estar, que haya otra brisa*

*que tan de prisa y a mi voz se esconde?*

*¿Dónde estará la risa*

*de sus manos maderas en jolgorio,*

*las urnas claras de gentil emporio,*

*armas, trofeos de ligera liza?*

*Como una niña huérfana la brisa*

*tendrá en sus manos las flores descalzas*

*del patio abandonado Y en las losas sin música*

*la huella de un pie muerto arrastrado entre encajes.*

*Yo palpo las cinturas y en todas dura*

*la ineptitud de un pobre barro seco ..*

*Este fuego de julio descendió tan a fondo*

*que la raíz del ritmo se extrae con dos dedos ..*

*y serán los roperos como ataúdes*

*donde los trajes, tiesos, sabiéndolo, se pudran;*

*después, en un museo, las viudas multitudes*

*dirán con suave gozo su tristeza insepulta,*

*Por sangres diferentes fuiste sonora,  
como España es distinta y es sólo una ..  
La brisa acendra rosas bajo la luna.  
Como en ninguna noche hay luna ahora.*

*Tras el tacón de tu calzado esbelto  
fueron mis ojos álgebra y senda mis oídos;  
la justicia del número que enigmas ha resuelto  
y camino difícil a todos los olvidos.*

*Luna como ninguna la luna está ..*

*Por los toreros y las bailarinas  
--estatuas en banderillas y pies primeros-  
luna como ninguna la luna está ..*

*y esta voz de palmeras y marinas*

*y este baile sombrío*

*y este río penumbra*

*con poca lluvia y pájaros heridos*

*piso apenas la arena de su lecho de muerte,*

*repasando humedades en silencio.*