

INBA Digital

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA

REGISTRO COREOGRÁFICO PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN DANZA FOLKLÓRICA

REGISTRO DEL CURSO DE INFORMANTES DE LA DANZA
DE LA PLUMA DE ZAACHILA, OAXACA, BAJO LA NOTACIÓN ESTRUCTURAL
LABAN

PRESENTA

RAYMUNDO RUIZ GONZÁLEZ

ASESORÍA: MA. ITZEL VALLE CASTAÑEDA Y CLARISA FALCÓN VALERDI
ASESORÍA METODOLÓGICA: MA. DE LOURDES SANTIAGO CAMBRAY

MÉXICO, D.F., 6 DE DICIEMBRE 2012

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Ruiz, González, Raymundo. Registro del curso de informantes de la danza de la pluma de Zaachila, Oaxaca, bajo la notación estructural Laban, ENDF/INBA/CONACULTA, México, D.F., 2012. (El original se encuentra en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Danza Folklórica).

Descriptores Temáticos (Notación dancística, Laban y su marco teórico, análisis del movimiento Laban, eukinéctica, coréutica y danza de la pluma de Zaachila).



ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA

REGISTRO COREOGRÁFICO PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN DANZA FOLKLÓRICA

REGISTRO DEL CURSO DE INFORMANTES DE LA DANZA DE LA PLUMA DE ZAACHILA, OAXACA, BAJO LA NOTACIÓN ESTRUCTURAL LABAN

PRESENTA:

RAYMUNDO RUIZ GONZÁLEZ

ASESORÍA: MARÍA ITZEL VALLE CASTAÑEDA Y CLARISA
FALCÓN VALERDI
ASESORÍA METODOLÓGICA: MARÍA DE LOURDES SANTIAGO
CAMBRAY

MÉXICO, D.F. 6 DE DICIEMBRE DE 2012

A San Juana Ruiz Tapia

*Con amor, gracias por creer en
mí*

Y a Fidel Silva †

Con cariño por tus enseñanzas

ÍNDICE

	Agradecimientos	1
	Introducción	3
CAPÍTULO 1	La notación dancística	5
CAPÍTULO 2	Laban y su marco teórico	18
2.1	Notación Estructural Laban	19
2.2	Análisis del Movimiento Laban. Otras teorías	23
2.2.1	Estudio del esfuerzo (Eukinéctica)	24
2.2.2	Estudio del uso del espacio (Coréutica)	28
2.3	La partitura dancística como material didáctico	29
CAPÍTULO 3	La notación Laban aplicada a la danza folklórica mexicana en la ENDF	32
CAPÍTULO 4	Notación Estructural del curso de informantes de la Danza de la Pluma de Zaachila, Oaxaca del 2010 en la ENDF	42
	Conclusiones	118
	Referencias bibliográficas	121

Agradecimientos

En primer término agradezco a mi familia: a San Juana Ruiz Tapia, por sus cuidados, por las palabras que en los momentos de flaqueza me dieron fuerza para continuar, por escucharme en las lágrimas y en las risas así como en los triunfos y los errores, por ser el ejemplo a seguir, que sin cuyo apoyo no hubiese logrado concluir con la licenciatura y este trabajo; a mi padre Raymundo Ruiz Tapia, que en su lucha por ser un mejor padre fomentó en mí el carácter suficiente para afrontar los obstáculos; a mi abuela Lucia Tapia Jasso, que no dejó ni un momento de orar por mi bien y aun en las crisis económicas no se olvidó de mí; a mi hermana y abuelo por su apoyo incondicional todo este tiempo. De igual manera a mis amigos que no me permitieron olvidar quién soy.

También quisiera agradecerle a los maestros que a lo largo de mi vida y en especial de la licenciatura contribuyeron en mi formación profesional, dando el empuje para superarme día a día; sobre todo a María Itzel Valle Castañeda, asesora de esta tesis, a quien recuerdo desde el primer día que la vi en el salón 7 ahora llamado “Josefina Lavalle” y que sembró en mí el ansia por aprender y entender el sistema labaniano. En este apartado le doy un agradecimiento póstumo a Rudolf von Laban y sus colaboradores, que con una vida de sacrificio y arduo trabajo lograron crear el sistema sumamente complejo que tanto me apasiona y en el que pienso especializarme.

En lo que respecta a este trabajo agradezco infinitamente a mi amigo y maestro Fidel Silva Aguilar, quien en vida impartió el curso de danza de la Pluma de Zaachila, Oaxaca en la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF) en el 2010, donde me baso como tema para el registro que aquí presento. Al profesor Francisco Javier Salcedo por invertir su tiempo y asesorarme en lo que respecta a la identificación de compases musicales; a Dolores Ávila de la Fonoteca del INAH por invertir gran cantidad de tiempo en la revisión de estilo, por cuestionarme constantemente para que el entendimiento de este tema llegue a un mayor número de lectores; al subdirector de dicha fonoteca

Benjamín Muratalla por las revisiones de última hora; y a los demás maestros de la ENDF que contribuyeron en su especialidad como: Nadia Giral Sancho, Bertha Sánchez López, Cristina Ramírez González y María de Lourdes Santiago, entre otros.

Con especial atención mi agradecimiento a la maestra Clarisa Falcón Valerdi, quien sin ninguna obligación aceptó asesorarme junto con la maestra María Itzel Valle Castañeda en lo referente a la Notación Estructural Laban, invirtiendo vasta cantidad de tiempo para la lectura, revisión y corrección de la notación y posteriormente comentarla.

Por último, pero no con menos importancia, a todas las personas que en este proceso formaron parte, quizá sin darse cuenta, de manera secundaria o tangencial, al poner obstáculos o ayudar a resolverlos, al darme apoyo moral o simplemente al añadir un grano de arena en mi vida, siempre dejando un aprendizaje en mi persona. Y a Dios, quien me dio fuerza y acompañó en este largo camino.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia el hombre ha transmitido gran parte de sus conocimientos de forma oral, lo que ha provocado que muchos de estos saberes se pierdan o deformen por la falta de documentación; es así que en las sociedades surge la necesidad de registrar distintos aspectos de la vida del hombre y lo que le rodea, uno entre ellos es la danza.

En distintos puntos geográficos y temporales se han producido notaciones dancísticas que abarcan en su registro un sólo tipo de danza, o bien nada más sus aspectos cuantitativos y no los cualitativos, sólo los trazos coreográficos o la descripción general de los movimientos sin indicar el segmento o la acción que se realiza. Es decir, abordan la danza en forma parcial.

Sin embargo, el marco teórico propuesto por Rudolf von Laban abarca tanto aspectos cuantitativos como cualitativos, proporcionando un sistema de registro muy elaborado y completo. Incluso se ha retomado como recurso por instancias como el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) para el registro de la danza tradicional mexicana, por investigadores como Gertrude Kurath para el registro de las posiciones del cuerpo humanoide en distintas manifestaciones plásticas prehispánicas y por instituciones educativas como la ENDF para fomentar el desarrollo del Licenciado en Danza Folklórica y de esta manera hacerlo competente en ciertos ámbitos de la investigación social, como la etnocoología, etnocoografía y etnografía.

Dentro de la línea formativa Técnica-motriz, que muestra a los estudiantes la ejecución viva de una danza, a finales de septiembre y octubre del 2010 en la ENDF se llevó a cabo el Curso de Informantes de la Danza de la Pluma de Zaachila, Oaxaca, impartido por el maestro y danzante Fidel Silva Aguilar oriundo de esa región. A raíz de la participación del autor de la presente tesis

en este curso y la elaboración de trabajos básicos acerca del tema, nace la inquietud por realizar un estudio más a fondo de ésta, haciendo registro no sólo de video o audio sino de carácter analítico y crítico mediante signos que representen la ejecución kinética exacta. En consecuencia se decidió utilizar el marco teórico labaniano para llevar a cabo la notación y análisis de esta danza.

En el presente documento se plasma cómo a lo largo del registro y análisis de dicha danza tradicional fueron aflorando obstáculos para su elaboración. El primer requerimiento debería ser un equipo de cómputo adecuado (computadora MAC) con un programa especializado (Laban Writer o Kalaban), con los cuales no se contaban por cuestiones económicas, por lo tanto se recurrió a adecuar de manera estratégica un programa más común y sencillo (Paint). Igualmente al observar el video del curso mencionado, se encontró que su contenido no aportaba la información necesaria para su reproducción, aumentando la dificultad del registro y análisis objetivo de no ser por la experiencia corporal por parte de este tesista en dicho curso (lo que la Coreología denomina como *embodiment*). Por último en el vaciado de datos se tuvo una larga discusión acerca de cómo presentar correctamente la información, apegándose al sistema labaniano, pero al mismo tiempo accesible al interesado. Al insertar las imágenes resultantes de la notación estructural fue necesario adecuarlas en cuanto al tamaño para el formato de tesis.

Es así que mediante el registro de la Danza de la Pluma de Zaachila, Oaxaca, se pretende demostrar la importancia del marco teórico labaniano como medio de registro de la danza tradicional mexicana y el papel que juega la notación en el análisis, el estudio, la enseñanza y la interpretación de la danza tradicional mexicana.

CAPÍTULO 1

NOTACIÓN DANCÍSTICA

CAPÍTULO 1

LA NOTACIÓN DANCÍSTICA

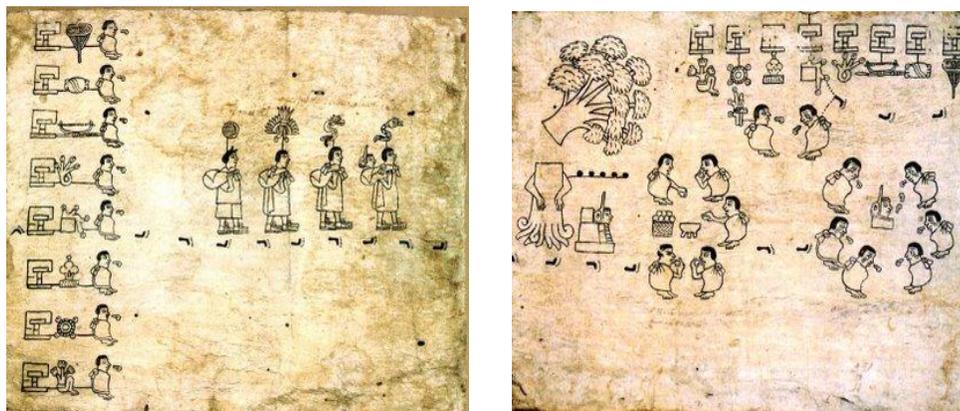
Para efectos del siguiente tema se entenderá como “notación”, según el Diccionario de la Lengua Española, al tipo de registro que sea un “sistema de signos convencionales que se adoptan para expresar conceptos” (2001: 237).

Por lo tanto, consideraremos a la notación dancística como un sistema de signos que se utilizan para expresar la danza de manera gráfica y tridimensional: los movimientos, sus características y las trayectorias espaciales. De esta manera los intentos que únicamente registren uno de estos aspectos suponen notaciones dancísticas incompletas, en el sentido de que no cumplen con el objetivo de registrar, y por lo tanto perdurar, la danza o cualquier tipo de movimiento de manera holista.



Imagen 1. Danza funeraria de la época predinástica en pintura del sarcófago de Abd-el Kurna, Antiguo Egipto, hacia el año 1450 a. C. (Museo Británico).

Algunos estudiosos como Adolfo Salazar, Jesús Pérez Dolz y Ann Hutchinson sostienen que los antiguos egipcios registraban de manera gráfica las danzas mediante jeroglíficos, pinturas murales y otras expresiones artísticas. Así lo muestra la imagen, donde dos mujeres en actitud móvil danzan mientras otra toca un instrumento de viento, dos participan como batidoras de palmas y una más como tañedora de un membranófono. De igual manera, en algunos códices mesoamericanos se representa de manera gráfica con huellas de pies descalzos el desplazamiento (que hoy en día consideramos como “coreográfico”) de algunas danzas-rituales, donde los pies representan la dirección del camino y se asocian a la música mediante símbolos con forma de caracol que salen de los instrumentos musicales y de las bocas de los danzantes. Como en los ejemplos, la mayoría de las culturas han realizado registros propios de las manifestaciones artísticas (música, danza, teatro, etc.). Sin embargo, estos primeros intentos de notaciones dancísticas son poco precisos en el detalle de los movimientos y, en la mayoría de los casos, al perderse la información de cómo interpretarlos se han convertido en imágenes casi indescifrables y sujetas a vagas interpretaciones.



Imágenes 2 y 3. Pochtecas mexicas, Códice Florentino, lib. IX, f. 8r.



Imagen 4. Patio blanco, templo norte, Atetelco, Teotihuacan, Estado de México, Nadia Giral Sancho, 2003.

En las imágenes 2, 3 y 4 encontramos los símbolos ya mencionados que se relacionan con la danza, las procesiones, el canto y la música, así como las disposiciones coreográficas más comunes en la danza tradicional: el círculo y la fila.

Otro de los métodos más antiguos de notación dancística, como lo mencionan Anya Peterson Royce (1977), Ann Hutchinson (2000) y Pérez Dolz (2007), se encuentra en dos manuscritos catalanes de aproximadamente 1468, donde se utiliza una combinación de rayas verticales y horizontales con signos para indicar el inicio y final de la danza; además, como lo menciona Anya, se utilizan símbolos para los pasos básicos: “R’ para reverencia, ‘p’ para paso, ‘de’ para doble y ‘re’ para represa” (Peterson, 1977: 39).

En *Orchesography* (1588 y 1589) Thoinot Arbeau expone el registro más detallado de danza del siglo XV, donde enlista posiciones y pasos básicos los cuales abrevia como “R’ para *reverence*, ‘b’ para *branle*, ‘s’ para *single*, “d” para *doublé* y ‘r’ para *reprise*” (Ibidem). Los pasos se indican al lado de la partitura

musical, que se representa de forma vertical, en el tiempo correspondiente. Arbeau adicionalmente en su libro explica, mediante el diálogo de un alumno imaginario llamado Capriol con él como maestro, la forma en que deben ejecutarse dichos pasos con un dibujo como ejemplo. Esta descripción llega a ser subjetiva pues para expresar que un movimiento está mal ejecutado utiliza frases o términos despectivos como: “parece como si se hubiera dejado caer al piso una bolsa de maíz” (Sorley, 1973: 93). Registra únicamente danza francesa y de algunos países europeos de 1550 a 1589.

DE THOINOT ARBEAV. 76
Capriol.
Comment danciez vous ces branles que vous distes?
Arbeau.
Vous le verrez par leur tabulature.
Tabulature du branle couppe Charlotte.

Air du branle couppe appelle Charlotte. *Mouvements requis pour dancier ce branle.*



Pied largy gaulche.	Ces quatre pas fôt vn double a gaulche.
Pied droict approché.	
Pied largy gaulche.	
Pieds ioincts.	
Pied en l'air gaulche.	Ces quatre pas fôt vn double a droict.
Pied en l'air droict.	
Pied largy droict.	
Pied gaulche approché.	
Pied largy droict.	Ces quatre pas font vn double a gaulche.
Pieds ioincts.	
Pied largy gaulche.	
Pied droict approché.	
Pied largy gaulche.	Ces quatre pas font vn double a gaulche.
Pieds ioincts.	

ORCHESOGRAPHIE
gaulche: Ostant vostre bonnet ou chapeau, & saluant vostre
Damoiselle & la compagnie, comme voyez en ceste figure:



Reuerence.



Après que la reuerence est ainsi faicte, redresserez le corps, & recourrat vostre teste, retirerez vostre droict pied, & vous mettrez & poserez les deulx pieds ioincts, que nous entendons estre contenance decente, quand les deulx pieds sont tellemét dispozez

Imágenes 5 y 6. Notación y explicación de pasos. Orchesographie. 1588. Imágenes de <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/diessay2.html>

Durante el reinado de Luis XIV en Francia, Charles-Luis Beauchamps, maestro de danza de la Real Academia del Baile de Francia, creó un método de notación que posteriormente Raoul Auger Feuillet desarrolló, perfeccionó y

publicó en su libro *Choréographie, ou l'art d'écrire la danse* (1701). En dicho método apreciamos el esquema de trayectoria coreográfica sobre el cual se notan distintos pasos básicos establecidos en la época, que se ligan para crear combinaciones más complejas. Se registra la relación del bailarín con su pareja y las demás parejas, el frente y el género de éste, así como la acción física de tomarse de las manos. Es importante mencionar que es el único segmento corporal distinto a las piernas que se registra.

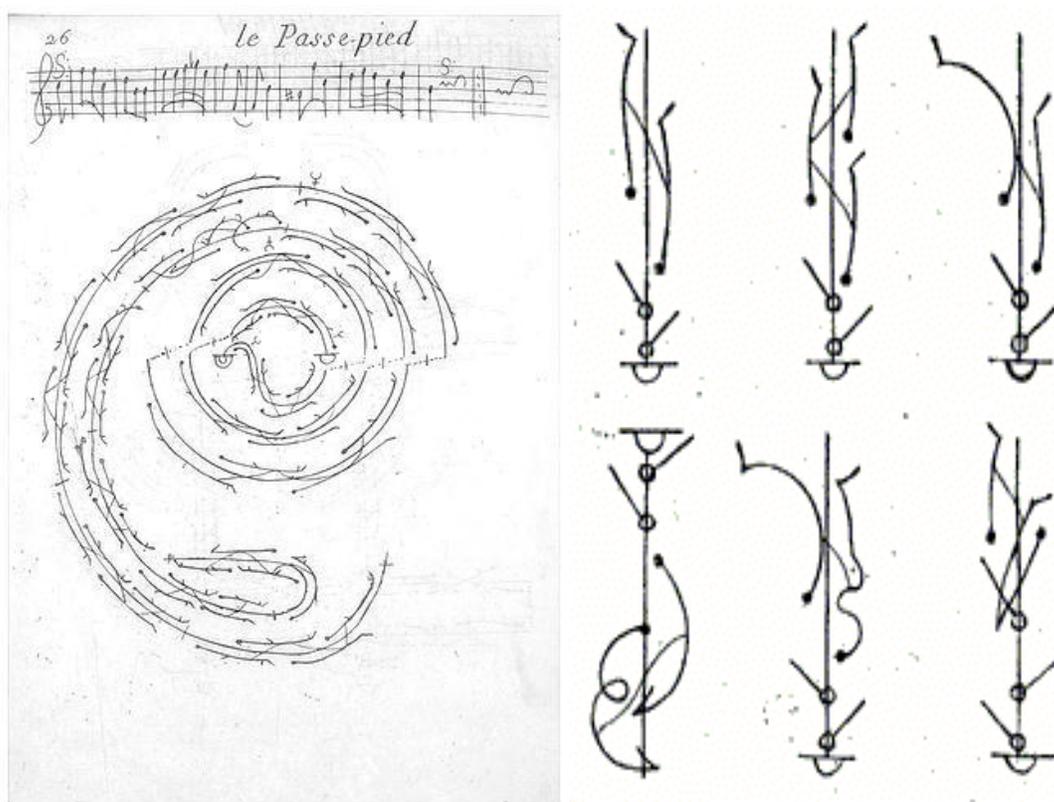
Se distinguen, en la notación de los pasos, las distintas acciones básicas establecidas para la danza barroca francesa, como la flexión (*plier*), el elevar (*elever*), el salto, el deslizar, el sostener el pie en el aire, el puntar (apoyar el metatarso en el piso), el batido (*bateu*) y la caída (*tomber*); así como la cantidad de compases por paso en relación con el tiempo, indicados con la partitura musical en la parte superior de la partitura dancística.



Imagen 7. Feuillet Final Plate, Kellom Tomlinsons, Londres, 1735.

Sin embargo, este tipo de notación permite la utilización subjetiva del espacio, pues al notar la trayectoria coreográfica surge el problema de trazar

sobre el área que ya se recorrió. El notador lo resuelve agregando una serie de líneas pequeñas punteadas para indicar que el bailarín o bailarines vuelven a recorrer la misma trayectoria de regreso. Así, el uso del espacio para registrar la danza se ve reducido y es cuando el notador con experiencia realiza los trazos más grandes para alcanzar a escribir los pasos dentro de las trayectorias, así como las acciones, aunque en realidad el movimiento sea pequeño en su desplazamiento.



Imágenes 8 y 9. Partitura de Le Passe-pied y descripción de pasos.

Como lo vemos en la imagen 8 parecería que al menos cuatro personas realizan la danza, sin embargo sólo son dos, un hombre y una mujer; posteriormente lo que parece un trayecto en espiral que se va alejando del centro en realidad es el desplazamiento sobre la misma trayectoria que ya se recorrió indicado por una serie de líneas. En la imagen 9 se muestran las

variantes de pasos, desde uno simple hasta uno complejo, iniciando de una posición inicial hasta llegar a hacer un batido.

La gran problemática que presenta este tipo de notación es que sólo registra la danza barroca francesa, y se da por entendido que una acción se realiza de la manera tradicional o “correcta” para bailar este estilo, siendo que hay una gran gama de posibilidades para realizar una misma acción de maneras distintas. Otro problema es que únicamente notan las acciones de los pies o de la rodilla hacia abajo, dando por entendido nuevamente la utilización de los brazos de acuerdo a las costumbres y modales de la época. No cabe duda de que habría una gran cantidad de segmentos corporales implicados. Además, la utilización del espacio al momento de leer la partitura se ve mermada en la interpretación personal del bailarín.

De esta forma vemos que a lo largo de la historia se han desarrollado distintas formas de registrar la danza, algunas más completas y complejas que otras, como lo menciona en su texto “De la Tarima a la plasma” Jesús Pérez Dolz:

Con el extenso vocabulario de movimientos introducido por el ballet moderno y otros tipos de danza del siglo XX, se han llegado a desarrollar más de quince sistemas distintos en este siglo. Los tres más conocidos vienen de la mano de la maestra británica Margaret Morris, el de los también británicos Rudolf y Joan Benesh, y el del húngaro Rudolf von Laban (2007: 19).

La notación de este último es la más completa y a la vez compleja, como lo menciona Emma Cecilia Delgado: “en este método los signos son la traducción de una experiencia kinestésica reproducible la cual permitirá al especialista de danza pensar en términos de movimiento” (2001: 5).

Laban con su “Coreosofía” elaboró una forma de registro sumamente minuciosa con la teoría de Coréutica, la de Eukinética y la de Notación

Estructural, que no sólo sirve para registrar el movimiento, sino para estudiarlo y analizarlo. Estas serán el objeto de nuestro estudio.

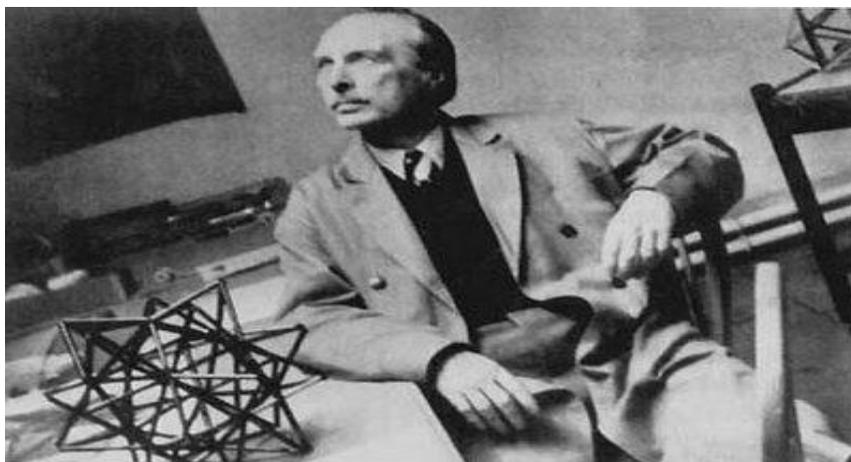


Imagen 10. Rudolf von Laban y el icosaedro, imagen de limsonline.org.

En México, en el año de 1973 el FONADAN inicia un registro sistemático de las danzas tradicionales del país a través de la publicación de diversos folletos, libros, casetes y discos de acetato.

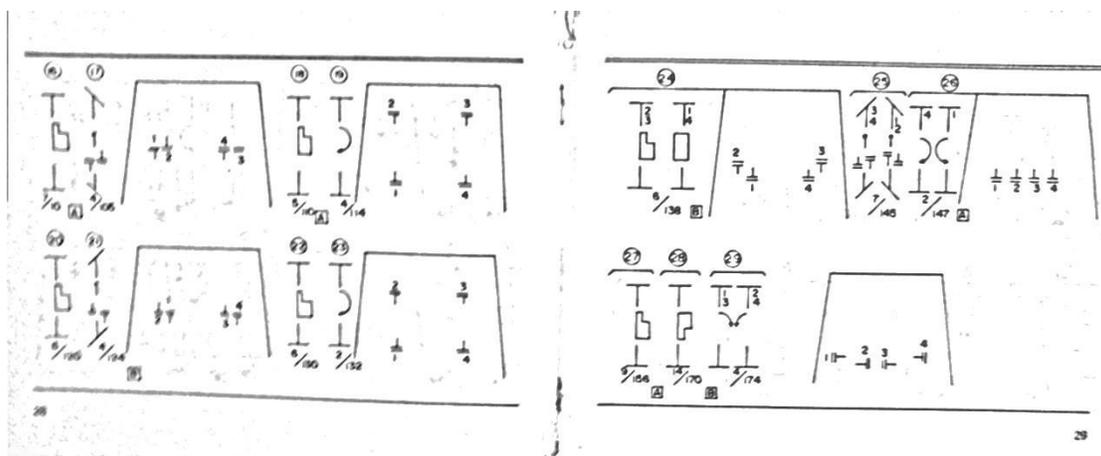


Imagen 11. Notación de pasos, Danza de Moros, FONADAN.

En sus inicios en la década de los setenta el FONADAN contó con personal de investigación y elaboración de registros coreográficos como Marcelo Torreblanca, pionero y pilar en el estudio de la danza tradicional en

México, con sólida experiencia en las Misiones Culturales de los años vasconcelistas, como coreógrafo de espectáculos masivos de danza tradicional y como maestro de grandes bailarinas, directoras y coreógrafas de la talla de Josefina Lavalle y Amalia Hernández. También figuraban dentro de ese grupo personajes como Luis Felipe Obregón, Evelia Beristáin y Encarnación Martínez. Todos ellos, en colaboración con la directora del FONADAN Josefina Lavalle, lograron una excelente investigación y registro en el libro La Danza del Tecuán.

Como el primer centro en México dedicado a la investigación, registro y recopilación de danzas tradicionales, lograron en conjunto diversos trabajos en los que se utilizó como notación “una simbología especial, con signos creados de acuerdo con la naturaleza y especificidad de las danzas mexicanas, y [...] determinados símbolos de [...] Labanotation” (Rodríguez, 1988: 576, 577).

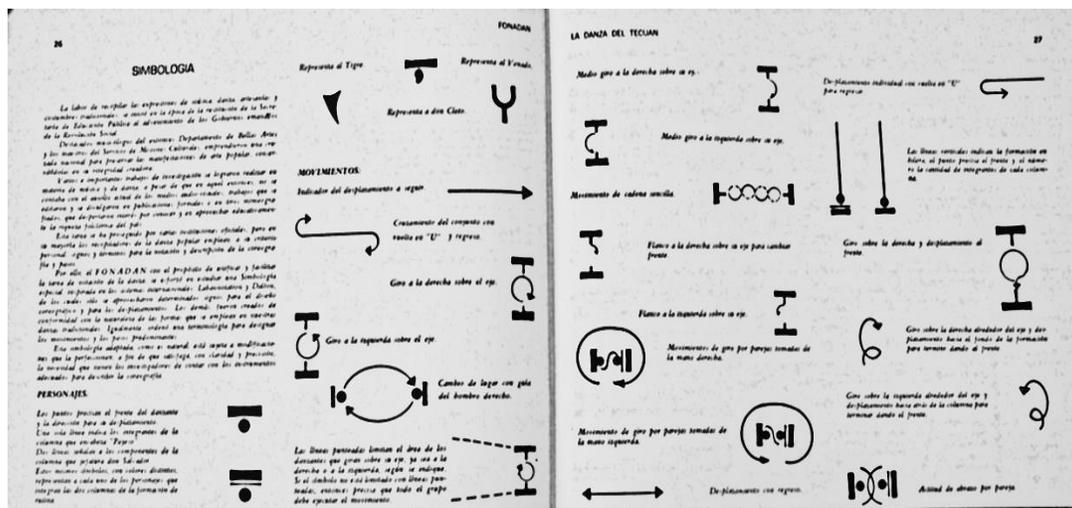


Imagen 12. Simbología, Danza del Tecuán, FONADAN

Es así que con este fondo, con su propuesta de adecuar la Notación Estructural Laban a las necesidades de la danza tradicional, aporta un registro más completo y objetivo de la danza tradicional mexicana, convirtiéndose en pionero de este tipo de trabajos y publicaciones.

FONADAN

28

FORMACIONES

Las formas coreográficas se basan y parten de la formación de columnas, que consiste en dos columnas paralelas y equilibradas.

La hilera de la derecha la encabeza don Salvador, —el hacendado—, y le siguen el secretario, el doctor, el mayordomo, cuatro peones, dos "perros", dos "zopilotes", un Juan Tirador y el "venado"; en la columna de la izquierda, dirigida por Payeto, le preceden el administrador, el enfermero, cinco peones, dos "perros", dos "zopilotes", un Juan Tirador y don Cleto.

Los dos músicos, el flautista y el tamborero, se colocan a un costado de las columnas y el "tigre" atado, entre don Cleto y el "venado".

Es variante de la formación, cuando el conjunto empieza un círculo, que lo hace en las partes de la danza, que se precisan.

Personajes por orden de formación:

<p>Don Cleto</p> <p>Juan Tirador</p> <p>Zopilote</p> <p>Zopilote</p> <p>Perro</p> <p>Perro</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Enfermero</p> <p>Administrador</p> <p>Músicos</p>	<p>Venado</p> <p>Juan Tirador</p> <p>Zopilote</p> <p>Zopilote</p> <p>Perro</p> <p>Perro</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Peón</p> <p>Mayordomo</p> <p>Doctor</p> <p>Secretario</p> <p>Don Salvador</p>
---	--

PASO No. 1: "EL CAMBIADO".

- 1. Posición Inicial.**
Pies juntos y piernas ligeramente flexionadas.
- 2. Descripción por movimientos.**
 - 1er. Tiempo.**— Pie derecho al frente, adelantándolo para avanzar.
 - 2o. Tiempo.**— Pie izquierdo al frente avanzado, sin rebasar el pie derecho e impulsándolo.
 - 3er. Tiempo.**— Pie derecho al frente avanzado.
 - 4o. Tiempo.**— Preparación para alternar el paso, iniciándolo con el pie izquierdo.
- 3. Variantes.**
El Tigre ejecuta el mismo paso con mayor extensión de sus piernas y con movimientos amplios de los brazos, para simular zarzapos.
El Venado lo marca en forma menuda y con viveza.
Don Cleto inclinando el cuerpo hacia el paso a ritmo, arrastrando los pies y apoyado sobre la escopeta.
Cuando se realiza el movimiento enlazado, el paso número 1, se ejecuta ligeramente brincando.

4. Características.
Antes de empezar el primer tiempo, algunos bailarines giran el torso hacia la izquierda, cuando mueven el pie derecho y también de giro en dirección a la derecha al moverlo el pie izquierdo.
Cada danzante, al bailar el paso, le imprime su sentimiento y destreza.

PASO No. 2: "EL GIRO CON PASO CAMBIADO".

- 1. Posición inicial.**
Pies juntos y piernas ligeramente flexionada.
- 2. Descripción por movimientos.**
Giro en vuelta a la derecha en cuatro compases con paso cambiado.
En ocasiones, según lo indique el Son, se altera el giro sobre la izquierda.
- 3. Variantes.**
Don Cleto ejecuta el paso simulando la vejez.
El Tigre lo complementa con zarzapos.
- 4. Características.**
Los ejecutantes, con relajamiento muscular y movimientos libres de brazos y torso, imprimen su estilo personal.

Imagen 13. Simbología de personajes y pasos. Danza del Tecuán, FONADAN.

108

compañero.

Juan tirador 2o.: ¿A dónde va llevar el dinero?

Don Cleto: Aquí en mi bolsillo.

Juan tirador 2o.: Ce, ame, nauí, macuilli, chiquace y un quinto más.

Juan tirador 1o.: A ver, ya le voy a pagar.

Don Cleto: Andele sí.

Juan tirador 1o.: Ce, ame, nauí, macuilli, chiquace y un quinto más.

Don Cleto: Me cuidan mi pachana.

DECIMA OCTAVA ESCENA:

8-18

Paso No. 7 Juanes Tiradores.

Paso No. 9 Perros.

(Secuencia No. 18)

Con el son "Búsqueda del Venado", los Juanes tiradores salen caminando de la casa de don Cleto, seguidos por los perros para iniciar la búsqueda del Venado. (Los perros van ladrando).

DECIMA NOVENA ESCENA:

8-19

Paso No. 9 Los Perros

(Secuencia No. 19)

Después de recorrer un corto trecho, los perros se escapan de los Juanes tiradores y se van a esconder, cerca del lugar en donde mora don Cleto.

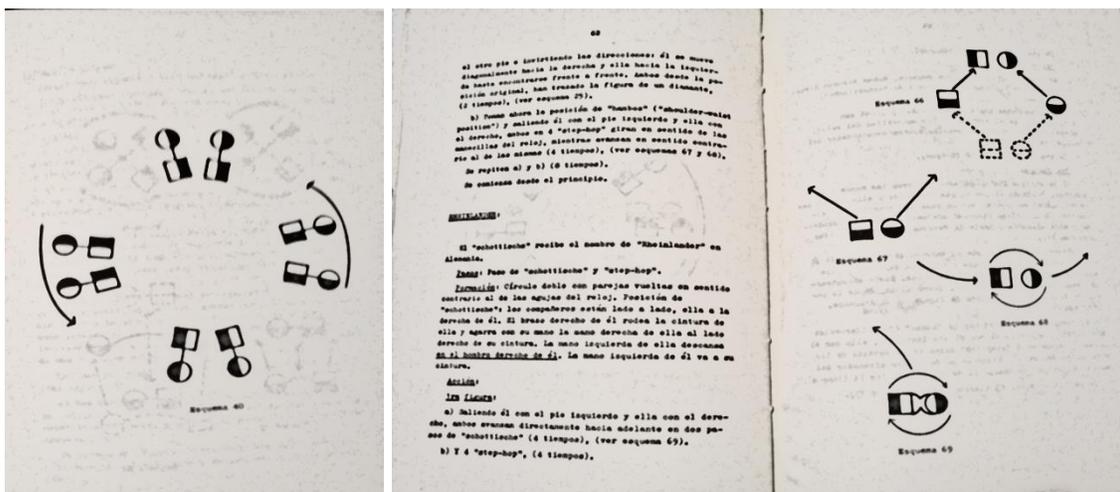
SON: "BUSQUEDA DEL VENADO"

D. G. San. 1938

Imagen 14. Notación con partitura musical y diálogos. Danza del Tecuán, FONADAN.

La única notación elaborada por mexicanos que se ha utilizado en publicaciones fuera del país es la notación de Elsi Cota Ramos, de 1962, a la que se suele hacer referencia como “Notación danzaria. Simbología y onomatopeya”. Aparece en el libro Danzas Europeas (1979) editado por el Ministerio de Educación de Cuba,

Este sistema de notación toma como elemento fundamental [...] la huella del pie [...] Asimismo utiliza el sombreado sobre la huella para diferenciar los apoyos fuertes de los débiles, sean de toda la planta del pie, del metatarso, de la punta, del costado interno o externo o del talón; cuando el pie o alguna parte de éste no toca el piso lo dibuja con una serie de puntos. A estos símbolos [...] les corresponde una sílaba, a la cual denomina onomatopeya [...] Verifica seis aspectos [...] la partitura musical [...] la métrica [...] la fonética de los pasos, la notación de la coreografía [...] y [...] unas líneas para las observaciones (Rodríguez, 1988: 578, 579).



Imágenes 15 y 16. Notación danzaria, simbología y onomatopeya. Notación coreográfica, Danzas Europeas, 1979.

Como lo podemos observar en las imágenes 15 y 16 sólo se registra la notación coreográfica de dicho sistema, el cual distingue el género de los ejecutantes, su frente, desplazamiento, relación de contacto y las posiciones

que se ocuparán. Sin embargo no se registra si otros segmentos corporales entran en acción.

Posiblemente, la falta de atención minuciosa en el registro del cuerpo en distintas notaciones se debió, en primera instancia, a la selección de la danza por motivos de moda o importancia en el contexto historico-social en el que se desarrolló; y en segunda, al establecimiento de instituciones que se encargaron de la transmisión de las normas (patrones establecidos) y la ejecución de la danza. Con la diversificación del fenómeno dancístico y la necesidad por registrar estas innovaciones surgen notaciones que superan a sus antecesoras.

De esta manera el marco teórico propuesto por Rudolf von Laban y sus derivaciones, a diferencia de otras notaciones aquí expuestas, va más allá de un simple registro de los trazos coreográficos o de la sombra imaginaria que dejan solamente los pies en el piso. En la parte cuantitativa creó un alfabeto de símbolos definidos para cada parte del cuerpo, el nivel (altura) y dirección; resolvió el problema de anotar los segmentos corporales, la duración de los movimientos y algunas características específicas de éstos, elaborando un esquema con subdivisiones en las cuales se colocan los signos para indicar estos aspectos. En la parte cualitativa elaboró un sistema para la escritura y análisis de las cualidades del movimiento y el uso del espacio.

Es importante señalar que este capítulo no intenta abordar todos los sistemas de notación existentes pues sería imposible debido a la constante elaboración y reelaboración de registros personales por parte de coreógrafos, bailarines, compañías, escuelas de danza y demás estudiosos. Sin embargo, sí ofrece un breve panorama de la notación dancística para su entendimiento conceptual y análisis crítico.

CAPÍTULO 2

LABAN Y SU MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 2 LABAN Y SU MARCO TEÓRICO

Rudolf von Laban nació en 1879 en Presburgo, en el antiguo imperio austro-húngaro, ahora Bratislava. Con su padre, militar y gobernador de Bosnia y Herzegovina, viajó de país en país y así fue como adquirió experiencias que lo acercaron a las danzas tradicionales. El interés del joven Laban por la danza fue lo que influenció sus futuros trabajos sobre Notación Estructural y Análisis del Movimiento.

Las teorías para el registro, análisis y apropiación del movimiento de Laban fueron relaboradas a lo largo de su vida, por él mismo y sus seguidores, así como por otros después de su muerte. Entre los que han hecho grandes aportes al marco teórico de Laban se encuentran: Albrecht Knust, Sigur Leeder, Kurt Joss, Ann Hutchinson, Valerie Preston-Dunlop, Lisa Ullman, Mary Wigman, Suzanne Perrottet, Marion North, Warren Lamb, Sylvia Bodmer, Marta Davis, Hanya Hölm e Irmgard Bartenieff, entre otros.

El siguiente capítulo es un acercamiento al marco teórico labaniano, sin embargo no se expone completamente cada una de sus teorías pues no es el objetivo de esta tesis.

2.1 Notación Estructural Laban

“Laban was convinced that a notation system could be devised that would cover every articulation of the human physique and that would also indicate the expressive nature of these movements” (Newlove y Dalby, 2004: 38). Esto significa: Laban estaba convencido de que era posible diseñar un sistema de notación que abarcara todos los movimientos del cuerpo humano y que además indicara la naturaleza expresiva de tales movimientos.

Considerando esta premisa, según Ann Hutchinson (2005: 3), *Schrifttanz* (1928) o danza escrita tenía dos innovaciones: 1) el *staff* o trigramas vertical que

representa el cuerpo, aludiendo a la correcta representación de los lados derecho e izquierdo, y 2) el alargamiento de los símbolos del movimiento que expresan la duración exacta de cada acción.

A través de estas innovaciones, la Notación Estructural aporta una descripción claramente definida del movimiento. Esta descripción se vale de cuatro aspectos principalmente: 1) del Cuerpo, especificando con exactitud qué parte del cuerpo se mueve; 2) del Espacio, donde se analiza la dirección, el nivel y la distancia o la amplitud del movimiento; 3) del Tiempo, el cual se relaciona en este sistema con la métrica y la duración del movimiento, y 4) de las Dinámicas, donde la cualidad o textura del movimiento se toman en cuenta.

Hutchinson en su libro *Labanotation* (2005) menciona que los dos principios de la Notación Estructural son: “1) el movimiento natural tiene que ser escrito en su forma más simple y directa, 2) todo lo que ocurra debe ser registrado” (2005: 11). Este registro de las partes del cuerpo en su movimiento natural, al cual llamaremos “acción”, se realiza de forma visual mediante símbolos que en el *staff* se colocan respectivamente en las divisiones, que indican el segmento corporal utilizado, su lateralidad, su duración, el uso del espacio y la relación con las otras acciones, es decir simultaneidad o secuencialidad.

Dicho *staff* usa tres líneas verticales que representan el cuerpo, donde la línea de enmedio simboliza el centro. El cuerpo queda dividido en dos sectores, el derecho y el izquierdo.

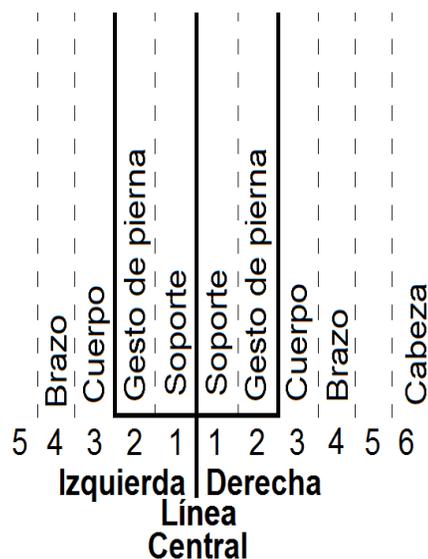


Imagen 17. Staff estándar.

Existen dos tipos de *staff*, el estándar (*standard staff*) y el extendido (*expanded staff*). El primero consta de seis columnas del lado derecho y cinco del lado izquierdo, de las cuales las primeras dos columnas de ambos lados, a partir de la línea central, se encuentran dentro de las otras dos líneas verticales que representan el cuerpo. En las primeras columnas se representan los soportes o segmentos corporales que cargan el peso del cuerpo; en las segundas los gestos de las piernas; en las terceras las acciones del cuerpo, como el pecho, la pelvis, hombros, etc.; en las cuartas los brazos; en las quintas los antebrazos o las manos, y por último en la sexta columna del lado derecho se escriben los gestos de la cabeza (véase imagen 17).

En cambio el *staff* extendido tiene ocho columnas del lado derecho y seis del izquierdo donde se agregan columnas subsidiarias entre la primera y la segunda, a la cual se le llama "a", y entre la tercera y la cuarta, a la cual se le llama "b". Ambas sirven para registrar símbolos que modifican los movimientos principales (véase imagen 18).

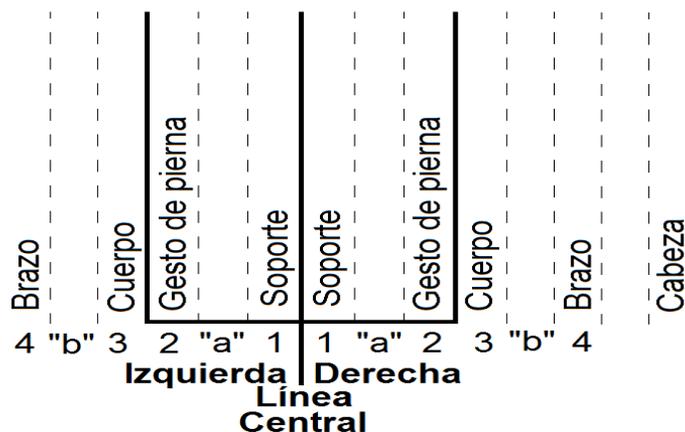
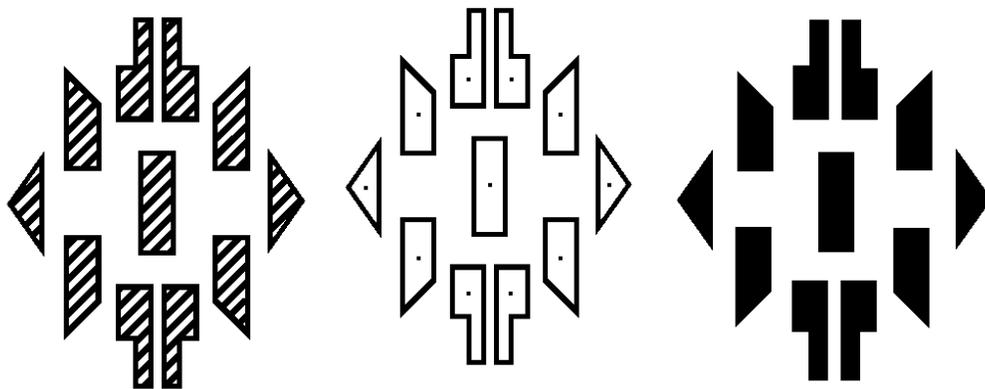


Imagen 18. Staff extendido.

En estas columnas se colocan los símbolos direccionales (véanse las imágenes 19, 20 y 21), que indican hacia dónde se efectúan los movimientos.

Existen tres niveles: alto, medio y bajo; y ocho direcciones: enfrente, atrás, derecha, izquierda, diagonal derecha adelante, diagonal derecha atrás, diagonal izquierda adelante y diagonal izquierda atrás. Los símbolos direccionales parten del centro de cada nivel hacia cada una de las direcciones.

El nivel alto en el caso de los brazos representa los movimientos que sobrepasan los hombros, en las piernas los que sobrepasan la cadera, y en los soportes indica los pasos dados sobre los metatarsos con las rodillas en extensión (en *relever*). El nivel medio en los brazos representa los movimientos a la altura de los hombros, en las piernas a la altura de la cadera, mientras que en los soportes ilustra los pasos dados con toda la planta del pie. Por último, el nivel bajo representa en los brazos los movimientos por debajo de los hombros, en las piernas por debajo de la cadera y en los soportes señala los pasos dados con las rodillas flexionadas (en *plier*).



Imágenes 19, 20 y 21. Centro y direcciones en los tres niveles (alto, medio y bajo).

Además, Laban establece símbolos que especifican cada segmento corporal utilizado (véase imagen 22). Estos símbolos se combinan con los direccionales y atienden a la organización esquemática del staff, mediante una especie de alfabeto de símbolos que no dejan lugar a confusión acerca de qué tipo de movimiento se está utilizando.

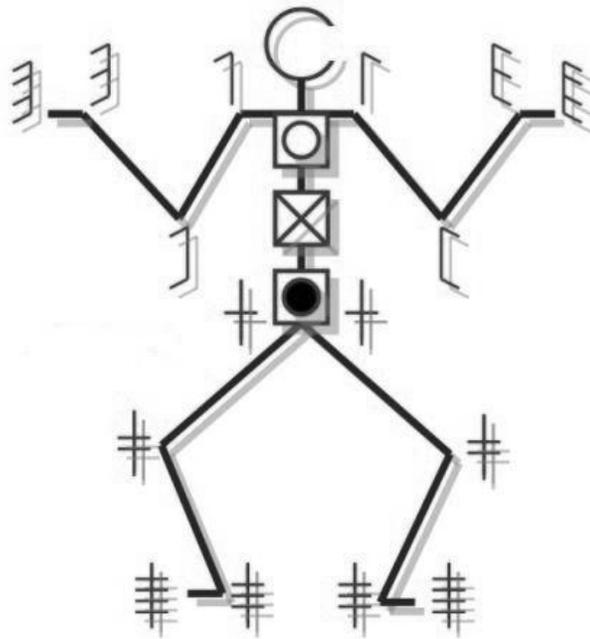


Imagen 22. Algunos símbolos de las partes del cuerpo, imagen de <http://localintelligence.wordpress.com/tag/labán>.

2. 2 Análisis del movimiento Laban. Otras teorías de Laban

El Análisis del Movimiento Laban (AML) es el estudio y registro de los aspectos cualitativos del movimiento. Se estructuró mediante dos teorías, donde se ve al movimiento desde cierto nivel de abstracción. La primera es la Eukinética o Estudio del Esfuerzo; y la segunda, la Coréutica, Estudio del Uso del Espacio o Armonía del Espacio.

A través de su amplio estudio del movimiento Laban “Descubrió [...] que el orden de la secuencia espacial dicta [...] el uso de la dinámica [...] llamó [al] cambio dinámico ‘Esfuerzo’, y a la organización espacial [...] ‘Coréutica’” (Bartenieff, 1973: 31).

El AML unido a la Notación Estructural da como resultado un registro integral del movimiento o danza.

2.2.1 Eukinética

El estudio del Esfuerzo o Eukinética es el encargado de analizar los factores o cualidades del movimiento: el espacio, el tiempo, el peso y el flujo.

De la primera cualidad Jean Newlove y John Dalby señalan: *“Everybody has an individual way of moving and using space according to their genes, their build, their temperament and their personal approach”* (2004: 113), lo que significa: Cada quien tiene una forma individual de moverse y usar el espacio de acuerdo con sus genes, su complexión, su temperamento y su estilo personal. También apuntan: *“we are able to choose how we want to move”* (Ibidem) que podría traducirse: Somos capaces de escoger cómo queremos movernos. Esta última idea se aplica a la elección y utilización de las cuatro cualidades del movimiento.

Con respecto a la utilización del espacio, el foco o atención según Newlove y Dalby, así como la organización corporal (segmentación) y la utilización del espacio físico de manera “golosa”, serán el parámetro para distinguir entre sus dos opuestos: directo e indirecto; a este segundo lo nombran “flexible”.

En el caso del tiempo “algunas personas son naturalmente lentas y sostenidas en sus movimientos mientras que otras son rápidas y repentinas” (Ibidem: 116). Esto nos servirá como parámetro para establecer los dos opuestos: sostenido y repentino. El análisis de este factor adquiere así una concepción más allá de la métrica musical, al centrar la atención en el tiempo de los movimientos de distintos segmentos corporales entre los cuales puede o no haber diferencia. Como ejemplo podemos tener el uso del tiempo repentino en las extremidades inferiores mientras las extremidades superiores se mueven en tiempo sostenido.

“El peso está directamente relacionado con la fuerza ejercida sobre el cuerpo por la fuerza de gravedad, [...] nuestra habilidad de estar parados o estables depende de la tensión entre la fuerza del cuerpo y la fuerza de gravedad” (Ibidem: 119). Para efectos del análisis del movimiento el peso no se relaciona con unidades de peso como los kilogramos, sino lo que se toma en cuenta es la condescendencia o resistencia del cuerpo a la gravedad. Por lo tanto los dos opuestos para observar el peso son: fuerte o pesado y ligero, respectivamente. Otros aspectos para distinguir sus opuestos son: la dirección del movimiento, la dimensión que hay del centro de gravedad con el soporte, el número y grado de flexión de soportes, y la conexión de un segmento corporal con el resto del cuerpo.

El cuarto y último factor propuesto por Laban es el flujo. A éste Newlove y Dalby lo relacionan con lo líquido y la continuidad del movimiento, considerando que es libre cuando no hay impedimentos y que difícilmente se detiene de pronto; y contenido o limitado cuando hay timidez, incertidumbre y por lo tanto control o restricción muscular. Este factor está relacionado a la vez con la tensión en el movimiento o la liberación del mismo, así como la utilización de los músculos antagonistas.

A cada una de las cualidades Laban les adjudica un símbolo en lo que él llama *effort graph* o gráfica del esfuerzo, donde el peso se representa con una línea vertical; el flujo por una línea horizontal perpendicular en el centro de la línea del peso; el tiempo como dos líneas paralelas a la del flujo situadas de ambos

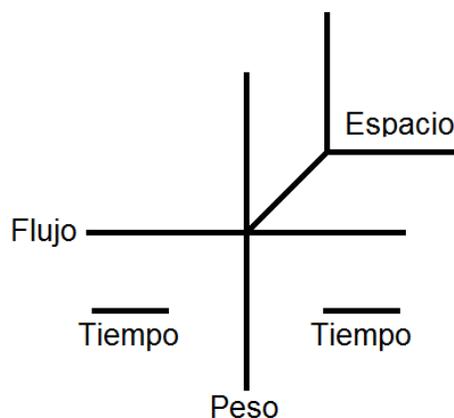


Imagen 23. *Effort Graph*. Factores o cualidades del movimiento.

lados a la altura del punto medio del segmento inferior del peso; y al espacio con una línea que surge del cruce de las líneas del peso y flujo y se proyecta hacia el cuadrante superior derecho en un ángulo de cuarenta y cinco grados que, al prolongarse, se bifurca formando un ángulo recto. Cabe mencionar que en todos los casos los extremos o bifurcaciones representan los opuestos de cada cualidad (ver imagen 23).

Teniendo en cuenta los cuatro factores del movimiento y las actividades de la vida cotidiana, así como los movimientos del cuerpo humano en el desarrollo de dichas actividades, Laban las redujo a ocho formas o esfuerzos (acciones) básicos: Presionar, Sacudir (Capirotazo), Exprimir, Puntear, Latigar (Cortar), Golpear, Deslizar y Flotar. En dichas acciones básicas también existen rangos y grados de intensidad. Los rangos, señalados con un punto (•) en la gráfica del esfuerzo, son aquellos en los que el ejecutante del movimiento pone especial atención en una cualidad, a la que se le agrega el punto. De este señalamiento nacen tres derivaciones de cada una de las acciones básicas.

En cambio los grados de intensidad se aplican cuando quien realiza el movimiento lo adapta, alterando sus elementos, para hacerlo más eficiente en su trabajo, tarea o necesidad; a la cualidad que se altera se le agrega el símbolo de más (+) y menos (-) dependiendo si la intensidad es menor o mayor que la normal.

Los cuatro grados de intensidad son: 1) normal, 2) un elemento cambia, 3) dos elementos cambian y 4) tres elementos cambian.

Además para analizar el *effort* se requiere poner especial atención en los momentos en que la calidad o cualidad del esfuerzo cambia. Así nos percatamos que el esfuerzo tiene una forma que puede cambiar: “Laban y sus seguidores distinguen tres tipos de cambio en la forma del movimiento: 1) Fluir

[...] 2) Movimiento direccional [...] y 3) Moldeo o movimiento de dar forma al espacio” (Lynton, 2001: 1)

El flujo de la forma es el cambio que se produce en la relación entre las partes del cuerpo y el cuerpo mismo. Se puede ver desde dos perspectivas. La primera considera al cuerpo como un todo; un aspecto importante es la respiración, que produce un flujo y nos lleva a la contracción-expansión o a crecer-encoger tridimensionalmente. La otra perspectiva enfatiza los segmentos del cuerpo, donde puede describirse el flujo de la forma como cerrar hacia el centro o abrir hacia afuera, así como doblarse y desdoblarse. De esta manera una parte del cuerpo puede abrir mientras otra independiente cierra.

El movimiento direccional es aquel cambio de la forma que resulta de trazar un camino claro que conecta al cuerpo con un lugar del espacio. De esta manera el movimiento produce una relación del cuerpo con el espacio que lo rodea. Judith “Kestenberg describe al movimiento direccional como formando un puente entre el que se mueve y el objeto, o lugar” (Ibidem: 2). Existen dos tipos: lineal y como arco. El lineal consiste en desenvolver una o varias partes del cuerpo (por ejemplo la mano para alcanzar una moneda), y el de arco toma como eje una articulación (por ejemplo la pierna recta hacia el frente para ponerse una sandalia). Las direcciones posibles son: arriba, abajo, adelante, atrás, lateral hacia afuera y lateral atravesando el cuerpo.

Por último, el moldeo es el resultado de acomodar el cuerpo a los objetos, su dimensionalidad, su textura y su volumen o espacio. Así el cuerpo adquiere una nueva forma al relacionarse con un objeto, como una silla, sonaja o hasta el mismo piso, incluso al relacionarse con otro cuerpo al cargar a otra persona.

También el cuerpo “estático” adquiere una forma ya sea lineal, como alfiler, redonda, en espiral o piramidal, a la cual Laban y sus seguidores le adjudican un símbolo.

2. 2. 2 Coréutica

Esta teoría nació a partir de la geometría de lo que Laban nombra “cristales”, basándose en lo que Platón denominó “los cinco sólidos perfectamente geométricos”: el tetraedro, el hexaedro, el octaedro y el icosaedro (a los cuales les atribuye una cualidad con respecto a los elementos de la materia que se consideraban en su tiempo: tierra, aire, fuego y agua); y el dodecaedro (con el cual se representó al cosmos).

Al icosaedro Laban lo relaciona con el movimiento humano: “the icosahedron, the largest of the five crystals, was most closely related to the structure and movement ability of the human body” (Newlove y Dalby, 2004: 47). Lo que podría traducirse como: el icosaedro, el más grande de los cinco cristales, era el que mayormente se relacionaba con la estructura y la habilidad de movimiento del cuerpo humano. Era el que se relacionaba más estrechamente con la estructura del cuerpo humano y su habilidad para el movimiento.

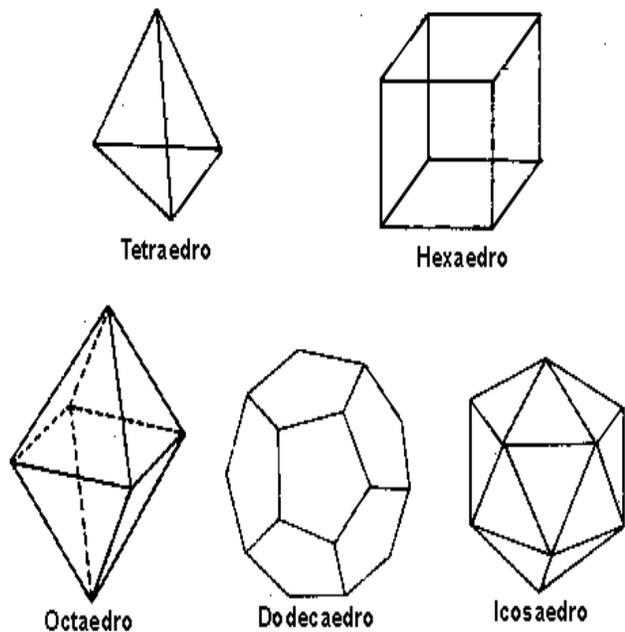


Imagen 22 Los 5 cristales o poliedros regulares imagen de http://www.lapaginadejc.com.ar/Naturales/Matematica/Cuerpos_geometricos.hth

Así, al trazar los tres planos (sagital, vertical y horizontal) mediante las distintas dimensiones (frente-atrás, arriba-abajo, derecha-izquierda) y las diagonales, dentro de un icosaedro imaginario nos percatamos de que sus esquinas corresponden con los doce vértices de este cristal.

La Coréutica es definida por Rudolf von Laban como:

El estudio del movimiento del cuerpo en el espacio, en base a estructuras y proyecciones geométricas, que son originadas al comprender cómo la armonía cinética evoluciona en el espacio en formas y trayectorias, dando origen así a un sistema de ordenamiento y de configuración de la espacialidad de carácter supremo (Olea, 2009: 56).

Por lo tanto la Coréutica

Desde la perspectiva del bailarín, es un mecanismo que permite, a través de la danza, llevar al cuerpo a la conexión eficaz y armónica con el espacio, estableciéndose con ella una relación de dominio técnico, que radica en la comprensión de la composición de cualquier acción cinética y de la manera de plasmarla en el espacio (Ibidem).

“Permite la traducción detallada a pautas visibles y la evaluación de este equilibrio en términos espaciales” (Bartenieff, 1973: 40). En este sentido conducirá al estudioso de la danza a la precisión técnica a la proyección creativa.

Para ello Laban propuso una serie de movimientos establecidos, a los que llamó escalas, para la exploración de cada “cristal” que abarcan de diferentes maneras los puntos de lo que denominó como kinesfera. Estas escalas son comparables a las escalas musicales occidentales.

2. 3 La partitura dancística como material didáctico

La partitura dancística es el documento resultante ya sea de la Notación Estructural, del Análisis del Movimiento Laban o de ambos. Dependiendo de la complejidad de su elaboración, la partitura registra y analiza el movimiento de forma tal que el lector (ya sea bailarín, coreógrafo, maestro, investigador, antropólogo, coreólogo o simplemente interesado) puede reproducir fidedignamente el movimiento registrado, entender las estructuras que de manera visual se presentan para posteriormente interiorizarlo y aprenderlo.

En lo que respecta a los materiales didácticos Jordi Díaz los define como “el conjunto de elementos útiles o estrategias que el profesor utiliza, o puede utilizar como soporte, complemento o ayuda en su tarea docente” (1996: 42). Para efectos de este apartado se los enfocará desde la concepción “participativa y emancipativa de la enseñanza que defiende metodologías de descubrimiento” (Ibidem: 43); donde se convierten en instrumentos de experimentación y construcción del conocimiento, y no son sólo herramientas que transmiten la información de manera acabada. Díaz sostiene que el material didáctico debe cumplir con una función motivadora, didáctica, estructuradora, facilitadora de los aprendizajes y de soporte al profesor.

En lo referente a la danza algunos estudiosos del tema como Jorge Gayón, y algunas escuelas como Darlington Hall, Ohio State University, New York University, Escuela de Artes Escénicas y Colegio de Maestros de la Universidad de Columbia y Dance Notation Bureau of New York utilizan la “partitura dancística” como herramienta para la interpretación y enseñanza de la danza. La partitura funge así como material didáctico, al ser la herramienta que facilita el proceso de enseñanza-aprendizaje: “Los materiales y recursos didácticos facilitan las condiciones [...] para que el alumno pueda llevar a cabo las actividades [...] con el máximo provecho” (Ibidem: 42). Sobre todo en la danza clásica y contemporánea se han usado partituras dancísticas como herramientas de enseñanza, es decir como los “recursos utilizados [...] para promover aprendizajes significativos” (Díaz y Hernández, 1999: 2).

El presente trabajo propone, para el estudio de la danza academizada tradicional o folklórica, la elaboración de partituras que complementen la formación del licenciado en esta rama de la danza, primeramente elaborándolas y posteriormente al utilizarlas los maestros como recurso didáctico.

De esta forma, el papel del profesor/a no queda reducido a la selección [de materiales didácticos] sino que se amplía a la

elaboración y evaluación. Esto requiere un esfuerzo de reflexión sistemática, el trabajo en grupo, una discusión compartida, y un enriquecimiento entre el grupo de profesores/as que los elaboran (Díaz, 1996: 44).

Si el maestro a partir del tercer semestre de la Licenciatura en Danza Folklórica conduce primeramente al alumno a la elaboración de partituras en equipos, para luego utilizarlas en forma de material didáctico, quizá conseguirá mayor eficacia en los procesos, promoviendo en el alumno la construcción de su propio conocimiento.

CAPÍTULO 3

NOTACIÓN DANCÍSTICA EN LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA

CAPÍTULO 3

NOTACIÓN DANCÍSTICA EN LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA

En México, la Escuela Nacional de Danza Folklórica, a través de diversas asignaturas en los tres planes curriculares a lo largo de su existencia: Ejecutante de Danza Folklórica, Bailarín de Danza Folklórica y Licenciatura en Danza Folklórica, ha fomentado el uso de la Notación Estructural Laban así como la Notación de Motivos, consolidada por Ann Hutchinson, para el registro de aspectos cuantitativos; y el Análisis de Movimiento Laban para los aspectos cualitativos de las danzas tradicionales y los bailes mestizos de México.

Desde sus inicios en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza en la Escuela Nacional de Danza Folklórica se impartía la materia de Notación y Coreografía, donde diversos maestros, entre ellos el profesor Antonio Miranda Hita y posteriormente la profesora Patricia Salas Chavira, instruían el método utilizado por el FONADAN para el registro de la danza tradicional mexicana, desarrollado por la maestra Josefina Lavalle y sus colaboradores. El marco teórico de Laban formaba parte medular de dicho registro, modificando diversos aspectos de acuerdo a las necesidades de cada danza, como la utilización del color para distinguir a personajes específicos y el uso de los símbolos de giro en la parte externa del trazo de piso para indicar que todos los danzantes realizan dicho giro, entre otras instrucciones.

Con la especialización del personal docente de la ENDF en la Notación Laban, Notación de Motivos y Análisis del Movimiento Laban, así como la realización de nuevos planes de estudios en esta institución, se elaboraron dentro de la currícula materias que fomentaran el uso de este recurso en la formación de bailarines. Cabe mencionar que esto fue posible gracias a los cursos organizados por el CENIDI-Danza que en la década de los ochenta impartió Bodil Genkel, Adela Adamova y Rodolfo Sorbi. En la siguiente década

la ENDF invitó a Clarisa Falcón, Silvia Fernández, Pilar Urreta y Anadel Lynton a dar cursos a los profesores. En la primera década del siglo XXI el CENIDI-Danza en colaboración con el Language of Dance (que fundó y dirige hasta la fecha Ann Hutchinson con sede en Londres) ofreció los tres cursos que imparte esta institución para el estudio de la Notación de Motivos en el mes de abril de los años 2002, 2003, 2005 y 2006.

En el caso específico de la carrera de Bailarín en Danza Folklórica, el plan de estudios se encontraba conformado por dos áreas de formación: 1) área técnica-motriz y 2) área artística. Esta última, a la cual pertenecían las asignaturas: Análisis del movimiento corporal etnodancístico I y II, y Kinetografía aplicada I y II, tuvo como objetivo según el Plan de Estudios de junio de 1994: “Integrar los elementos teóricos-prácticos de las diferentes asignaturas [...] orientadas a procesar el conocimiento de tal manera que éste sea ejecutado corporalmente” (Plan de Estudios ENDF, 1994: 35, 36).

De esta forma las asignaturas que fomentaban el uso y aprendizaje de la Notación Estructural y el Análisis del Movimiento Laban hasta el año 2009 eran:

❖ Kinetografía aplicada I: Contaba con 5 créditos, 3 horas a la semana, y se impartía en el tercer semestre de la carrera. Su propósito era: “analizar y registrar por medio del Sistema de Notación Laban, gestos y movimientos corporales” (Ibidem: 94) y sus contenidos mínimos los siguientes:

Unidad I	Unidad II
<ul style="list-style-type: none"> • Elementos básicos del sistema • Signos básicos del sistema • Relación del sistema con la música • La dirección del movimiento 	<ul style="list-style-type: none"> • Niveles • Alfileres • Retención • Grapa • Caret

❖ Kinetografía aplicada II: Contaba con 5 créditos y 3 horas a la semana y se impartía en el cuarto semestre de la carrera, el propósito era: “analizar y

registrar alguna danza tradicional mexicana, con el sistema de notación Laban” (Ibidem: 102) y los contenidos mínimos:

Unidad I	Unidad II
<ul style="list-style-type: none"> • Gestos de piernas • Signos de pie • Acentos • Gestos de brazos • Saltos • Giros 	<ul style="list-style-type: none"> • Frentes • Áreas • Trayectorias • Áreas del cuerpo • Articulaciones • Signos de relación

❖ Análisis del movimiento corporal etnodancístico I: Contaba con 5 créditos, 3 horas a la semana y se impartía en el quinto semestre de la carrera, el objetivo era: “Analizar los diversos códigos de gestualidad y movimiento de diversas manifestaciones dancísticas tradicionales a partir del manejo de las categorías del análisis del movimiento de la danza” (Ibidem: 74). Los contenidos mínimos eran:

Unidad 1	Unidad 2	Unidad 3	Unidad 4
<ul style="list-style-type: none"> • Factores de movimiento • Tiempo • Peso • Espacio • Flujo 	<ul style="list-style-type: none"> • Acciones básicas de esfuerzo • Retroceder • Presionar • Deslizar • Flotar, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Espacio • Kinesfera • Trayectorias • Dimensiones • Planos • Diagonales • Trazos de piso 	<ul style="list-style-type: none"> • Organización corporal • Centro de gravedad y levedad • Iniciación del movimiento • Conexiones corporales • Formas estáticas • Forma en movimiento • Moldeo

❖ Análisis del movimiento corporal etnodancístico II: Contaba con 5 créditos, 3 horas a la semana y se impartía en el sexto semestre de la carrera. El propósito era: “leer, ejecutar, anotar movimientos corporales y dancísticos, a partir del Sistema de Notación Laban” (Ibidem: 84). Sus contenidos mínimos:

Unidad I	Unidad II	Unidad III	Unidad IV
• Memorización corporal de la danza a analizar.	• Análisis de los diseños y movimientos en el	• Análisis de factores del movimiento de la	• Anotación de redacción

<ul style="list-style-type: none"> • Análisis musical • Análisis de la estructura de pasos • Análisis de gestos y movimientos corporales • Interrelación de la estructura de pasos, gestos y movimientos corporales 	<p>espacio</p> <ul style="list-style-type: none"> • Relación entre desplazamiento y diseño en el espacio con estructura de pasos, gestos y movimientos • Anotación de todos los elementos analizados 	<p>danza anotada</p> <ul style="list-style-type: none"> • Análisis de las acciones básicas de esfuerzo de la danza anotada • Análisis de los elementos de movimiento de la danza anotada 	<p>del texto final</p>
---	--	--	------------------------

Cabe aclarar que en el plan de estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica aparece en el mapa curricular que en el tercer y cuarto semestres se ubican las asignaturas de Análisis del Movimiento Corporal Etnodancístico I y II, y en el quinto y sexto semestres Kinetografía Aplicada I y II respectivamente. Sin embargo internamente la Academia de Coreología y Coreografía decidió invertir el orden de tal manera que en tercer y cuarto semestres se impartían los contenidos de Kinetografía Aplicada I y II, y en quinto y sexto lo correspondiente al Análisis del Movimiento Corporal Etnodancístico.

La Academia de Coreología y Coreografía estaba integrada por las profesoras Patricia Salas Chavira, Jessica Adriana Lezama Escalona y María Itzel Valle Castañeda, que impartían las materias mencionadas. El cambio efectuado obedeció a la necesidad pedagógica de abordar en primera instancia los aspectos cuantitativos del movimiento que proporciona la Notación Estructural Laban y posteriormente estudiar los aspectos cualitativos del Análisis del Movimiento Laban, así como de que el programa abarcara la investigación de la Danza Tradicional para que los alumnos contaran con una visión general de la danza desde lo coreológico, lo antropológico y lo histórico.

La propuesta del estudio de la danza folklórica y tradicional a nivel superior por parte de la ENDF se vio consolidada hasta el 2006 con la

Licenciatura en Danza Folklórica mientras la maestra Ruth María Canseco estaba en la dirección.

La Licenciatura en Danza Folklórica se conforma por tres ejes de formación: 1) Interpretación, 2) Coreografía y 3) Docencia; con cinco líneas curriculares: la coreológica, la técnica-motriz, la escénica y difusión, la coreográfica y la pedagógica. La línea Coreológica comprende, entre otras asignaturas, algunas que fomentan la Notación Estructural Laban, la Notación de Motivos, el Análisis de Movimiento Laban, la etncoreología (siguiendo la escuela inglesa de Valerie Preston Dunlop). Dicha línea está conformada por:

Un cuerpo de conocimientos genéricos, transversales o de base amplia del perfil profesional. Sustenta el análisis del contexto social, cultural, kinético, estético y kinesiológico de la danza e integra los conocimientos y habilidades para la planeación de proyectos de investigación y realización de registros etnográficos de las representaciones dancísticas y el contexto histórico, cultural y social, en el que se desarrollan, a través del manejo y aplicación de técnicas y métodos de investigación documental, de campo y coreológicos para el conocimiento y difusión de los estilos y vocabularios ya establecidos que determinan la especificidad de la danza folklórica (Plan de estudios ENDF, 2006:).

Las asignaturas que fomentan el uso y aprendizaje del marco teórico de Laban en la Licenciatura en Danza Folklórica de la ENDF a partir del 2006 son:

❖ Elementos del Lenguaje Coreográfico I y II, con 5 créditos y 4 horas cada una, impartidas en el primero y segundo semestre de la licenciatura respectivamente, cuyo propósito es:

Profundizar, explorar y observar de manera creativa la correspondencia física, emocional y de significado de las concepciones corporales básicas que sustentan las teorías de Rudolf Laban en relación a las cualidades de movimiento y manejo del espacio (Ibidem: 95).

El contenido mínimo es:

- Contexto histórico, biografía de Rudolf Laban e Influencia sobre otros bailarines (Danza alemana: M. Wigman, K. Joss, Pina Bausch (danza teatro); danza norteamericana: por ej. Cunningham y otros movimientos dancísticos como danza butho)
- Repaso de las cualidades de movimiento propuestos por Rudolf Laban, (flujo, espacio, tiempo y peso) y de la kinesfera
- Ingmar Bartenieff: ejercicios fundamentales, enfoques en la organización total mente-cuerpo y la función expresiva del ejecutante
- El texto literario como detonador para la creación de textos coreográficos

❖ Notación de Motivos, con 5 créditos y 4 horas, impartida en el tercer semestre, la cual:

Ofrece un abordaje novedoso para el estudio del movimiento desde el alfabeto básico utilizando los símbolos *motif* creados por Ann Hutchinson para representar los componentes del mismo.

Plantea oportunidades para adquirir habilidades como la resolución de problemas, la exploración, el pensamiento crítico y el análisis de movimiento a través del trabajo de composición dancística mediante el registro de partituras, asimismo promueve el desarrollo y la capacidad para valorar el proceso del aprendizaje por medio de la observación, interpretación y evaluación del material aprendido (Ibidem: 107).

Su contenido mínimo es:

Unidad I Generalidades	Unidad II Variaciones en el desplazamiento	Unidad III Gestos	Unidad IV Saltos y Apoyos
<ul style="list-style-type: none"> • Movimiento • Indicación de una acción • Pausa activa • Timing: movimiento sostenido, movimiento repentino • Alfabeto de movimiento • Desplazamiento 	<ul style="list-style-type: none"> • Dirección del camino recto y circular • Cantidades del desplazamiento circular • Giros y grados de giros • Espirales y sus cantidades • Giros incluidos en desplazamiento 	<ul style="list-style-type: none"> • Movimientos direccionales • Gestos • Acciones direccionales • Trayecto del movimiento direccional • 27 direcciones • Direcciones diagonales 	<ul style="list-style-type: none"> • 5 tipos de saltos • Saltos combinados con desplazamientos • Tamaños del salto • Series de salto • Saltos combinados con flexión y extensión

<ul style="list-style-type: none"> • Formas del camino • Planos de piso • Duración del trayecto 	<ul style="list-style-type: none"> • Revoluciones continuas durante desplazamientos 	<ul style="list-style-type: none"> • Flexión y extensión 	
--	--	---	--

❖ Notación Estructural, con 5 créditos y 4 horas, impartida en el cuarto semestre, la cual:

Brinda un sistema en el cual todos los elementos del movimiento pueden ser desmenuzados y representados en símbolos, se busca proporcionar los conocimientos y la práctica para desarrollar las habilidades de lectura y registro de secuencias de movimiento en partituras dancísticas mediante fundamentos anatómicos, dinámicos y espaciales, tomando en cuenta aspectos del movimiento como la dirección, duración, niveles y acciones de los segmentos corporales (Ibidem: 122).

El contenido mínimo es:

Unidad I	Unidad II	Unidad III	Unidad IV
<ul style="list-style-type: none"> • Historia de la notación • Biografía de Laban • Elementos básicos del sistema • Direcciones • Niveles • Duración • Retención • Alfiler indicador 	<ul style="list-style-type: none"> • Signos de amplitud • Saltos sencillos y con gestos • Giros y signos de frente • Trayectorias y planos de piso 	<ul style="list-style-type: none"> • Gestos de pierna y de brazos • Repeticiones • Signos del cuerpo y movimientos de las articulaciones • Signos de relación 	<ul style="list-style-type: none"> • Signos del pie • Movimientos del pie • Pasos de danza folklórica.

❖ Análisis del movimiento I, con 5 créditos y 4 horas, impartida en el quinto semestre, cuyo objetivo es:

Estimular la reflexión sobre el análisis del movimiento y sus posibles usos en la investigación y práctica de la danza. Brinda al estudiante la posibilidad de conocer e identificar los aspectos cualitativos del

movimiento, dinámica, uso del cuerpo, de la forma y uso del espacio de cualquier estilo corporal, lo cual le ayudará a tener la mejor apreciación de los elementos del movimiento ejecutados en cualquier tipo de danza (Ibidem: 129).

El contenido mínimo es:

Unidad I Cuerpo y forma	Unidad II Espacio	Unidad III Esfuerzo o dinámica
<ul style="list-style-type: none"> •Cuerpo: •Organización corporal •Iniciación del movimiento •Conexiones corporales •Centro de levedad y gravedad •Soportes con distintas partes del cuerpo •Forma •Formas estáticas •Comunicación egocéntrica y alocéntrica •Fluir de la forma: alargar-achicar, abombar-ahuecar y abrir-cerrar •Movimientos direccionales rectilíneos, curvilíneos y esculpidos 	<ul style="list-style-type: none"> •Kinesfera •Trayectorias •Dimensiones •8 diagonales •Espacio general •Acciones grupales 	<ul style="list-style-type: none"> •Flujo •Espacio •Peso •Tiempo •Acciones básicas •Estados •Pulsiones

❖ Análisis del movimiento II, con 5 créditos y 4 horas, impartida en el sexto semestre, que tiene por objetivo:

Realizar el análisis y registro de los aspectos cuantitativos y cualitativos del movimiento de una danza tradicional mexicana. Estudio de los cinco conceptos coreológicos fundamentales: el cuerpo del bailarín, las acciones que el cuerpo ejecuta, los ritmos y dinámicas del movimiento, las formas espaciales y las estructuras de relación que se establecen.

Reflejo de estos cinco aspectos coreológicos en la elaboración de las partituras dancísticas, ya sea con notación de motivos o notación Laban según las características de la danza (Ibidem: 144).

El contenido mínimo es:

Unidad I Historia de la notación en México	Unidad II Aspectos cuantitativos	Unidad III Aspectos cuantitativos	Unidad IV Aspectos cualitativos
<ul style="list-style-type: none"> • Texto dancístico: bloques narrativos, unidades coreográficas, unidades musicales, unidades teatrales y unidades verbales • Revisión de partituras de danza tradicional • Lectura y ejecución de partituras dancísticas 	<ul style="list-style-type: none"> • Análisis musical: compás y número de compases • Registro de posición inicial, ubicación espacial y frente del ejecutante • Registro de las pisadas con sus respectivos movimientos corporales • Registro de las relaciones con objetos de la utilería o entre los danzantes 	<ul style="list-style-type: none"> • Registro de las trayectorias • Registro de las acciones grupales en planos de piso 	<ul style="list-style-type: none"> • Análisis de: • Uso del cuerpo • Uso del espacio • Uso del esfuerzo

Este recuento curricular pone de relieve que al marco teórico Laban a lo largo de la Licenciatura en Danza Folklórica se le ha puesto especial atención, pues se analizan aspectos que en las carreras de Ejecutante y Bailarín en Danza Folklórica no se estudiaban.

Cabe mencionar que las maestras encargadas de las asignaturas, María Itzel Valle Castañeda y Jessica Adriana Lezama Escalona, realizan una serie de ejercicios de notación con el alumnado en las distintas actividades académicas, como cursos de informantes, prácticas de campo, revisión de videos, conferencias, lectura y elaboración de partituras; herramientas que apoyan a la formación por competencias del Licenciado en Danza Folklórica, sobre todo a la hora de realizar un estudio-investigación de danza. Sin embargo no se llega a la complejidad que requiere la Notación Estructural Laban y el Análisis del Movimiento Laban por la falta de tiempo y la gran carga de trabajo que conlleva. Sería motivo de una especialización el abordar ambas perspectivas, posiblemente en un posgrado.

CAPÍTULO IV
NOTACIÓN LABAN DEL
CURSO DE INFORMANTES
DE LA DANZA DE LA PLUMA
DE ZAACHILA, OAXACA,
ENDF, 2010

CAPÍTULO IV

NOTACIÓN LABAN DEL CURSO DE INFORMANTES DE LA DANZA DE LA PLUMA DE ZAACHILA, OAXACA, ENDF, 2010

La Danza de la Pluma es uno de los fenómenos danza-teatro perteneciente a la región de Valles Centrales del estado de Oaxaca. Se presenta en distintos pueblos como: “Teotitlán del Valle, Cuilapan, San Martín Tilcajete, Zimatlán y Zaachila” (Lani Zaachila, 2002: 30), así como en “Ocotlán [y] Tlacomula” (Danza de la conquista, s/f: 3). En la mayor parte de estas regiones su duración se extiende hasta tres días, en los que se mezclan danza y diálogos para hacer explícita la visión local de la Conquista de México.

Por desgracia en algunas comunidades tanto la duración como los diálogos se han visto reducidos, de la misma manera que algunos personajes de la danza.

Sus personajes se dividen generalmente en dos bandos: el español y el mexicano, aunque en gran parte de los grupos “academizados” y en algunas comunidades ha desaparecido el bando español. Donde pervive, Moctezuma con sus soldados representan el bando mexicano, y Cortés con sus soldados el bando español.

Dentro del traje que porta el bando de Moctezuma lo más característico son: la “corona” o “penacho” de forma circular o semicircular, hecho mayoritariamente de carrizo y plumas de colores; la sonaja, de distintos tamaños y formas dependiendo de la localidad que acompaña rítmicamente la danza; y la palma, también de diferentes tamaños y formas.

El carácter guerrero y obviamente ritual de esta danza determina las cualidades de movimientos enérgicos, dinámicos y brillantes; en los movimientos corporales predominan los pasos con brincos verticales, balanceos, giros con brincos llamados “palanca”, picados, giros sobre un pie (Ibidem: 2).

Los rasgos estilísticos de la Danza de la Pluma de las diversas comunidades de Valles Centrales son variados, así como su indumentaria, algunas coreografías (trayectos espaciales o trazos de piso) e incluso la música, en cuanto a su velocidad y aspectos de su melodía. Empero una de sus características comunes es que los pasos tiene cuentas cuadradas, es decir exactas, de acuerdo a los compases musicales.

Para este caso se analiza el curso de informantes de la Danza de la Pluma de Zaachila, Oaxaca, que organizó la Escuela Nacional de Danza Folklórica del 27 de septiembre al 1 de octubre del 2010 en el salón Josefina Lavalle, el cual fue impartido por el maestro Fidel Silva Aguilar.

Este tipo de cursos, impartidos por uno o más maestros y/o danzantes originarios, complementan la formación del Licenciado en Danza Folklórica acercándolo al fenómeno dancístico mediante el aprendizaje de la danza.

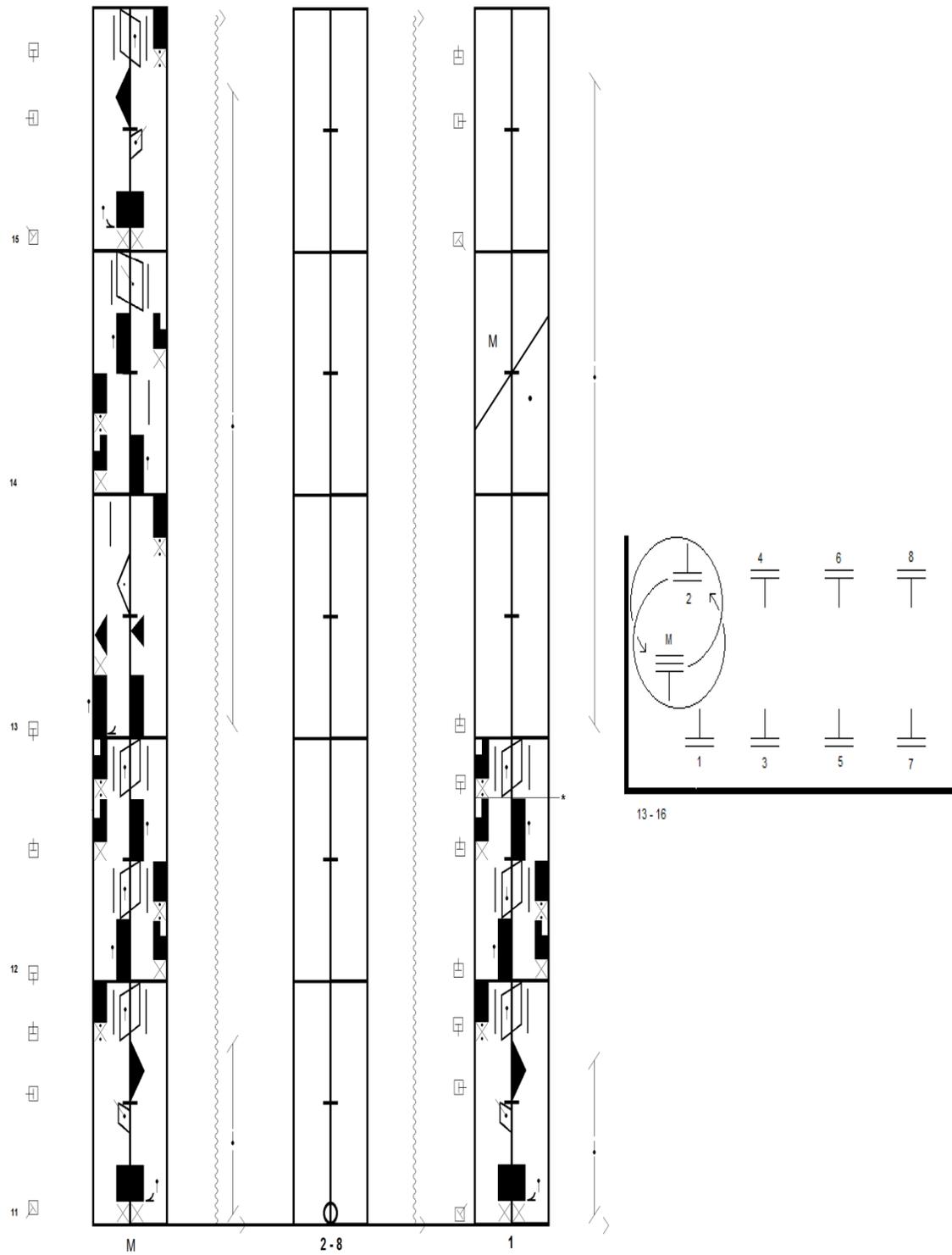
Cabe señalar que en el siguiente caso se realizaron adecuaciones al sistema de notación por necesidades del formato de presentación de tesis. Lo que comúnmente se hace en la Notación Estructural Laban cuando un danzante actúa como “solista” es agregar un nuevo trigrama al lado de los ya existentes y unirlo mediante una línea horizontal con aquel personaje que esté participando, sin embargo por necesidades de espacio se continuó utilizando el tercer trigrama para la participación de cada danzante con el personaje “Moctezuma”, y además se agregó una indicación con una estrella, como lo veremos adelante.

Por último es necesario comentar que, por sistematización del registro y presentación de tesis, se recurrió a tomar un frente específico para la danza ya que a lo largo de los cinco días que duro el curso de informantes la cámara tomó distintos frentes, que en algunos momentos coincidió también con el cambio de frente de la clase y de la ejecución de la danza. Incluso las piezas

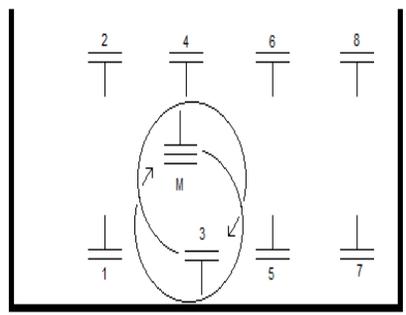
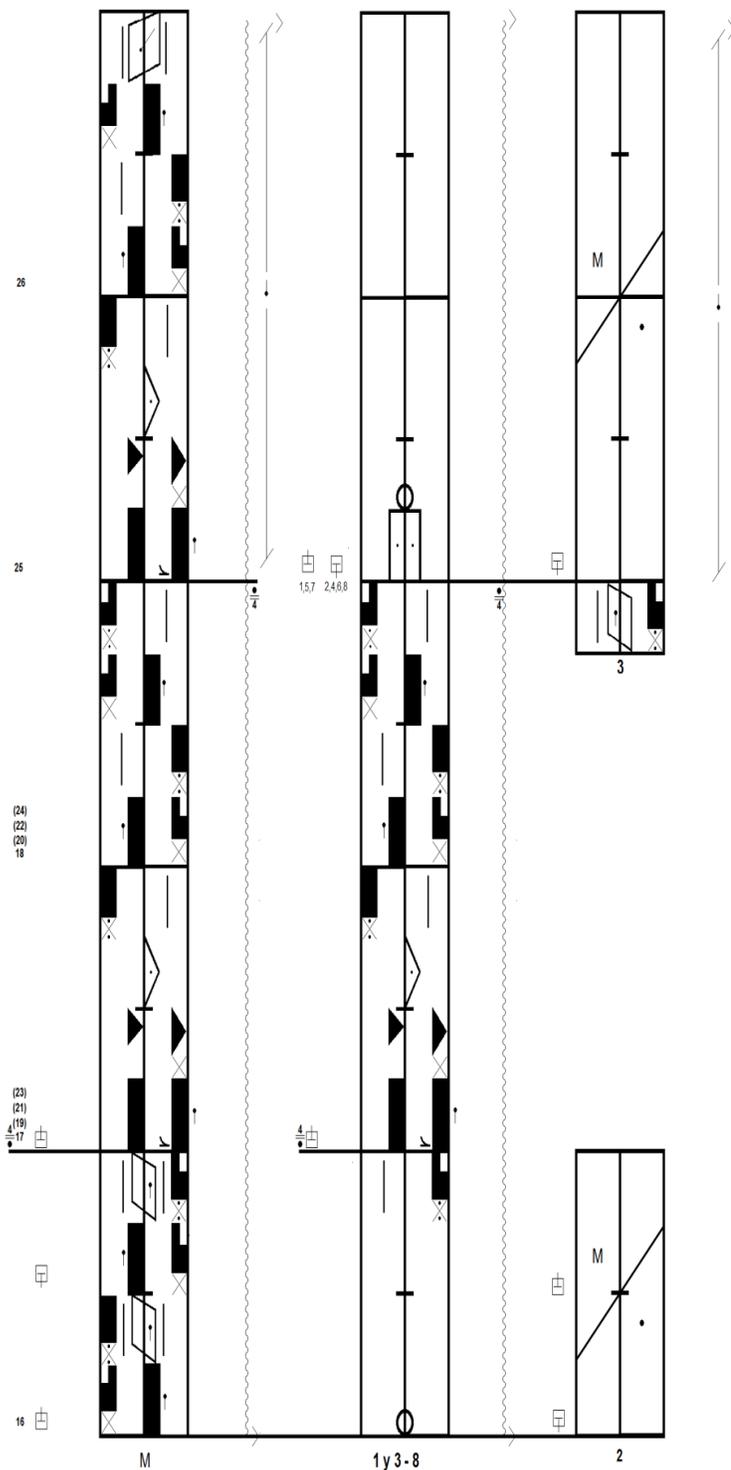
musicales que se utilizaron para la enseñanza de la Danza de la Pluma variaron durante el transcurso de las clases, en algunos días se utilizaron sones que contenían una breve introducción de tres o más toques de tambor redoblante y por ende 3 sacudimientos de la sonaja en estos toques, y en otros momentos se utilizaron piezas musicales que no tenían esta introducción.

Curso de informantes de Danza de la Pluma – Son 1ro. de Cuadrillas

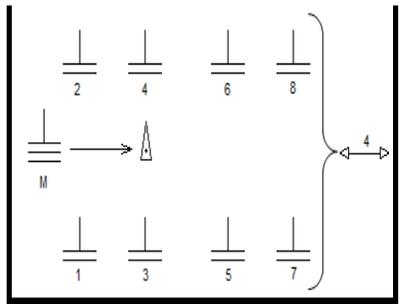
The image displays musical notation for a dance piece. It consists of three vertical staves of rhythmic notation, each with a wavy line on the right side. The notation includes various symbols such as vertical bars, triangles, and 'X' marks. To the left of the staves are numerical labels: '10', '9', '(8) (6) (4) 2', '(7) (5) (3) 1', and '4/4 2/4'. Below the staves are two diagrams of a square dance floor. The top diagram, labeled '9-12', shows a square with positions 1 through 8 and a central circle labeled 'M'. The bottom diagram, labeled '1-8', shows a square with positions 1 through 8 and a central circle labeled 'M'. At the bottom of the page, there are two small diagrams: one labeled 'M' and another labeled '1-8' with the numbers '1357 2488' below it. The page number '46' is centered at the bottom.



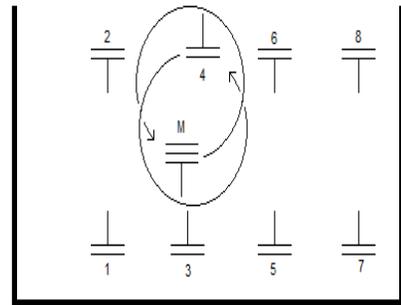
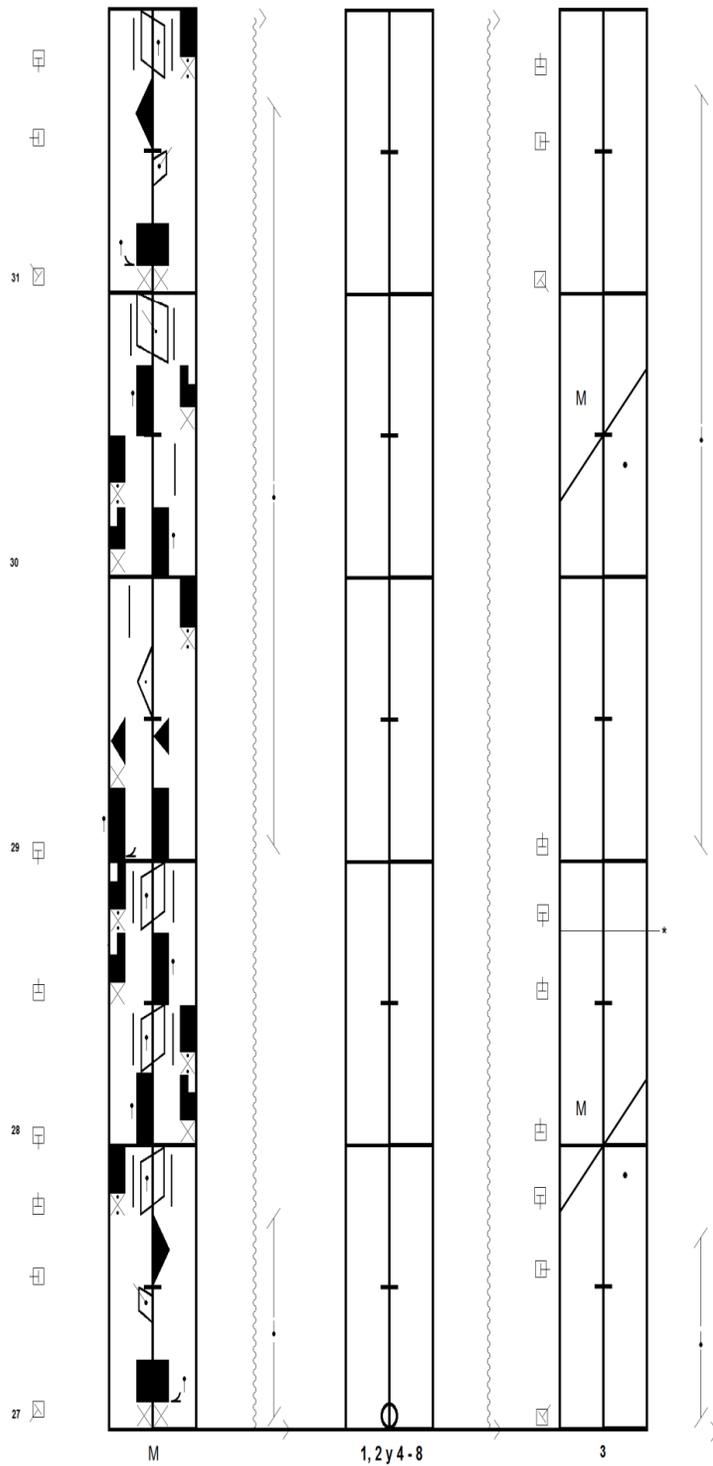
* En este momento el danzante "1" descansa y entra el danzante "2".



25 - 28

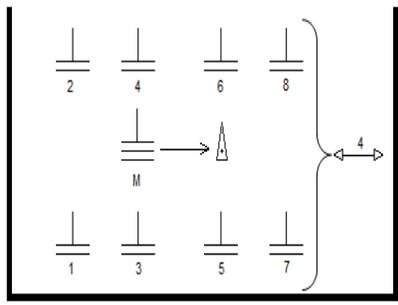
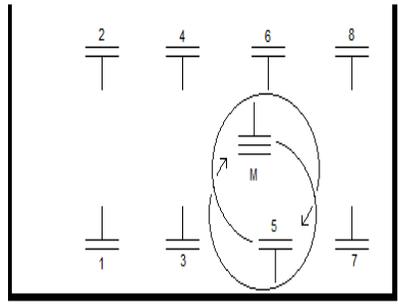
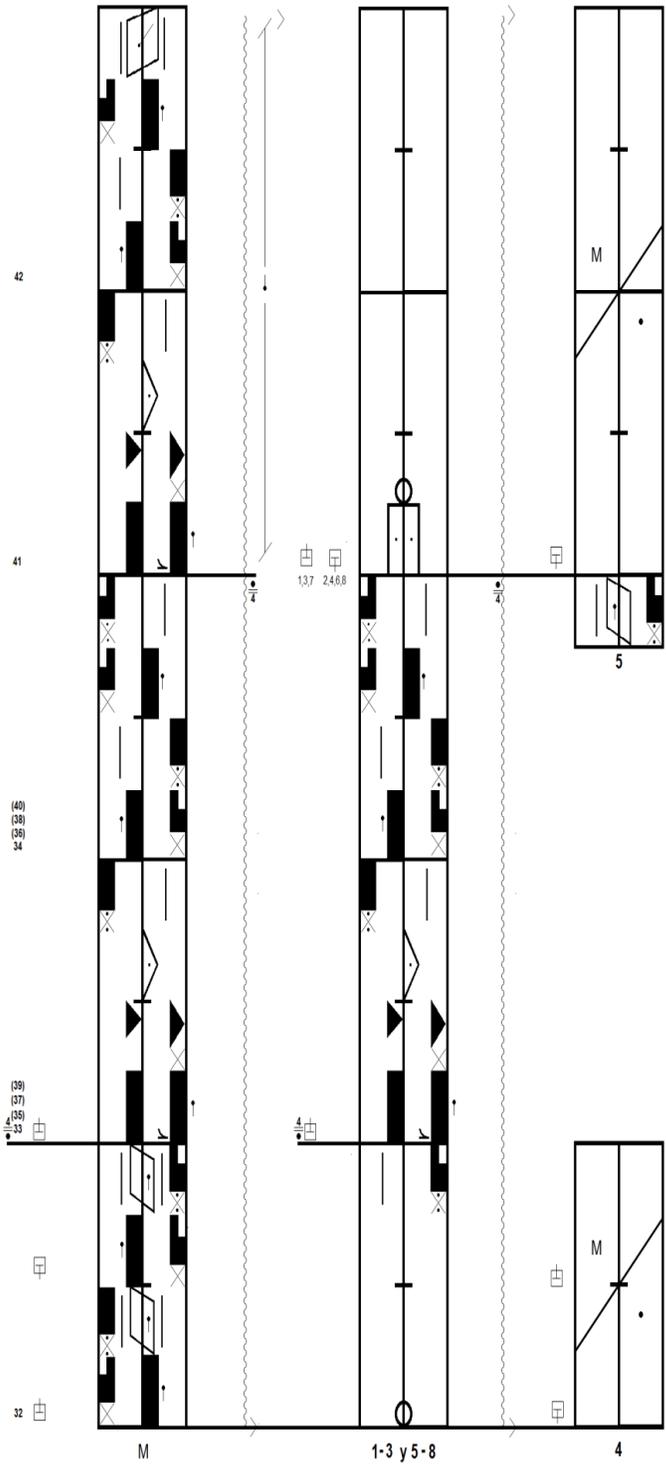


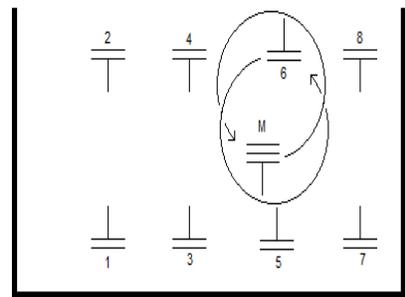
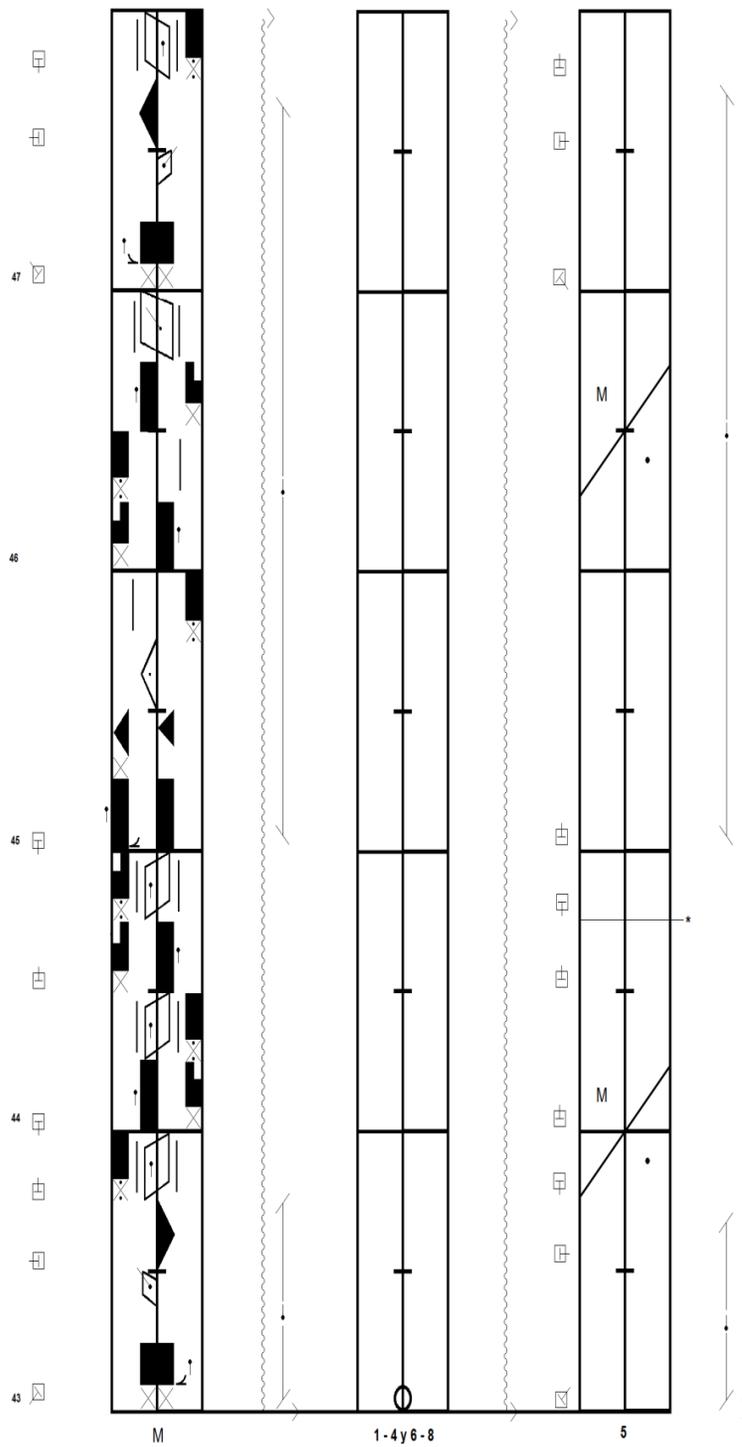
17 - 24



29 - 32

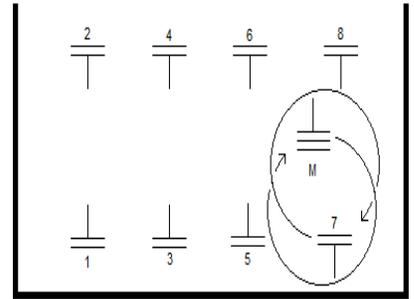
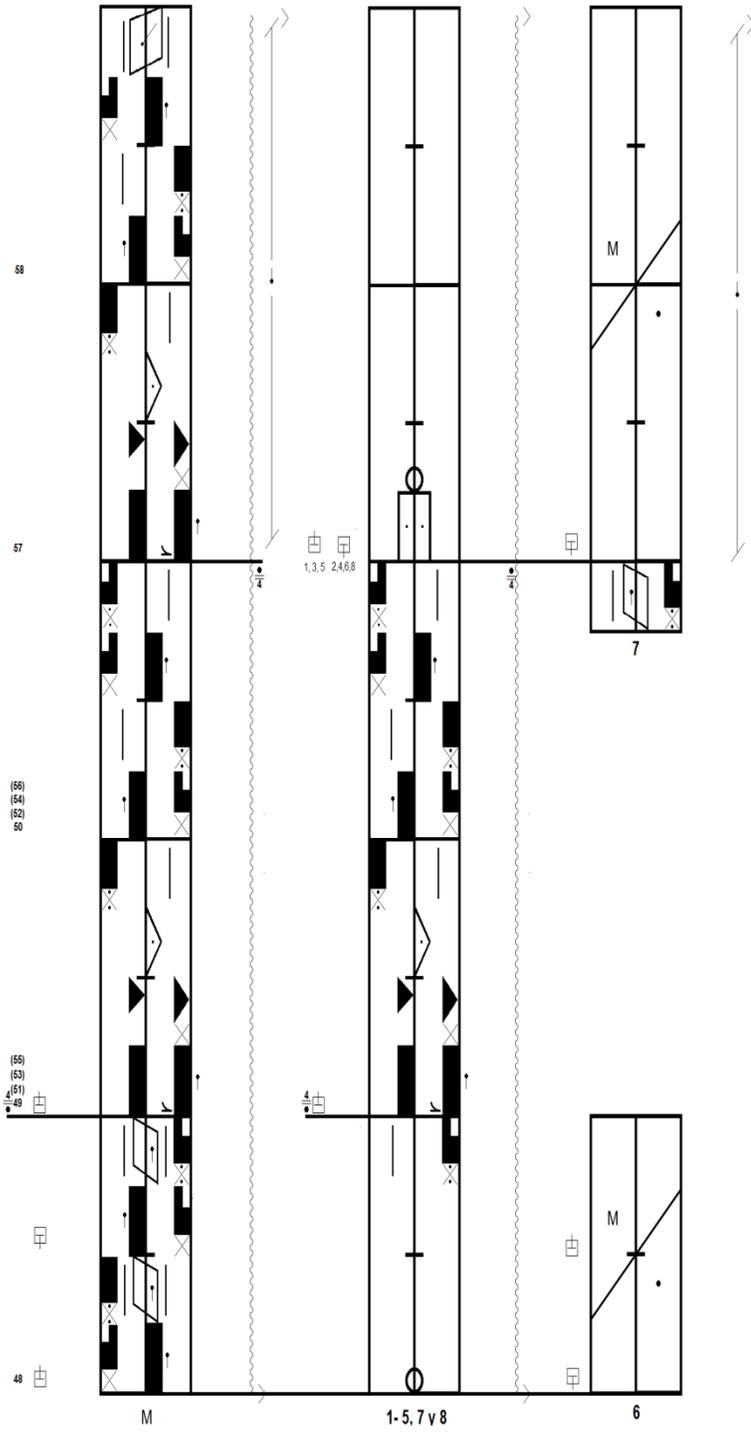
* En este momento el danzante "3" descansa y entra el danzante "4".



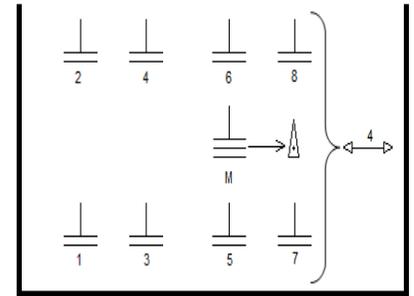


45 - 48

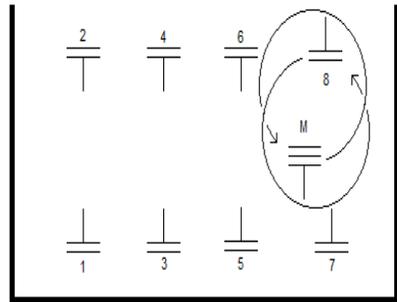
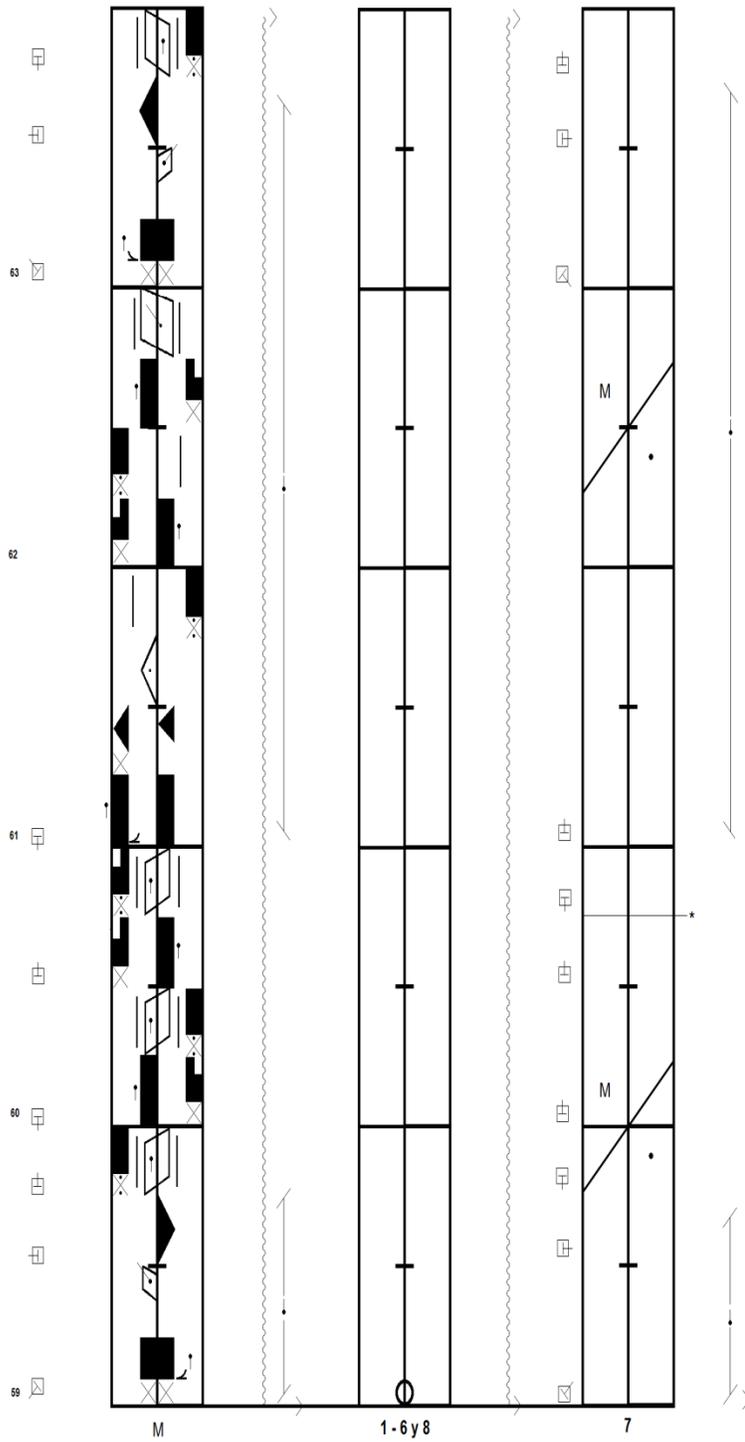
* En este momento el danzante "5" descansa y entra el danzante "6".



57 - 60

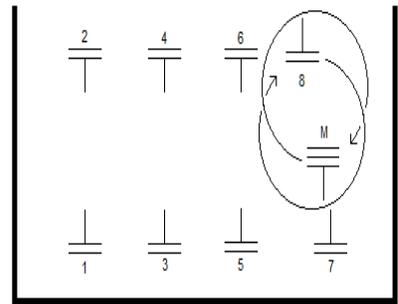
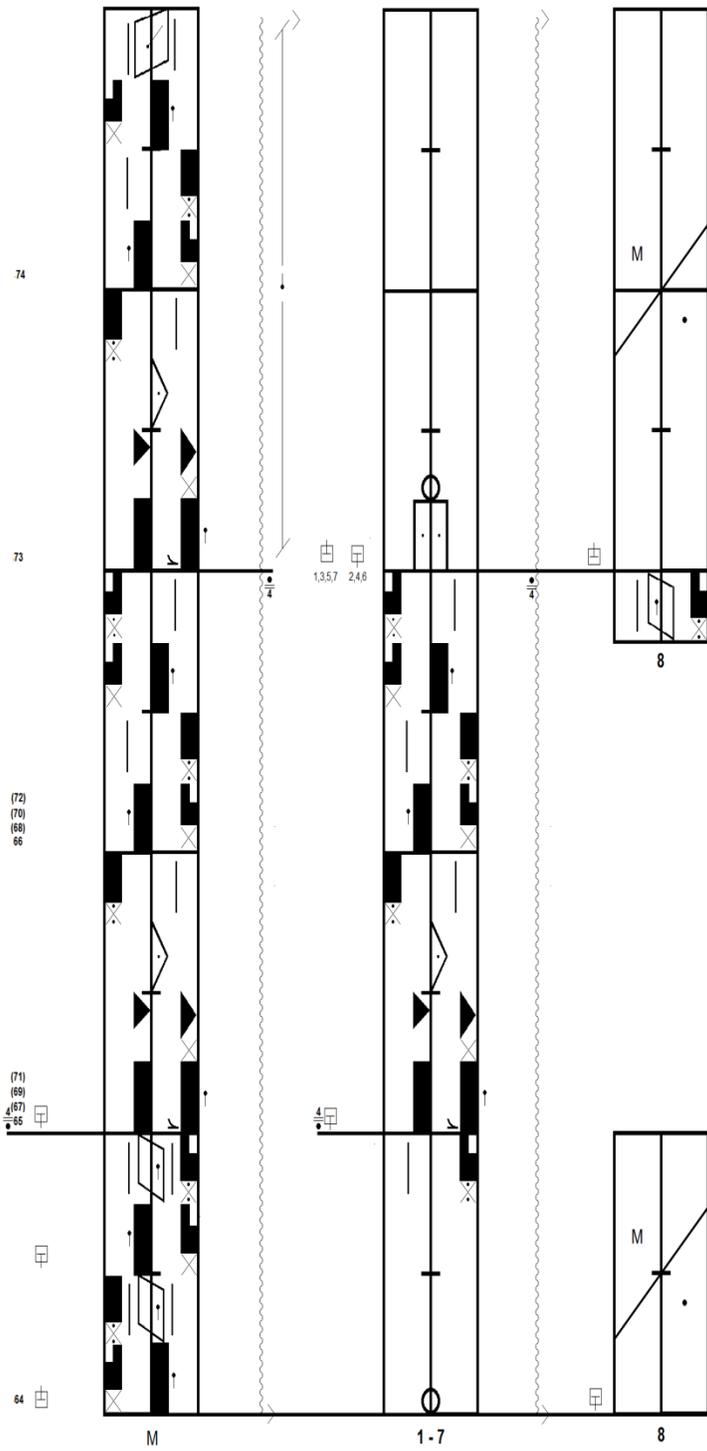


49 - 56

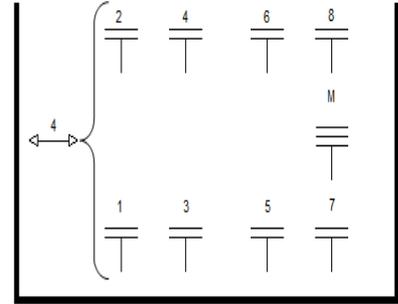


61 - 64

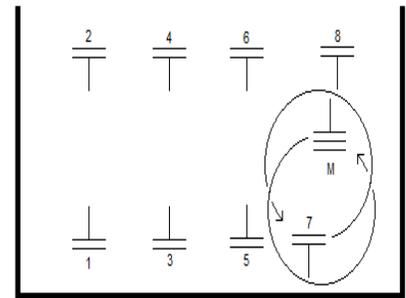
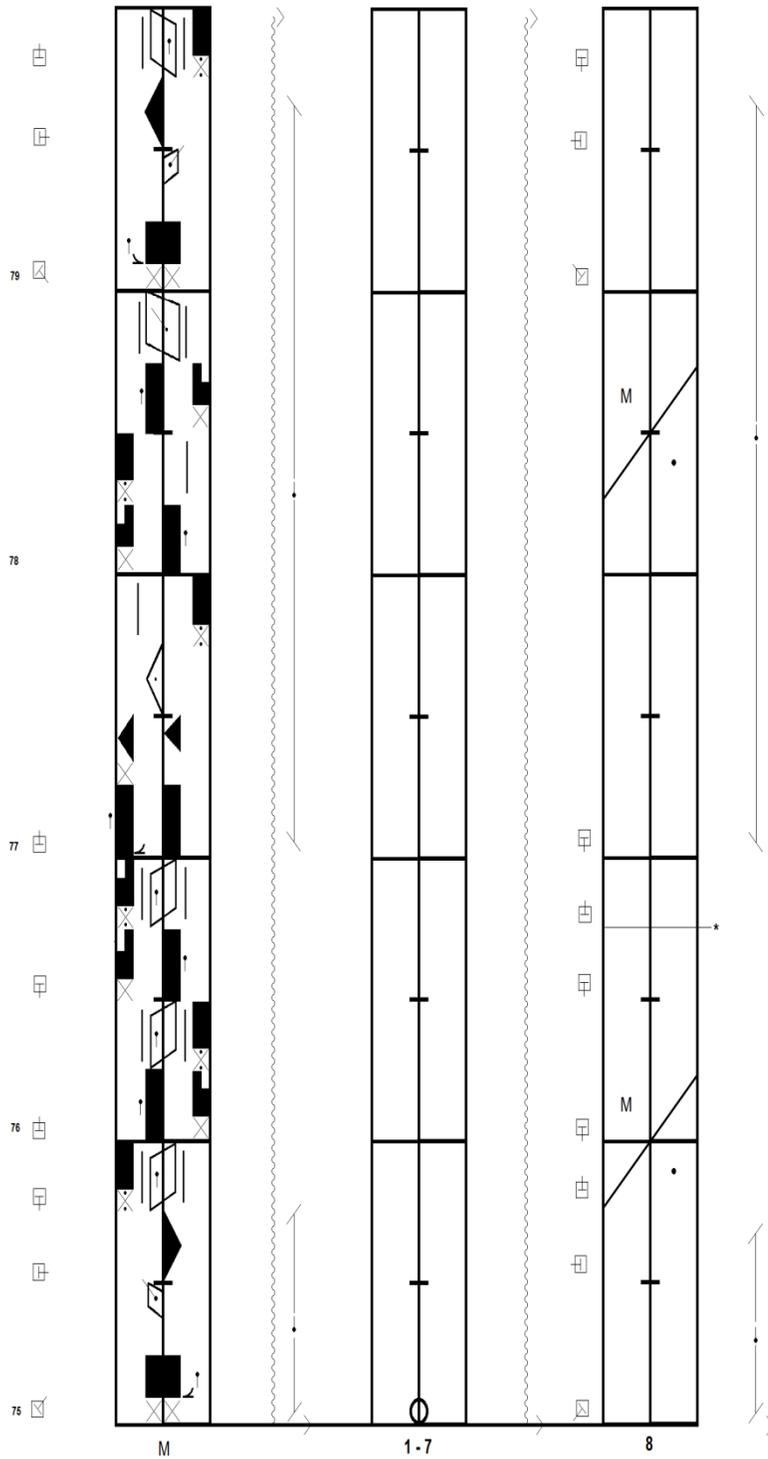
* En este momento el danzante "7" descansa y entra el danzante "8".



73-76

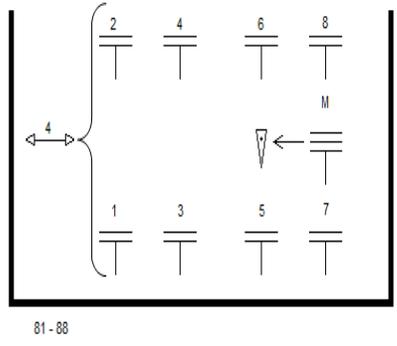
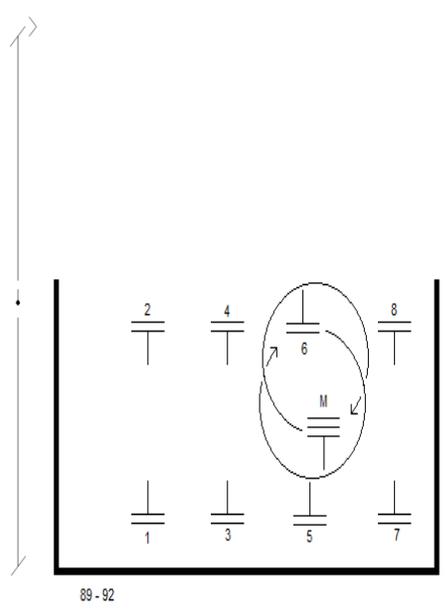
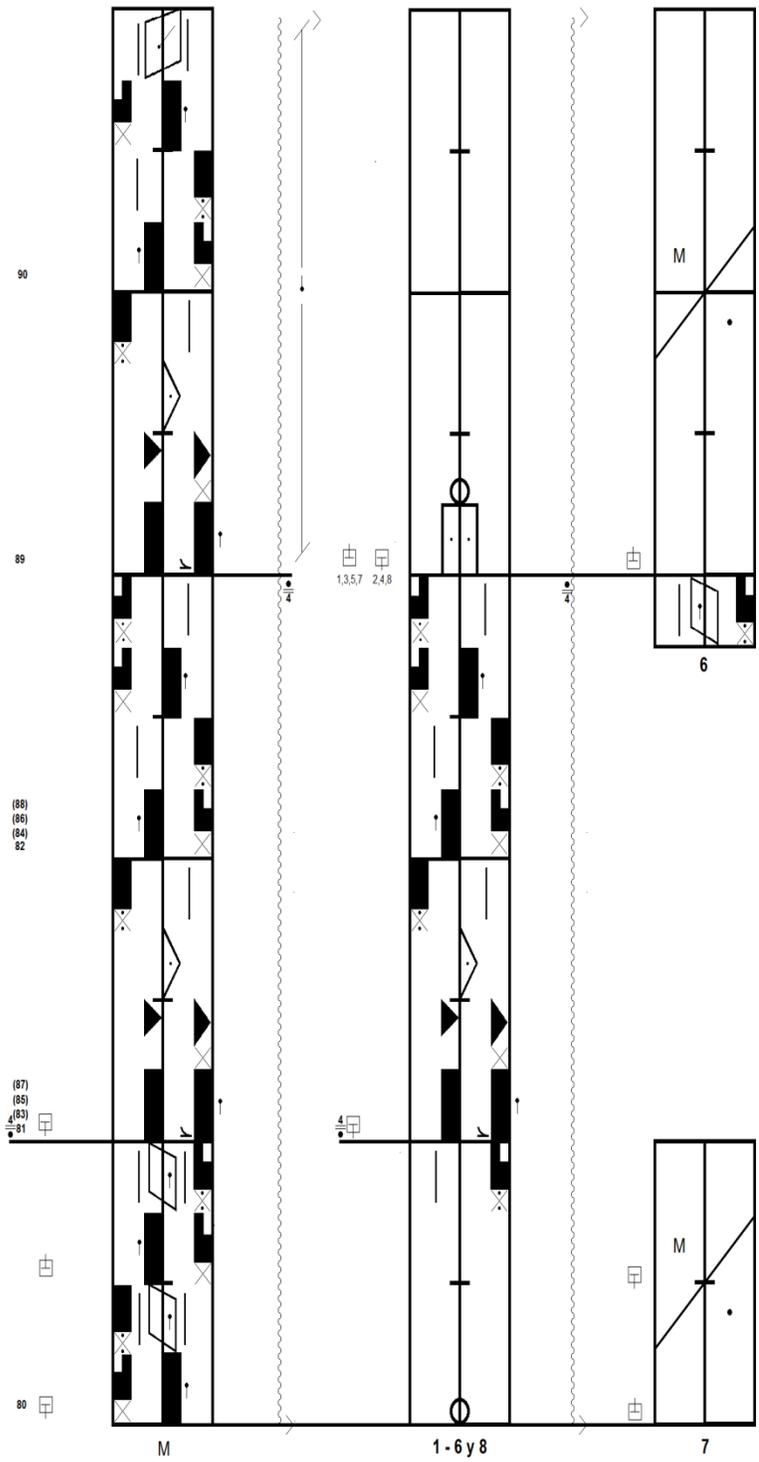


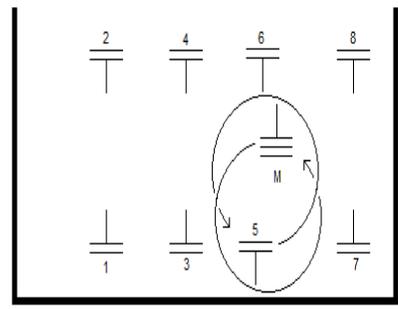
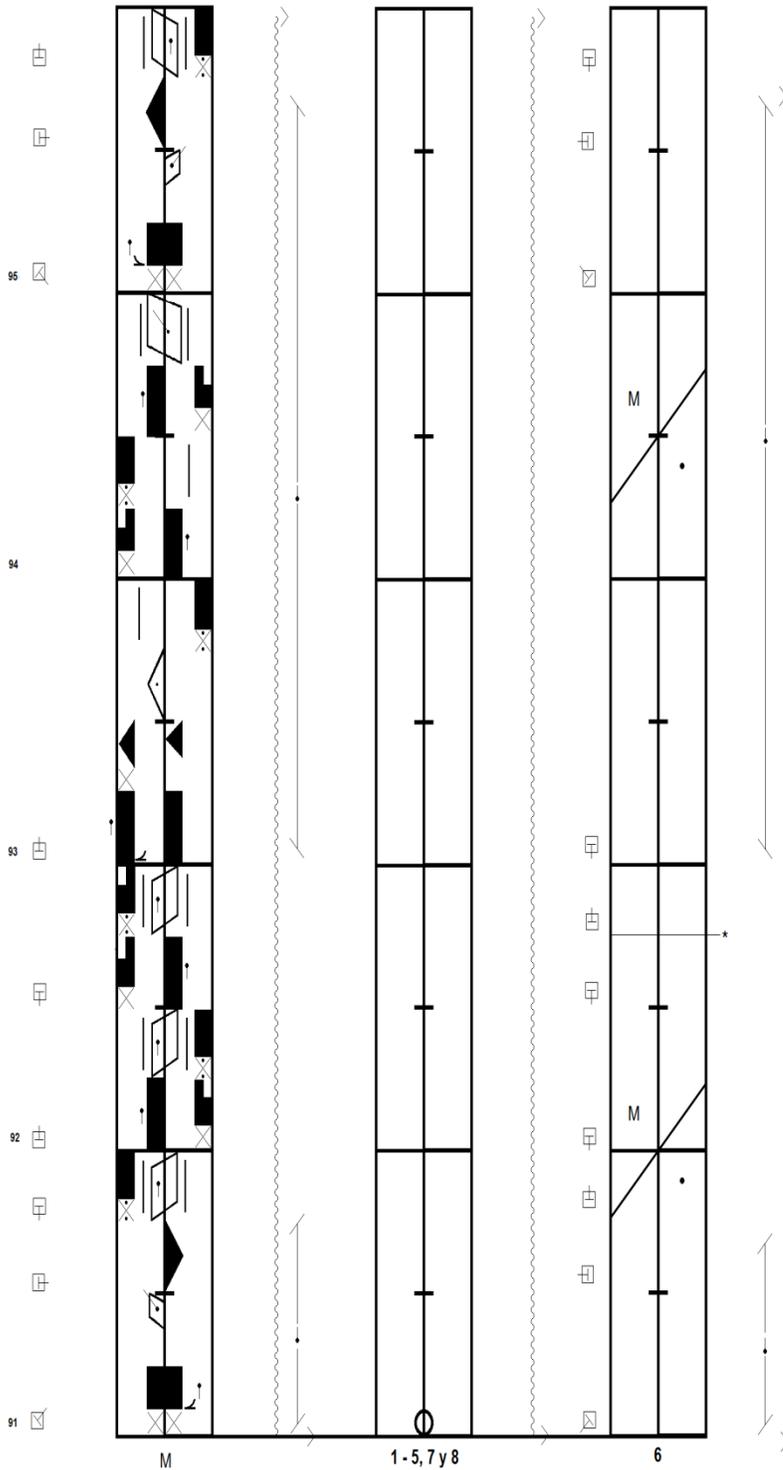
65-72



77 - 80

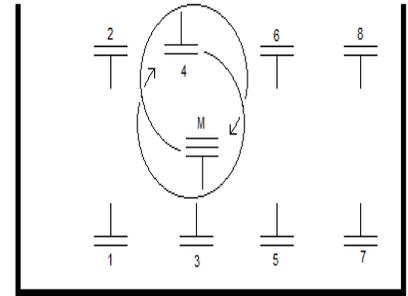
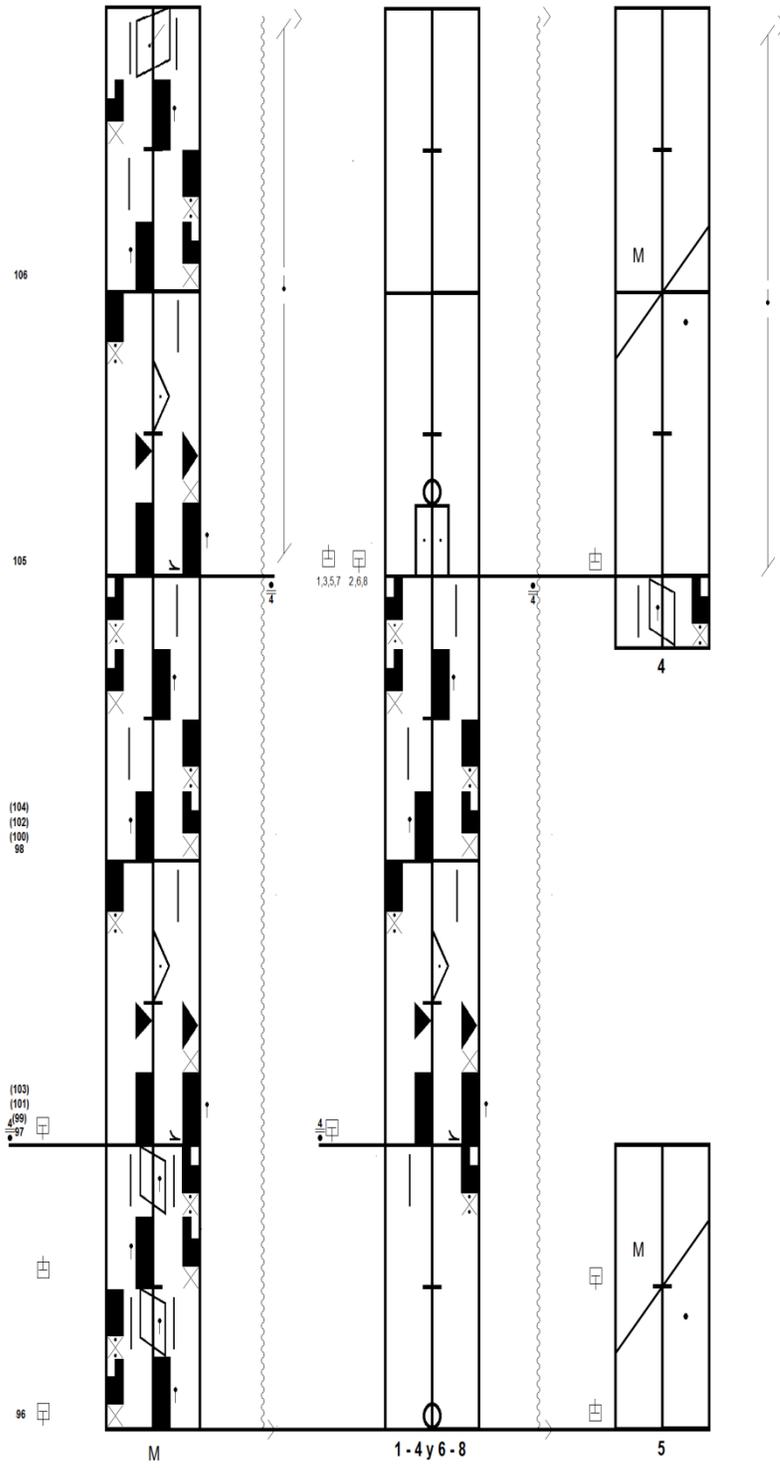
* En este momento el danzante "8" descansa y entra el danzante "7".



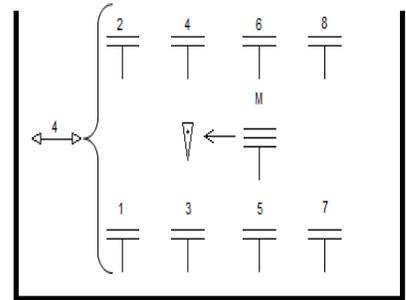


93 - 96

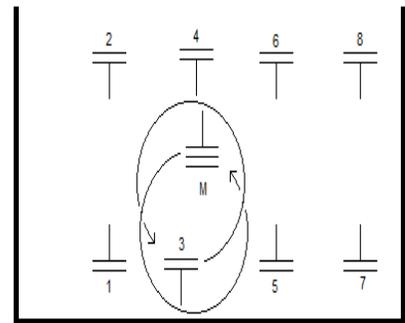
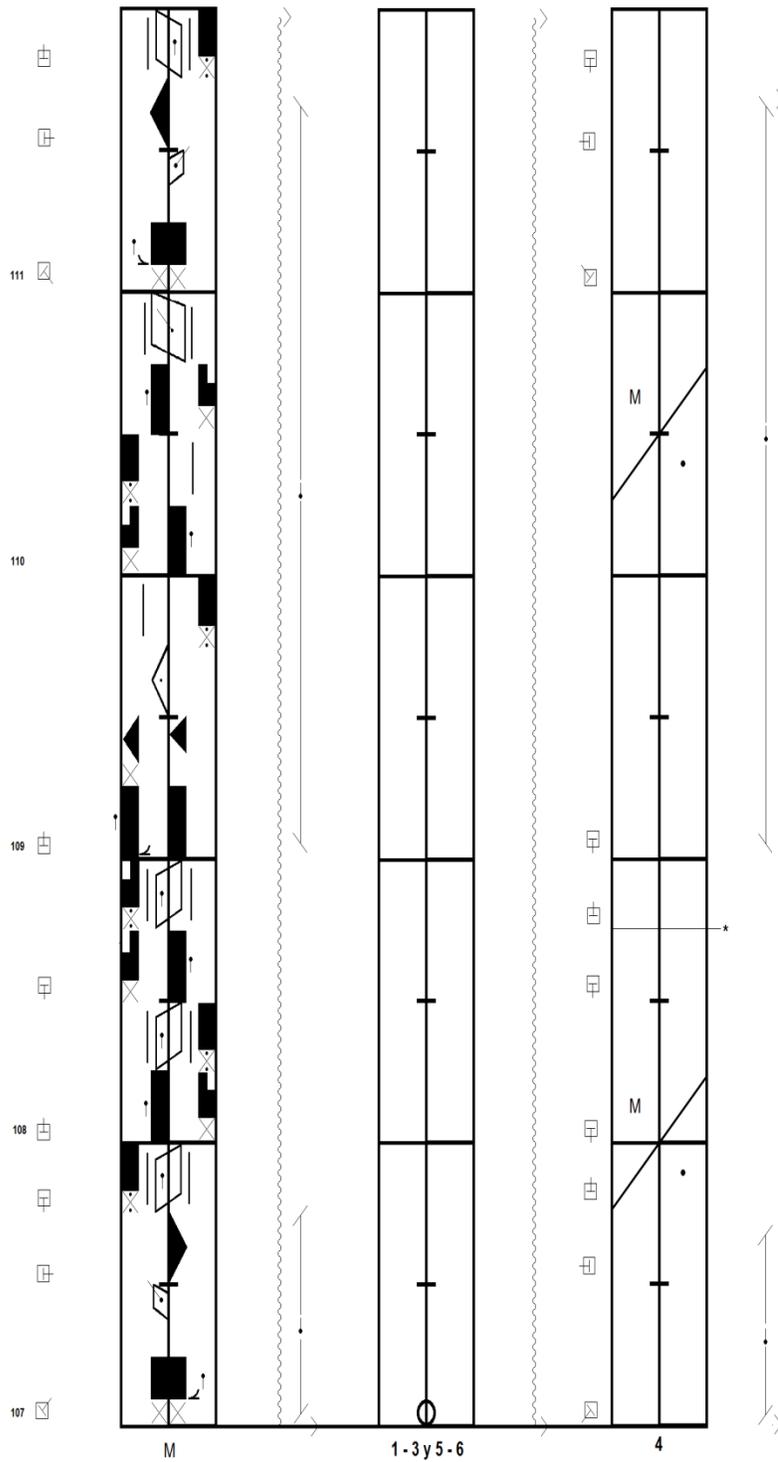
* En este momento el danzante "6" descansa y entra el danzante "5".



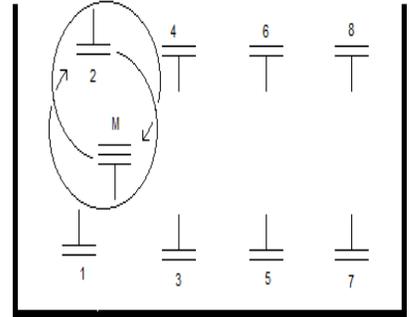
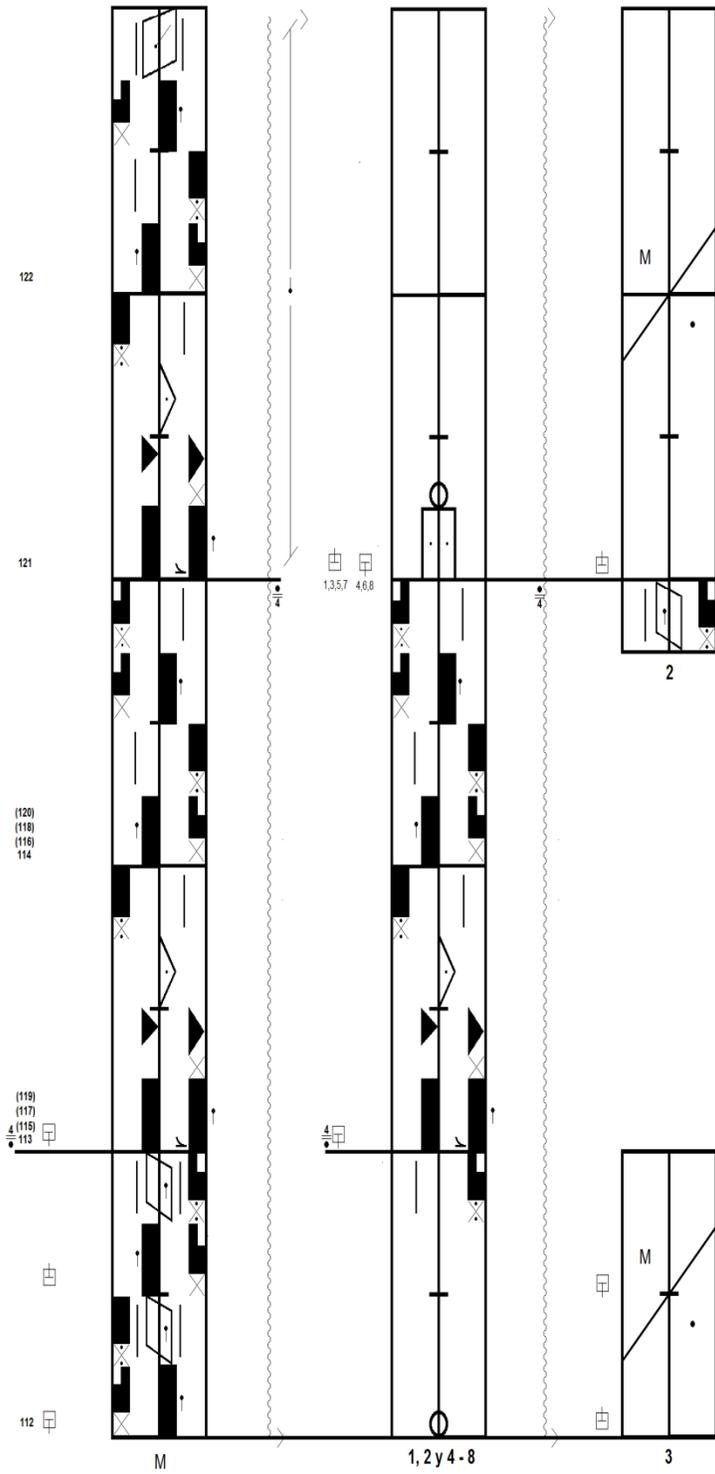
105 - 108



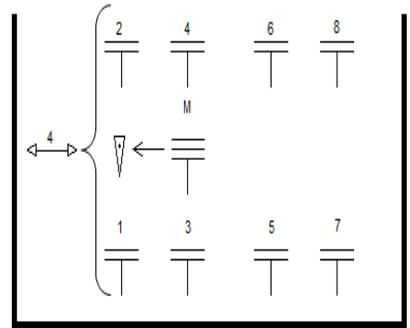
97 - 104



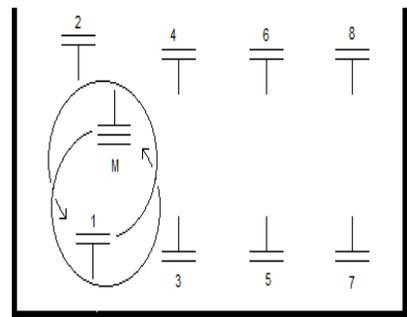
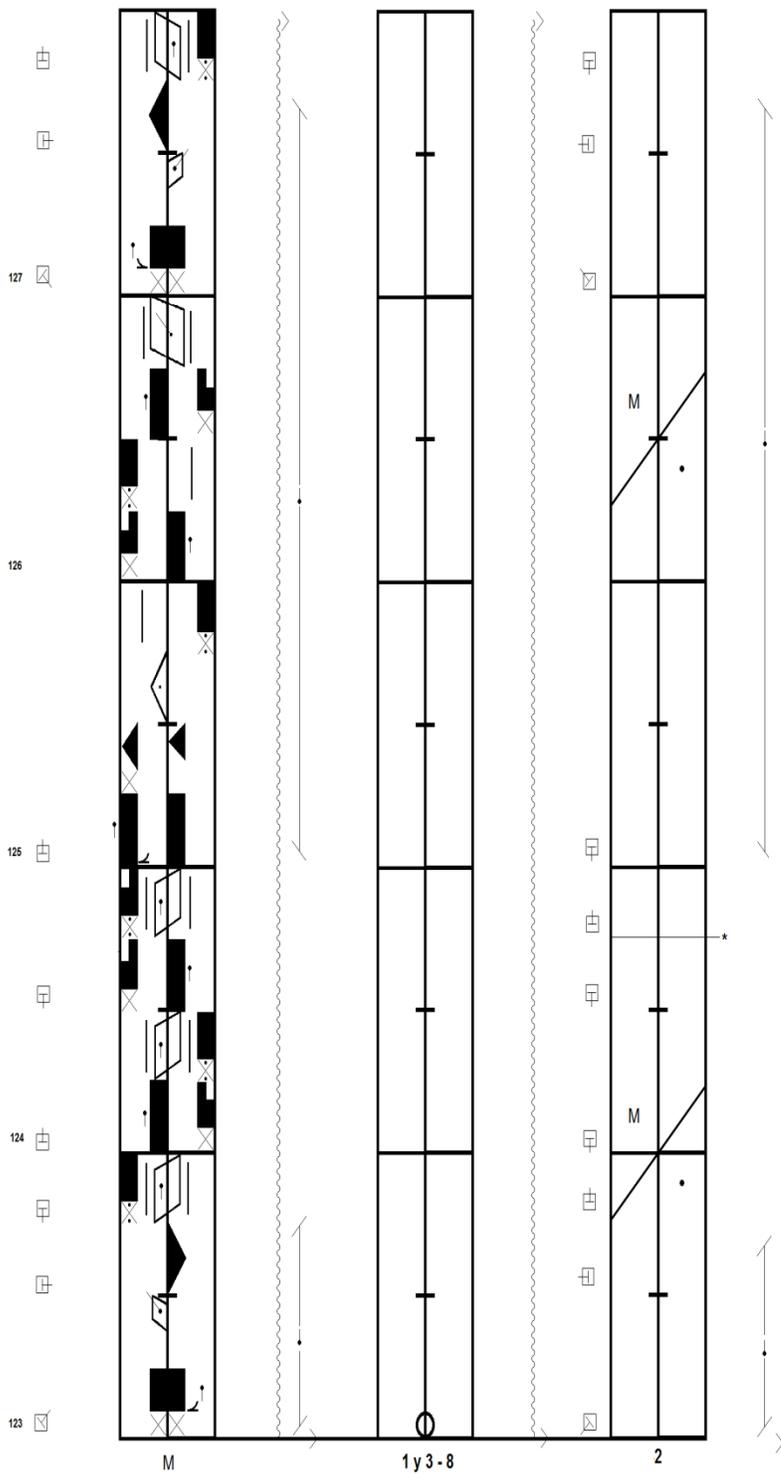
* En este momento el danzante "4" descansa y entra el danzante "3".



121 - 124

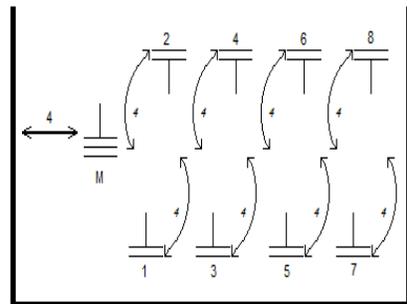
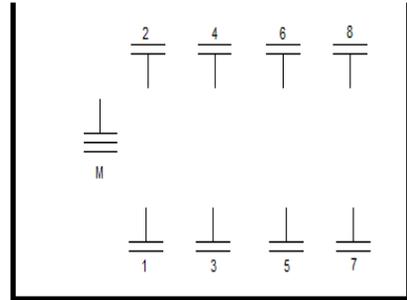
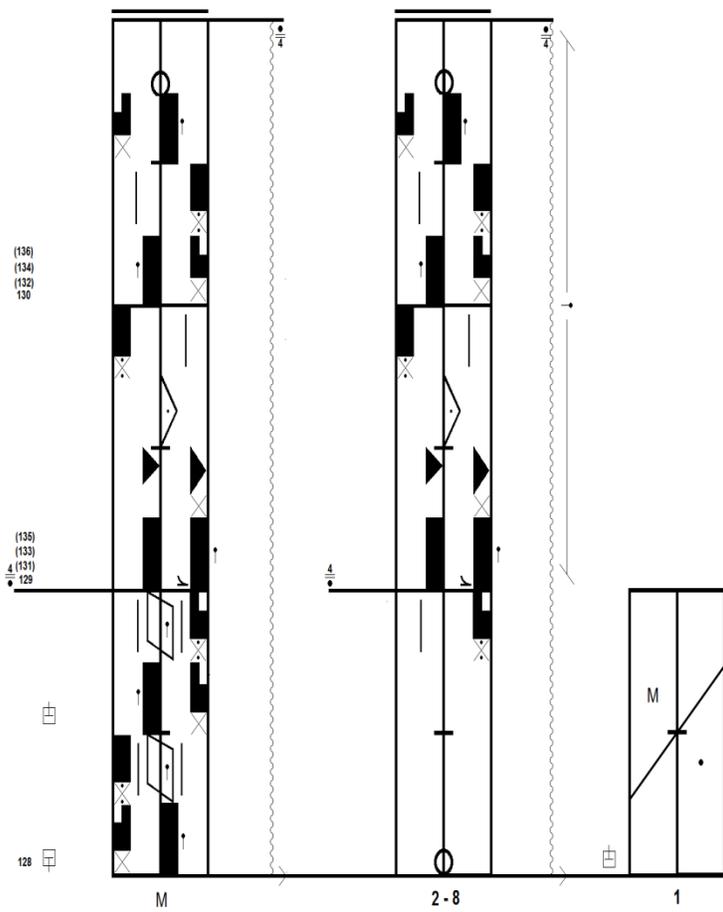


113 - 120



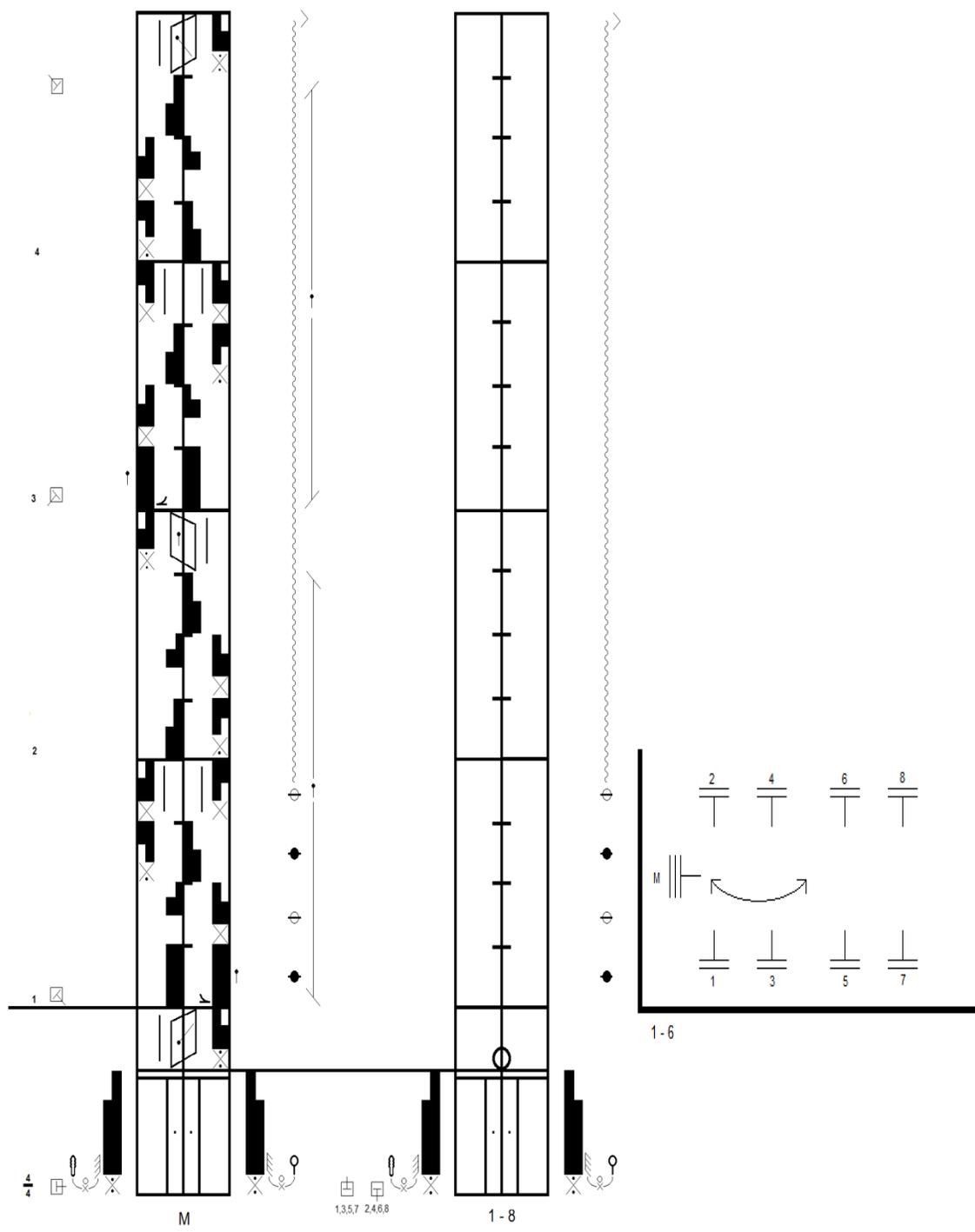
125 - 128

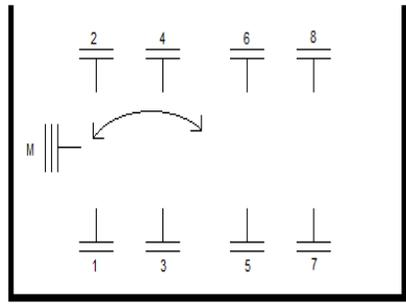
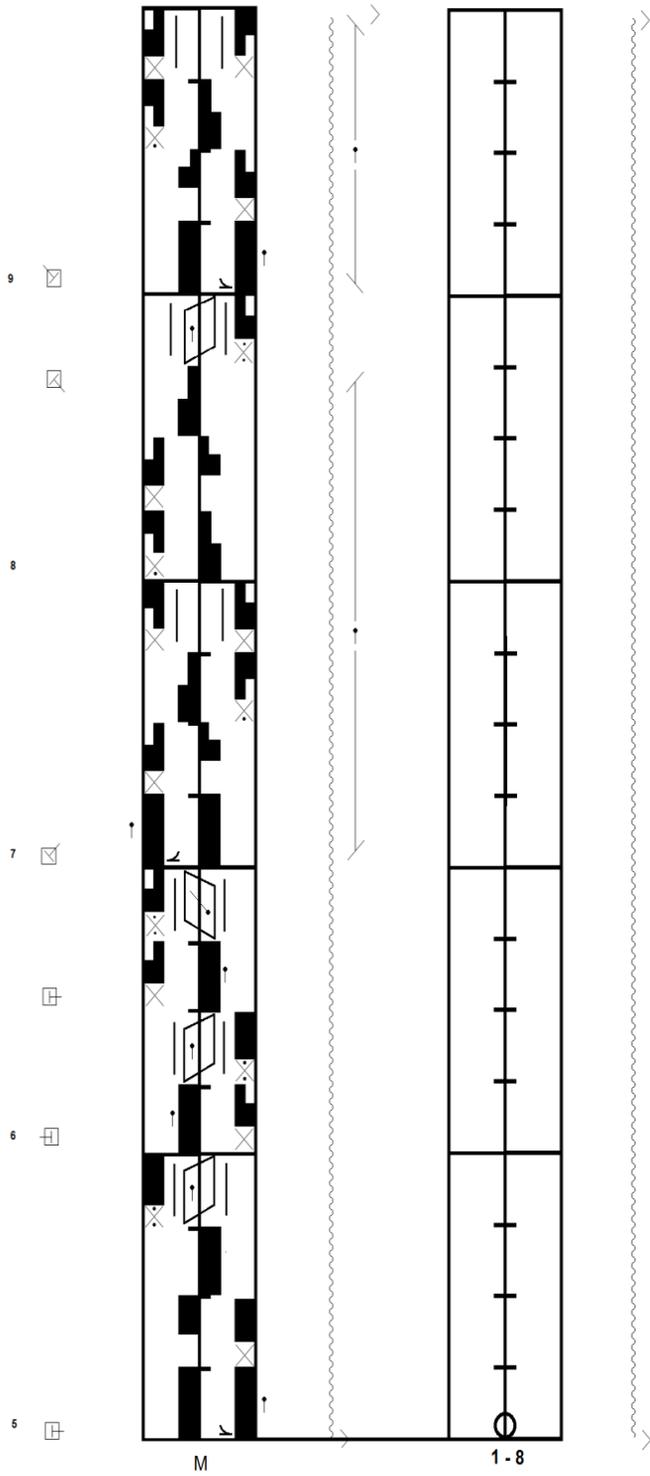
* En este momento el danzante "2" descansa y entra el danzante "1".



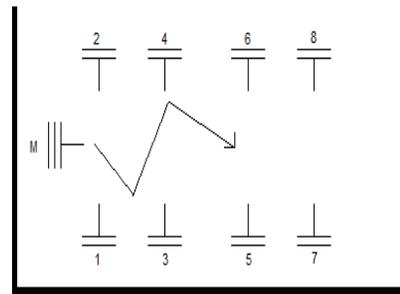
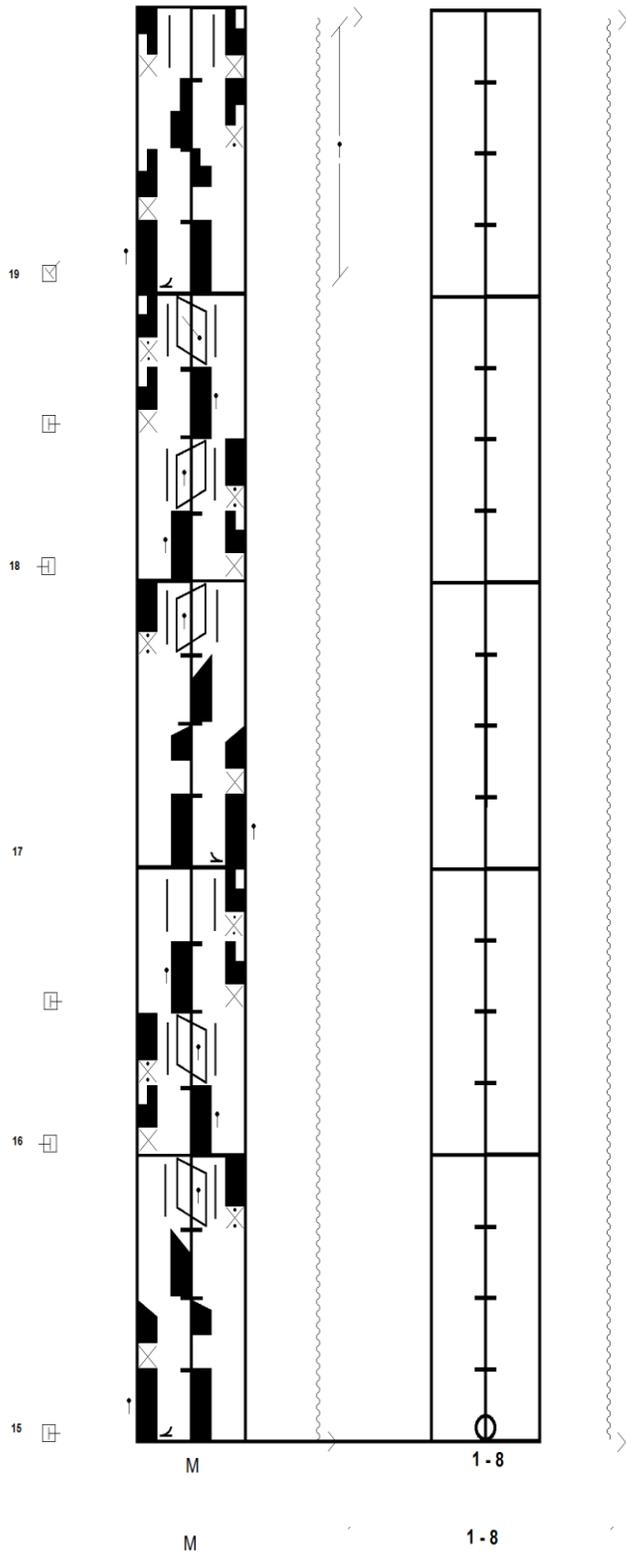
129 - 136

Curso de informantes de Danza de la Pluma – Son El espacio

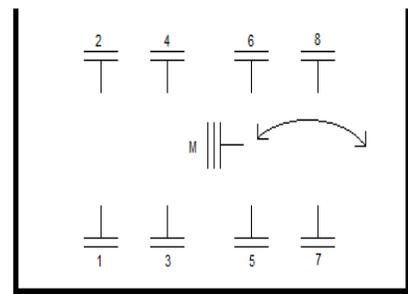
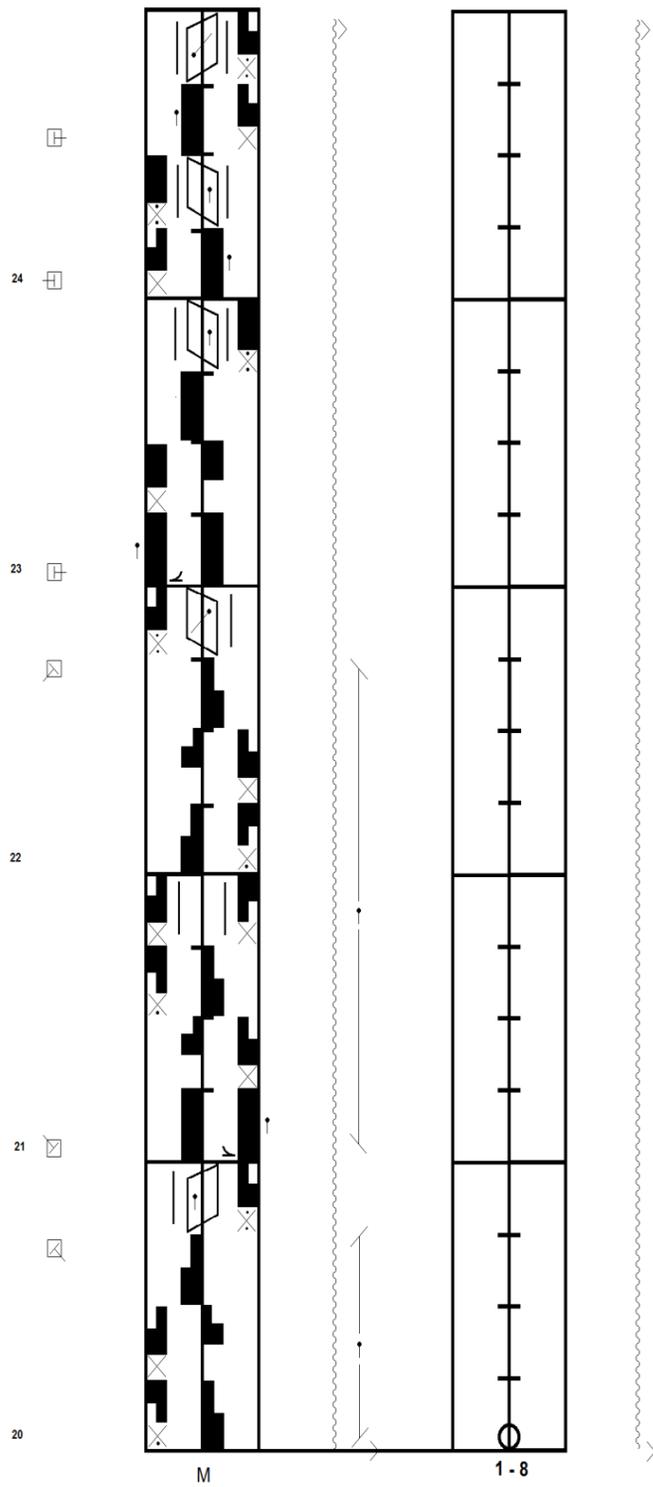




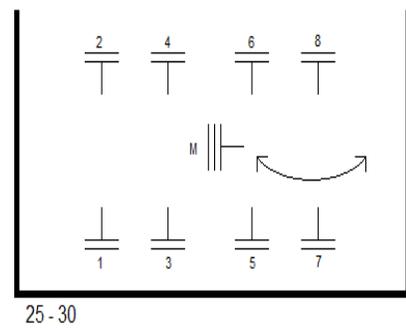
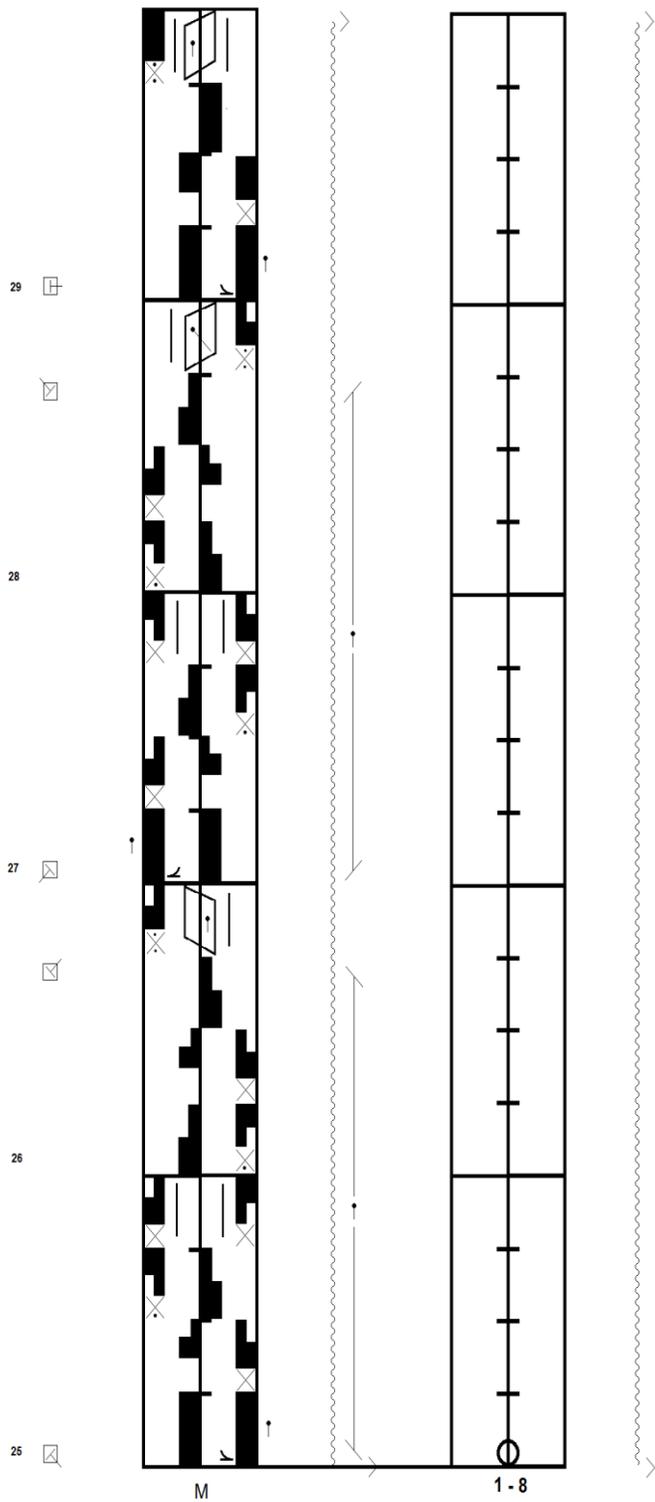
7-12

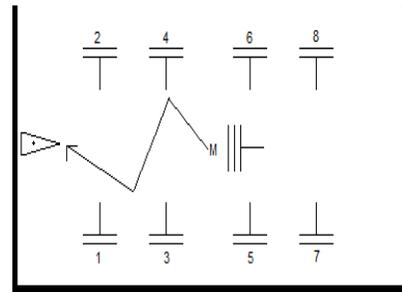
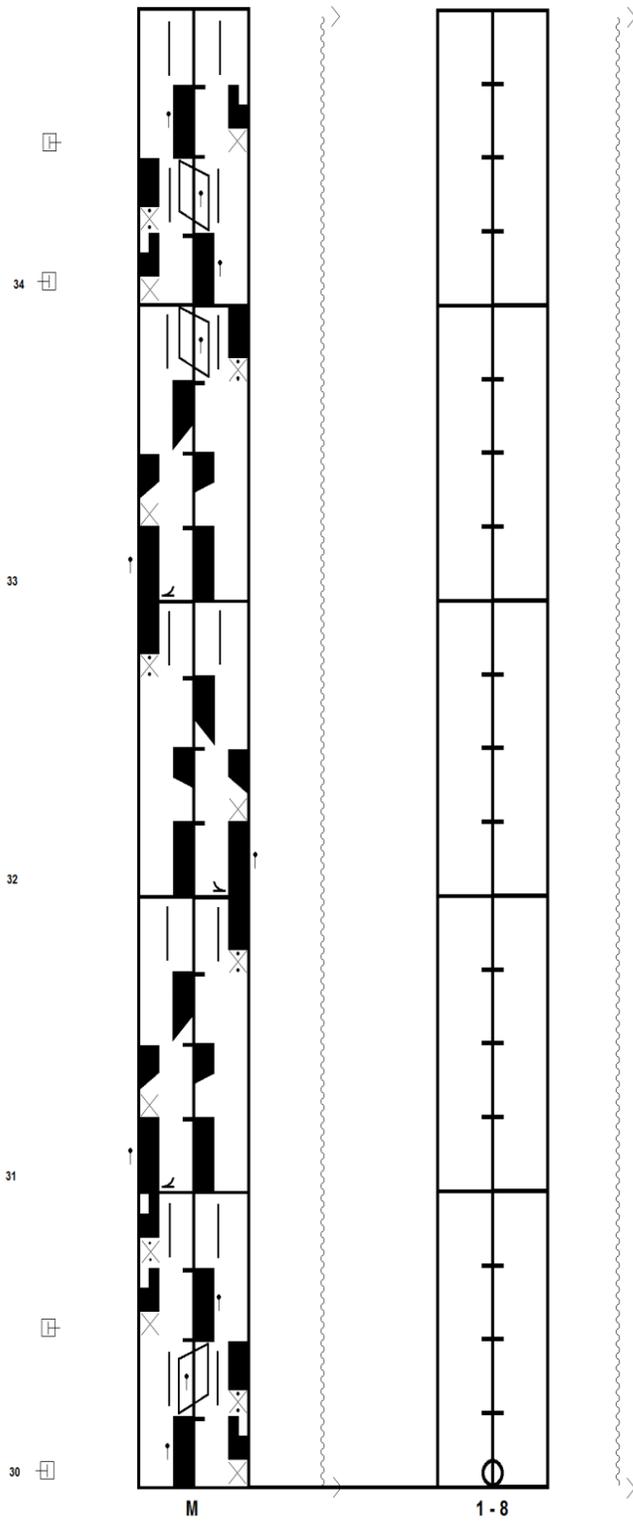


13-18

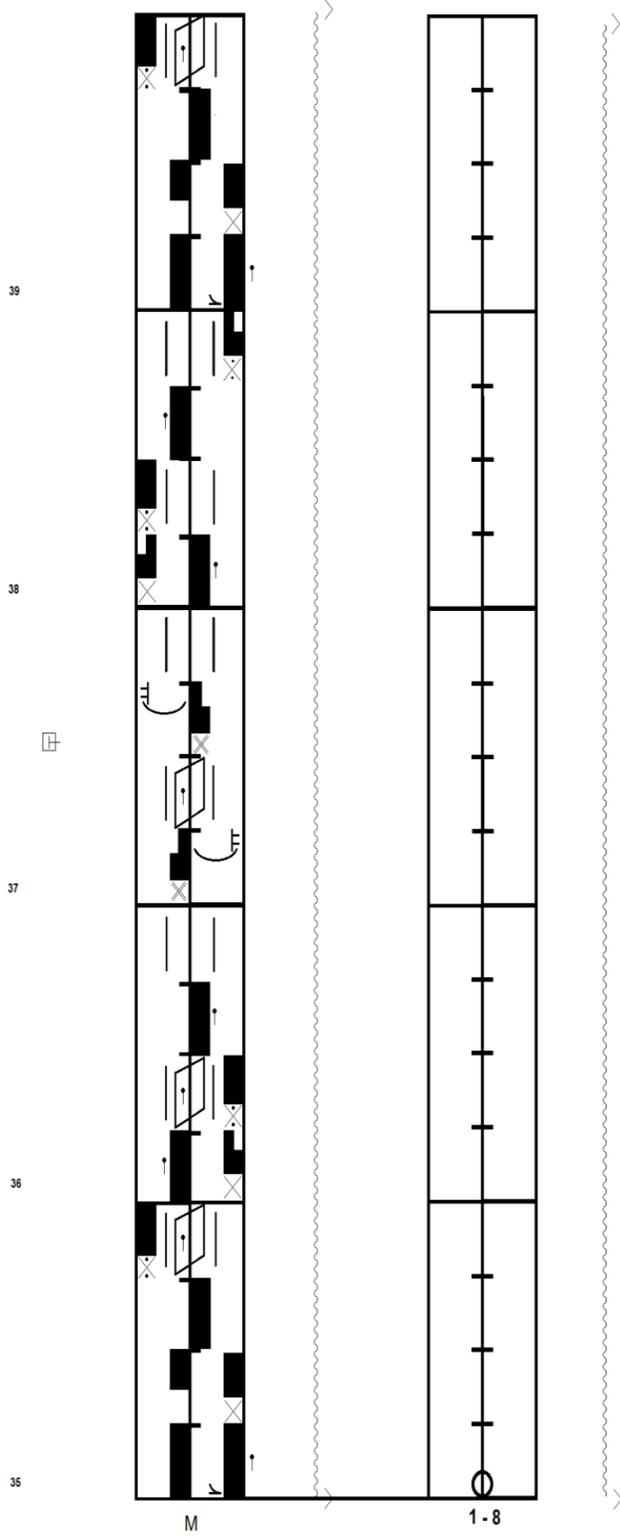


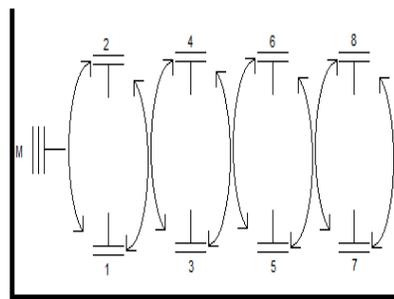
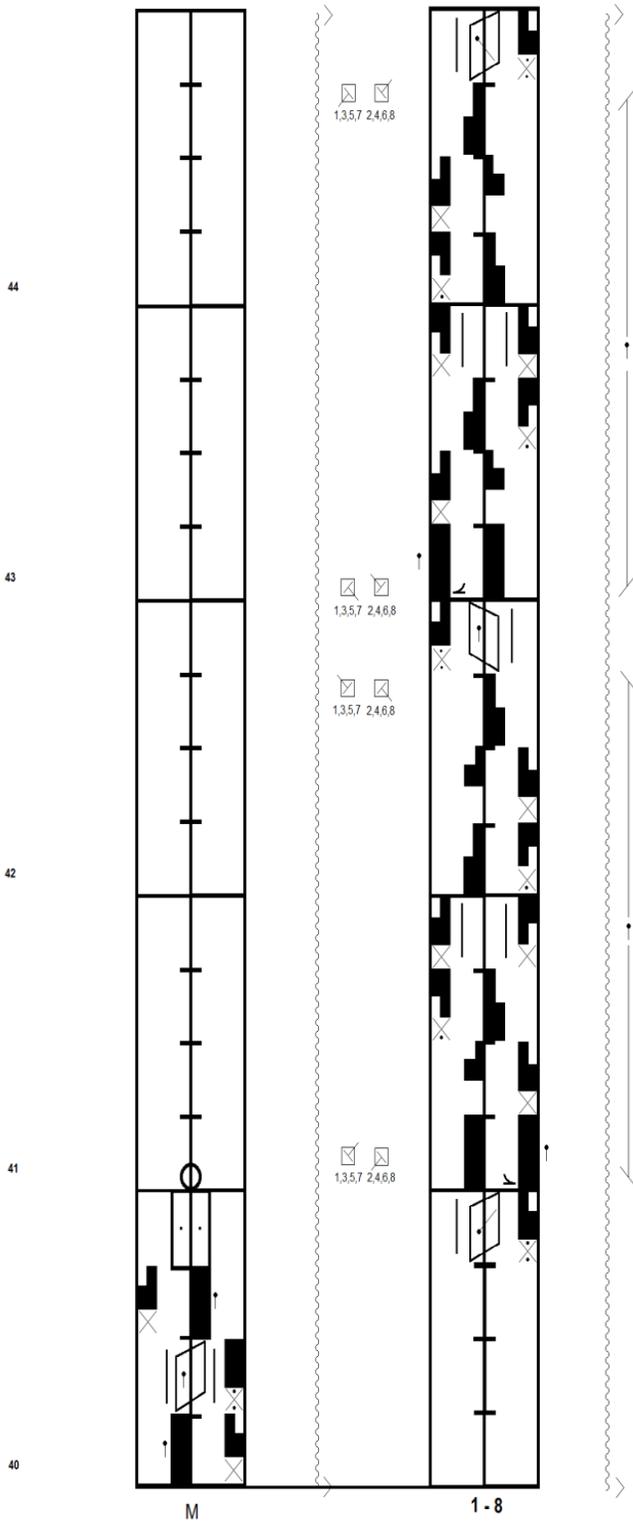
19-24



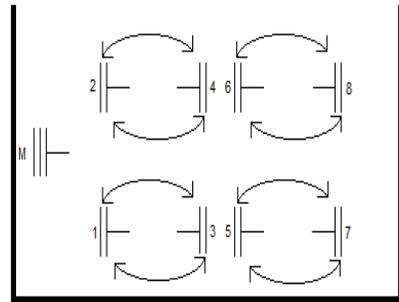
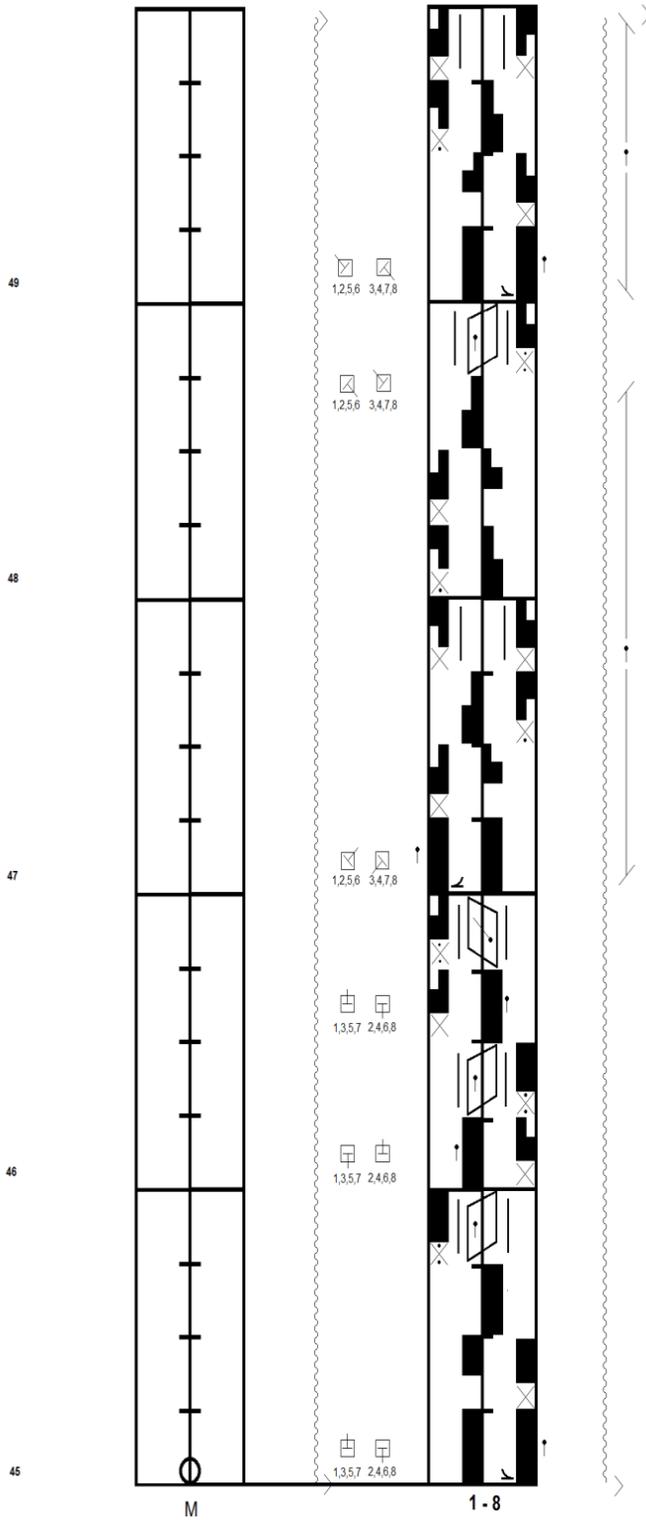


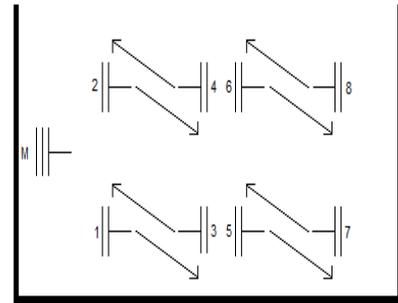
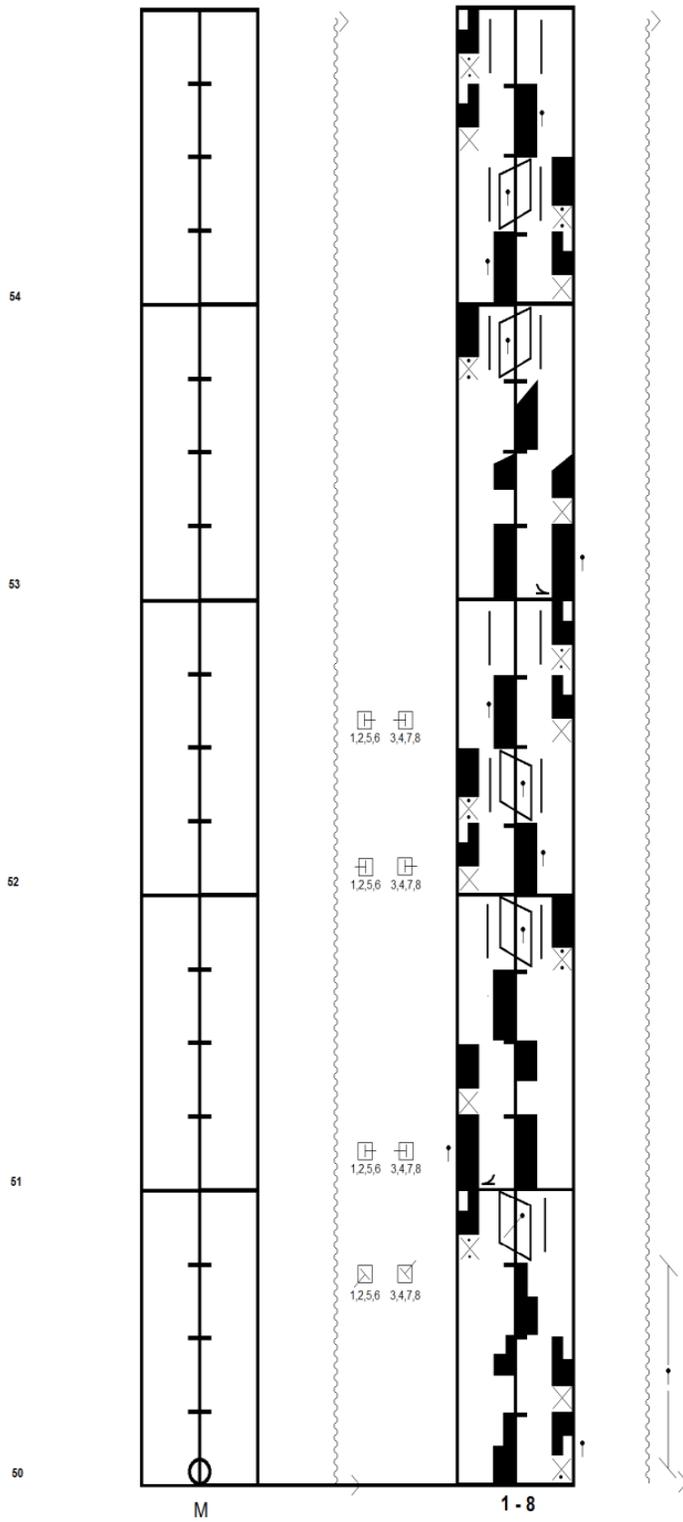
31 - 40



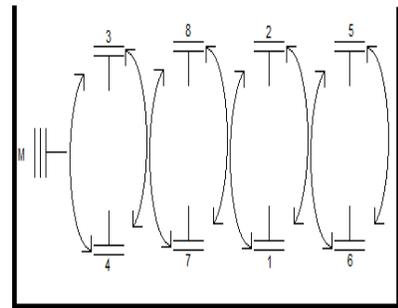
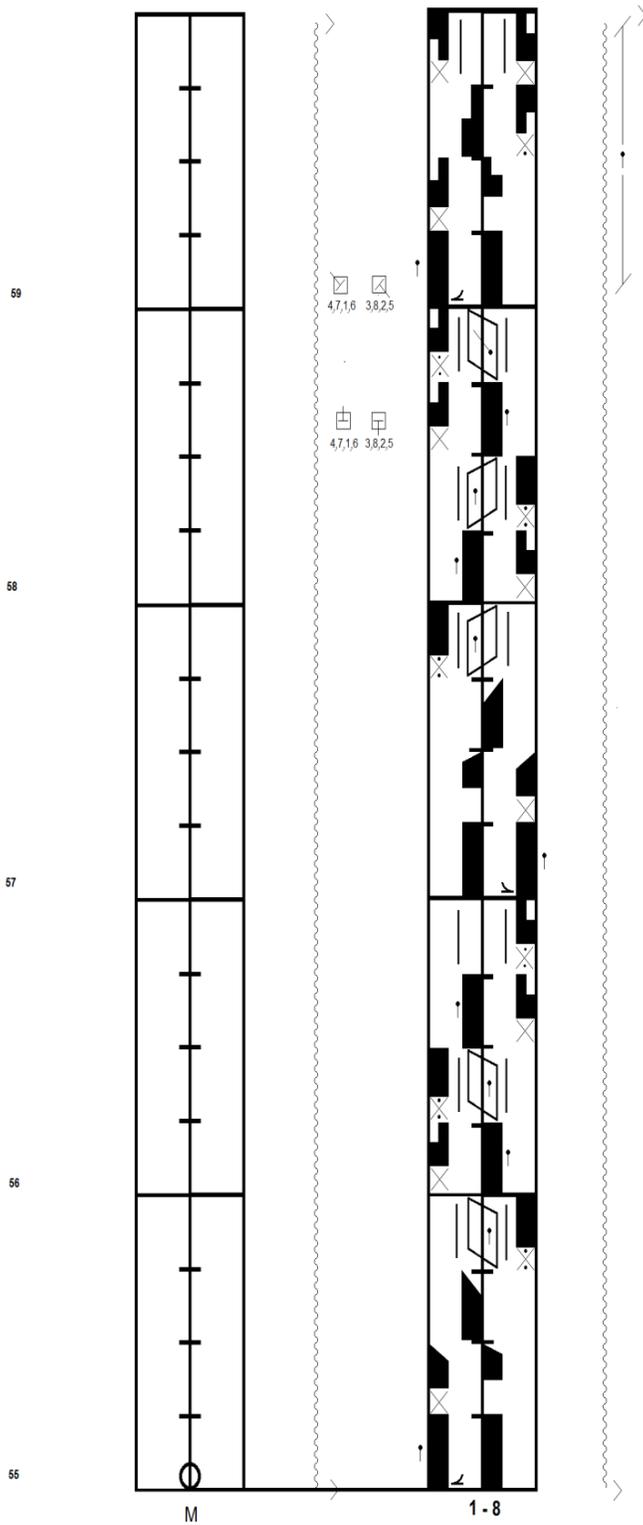


41 - 46

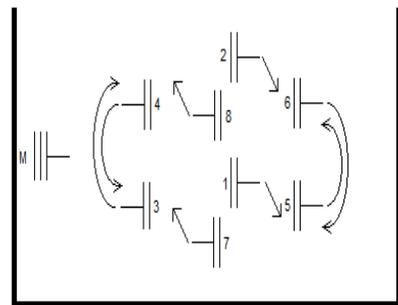




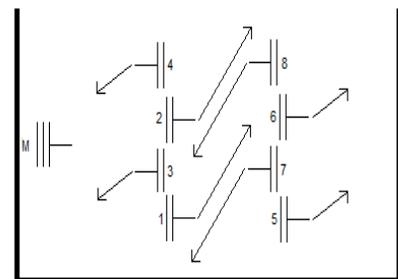
53 - 54



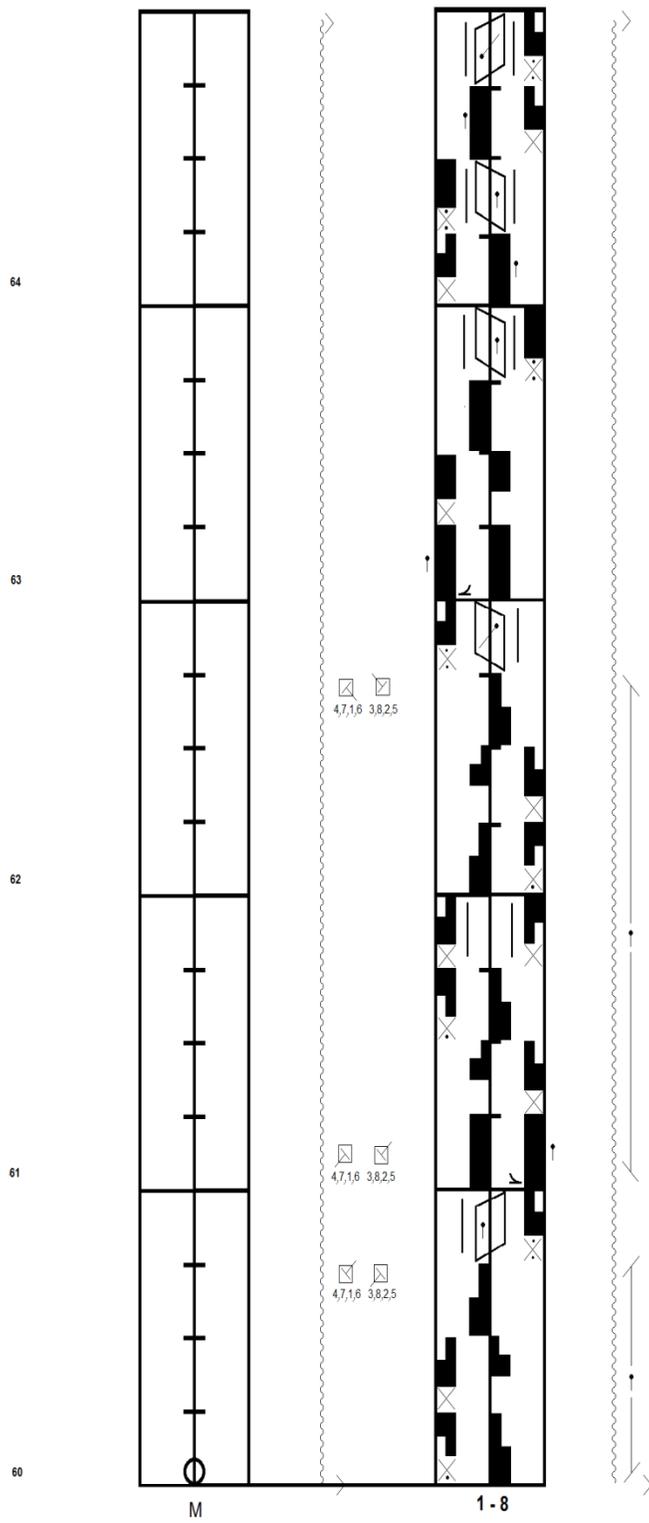
59-64

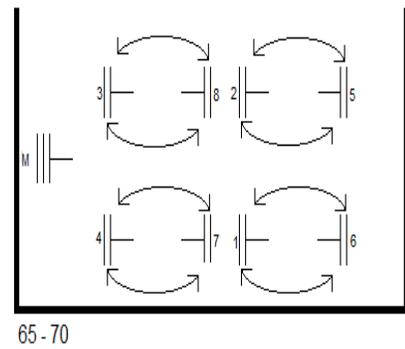
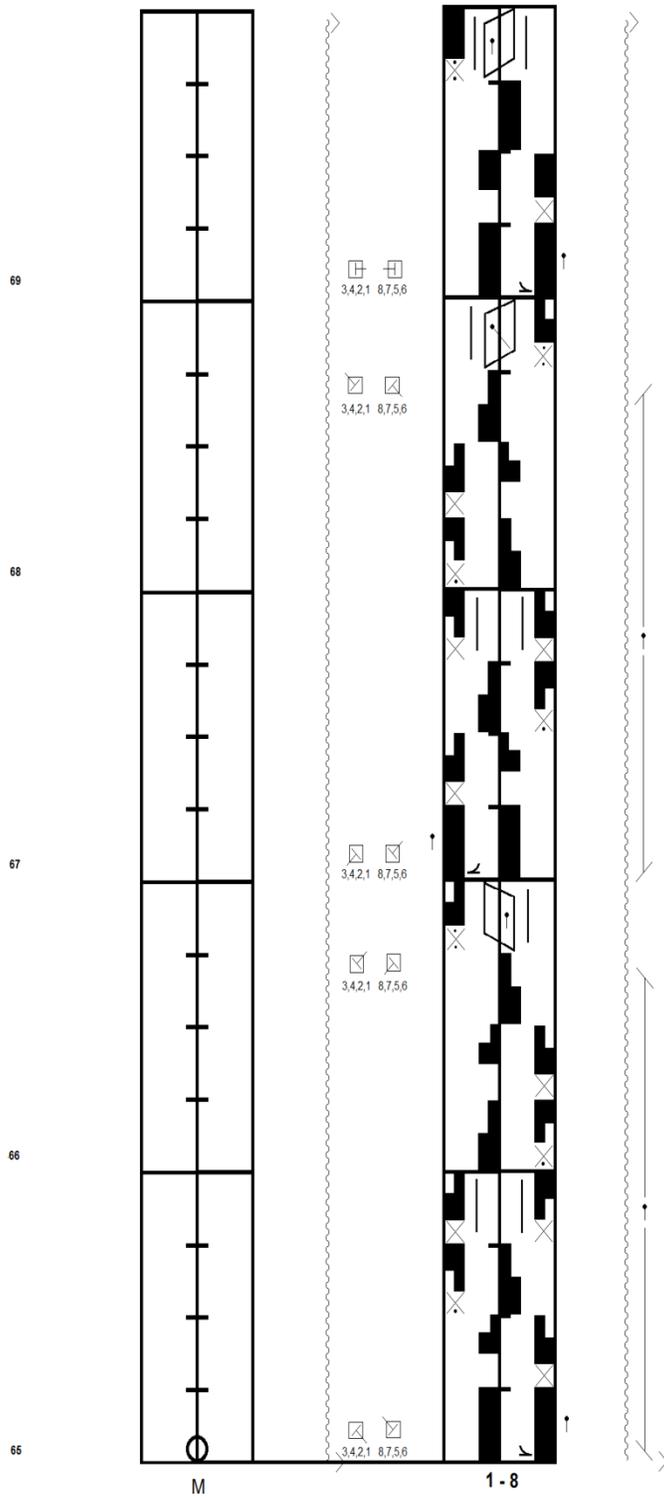


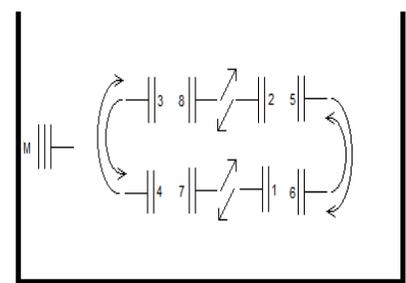
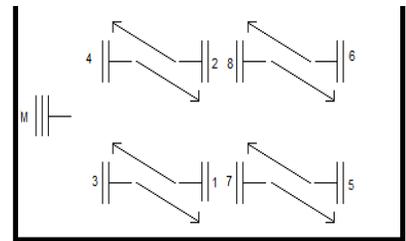
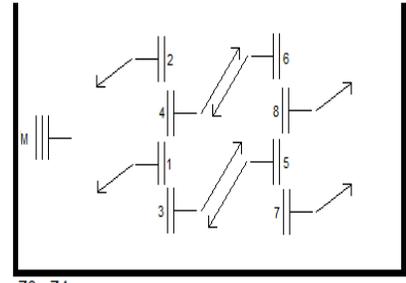
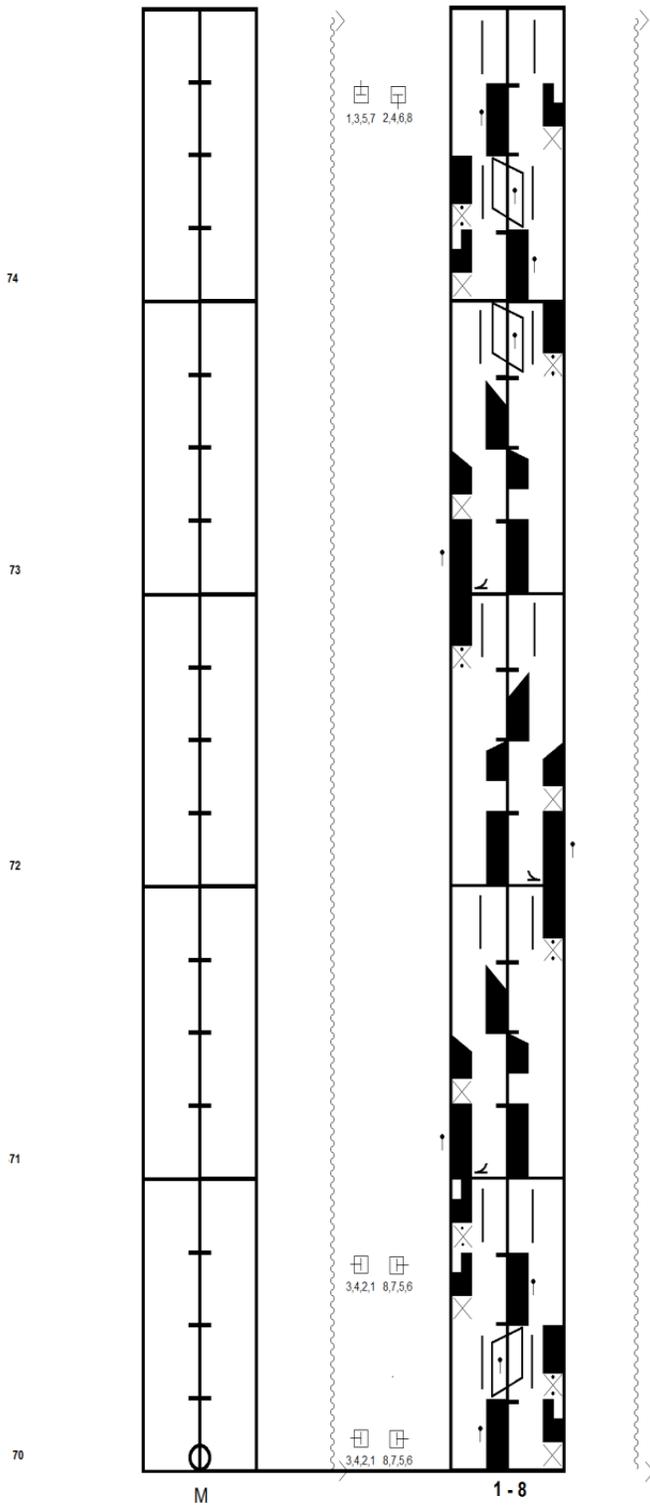
57-58



55-56







80

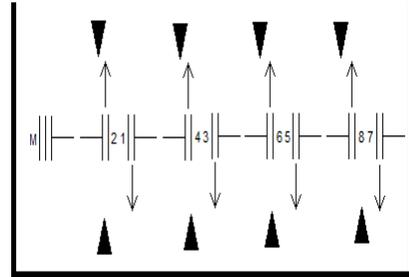
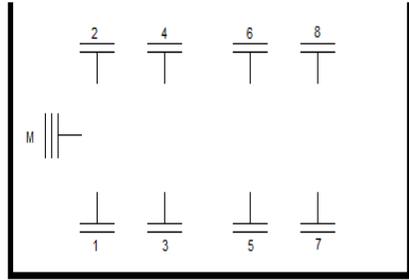
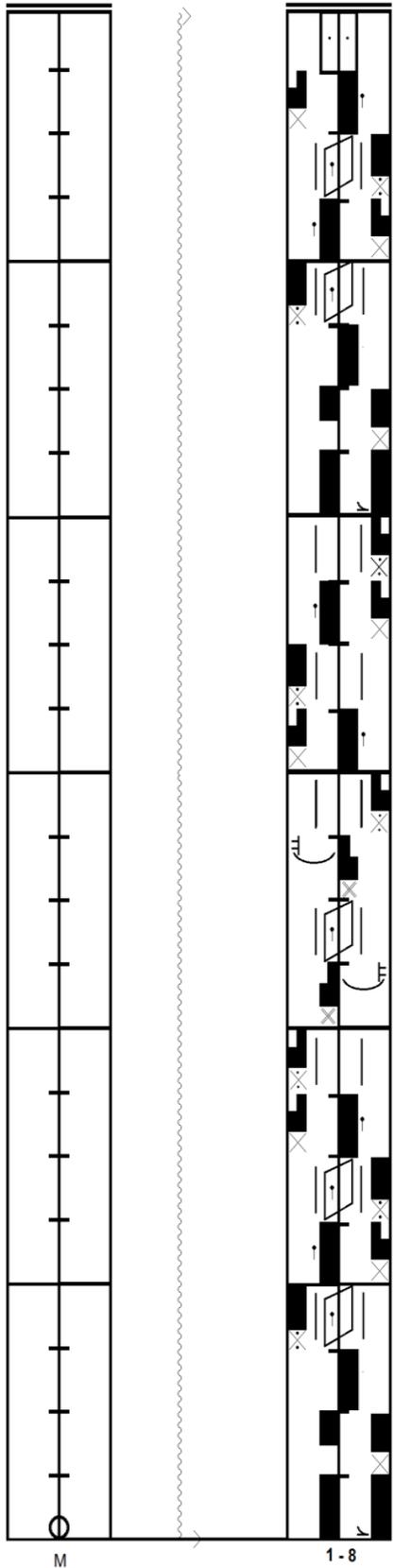
79

78

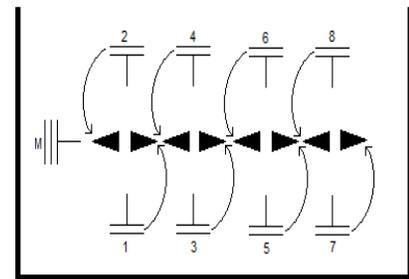
77

76

76

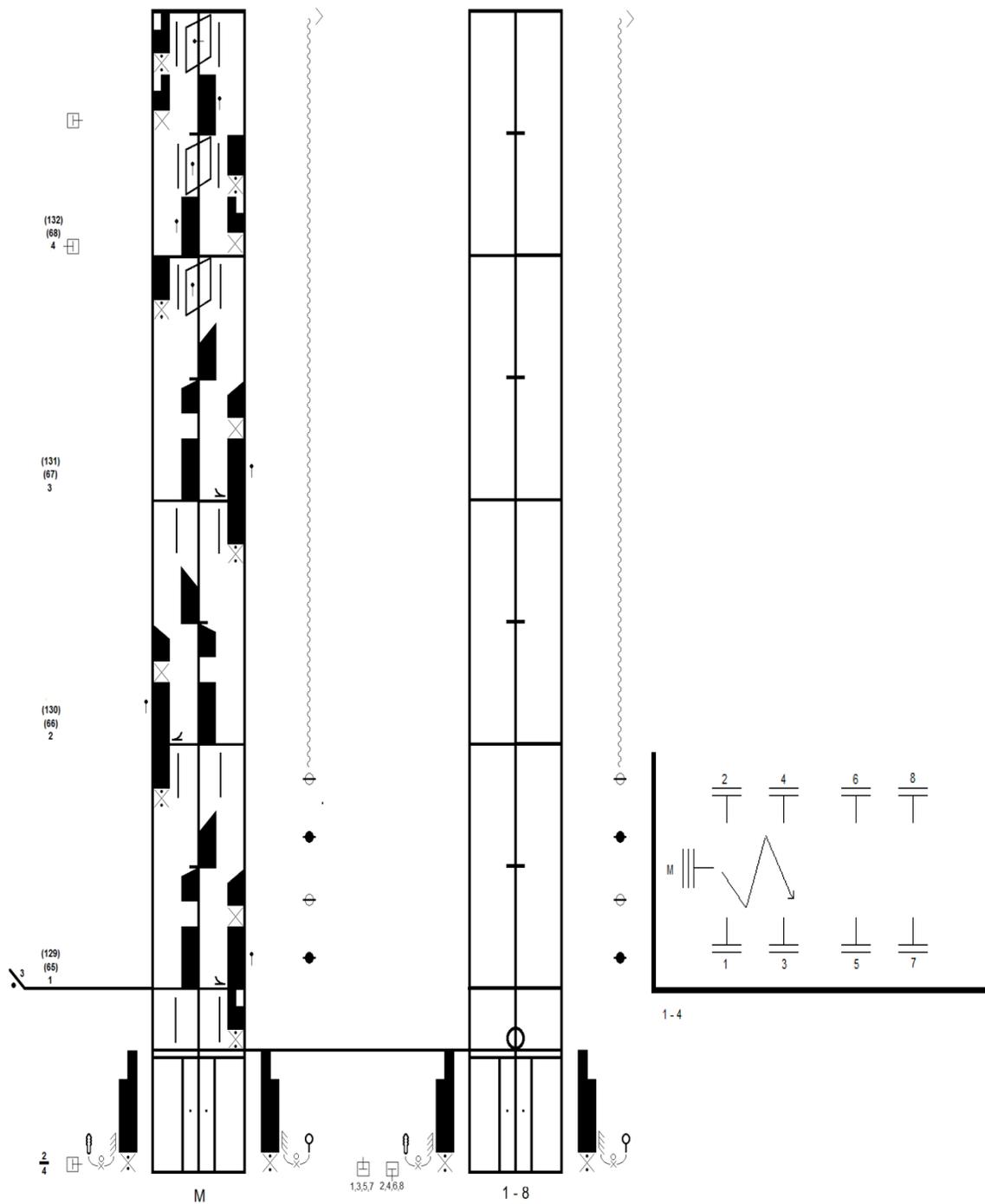


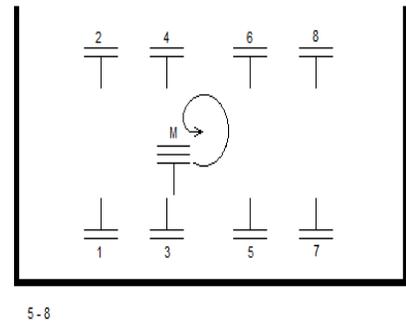
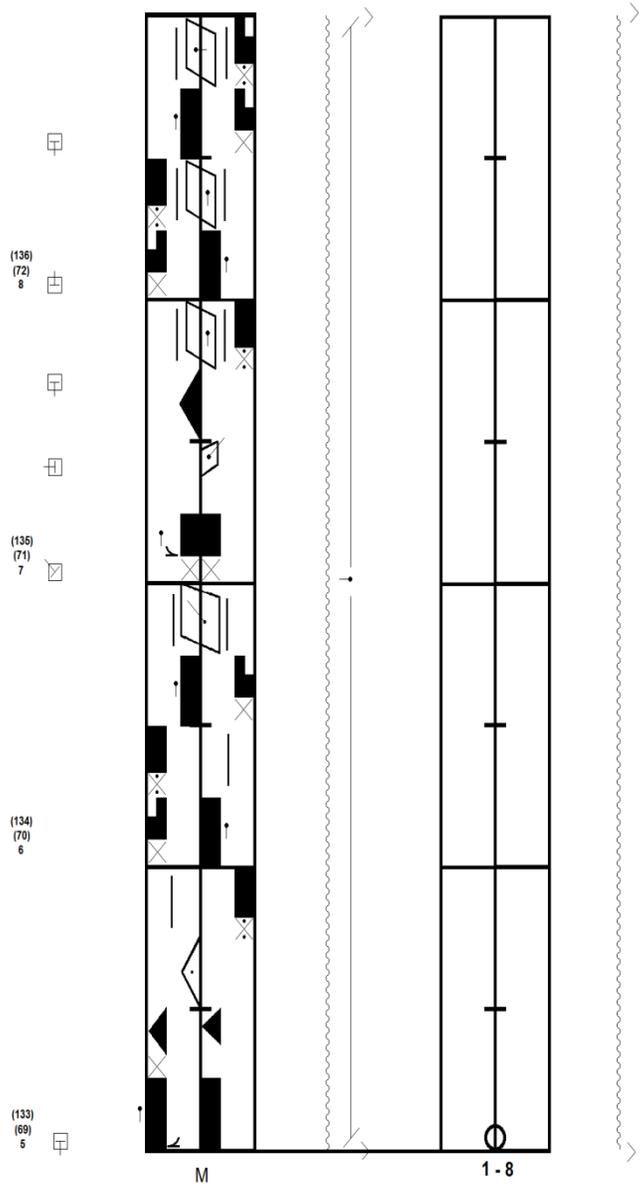
79-80

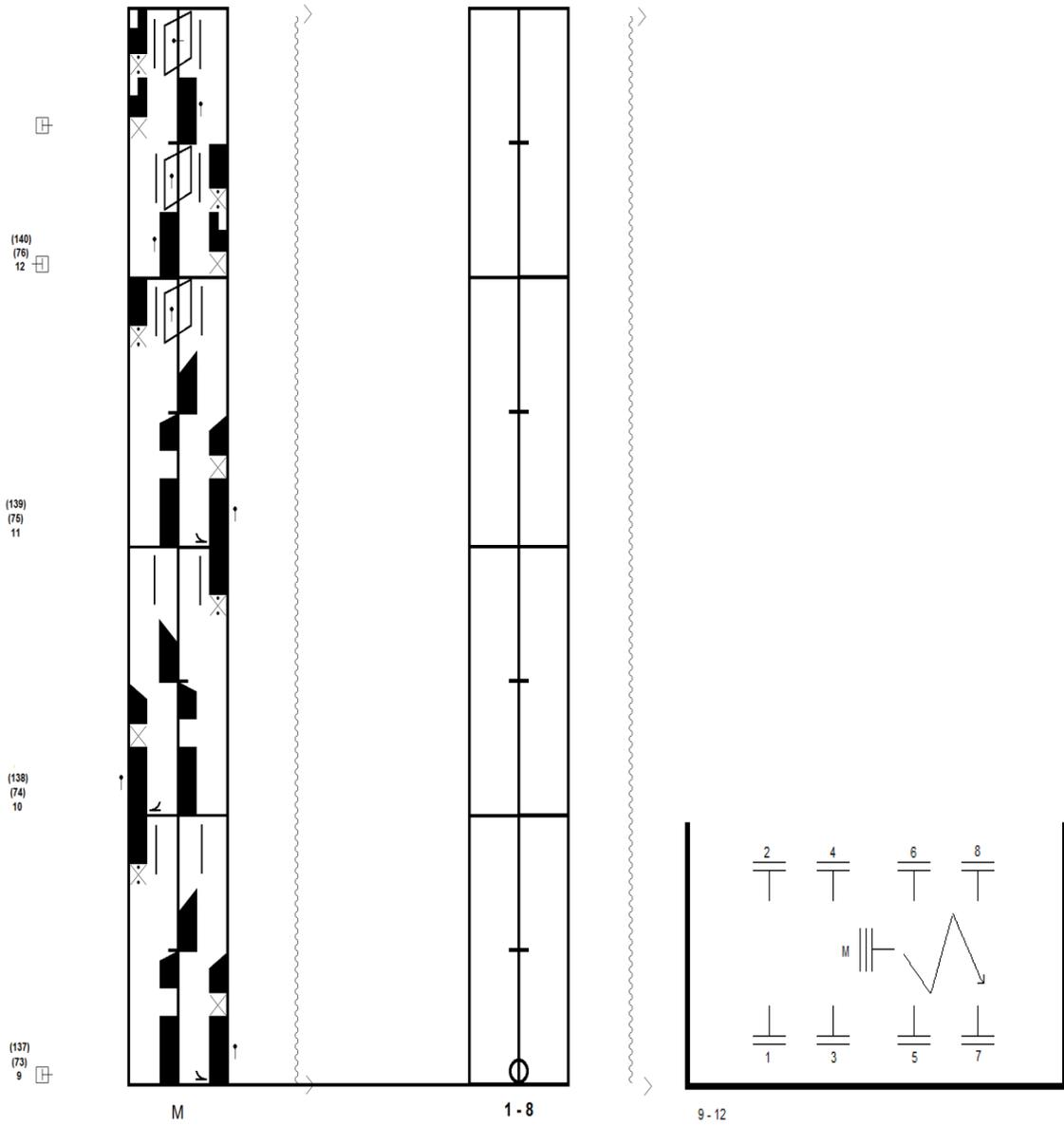


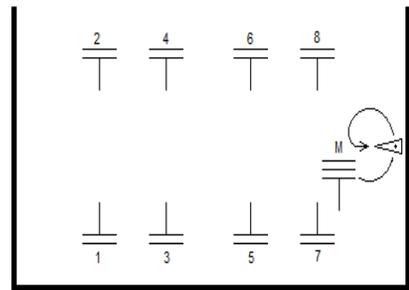
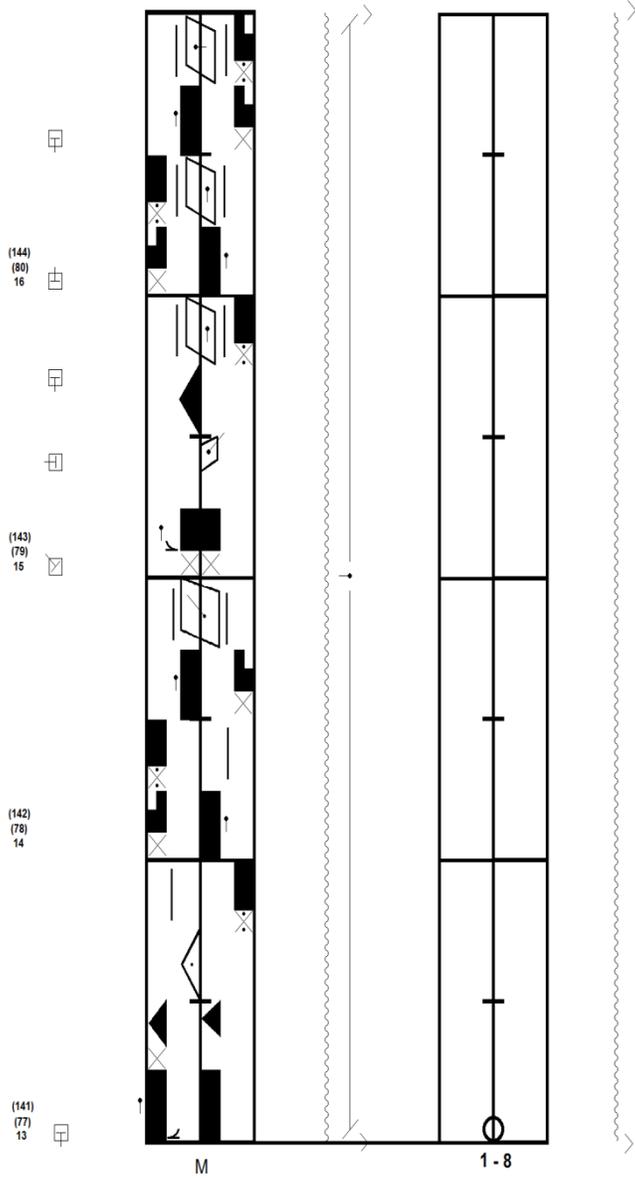
75-78

Danza de la Pluma – Son Flor de México.

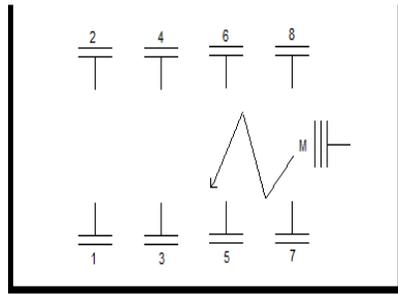
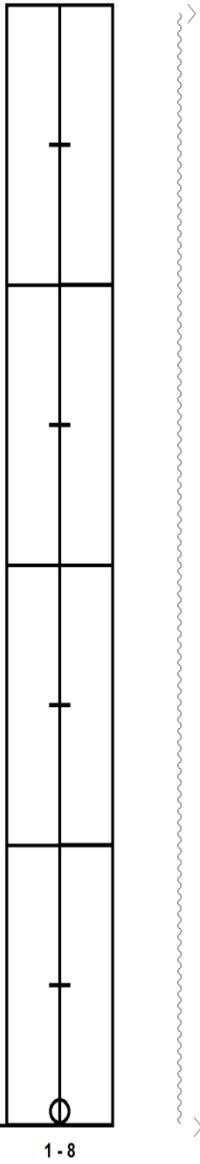
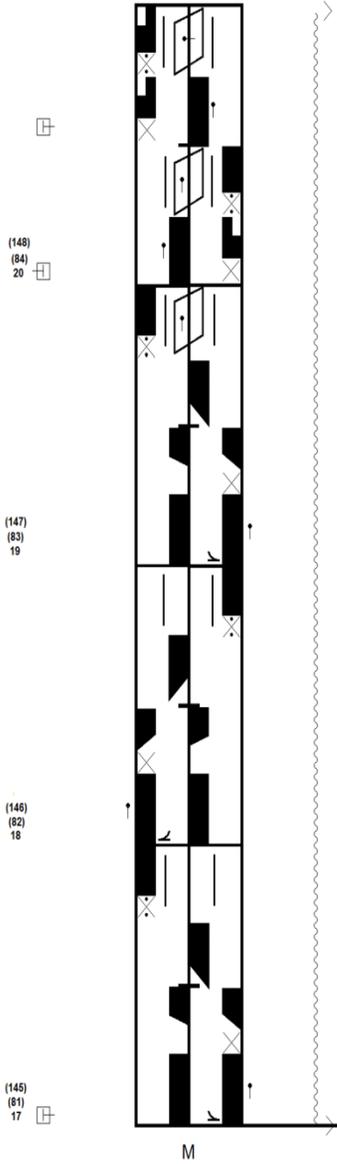




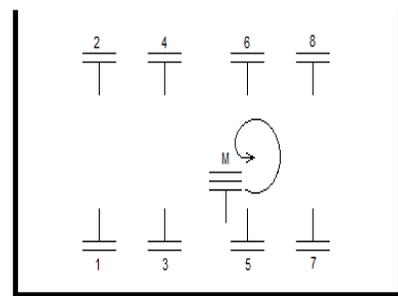
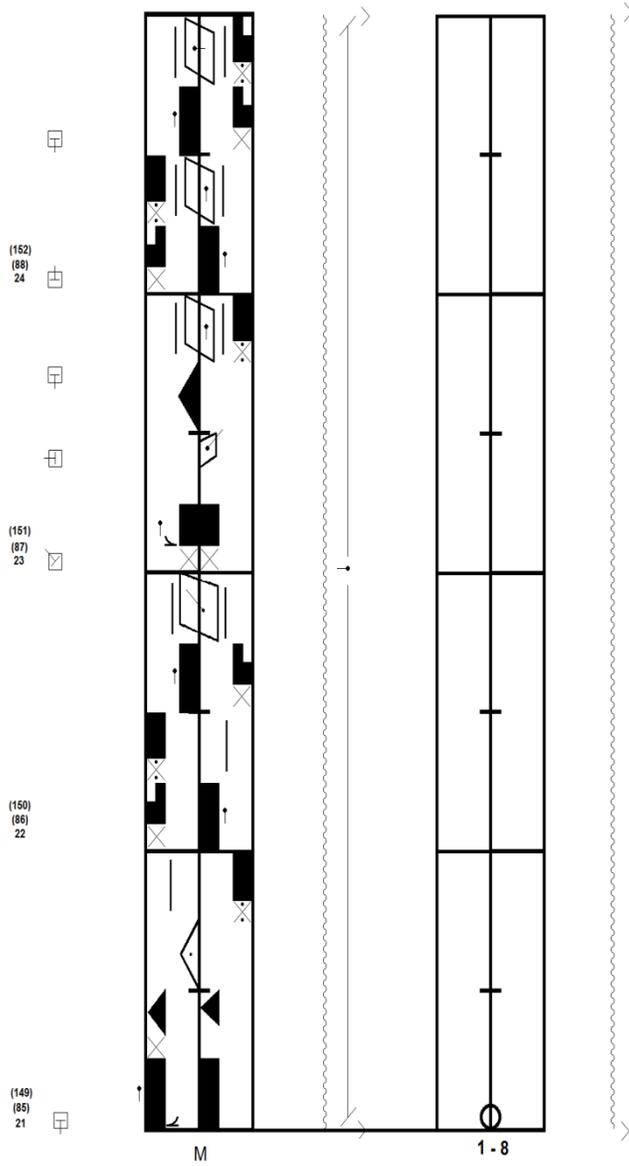




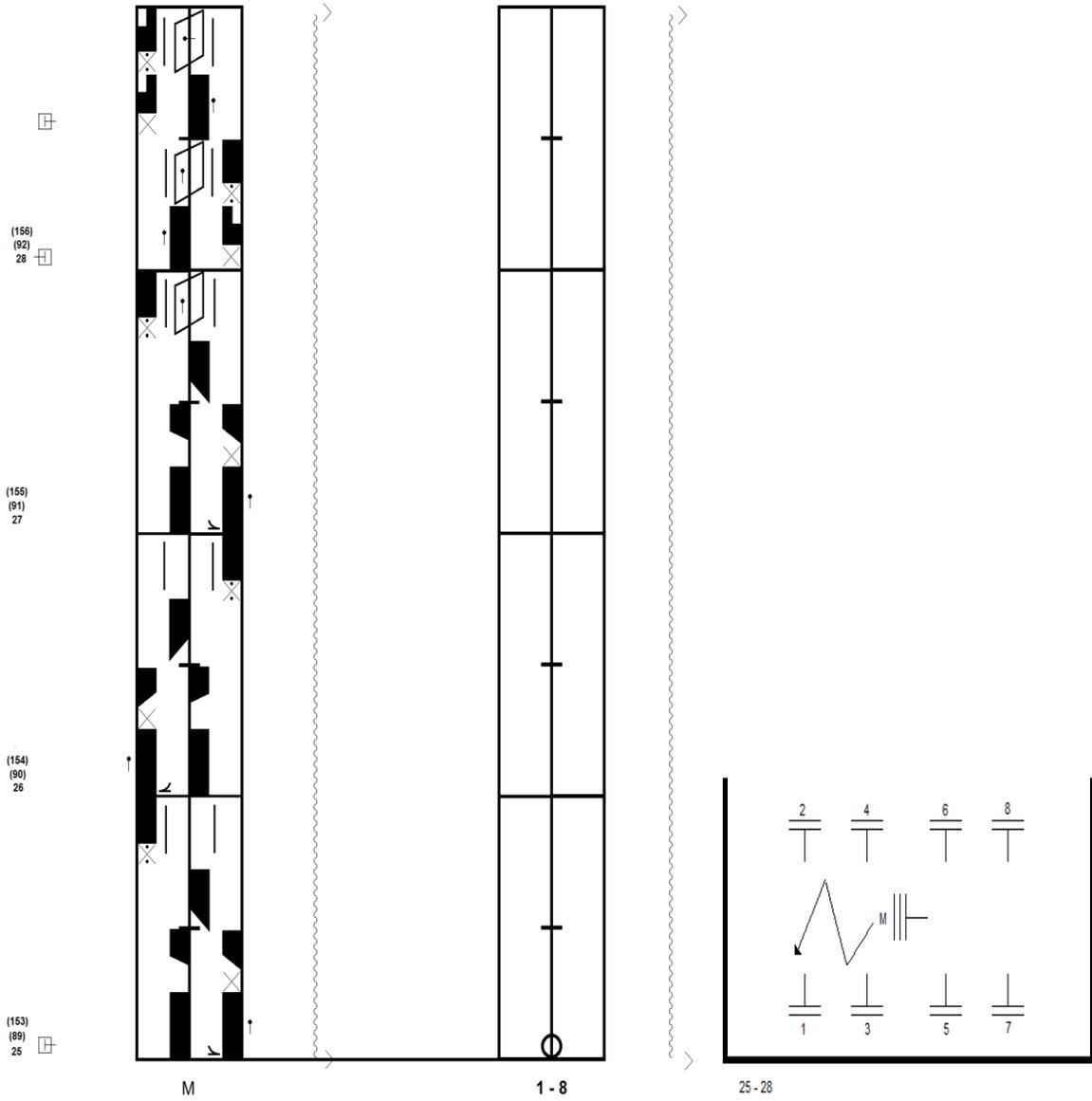
13-16

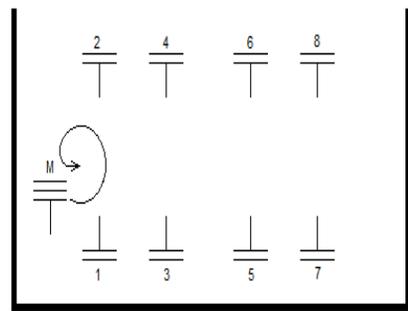
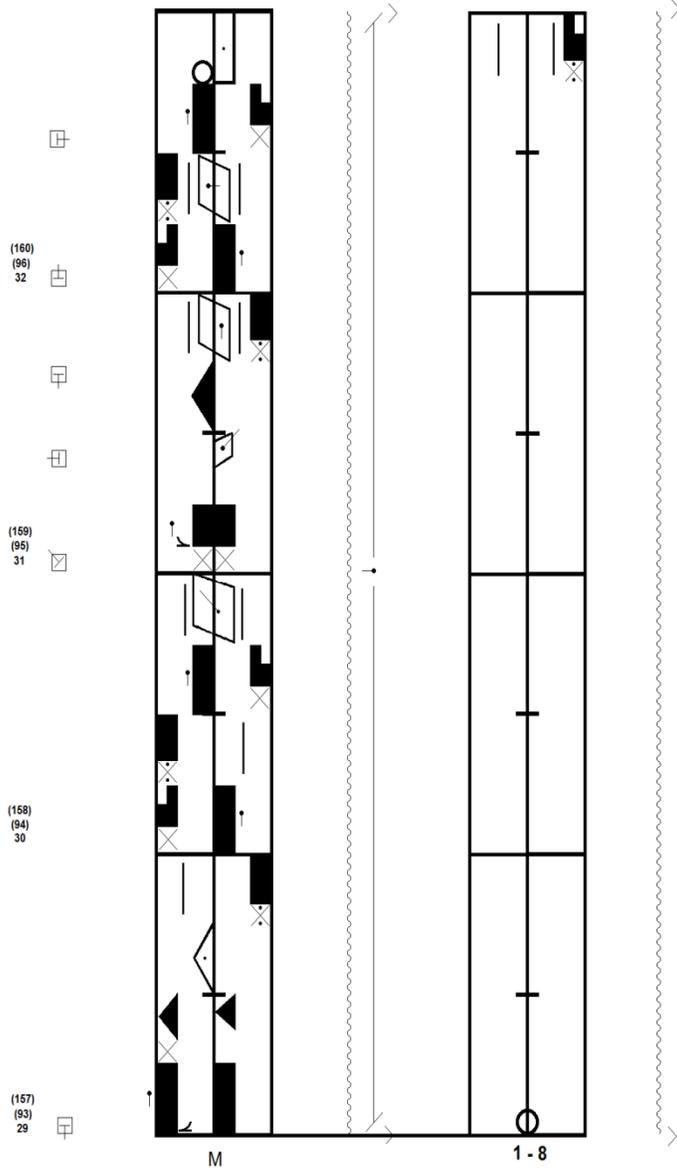


17 - 20

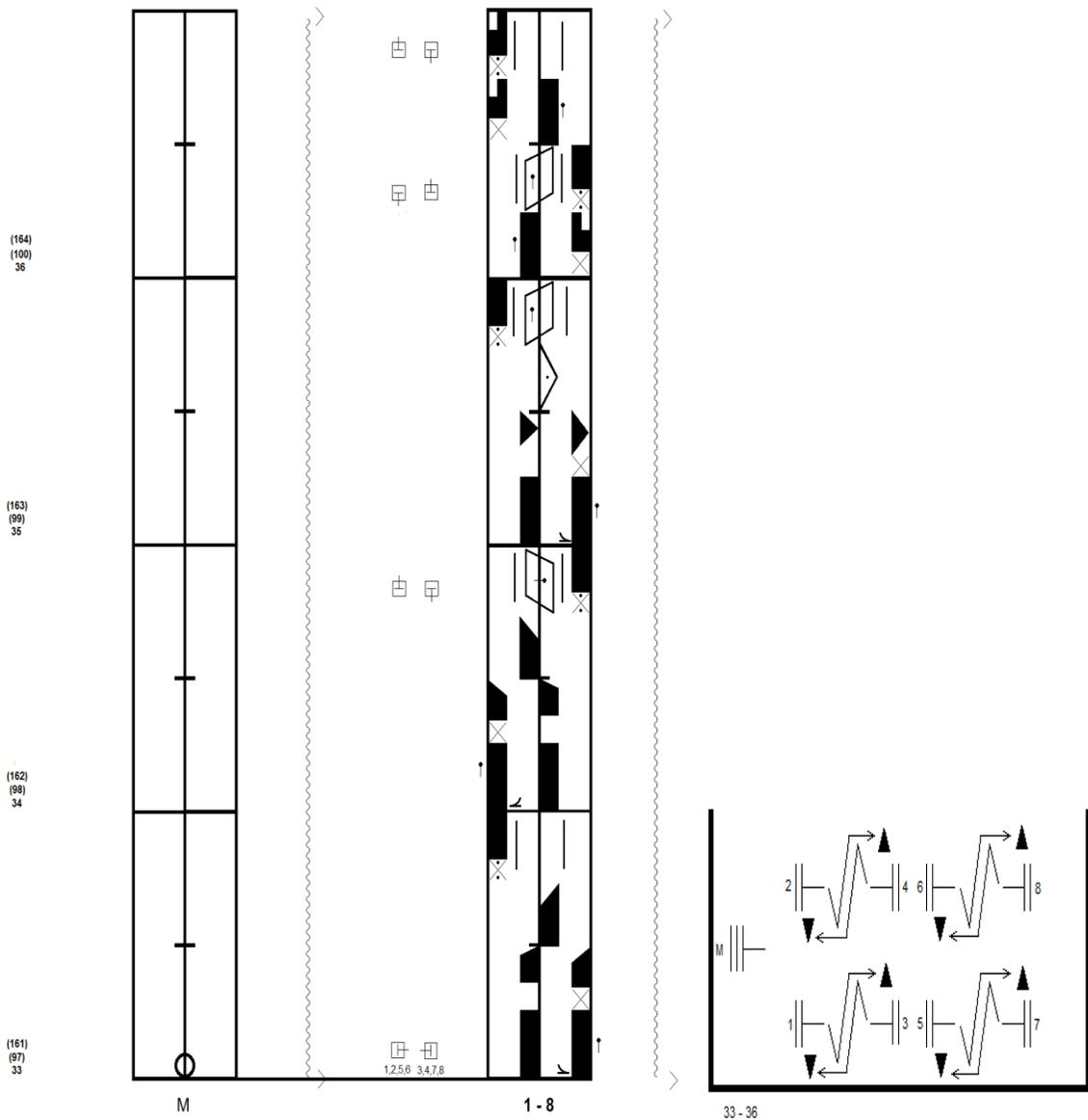


21 - 24





29 - 32

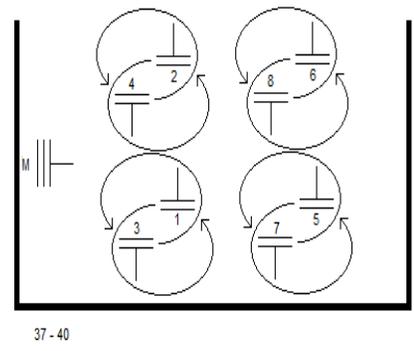
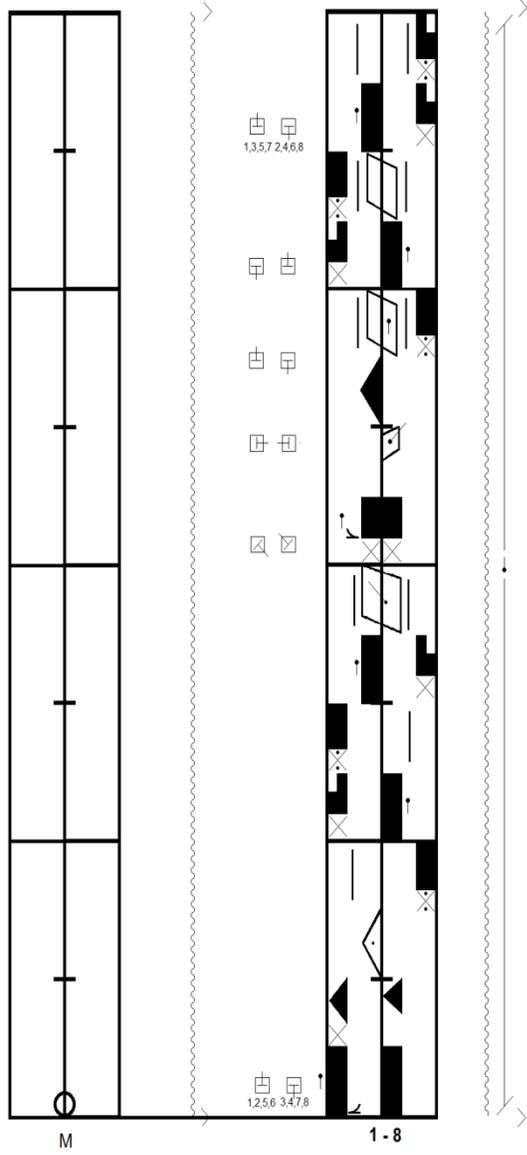


(168)
(104)
40

(167)
(103)
39

(166)
(102)
38

(165)
(101)
37

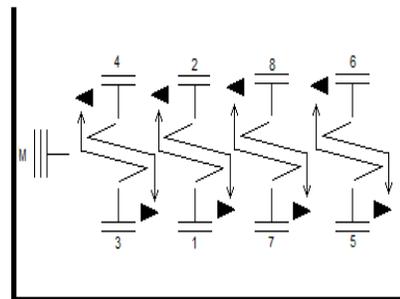
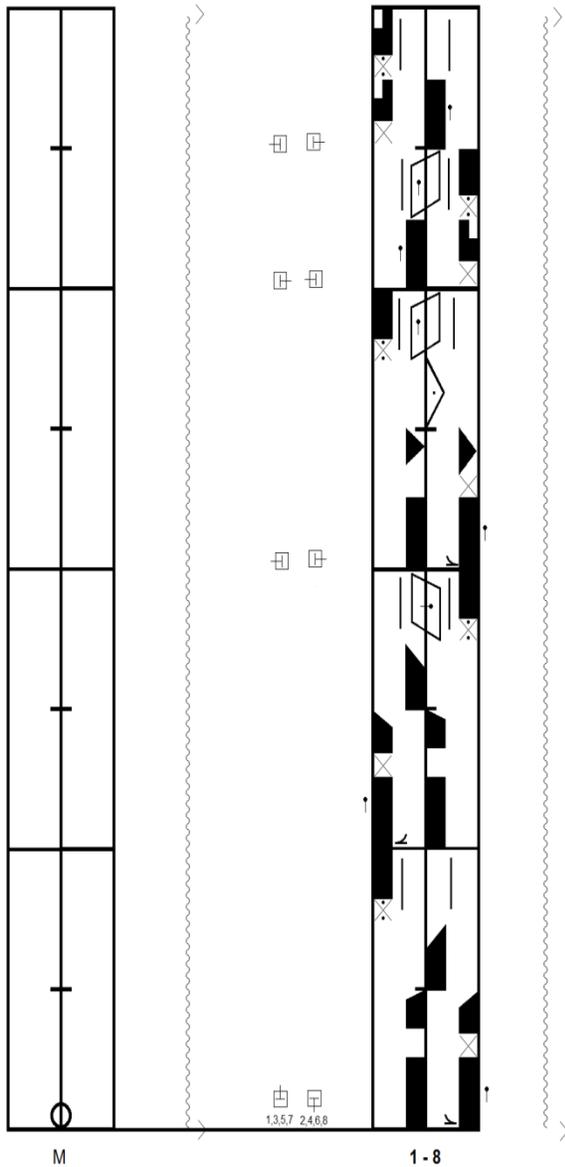


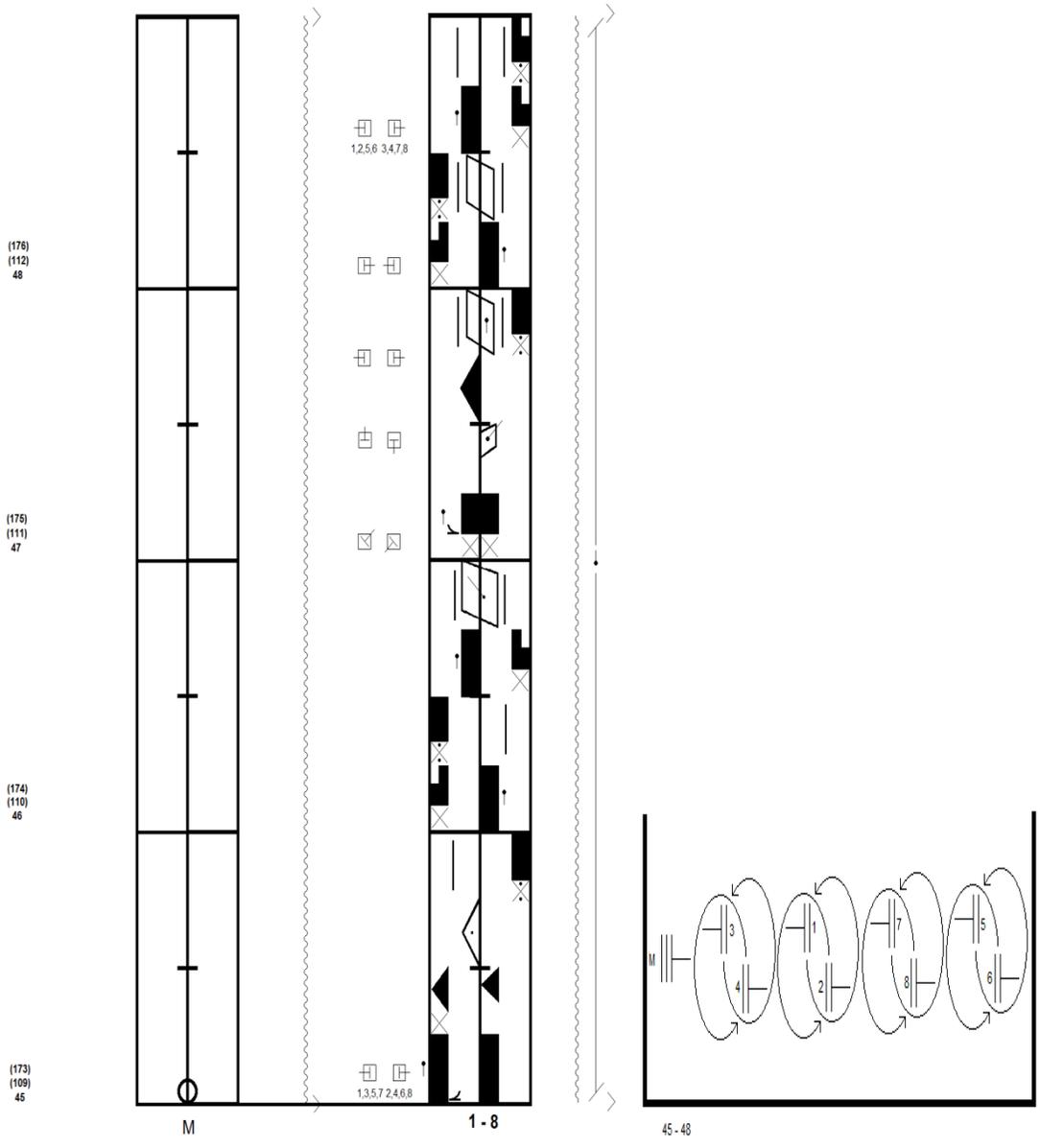
(172)
(108)
44

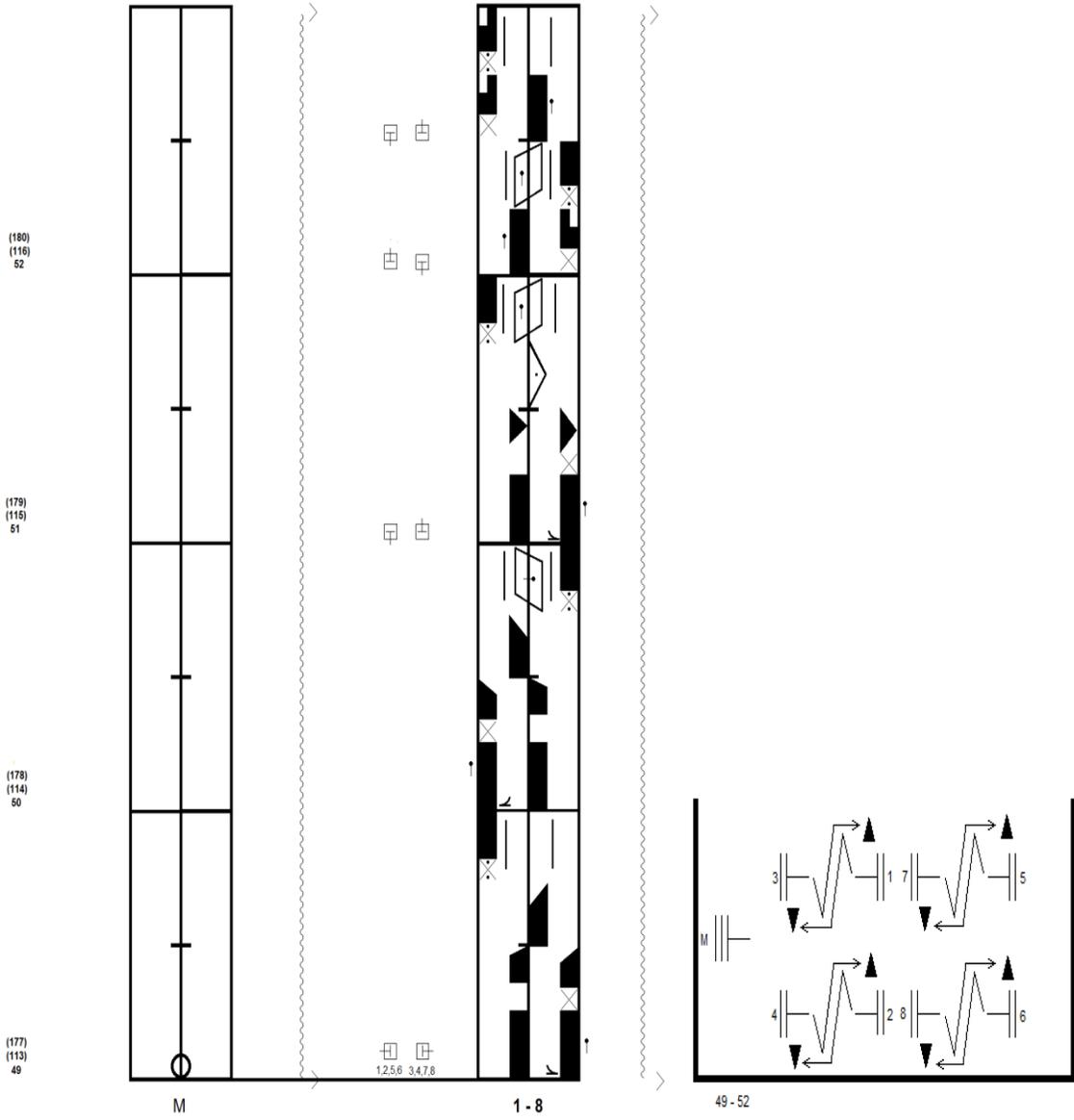
(171)
(107)
43

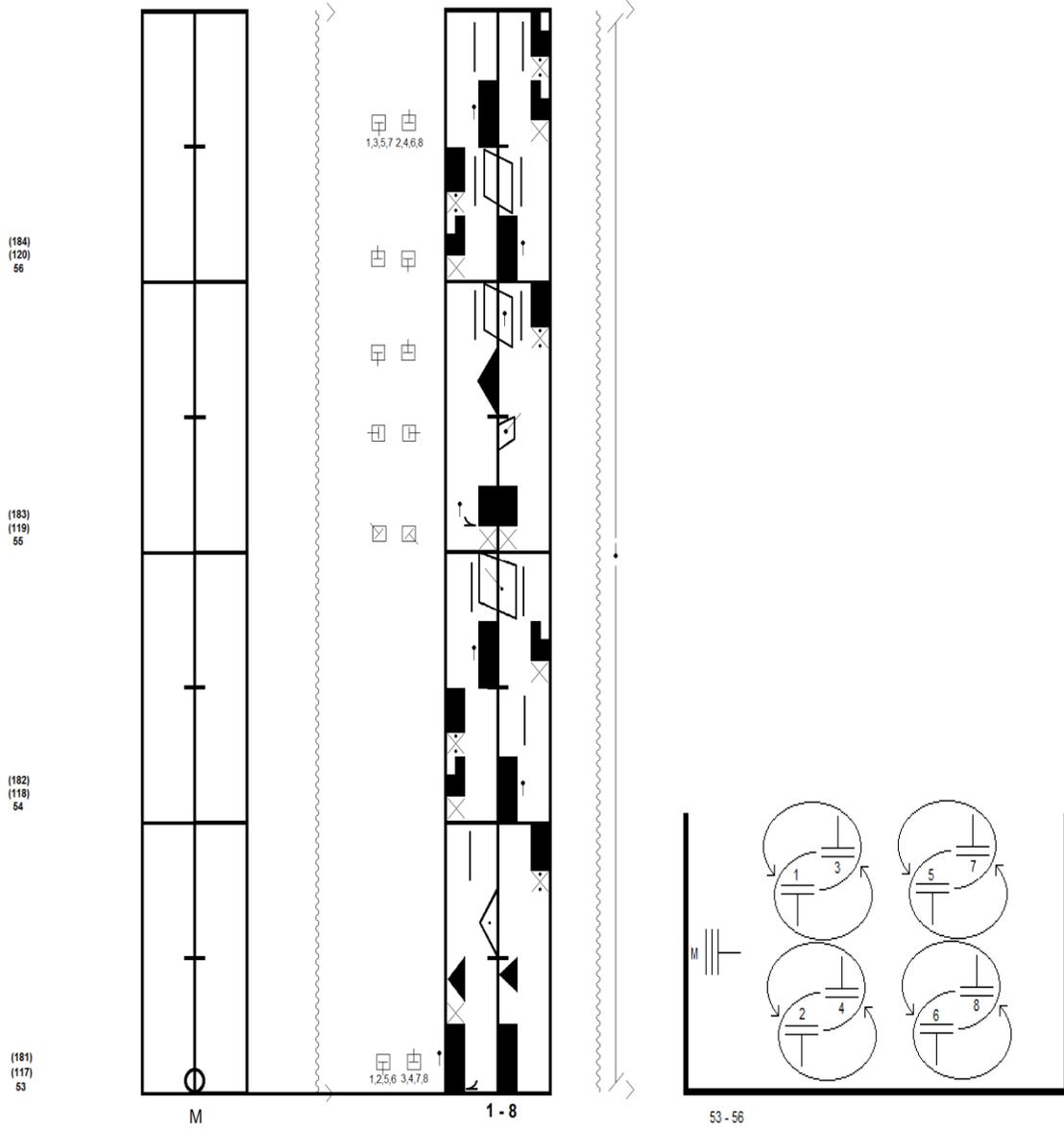
(170)
(106)
42

(169)
(105)
41







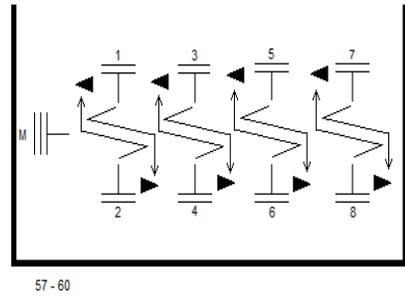
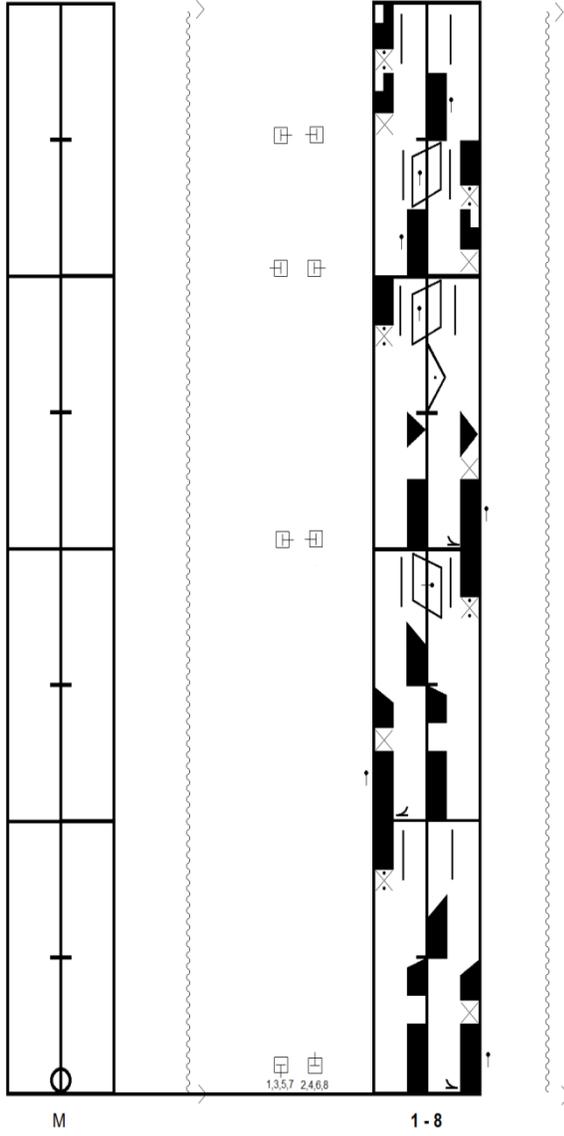


(188)
(124)
60

(187)
(123)
59

(186)
(122)
58

(185)
(121)
57

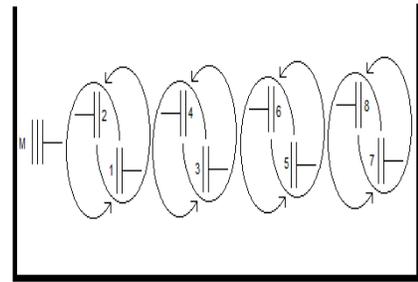
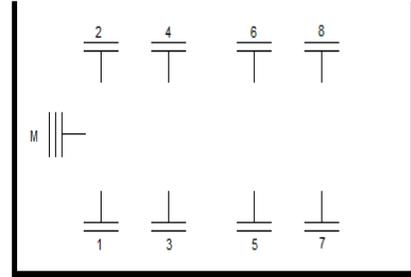
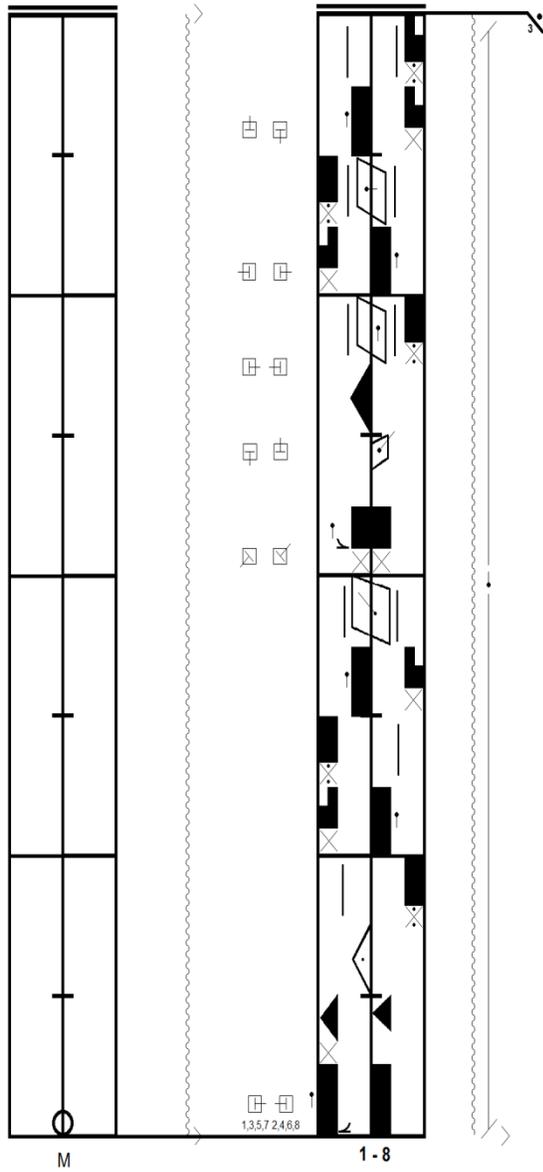


(192)
(128)
64

(191)
(127)
63

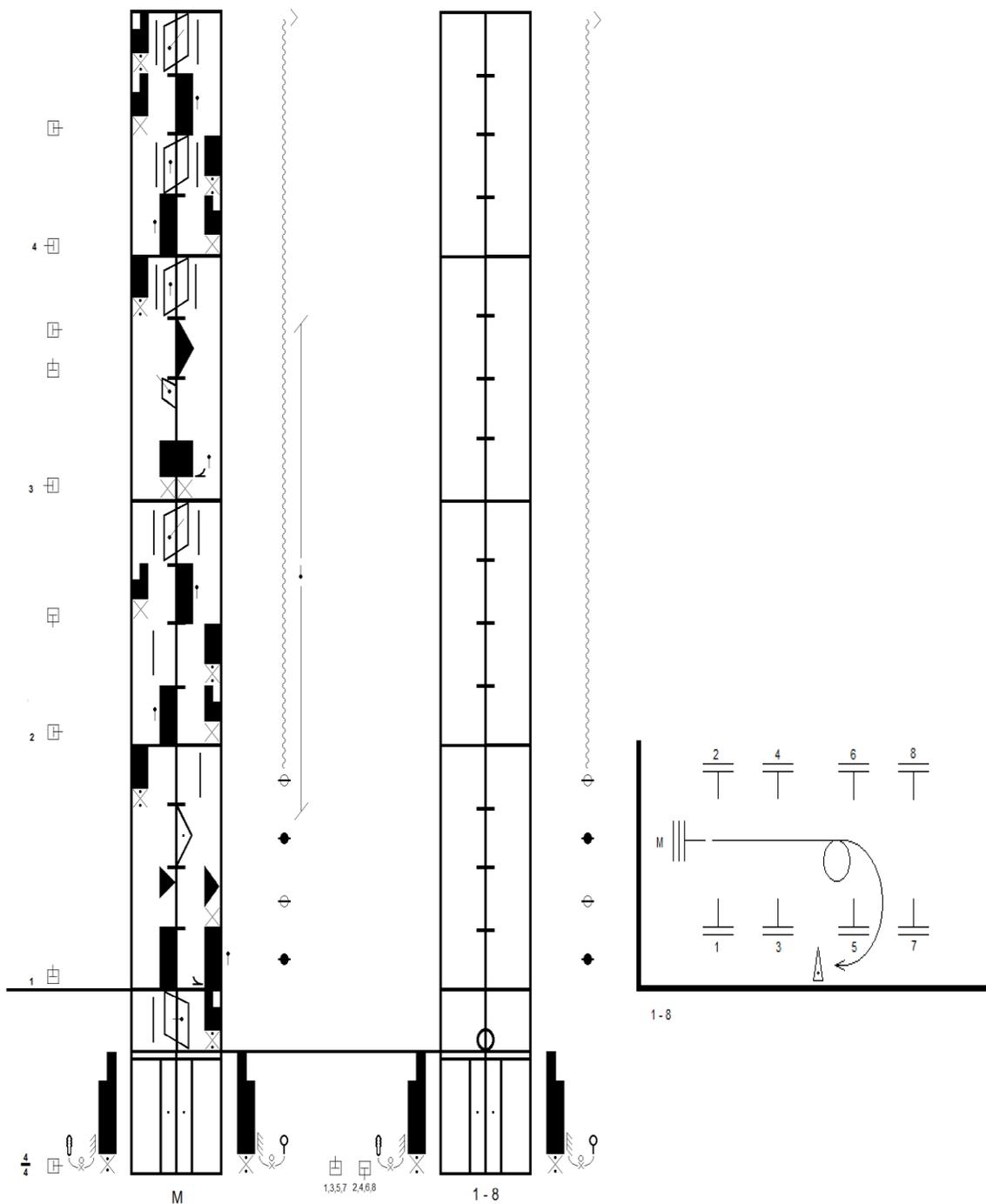
(190)
(126)
62

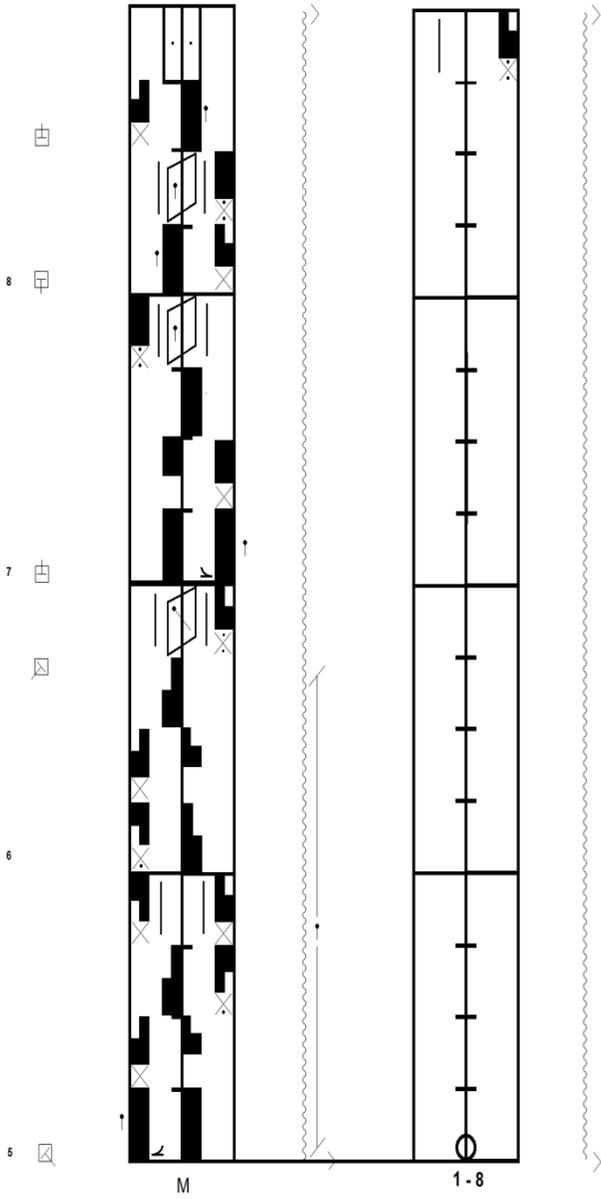
(189)
(125)
61

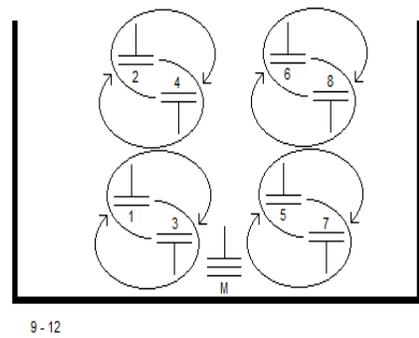
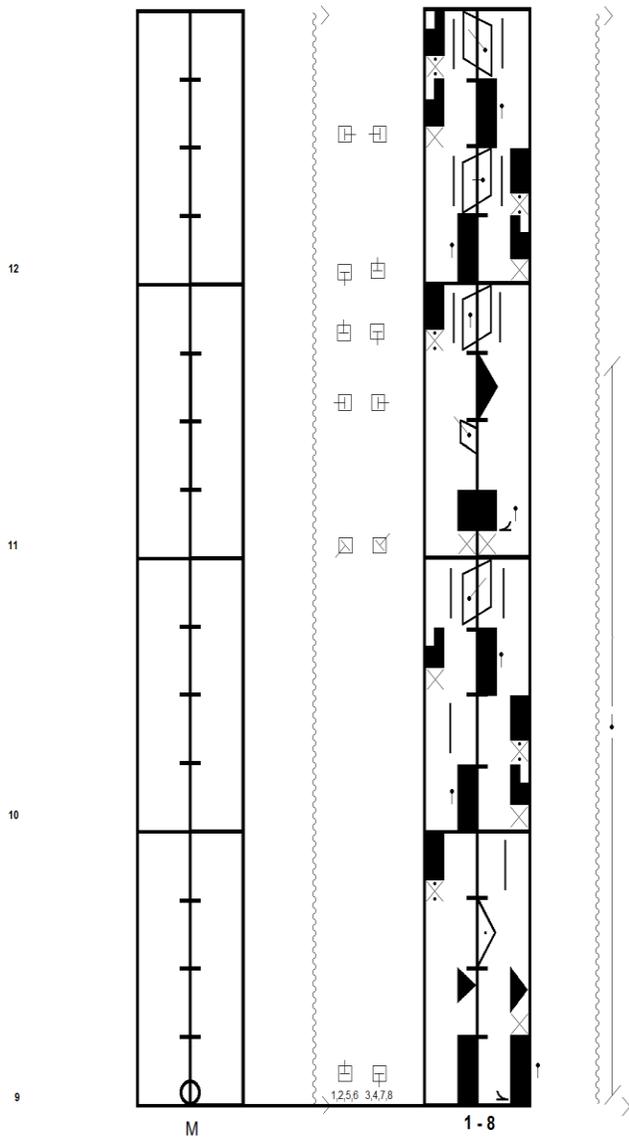


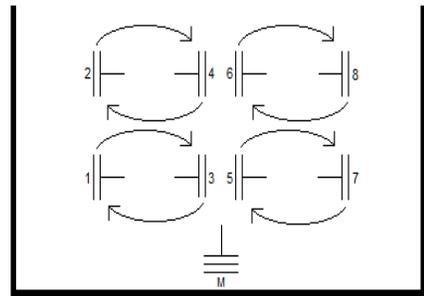
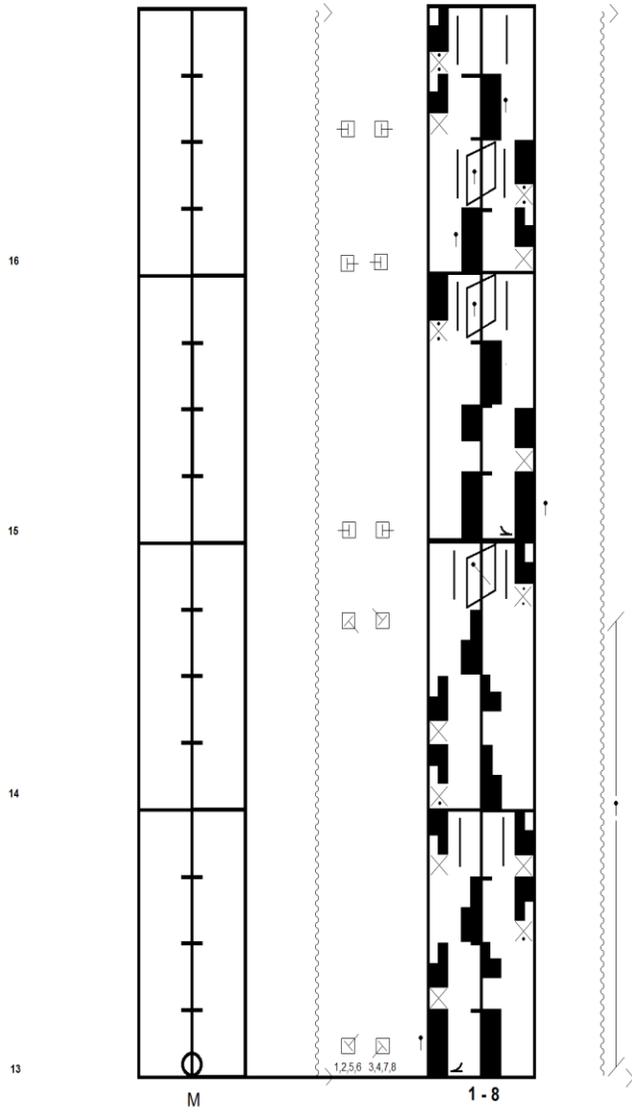
61-64

Danza de la pluma – Son de la Cruz

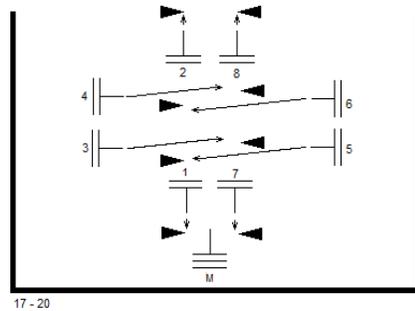
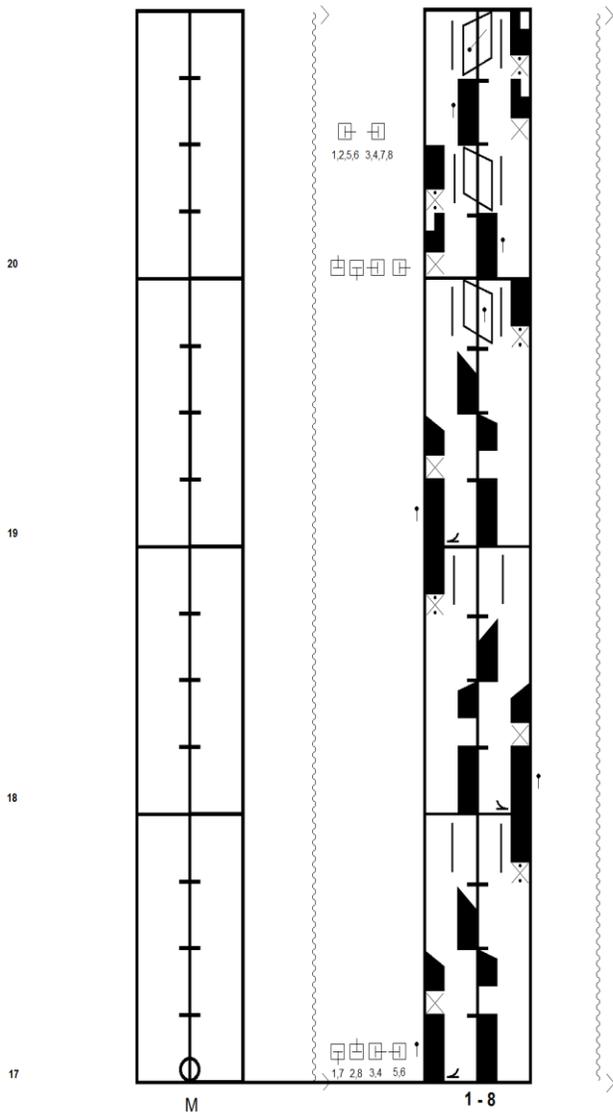


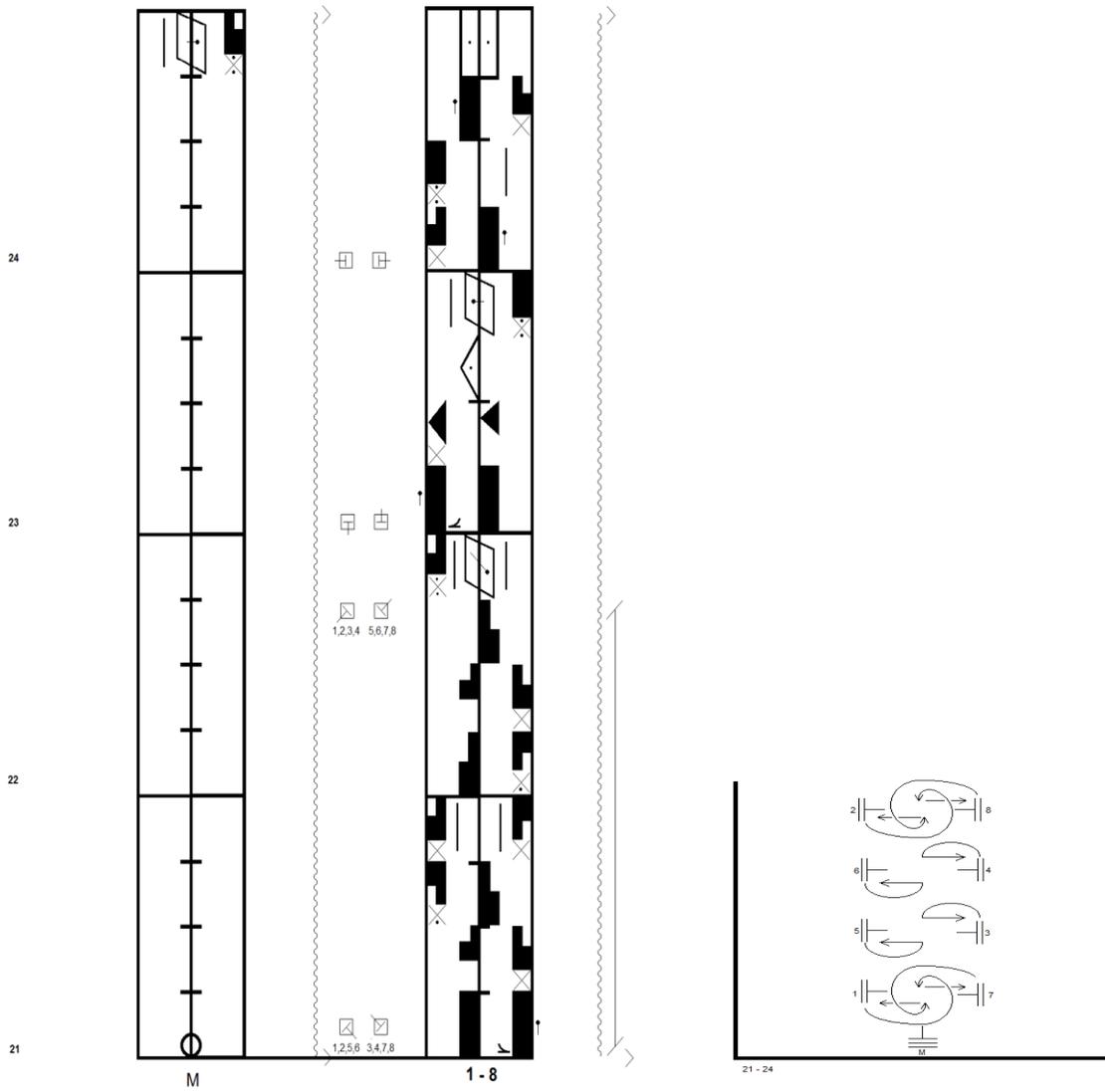


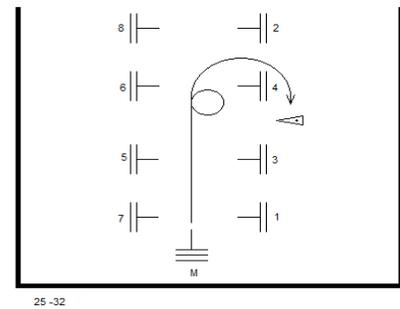
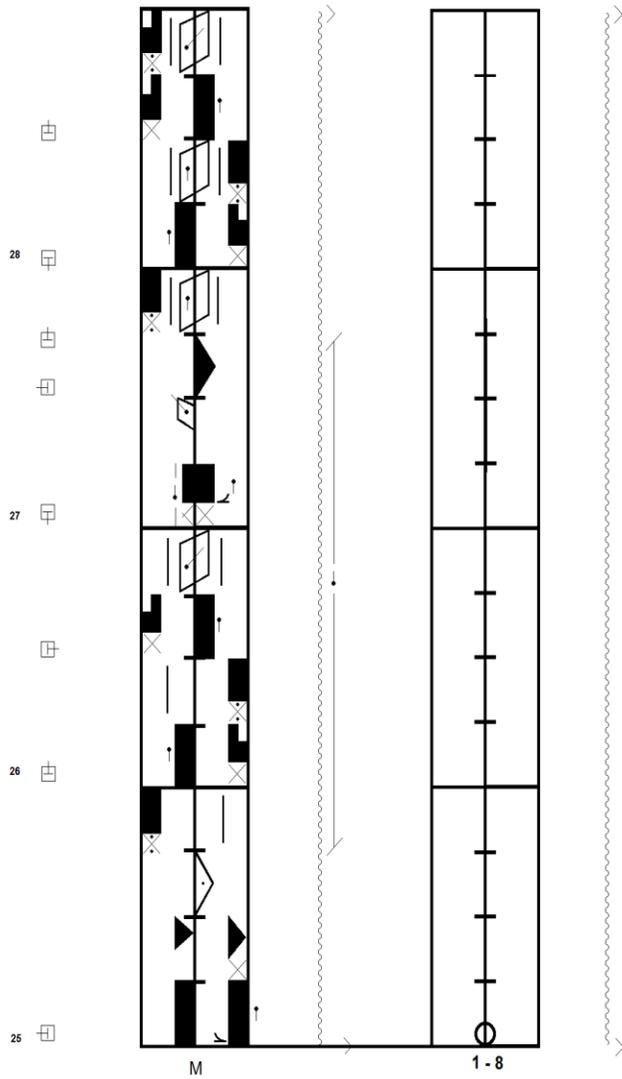


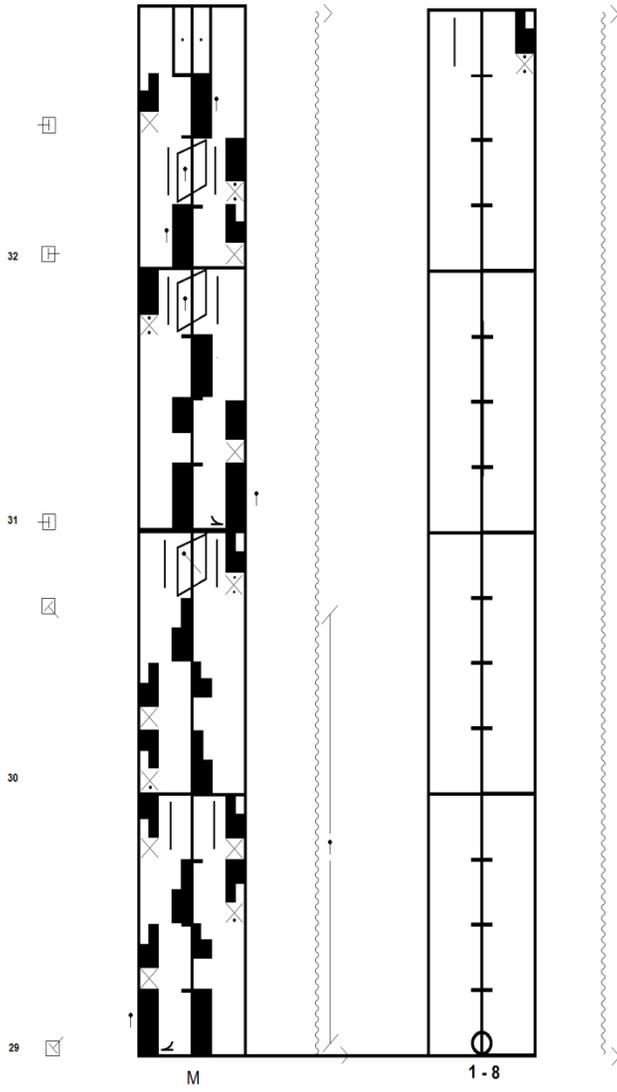


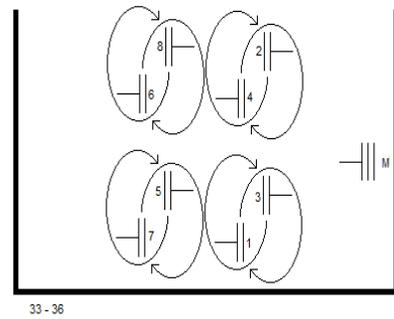
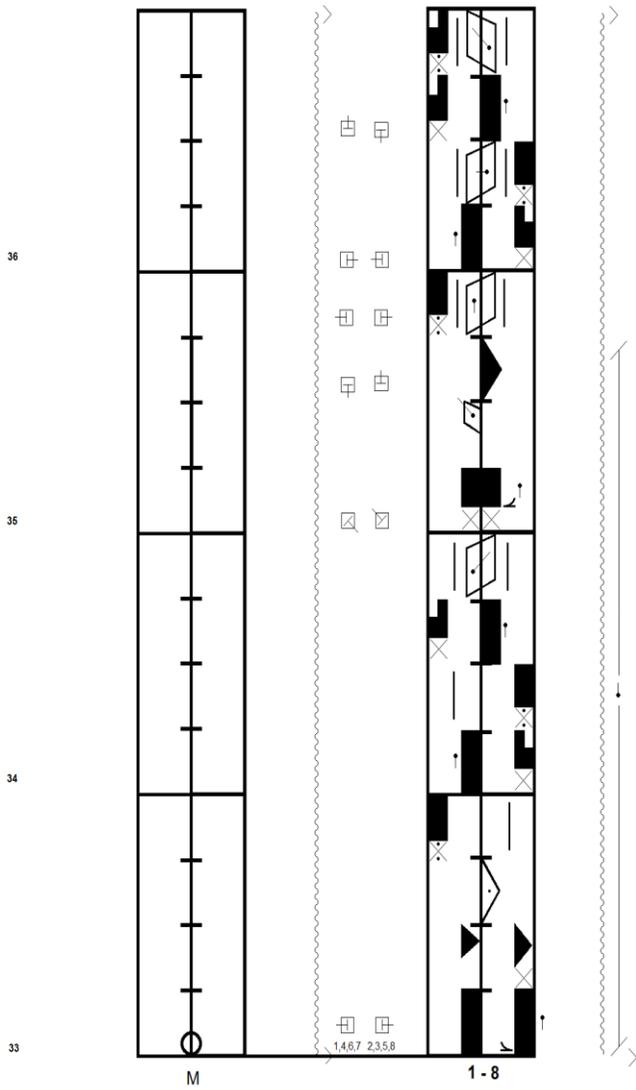
13 - 16

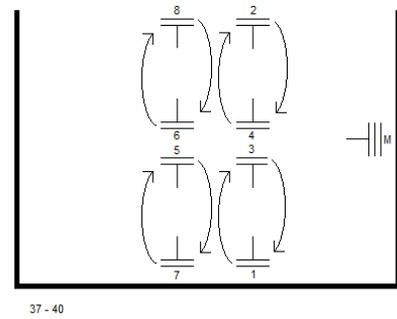
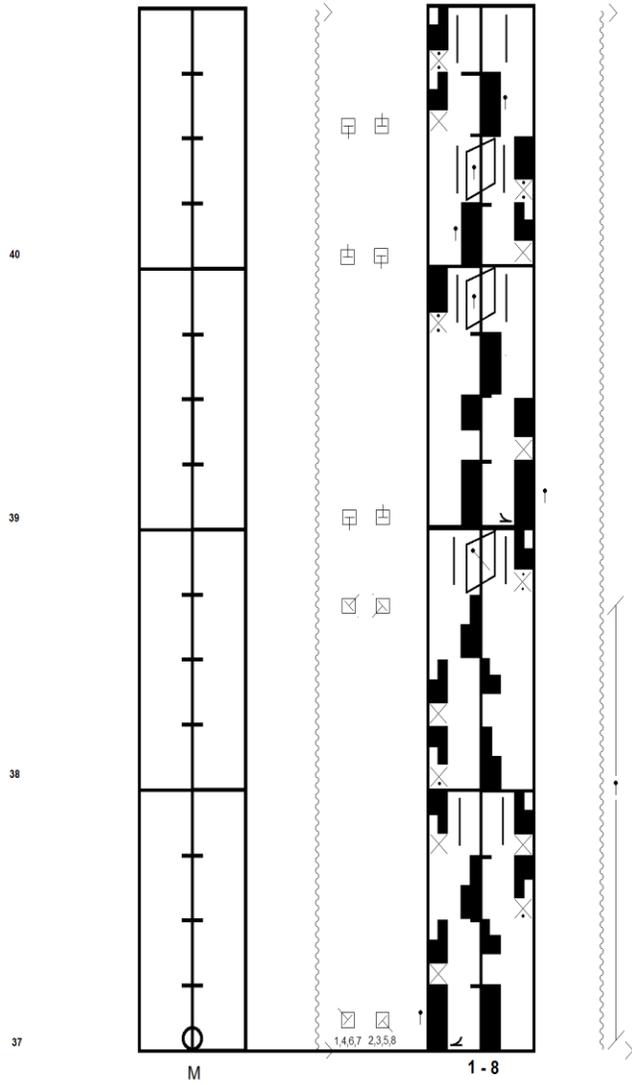


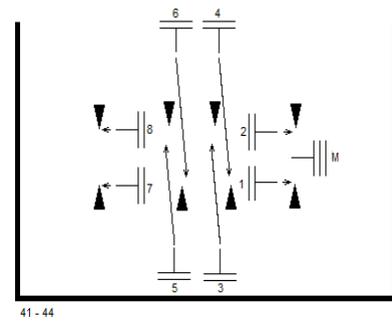
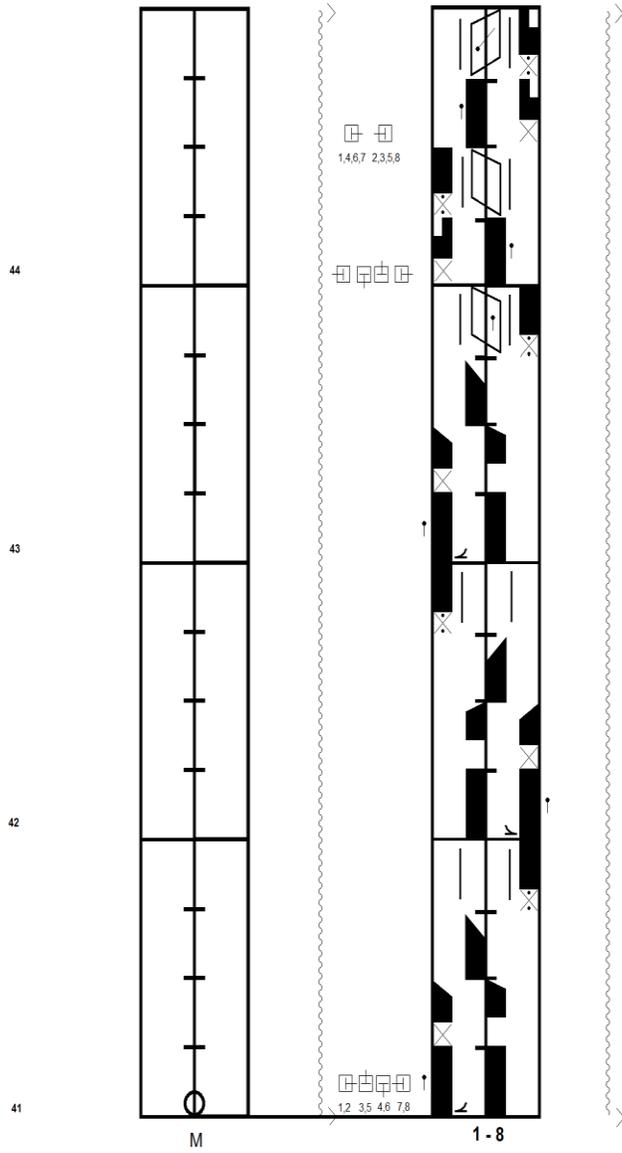


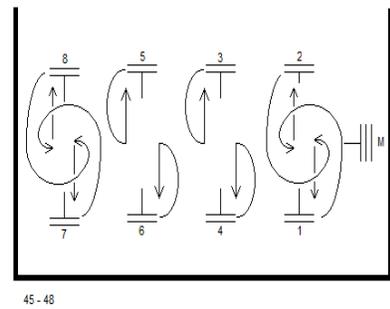
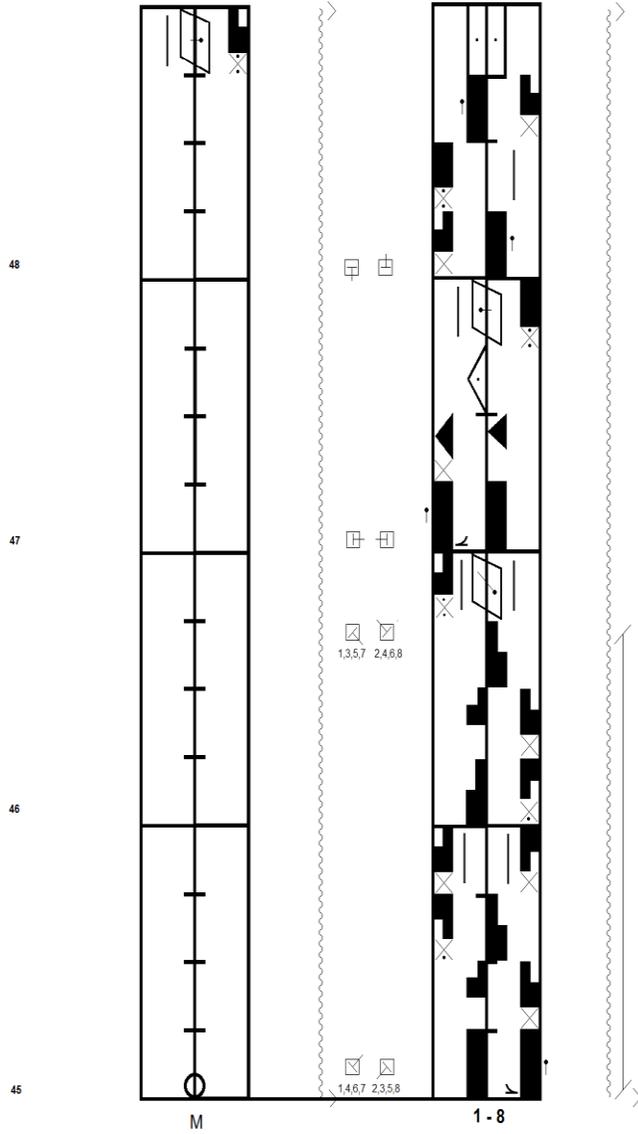


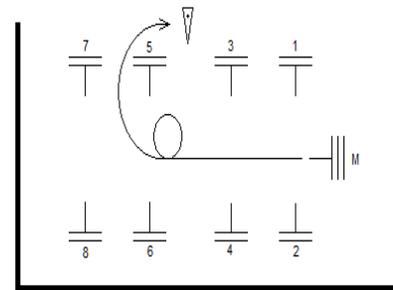
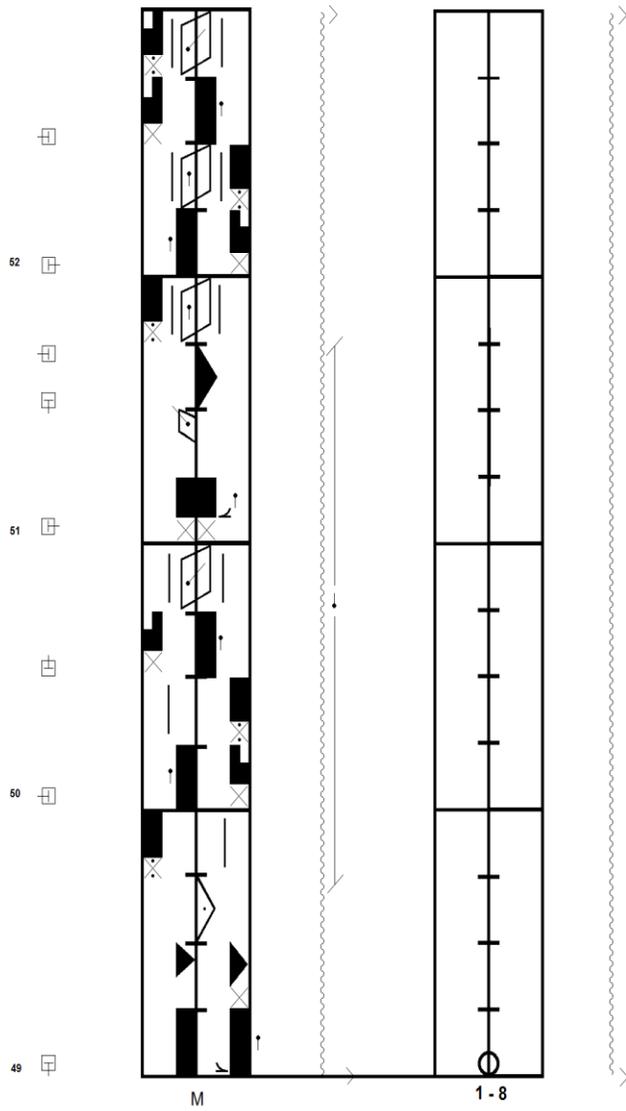




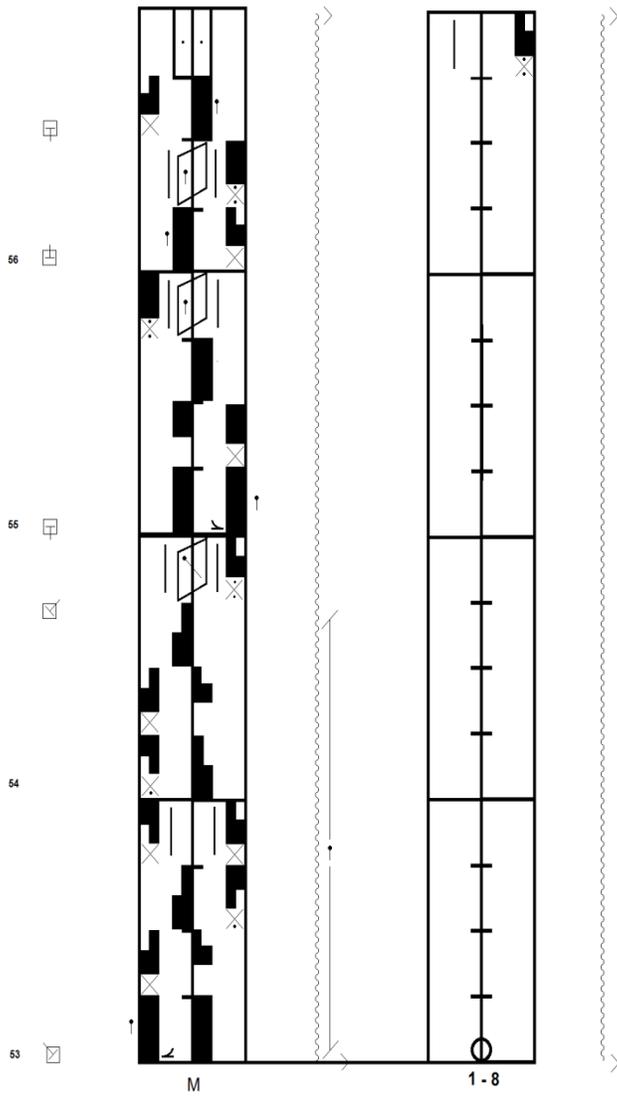


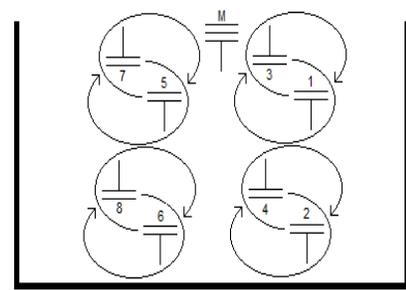
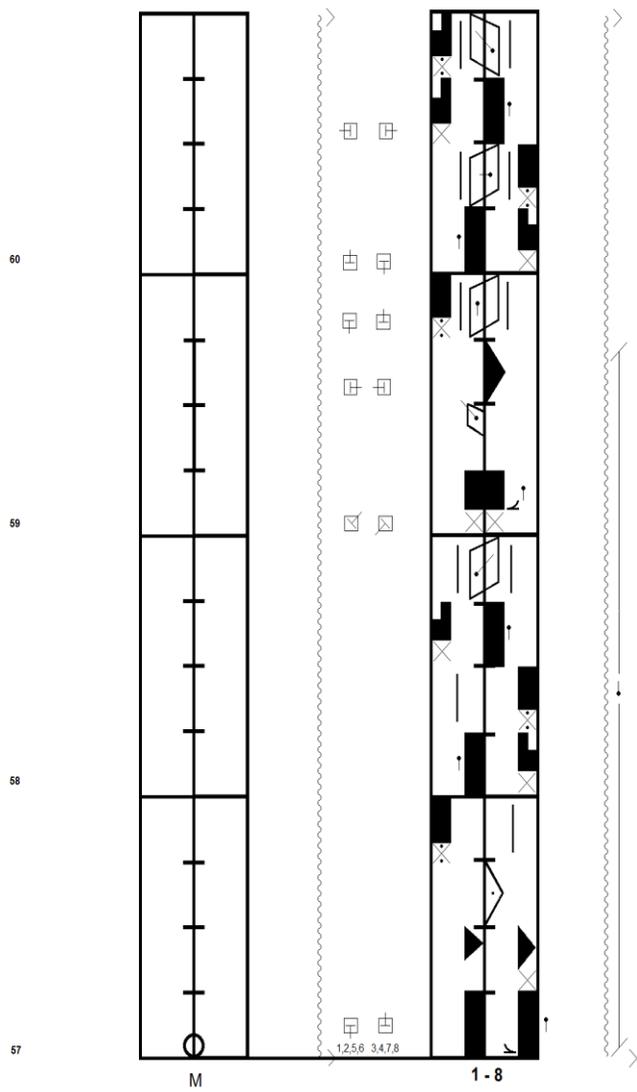




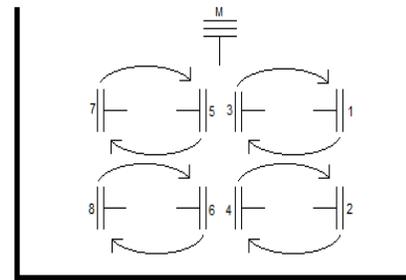
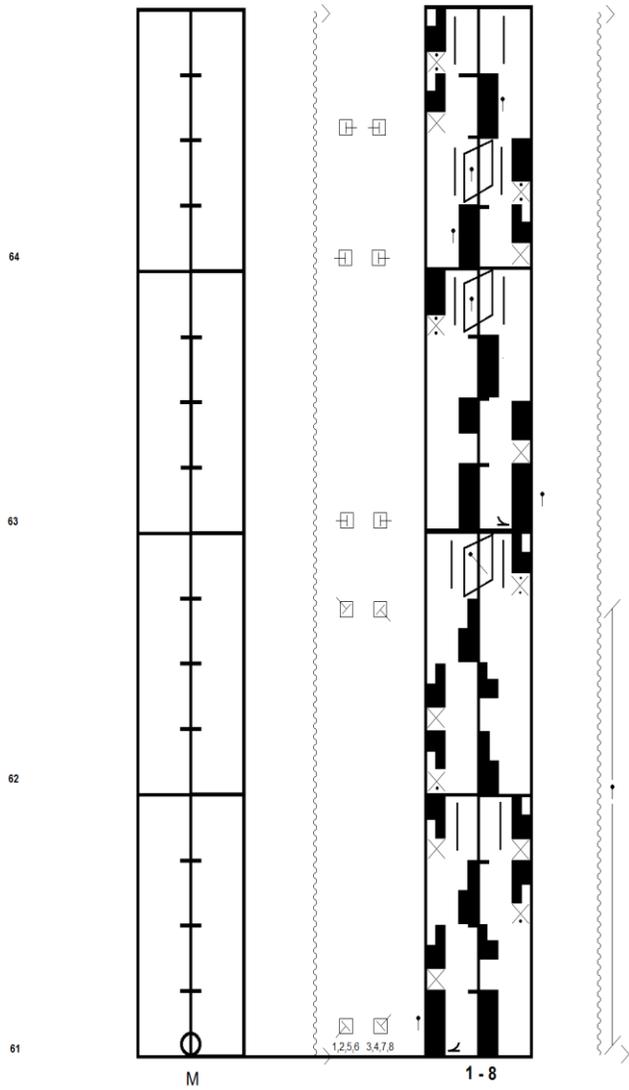


49 - 56

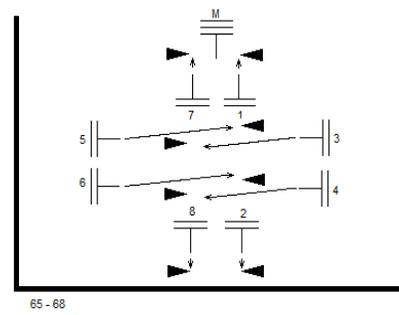
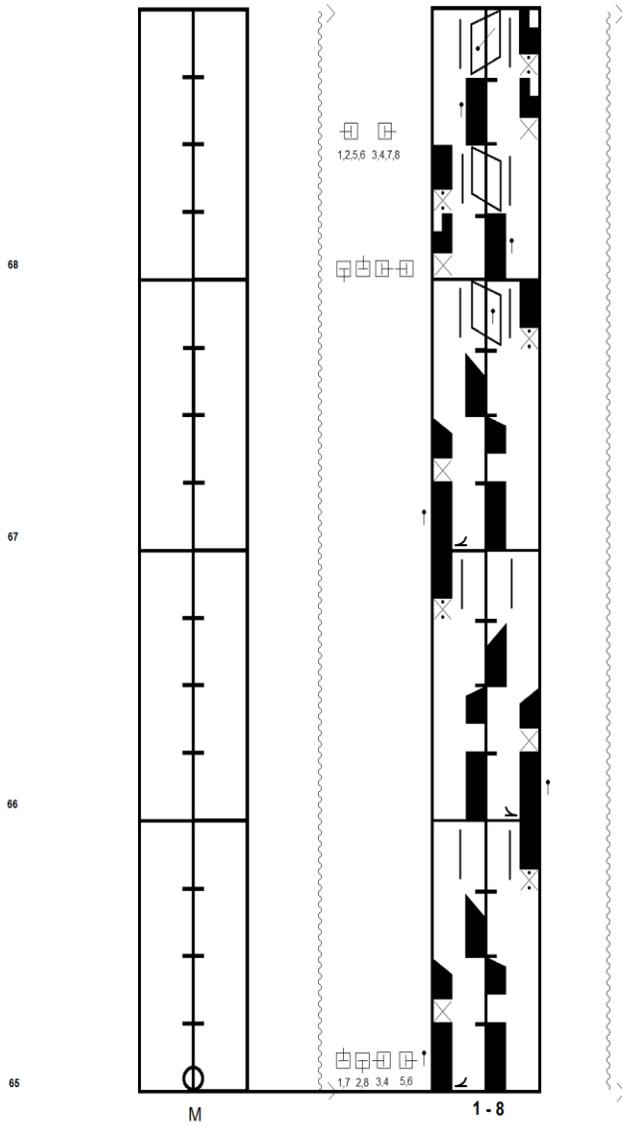




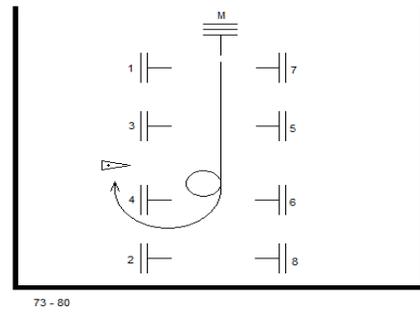
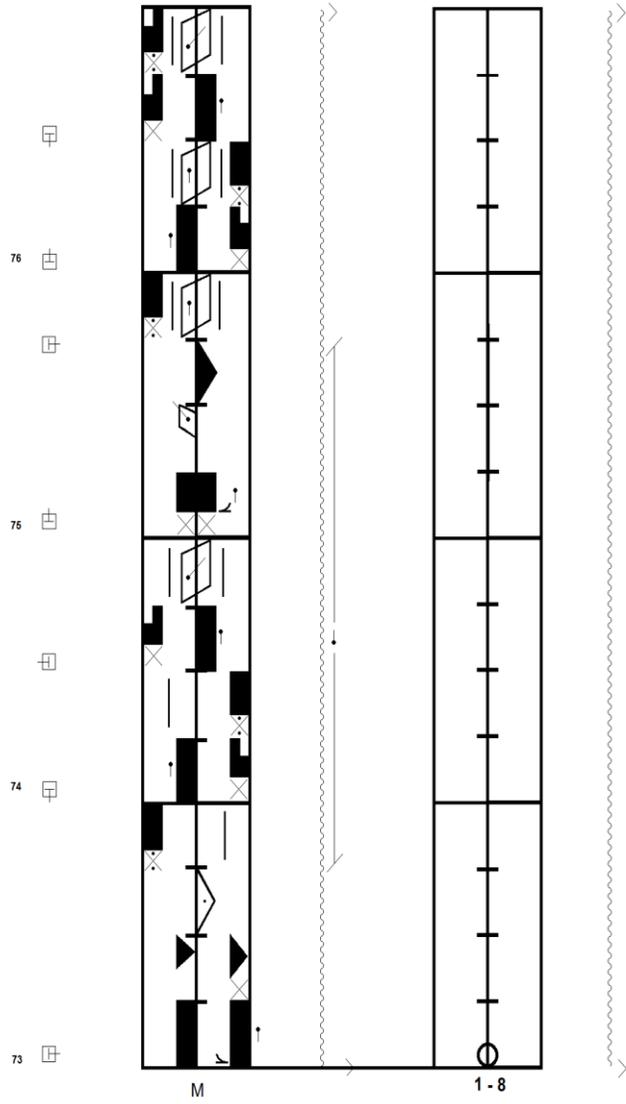
57 - 60

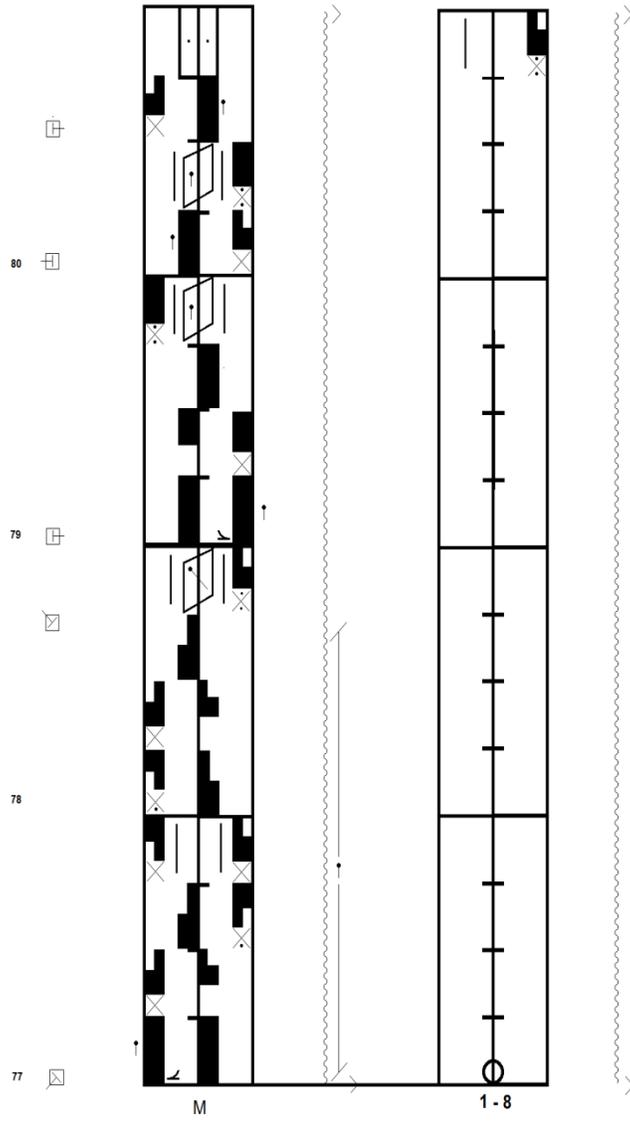


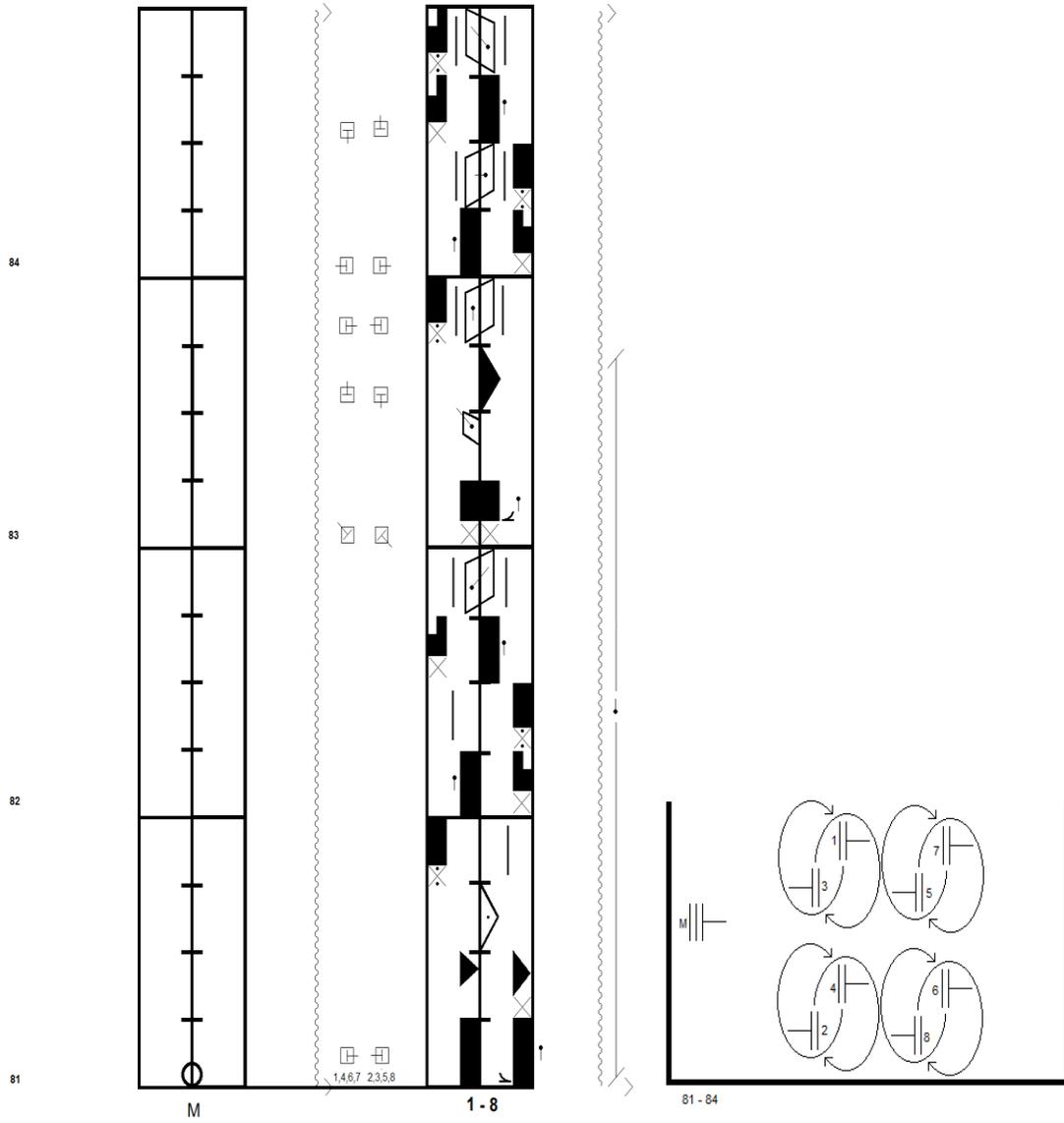
61 - 64

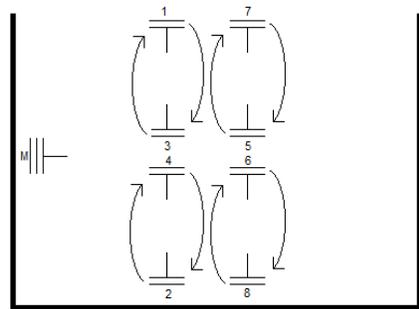
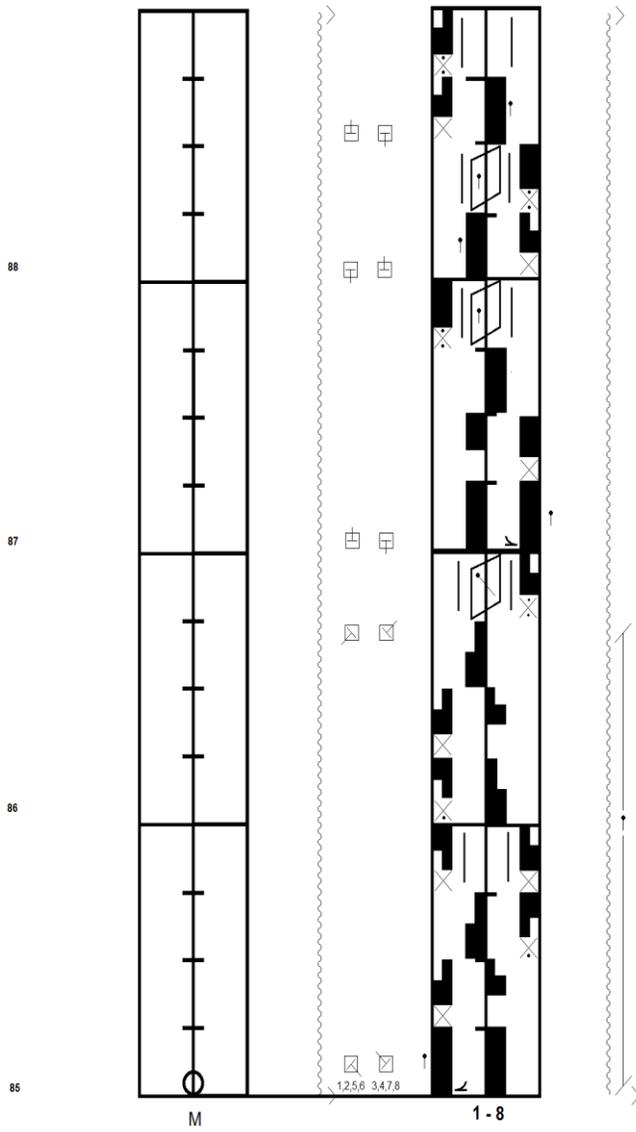




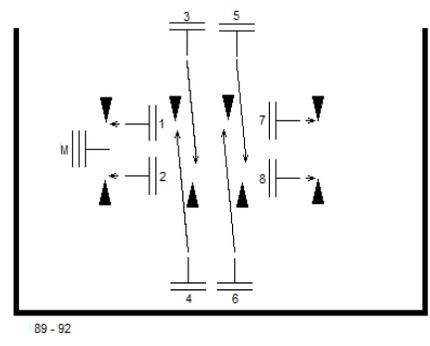
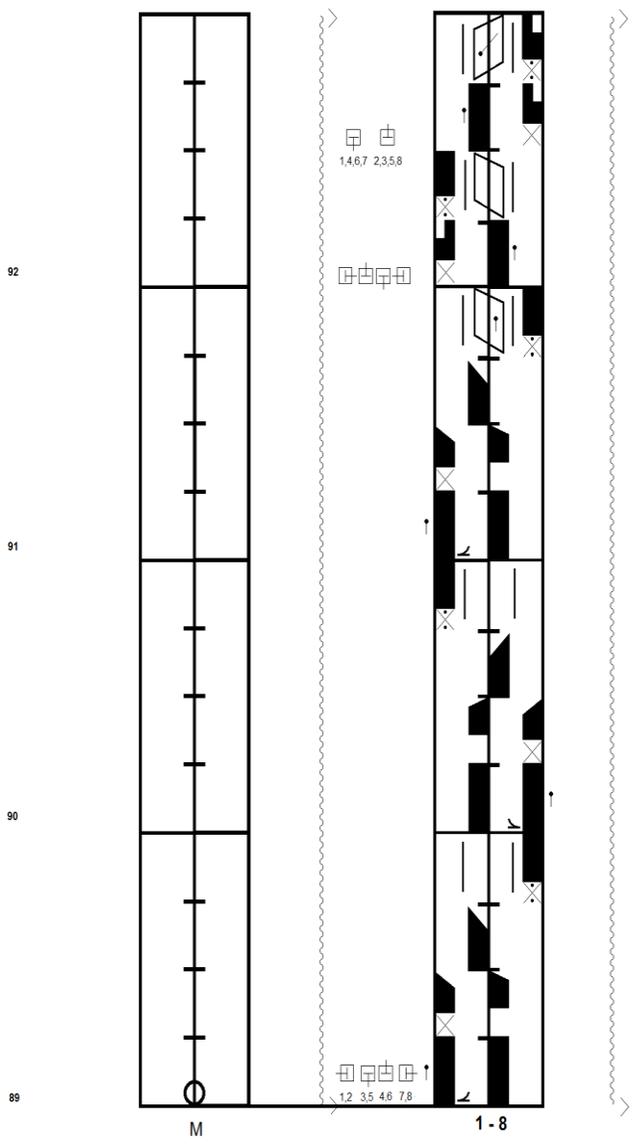


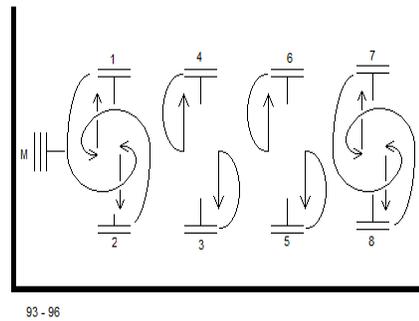
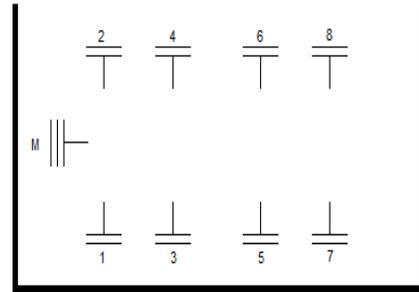
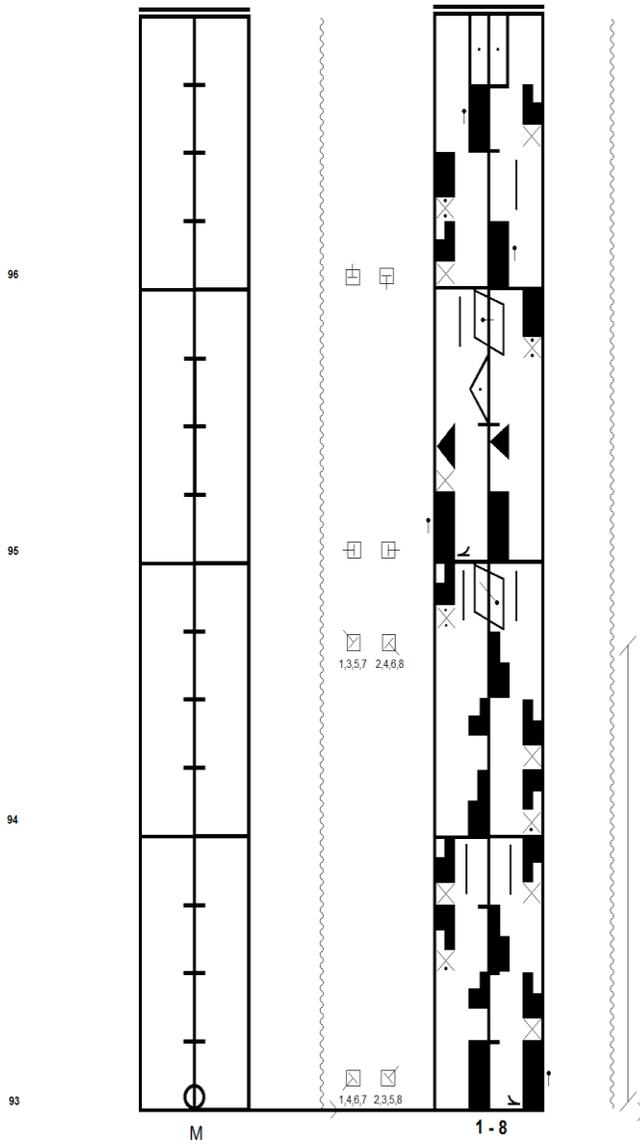






85 - 88





CONCLUSIONES

Por medio del trabajo resultante se demuestra que, aunque arduamente, la Escuela Nacional de Danza Folklórica está en posibilidades de elaborar trabajos especializados que aborden la danza desde un punto de vista novedoso, útil y eficaz, tanto para el estudioso de la danza como para los antropólogos, etnólogos, historiadores, pedagogos, coreógrafos, directores de compañías, bailarines, etc. Sin demeritar los valiosos registros etnográficos o descriptivos que se han venido haciendo por un sinnúmero de instituciones, considero apropiado hacer una fuerte invitación al trabajo interdisciplinario mediante un gran esfuerzo colectivo. Desde esta perspectiva la aplicación de este sistema aporta al maestro una herramienta efectiva, que aplicada con creatividad permitirá apoyar las actividades dentro de la enseñanza, para lograr un aprendizaje significativo.

Una verdad que salió a la luz durante el proceso de notación este curso de informantes fue que las danzas tradicionales y bailes mestizos que están “cuadrados” en sus cuentas (es decir que los pasos corresponden exactamente con el número de compases y/o que las repeticiones son establecidas) son factibles de registrar completamente mediante la Notación Estructural Laban, esto en el sentido pedagógico de la ejecución de la danza.

Sin embargo aquellas danzas y bailes tradicionales que no están “cuadradas” en sus cuentas (aquellos en los que el danzante entra en contacto con la improvisación y/o utilización de los movimientos dancísticos de manera circunstancial) aunque se puedan registrar completamente en el sentido de la enseñanza de la danza para su ejecución se podrían simplemente registrar los pasos básicos, secuencias de movimiento y cualidades, analizar el uso de constantes y tratar de entender su interpretación, para posteriormente ejecutarlos de una manera consiente con la danza tradicional o baile mestizo.

Sólo el hecho de iniciar y realizar el registro mediante el marco teórico labaniano de los cursos de informantes proporciona material y contribuye a la elaboración de estrategias para el diseño de planes de clase, desde las actividades necesarias para un buen calentamiento, pasando por la metodología para la enseñanza de los kinemas y morfokinemas (pasos básicos y secuencias de movimiento), hasta llegar a los ejercicios necesarios para el estiramiento y relajamiento, de manera tal que el alumno no se lesione. Esto sería potenciado por dicho registro, ahorrando tiempo al maestro y aumentando la objetividad. Además en caso de elaborar dichos registros de los cursos de informantes se obtendría mayor provecho dejando en los maestros y alumnos un aprendizaje significativo.

Es importante señalar que no es un trabajo fácil, requiere dedicación, esfuerzo, entrega pero sobre todo amor por la danza que se está registrando y pasión por la notación. Claramente habría que formular alguna propuesta general, que sistematice la aplicación de la concepción labaniana mediante mecanismos concretos. Por ejemplo, se podrían formar grupos de alumnos prestadores de servicio social apoyados por maestros capacitados o con disposición para constituir un equipo que se dedique al estudio y registro de los cursos de informantes mediante el marco teórico labaniano. Este estudio y registro tendría que verse plasmado en una serie de materiales en distintos soportes (documentos, videos, grabaciones, fotografías, etc.), de forma tal que la vivencia y el conocimiento adquirido en el curso no se olviden y se analicen. Es cierto que las condiciones para esto no son las ideales en el momento crítico que vive el país y por ende la escuela, sin embargo con un trabajo conjunto entre academias podría llevarse a cabo.

Por último el vivir la experiencia que significa la notación de un curso de informantes deja una visión que va más allá de lo superficial de la danza o del movimiento, porque crea lazos que permiten adherirse firmemente al

conocimiento construido y que abren el panorama acerca de su sentido: las estructuras se hacen visibles, la danza revela sus más recónditos secretos y es entonces cuando el estudioso deja de ser un imitador-repetidor y se convierte en uno solo con la danza.

Referencias bibliográficas

- Aebli, Hans, *Una didáctica fundada en la psicología de Jean Piaget*, Kapelusz, Argentina, 1973.
- Bartenieff, Irmgard, "Four Adaptations of Effort Theory", en *Research and Teaching*, Dance Notation Bureau, INC., Nueva York, 1973.
- Chelichowska, Renata, "Labanotation" en *The Erick Hawkins Modern Dance Technique*, Princeton Book Company, Publishers, Princeton, 2000.
- Cook, Ray, *Theme and Variations*, Dance Notation Bureau, Nueva York, 1981.
- Díaz Barriga, Frida y Hernández Rojas, Gerardo, *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*, McGraw-Hill, México, 1999.
- Díaz Lucea, Jordi, *Los recursos y materiales didácticos en educación física*, APUNTS, Barcelona, 1996.
- Dirección de Artistas Aficionados, Ministerio de Cultura de Cuba, *Danzas Europeas Repertorio*, Orbe, Ciudad de la Habana, 1979.
- Fernández, Justino, *Danzas de los concheros de San Miguel de Allende. Estudio Histórico, Costumbrista y Coreográfico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Fuentes Mata, Irma, *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta*, Serie Investigación y Documentación de las Artes Segunda época. INBA/CENIDI-Danza José Limón, México, 1995.
- Feuillet, Raoul Auger, *Choregraphie ou l'art de décrire la dance*, Arnaldo Forni Editore, París, Francia, 2004.
- Genkel, Bodil, *Manual básico de Kinetografía Laban*, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1990.
- Gayón, Jorge, *Manual de acompañamiento del curso-taller "El análisis activo del movimiento (LAMA) en las artes escénicas"*. INBA/CENIDI-Danza José Limón, México, 2010.

- Griffiths, Victoria, *Labanotation Resource Pack part 1*, Laban, Nueva York, s/f.
- Griffiths, Victoria, *Labanotation Resource Pack part 2*, Laban, Nueva York, s/f.
- Hackney, Peggy, et al., *Elementary Reading Studies*, The Dance Notation Bureau, INC., New York, 1970.
- Hutchinson Guest, Ann, *Labanotation, the system of analyzing and recording movement*, Toutge, New York y London, 2005.
- Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo, *Las danzas de conquista I México Contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Klingenbeck, Fritz, "Lo que se debería escribir y lo que no", en *Schifftanz, Written Dance and Coreology*, vol. III, núm. 3; Alemania, 1930. [Traducción del artículo por Anadel Lynton]
- Knust, Albrecht, *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*, vol. I y II. Macdonald and Evans, Gran Bretaña, 1979.
- Laban, Rudolf, *Laban's principles of dance and movement notation*, Mac Donald and Frans LTD, 2ª edición, Great Britain, 1975.
- Mendoza Bernal, María Cristina, *La coreografía: Graciela Henríquez cuerpo/movimiento/pensamiento*, INBAL, México, 2010.
- Obregón A., Luis Felipe, *La Investigación Socio-Cultural de la Danza Popular*, FONADAN, México, s/f.
- Peterson Royce, Anya, *La antropología de la danza*, Prensa de la Universidad de Indiana, Indiana, 1977.
- Rodríguez Peña, Hilda, "La notación dancística", *Historia de la antropología en México*, vol. 6., INAH, México, 1988.
- Rodríguez Peña, Hilda, *Índice Bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*, CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares, Tierra Firme, México, 1989.
- Sorley Walker, Katherine, *La danza y sus creadores, coreógrafos en acción*, Ed. Víctor León, Buenos Aires, 1973.

Vázquez Valle, Irene y Muratalla, Benjamín, *Testimonio Musical de México, Catalogo*, INAH, México, 2002.

Venable, Lucy y Berk, Fred, *10 folk dances in Labanotation*, M. Witmark and Sons, New York, 1959.

Otras fuentes

Cruz Manjarrez, Adriana Guadalupe y Menéndez Pérez, Lara Ivonne, “Hacia un análisis de movimiento significativo en la danza chichimeca de San Luis de la Paz, Guanajuato”, Tesis para obtener el título de ejecutante de danza folklórica, INBA/SNEPD/ENDF, México, s/f.

Delgado, Emma Cecilia, “Introducción al análisis de movimiento Laban, Rudolf von Laban biografía y panorama de su Obra”, México, s/f.

Lavalle, Josefina, “Bodil Genkel”, en *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos CENIDI-Danza “José Limón”*, INBA/Dirección de Investigación y Documentación de las Artes/CENIDI-Danza, vol. 21, México, 1989.

Lavalle, Josefina, “Luis Felipe Obregón”, en *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del CID-Danza*. INBA/CID-Danza, núm. 4, 5, 6 y 7, México, 1985.

Lavalle, Josefina, et al., *La danza del Tecuán*, FONADAN, México, 1975.

Lavalle, Josefina, et al., *Los Moros de Ihuatzio, Tzintzuntzan, Mich.*, FONADAN, México, 1983.

Lynton, Anadel, “Algunas palabras del vocabulario de análisis de movimiento Laban”, México, s/f.

Lynton, Anadel, “Evelia Beristáin”, *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos CENIDI-Danza “José Limón”*, INBA/Dirección de Investigación y Documentación de las Artes/CENIDI-Danza, vol. 19, México, 1988.

Lynton, Anadel, “Notas basadas en textos de Bartenieff (1980), Dell (1977) y Phorish (1977)”, México, s/f. [Notas tomadas por la autora]

- Marín, Nohemí, “Marcelo Torreblanca”, *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del CID-Danza*, INBA/CID-Danza, núm. 4, 5, 6 y 7, México, 1985.
- Plan de estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica de la ENDF*, INBA, México, 1994.
- Plan de estudios de la Licenciatura en Danza Folklórica de la ENDF*, INBA, México, 2006.
- Segura, Felipe, “Josefina M. Lavallo”, *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del CID-Danza*, INBA / CID-DANZA. núm. 4, 5, 6 y 7, México, 1985.
- Urreta Pilar, “Rudolf Laban, renacentista del siglo XX”, en *Educación Artística*, Año 4, núm. 13, CONACULTA, México, 1996.
- Valle Castañeda, María Itzel, “Plan de Trabajo Docente de la materia de Análisis de Movimiento I, ciclo escolar 2008-2009”, *Plan de estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica de la ENDF*, ENDF, México, 2008.
- Valle Castañeda, María Itzel, “Plan de Trabajo Docente de la materia de Análisis de Movimiento II, ciclo escolar 2008-2009”, *Plan de estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica de la ENDF*, INBA, México, 2009.
- Valle Castañeda, María Itzel, “Plan de Trabajo Docente de la materia de Kinetografía Aplicada I, ciclo escolar 2008-2009”, *Plan de estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica de la ENDF*, INBA, México, 2008.
- Valle Castañeda, María Itzel, “Plan de Trabajo Docente de la materia de Kinetografía Aplicada II, ciclo escolar 2008-2009”, *Plan de estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica de la ENDF*, INBA, México, 2009.
- Valle Castañeda, Nazul, “Coreografía y Notación”, *Carrera de Ejecutante de Danza Folklórica de la ENDF*, México, 1980. [Apuntes tomados por la autora]

Documentos en PDF

Cachadiña Casco, Pilar, “La requeateportación de Rudolf von Laban al movimiento expresivo”, Editorial Actividad Física y Expresión corporal, Madrid, s/f.

Fonogramas

Serie Testimonio Musical de México, *Lani Zaachilla yoo. Fiesta en la casa de Zaachila*, disco 28, INAH/Pentagrama, México, 2002.

Música de las danzas y bailes populares de México, *Danza de la conquista*, FONADAN/SEP Cultura, vol. XIV, México, s/f.