

CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA



INBA



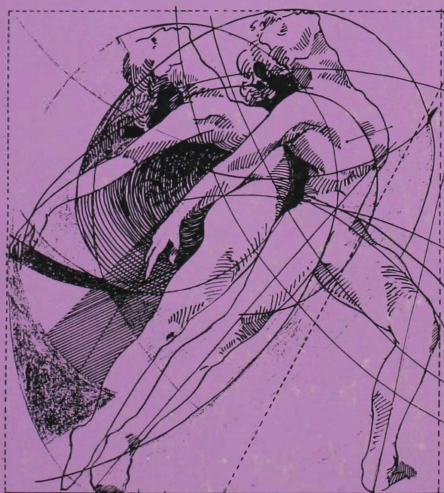
Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes

PRIMER

Encuentro Nacional

sobre Investigación

de la Danza



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

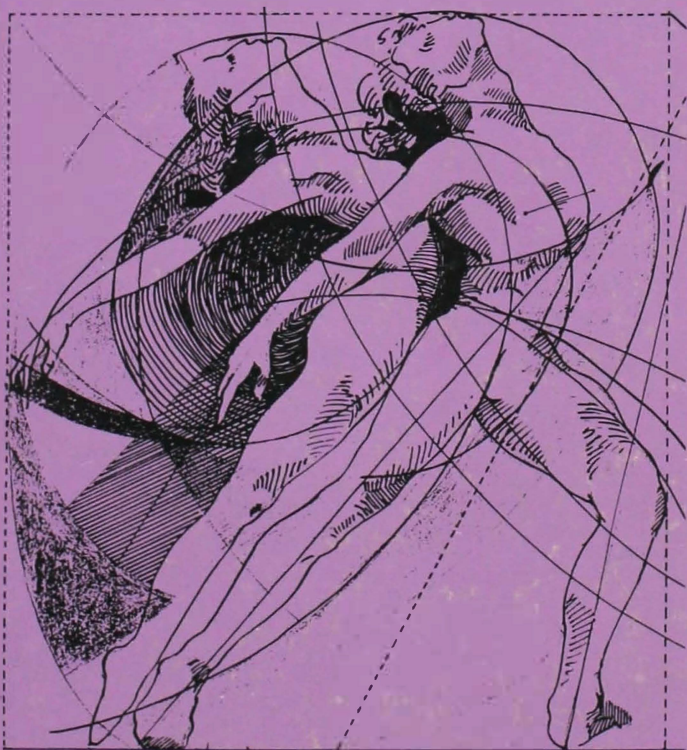
Cómo citar este documento: Bastien van der Meer, Kena (ed.). *Primer encuentro nacional sobre investigación de la danza*. México, D.F.: INBA/ISSSTE/CENIDID, 1992.

ISBN: 9682926173

Descriptores temáticos (palabras clave): investigación dancística, danza escénica, danza popular, danza y educación, danza y salud, dance research, scenic dance, popular dance, dance and education, dance and health.

PRIMER

Encuentro Nacional
sobre Investigación
de la Danza



Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza

Instituciones organizadoras

Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) e
Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los
Trabajadores al Servicio del Estado (ISSSTE).

Fecha

8 y 9 de diciembre de 1984.

Lugar

México, D. F.

Edición

Kena Bastien van de Meer

La memoria del *Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza* es una publicación que tiene como finalidad dar a conocer el intercambio de las experiencias, la información y las ideas entre los investigadores y practicantes de la danza.

Las opiniones aquí expresadas son responsabilidad de los autores.

Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza



INBA
ENCUENTRO NACIONAL CENIDI-DANZA
"JOSE LIMON"

México, 1992

Instituto Nacional de Bellas Artes

Ilustraciones
Flor Minor

Primera edición 1992
D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes,
Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza
"José Limón"
Campos Eliseos 480
C.P. 11000 México, D.F.

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico

ISBN 968-29-2617-3

Índice

Presentación	
<i>Patricia Aulestia de Alba</i>	7
 DANZA ESCÉNICA	
Investigación para la realización de eventos escénicos en distintas comunidades	
<i>Rosa Reyna</i>	11
Propuestas prácticas para los bailarines	
<i>Elena Jordán</i>	29
Necesidades prioritarias para la investigación de la danza escénica: interrogantes	
<i>Anadel Lynton</i>	39
Apuntes metodológicos para el análisis de la relación danza, Estado y sociedad	
<i>Rocío Fuentes</i>	51
 DANZA POPULAR, RURAL Y URBANA	
La reconstrucción documental de las danzas históricas: fantasías y realidades	
<i>Miguel Ángel Cerón</i>	59
Panorama general de la danza como forma cultural inherente al ser humano	
<i>Josefina Lavalle</i>	71
La investigación al servicio de la espectacularización	
<i>César Delgado Martínez</i>	89

Análisis bibliográfico de las danzas tradicionales <i>Amparo Sevilla</i>	101
DANZA Y EDUCACIÓN	
Aportaciones a la mesa de danza y educación <i>Tulio de la Rosa</i>	119
La danza infantil en la educación artística <i>Lin Durán</i>	127
Danzas y bailes regionales mexicanos como recurso pedagógico para la educación física <i>Silvia Escalante</i>	133
El ludis en la cultura y en la educación artística <i>Jorge Young</i>	141
Obstáculos para la investigación de la danza en México <i>Jorge Velazco</i>	147
La importancia del sistema Laban de notación de danza y del análisis del movimiento <i>Miriam Huberman</i>	155
Un panorama general de los problemas interdisciplinarios de la investigación de la danza <i>Alan Stark</i>	161
DANZA Y SALUD	
Introducción	175
Investigación y danza <i>Juan López Taylor</i>	189
Conclusiones	213

Presentación

El desarrollo de cualquier actividad profesional requiere de la investigación permanente que permita el cuestionamiento, la confrontación con los hechos y la revisión de las bases teóricas en que se sustenta su práctica. El actual auge del interés en la apreciación y práctica de la danza tanto en México como en el resto del mundo lleva a la necesidad de un incremento en la investigación sobre danza. Sin embargo, la investigación sistemática relacionada con esta disciplina artística ha sido escasa y aislada y los apoyos institucionales para bibliotecas, archivos, publicaciones especializadas y programas de investigación han sido reducidos.

Para proporcionar un desarrollo sostenido y amplio de la investigación dancística es importante el intercambio de experiencias, el trabajo colegiado y el aporte interdisciplinario de conceptos, metodología y técnicas. Es urgente conocer lo que se ha hecho hasta ahora, fijar prioridades y apuntar hacia políticas para el futuro. Por lo tanto, el objetivo de este Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza fue promover el acercamiento interdisciplinario entre profesionales e investigadores interesados en la danza para lograr el intercambio de ideas sobre la investigación dancística actual y sus necesidades prioritarias.

El Encuentro se organizó alrededor de cuatro mesas de trabajo simultáneas: Danza y educación; Danza escénica; Danza popular, rural y urbana; y Danza y salud. En cada mesa se trataron los siguientes temas: Situación actual de la investigación de la danza en México; necesidades prioritarias para la investigación de la danza; investigación interdisciplinaria de la danza; políticas de investigación.

Fue la asociación de 1975 la que nos dio la clara evidencia de que había que hacer un CID-Danza; ahora lo tenemos, pero somos muy pocos. Si su deseo es que todo lo que aquí se ha propuesto se organice, vengan a ayudarnos, pues no podemos hacerlo solos.

Me siento muy orgullosa de que en este Primer Encuentro nos hayan acompañado no sólo compañeros de Veracruz, Morelia, Chihuahua, Jalapa y Guadalajara, sino también de Colombia, Honduras y Canadá.

Creo que hemos logrado este Encuentro y lo hemos hecho gracias a la ayuda del ISSSTE, una institución que este sexenio tiene la clara política de llevar la educación artística y la cultura a los trabajadores y que también ha abierto su compromiso con el pueblo de México.

Por la confianza que se nos dio, y porque pudimos lograr este Encuentro, a ustedes, al CID-DANZA INBA y al ISSSTE, muchas gracias.

Patricia Aulestia de Alba

Danza escénica



Investigación para la realización de eventos escénicos en distintas comunidades

Rosa Reyna

Quisiera, en primer lugar, hacer conciencia del problema y, en segundo, ver qué aportaciones se les ocurren a ustedes.

Yo pienso que una de las razones por las cuales a veces no se logra el éxito que se espera de las presentaciones de magníficos grupos de danza, en algunos lugares, es porque precisamente falta la investigación previa de la comunidad.

¿En qué consiste esta investigación? Pues en conocer qué tipo de nivel cultural, social y económico tiene la comunidad a la que se dirige un evento.

La persona que realiza la promoción de estos eventos tiene que hacer una investigación previa para promover cualquier evento y saber qué es lo que necesita la comunidad; si está ansiosa por recibir un evento de danza tradicional, folklórica, clásica, o a lo mejor no desea nada de eso. Ver a quién va dirigido el evento: a los niños, a los adolescentes. Nosotros hemos visto, a través de una serie de cursos que hemos dado en toda la República que uno de los principales problemas de nuestro país es la desunión familiar, especialmente en los últimos años los jóvenes se sienten no comprendidos por los padres. El mundo entero ha cambiado y han surgido una serie de problemáticas tremendas, las cuales van a recaer sobre los adolescentes que están en formación, están desorientados. Otro de los problemas básicos es el alcoholismo. En todo nuestro país, no digo que en otros no, el alcoholismo se lleva un gran gasto de las familias. Todo esto ha dado como resultado una serie de problemas en las distintas comunidades. Si a una comunidad que no conocemos le llevamos de pronto un evento dancístico que puede ser muy actual, muy contemporáneo, muy atrevido, en donde los bailarines pueden desnudarse, vamos a tener un resultado no adecuado, no grato para los bailarines.

Entonces, esta investigación previa del lugar a donde se va a dar el evento, como comunidad, es muy importante. Saber que con esta serie

de eventos que uno va a promover en tal lugar uno va a resolver, aunque sea en una mínima parte, las necesidades de esa comunidad es muy importante y, además, vamos a suponer que estén tan desorientados que ni siquiera saben qué es lo que quieren, hay que iniciar, entonces, de una manera didáctica, educando poco a poco a los futuros espectadores: qué es danza, sus diferentes ramas, etc. En todos los campos de la cultura así se van haciendo las cosas, poco a poco se va desarrollando el interés, se va formando al individuo, por lo menos canalizando las necesidades del ser humano para recibir. Todos tenemos necesidad de apreciar y percibir el arte, si no lo creamos, por lo menos de recibirlo. El ser humano tiene necesidad de esos otros lenguajes porque son medios de comunicación. Las artes son lenguajes y entre ellos la danza es importantísima porque no requiere de la palabra para ser entendida por cualquier ser humano.

Yo propongo investigar en la comunidad para saber qué medios socioeconómicos, qué necesidades, cuál es la problemática y decidir qué programa debo ir a dar, en qué condiciones, en qué lugar y con qué tipo de espacio escénico.

Aparentemente esto no pasa y se ha dejado de lado, pero si nosotros podemos canalizar y resolver, en parte, las necesidades de una comunidad a través de eventos artístico-culturales, vamos a ser mejor recibidos, las funciones van a tener más éxito y se va a lograr un estímulo enorme para los artistas que es el sentirse comprendidos, cuando los esperan con efusión y con ansia y cuando a la comunidad se le da aquello que está anhelando.

Básicamente en esto consiste la ponencia que yo propongo y me parece indispensable porque a veces hablamos de que la danza cruza por una etapa grave de crisis, pero nunca analizamos cuáles son las razones y todo se lo adjudicamos al coreógrafo, a los bailarines, al presupuesto del gobierno y a una serie de cosas y, la verdad es que son muchos los factores que influyen en este campo del tener éxito.

Si alguien quiere opinar algo al respecto.

Discusión

Gregorio Fritz (G.F.): Yo tengo una pregunta, estamos partiendo de que el evento tenga éxito. Que yo sepa, pocos artistas se han preocupado por tener éxito...

Rosa Reyna (R.R.): No me refería al éxito en ese sentido, porque, como lo dije antes, la danza es un medio de comunicación, de expresión, la

necesidad del creador de manifestar determinados sentimientos, ideas, experiencias, anhelos, etcétera.

El artista quiere y desea comunicar, pero a veces, en este comunicar, no siempre logra ser comprendido (lo que nosotros podemos entender por éxito).

Si yo llevo una función de danza a una comunidad y la comunidad se va saliendo, rechifla y se da la media vuelta, aunque la obra sea extraordinaria, no se estableció la comunicación.

El creador no crea jamás para tener éxito sino por la necesidad de comunicar. Entonces, por éxito me refiero a que los esfuerzos que parten desde el coreógrafo, los bailarines, el músico, el escenógrafo, la gente que realiza el evento, los que lo promueven, la difusión, absolutamente todo, no sean esfuerzos en vano, sino que sean esfuerzos que estén canalizados, aprovechados y digeridos —les haya gustado o no— para que se logre la comunicación.

Se pueden crear miles de libros o cuadros y quedarse allí encerrados para toda la vida y, si no se logra la comunicación es como si no se estuviera haciendo ese arte. Si no se logra la comunicación en el arte, de nada sirve crear. ¿Entiendes a lo que me refiero por éxito?

G.F.: Pues yo lo entiendo hasta cierto punto como la relación del público, o sea, si no se nos van, si no chiflan y si les gusta, pues eso siempre es éxito, pero...

R.R.: Bueno, ese es el éxito comercial, tienes razón, debí aclararlo. Pero pienso que en esta situación no vamos a hablar de los éxitos comerciales, no nos referimos a eso. Para eso ya está Televisa. Nos interesa algo mucho más de fondo.

A ver si está claro: no hay que llevar un evento o una obra demasiado difícil a un lugar en donde primero habrá que hacer otro tipo de labor. Una obra buena no siempre es recibida donde quiera, lo vemos en la danza, con frecuencia la gente —a veces son chamacos, a veces estudiantes a los que les falta formación, a veces es el pueblo, o campesinos que por primera vez reciben un evento, ya sea atrevido o magnífico— no lo ve en el aspecto artístico sino lo ven con la mente deformada que tienen a través de los medios masivos de comunicación. No sé si queda claro.

Alan Stark (A.S.): Yo quisiera apoyar a Rosa en lo que está diciendo, porque yo presento un programa mucho muy difícil para el público, sobre danzas históricas.

Muchísima gente puede saber sobre danza regional, pero pocos saben lo que bailaba la gente en Europa, en 1400. Tengo dos eventos. En una

oportunidad llevamos la *Sarabanda*, y había un público que no tenía ni idea de lo que era eso. Llegaron los actores y les chillaron, no estaban nada a gusto porque el programa era muy intelectual, y muy difícil para que la gente lo aceptara. Luego llevamos un programa con bailes, con un colorido muy interesante y yo iba explicando un poco a la gente lo que estaba viendo y lo que estábamos haciendo. No se escuchó ni un sonido durante todo el programa excepto los aplausos. Esta gente no tenía nada de preparación, pero había como 400 o 500 personajes en el público. El éxito, si eso es como queremos llamarlo, se dio.

Hace quince días fui a Oaxaca, se supone que Oaxaca es un centro cultural. La Casa de la Cultura nos presentó, y el éxito fue increíble, pero había cincuenta personas en el teatro, porque no sabían lo que está diciendo Rosa de la preparación. Yo siento que también se debe hacer esto con todo tipo de programas de danza.

R.R.: Respecto a esto último, siento que es super importante tener en cuenta qué medios son los adecuados para realizar la difusión en el lugar donde se va a llevar a cabo un evento dancístico. Cuántas veces no llegamos a funciones de compañías magníficas y hay cinco, diez, o quince personas nada más. Esto es el resultado de varios factores, pero entre ellos, de una mala difusión. Si vamos a hacer una función en una colonia muy a las orillas de la ciudad, para qué queremos poner desplegados en el periódico, comerciales en la televisión o en la radio, si esa gente a lo mejor no va, bueno, creo que todo el mundo ahora tiene televisión, ¿verdad? pero a lo mejor no ven el programa en el que mandamos los anuncios sino el del canal 2 y a lo mejor nosotros los conseguimos, por decir algo, a través del canal 11 o 13 porque eran del gobierno. Para qué queremos desplegados en el periódico si la gente no lo compra. Mejor hacer una promoción con bocinas en un camión, ir a repartir programas a la iglesia, al mercado, o qué se yo. La investigación previa es indispensable para saber qué tipo de difusión tenemos que llevar a cabo, y los directores de grupo deben exigirlo.

Público: Como ponencia me parece que está bien, pero como que me resulta un poco aislado y ajeno empezar desde ahí. Ya estamos hablando de barrios, de comunidades, y en cuanto a la esencia de la danza qué. Como que no le veo cuerpo, no se si existe, o de qué manera existe. Pienso que deberíamos de empezar desde el principio, de alguna manera usted ya está hablando de transporte y todo.

R.R.: Quizá tengas razón. Yo no quiero decir que no, porque esto es uno de los tantos aspectos o problemas que encontramos en lo que es la danza escénica. Una cosa es la creación de ellas, otra es el manteni-

miento, etc. Si quieren lo dejamos para después. Comprendo que antes de poder vender un material y conocer la gente a la que se lo vamos a vender, deberíamos de saber en qué consiste, cómo se hace, y qué tiene adentro. Creo que tienes razón.

Público: Es claro que se necesita un estudio previo de las comunidades o del público al que se le va a presentar una obra. Como explicaba el maestro Alan Stark, si el público no conoce lo que va a ver, es obvio que se va a estar preguntando durante toda la presentación de la obra, qué es lo que está viendo porque está descontextualizado de su medio ambiente. Entonces, es necesario un trabajo interdisciplinario de sociólogos, historiadores y de gente que pueda intervenir o mandar información a la compañía que se presenta y lograr tener esa comunicación con el público. De ese lado podemos arrancar para saber cuál es la situación de la investigación. ¿Hay investigación? sería la pregunta. Si la hay, cómo está.

Público: A mí se me hace muy falaz determinar qué tipo de espectáculos quiere la gente. Yo creo que la gente quiere una oportunidad, quiere cualquier cosa. Deberíamos de enfocar esto por otro lado y no andarnos con cosas que no son, porque no son.

R.R.: Bueno, no es ninguna falacia, es simplemente experiencia que tengo desde hace año y medio de estar realizando todo este tipo de labores y yo siento que esta investigación previa es una manera de pugnar por elevar y dar oportunidad a que todo el pueblo tenga acceso a estas manifestaciones artísticas.

Público: A mí me interesaría más empezar por lo que el compañero menciona para llevar una secuencia, aunque lo que plantea Rosa Reyna también es interesante.

Moisés: Considero que si abordamos el fenómeno de la investigación desde el principio, desde cuáles son las causas de que estos programas resulten ajenos, o cuáles son las causas por las cuales no funcionan, etc., podemos llegar después a esto que usted propone, contextualizarlo sobre un hecho real.

Público: Una moción de orden para que no se vuelva esto un diálogo, y otra, fundamentar el argumento que cada uno trate, porque acá el compañero dice que es falacia, pero no fundamenta por qué, ahora tú propones que sigamos la discusión acerca de lo tuyo pero fundamenta por qué.

Público: Lo que yo quería decir cuando dije que es falaz, y lo sostengo, es que para mí éstas no son las necesidades reales, ni en nuestro país ni en nada. Lo que quiero decir es que debemos trabajar en el lugar donde

se presenta la obra, y no llegar con un espectáculo ya formal, si se quiere de verdad llevar algo al pueblo, a las colonias, creo que es ahí donde se debe trabajar. Lo otro es una actitud completamente paternalista.

Elizabeth Velázquez (E.V.): Yo siento que el planteamiento de la maestra Rosa Reyna es muy válido y nos sirve para unir lo que planteaba el compañero. Si nosotros hacemos una investigación previa de qué es lo que necesita una comunidad específica, esa información va a servir para que el coreógrafo, los bailarines y todos los esfuerzos conjuntados para la creación de ese espectáculo escénico, tengan un mejor resultado y un enfoque específico. Se puede empezar desde ahí, o desde la versión de espectáculo escénico.

R.R.: Se podría hacer de las dos maneras. La otra sería tratar qué factores intervienen en la creación de un espectáculo escénico y ya después, podría seguirse el desarrollo de la creación de ese espectáculo escénico desde su temática, su construcción, su unidad, o lo que fuera, de acuerdo al lugar a donde se va a llevar.

Público: En relación a lo que estaba hablando de las estadísticas y esos procesos que se llevan a cabo con un sociólogo o un investigador, están bien porque nos ayudan. Pero yo siento que también el bailarín debe ir a los lugares y sentir las necesidades que están viviendo ellos. Si vas a entrar dellenito a una comunidad de campesinos o de "chavos rockeros", etc., pues es más válido ir a convivir con ellos y sentir sus necesidades.

R.R.: Estoy de acuerdo con lo que dices, pero en parte nada más, porque yo no pretendo que vayan sociólogos o investigadores. Tanto gente como ustedes como cualquiera que se inicia apenas en la promotoría cultural, han realizado este tipo de investigaciones. Es fácil, sólo necesitas una encuesta muy sencilla.

Lo que nosotros estamos tratando de hacer, a través de estos cursos en provincia, es que se forme o que se logre la realización de una carrera de promotoría cultural por lo menos de dos años.

A.S.: Pienso que sería muy bueno que las personas que estamos hablando nos fuéramos identificando porque uno de los objetivos generales de este encuentro es que nos vayamos conociendo, que vayamos sabiendo qué es lo que estamos pensando porque, en general, somos muy, muy aislados y tenemos pocas oportunidades para hablar.

Moisés: Quisiera saber si es que en realidad existe la danza, si todos entendemos lo mismo por danza. Antes de echarlo ya a andar, habría que empezar a ver lo que es la danza en sí, en qué lugar necesitamos



ubicarnos, o en qué lugar estamos ubicados, qué edad tenemos respecto a la danza, eso es lo que yo quisiera saber.

G.F.: Creo que hay dos aspectos muy diferentes y muy importantes que establecer, porque si no, se presta un poco a confusión. Creo que abordando lo que se dijo en estos dos lados muy diferentes, podemos llegar a conclusiones un poco más amplias. Dentro de esto que propuso Rosa Reyna de la investigación, hay un aspecto estético-artístico, o sea, quiénes estamos bailando, cuáles son estos antecedentes, qué edad, qué intereses, qué nivel socioeconómico.

El otro aspecto es meramente práctico: para que una danza se lleve a cabo bien, se necesita un tipo de luz, etc., por ejemplo, esta danza se ve bien en un teatro, o también se ve bien en la calle, cuál es el tipo de piso, cuáles son las instalaciones, es muy importante esto para que el espectáculo se lleve bien.

Rosa Reyna está diciendo que llevemos un espectáculo que tenga buenos resultados, pero no todas las compañías y todas las instituciones o grupos pueden llevar un espectáculo para niños, otro para adultos y otro para realizar en la calle. Hay que tomar en cuenta de quién estamos hablando. Si yo tengo un espectáculo muy sofisticado, digamos en cuanto a sus recursos técnicos o aspectos artísticos, estoy eliminando la posibilidad de presentarme en otro lugar. Entonces, yo creo que es cosa de sentido común que si voy a tener que bailar en la calle, voy a crear específicamente, o a tratar de incluir dentro de mi repertorio, una danza que sí se pueda bailar con tenis, descalzos, o con una malla, pero creo que sí hay que tomar en cuenta quién es el público, si es para niños, etc., se vuelve muy complicado, no podemos llevar un espectáculo para cada quien.

Por otro lado, lo que quise decir anteriormente respecto al éxito y los artistas es que, en un momento dado, por bien o por mal, ellos no piensan en su público. Ningún compositor de los famosos del pasado pensó en su público. A Mozart le valió un comino si entendieron su música, si gustó o no. Claro, ha habido artistas que han tenido éxito, pero yo como coreógrafo no puedo hacer mi danza cien por ciento para complacer al público, al menos que yo decida hacer un espectáculo didáctico para realizar estos objetivos.

R.R.: Seguramente me expresé mal y tomamos la plática sobre un camino que ya deberíamos de haber andado. Ningún creador hace las obras para él, las hace porque tiene necesidad de comunicar. Tampoco la hace para determinado público, estoy de acuerdo, pero el que lleva la obra a un público, el promotor, sí debe de tener en cuenta qué tipo de público es, y saber qué obras tiene que llevar para que sean asimiladas.

Es diferente promotor y creador. Propongo que hagamos lo que dice Moisés: llegar a un acuerdo acerca de en qué lugar está ahorita la danza, a qué nivel mundial, nacional, qué es, cuánto vamos a avanzar, etcétera.

También hay varias maneras de hacerlo. Si ustedes quieren, lo podemos hacer a partir de mesas. En una podríamos hablar sobre cultura, en otra podríamos hablar de arte en general y en la otra ya especificar sobre la danza, y luego sacar conclusiones. O podríamos hacer cuatro mesas y atacar todos los mismos problemas o conceptos generales.

Martha Zúñiga (M.Z.): Todo esto de lo que estamos hablando responde a una nueva conceptualización tanto de cultura y de arte, como de danza en particular y a la misma necesidad del hombre que ha estado evolucionando. En la actualidad hay necesidad de comunicarse más. Hay necesidad de llegar a un punto común. Por un lado está el creador, las necesidades de proyección de los bailarines, y todos los esfuerzos humanos, materiales y técnicos, para la creación de un espectáculo, y por el otro están las necesidades de una comunidad determinada. Eso se puede llegar a conjuntar porque está relacionado. Un creador puede responder a las necesidades de cierta comunidad porque le interesa comunicarse con ellos, ya sea de manera didáctica, o transmitiéndole algún mensaje de lo que él siente, alguna emoción, etc. Donde entra lo laborioso, pienso que es en la conjunción, es decir, en la respectiva comunicación con esta comunidad en una representación dada.

R.R.: Quisiera aclarar algo. Todas las manifestaciones artísticas, desde los primeros testimonios que tenemos, han sido producto de la comunicación entre la comunidad. Nunca han sido aisladas, y por eso me interesa que lleguemos, quizá no a definir, no buscamos definiciones, sino a unificar criterios: qué entendemos por cultura, qué entendemos por arte, qué entendemos por danza.

Alejandro Dávalos (A.D.): Quisiera saber, después de que se reúnan las tres mesas y se logre obtener un criterio general acerca de lo que es cultura, arte y danza, qué va a pasar, porque a mí me dan un papelito que dice Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, y yo no sé qué tanto tenga que ver que nosotros estemos dialogando sobre qué es cultura y qué es arte cuando hay otras cosas con respecto a la danza y la investigación que son más importantes. No siento que vayamos a adelantar nada si sacamos de aquí un criterio de lo que es cultura, arte, etc., no sé si de lo que sea danza, danza en dónde, dónde nos vamos a ubicar.

R.R.: Danza en general, en las distintas ramas. Mira, hace un rato la empezamos a tratar de un lado y como que la mayoría vimos que hacían

falta antecedentes. Creo que habrá que unificar criterios como grupo para poder discutir de diferentes cosas y entendernos todos. Porque ahorita uno entiende una cosa y otro otra.

Cultura es todo el conjunto de valores materiales y espirituales que ha aportado el hombre desde sus inicios hasta la fecha y que están en continua transformación, adecuación y adaptación a los distintos fenómenos, países y comunidades.

Creo que quedamos de acuerdo con esto, entendiendo como espiritual los valores que no son precisamente materiales sino que rigen nuestra conducta, nuestra manera de unirnos por parejas, de accionar en la vida tanto en el aspecto social como comunitario. Me imagino que a eso se refieren con lo espiritual aunque también puede entrar la religión. Nada más quisiera puntualizar que está en continua transformación. Pasemos a lo que es arte.

Moisés: Nosotros a lo que llegamos ya, y es un poco disparado pero voy a tener que decir un poco más lo que capté personalmente, es que arte es la actividad humana que pretende hacer partícipe al espectador de las ideas y sentimientos del artista. Poniendo entre paréntesis lo que es el espectador porque había un poquito de confusiones entre que no siempre tiene que existir y en lo peligroso de la palabra.

Nosotros lo sentimos peligroso aquí. No estamos muy claros en que si tenía que existir. Como que había un poco de miedo de usarlo.

R.R.: ¿Puedo hacerte una pregunta? Si nada más se hiciera arte, una serie de obras, digamos escultóricas, y ya, ¿cómo vamos a saber si ese arte existe o no existe?

Moisés: No te entiendo.

R.R.: Un escultor que tenemos aquí, empieza a hacer obras, obras y más obras. ¿Cómo vamos a saber si está haciendo arte o no? Yo te pregunto.

Moisés: Yo definitivamente decía que tenía que existir el espectador, pero los compañeros son los que no están muy de acuerdo. Efectivamente tiene que haber una persona que vea esto. Tiene que haber un pasivo-activo, como se le llama. Pasivo porque aunque él está viendo, está trabajando su idea, su mente, y lo hace vibrar y lo hace sentir lo que está dando esa pieza, por ejemplo una escultura, o un movimiento de danza.

R.R.: Incluso, aunque el artista lo hiciera para su satisfacción muy personal, tiene que dejar una huella para que la otra gente lo reciba y exista la comunicación, emisor, receptor, si no, no se puede edificar.

Público: Nosotros tratamos de explicarnos el concepto de arte de la siguiente manera: el arte es el medio por el cual el hombre expresa ideas y sentimientos, esto es, que tiene que haber un emisor (el artista), un objeto (el objeto artístico), y el público, siendo la relación dialéctica entre estos tres elementos lo que para nosotros es arte, que es expresión y comunicación.

R.R.: ¡Importantísimo! Hasta ahorita mencionan el objeto artístico, o sea, el materializar la idea. Pero falta todavía algo más por ahí.

Público: Nosotros decidimos que el arte es la manifestación más completa de un pueblo. La definimos como la creación de una realidad, entendiendo por creación la facultad transformadora de la misma, y que se transmite.

R.R.: Bueno, hay algo que todavía no acaban de decir, están diciendo que es la manifestación de un pueblo, pero hay individualidades, porque cada artista es un individuo. Probablemente haya un común denominador que seguramente es el lugar, la región, el momento histórico en el que se vive, pero cada artista es un individuo.

A.S.: Hablamos de la creación humana y sugerimos que el arte es un medio para expresar algo o lograr algo. Después unos no están de acuerdo con la siguiente parte, pero yo lo expresé así: llevado a un alto nivel según los ideales actuales de la comunidad.

R.R.: Algunos podríamos no estar totalmente de acuerdo, porque el llevarlo a un alto nivel no es cosa del artista sino de la calificación de la humanidad a través del tiempo. Creo que el artista no está diciendo: "voy a hacer arte de gran nivel o voy a hacer un arte de bajo nivel", sino expresa y comunica en la medida que él siente y está preparado, y que tiene que decir. Ya la humanidad lo calificará de alto o mediano nivel.

Creo que sería importante mencionar el concepto de belleza relativo a cada lugar y a cada época, porque esto hace que varíe. Por ejemplo, el piecito, ese piquito que sale tres centímetros abajo del kimono, era el concepto de la belleza en Japón, además de otros conceptos culturales que se vierten ahí, que es que la mujer no tenía que andar lejos de su casa y si caminaba, con esos pasitos no podía caminar mucho, aparte del dolor que podía causarle el hecho de que los pies estuviesen transformados desde la niñez. Esa serie de conceptos culturales (entre ellos la belleza) también se reflejan en el quehacer artístico, y en la obra artística.

G.F.: Estábamos diciendo que tiene que haber altos niveles de perfeccionamiento según los ideales, que a lo mejor eso no viene en el mismo

momento en que se creó el objeto. Desafortunadamente, por bien o por mal, un sector en el poder va a determinar si es arte o no. Solemos poner un sello y decir "esto es arte" y todo depende de una moda y de los valores de una cultura ya sea internacional o nacional.

R.R.: Sí. Por eso quise aclarar que quien va a calificar una obra de arte es la humanidad a través del tiempo. Dentro de la sociología del arte hay una serie de factores que hacen creer que tal es un gran pintor, que fulanito es un gran escultor, que el otro es un gran coreógrafo, pero muchas veces es por razones políticas, de poder, de comercialismo. Toda la comercialización de Televisa, por ejemplo, que crea artistas de toda clase de la noche a la mañana, y la verdad es que cuando pase el tiempo vamos a ver cuántos perduran y cuántos no. La artesanía mundial, a pesar de ser un objeto útil, para nosotros es, al analizarlo después de muchos siglos, un objeto de arte exquisito.

G.F.: Yo creo que la cuestión de que si perdura un objeto de arte o no es muy relativa. ¿Cuánto tiene que perdurar? A lo mejor dentro de cien o doscientos o dos mil años, llega una persona y dice "quito la mitad de lo que está en el museo". ¿Qué tantos años necesita uno para decir, esto es arte?

R.R.: Mira, no es precisamente siglos o años. Es relativo. A lo que me refiero es que cuando lo tenemos tan inmediatamente cercano, pueden influir una serie de factores sociales, políticos, de poder o riqueza o relaciones, que nos presionen a catalogarlo como arte o no arte. Pero ya a través de muchas generaciones, del paso del tiempo y del conocimiento de estas obras por hombres de diferentes regiones del mundo, podemos tener un criterio más cercano a la realidad.

Algo que nos hace emocionar de una manera diferente que las cosas cotidianas con las que tenemos encuentro todos los días.

G.F.: Yo creo que acabas de decir algo muy importante: nos tiene que hacer sentir especial ante ese objeto, si no, no es arte. Precisamente hay un aspecto sentimental y emotivo en el objeto y por eso hablamos de un perfeccionamiento. Para que sea arte tiene que ser de calidad.

R.R.: Nada más quisiera agrandar un poquito el concepto que emitió Gregorio: podríamos decir que otra de las características del arte es esa manera de transmitirnos una serie de emociones y sensaciones con lenguajes distintos a lo que vemos o hablamos cotidianamente.

Público: Yo creo que lo más importante del arte es la función social que cumpla en el momento histórico que le corresponde.

R.R.: Podríamos aceptar eso también. Pasemos, entonces, a lo que es danza.

Moisés: Todavía no encontramos ninguna conclusión.

Público: La danza la entendemos como la expresión corporal, ya sea individual o colectiva, de ideas y sentimientos y, retomando lo del artista o conjunto artístico, la obra coreográfica, en el caso de danza y público.

G.F.: ¿Lo que es pantomima, es arte?

R.R.: Desde luego. La expresión corporal es la semilla tanto del teatro como de la danza. Y la danza, como el teatro, tienen distintas ramas.

Público: Creemos que la danza es una vía de expresión a través del cuerpo y la emoción. Así nada más. Y es una expresión corporal no imitativa de la realidad.

A.S.: Nosotros rechazamos la forma expresión y cambiamos a manifestación, una manifestación corporal y rítmica por medio del movimiento dentro del espacio.

Público: Nosotros dijimos esto: es la expresión corporal, espacio, tiempo. Pero no me dice a mí nada. Imagínate que soy una persona que conoces en la calle y me dices esto y me preguntas qué es lo que entiendo. Pues nada. No especifican, no es concreto. Necesita algo más para ser danza porque se puede caer en la expresión corporal, en la pantomima, y en miles de cosas. No sé, cuando hablo de movimiento, caramba, es tan grande esa palabra. Yo siento que falta algo para que podamos decir que eso es danza.

E.V.: El movimiento humano puede llegar a ser de un rango tan amplio que a veces es difícil delimitarlo simplemente a danza. El concepto creo que es mucho más amplio. Por eso no podemos llegar a una conclusión.

R.R.: También podríamos tomar como antecedente que la expresión corporal de origen tanto a la danza, ya considerada como arte, como al teatro y sus distintas ramas. En el teatro tenemos la pantomima, el drama, la mímica, que tienen diferentes características. La pantomima lleva determinadas técnicas para expresión, un vocabulario determinado, la mímica es otra cosa, es prácticamente una imitación de la realidad sin palabras.

Creo que el maestro Santos Balmori quiere comentar algo al respecto.

Santos Balmori (S.B.): Hay una cosa esencial: Todo artista necesita un eco de su obra, sea danzante, pintor, escultor, poeta, músico, lo que

ustedes quieran. Si hacemos arte, es que buscamos eco, buscamos lo que ahora se llama, con tanta precipitación y abundancia, comunicación. Hablo de esto de comunicación porque parece ser que en esta época hay comunicación y que antes no hubo.

Siempre ha habido comunicación, siempre ha habido necesidad de este intercambio entre productor y espectador. Siempre ha habido necesidad de esta comunicación entre el que produce y el que contempla y aprecia la obra.

Se ha hablado mucho de historia, del momento histórico, habrá que verlo con mucho cuidado porque esto nos empuja a obedecer al medio que nos rodea, a la época que nos rodea. Yo les aseguro, jóvenes, que el artista de calidad siempre ha trabajado a contrapelo. Siempre ha trabajado o ha querido trabajar más allá de la sociedad que le rodea. Ha querido movilizar esa sociedad. Tanto es así que les daré un ejemplo: la revolución francesa. De aquel baño de sangre, de aquella caída de tantas cabezas, ¿qué artistas pictóricos salen? Sale David e Ingres, que son puramente cálculo, medición, retención, equilibrio y que no representan, de ninguna manera, el horno trágico del que salieron. Siempre sucede así. En el momento más plácido de la burguesía, donde la sopa parecía más espesa, brota el cubismo, una cosa que revoluciona completamente.

En resumen, el artista tendría en eso el papel de equilibrar: en el momento de paz, en el momento de no movimiento, el artista quiere mover, y quiere provocar ese movimiento. En el momento de gran agitación, quiere calma.

Tuve el honor de salvar a varios artistas españoles de la guerra española. De hacerlos llegar aquí y que se los protegiera. Ahora bien, eran artistas plásticos que salían de esa hornaza, salían de esa hoguera. Yo estaba muy preocupado por saber cómo iba a ser la producción aquí, ya en otro medio. Los dejé en paz y como a los cinco meses empecé a visitar estudios. Pues todos estaban pintando bodegones. Todos estaban pintando flores y frutas. De la revolución, nada. Bueno, les pregunté, y qué pasó con eso que ustedes sufrieron, que experimentaron. No nos hables de eso, queremos paz —contestaron.

Casi siempre el artista obra así. Y el deber de ustedes no es acomodarse al tiempo histórico en que estamos, es procurar tomar el paso de ese tiempo o, si tienen ustedes bastante potencia, sobrepasar el tiempo. Ese es el papel del artista, sea lo que sea, escritor, escultor, danzante, lo que sea. Ese es el deber: hacer avanzar, con su granito de arena, todo lo que se pueda del país que le tocó habitar, del país donde nació, con el cual simplemente por ese hecho tiene un gran deber.

Ahora bien, un poeta muy amigo mío, de entre muchos que he tenido, León Felipe, me decía: Mire Balmori, en el arte hay que fijarse bien qué categorías hay. En el arte se puede hacer cosquillas en el sexo, se puede hacer cosquillas en el estómago, cosquillas en el corazón o cosquillas en el cerebro. Hay que elegir qué punto uno quiere cosquillar — me decía un poco cómicamente.

Debemos ver en eso qué punto es trascendente. Siempre deseamos hacer una cosa que trascienda. Una cosa que señale un pasito un poco más allá en la historia. No a un nivel de la historia, sino un poquito más lejos y eso es ya elección del creador. Yo considero que debemos, sobre todo a ese público a quien nos dirigimos, tenerle un profundo respeto y elegir la calidad del alimento que le vamos a dar. Porque se ha hablado de arte escénico y a mí, antes de venir aquí se me planteó la incógnita: ¿qué es arte escénico? Un *show* es arte escénico, una cosa de carpa es arte escénico, una pirueta en un escenario puede ser arte escénico y una tragedia de Shakespeare, o cualquier otro gran artista potencial que remueve las pasiones humanas es también arte escénico. Así es que eso de arte escénico es demasiado general. Tenemos que saber cuál es el arte escénico para ustedes artistas de danza. Ustedes que, se quiera o no, son la esperanza del país a este respecto. Tienen su grano de arena que dar a la construcción de México. Tienen ustedes que dar su ladrillito para el edificio final.

Miren, México hasta la fecha no tiene un rostro declarado, fijo. Es una exageración todo lo que se ha dicho de eso. El arte mexicano está en formación. Si el arte mexicano está formado no nos quedaba más que bajar la pendiente porque ya estaríamos en la cúpula. No es eso. Cada generación va formando una faceta más del arte mexicano, del alma mexicana, del país mexicano y a ustedes les toca ahora crear una nueva faceta. Yo, por ejemplo, que he tenido la desvergüenza de vivir demasiado tiempo, he procurado, en mi tiempo, dar mi esfuerzo y aún lo doy, pero el de ustedes debe ser más vigoroso porque ustedes tienen toda la vitalidad de la juventud, lo cual admiro y les deseo que produzcan mucho.

Ahora bien, tengamos en cuenta una cosa: la creación, lo que vamos a presentar al público. Hay veces que nos ofuscamos con nuestros problemas personales, pero ¿interesan al público esos problemas personales?, ¿no hay que ir a la raíz?, ¿no hay que ir más allá de ese problema personal para encontrar la frase que acerca al mito, ya sea en el amor, en el odio, o en la creación? Esa es la frase fundamental que es esencial para el artista. Los trapos sucios del artista no le interesan a ningún público. Es algo más profundo lo que hay que lanzar. Y para eso tengo una gran esperanza en ustedes.

No es para halagarlos pero les hago ciertas advertencias. Nuestra situación como mexicanos. Démosnos cuenta de algo importante: no podemos ser precortesianos ni podemos ser europeos. Entonces, ¿qué diablos somos?

Somos otra cosa. Tiene que ir otro acento. Tiene que ir un acento de Latinoamérica, un acento que se está marcando perfectamente en la literatura. Tenemos a Vargas Llosa y a tantos otros. Hay gente de un acento tal que eso no puede ser europeo, eso es legítimamente de nuestra América Latina. No es ni de Norteamérica, y conste que de Norteamérica, con todo mi nacionalismo mexicano y mi aversión al impulso imperialista, en cuestión de danza podemos aprender mucho porque han ido muy lejos.

Pero no hagamos danza americana, no pretendamos hacer danza prehispánica tampoco porque haremos un mal folklore, y el folklore, en la Academia de la Danza, cuando era director, teníamos nuestra clase de folklore, pero yo siempre he opinado que el folklore es cosa del pueblo y hay que dejárselo al pueblo. Que cuando cae en manos del artista lo adultera y lo echa a perder. Es legítimamente riqueza del pueblo. Si vamos más allá, como decía Malraux, "el folklore es el lujo de la miseria". Entonces, toda posición que hagamos nosotros a ese respecto sería una imitación. No será bien.

No les digo a ustedes que hagan arte mexicano. El arte no se hace por decreto, va saliendo y el futuro dirá si ustedes fueron mexicanos o no, pero no traten jamás de ser mexicanos profesionales. Ningún francés, ningún español, ni ningún italiano ha tratado de hacer arte francés, español o italiano, porque el mayor arte francés, por ejemplo, de los últimos tiempos, fue hecho por españoles o por extranjeros. Quitense esa serie de tabús, quitense ese respeto.

Fui director de la Academia de la Danza en aquella época que llaman hoy día "época de oro de la danza". Debo advertirles que ni Miguel Covarrubias ni yo, ni nadie de los que tomamos parte en aquellos tiempos, sabíamos que estábamos haciendo la época de oro de la danza, como ningún individuo en el medievo sabía que estaba en el medievo, ni ningún individuo del Renacimiento podía decir, "yo, hombre del Renacimiento". Es una cosa que después la historia juzga, pero el decir época de oro de la danza quiere decir que aquello no se puede sobrepasar. Ya se ha sobrepasado y se han hecho cosas mejores, porque que me perdone Rosa Reyna que está aquí, pero voy a decir, francamente ella bailaba muy bien, tanto es así que José Limón la utilizó como protagonista principal de obras suyas, pero en lo general, y no se lo cuenten a nadie, se bailaba bastante mal. Ustedes han sobrepasado técnicamente

todo aquello, tienen más sabiduría y más preparación. Ahora muchos, a la obra.

R.R.: El maestro nos hizo favor de acentuar lo que habíamos dicho acerca de que el artista, además de sus experiencias y de sus sentimientos, también puede expresar sus anhelos.

Por otro lado, también mencionó algo que no acabamos de decir acerca del arte y que es importantísimo: la verdad del artista. Cuando se es verdadero y auténtico artista, se va a reflejar su idiosincracia a querer o no porque es lo que él ha sido, heredado, es en donde él se ha desenvuelto aunque ataque problemas que tengan carácter universal. Esto es todo lo que quería decir.

S.B.: Una añadidura a lo que hablé de la llamada época de oro de la danza. Había una cosa particular en aquella época de oro, había fervor, había una especie de mística.

Miren, ninguna catedral se ha levantado piedra por piedra, ninguna pirámide tampoco, todo ha sido cuestión de fervor, todo ha sido de impulso, todo ha sido un sueño de razas realizado, así como simplemente un avión que surca el espacio es un sueño de ingeniero realizado, pero nada, absolutamente nada, recuérdenselo bien, tanto en la vida privada como en la vida general y sobre todo en la vida artística, nada, nada, se hace sin fervor, sin meter todo el ser en ello. Recuérdenselo por favor.

Propuestas prácticas para los bailarines

Elena Jordán

Quiero aclarar que mi intervención va a ser para proponer cosas que los bailarines jamás las hemos propuesto. Siempre, como dice mi marido, pensamos en la filosofía y en el lenguaje y, en la realidad, cuando nos metemos a trabajar, vemos las dificultades técnicas y prácticas para llevar a la escena una cosa.

Quiero hacerles un llamado a ustedes que son los jóvenes, que son el futuro y que son verdaderamente lo que vale de México. Somos un Distrito Federal de más de diez y siete millones de habitantes, donde podríamos ser trescientos o cuatrocientos grupos de danza. Solamente en Estados Unidos son creo que más de 1300 grupos, y profesionales.

Soy una artista que jamás he dejado la danza. El hecho de no estar en la Academia de la Danza desde hace casi veinte años no quiere decir que la haya dejado. He trabajado con grupos completamente alejados de la Academia de la Danza, pero no la he dejado un sólo instante.

Quiero decirles varias cosas. Una de ellas es no preocuparnos tanto de la temática. Debemos preocuparnos por crear danza, una danza que nos permita encontrar un lenguaje entre lo mediterráneo y lo precolombino, pues somos una fusión de esas dos cosas. Tenemos una lucha tremenda que realizar y ustedes jóvenes son los que la tienen que llevar a cabo.

Me interesa la danza de una manera total. Me interesa la danza social, la danza de carácter político, la danza pura, la danza de Pina Baush que me parece extraordinaria, me interesan todos los lenguajes porque todos ellos tienen validez, todos los lenguajes nos pertenecen a los artistas y los bailarines debemos ser tan elásticos que no tengamos miedo de bailar una cosa de pura forma o una cosa política. Hay que dejarnos de cuentos de que tenemos que ser mexicanos y de que tenemos que hacer arte social y de que estemos peleando. Yo creo que los jóvenes de ahora son mucho más abiertos y por eso me interesan,

porque creo que se puede unificar el criterio, se pueden unificar las necesidades, todo lo que nosotros requerimos para llevar una cosa al escenario. Tenemos un compromiso tremendo: crear el puente con el público. Y ese puente no lo quiero llamar comunicación porque soy una discípula completa de José Limón.

Es el colmo que en México se baile Graham y no se baile Limón. Es el colmo que no se baile la técnica de Doris Humphrey, de Pearl Lang y todas estas personas que bailaron como José, que estuvieron en ese movimiento.

José es una figura nacional enorme, una figura mexicana que deberíamos respetar más. Y deberíamos de tener sus conceptos. Me parece admirable cómo los artistas, y norteamericanos del grupo de José Limón que existe ahora, doce años después de muerto él, respetaron y guardaron su lenguaje.

Yo deseo que este centro —por eso vine y por eso me interesa— se dedique a consolidar un gran archivo de películas y de cosas para que los jóvenes conozcan la historia de los verdaderos creadores de la danza contemporánea que son los que estamos viviendo.

Ahora estuve hablando con Anna Sokolow, me la encontré solita, caminando a los ochenta años en la Zona Rosa y todo esto se lo dije porque en una conferencia memorable Anna nos dijo que por qué no hacíamos una noche mexicana y que nos fijáramos en cómo se hacían y hubo una persona tan audaz de decir que todas las noches mexicanas eran iguales en todas partes.

No es posible ser tan cerrados, tres artistas nos han legado cosas maravillosas: Waldeen, Anna Sokolow y José Limón. Sobre todo él, porque nos legó una teoría y, con sus obras, lo que es el arte con un acento humano, con una calidad humana.

Para esto necesitamos cosas prácticas que yo voy a proponer. Yo creo que todos están de acuerdo en que debemos de ser actuales pero sin dogmas. Sin ningún dogma. Que éste quiere hacer cosas políticas, que las haga, si quiere hacer cosas de pura forma, que las haga, somos un país enorme. Podríamos ser el ejemplo, podríamos ser la continuación del movimiento norteamericano.

Concretamente quiero hacer la primera propuesta: que el CID-Danza proponga al INBA una investigación muy clara de lo que es la historia de los pioneros de la danza contemporánea, y un archivo de historia de la danza en el mundo entero: quién es José Limón, en dónde nació, cómo salió, quién es Charles Weidman, quién es Pearl Lang, quién es Twyla Tharp, y todos esos seres que crearon ese movimiento. Quiénes son los de aquí en México, quién es Guillermina Bravo, que ha luchado tanto,

quién es Rosa Reyna, quién es Javier Francis, que nos formó a todos los que fuimos de esa época, quién es Guillermo Keys, quién es Raquel Gutiérrez, que fue una bailarina extraordinaria. Es una lástima que, habiendo tantos artistas que todavía viven en México y que hicieron arte, los jóvenes no sepan quiénes son. Yo sé que muchos de ustedes no saben ni quién soy yo y yo he tenido una significación en la danza. Que me hayan ignorado, eso no importa, la tuve y eso es lo importante: trabajar sin importarnos si nos toman en cuenta o no. Bueno, la primera proposición es la historia.

La segunda proposición, y he pensando mucho en esto, es la siguiente: los grupos jóvenes necesitan una sede, un teatro. Ya lo tenemos, es el Teatro de la Danza. Ese teatro de la danza para cada grupo de danza yo lo propuse en la UAM pero la UAM no tiene todavía el sentido, todavía no se da cuenta de las necesidades. Hace el premio de la danza, que tampoco estoy de acuerdo con eso, porque el premio debería consistir en funciones de danza. Y tenemos un teatro que nos deberían de prestar cada quince días a uno de los pequeños grupos individuales para que se presenten en el escenario en traje de ensayo, con toda su labor de uno, de dos o de tres años, para ver si ese trabajo vale, si ese trabajo tiene trascendencia. Que haya un presupuesto en Bellas Artes para montarlo, para ayudar a montar esas obras.

Mi tercera proposición es que haya muchas más funciones de talleres de composición, de talleres de improvisación, de talleres de búsqueda de lenguaje, porque yo acabo de ver un programa de televisión donde es increíble ver cómo la señora Twyla Tharp maneja a Baryshnikov. Es increíble, es un lenguaje nuevo, esa es una búsqueda nueva, eso no es regresar a hacer *pirouettes* y *grand jetés* con el nombre de que es danza moderna. Estamos haciéndonos tontos en ese sentido. De veras tenemos que dar funciones, no sé si aquí o en otros teatros, pero hay que darle mucha difusión, mucha publicidad y presentar mucho el trabajo de cada grupo, de talleres de búsqueda de lenguaje, entre los artistas antiguos como nosotros, de esa época.

Hay muchos artistas que saben mucho y que podrían dar talleres. Rosa podría dar talleres, podría dar talleres Guillermo Keys cuando viniera aquí, Josefina Lavalle, inclusive Guillermina Bravo. Bueno, si no se presta, ni modo. Yo doy talleres de composición e improvisación en todas las escuelas, he tomado cursos muy interesantes en México, en Europa y en Estados Unidos, he tomado los talleres de composición de Doris Humphrey a través de Bodil, pero personalmente le doy mi interpretación. Y eso es lo que tenemos que hacer los artistas: aprender, estudiar y sacar nuestras propias conclusiones. Hacer nuestra técnica y

no puro Graham, muchachos, puro Graham no es posible. Está más cerca de nosotros el sentido profundamente humano de un José Limón. Yo quiero que reivindicemos, nosotros los jóvenes, esa figura mexicana, pensando en que no es tanto su técnica, porque no tiene propiamente dicha una técnica, pero sus conceptos artísticos, sus conceptos de lo que debe ser el movimiento, la música, el espacio y la teoría maravillosa de Doris del puente entre dos muertes, que es mucho más interesante que la contracción y caída de Martha, porque lo de Martha es interesante pero se cristaliza como una forma que ya nadie puede repetir y que cuando lo vemos en el Ballet Nacional nos damos cuenta que estamos viendo una función de Martha y nada más y nosotros tenemos que crear, con los conceptos de cada maestro de esa época, nuestra propia técnica. ¿Por qué bailar como Martha, por qué bailar como José, por qué, para qué? Ellos han tenido otras necesidades. Martha baila así porque era una persona tremendamente nerviosa, histérica, corta, limitaba su técnica a su físico. Entonces, no nos corresponde. Y no tenemos que hacer una técnica tampoco cubana, como la hacen los cubanos, que la hagan ellos y que nos la vengan a dar a nosotros, que nosotros somos tan suficientes y tenemos tanto talento y tenemos tanta sensibilidad que podemos crear nuestra propia técnica, con los conceptos de los maestros pero no trasladar al escenario lo que otra mujer u otro país buscó y les costó mucho. Utilizar el esfuerzo de Martha Graham como un lenguaje pues es muy fácil: ya no se busca, ya nada más se repite. Muchas gracias.

Discusión

Rosa Reyna (R.R.): Otro de los aspectos importantísimos que dijeron tanto Elena como el maestro Santos Balmori es que ustedes aprovechen lo bueno que se ha dado en la danza mexicana, pero que aporten todos los valores nuevos de esta etapa distinta. El carácter auténtico del creador, que se refleje en nuestras propias cosas, nuestras propias necesidades, toda la idiosincracia en sí. Nosotros tenemos capacidades y si en algo se ha distinguido el mexicano es que es mucho muy sensible, es creador por naturaleza.

Gregorio Fritz (G.F.): Yo tengo dos cosas que decir. La primera: estoy totalmente de acuerdo con la señora. Siempre he pensado que el Ballet Nacional de México se debe de llamar Ballet Nacional de Martha. La gente me ha preguntado muchas veces cómo veo la danza en México, y yo digo que realmente muy mal. No hay una nueva vibración de coreógrafos. Lo que yo he visto en los últimos años son precisamente repeticiones de diferentes influencias. Claro, cualquier artista siempre

tiene influencias de sus maestros y de la gente que ha visto. Pero los coreógrafos no están buscando una voz propia, son buenas imitaciones, etc. Es mucho muy importante que los coreógrafos de ahora logren buscar y hagan una danza suya y no una danza influenciada por otra gente. Eso es una cosa.

La segunda es que también estoy totalmente de acuerdo con las tres proposiciones. Creo que en todos estos años que llevo trabajando aquí en la ciudad de México jamás he escuchado tres proposiciones que estén tan de acuerdo con mi opinión personal. La danza es de los jóvenes, las compañías grandes que ya conocemos ya tienen los medios. Nosotros necesitamos acceso al teatro para poner en práctica nuestras ideas. Tiene que haber un camino al foro, se necesitan espacios donde ensayar, gente con quien trabajar. Lo que me pregunto, es cómo vamos a lograr cristalizar estas tres proposiciones.

Elena Jordán (E.J.): Por medio del Centro de Información.

G.F.: *Okey*. Mi deseo es que no se queden precisamente en proposiciones, sino que busquemos la forma de llevarlas a cabo. Porque los que somos independientes no tenemos acceso a los salones de las instituciones para ensayar. Hay que ser alumno o maestro de ahí, hay que conocer a la gente para tener acceso. En realidad yo veo que en esta ciudad muchas salas y muchos estudios están vacíos durante muchas horas y las puertas están cerradas con llave.

E.J.: Hay que hablar con los directores de Bellas Artes, con los de la UAM, con los de la UNAM, hacer un pliego petitorio para que nos proporcionen lo que necesitamos. Inclusive ahora el rector de la Universidad es un hombre joven que puede proporcionar muchas cosas. La Universidad es un centro completamente elitista donde la Sala Miguel Covarrubias no se puede tocar, es sagrada. Eso es el colmo.

La otra cosa que necesitamos, son técnicas y metodologías de investigación que pueden ser muy variables y necesitamos acercarnos a diferentes ciencias y humanidades para tomar de ellas instrumentos de análisis, técnicas y métodos, e ir creando técnicas y métodos específicos para la investigación de la danza o de una parte específica de la danza.

En esta cosa de la interdisciplinariedad, es absolutamente necesario que empecemos a atraer a gente con conocimientos de otras áreas como sociología, psicología, medicina, etc., que se interesen en la danza y también tenemos que entenderlos a ellos y ellos a nosotros para que podamos encontrar un lenguaje común, para que podamos lograr la interdisciplinariedad en la investigación. Muy frecuentemente sucede que nosotros, como gente de danza y ellos, como gente de una ciencia

determinada, tenemos nuestros códigos cerrados y no podemos compenetrarnos.

R.R.: Creo que básicamente unifica un criterio para todos. Hablemos entonces de la danza como arte escénico.

Público: No tenemos una respuesta todavía.

Mesa 2

Público: Hablamos de la danza como arte escénico que encierra en sus palabras lo que es necesario para producirla ya que consideramos que la danza está inmersa dentro del ámbito cultural como manifestación artística. Entonces, para que se dé la danza como arte escénico es un elemento fundamental un espacio y un receptor, que puede ser un público.

Mesa 3

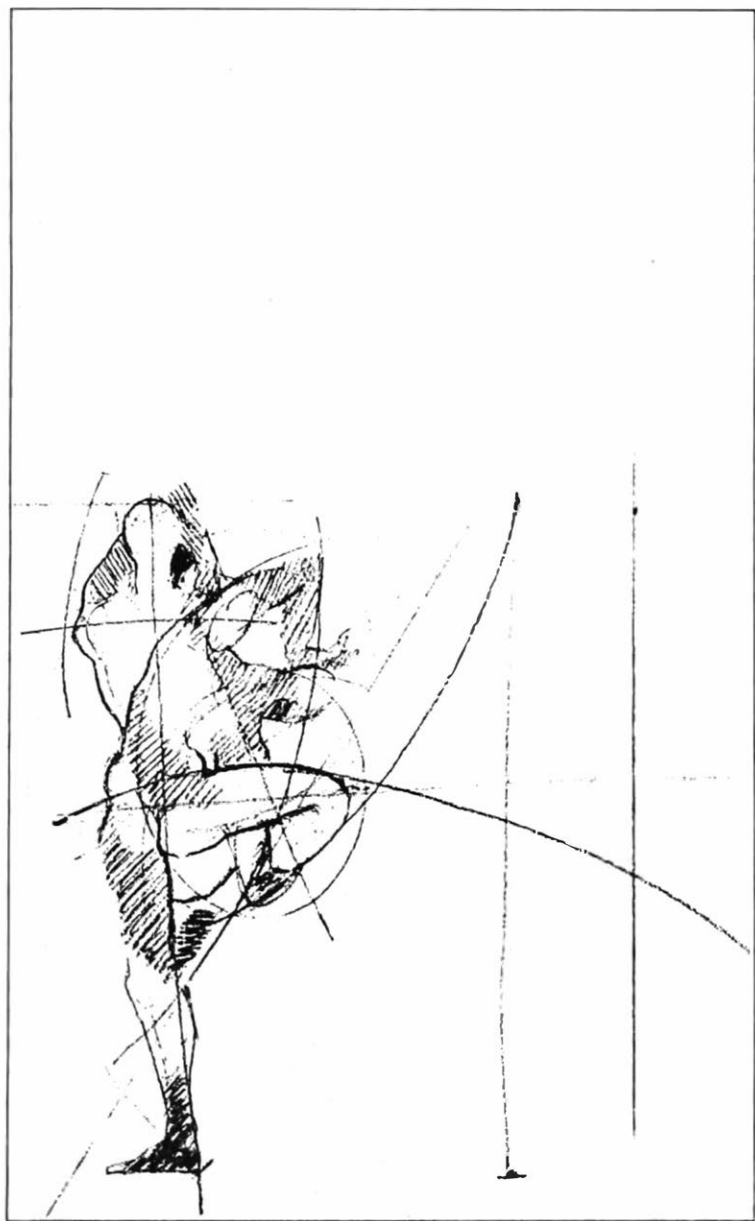
Público: Pues, es la conjunción de una serie de elementos (el escenario, el ejecutante, la danza en sí, las luces, etc.), que se conjuga para emitir un discurso concreto, un discurso artístico (proyectar una coreografía) adyacente a la realidad.

Mesa 4

Público: Nosotros intentamos definir la danza escénica contrastándola un poco con la danza como fenómeno social, o sea, la danza que todo el mundo baila en una fiesta o las danzas verdaderamente folklóricas que forman parte de ritos, ceremonias y tradiciones. Y llegamos a la conclusión de que realmente la participación del bailarín en una danza formal, escénica, ya es profesión y requiere de un público, un público que paga un boleto para ver el espectáculo, porque en una fiesta siempre hay gente que está viendo.

Alán Stark (A.S.): Yo creo que la diferencia entre la danza escénica y la danza en general se puede resumir precisamente en el escenario que hace que haya una diferencia entre el espectador y el que está haciendo la danza. En la danza social y la danza ritual participa toda la comunidad, pero danza escénica es donde se separa el escenario y el público, donde está el que baila y el que recibe el mensaje.

R.R.: Quiero nada más hacer un comentario. Podríamos decir que en sus principios, la danza surge como una necesidad generalmente ceremonial, ritual del hombre, donde la comunidad entera participaba. Pero llega un momento en que surge la necesidad de transformar los movimientos en unos más difíciles, más virtuosos, y la danza ya no es apta para que la haga toda la comunidad. Y se van separando. Curt Sachs



menciona en su *Historia universal de la danza* cómo surge y se va transformando la danza.

A.S.: Yo nada más quería agregar una cosita. Esto que menciona Rosa Reyna es el proceso que se efectuó dentro de la cultura occidental. Pero también ha habido un proceso de escenificación entre otras culturas, donde un escenario, con gente que está más especializada, y este grado de especialización es lo que separa a los que están haciendo las danzas de los que las están viendo. Y el concepto de escenario puede ser muy amplio. No tiene que implicar un teatro a la italiana, como el teatro de Bellas Artes o un lugar que se ha desarrollado dentro de la cultura occidental. Inclusive, en la discusión que tuvimos hace rato sobre la calle y los teatros, creo que si lo pensamos un poco más profundamente, la diferencia no es tanta. Se puede hacer un escenario en diferentes lugares.

Otro problema que hemos tenido mucho en discusión aquí y en general en los últimos años es la diferencia entre danza y teatro y danza y otras cosas. Dentro de la cultura occidental se hizo un grado de especialización que llevó a separar muy tajantemente las diferentes artes y dentro de la danza donde hay música, artes plásticas, etc., el movimiento del cuerpo era el principal objetivo del espectáculo. Dentro de otras culturas todavía existe un mayor grado de integración de todas las artes escénicas en un solo espectáculo, y siento que hay cierta tendencia ahorita dentro de la cultura occidental, a retomar esos aspectos que siguen vigentes en culturas orientales y africanas e inclusive, en cierto aspecto, en la cultura latinoamericana indígena, para volver a unir esos elementos.

Para terminar sólo quisiera agregar algo respecto a la técnica. Creo que muchas veces tomamos la técnica como una cosa aparte del contenido. Creemos que la técnica es hacer las cosas cada vez más complicadas y yo considero que la técnica se da en función de lo que queremos expresar. Puede haber una técnica para hacer algo aparentemente muy sencillo o que no requiere de un tipo específico de formación corporal. Es una técnica manejar elementos del espacio y del tiempo, manejar elementos de emociones, elementos de comunicación social, etc., porque la técnica es el medio que usas para expresar lo que quieres. Muchas veces los bailarines tendemos a caer en la idea de que la técnica es una manera de formar nuestros músculos y eso no es. Hay muchas técnicas y todas ellas las tenemos que aprovechar y conocer, especializarnos en diferentes aspectos de técnicas y buscar la que necesitamos para lo que queremos decir, y crear una técnica nuestra que también viene en función de la necesidad de formar un movimiento, porque cuando la

gente está dispersa, no se logra formar un medio de expresión que refleje una colectividad, y que sea propio. Entonces, hay que formar un movimiento artístico, un movimiento dancístico mexicano, de aquí del Distrito Federal, compartir, unirnos, ver lo que unos y otros hacen, revalorar qué técnicas estamos usando, por qué las estamos usando, qué otras técnicas necesitamos y crear técnicas propias para lo que nosotros queremos expresar.

Necesidades prioritarias para la investigación de la danza escénica: interrogantes

Anadel Lynton

Las siguientes son una serie de interrogantes de temas por investigar que a mí me inquietan. Es extenso, pero no exhaustivo y quisiera que me ayudaran a agregar otros.

La única manera en que podemos lograr investigar algo de manera real y concreta es cuestionando, preguntando, empezando a observar, a juntar información y comunicarnos. Aquí viene una lista de preguntas que siento nos urge empezar a contestar en grupo, como bailarines mexicanos. No con respuestas definitivas, sino con contestaciones parciales que se vayan comprobando después, a través de una práctica, porque la investigación y la práctica están íntimamente relacionadas. Una investigación que no está ligada a una práctica no sirve para nada.

Creo que algunas de las cosas que nos urge empezar a cuestionar son:

¿Quiénes somos los que estamos haciendo danza?

¿Quiénes son los bailarines y coreógrafos mexicanos?

¿Cuál es su origen social, de dónde provenimos?

¿Cuál es nuestro estatus social, nuestra situación dentro de la sociedad?

¿Cómo nos hemos formado?, ¿cómo vivimos?, ¿qué pasa cuando envejecemos?

¿Por qué no tenemos asociaciones, ni sindicatos de bailarines?

¿Por qué no hemos logrado prestaciones sociales como otros trabajadores?

¿En qué se diferencia la problemática específica del bailarín de danza clásica, de danza contemporánea, de los llamados ballets folklóricos, de cabaret, de comedia musical, de televisión y de carpa?

¿Cuál ha sido el papel del Estado en el fomento de la danza escénica?

¿Cómo se forman las compañías?, ¿cómo sobreviven y cómo sucumben?

¿Por qué?

¿Cómo se organizan las compañías internamente?

¿En dónde bailamos?, ¿con qué frecuencia?

¿Qué significa ser compañía independiente, ser compañía subsidiada, ser compañía oficial, comercial o privada?

¿Cómo nos prestigiamos dentro de la danza? y ¿por qué?

¿Con qué técnicas nos entrenamos?

¿Con qué técnicas hacemos nuestras coreografías?

¿Cuál es el lenguaje coreográfico que estamos usando?

¿Qué es lo que nos comunica el contexto total de nuestras presentaciones?

¿Cuál es el tipo de publicidad que se maneja?, ¿quiénes son los patrocinadores de las funciones?, ¿cuál es el precio de los boletos?

¿Cuáles son las dicotomías entre lo explícito de nuestras intenciones y lo implícito del contexto donde nos presentamos? O sea, creemos que nuestra intención es una cosa, lo presentamos en determinado lugar y hay toda una serie de factores implícitos que no hemos concientizado, que hacen que nuestra coreografía venga expresando otra cosa en ese determinado contexto.

¿En qué tradiciones nos apoyamos?

¿Cómo reflejamos la realidad a través de nuestro trabajo?

¿De qué manera estamos haciendo danza latinoamericana?

¿Cómo hemos asimilado o transformado las influencias y los aportes del exterior?

¿Cómo se relaciona nuestro lenguaje y nuestra temática con el contexto de la presentación? ¿Debemos o podemos crear una técnica o un estilo específico, un estilo mexicano, un estilo latinoamericano?

¿De qué manera nuestra producción refleja una posición de clase, una subcultura de aficionados a la danza?

¿De qué manera hemos asimilado, deformado o transformado la danza popular mexicana?

¿De qué manera recogemos, dentro de nuestras obras, lo mexicano, lo urbano, lo rural, lo indígena, lo nacional o lo extranjero en nuestros espectáculos, a través de las diferentes épocas históricas dentro de la danza mexicana?

¿Queremos llegar a un público masivo?, ¿podemos llegar a un público masivo?

¿Hemos formado un movimiento de danza, o podemos formarlo?

¿Podemos organizarnos artística, política, o sindicalmente, como gente de danza?

¿Cómo podemos analizar la danza como un proceso de producción,

distribución y consumo dentro de una sociedad de mercado que es el nuestro?

¿De qué manera podemos conservar una obra de danza?

¿Cómo se transforma una obra de danza cuando son diferentes los intérpretes; cuando se presenta en una época distinta, con bailarines formados de distinta manera a cuando se presentó hace veinte, treinta o cincuenta años?

¿En qué radica la esencia de la transformación de una coreografía?

¿Se puede repetir exactamente? Hay gente que toma la posición de que una coreografía no se puede repetir. Que cada vez que se presenta una coreografía es algo que tiene trazos parecidos y el mismo nombre, pero es diferente.

¿De qué manera crea o recrea el intérprete la obra del coreógrafo?

¿El artista se hace, o nace?

¿Qué podemos conservar de una danza, de una coreografía, a través de la fotografía, a través del cine, del video?, ¿cómo podemos hacer danza para cine o para video?

¿Qué podemos conservar de una danza a través del documento o a través de la crónica, o a través de la crítica?

¿Cómo se puede describir una danza con palabras o con qué otros medios se puede describir una danza?

¿Cómo podemos o debemos formar críticos de danza, historiadores de danza, investigadores de danza?

¿Es posible o deseable intentar formar un bailarín integral, que pretenda poder bailar todos los estilos?

¿Cuál es nuestra relación con la música, con la plástica, con la poesía, con el drama, con la palabra?

¿Existe tal cosa como danza pura?

¿Cómo se relaciona la danza con el gesto cotidiano, y con los movimientos de trabajo?

¿Necesitamos definir qué es danza o qué no es danza?

¿En qué se diferencia la danza de hombres y la danza de mujeres?

¿Hay una manera de bailar de mujeres?

¿Cómo es el cuerpo y el gesto de hombre y mujeres?

¿Cómo es el cuerpo y el gesto de mexicanos y de no mexicanos?

¿Qué formación y educación continua requerimos para no estancarnos, para no conformarnos, desesperarnos, amargarnos, frustrarnos y marginarnos?

¿Cómo podemos comunicarnos, unirnos e integrarnos a la sociedad, reflejarla, cuestionarla y transformarla?

¿Cómo podemos asumir un papel activo, positivo?

Esto y mucho más es lo que tenemos que preguntar, investigar y analizar.

Discusión

Anadel Lynton (A.L.): Ahora, dentro de todo esto ¿qué es lo prioritario, qué es lo que nos urge saber ya? para que los jóvenes bailarines, que son cada vez más, puedan desarrollarse mejor.

Necesitamos indagar en esto, investigarlo a fondo, históricamente y en la actualidad para dar sentido a nuestra práctica, para no seguir repitiendo modelos caducos.

La sociedad cambia, el arte se transforma y tenemos que estar conscientes de lo que estamos haciendo. Organizarnos y unificarnos dentro de la pluralidad. Lograr la solidaridad como gremio, asumarnos como trabajadores del arte, como latinoamericanos y expresar nuestra verdad. Es todo.

Público: A mí me parece fundamental toda esta lista de preguntas que te haces y más para los bailarines, porque el baile, como el arte, sin filosofía no es nada. La respuesta está en ustedes, tienen que cuestionarse todas esas preguntas, filosofar.

Esas preguntas son muy interesantes, pero ¿cuáles se van a realizar?

A.L.: Pues ahí está la cosa, eso es de lo que vamos a hablar ahorita.

Rosa Reyna (R.R.): Podríamos hacer una elección de las preguntas más importantes y tratar de contestarlas. Muchas de estas preguntas a la hora de comentarlas podrían resolver varias de las cuestiones que se han comentado aquí.

A.L.: Dentro del programa de este encuentro, que en realidad nuestra mesa se salió en cierto sentido del programa, habíamos trazado una secuencia por tratar: Situación actual de la investigación de la danza en México, que yo siento que sobre eso se podría recoger una cosa bastante sencilla que es que hay poca investigación sistemática, y que son unas cuantas personas las que lo han hecho o que lo están empezando a hacer; que todos los coreógrafos investigan de manera empírica y plasman los resultados de su investigación en sus obras, y aunque algunos están empezando a sistematizar un poco, generalmente no se verbaliza; que pueden tener archivos particulares o puede haber documentación perdida en el archivo muerto de Bellas Artes en un sótano donde nadie lo encuentra, como de hecho está; que necesitamos intentar recopilar este

material y ponerlo a la disposición del público de manera que sea accesible a todos nosotros para que podamos venir a consultarlo, a conocerlo, a encontrar el dato que necesitamos para resolver un problema que nos está preocupando o que nos urge resolver en un momento dado dentro de nuestra práctica.

R.R.: Respecto a esto de los archivos, nos hemos dado cuenta del horror que es cuando los programas vienen incompletos. Anuncian a fulano, a tal compañía del 17 al 20 de noviembre, por decir algo, pero no dicen ni de qué año, ni quién participó. No dan datos generales del grupo, ni principios rectores, absolutamente nada. Entonces, pienso que para ir llevando el desarrollo histórico de nuestra danza lo mejor posible y que la investigación no se pierda, debemos promover que en la difusión siempre el programa venga lo más completo posible, dando hora, mes y año en que se llevó a cabo el evento dancístico, nombre del coreógrafo o versión coreográfica, música, diseños, autor del libreto, máscaras, efectos sonoros, lumínicos, sucinta biografía del grupo y principios rectores de la misma; mencionar si la obra se estrena a nivel nacional o internacional, y fechas en que esto haya sucedido, en qué teatro, enlistando, asimismo, el primer reparto de la coreografía y una serie de datos que coadyuven para el desarrollo histórico de la danza en México. Esto, digamos, sería una propuesta en el aspecto nada más de la difusión.

A.L.: Sí. Si no conocemos lo que se ha hecho, cómo vamos a seguir adelante. Yo siento que definitivamente el que no conoce el pasado no puede llegarle al futuro. Necesitamos conocer los hechos para analizar su significado y aprovechar las experiencias del pasado, assimilarlos e integrarlos a nuestro quehacer actual y eso es labor de todos, no solamente del gobierno, ni de este centro.

En cuanto al punto Situación actual de la investigación de la danza en México, ¿tienen algo más que agregar?

Gregorio Fritz (G.F.): A mí me gustaría, si fuera posible, que aquí, o en otro lugar, hubiera una forma de saber cuáles son las escuelas donde se puede estudiar danza. Quiénes están dando clases, cuáles son los requisitos, si hay requisitos de edad, qué horarios tienen. Mucha gente se me acerca y me pregunta que dónde puede estudiar danza, pero yo, como individuo, no les puedo decir. Es un enorme problema. Aquí hay muchas escuelas, pero ¿cuáles son las posibilidades de entrenamiento? Si se pudiera hacer un directorio aquí...

A.L.: Yo creo que es una idea fabulosa que no se me había ocurrido. Hacer una especie de convocatoria para formar un directorio. Que los

datos los aporten todas las escuelas e instituciones. Teniendo toda esa información a nuestra disposición nos podríamos dar cuenta de la situación muy real de la danza y hasta ponerle un remedio al que no haya un sitio para el bailarín independiente que no está metido dentro de una institución de la enseñanza (que generalmente las oficiales son para niños) o dentro de una compañía oficial subsidiada y no tiene dónde entrenarse, ni el lugar, ni la manera de pagar la clase particular, que también está hecha para bailarines profesionales.

Otra posibilidad sería tratar de lograr tener un centro de información donde toda la gente que va a dar funciones, lo anotaran y supieran que ahí otra gente podría enterarse. La difusión publicitaria y todo eso es otro "rollo" bien importante, pero una cosa concreta que sí se podría intentar sería tener un centro de información sobre escuelas y sobre funciones.

Público: Si hubiera una forma de enterarse de los grupos independientes que están dando clases entre sí, de dónde dan sus clases y qué técnicas imparten, se podría comenzar a desarrollar otro tipo de relación entre los grupos, partiendo de algo concreto, como es tomar una clase.

R.R.: Creo que podría ser un intercambio de técnicas.

A.L.: Sí. Comúnmente los grupos son poco numerosos y se hace mucho esfuerzo para que un miembro de esa compañía dé la clase, los demás la toman y son cinco o diez. Quizá podría haber manera de que, para determinado tipo de clases, se unieran varias compañías y así aprovecharan más los espacios y al maestro. Toda una serie de cosas serían posibles teniendo esta comunicación y esta información entre nosotros.

Otra propuesta es un directorio de toda la gente que está haciendo danza, para que nosotros podamos difundir directamente cualquier cosa, por ejemplo, actividades como este encuentro.

Sin embargo, recopilar información es un trabajo muy extenso. Ni nosotros ni ninguna institución se podría dar abasto para recoger o tener la cantidad de investigadores para salir a la calle a buscar toda esta información. Igual que con el directorio telefónico, las personas tienen que aportar informes, tiene que haber un proceso mutuo. Si ustedes aportan mucha información, es muy factible que nosotros pudiéramos publicar un directorio de escuelas y compañías cada seis meses o cada año.

Público: Si la cosa va a ser a raíz de asociación, esta información puede estarse renovando periódicamente, si es que se logra conformar un grupo representativo.

A.L.: Nosotros tenemos aquí un *Boletín Informativo* bimestral que está abierto a las aportaciones de todos ustedes. El director es César Delgado. Pensamos que podría empezar como una semilla hacia un medio de difusión más extenso. Si ustedes hacen extensiva esta idea a las demás personas que no están aquí, con las cuales tienen contacto, pues ya podría hacerse muchísimo más amplio.

Sobre la cuestión de las necesidades prioritarias para la investigación, ¿tenemos algo más? Quisiera que alguien más aportara algo a las cosas que dije y que intercambiáramos ideas sobre cuáles de esas cosas son más urgentes.

Público: Creo que una cosa importante es la forma de subsistencia.

A.L.: Precisamente ese fue uno de los primeros puntos que traté. Creo que es imprescindible reunir información para crearnos a nosotros mismos conciencia sobre nuestra situación, sobre nuestra absoluta falta de protección social, sobre lo que pasa cuando alguien se rompe la pierna, o se enferma y todo ese tipo de cosas que pasamos por alto con un romanticismo tremendo cuando somos jóvenes porque después, cuando llegamos a cierta edad, nos damos cuenta que nos hemos pasado la vida en un romanticismo que nos ha dejado mucho, pero que no tenemos de qué vivir, que no tenemos jubilación, que no tenemos protección para nuestra familia. La única manera de lograrlo es unificándonos, para demandar, para exigir. Y no puedes demandar y exigir individualmente, tiene que ser en grupo.

Otra situación que es muy clara, es que a los grupos de danza les pagan menos que a los grupos de teatro o que a los grupos de música en el mismo sitio, ya sea la UNAM, la UAM o la televisión. Y también es porque no estamos unidos para exigir, sino que aceptamos lo que nos dan.

Público: Los bailarines de clásico ganan buenos sueldos.

A.L.: Buenos sueldos quizá nos puedan parecer, pero si los comparas con los de la Orquesta Sinfónica Nacional, son como la mitad.

R.R.: En el Comité Olímpico Nacional, se estaba tratando de dar servicio a los bailarines, pero sólo a los de la Compañía Nacional. En la Universidad dieron también servicio para algunos bailarines, pero tenían que ser de la Compañía también.

A.L.: Quisiera que empezáramos a tocar, en forma un poco más amplia, el punto del aporte interdisciplinario y el punto de políticas de investigación. ¿Alguien tiene algo más que agregar en cuanto al punto de

necesidades prioritarias para la investigación de la danza en relación a la práctica que cada uno de nosotros estamos viviendo?

Público: Generar bolsas de trabajo más allá de las oficiales.

A.L.: O sea, investigar qué posibilidades hay de otros espacios para trabajo, que quizá no hemos usado.

Público: Yo pienso que lo que dice el compañero es muy importante pero no está, quizá, dentro del aspecto de la investigación directa que se pretende. La generación de una bolsa de trabajo para los bailarines y grupos es de vital importancia. Se podrían discutir qué problemas se ven pero creo que es un punto que habría que tratarse dentro de un grupo o de una asociación que va a buscar una serie de derechos legales, sociales y laborales para los bailarines.

Público: Como una organización política.

A.L.: Yo pienso que sí se puede considerar como una necesidad de investigación, porque para crear una bolsa de trabajo hay que investigar la situación y ver dónde hay esos posibles trabajos. Inclusive, es cuestión de hacer otro directorio.

R.R.: Bueno, eso sería como una conclusión de la situación legal y social del bailarín.

A.L.: Vamos a tratar el tema de la necesidad del aporte interdisciplinario a la investigación de la danza.

R.R. Yo creo que es muy importante que investiguemos a fondo todos los recursos técnicos y materiales que se han dado recientemente, porque pueden enriquecer realmente todo lo que es nuestra creación dancística, y muchas veces, el coreógrafo los desconoce. Podemos partir de esto: qué medios técnicos se pueden aportar para enriquecer la expresión en la danza.

Público: Yo entendía al respecto de lo interdisciplinario que el bailarín, como especie de obligaciones, tiene que tener la tenacidad para poder empaparse en las artes plásticas y en el teatro, como una forma de encontrar su lenguaje propio. Uno puede nutrirse de Nikolais, Alvin Ailey y de todos los grandes artistas de Europa y de Estados Unidos. De alguna manera todo le resulta alimento para el arte que va a emprender, pero yo entendería como retroalimentación interdisciplinaria, hacer de todos estos alimentos las posibilidades de crear y descubrir su propio mensaje, su propio lenguaje y utilizar todas estas formas. Pero se tendría que empezar por encontrar los medios. De alguna manera, la interdis-

ciplinariedad nos obligaría a estar vinculados con los otros sectores del arte, como los músicos, los pintores, etcétera.

R.R.: A eso me refería yo. Pero, qué tipo de materiales podrías utilizar para toda una ambientación; qué tipo de aspectos técnicos puedes utilizar como medio sonoro dentro de tu obra dancística. Vimos que la danza es una actividad que, aunque no queramos, está interferida con otras disciplinas del arte. La estamos enriqueciendo continuamente al respecto.

Rafael: Yo creo que también es muy importante la formación que recibe un bailarín. Para empezar, yo soy actor, pero me parece muy importante que el tipo de disciplinas artísticas que se dan relacionadas con la danza se apliquen de una manera muy especial, de tal forma que ayuden al desarrollo del bailarín, porque me parece muy abstracta la idea de pensar que hay que saber sobre teatro, sobre artes plásticas, etc., si esto no tiene una aplicación concreta en la danza. Existen muy pocos investigadores que se ocupan de esto y hay que tratar de entender los demás fenómenos artísticos y tomar de ellos lo esencial para aplicarlo a la danza.

A.L.: Hay muchos elementos que podemos rescatar, aunque no estemos de acuerdo con la aplicación dentro de ese contexto concreto, podemos usarlos. En cuanto a medios tecnológicos nuevos, hay una enorme riqueza de cosas que podemos usar, que tenemos que ir conociendo, como cine, video, maneras de hacer música a través de la electrónica y toda una serie de cosas de ese tipo. Tenemos que analizar y rescatar lo que nos sirve de ahí.

Moisés: Al respecto de esto, me acordé hace un rato del teatro Odin. A todo el mundo le gusta, porque vemos que los "cuates" bailan, cantan y tocan un instrumento y hacen una serie de peripecias que nosotros, aquí en México, la mayoría de la gente que hace arte, de alguna manera las podría hacer porque saben tocar un instrumento o bailar, cantar, etc. Creo que el fenómeno de lo interdisciplinario sería más bien enfocado a ese asunto.

A.L.: El trabajo del teatro Odin es producto de una investigación muy profunda y de muchísimos años, del manejo de todos los elementos escénicos y también una investigación etnológica de tipos de teatro de otros pueblos que, además, forman parte de un proyecto de teatro etnológico de la UNESCO. La educación tradicional dentro de la cultura occidental se ha dividido en campos de especialización y los bailarines nos preparamos como especialistas en mover el cuerpo. Si nosotros ahora

queremos expresarnos con mayor amplitud y hacer un trabajo interdisciplinario dentro de nuestros espectáculos pues tenemos que investigar y tenemos que aprender a usar nuestros elementos con conocimiento de causa, tenemos que formarnos para poder cantar y tocar instrumentos, porque no es nada más quererlo, sino saber hacerlo.

Público: ¿Por qué no se ha hecho, como un fenómeno?

A.L.: Pues yo creo que ahí volvemos a un punto que hemos mencionado otras veces: la falta de conocimiento que tenemos sobre lo que nosotros mismos hemos o estamos haciendo. Como no tenemos un movimiento, desconocemos lo que estamos haciendo uno y otro y siempre estamos volviendo a descubrir lo que ya hemos hecho. ¿Por qué no bailamos en las calles?, pues se ha hecho, pero no se ha recogido esa experiencia, analizado y aprovechado para llevarlo de otro modo, no hay continuidad.

Público: Más bien mi pregunta iba enfocada en el sentido de por qué no ha sucedido como fenómeno, como el teatro colombiano, por ejemplo, que responde a sus necesidades, razón por la cual sus conclusiones estéticas son las que son.

R.R.: Somos muy dados a seguir tradiciones y estar imitando. Nos falta arriesgarnos más a experimentar y a tener fracasos.

Público: Creo que, además, son las políticas culturales que el mismo Estado nos está proponiendo. No contamos con una escuela de educación artística con presupuestos suficientes para poder subvencionar una investigación de cualquier tipo de disciplina artística y eso creo que es fundamental. Pero si eso no existe, no quiere decir que no se pueda hacer, lo que significa que tenemos que invertir el doble de tiempo para fomentar la investigación en nuestras escuelas, con nuestros recursos precarios. No es más que la práctica la que nos va a dar la experiencia y la evolución dentro de nuestra disciplina.

Humberto: Creo que es bien importante lo que están diciendo ahorita. Pero la gente que hace danza no nada más debe incursionar en las otras artes, sino también en la biología, en la electrónica, etcétera.

Público: Respecto a lo que decía la compañera de la educación, es cierto, porque la necesidad en general de las prácticas artísticas es un punto común que señala una grave problemática, no únicamente de la danza, sino un problema de fondo social y cultural derivado con esto hacia perspectivas de educación. Nosotros no podríamos hablar de interdisciplinariedad en las artes sin tocar el tema de la educación, de los sistemas

de enseñanza-aprendizaje. En nuestra realidad cultural nacional, existen graves limitaciones: el niño, desde pequeño, es limitado en su acontecer cotidiano, en relación al mundo que lo rodea. Por lo general se le aleja de las vivencias psicológicas, sociales y culturales que le corresponden en su ambientación. No se le permite el desarrollo, la exploración de los recursos humanos.

Creo que son dos maneras distintas de solucionar el problema; una puede ser la del conocimiento, dentro de la esfera del conocimiento solamente y la otra, la interrelación de los procesos de educación y de prácticas artísticas.

Por lo general, la educación infantil lleva a la alienación cualitativa, es decir, se va a estudiar música y se estudia nada más eso; si acaso habrá ciertos rasgos de movimiento corporal, pero aun así, es pobre. Entonces, me parece que más que una exigencia personal deberíamos enfocar la esfera hacia los procesos educativos.

Rafael: Yo también tengo la preocupación del desarrollo de las manifestaciones artísticas infantiles en México. Sin embargo, considero que esto es parte de otra discusión. Yo creo que lo esencial es hacer conciencia de esta necesidad de interdisciplinariedad y que no nada más se use en el sentido de conjuntar las demás artes, como decía el compañero, sino de conocer biología, matemáticas, etc. Lo importante es que no olvidemos que somos seres humanos y que estamos tratando de entender al hombre para manifestarlo artísticamente. La comprensión del mundo y del hombre es muy importante.

Rocío Fuentes (R.F.): Respecto a la comprensión de un producto artístico ya dado a la escena o al público, pienso que es un problema de carácter estético o filosófico, es decir, cuál es la concepción del artista sobre su mundo y cómo va a plasmar esta concepción en el producto artístico que nos presenta.

Creo que aquí la interdisciplinariedad jugaría solamente el papel en el aspecto técnico —si lo vemos como recursos—, pero no hay que confundir que al hablar de esta temática se está haciendo una relación o una exhortación al llamado de la necesidad interdisciplinaria de las artes; que ésta se mueva como un fenómeno que pueda llegar a convertirse en un movimiento cultural.

A.L.: Creo que hemos empezado a ampliar el concepto de interdisciplinariedad en relación a la investigación: qué tenemos que hacer para reforzar nuestras obras; qué tenemos que hacer para realizar nuestro papel social como bailarines, como clase social y como personas que

quieren plasmar un concepto dentro de sus obras, con el aporte de las ciencias sociales y/o de las ciencias naturales.

Tenemos que ir viendo de qué manera es necesario para nosotros tener un conocimiento básico de la esencia de las demás ciencias, para que podamos acercarnos y usar algunas técnicas y métodos derivados de ellas para que también podamos lograr trabajar en un conjunto interdisciplinario, con personas que están formadas dentro de las ciencias naturales o sociales, para poder hacer sociología de la danza, psicología de la danza, biología de la danza y toda una serie de cosas que también son importantes. Esto no quiere decir que vamos a ser conocedores profundos de todas esas ramas, sino que esto atiende a la necesidad absoluta de saber lo necesario para poder acercarnos a los especialistas en esas ramas y hacer un trabajo interdisciplinario de investigación conjunta.

R.R.: A mí me gustaría que comentáramos acerca de la crítica de la danza y todo lo que eso implica y externar qué deseamos nosotros, cuáles deben de ser las características de un crítico de danza y de qué manera debería de manifestarse, porque el crítico a veces actúa sin conocimiento de causa, o por favoritismo o va aprendiendo sobre la marcha, y mientras, va fastidiando a mucha gente.

A.L.: En cierto sentido, este es un punto que podría entrar dentro de políticas de investigación, porque yo considero que la formación de personas capaces de hacer crítica de danza es una cuestión que plantea toda una reformulación de planes de estudio, de debate dentro de la formación de bailarines, de un nivel universitario, donde habría gente que esté formada para conocer la historia de la danza y otros elementos para poder hacer una evaluación de danza. Y también, para que nosotros pensáramos qué papel social puede jugar un crítico dentro de la danza.

Apuntes metodológicos para el análisis de la relación danza, Estado y sociedad

Rocío Fuentes

La relación danza, estado y sociedad, implica una conceptualización teórico-metodológica de la dinámica que estos sujetos juegan dentro de la sociedad y concretamente el papel que ejercen dentro del ámbito cultural y artístico. Es por esto que la tarea de discernir la acción concreta que se desglosa a partir de esta relación obliga al interesado en el tema a vertir ciertas líneas de investigación y de análisis.

Como primera línea de investigación, me parece importante tomar el desempeño y la acción que ha realizado el Estado en relación a la cultura y el arte, a lo largo de una situación histórica concreta. Esto, de alguna manera, ha incidido y ha promovido políticas culturales al interior de las instituciones oficiales o dependientes del Estado, como también generado por organizaciones o grupos independientes. Si partimos del concepto de Estado como una encarnación de los intereses generales de una nación determinada, pero también como aparato de dominación de una clase específica por sobre las demás clases sociales, iremos ubicando el análisis dentro de la interacción social que juegan los distintos grupos y segmentos en el Estado, haciendo la diferenciación entre los conceptos de Estado como expresión de "identidad nacional", con el del gobierno, como expresión concreta de ese Estado en condiciones muy particulares, ya que solemos confundir la política oficial concreta en un sentido determinado con lo que es la concepción o los proyectos del Estado, en función de un proyecto de dominación y el papel, en este caso, de la danza.

Lo anterior nos lleva a abordar el estudio de las formaciones sociales y de los grupos sociales en concreto. Es aquí donde, en términos de cultura y arte, aparece como elemento activo en el desempeño de dichos términos los intelectuales, este elemento, visto desde el punto de vista de análisis gramsciano, es decir, cuál es la relación orgánica que guarda con la sociedad y cuál es su acción concreta dentro de ella, esto nos

llevaría al punto de abordar los intelectuales como una parte social transmisora y emisora de la ideología concreta de un Estado concreto.

Partiendo de aquí, en otra vertiente, ubicaría cuáles son las actuales condiciones para el análisis de los grupos o compañías de danza, vistos tanto por su composición social interna, como por su proyección social y cultural; a quién va dirigido, qué es lo que expresa, cómo lo expresa, cuál es el proyecto coreográfico, cuáles son sus políticas culturales, cuál es su política de producción, cuál es su tratamiento estético del producto artístico y cuál, también, la dinámica interna como grupo de danza. A los actuales grupos de danza en México, los dividiría en tres clases:

- a) La primera, los oficiales, que dependen por completo del Estado, y en algunos casos, emanados también de la propia burguesía privada nacional o internacional.
- b) La segunda, los grupos semicorporativos o semioficiales, que guardan cierta autonomía en su programación y/o producción, pero que dependen de universidades, escuelas o sociedades culturales, recibiendo algún subsidio de éstas.
- c) La tercera, los grupos marginados o independientes, que existen fuera de la órbita estatal o privada.

Quiero hacer un breve paréntesis para hablarles de uno de los objetivos propuestos en el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura que estuvo promoviendo mesas redondas sobre danza y tópicos culturales en México. Fue la necesidad de llevar a cabo una encuesta sobre las condiciones laborales y las condiciones de existencia de los bailarines en las distintas agrupaciones dancísticas y compañías de danza en México. Esta encuesta no se realizó por falta de personal, pero existe. Algunos de los puntos han sido analizados, también, a partir de estas mesas redondas de los cuales yo quisiera exponer algunas de las conclusiones a que se llegaron en aquella época, en noviembre de 1983, acerca de esta clasificación que hacía de los grupos dancísticos en México.

Hablando de ello, tendríamos que remitirnos otra vez al concepto de Estado. Como primer ejemplo, tratábamos a la Compañía de Danza Folklórica, que es el esquema donde la política cultural se manifiesta y se expresa con más seriedad, porque el Estado toma a la Compañía de Danza Folklórica como una forma de expresión de arte burgués ya que lo despoja de su cualidad popular y de clase, y lo emite nada más con un baño de folklor o de atractivo comercial quitando, por tanto, todo el sentido espiritual y material que los pueblos, a través de sus danzas y bailes, le ha otorgado.



También, hablando ya del Estado como una forma colonial o una forma de relación dependiente hacia formas culturales internacionales, hay una dependencia cultural, no sólo entre los grupos independientes sino como Estado. Quiero decir que hay una interacción, un esquema, donde la dependencia que se mantiene, política y económica, también la está escribiendo la esfera del ámbito cultural y artístico, lo cual nos lleva a ver por qué actualmente el Estado tiene la preocupación de recapitular, de reaglutinar (incluso este Encuentro tiene la preocupación de recapitular, de aglutinar conceptos nuevos sobre esta necesidad de identidad nacional), porque realmente carece de un proyecto, un proyecto cultural que le sea propio y está tratando de encontrarlo a través de las expresiones y manifestaciones culturales y artísticas que promueve.

El fenómeno ha variado bastante desde el año pasado hasta ahora en lo que a política cultural se refiere. Tal pareciera que el Estado hoy está retomando las iniciativas de grupos que, en un momento, funcionaron como grupos independientes o grupos no oficiales en producción cultural.

Este es un punto que está señalando un grave problema en nuestros días dentro de la política cultural, no sólo estatal, sino mundial, debido al carácter político internacional que se está jugando y que, de alguna manera, el tratar de reencarnar una realidad nacional le está costando mucho. Estamos viendo que esa dependencia cultural hacia el exterior está también expresando no más que el proyecto cultural burgués anterior que se dio en llamar nacionalismo.

Otro punto que me parece importante es saber cuál es la vigencia de la danza clásica ahora en México como espectáculo, no como técnica; cuál es el público al que va dirigida esta producción artística y por qué tiene uno de los mayores subsidios estatales y de los mejores apoyos oficiales para su desenvolvimiento mientras que los grupos independientes no lo tienen. Y por último, ¿qué papel está jugando el bailarín de estos grupos de danza.

Discusión

Público: Yo quisiera que nos platicaras un poco de lo que pasó con el Frente, no sé si algunos de aquí lo conozcan, pero quisiera saber la experiencia que tuviste porque estabas más o menos dirigiéndolo.

Rocío Fuentes (R.F.) Bueno, más que hacer una historia, quisiera enfatizar sobre las aspiraciones que la Sección de Danza del FMTC realizaba. La Sección de Danza funcionó durante un periodo largo, promoviendo

y realizando mesas redondas, buscando desarrollar la conciencia del trabajador de la danza. Planteamos, desde una óptica distinta, la necesidad de participar como ente político y considerándose como trabajador de danza.

La aspiración concreta era, también, llegar a formar un gremio de danza, y se asistió a una reunión de grupos independientes de danza en 1983, planteando, como necesidad, la política de contratación, es decir, la venta de funciones.

Decidimos marchar al frente y no pretender aún una asociación gremial, dado que para ello se requiere un trabajo muy grande de conscientización por un lado y, por otro, de un proceso de trabajo cultural dentro del propio bailarín, es decir, que se sienta parte de un ambiente cultural, de la sociedad artística, que le puede suceder al actor, al arquitecto, al escultor y al músico que también tienen problemas de contratación para la venta de sus materiales.

Otra aspiración era la de trabajar interartísticamente con grupos de gente que también desean expresar un proyecto artístico determinado.

El Frente desapareció y se convirtió en lo que ahora se llama Coordinadora de Trabajadores del Arte y la Cultura, que de hecho no está funcionando en la práctica debido a la falta de personal, a la falta de grupo y a la falta de posibilidades económicas que permitan volverse un miembro activo de esta Coordinadora.

Danza popular, rural y urbana



La reconstrucción documental de las danzas históricas: fantasías y realidades

Miguel Ángel Cerón

Para llevar a cabo una reconstrucción dancística es necesario contar con cuatro elementos: pasos, coreografías, música e indumentaria. Sin estos cuatro elementos bien definidos no puede hablarse de reconstrucción objetiva.

Hablando de danzas históricas, voy a referirme a las posibilidades de reconstrucción que presentan las danzas precortesianas y las danzas cortesanas de la Europa de los siglos xv y xvi. Ambas clases de danzas, aunque contemporáneas, presentan diferentes dificultades para llevar a cabo su reconstrucción documental. Es a estas dificultades a las que me referiré a lo largo de esta breve exposición.

El estudio de las sociedades precortesianas es muy limitado, en cuanto a fuentes primarias se refiere, debido a que éstas fueron reducidas a cenizas por los conquistadores y por los frailes misioneros, en los llamados autos de fe. Y los testimonios más o menos directos que de estas sociedades nos quedan se deben, cosa curiosa, a otros tantos conquistadores y frailes que, en sus crónicas dejaron los materiales para la historia de los pueblos de América precolombina. Ahora bien, desde el punto de vista de la descripción dancística, las descripciones que en estas crónicas se encuentran no son lo rigurosamente detallistas que hubiésemos querido; pero hay que tener en cuenta que éstas no forman parte en sí de tratados para la enseñanza o instrucción de la danza sino que, solamente forman parte de una serie de generalidades que intentan describir una sociedad. Existen de estas mismas personas, por ejemplo, tratados para la enseñanza de las lenguas de los naturales pero desafortunadamente para la danza no existen tratados para la enseñanza o instrucción de ésta, y partiendo de estas descripciones no se puede hacer una reconstrucción. Vayamos a los ejemplos.

Utilizaré aquí dos descripciones: la primera pertenece a Don Diego de Landa y está tomada de su *Relación de las cosas de Yucatán*, y la

segunda que pertenece a fray Bernardino de Sahagún está tomada de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*.

El obispo De Landa nos dice:

Se formaba el círculo de bailadores, de hombres y mujeres con sonajas en las manos; hombres y mujeres bailando en círculo y golpeándose los unos a los otros en las palmas de las manos, mientras en el centro tocan los músicos sus instrumentos.

La descripción del P. Sahagún nos dice:

[...] y seguía la danza y canto al son del huéhuetl. Y en el baile, sólo tomaban parte los señores y principales, y no los macehuales; vistiendo riquísimos trajes con collares de oro y vistosos adornos de piedras y plumas de brillantes colores, especialmente los cuauhtli y los ocelotl.

Como se puede observar, estas descripciones no nos dan los elementos que se necesitan para la reconstrucción dancística. Si acaso, con mucha imaginación, se podrían obtener las coreografías y tal vez la indumentaria, pero nada sabríamos al respecto de los pasos y mucho menos de la música.

Es, entonces, por demás afirmar que puedan hacerse reconstrucciones de esas danzas, y las que se presentan hoy en día como representativas de aquella época sólo son producto de la imaginación y fantasía del coreógrafo.

Ahora pasemos a analizar las posibilidades de reconstrucción que presentan las danzas cortesanas europeas de la misma época. Hay que empezar señalando que para el estudio de las sociedades europeas de estos tiempos se cuenta con mayor número de información (esto es, fuentes primarias) que la existente para el estudio de las sociedades americanas precolombinas. Todo esto debido, por ejemplo, al maravilloso invento de Gutenberg, con lo que se pudo reproducir gran cantidad de manuscritos. Y para fortuna de la danza, aquí nos encontramos con manuscritos que fueron hechos especialmente. Podríamos citar, como breve ejemplo, los manuscritos de Domenico Piacenza, la *Orquesografía* de Arbeau, el tratado de Playford, los manuscritos de Eleonor Gunter y el tratado de Michel Toulouze que es, además, el primer libro impreso sobre el arte y la instrucción de la danza publicado en París en 1485.

Pero no se piense que la existencia de fuentes implica que la reconstrucción dancística sea del todo fácil. Para llevarla a cabo, el investigador deberá superar algunas dificultades tanto técnicas como cognoscitivas que requieren de mucha paciencia, dedicación y capacidad.

La primera dificultad con la que se enfrenta el investigador es el proporcionarse los medios para llegar a donde se encuentra su objeto de estudio, en este caso los archivos y bibliotecas de la vieja Europa. Luego viene la búsqueda del documento, y para esto hay que pasarse horas y horas, tal vez días, revisando los catálogos y ficheros hasta dar con el documento. Una vez que lo tenemos en nuestras manos se presenta la dificultad de leer lo que contienen, pero esa es una labor muy difícil ya que dependiendo del lugar y de la época, nuestro manuscrito estará escrito con letra carolingia, bastarda o bastardilla, gótica, etc., muchas de las cuales son terribles de leer. Luego el investigador deberá tener los mínimos conocimientos paleográficos que le permitan leer sus documentos. Sin embargo, eso no es todo, los manuscritos estarán escritos en inglés, francés o italiano antiguos y si el investigador no conoce el idioma, al menos en su forma moderna, no podrá seguir adelante. Pero suponiendo que no haya problemas por el idioma, la siguiente dificultad es hacer su traducción y comprenderlo porque una cosa es traducir y otra comprender lo que se está traduciendo.

Una vez superados estos obstáculos ya viene propiamente la labor de reconstrucción dancística. Este tipo de documentos europeos señalan generalmente la forma de ejecutar los pasos, nos ilustran sobre la coreografía y además no presentan las partituras de la música a seguir. Y es aquí donde el investigador deberá utilizar todos sus conocimientos dancísticos, pues deberá comprender la forma de notación dancística antigua y además llevar a la práctica las indicaciones que se dan. Tal vez el último problema sea el comprender las partituras antiguas para obtener la música, pero si el investigador conoce de notación musical moderna no le será muy difícil hacer la traducción.

Hasta aquí ya tenemos tres de los elementos necesarios para la reconstrucción dancística: ya están los pasos, la coreografía y la música. Sobre el vestuario o la indumentaria, muchos de estos documentos excepcionales nos presentan dibujos y grabados, pero éstos pueden reconstruirse, además, a partir de los grabados y pinturas que existen en otras partes, en donde se representan las fiestas cortesanas de esta época.

En tal labor, la reconstrucción de las danzas históricas, es tan ardua y delicada que requiere de profundos conocimientos de las sociedades, para comprender el porqué de tales pasos, el porqué de ciertas posicio-

nes y ademanes, el porqué de los vestuarios y, finalmente, el porqué de estas danzas.

Y si alguien se cuestionara el valor de estas reconstrucciones, baste decir que ellas representan el punto de partida de donde surgiría el ballet clásico de nuestros días.

Discusión

Alan Stark (A.S.): Yo quisiera hacer un comentario sobre la ponencia en cuanto a que me parece muy importante el planteamiento de que no se puede reconstruir una danza prehispánica a partir de los documentos que dan los cronistas. Me parece importante subrayar esta afirmación y abrir en torno a ella la discusión porque es una tendencia bastante generalizada suponer que gran parte de las danzas tradicionales indígenas son prehispánicas cuando son contados los estudios que se tienen al respecto. Que yo sepa nada más en México está publicado el de Samuel Martí que tiene serias limitaciones. Además de los *Voladores* que es la única danza de la que se tiene realmente registro, hay más o menos un 70 por ciento de danzas en México que se afirma que son de origen prehispánico.

También aquí tomaría la proposición del compañero Miguel Ángel y considero que esto es resultado de una posición ideológica que supone que el indígena es depósito de lo prehispánico y quiere olvidar primero un proceso de conquista que fue terrible y posteriormente cuatro siglos de existencia cultural. Por último quisiera dar una información sobre la necesidad de retomar el contexto social para la reconstrucción histórica: Sahagún y otros cronistas hacen ver que había danzas dedicadas nada más a los señores, pero había otras en las que nada más podían participar los mercaderes, otras destinadas a los macehuales, otras a las mujeres deshonestas, otras a hombres livianos, otras a doncellas. Había toda una variedad de posibilidades de participación. Estos datos nos hacen ver que la danza ha jugado un papel muy importante en la sociedad azteca, que es de la que más información tenemos, y que estaba inscrita dentro de una serie de relaciones sociales fundamentales para determinar y conocer las características mismas de la danza.

Público: Yo respeto lo que cuestiona el compañero en cuanto a los cuatro elementos: pasos, coreografía, música e indumentaria, pero es necesario tomar en cuenta que la danza es expresión de un medio y que expresa la idiosincrasia de un determinado pueblo. Considero que ese medio va a expresar las inquietudes de las costumbres del folklor que hay en determinado lugar. No sé qué pueda opinar usted al respecto, si se podría agregar, por qué no, si es adecuado.

Miguel Ángel Cerón (M.A.C.): Opino que sí se puede agregar porque para una reconstrucción de este tipo es necesario que el investigador conozca a fondo la sociedad en sí, toda esa sociedad que dio origen a las danzas para comprender el porqué de ese tipo de danza. Sabemos que el medio ambiente influye mucho en la indumentaria por ejemplo. Sabemos que tal tipo de expresiones también son influenciadas por el medio ambiente, por las relaciones sociales, por las relaciones políticas y demás. Por consiguiente considero que es muy válido poder incluir el medio ambiente como un elemento más para la reconstrucción de las danzas. El hombre no es aislado de la sociedad y como producto de ella está dando al mundo, por decirlo así, el fruto de sus vivencias y de sus costumbres. Entonces, para reconstruir una danza, hay que conocer también a fondo la sociedad en que se desarrolla.

Josefina Lavalle (J.L.): También opino que es muy importante el conocimiento del contexto sociocultural, político, económico e histórico y que casi es fundamental, pero desgraciadamente tenemos que en los primeros años del trabajo de investigación de la danza en México esto ha quedado en manos de los músicos, de los antropólogos o de los etnólogos, y solamente nos hablan del contexto sociocultural y económico, cuando mucho nos hablan de la música, pero de la danza no hablan absolutamente nada porque la desconocen totalmente o porque la investigación no se ha hecho a partir del conocimiento de la danza, sino a partir de otra serie de ingredientes que se tienen en investigación que no son las prioritarias de la danza. La danza debe ser el centro, su conocimiento debe ser el centro, sin dejar, naturalmente, lo de la música, la antropología, la sociología, la historia, etc., y una serie de cosas que son producto del quehacer humano. Por eso creo que aquí estamos adelantando un poquito en la necesidad de que quien haga la investigación de la danza sea gente que sepa de danza fundamentalmente. Yo pienso que sería la unión de todos estos factores lo que nos debería dar la verdadera investigación.

Quisiera también expresar mi punto de vista en cuanto a la reconstrucción de las danzas precortesianas. Estoy totalmente de acuerdo que es imposible reconstruirlas. Además, no creo que tendría mucho caso esta reconstrucción. Realmente los cronistas nos hablan de para qué era utilizada la danza, en qué momento la utilizaban, pero nunca nos hablan de cómo era. Por otra parte, siento que de todas maneras, si algo quedó de esas culturas, quedó en manos de los grupos marginados, y los grupos marginados siguen siendo los que actualmente expresan ese tipo de danza. Desde luego no es la misma, pero es el mismo grupo marginado que la ha seguido bailando, que la ha seguido expresando y algo debe haber del fondo de esas culturas precortesianas, algunas costumbres que se han

venido transmitiendo de generación en generación. Por eso sí es lógico decir que tal danza pudo haber tenido un origen precortesiano o que tal otra, como la *Danza de los voladores* la tiene, pero también estoy de acuerdo en que son mínimas. Casi todas nuestras danzas tienen la influencia de la cultura occidental. Hay otras danzas que parecería que son precortesianas pero no lo son, como la *Danza de los concheros* que para mí es una de las que menos tiene de precortesiana porque se creó en el siglo XIX a la manera de, pero no es una danza que viene transformándose desde la época precortesiana. En resumidas cuentas lo que quisiera dejar sentado es que es importante que la investigación de la danza sea hecha por gente que la conoce fundamentalmente, y que estas personas tengan conocimiento de las otras áreas, o bien hacer equipos interdisciplinarios, pero a veces no hay mucha comunicación entre los antropólogos y los bailarines.

M.A.C.: Es muy acertada la posición de la maestra, y lo único que quisiera señalar es que el investigador de danza, no por el hecho de estar relacionado con este arte, tiene ya los elementos necesarios para abordarlo. Tiene que recurrir a todo tipo de conocimientos, incluso el de las técnicas de investigación porque sin una metodología no se puede hacer nada. El trabajo en equipo sería, yo creo, lo ideal para sacar resultados concretos.

Público: Yo quisiera referirme un poquito a lo que dijo la maestra Lavalle apoyando un poco lo del compañero Miguel. Estoy en el Departamento de Etnomusicología del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) y sí creo que el bailarín o el maestro de danza tiene que acercarse más a todas estas disciplinas para que en un momento dado él sea el que pueda realizar una investigación completa. Pero, ¿dónde está la carrera de etnodanza o la carrera que capacite al investigador con todas estas disciplinas? Creo que de ahí parte una necesidad básica. El antropólogo da su punto de vista sobre la danza, el músico me da la suya, pero el bailarín jamás decide cuál es su punto de vista de la danza porque no tiene los conocimientos sociológicos, antropológicos, de investigación documental, de investigación de campo, etcétera.

César Delgado (C.D.): Yo quiero tratar dos puntos sobre la reconstrucción de las danzas prehispánicas. El primero, creo que lo que se ha hecho hasta ahora siempre ha servido para algo, es decir, si queremos analizar por qué se han hecho estas reconstrucciones tendríamos que ver la finalidad que ha llevado a esto. Hay reconstrucciones de tipo práctico, que han sido para montar un espectáculo, ya se citaba anteriormente el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, yo podría citar el Ballet de la

Universidad de Colima. Sin embargo, veamos qué nos muestran a través de estas reconstrucciones: estereotipos de lo que pudo haber sido la danza prehispánica más cercanos a la danza contemporánea que a la danza que se trata precisamente de reconstruir. ¿Qué se busca a través de estos ballets folklóricos? Crear la imagen de lo bonito. Con estas reconstrucciones se da a entender que la cultura de esos grupos prehispánicos era muy espléndida pero claro, siempre con la parte ideológica por ahí oculta. Eso sería en un sentido.

El segundo, aunque ya estamos tocando otro de los puntos de las mesas de trabajo, es el cómo se va a investigar. Yo creo que un investigador debe tener conocimiento de muchas cosas, las más que pueda, pero yo sí creo que lo más conveniente sería un equipo interdisciplinario porque a lo mejor yo sé mucho de danza pero de música no puedo llegar a dominar lo que va a dominar el especialista.

Público: Una inquietud que nace de sus reflexiones en torno al tema es, quizá, porque no hemos tenido la suficiente consistencia en cuanto a investigar: no sabemos de dónde venimos y por ende en este momento de reflexión, no sabemos qué estamos haciendo y, quizá lo más grave es que no sabemos hacia dónde vamos. Y si en nuestro microcosmos estas tres cuestiones son terribles, yo las plantearía en el macrocosmos del país. Si los que tenemos a nuestro cargo esta pequeña parte de la cultura, con estas tres interrogantes, no hemos sabido qué responder, creo que en la cuestión país nos está sucediendo lo mismo. Si no hemos podido resolver el microcosmos, es por eso la incertidumbre del macrocosmos. Disculpen mis reflexiones.

Público: Partiendo de la idea de que ciertas danzas son producto de la imaginación del coreógrafo, ¿todas serán producto de la imaginación?, ¿cuáles? Cuando un antropólogo encuentra un fósil, reconstruye todo un pasado. Y cuando nosotros vamos a la zona tarahumara y vemos que están bailando una danza, sabemos que es una danza que se ha fragmentado con el paso del tiempo, con el paso de generaciones se le aumenta un giro, pero en esencia hay una danza. Entonces, ¿en qué fundamenta el licenciado que ciertas danzas sean producto de la imaginación del coreógrafo?

M.A.C.: Bueno, yo estoy tratando primeramente la reconstrucción desde el punto de vista documental. Si los documentos no nos hablan más al respecto no se puede decir que los cronistas que nos describen esta danza nos dan todos los elementos porque es claro que se agregan muchos elementos ajenos, y esos elementos son precisamente los que son producto de la fantasía del coreógrafo. Que existe una danza, un

cuerpo, una estructura que ha logrado mantenerse a través de las generaciones, es cierto, pero habría que ver hasta qué punto corresponden con la realidad pasada.

J.L.: Bien, yo pienso que hay una confusión y pienso que está en que a veces se habla de la danza escénica, es decir, la danza folklórica llevada a la escena, y a veces se está hablando de la danza popular que tradicionalmente es bailada por los grupos indígenas y, me imagino que la mesa está hablando de la danza popular y no de la danza "folklórica" llevada a la escena.

El otro aspecto sería la creación libre de quien toma un tema prehispánico y de su imaginación crea una danza pero eso ya no sería una danza prehispánica sino coreografía contemporánea con un tema prehispánico. Lo ha hecho Carlos Chávez con la música y no ha dicho esto es música prehispánica.

Público: Coincido con la maestra Lavalle respecto a que la reconstrucción exacta no es tan necesaria porque el pueblo que creó ese tipo de danzas antes de la llegada de los españoles era un pueblo que tenía características que correspondían al estado de desarrollo socioeconómico y político en el que se encontraban y correspondían a sus necesidades expresivas a través de la danza. Ahora han pasado casi cinco siglos desde la llegada de los españoles y se produjo un proceso de mestizaje, de transculturación, de imposición de cultura en donde esos mismos pueblos que se suponen herederos de las tradiciones ya han evolucionado, incluso su modo de enfrentarse con la época actual es distinta porque ha seguido sufriendo las agresiones de parte de la cultura y de la clase dominante. El reconstruir esa danza precortesiana sería tratar de hacer que ese pueblo sometido siga produciendo como si no hubiera pasado nada.

Creo que de lo que se trata es de estudiar cuáles son los cambios y la evolución que han tenido estas danzas para, por los beneméritos actuales, ese pueblo pueda desarrollarla más, si así lo quiere, y que sea el mismo pueblo el que produzca sus propias manifestaciones dancísticas.

Público: Le pido a la maestra Lavalle que por favor explique qué es eso de la danza escénica y la danza popular y si se pierde la esencia de lo popular en ese sentido.

J.L.: Para mí existen dos grandes ramas: la danza tradicional y/o popular que es la que han creado los pueblos espontáneamente, sin conocimientos académicos a lo largo de su historia. Y la danza escénica, la danza como espectáculo en la que hay participantes y espectadores. Esta es

otra rama que ha traído el clásico, el contemporáneo y la danza folklórica que ha tomado elementos de la danza popular, espontánea, para hacer la escénica. Así es como veo, de manera general, el asunto.

A.S.: Quiero plantear una cuestión que me parece muy importante y es el hecho de que no todo lo indígena ni todo lo pagano es prehispánico. Hay muchas danzas, como las de los huicholes, tarahumaras, yaquis, mayos, etcétera, que tienen elementos paganos y cristianos. Y considero un error el plantear que estos elementos paganos forzosamente son prehispánicos porque pareciera ser que la cultura indígena no tiene un proceso de evolución propio. Creo que este es un elemento que al aclararlo nos ayudaría mucho en la caracterización de las danzas tradicionales.

J.L.: Creo que sería mejor hablar de cristianos y no cristianos porque para los que no somos cristianos los paganos son los otros.

A.S.: La temática que ahorita nos ocupa es las necesidades prioritarias sobre la investigación de la danza. Se ha señalado que es necesario recurrir a las técnicas de investigación dentro de las ciencias sociales y humanísticas. También se planteó la necesidad del trabajo en equipo como una necesidad de la investigación. Se señaló una carencia de investigadores y la carencia de una escuela de etnodanza y por otro lado, como problemáticas un poco más concretas, se plantea buscar qué es lo que nos ha quedado de las danzas prehispánicas como una necesidad de estudio. La discrepancia se dio respecto a cuáles serían los fines y los usos que se le dieran a estos estudios. Finalmente se mencionó la necesidad de que el investigador de danza tuviera profundos conocimientos de la danza.

J.L.: Yo quisiera proponer, concretamente la creación de una carrera de etnocoéologo, de etnodanza, como posgrado.

Público: Yo quisiera proponer, en cuanto a esto, que se hiciera un consejo técnico que aportara los programas generales para la formación de esta carrera. Este consejo tendría que estar formado por gente del FONADAN, de Antropología, Musicología, escuelas profesionales de danza, y ellos serían los que dieran el camino a seguir para esta carrera.

Público: El aspecto en el cual yo difiero es respecto a la formación que debería de tenerse para que este investigador o alumno investigador pudiera tener acceso a esta educación. Por ejemplo, yo no dependo de Bellas Artes, pero tengo inquietudes por desarrollar una serie de investigaciones. De hecho lo hago, pero siento que con una carrera como la que

la maestra proponía nosotros quedaríamos al margen, es más me atrevo a pensar que esto pudiera convertirse en algo elitista. No debería de proponerse como requisito el que se tuviera que pasar por ciertas etapas, porque incluso considerando la edad, para muchos de nosotros sería difícil. Propongo que el acceso a la carrera sea más bien en base a la inquietud y el deseo de aprender del individuo.

A.S.: Quizá una clave para que pudiéramos cubrir esta cuestión de las necesidades sea hacer explícitas las carencias que a todos los que nos interesa la investigación de la danza nos enfrentamos en nuestro trabajo. ¿Cuáles son las consecuencias de un no estudio a fondo de la danza popular?, ¿por qué es necesaria la investigación de la danza popular? Este podría ser un punto de partida que hay que hacer explícito.

Público: La necesidad prioritaria de la investigación es rescatar nuestros valores y en segundo lugar, no perder nuestra identidad a través de la difusión.

J.L.: Yo pienso que por una parte no es tanto el rescate de nuestras danzas sino el conocimiento de ellas, y por otra, creo que es importante que este tipo de expresión sea también incluida dentro del contenido de la educación primaria, secundaria o de la educación en general, y que es ahí donde el maestro de danza debe tener un contacto más directo con estas expresiones, precisamente para no modificarlas y no atentar contra nuestra propia identidad cultural. Para mí allí residiría la importancia de la investigación.

C.D.: Yo creo que la importancia de la investigación de la danza folklórica en México reside no tan sólo en el conocimiento sino en la toma de conciencia de que existe una pluralidad étnica y cultural en nuestro país. Desde este punto de vista los problemas fundamentales a los que se enfrenta un investigador de este género dancístico es, primero, la desvinculación que existe entre las diversas instituciones que investigan este tipo de danza. En segundo lugar, el problema de la centralización (lo que no se hace en el Distrito Federal no se hace generalmente en provincia), y el tercero, el problema de la capacitación de nuevos elementos que se dedican a la investigación.

A.S.: El intercambio es un recurso que necesitamos todos los investigadores de la danza para saber qué estamos haciendo, quiénes están haciendo algo similar, quiénes están desarrollando otras problemáticas, porque sin esto realmente es muy difícil que se pueda avanzar en el terreno de la investigación, no nada más de la danza sino de cualquier disciplina. En casi todas las disciplinas hay encuentros, coloquios, con-

gresos en donde la gente conoce el trabajo de los demás y hay cierto intercambio de experiencias. En ese sentido los que estamos investigando danza en México estamos muy aislados unos de los otros y esto es algo que deberíamos intentar superar a partir, posiblemente, de este Primer Encuentro.

Público: No sé si en otra ocasión se va a discutir la definición de lo que se entiende por danza popular. Me parece que para iniciar cualquier investigación es fundamental tener claramente definido qué es lo que se entiende por danza popular.

Panorama general de la danza como forma cultural inherente al ser humano*

Josefina Lavalle

La danza como la música son esencialmente para el hombre, medios de los que se vale para su expresión y comunicación. Sin embargo, no han sido los seres humanos los únicos poseedores del arte de la danza y de la música. Las aves nos han dado muestras evidentes de sus dotes musicales y no han sido menos sus habilidades para bailar en diferentes circunstancias y especialmente cuando se trata del coloquio amoroso.

Los historiadores nos relatan el baile de varios cientos de aves, de patas largas, "altas como cigüeñas" y de un plumaje blanco y gris, ejecutando una especie de cuadrilla con tal ritmo y gracia que envidiarían los primeros bailarines de un conjunto profesional.

Y si esta forma de danza ha sido un impulso fisiológico para la comunicación entre distintos grupos de animales, no podremos negar la necesidad de su presencia en la diversidad de culturas creadas por el hombre, como un medio de expresión y participación comunitaria.

La danza, parte indisoluble de la naturaleza humana, nació igual que la música, en el momento mismo en el que el hombre pudo mover —aun cuando fuera torpemente— algunos de sus músculos, en el afán eterno de expresarse e intentar la comunicación con sus semejantes a través de la creación del símbolo.

La danza y la música han acompañado a la humanidad en todos los acontecimientos significativos de su vida: en el nacimiento, en la consagración, en el matrimonio, en la muerte, en la guerra, en la victoria, en la siembra, en la cosecha, en el ceremonial religioso y desde las culturas prehistóricas hasta nuestros días.

La danza ha tenido por tanto una función en la comunidad y de ella ha tomado sus rasgos, su forma, y su necesidad de ser: su utilidad. Por lo mismo podemos distinguir el tipo o los tipos de danza que en deter-

* Esta ponencia fue presentada en forma de audiovisual.

minada comunidad o grupo social existe, atendiendo a la función que en ella desempeña.

La información que se tiene de la función de la danza en las culturas prehistóricas, se limita a las interpretaciones que pudieran hacerse de las pinturas ejecutadas en las rocas. Mayores datos pueden recopilarse de sus distintas manifestaciones dentro de las culturas antiguas.

La danza en el antiguo Egipto estaba ligada al culto religioso. Bailarines de ambos sexos eran sostenidos por los templos y se les consideraba integrantes de una clase especial.

En la Grecia helénica se ejecutaban danzas de ronda de carácter devoto y solemne que eran bailadas en honor de los dioses.

De ese modo la danza en Grecia antigua respondía a las necesidades de su culto y tomaba sus características.

Obviamente la música estaba también ligada al servicio divino de los templos y la danza no podía prescindir de ella aún cuando se tratara de formas sencillas o simples con instrumentos de percusión, panderos y tambores o bien de cítaras, címbalos o sistros.

La organización social de estos pueblos ancestrales para quienes la vida de la familia no estaba separada de la tribu y de la nación, cuyos intereses estaban centrados en el bienestar comunitario y sus necesidades satisfechas en el rigor del beneficio de la mayor parte de sus miembros, resolvían sus exigencias en el arte de la danza y de la música de acuerdo con sus normas establecidas.

Por ello danza y música estaban siempre al servicio de la comunidad, ligadas al rito ceremonial, en el cual se daba la participación activa de toda la población ya como creadores, como ejecutantes, o como espectadores comprometidos en el acto comunitario.

De igual modo se comportaban los diferentes pueblos de la América precortesiana.

Nos referimos en especial a las culturas de la América media y fundamentalmente a la que floreció en el Valle de México, a las orillas del lago de Texcoco, aquel pueblo poderoso que se tenía por invencible y cuya derrota significó el nacimiento doloroso de nuestra actual cultura.

Los numerosos documentos elaborados por los cronistas del siglo xvi, testigos oculares de las fiestas y las danzas que en ellas se ejecutaban y los múltiples testimonios pictográficos, relaciones y poesías dejados por los propios mexicanos, nos demuestran sin lugar a dudas, la importancia de la danza, la música y la poesía como parte indisoluble de su ceremonial religioso y político, el cual no era solamente la expresión de unos cuantos, sino por el contrario una forma de participación eminentemente comunitaria fundamentada en "la comunión entre el espectador y el

JUNE		1990		JUNIO	
20	Miércoles — Wednesday	21	Jueves — Thursday	22	Viernes — Friday
Santos: San Juan Evangelista y San Juan Bautista Actividad		Santos: San Lorenzo y San Juan Evangelista Actividad		Santos: San Pedro y San Juan Evangelista Actividad	
1		9			
2		10			
3		11			
4		12			
5		13			
6		14			
7		15			
8		16			
9		17			
10		18			
11		19			
12		20			
13		21			
14		22			
15		23			
16		24			
17		25			
18		26			
19		27			
20		28			
21		29			
22		30			
23		31			
Notes		Notes		Notes	

actor a través de la cual se cumplía el rito para rendir tributo a los poderes invisibles. La danza, pues, en el mundo prehispánico, servía a la máxima expresión de una exaltación religiosa en la que solamente existía el conflicto HOMBRE-DIOS-UNIVERSO".

Fue precisamente este sentido profundamente religioso del indígena lo que permitió posteriormente al franciscano penetrar hondamente en el proceso evangelizador y ecuménico.

Las múltiples fiestas y ceremonias indígenas fueron conscientemente asimiladas por los misioneros en beneficio del rito católico.

La conquista espiritual fue realizada teniendo como buenos aliados a la danza, la música y la poesía.

El contenido de las obras lo imponían los frailes, la forma se debía al sentido creativo del indígena ya conocido a través de su antigua cultura.

Como dice Octavio Paz "el siglo XVI fue el siglo de la gran destrucción y asimismo el de la gran construcción".

Si bien fue destruido el ceremonial con todo y la danza que en él se ejecutaba, fue construida también la enorme tradición de una danza evangelizadora que se arraiga profundamente en nuestro pueblo, la hace suya, la crea y la preserva hasta nuestros días.

Así surgen y se multiplican diferentes versiones de *Moros y Cristianos*, *Morismas*, *Santigos*, *Santiagoeros*, *Doce Pares*, *Archareos*, etc., a través de los cuales se mezclan ateos irreverentes, en lucha permanente contra fieles cristianos, generalmente capitaneados por el Señor Santiago y vencedores eternos de las "fuerzas del mal".

La danza prehispánica queda rota irremediablemente por la conquista y al mismo tiempo renace y se recrea a mediados del siglo XVI, floreciendo en múltiples versiones que aún persisten en todos los rincones del país.

El fenómeno de cambio y continuidad del que habla Octavio Paz refiriéndose a nuestra cultura antes y después de la conquista, se da también en danza tradicional. Se inicia en nuestras culturas precolombinas, se rompe y al mismo tiempo continúa a través del siglo XVII en desarrollo permanente hasta el siglo XX, donde la encontramos con su misma forma de danza ligada siempre al rito y al ceremonial religioso.

Hasta aquí hemos hablado de la danza, la que creó el pueblo de manera espontánea; en su función religiosa. Inicia su vida paralelamente a la del hombre y continúa viva especialmente en México hasta nuestros días.

Hablemos ahora del baile, también creado espontáneamente por el hombre para utilizarlo como parte de sus relaciones sociales y familiares fundamentalmente de diversión o esparcimiento.

El hombre no solamente ha utilizado el movimiento de su cuerpo para expresar sus sentimientos religiosos en actos comunitarios. Si ha danzado para sus dioses, también ha bailado para sí mismo, satisfaciendo la necesidad de liberación de sus sentidos, en el seno familiar o social con el que se identifica.

El hombre del Renacimiento al descubrirse a sí mismo y al mundo que lo rodea, se ubica en una realidad que lo separa del sentido místico y religioso de la Edad Media. La nueva concepción del hombre, fecunda el terreno en el que de manera natural surgiría la danza como expresión y necesidad de libertad del espíritu y del cuerpo.

Nunca antes se había dado en la historia tal impulso al baile social.

El desarrollo del baile de salón en el seno de las cortes europeas, principalmente italianas, constituiría lo que siglos después se llamaría el arte del ballet clásico.

El Renacimiento propició un gran número de formas de baile, cuyo único fin era el de divertir, lo mismo a campesinos y nobles, que a la nueva clase de burgueses.

En las cortes italianas y posteriormente en las francesas, fue necesario acudir a las lecciones de un maestro, ya que el número de bailes se multiplicaba constantemente y las figuras eran cada vez más complejas.

Los músicos estaban al servicio de los bailes de moda, componiendo nuevas melodías y formas musicales que satisficieran la avidez de la juventud por la danza.

La danza cortesana tuvo como inspiración los bailes campesinos, de modo que las rondas populares de cadena desempeñaban, junto con la gallarda, el papel preponderante.

Ya en el México independiente, con el trasplante de las costumbres europeas, surge en nuestro país el baile de salón, según la moda impuesta por criollos y afrancesados.

La lucha entre liberales y conservadores, la búsqueda incesante por definir el propio ser de un pueblo, la toma de conciencia como país, alcanza también a las distintas formas de la danza a través de las cuales se expresaban "chinas", "léperos", "licenciadillos", "currutacos", "petimetres" y "niñas bien" de la pseudoaristocracia.

El cambio cultural que se dio del principio al fin del siglo, fue total y trascendente.

Al iniciarse el siglo XIX, permanecen aún formas culturales propias del siglo XVIII, pero junto a ellas surge Fernández de Lizardi con su "voz mestiza que expresa al pueblo". Se inicia la literatura costumbrista, de color local, y predominan los temas patrióticos.

Para el desarrollo de la vida cultural, serán determinantes las discordias civiles: el santanismo, la invasión norteamericana, la revolución de Ayutla, la guerra de Reforma y la invasión francesa y el imperio. Las posiciones políticas de unos y otros, de liberales y conservadores tendrían que definirse.

Hacia 1867, con el triunfo de la república liberal, se pugna por la independencia y el nacionalismo culturales.

Hacia 1880, los cambios culturales habían sido consecuencia de acontecimientos nacionales y derivaban de necesidades políticas.

No nos sorprende que los cambios que se dieron en los bailes de salón durante el siglo XIX en nuestro país, se hubiesen perfilado de manera semejante, ya que la danza responde siempre a un contexto socioeconómico cultural y político que la produce, por ello encontramos en nuestras múltiples manifestaciones dancísticas populares, las huellas de cada momento de nuestra historia.

La danza no es solamente la "niña bonita" de las artes, es más bien adulta marcada con los acontecimientos de la vida de los hombres que la expresan.

El siglo se inicia con las "contradanzas francesas" y termina con las mexicanas "cuadrillas", polcas y redovas.

Guillermo Prieto comenta en sus *Memorias* que "poco antes de la Independencia conservaban cierto verdor los minués, aunque aparecían disputándose el terreno el repicar de las castañuelas, el olé y el *campestre* para la gente encopetada...".

Consigna que la aparición de las cuadrillas fue un acontecimiento trascendental, dejando relegados a los valeses, boleras, minués y campesines. Las cuadrillas proliferaban con gran auge, en todos los salones.

Al principio solamente se bailaban cuadrillas francesas y lanceros y después se variaron las figuras y hubieron persas, griegas y mexicanas.

La popularidad de las cuadrillas, residía en que bailaban en ellas gente de todas edades y condiciones y "encubrían las diferencias que dejaban al descubierto otros bailes".

Pronto la habanera se da a conocer en México y Sudamérica y en los "carnets" de los bailes salonescos la encontramos mezclada con las cuadrillas mexicanas.

Por los años de 1868, la danza criolla o vals hace su memorable aparición con el nombre de "la danza". Lenta y graciosa responde al caluroso clima cubano.

A fines del siglo XIX, se interpretaban "danzas" cuyas distintas partes eran ampliadas, por lo que se les llamaba "danzón". Se considera a 1879 el año en el que se crea el primer danzón. Fue estrenado en la sociedad

Liceo de Matanzas, lugar donde se reunía la "crema y nata" de la población y compuesto por Miguel Failde, se titulaba las *Alturas de Simpson*.

Naturalmente fue duramente atacado por los mismos conservadores enemigos de la danza y la contradanza, pero también tuvo sus defensores: el pueblo que lo bailó.

De nuevo el danzón se extendió por América Latina, el pueblo mexicano lo hizo suyo y el músico aportó su propia versión: el danzón veracruzano, quizá menos elegante que el cubano, pero más movido y "jacarandoso".

En los años de 1930 todas las clases sociales de nuestro país bailaban el danzón. Pero el músico latino seguía aportando sus creaciones para dar al baile de salón nuevos aires.

La creación de un danzón titulado *Mambo*, con nuevas características en la composición instrumental fue la iniciación de esta nueva forma de baile popular. Su creador, Orestes López, nació en La Habana.

Posteriormente, el bajo sincopado de este danzón compuesto en 1938, dio origen al género de música y baile llamado mambo, creado por Dámaso Pérez Prado.

Con estos antecedentes Enrique Jorrín, también músico cubano, aportaría otro género de música y de baile: el chachachá.

Nuevamente la juventud de Latinoamérica bailó el mambo y el chachachá, pero esta vez, los nuevos bailes populares invadieron también otros países americanos y otros continentes.

La tecnología trajo otras formas de baile más alejados de nuestras costumbres y tradiciones latinoamericanas. Con las discotecas, la electrónica desplazó a las orquestas y el negocio del disco empezó a determinar el gusto. Hasta ese momento la juventud escogió lo que quería bailar. En la actualidad poderosas empresas comerciales determinan lo que el joven bailará sin más consenso que el que convenga a sus propios intereses.

Hablemos ahora de la danza teatral, la danza como espectáculo. Para ello debemos volver al siglo XVI en la Europa del Renacimiento.

En las cortes francesas se acostumbraba celebrar fastuosos banquetes, en los que se ofrecía a los invitados grandes producciones de danza que llevaron el nombre de "balleti". Los participantes eran miembros de la alta sociedad y con frecuencia los mejores papeles eran destinados a los más altos dignatarios.

Es bien conocido el hecho de que el mismo Luis XIV, el Rey Sol, bailaba representando a los dioses para que todos lo admiraran.

La violenta revolución que operaba en todas las artes escénicas durante el siglo XVII forzó al ballet a entrar en un proceso de desarrollo y convirtió

a los ballets de la corte o ballets del rey en espectáculos de danza destinados al espectador que paga. El alegre pasatiempo de los aficionados se transformó en la obra creadora de los profesionales de la danza.

Nació así el ballet clásico, el cual se consolidó durante el siglo XVII y llegó a encontrar su inspiración ideal en el siglo XIX asimilándose a las tendencias del pensamiento romántico de la época.

Entre los muchos cambios que el romanticismo trajo consigo, casi de la noche a la mañana, se destacan los siguientes: una temática por completo nueva, ya que el Olimpo, los dioses y héroes griegos quedaban desterrados. El escenario se puebla de "willis" (espíritus) de las selvas germanas, de sílfides de los páramos, de náyades y ondinas y como personajes terrenales, sonrientes y rollizas jóvenes campesinas junto a personajes principescos y nobles, que mueren de amor por un espíritu.

Poco a poco la técnica danzaria impone una transformación tan profunda en la maquinaria muscular humana, que es natural que el bailarín consagre todos sus esfuerzos por conseguirla.

Para el ballet clásico fue y ha sido tan fundamental la técnica que podríamos decir que esta forma de danza se caracteriza por haber puesto su mayor empeño en ella y haber sido la primera en crear y sistematizar una técnica para bailar. El ballet clásico, pues, fundamenta su razón de ser en la técnica, que crea y desarrolla a partir del siglo XVII. A lo largo de su historia llegará a confundirse de tal manera que llegará a utilizarse como un fin en sí misma.

El siglo XVIII fue una era de virtuosismo, de preciosismo, en la cual el bailarín trabajaba para encontrar la gracia y la limpieza técnica.

Por su evolución histórica, tocó al ballet clásico producir los primeros profesionales de la danza. Los maestros debían ser los bailarines más viejos que podían enseñar sin el certificado de tales, es decir como artistas independientes.

De la labor de esos maestros surge un método de enseñanza que se transformó en canon universal de la danza.

A fines del siglo XIX surge la danza moderna en contraposición al ballet clásico. Isadora Duncan de origen norteamericano se opone a las exigencias técnicas y académicas en que había caído ese arte de la danza y propone el movimiento libre del cuerpo, el uso del espacio en el cual se expresa una danza humana y dinámica.

En el siglo XX, la danza llamada moderna volverá a centrarse en los problemas humanos, políticos y sociales propios de un mundo conmovido por la guerra mundial.

Surgirán artistas como Kurt Joos creador del famoso ballet moderno *La mesa verde* en el que se hace una crítica a la inoperancia de la vieja

"Sociedad de las Naciones Unidas", posteriormente, en los Estados Unidos Doris Humphrey y Martha Graham, esta última creadora de una nueva técnica de adiestramiento muscular del bailarín.

En México la danza moderna o contemporánea tiene su esplendor en su primera etapa en los años de 1950, con la presencia de José Limón, Anna Sokolow y Waldeen iniciadora ésta última del llamado movimiento de danza moderna mexicana.

Trabajando en colaboración con un magnífico equipo de artistas como Silvestre Revueltas, Gabriel Fernández Ledesma, Blas Galindo, Candelario Huízar y Seki Sano, Waldeen crea *La Coronela*, inspirada en la vasta producción del grabador aguascalentense J. Guadalupe Posada, artista que interpretó maravillosamente la vida mexicana de las postrimerías del porfirismo.

En *La Coronela* se da por primera vez lo mexicano digerido a través de una técnica de danza contemporánea. Esta obra abre el camino para todo un movimiento de danza mexicana que tiene su primer esplendor en los años cincuenta y que se mueve hacia la búsqueda de una danza mexicana en su esencia y universal en su alcance.

La danza contemporánea en México habría de tomar posteriormente otros caminos más congruentes con la llamada "modernidad" o con la misma corriente vanguardista llegada de otras metrópolis.

Otra rama más de la danza teatral la constituye los llamados grupos folklóricos o ballets folklóricos que se nutren de la danza espontánea creada por el pueblo, tanto la que se expresa en su carácter ritual o religioso y que llamamos danza, como la que sirve para el esparcimiento, que la denominamos baile.

Esta rama de la danza teatral tiene una variada gama de estilos, y va desde los grupos que pretenden, muchas veces sin lograrlo, estar más apegados a la verdadera danza del pueblo, hasta los grandes ballets espectaculares en los cuales escenografía, vestuario, colorido, luces, muestran una verdad artificiosa y falsa de nuestra realidad, además de explotarla comercialmente.

Unos y otros se alejan en mayor o menor medida de la espontaneidad, frescura y profundidad que la danza tiene para nuestra cultura y unos y otros también deberán sujetarse a las normas y requerimientos específicos de la danza teatral.

Encontrar la forma que ha de darse al traslado escénico de un arte creado espontáneamente sin que pierda su verdadero significado y que contenga, sin pintoresquismos, la verdad del alma de un pueblo, es tarea difícil y constituye todavía en la actualidad un reto para maestros, directores y coreógrafos.

Ha sido nuestro propósito mostrar un panorama, a grandes rasgos, de la historia, sobre el arte de la danza, su significado en la vida del hombre, su importancia en las diferentes culturas y también, por qué no, su papel como medio de alegría y de vida para el ser humano.

Discusión

Público: Me gustaría que la maestra me hiciera el favor de indicarme cuál es la diferencia entre danza y baile.

Josefina Lavalle (J.L.): Según nuestro criterio, consideramos danza a aquella expresión que está ligada con el rito o el ceremonial religioso que se transmite a través de un maestro de danza que la ha aprendido desde niño o a través de otro maestro que viene enseñándola de generación en generación. Tiene una coreografía establecida, y casi siempre igual, que también se va transmitiendo, con sus modificaciones, desde luego, porque cada maestro es al mismo tiempo creador y le pone sus variantes.

La forma baile sería la que no se aprende a través de un maestro indígena sino por imitación. Fundamentalmente el baile tiene un carácter social, de esparcimiento, y no tiene una coreografía definida sino que se baila por pareja y de acuerdo a la habilidad de cada bailador.

Alán Stark (A.S.): Retomemos lo que habíamos señalado como pendiente para la discusión de estas características de danza popular. ¿Cómo podríamos caracterizar este género de danza?

Público: Yo consideraría que la danza popular es aquella que es conocida por el pueblo y consumida también por el mismo pueblo. Hago una diferenciación pues la cultura se crea y también se consume.

Miguel Ángel Cerón (M.A.C.): Al respecto quisiera preguntar ¿qué tan válido es esto para los bailes populares modernos que están imponiendo las empresas comerciales? Desde este punto de vista, el pueblo no los está creando, se los están imponiendo y sin embargo, el pueblo los está aceptando. ¿Qué tan válido puede ser esto?

Público: En este sentido, este tipo de bailes tipo disco y *break dance* son cultura para las masas. No es cultura de masa en cuanto a que la masa no la está produciendo, y el producto no viene de su clase social.

Público: Bueno, hablando un poco de lo que se da ahorita en danzas populares actuales, se practica mucho el *break dance*, y yo pregunto: dado que este tipo de baile ya tiene acrobacias, ¿se clasificaría como danza o baile o ya sería como una contradanza o baile de lo que fue el *rock and roll*?

J.L.: Yo creo que desde luego es algo que se nos está imponiendo y se nos está haciendo creer que nos gusta mucho por toda la publicidad que esto conlleva, sin embargo, pienso que estas formas de enajenación en algún momento pueden tomar carta de naturaleza si el pueblo las acepta y las hace suyas. Muchas de estas formas también nos vinieron de Europa, y después de un tiempo el pueblo las modificó y las hizo suyas. Pasa eso un poco con la famosa salsa. Nosotros que andamos por los caminos de la República nos damos cuenta que a los jóvenes les gusta mucho más bailar la salsa que el *rock*, o el *break*. Quizá pueda suceder que de todos estos ritmos tomen algo, lo asimilen, lo recreen y lo hagan suyo.

Público: ¿Por qué la gente que se cree o que efectivamente es culta no va a meterse a un salón a bailar salsa? ¿Por qué la gente que baila ese tipo de danza, salsa, mambo, etc., está clasificada como clase baja? Por ejemplo, la danza que más gusta a la gente culta es el ballet. Para los obreros es el baile popular. ¿Por qué surge esta división en el baile?

Público: Creo que el planteamiento está implícito en la respuesta. Una cosa es la danza contemporánea o el ballet que es, desde mi punto de vista, eminentemente elitista, y otra es el baile popular, sobre todo la danza urbana (mambo, chachachá, etc.) que se acerca más al gusto y a la preferencia de la gente común.

Público: Yo siento que existe una confusión cuando dice que la clase pobre se clasifica con la danza popular. Creo que es cosa de gustos puesto que también a la clase media le gusta y asiste a este tipo de danza.

Público: Además pienso que es también una cuestión de identificación. Además, todo lo que crea el hombre es cultura, su ambiente, sus danzas, etc. No creo que se pueda decir que si es clásico es cultura y que si es ballet es culto. Todas las danzas son cultura.

A.S.: Quisiera orientar un poco la discusión porque se está tomando un punto importante pero que nos puede desviar un poco de los propósitos de esta mesa. Se acordó discutir la definición de danza popular para saber si todos nos referimos a lo mismo. Por otro lado, les recuerdo que el tema con el cual intentamos vincular la participación de la maestra Lavalle es sobre la Situación actual de la investigación de la danza popular en México.

Público: Yo quisiera proponer unos elementos que podrían ayudar a definir qué se entiende por danza popular. En la sociedad se establecen cierto tipo de relaciones, no vivimos solos. Para eso la manifestación artística tiene una función que cumplir dentro de la sociedad pero cuando hablamos de manifestaciones artísticas nos olvidamos de que

en último término dentro de la base social hay una estructura económica. De alguna manera la actividad económica va determinando el tipo de expresión cultural en términos generales.

Yo creo que se podría partir, para llegar a una definición de lo popular, de la producción económica como son: la producción, la distribución y el consumo. Tomar en cuenta quién produce, quién distribuye y quién consume esa manifestación artística, porque nosotros encontramos que hay tres tipos de manifestaciones estéticas en la sociedad y que corresponden a un productor, a un distribuidor y a un consumidor:

1. Las manifestaciones artísticas donde el productor, el distribuidor y el consumidor están siempre dentro de la burguesía, de la pequeña burguesía y de sus capas subalternas directamente comprometidas con la burguesía.
2. Las llamadas manifestaciones para las masas en donde el productor y el distribuidor siempre corresponden a la burguesía.
3. Las estrictamente populares porque son producidas, distribuidas y consumidas por el pueblo.

A partir de esto creo que podríamos buscar una definición ya más concreta y más objetiva de lo que es lo popular.

Público: Me parece bien la opinión del compañero pero volvemos a caer en lo mismo. Para mí existen dos tipos de danza: la popular y la oficial ¿Hacia dónde se encaminan?

A.S.: Hay dos posiciones planteadas: a) Que para abordar la problemática partamos de una diferenciación planteada en un nivel y para definir lo popular tomemos en cuenta quién produce, distribuye y consume y a partir de esto ver cómo las expresiones artísticas corresponderían a los distintos sectores sociales (que fueran el reflejo de una división de clases). b) Está la consideración de que existen dos tipos de danza: la popular y la oficial.

Hay otra consideración que plantea que no toda la danza escénica es oficial. Sobre esto propongo que nos definamos. Dentro de esta problemática ¿qué sería lo popular? Está el que produce, distribuye y consume, sería el pueblo, pero ¿cómo podríamos definir al pueblo? Porque también es otro nivel de discusión, o sea, pueblo somos todos los aquí presentes aunque quizá alguien aquí baile ballet, otro contemporáneo y otro folklórico. Porque también podemos caer en esa ambigüedad, lo popular es lo que hace el pueblo. Pero ¿quién es el pueblo?

Público: A mí me gustaría saber si vamos a hacer la distinción entre danza popular y danza tradicional.

J.L.: Yo pienso que es importante definir las características de lo que estamos tratando de discutir, es decir, qué es lo que llamamos danza popular y considero que es un buen método hacerlo por medio de saber quién produce, distribuye y consume.

A.S.: Esto podríamos acordarlo como un elemento de punto de partida que nos puede ayudar a la ubicación de la danza popular mexicana.

La pregunta es, por ejemplo, si todos los integrantes del Ballet Folklórico de México que dirige Amalia Hernández, que son trabajadores de la danza, pasan a ser pueblo o no. En estos términos de producción, distribución y consumo, ¿quiénes consumen los ballets folklóricos, la cultura de masas, los ballets?

Yo conduzco de esta manera la discusión porque me parece que es un elemento que ha sido poco discutido en la definición de la danza popular. De pronto todos los integrantes de una academia de danza y todo mundo nos sentimos pueblo, pero de pronto, cuando vamos a una colonia popular y nos enfrentamos a obreros, proletarios, ya no nos sentimos tan pueblo. Esto se refleja, inclusive, en las investigaciones sobre danza tradicional, en las políticas institucionales, etcétera.

Público: Yo creo que sí se debería hacer una división respecto de lo que se llama danza popular o cultura popular tradicional. Porque respecto a quién produce, distribuye y consume, la cultura popular tradicional la produce el pueblo mismo y él mismo la consume, pero en otras cosas no es el pueblo el que la está produciendo, sin embargo, sí la está consumiendo.

Público: Respecto a lo que están diciendo, la misma división que está ya en el tema de esta mesa que es danza popular, rural y urbana, respecto a la cultura popular y tradicional. Danza popular, pero danza popular rural y urbana. Entonces, yo creo que ahí está implícita la división. La popular rural viene siendo la que se produce, distribuye y consume en el medio rural, y la urbana viene siendo la que se da en las urbes, y como dice la compañera, a veces no está producida por la misma gente por la que es consumida.

J.L.: Yo traigo unas definiciones del maestro Bonfil sobre diferentes aspectos de cultura. Nos podrían servir como instrumento de análisis. Dice:

1. Cultura autónoma: el grupo social posee el poder de decisión sobre sus elementos culturales.
2. Cultura impuesta: ni las decisiones ni los elementos culturales son del grupo, pero entran a formar parte de la cultura del propio grupo.

3. Cultura apropiada: los elementos culturales son ajenos pero el grupo los usa y decide sobre ellos.

4. Cultura enajenada: los elementos culturales siguen siendo propios, la decisión sobre ellos es expropiada.

Público: Podríamos tomar pueblo como sinónimo de proletariado o no tomar en cuenta esto. Si se identifica pueblo como clase trabajadora, o como proletariado, entonces ya tenemos una noción a partir de la cual elaborar ya una definición de lo que sería la danza popular. Ahí podemos preguntarnos si todos los que participan en un grupo de danza folklórica, por ejemplo, el Ballet Folklórico de México, son pueblo o no. Muchas veces nosotros nos ubicamos un poco clasistamente y no nos queremos reconocer como pueblo en el sentido de que estamos vendiendo nuestra fuerza de trabajo, pero si asumimos que somos trabajadores de la cultura, entonces nos podemos identificar también como pueblo.

Público: Yo creo que todas las clases sociales están conformando un pueblo, pero no todas las manifestaciones culturales del proletariado serían tradicionales. A lo mejor no todo lo popular es tradicional o folklórico.

A.S.: Quisiera retomar las citas que nos leyó la maestra Lavalle. Creo que brinda un aspecto muy importante de tomar en cuenta. Si bien es más o menos fácil, en términos económicos delimitar quién es el pueblo, en cuanto a que somos vendedores de nuestra fuerza de trabajo, la cosa se complica cuando nos remitimos a lo popular, porque la cita nos hace ver que no todo lo que adopta el pueblo es producido por él. Entrar a la esfera cultural complica la simple afirmación de que popular sería todo aquello que hace el pueblo. Detrás de ésta, aparentemente sencilla definición de popular, la complejidad se plantea, puesto que no podemos remitir a los fenómenos culturales únicamente a un hecho económico sino a la diversidad de procesos sociales que se dan en las relaciones sociales. Me parece un poco riesgoso esto de la producción, distribución y consumo del sector de la clase trabajadora porque nos remitiría inmediatamente a la manifestación popular porque dejaría de lado todos los hechos sociales que aun no siendo producidos por el pueblo se han convertido en populares. Creo que sería aventurado pretender entre todos aquí resolver algo que está en discusión, pero quizá con estas reflexiones podríamos decir que juntos estamos ubicando el aspecto de lo popular y por otro lado, hacer notar que no todo lo popular para ser popular tiene que ser tradicional porque hay mucha tendencia a remitir, sobre todo los folkloristas, a sus análisis de hechos folklóricos, que todo aquello que no sea tradicional deja de ser popular.

Dejamos así todas las expresiones de la cultura obrera y proletaria que son, de alguna u otra manera, expresiones culturales que se están gestando históricamente y que según esta clasificación no podrían ser populares por no ser tradicionales.

Público: Yo quisiera aclarar algo respecto a lo que dije anteriormente. El hecho de que el pueblo sea productor, distribuidor y consumidor no le cierra las puertas para a que pueda apropiarse lo que otras clases producen culturalmente y que le puedan servir para su propio desarrollo cultural.

Público: Yo pregunto si, en base a lo que es folklor, que es lo que el pueblo crea, y lo que es popular, que no necesariamente tiene que crear el pueblo mas sí lo puede consumir, me pregunto si no estaría allí mismo la respuesta a esta diferenciación.

A.S.: ¿Puedes designar lo que sería folklore?

Referido: Folklore es todo lo que crea un pueblo. Y en cuanto a la cultura popular, no necesariamente lo tenemos que crear sino lo podemos recibir y adoptar de otras partes. De ahí nace la inquietud por saber si no se podría hacer esa diferenciación.

Público: Yo creo que la palabra folklor en sí misma no puede perder su significado original: *folk*-pueblo, *lore*-sabiduría. Para mí es más completo decir música popular y danza popular por dos cuestiones: cuando digo folklor, para la clase dominante quiere decir arte menor, por ejemplo, la artesanía. La danza popular es un término que se ha usado últimamente como cuestión ideológica, confirmación de una clase social. La clase marginada es la que produce la cultura popular. Creo que sí tiene mucho que ver quién produce, para qué produce, para quiénes lo produce y con qué intenciones, porque todo lo que es arte debe tener esa base. No se puede hablar de cultura popular sin ideología. Quiero marcar esto claramente.

César Delgado (C.D.): Yo nada más quiero decir que, sin embargo, el PRI también tiene un sector popular.

A.S.: Esta discusión se me hace importante porque aparentemente todos sabemos lo que es el pueblo, lo que es popular, pero en realidad cuando tratamos de hacer una investigación, nos vamos a topar, como un requerimiento indispensable para abordar estas expresiones llamadas populares, con la limitación del campo social al cual hacemos referencia.

Yo quisiera retomar algunos de los elementos que aparecen en el audiovisual que, aunque no están explícitos, sí se pueden observar. Me

parece que lo importante de este audiovisual es que define lo que no es popular y me parece importante porque existe mucha confusión en la población sobre cuál sería la danza popular mexicana por la forma en la que las instituciones que tienen la dirección de la cultura presentan las expresiones culturales. También es importante porque muestra los distintos estilos de danza y cómo son producidos estos géneros dancísticos.

A mí me parece que la diferenciación de los géneros es muy importante para la definición de lo que es popular. Lo popular desde un origen, aun con el término de folklórico, se está definiendo como oposición a algo que no es popular.

Su definición de origen está dada en contraposición con otro. No hablaríamos de popular si no hubiera otro campo que es lo no popular. Uno se debe a la existencia de las formas académicas de la danza y del espectáculo que se transmite a través de toda una sistematización de la cultura que responde a esta clase dominante, cuenta con las instituciones, mecanismos y medios de poder transmitir su propia cultura. No es casual que lo popular sea lo anónimo, lo no escolarizado, lo espontáneo. Y no es porque esté aislado, sino porque sus formas de producción artísticas responden a su situación económica.

Público: Lo que no hay que olvidar en estas supuestas diferencias de lo oficial, lo popular, etc., es que el poder de la clase dominante en un momento determinado puede oficializar manifestaciones que son estrictamente populares porque no afectan sus intereses en ese momento, y en dado caso de que sí los afectaran, simplemente hace una distorsión del producto de consumo masivo.

Yo insisto mucho entre la diferenciación de lo popular y lo masivo. Lo masivo es aquello que es impuesto para un consumo amplio de la población, pero no es del pueblo, aunque éste sea también consumidor por ser agredido continuamente, porque la cultura ya forma parte del mercado.

Público: Yo quisiera comentar algo acerca de lo que se dijo respecto a la artesanía y la danza popular como arte menor. Creo que se podría hacer un parámetro entre ambas actividades. El artesano ve que le resulta difícil utilizar los tintes tradicionales naturales, entonces utiliza los tintes artificiales o el acrílico dentro de la artesanía y lo hace popular, algo suyo. Sin embargo, ese producto ya no es auténticamente artesanal, y desde el punto de vista de la comunidad ya no es un producto de alta calidad. Yo creo que precisamente es ahí donde se puede hacer el parámetro con el baile; qué elementos está tomando, cuántos elementos son extraños a la comunidad pero los están haciendo suyos.

Público: Yo creo que la cultura popular es dialéctica, está cambiando constantemente y si pudiese tener alguna característica, sería que es funcional. Antes los matlachines usaban carrizo en la faldilla. Ahora usan plástico. ¿Dejó de ser arte? En ningún momento, y sigue siendo popular. Negarlo es querer mantenerlos ahí, sin cambios. Y el arte popular no es un arte menor, es un arte con todo lo que implica ser arte.

J.L.: Yo pienso que la danza popular es la no académica y creo que de ahí podríamos partir para determinarla.

A.S.: Yo me atrevería a decir que la práctica de esta expresión constituye, para quienes la realizan, parte importante de su identidad social. Si bailo ballet, seguramente es porque me identifico con el estilo, el concepto y con el grupo social a quien pertenece. De ahí que veamos que la danza tradicional mexicana tiene un papel muy importante, por ejemplo, con los grupos de concheros o de matlachines que no nada más es reunirse a danzar a la deidad sino es un acto que, además, confiere identidad social de pertenencia al sector no dominante. Creo que este es otro de los elementos que deberíamos tomar en cuenta para la definición de lo popular.

Público: Toda manifestación será popular en cuanto lleve al consumidor a identificarse con su clase, si no no es danza popular, como el *break dance*.

A.S.: Que aunque lo bailen los sectores marginados aquí en México no significa que sea popular en la medida en que el hecho de esta práctica no identifica con este sector.

J.L.: Quiero dar tres puntos sueltos que pueden ayudar en la definición de lo que es danza popular: 1. no es académica; 2. la producen las clases marginadas; 3. a través de ella se identifican socialmente.

La investigación al servicio de la espectacularización

César Delgado Martínez

Uno de los procesos de apropiación y destrucción de la danza folklórica en México, es sin duda alguna el de la espectacularización. Esta se da fundamentalmente ligada a la academización y a través de los llamados "ballets folklóricos".

En otras ocasiones y sirviéndome de diversos medios de comunicación, me he referido al asunto que ahora pretendo tratar. Esta vez, quiero enriquecer mis anteriores intervenciones, agregando la faceta de la investigación al servicio de la espectacularización.

La política cultural del Estado mexicano, entre otras cosas, parece ser algo indefinido y en varios momentos se llega a definir por los caprichos sexenales y por ser cosa de mujeres. Así, se habla del sexenio de la exaltación del agua de guanábana, los tamales de Oaxaca, los trajes regionales y la danza folklórica o del sexenio del apoyo decidido y firme a la danza y la música clásicas. Además, dentro de estos vaivenes, hay ejemplos claros, como el (Fondo Nacional para Actividades Sociales) FONAPAS y el Centro Superior de Coreografía (CESUCO), ambos casos recientes y en la memoria de todos nosotros.

En el caso concreto de la política instrumentada hacia la danza folklórica en México, también no siempre ha sido clara. Más de una vez se ha puesto el disfraz del nacionalismo y se ha aprovechado de la ignorancia o la buena fe, sobre todo de quienes practican este fenómeno folklórico de una manera académica.

Sin embargo, los hechos son cada vez menos aislados. En nombre de "la valorización, la conservación, la difusión de nuestras tradiciones", respaldándose en "lo nacional", "lo nuestro" y/o "lo popular", se comete el más grande atentado contra la danza folklórica.

Entrando de lleno al asunto de los "ballets folklóricos", éstos han servido para crear una imagen idílica de lo mexicano, mostrando algo completamente alejado de la realidad.

El trasfondo ideológico y político encaja dentro de la política cultural del Estado mexicano.

El ejemplo obligado, es desde luego el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. No obstante, el caso más cercano es el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima dirigido por Rafael Zamarripa.

Puede pensarse que Amalia Hernández, inventa todo. Nada más alejado de la verdad. La señora Hernández, va al campo, ve las danzas, toma notas, lleva a sus técnicos, que toman fotografías, graban la música o filman, compra máscaras o algunas prendas de la indumentaria, etc. Después hace sus famosas versiones estilizadas, completamente descontextualizadas histórica y socialmente. Pero hubo investigación. Algunas veces con los equipos más sofisticados que los usados por los investigadores profesionales. Una muestra: aquí en el Centro de Información y Documentación de la Danza, casa de trabajo de más de una decena de investigadores, no existe una sola grabadora.

Respecto al Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, este es un grupo notorio, debido precisamente al apoyo económico y moral que le brinda el gobierno del estado. Claro está, a cambio de un servicio ideológico y político. El director del ballet, hace sus investigaciones, para luego mostrar un espectáculo pretendidamente representativo de Colima, que de acuerdo con Griselda Álvarez, gobernadora de la entidad, "los colimotes (colimozl) danzan, se yerguen altivos como siempre han sido y evocan cuatro siglos de historia con la frescura de su juventud, con la esbeltez de sus líneas; se antojan figuras que han cobrado esplendente vida, salidos de las urnas de nuestro museo. Y aquí están. Visten diseños de vestuarios antiquísimos o del pasado siglo, legados por artistas que hoy ya ni cenizas son, pero que han sabido reproducirse gracias a sus genes en los actuales nombres del arte. Visten y prestigian esta magna 'crónica de arcilla colimense'." Y así. Pero será mejor citar las opiniones de los mismos colimotes. Manuel Hernández Luna, profesor del Taller de Investigación entre otras materias en CEDART-Colima, expone: "Los cuadros que presenta el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima son criticables. En la supuesta danza prehispánica, hay una base en una novela, que se toma como verídica. Se trató de hacer un espectáculo para darle gusto a Colima. Está bonito. Pero auténtico no es. A los vales, se le agregaron dos. Porque el único compuesto en Colima es *Sentimiento*. En ese momento dejan de ser un repertorio colimense. En cuanto a *Salineros*, lo que se hace está apegado a lo real en cierta forma. Pero le quitaron lo principal. No utilizan lo que identifica a Colima como pueden ser palas de madera, vástagos de la palma, para recoger la sal y chiquihuites. También como en el caso de la danza prehispánica, es una danza creada, más cercana a la danza

contemporánea. Otro caso, recopilaron sonecitos de aquí y de allá e inventaron el *Jarabe colimota*. Un jarabe que no existe.

Todo esto auténtico no puede ser, puesto que no hay una verdadera investigación. Ahí no vemos danzas de *Morenos*, de *Apaches*, de *Negros*, de *San Antonio*, de *Conquista* o de los *Ramos*. No vemos ni una sola danza de Colima. Esperábamos ver eso. No vemos el conjunto de arpa, el calzón de manta, la banda o instrumentos prehispánicos. El ballet tiene los medios económicos para hacer investigación.

Francisco Polanco García, profesor del Taller de danza regional infantil de la Casa de la Cultura, al referirse al citado ballet, declara "es una creación exageradamente buenísima, podríamos decir. Pero respecto a las raíces colimenses en particular no tiene nada".

Por su parte, José Refugio López Alfaro, profesor de Danza contemporánea también en la Casa de la Cultura, dice "es una aberración", al hablar del multicitado ballet folklórico.

Salvador Dávila Esquivel, profesor del taller de danza regional y titular del grupo representativo de la Casa de la Cultura, sostiene: "Hice una denuncia pública a través de los medios de difusión locales, en la cual hacía notar la falacia, la aberración cultural más grande, cometida por una institución. El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, es un ballet que se ha creado y se está difundiendo con un sentido político. No les ha importado, desvirtuar, crear, distorsionar, engañar al pueblo de Colima. Es un derroche económico en el que se han invertido 90 millones de pesos."

Tras de hacer un análisis, sobre todo lo inventado alrededor de la música y la danza de Colima, Dávila Esquivel, afirma: "A nivel nacional las universidades se están tomando como trampolines políticos. Aquí en Colima los rectores han sido diputados o senadores. Dentro de los muchos precandidatos a la gubernatura que ya se acerca, se ha mencionado al señor rector. Por medio de la actividad cultural se está haciendo promoción política. Con decirte que en tres años es la primera vez que el Ballet Folklórico se presenta en una plaza pública gratuitamente".

Por último, Pascacio Arturo González Aguilar, alumno del CEDART e integrante de la segunda compañía del ballet en cuestión, enfatiza: "El Ballet Folklórico tiene un apoyo bastante fuerte en la Universidad de Colima. En estos momentos la Universidad se está proyectando a nivel nacional e internacional en todos los aspectos: deportivo, cultural y científico. El apoyo que tiene la Universidad es grandísimo, se dice, no sé —comentarios que he escuchado— por parte del gobierno de Miguel de la Madrid." No sé, desconozco esto, porque no soy político". El joven estudiante, cuando pronuncia las últimas palabras, ríe. Le pregunto:

¿Pero, entonces por qué te ríes? ¿No crees que el apoyo es político?
"Pues yo creo que sí".

Recomendaciones

Considerando que la investigación de la danza folklórica se da en varios niveles, inclusive dentro de los "ballets folklóricos", como ya lo expuse, me permito hacer las siguientes recomendaciones:

1. Es importante, que se reorienten los "ballets folklóricos", para que ya no estén más al servicio ideológico y político de las clases dominantes.
2. La investigación, no debe servir para reforzar la creación idílica de lo mexicano, sino en primer lugar, debe ser el reconocimiento a la cultura de las clases subalternas.

Discusión

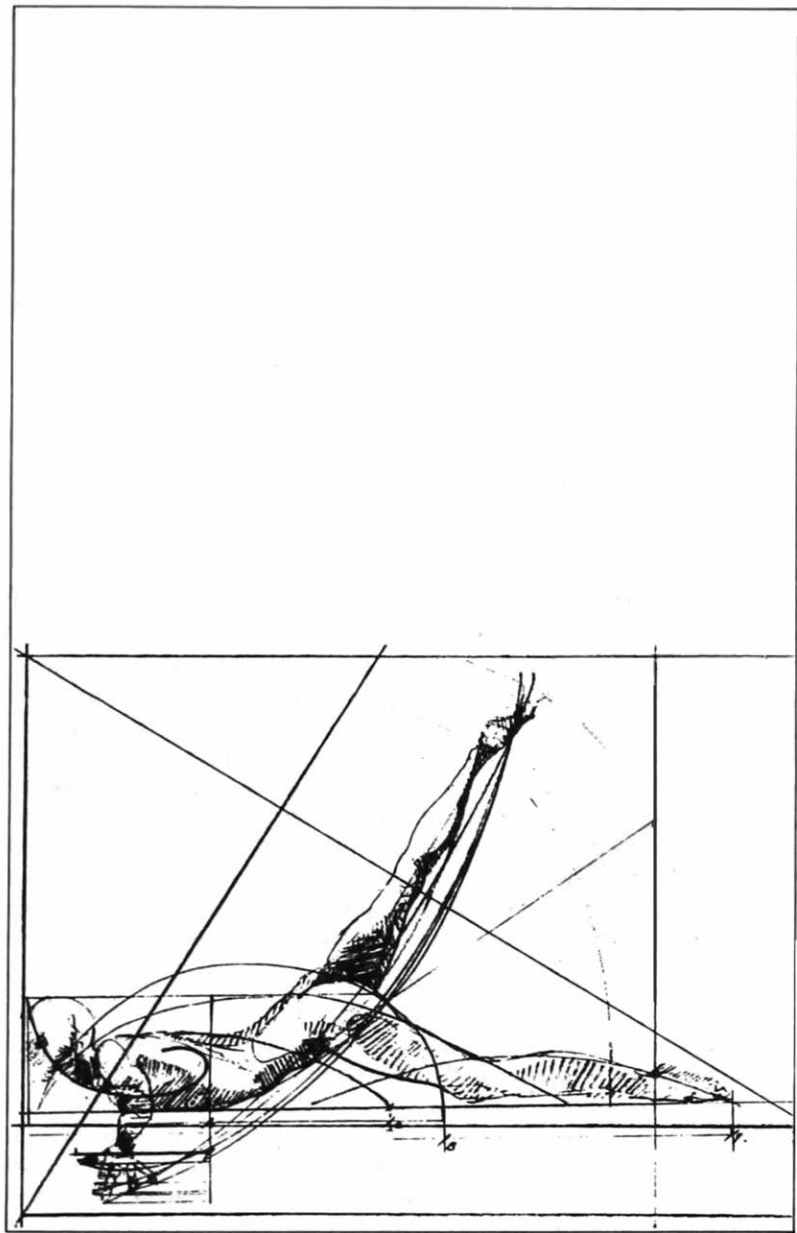
César Delgado (C.D.): Pienso que el primer elemento para que se dé la reformulación de los ballets folklóricos de México, es tomar conciencia de lo que significa la danza folklórica o popular originalmente. Cómo, a través de un proceso de apropiación y destrucción, se ha retomado, para llevarla a un escenario teatral.

Pienso que a partir de ahí se deberían de dar toda una serie de actividades como cursos, encuentros, etc., que permitan el cuestionamiento. Lo que pasa con los ballets folklóricos en un país capitalista es lo mismo que pasa con los ballets folklóricos en un país socialista, son utilizados para crear una imagen, para representar lo nacional.

También es importante destacar cómo se debe reforzar el aspecto de la investigación en los ballets folklóricos, lo que de alguna manera, va a permitir contrarrestar la deformación que se está dando a través de ellos.

Josefina Lavallo (J.L.): En varias ocasiones me ha tocado estar con maestros de danza de CEDARTS o de universidades que distorsionan elementos de la danza, y yo les digo que cómo es posible que sabiendo que dichos elementos de la danza no son así, lo sigan haciendo, y me contestan que es el director el que así lo requiere, porque es más espectacular. El sistema obliga al maestro, aun sabiendo que está equivocado, a que lo siga haciendo.

Es difícil cambiar todo este sistema aun para el maestro que está consciente, porque el sistema lo obliga.



Público: ¿En qué se fundamenta el ponente para decir que se sigue la misma política cultural en el sistema socialista y capitalista, si en uno se comercializa el ballet folklórico y en el otro se rescata a través de la identidad cultural y los valores idiosincráticos de la nación?

C.D.: Efectivamente hay diferencias entre un sistema capitalista y un sistema socialista, pero en lo que toca a los ballets folklóricos, en ambos sistemas se trata precisamente de crear una serie de símbolos que identifiquen a los habitantes de ese país, por lo tanto en ambos sistemas se descontextualiza y se deforma la danza folklórica. Para fundamentar esto basta con ver un ballet ruso y, sin saber nada de la danza folklórica rusa, podemos darnos cuenta de qué manera la técnica está amanerando la danza folklórica. Inclusive me atrevería a citar un ejemplo más cercano y probablemente visto por ustedes: el Conjunto Folklórico Macehual de Nicaragua, al que muchos se refirieron como el ballet nicaragüense de Amalia Hernández porque exactamente lo que aquí estamos criticando es lo que dicho grupo hace.

En lo personal, entrevisté a Alejandro Cuadra, el director de este conjunto y al principio me dijo exactamente lo mismo que oímos aquí a cada rato: "estamos tratando de rescatar, de valorar, etc.", pero al final llegó a aceptar la existencia de dos puntos de vista estéticos opuestos: el del campesino que baila originalmente la danza y el del coreógrafo.

Por otro lado, puedo citar el caso del Ballet del Ayuntamiento de Mérida que tiene su escuela de folklor, uno de los más deformados. El Ballet tiene una gran influencia en los pueblos cercanos a Mérida y los niños que quieren aprender a bailar jaranas los mandan a estudiar a esa escuela. El Ballet Folklórico del Ayuntamiento va a los pueblos y la gente aplaude a rabiar, dice qué bonito bailan y lo aprueban. Eso me hizo pensar en algo que Alejandro Cuadra me dijo, que ellos han ido a los pueblos y los indígenas se ven representados en ellos, pero me parece gravísimo, porque están implantando procesos de cambio muy diferentes a los que se darían en el contexto original de la danza y de los bailes.

Público: Hay un riesgo en lo que dice César, porque lo que hace en su ponencia es reafirmar el ballet folklórico como una necesidad fatalista: mientras no se dé otra forma de rescate de la aportación de lo popular, se plantea una reformulación del ballet folklórico.

Ahora, si bien en los países socialistas existe un uso en cuanto a crear una imagen de la transformación popular, siempre implica un tipo de rescate distinto al de la clase dominante. En Cuba, a partir del 59, se hizo un rescate de la identidad afrocubana, pero se hizo para exaltar los valores culturales que antes se habían rechazado y que implican una imagen de

lo que es un pueblo que además se vuelve un sujeto de la historia y no es un receptor pasivo de lo que la clase dominante está imponiendo culturalmente. Creo que los rusos pueden dar la imagen de que es la misma manipulación, pero los contenidos de ese uso, para dar una imagen de lo popular a través de estas expresiones dancísticas, cambia totalmente. Sus medios no son malos, son los usos los que le dan el valor y el nivel de lo que estamos realizando.

Público: Estoy de acuerdo, pero creo que el problema es cómo reformular. Es difícil si pensamos en el significado semántico de la palabra. Creo que aquí cabe una reorientación.

J.L.: Refiriéndome a lo que dice el compañero, es casi imposible trasladar las danzas que se bailan en los poblados, en circunstancias muy especiales, a una escena. Yo creo que la danza popular debería quedarse en manos de las clases que la producen. Quizá la reformulación que dice César sería evitar hacerlo y hacer otra cosa, por ejemplo: con danza contemporánea o clásica se puede hablar de nuestras tradiciones, de nuestras leyendas prehispánicas, sin pretender copiar exactamente lo que está haciendo el pueblo. Yo no le encuentro la salida a una reformulación del folklor trasladado a la escena.

Público: Creo que usted está planteando esto como una oposición de lo popular con lo académico. Yo no creo que sea negativo que los sectores populares adquieran una técnica, no impuesta, que les facilite su expresión estética. En Cuba han asimilado diferentes técnicas que les han permitido desarrollarse expresivamente.

Lo académico lo queremos asociar con el pensamiento científico y lo popular con el pensamiento común. Igual la elaboración espontánea del pueblo exige, en un momento dado, ciertas formas y técnicas que se sistematizan y se convierten en lo académico. Así, la música forma parte de la llamada música folklórica europea. Entonces, no hay una oposición en que se asimile el aspecto académico siempre y cuando no se desvirtúe la función de esa expresión artística: satisfacer las necesidades expresivas populares propias y no impuestas.

Alan Stark (A.S.): Me parece que los procesos de apropiación y destrucción relacionados con los de academización, institucionalización y espectacularización tienen mucho en común, pero creo que si bien se dan unidos, sería un error pensar que se podrían deslindar dentro de otro tipo de política cultural. Lo que hasta el momento se ha visto es que el proceso de academización ha implicado una institucionalización de la danza.

Una problemática fundamental de la producción cultural popular es su falta de posibilidades de auto-reproducirse y, en ese sentido, es interesante pensar, por qué no, que las danzas tradicionales puedan tener mecanismos más eficaces de reproducción que no entren dentro del circuito comercial ni en manos estatales.

Público: Quisiera agregar una cosa. Lo digo en función de lo que se ve en Morelia. El gobierno del estado, en los últimos años, ha tenido la brillante ocurrencia de traer a los grupos autóctonos, y hace presentaciones calendarizadas con ellos y las llama "Fiestas Michoacanas", y parece ser que han tenido un gran éxito. Pero se ha visto que aquellos grupos cada vez cambian el sentido de sus danzas, y creo que está surgiendo un problema bastante serio en cuanto a la forma de la interpretación de la danza.

J.L.: Sí. Este problema es muy serio y no sé cual va a ser la solución, porque si por un lado este tipo de grupos no se difunden, porque no tienen manera de hacerlo, ¿cuál sería la otra disyuntiva? ¿Dejarlos en su lugar a que solamente se conozcan en la comunidad y que quien vaya de vez en cuando, los vea y sepa de su existencia?

Está comprobado que a los grupos de la región lacustre no los conocen en el occidente del estado. Los mismos grupos de Puebla no son conocidos a cuatro o cinco poblados más adelante.

Y luego estamos renegando porque estos grupos no tienen difusión. Entonces, ¿Cuál va a ser la manera de que se proyecte una labor cultural con este tipo de grupos, sin que cambien sus formas de danza? Esto es sumamente difícil porque, otra vez, volvemos a ese problema del sistema.

A.S.: Ya que se toca el tema de política cultural, por qué no tratamos de agotar lo que corresponde a política de investigación, que está íntimamente relacionado. Además, ya se planteó el problema de cómo hacer para que el conocimiento de la danza tradicional no sea una forma más de su destrucción y/o modificación. a) ¿Se pueden deslindar estos procesos de conocimiento, difusión y espectacularización? b) ¿Porqué investigar, para qué, qué se investiga, cómo? c) ¿El conocimiento de la danza popular implica necesariamente su difusión en forma de espectáculo?

Público: El rescate es necesario para que la gente se identifique. Eso es lo que se persigue como políticas culturales: sacar para confrontar los diferentes aspectos de cultura que hay en una nación.

Público: Creo que fundamentalmente lo que va a ser una investigación no es determinar la permanencia de un tipo de danza, sino estudiar, reconocer y redescubrir realidades que se escaparon anteriormente, las

condiciones, e incluso las políticas culturales no las puedes determinar, no tenemos el control político ni el poder económico para imponer una política cultural.

Las danzas tradicionales están en constante evolución, igual que la humanidad y muchos elementos del pasado han desaparecido. Creo que con este mismo desarrollo muchas manifestaciones dancísticas actuales van a desaparecer. De hecho, estamos asistiendo al proceso de desaparición del pensamiento mágico, en el que lo popular todavía está inmerso, para dar paso a un pensamiento científico.

Nosotros no podemos plantear que, por medio del trabajo de la investigación, esas expresiones van a perdurar. Sólo podemos fijar que en un momento dado hubo un determinado tipo de manifestaciones culturales, con ciertas características, bajo ciertas condiciones.

Por otro lado hay que hacer notar que nos estamos refiriendo estrictamente a las manifestaciones étnicas de las comunidades indígenas y estamos perdiendo de vista otras expresiones de lo popular que es lo urbano, de tipo barrial, como Tepito, colonia Obrera, Ciudad Nezahualcóyotl, que tienen tanta validez como las manifestaciones populares de las diferentes etnias que existen en el país.

A.S.: Creo que se está dando como un hecho, a partir de lo que hemos dicho, que sí ha habido investigación de la danza popular ya sea tradicional o urbana. Pero creo que sería interesante analizar este punto: ¿realmente se ha investigado, en términos estrictos, la danza popular tradicional y no tradicional? Quizá nos comimos ese primer paso. Luego podríamos pasar a los puntos mencionados anteriormente.

J.L.: Pienso que no se ha llegado a la investigación de la danza. Cuando mucho se ha llegado a la recopilación de materiales, con más o menos sistematizaciones; y quizá, por ser los que más años tenemos, ha sido FONADAN el que más lo ha hecho. Pero no podemos pretender que se ha hecho investigación de la danza. Tratamos de hacer algunos estudios, pero no tenemos ni la gente ni el presupuesto para dedicarle el tiempo necesario a una danza, pero sí tenemos un archivo bastante amplio a ese nivel.

C.D.: Yo creo que "investigación" se hace todos los días en todos los lugares, pero ya una investigación profesional, seria, creo que sólo se ha venido dando en brotes aislados, tanto a nivel oficial como independiente, pero no como un movimiento importante, sólido. La verdad es que el apoyo para la investigación de la danza en general es casi nulo. A las universidades de provincia no les interesa nada este tipo de investigación. A lo mejor debemos ser optimistas y podríamos decir que la investigación está en pañales, aunque casi pienso que todavía ni se gesta.

Público: A veces sucede que hay una investigación textual. El investigador no sale al campo, anda en archivos, e institutos de la cultura. No hay una investigación geográfica en cuanto a contexto.

Público: Pienso que sería importante hacer una reunión donde se presentaran, en un futuro, aquellas investigaciones y aquellos investigadores, tal vez para confrontar, y como decía César, hacer un movimiento que se dedicara más en serio a esto y que inclusive intercambiara opiniones sobre la investigación de la danza en sus diferentes niveles.

Público: Por lo general uno se inicia en la danza por el deseo de bailar, cosa que hay que tomar en cuenta porque la investigación todavía no es una opción que puede ofrecerse en el terreno de la danza y siento que el objetivo es que lo sea. Por eso insisto en la creación del consejo técnico mencionado.

Público: Apoyo a la compañera, porque cuando tenemos que hacer una investigación, no contamos con los conocimientos necesarios para hacerla, hace falta una preparación.

Público: En el ISSSTE hay seminarios de danza y se nota que no hay un intercambio sistemático pero hay ese intercambio oral, personal y físico. Con una política cultural establecida por instituciones, creo que con intercambios culturales se puede lograr algo. Lo ideal es que algunos bailen y otros investiguen.

Público: Yo no veo como algo grave y pesimista el que no haya todavía investigación de la danza porque si no lo ha habido, es porque no se sentía la necesidad de que lo hubiera. Se siente la necesidad porque los elementos que se tienen se están agotando precisamente por una falta de investigación, y en este sentido, mientras no haya investigadores de danza, es necesario trabajar en equipos interdisciplinarios. Esta podría ser una de las conclusiones aplicándola no sólo a la danza sino también a las manifestaciones estéticas en general.

A.S.: Respecto a la pregunta, se ha hecho o no investigación en danza, me parece peligroso decir que aún no se ha gestado, porque descartaría los intentos que se han hecho. Quizá más que plantearlo en ese sentido, habría que ver que no es como un movimiento que ha generado productos que puedan estar al servicio de todos los interesados.

No sería bueno dejar pendiente la pregunta de por qué antes no se había investigado la danza sistemáticamente, y creo que la respuesta es una política de Estado que no podemos encubrir: no ha habido un interés por conocer las tradiciones populares sino por incorporarlas en otros circuitos.

También me llama la atención que, de pronto, parece ser que somos cientos de investigadores de la danza popular en México y quería aprovechar este encuentro para verlos. ¿Por qué no están aquí? ¿Dónde están sus trabajos? ¿Qué están haciendo? ¿Se puede llamar a estas actividades investigaciones de danza o más bien es un acercamiento fortuito y turístico a una comunidad, para ver qué se puede tomar y proyectarlo en otro sentido?

Público: Para poder saber cuántos investigadores reales existen habría que definir primero cómo se hace la investigación, y qué tipo de investigación se hace porque a lo mejor hay mucha gente que piensa que está haciendo investigación y no es tal.

A.S.: Esto puede conducirnos a la pregunta: ¿qué requiere un trabajo de investigación para ser tal?

Ya hemos agotado la pregunta si se investiga en México, pero qué se hace con ese conocimiento y para qué, porque aquí en la mesa se plantearon dos posiciones: *a)* dejar las danzas tranquilas evitando así desvirtuarlas o cambiarlas; *b)* conocer la danza con todos los riesgos que esto implica...

Análisis bibliográfico de las danzas tradicionales

Amparo Sevilla

¿Cuáles son los periodos en los que se elaboran y publican textos sobre danzas y bailes tradicionales de México? ¿Qué características presenta cada periodo? ¿Qué vínculo tienen dichos estudios con la política cultural del Estado?

Los periodos de mayor auge de publicaciones sobre danza y bailes tradicionales de México pueden dividirse en dos etapas: la primera estaría constituida por los años transcurridos desde 1922 hasta 1934, periodo en el que se llevó a cabo la conformación y consolidación del moderno Estado mexicano. La segunda etapa se da durante el régimen de Luis Echeverría.

Como podrá verse, los periodos de mayor auge en publicaciones coinciden con los gobiernos de notable carácter nacionalista y populista. La difusión de danzas y bailes tradicionales mexicanos, a través de varias acciones, entre las que se encuentra su descripción escrita y su publicación, ha sido parte importante de la política cultural de dichos gobiernos, ya que éstos han dado un fuerte impulso a la creación de una cultura nacional que se ha visto obligada a sustentar, en el terreno de lo simbólico, el mismo carácter con el que el Estado se presenta en el campo de lo político, éste es, como un Estado-nacional-popular.

A pesar de que con los gobiernos arriba señalados se ha dado una mayor producción de estudios y publicaciones sobre danzas y bailes tradicionales, podríamos afirmar que existe una línea continua y en cierto sentido permanente, en cuanto al carácter ideológico de la mayor parte de dichas publicaciones, con algunos cambios en el tratamiento teórico y en el fomento y difusión del mismo. También podríamos llegar a la conclusión de que el Estado (sin distinción de los diversos gobiernos que se han sucedido) busca en última instancia, obtener una mayor hegemonía, en este caso a través de la cohesión mediante la conformación de la cultura nacional.

Anteriormente se había señalado¹ que la conformación de la cultura nacional presenta, como un requerimiento fundamental, la creación de "símbolos" que a su vez generen una identidad nacional o un sentimiento de pertenencia a la nación, entre las distintas clases y grupos sociales que constituyen una formación económica-social determinada. Esta cultura pretenderá constituirse en una entidad que intenta diluir los conflictos y diferencias entre las clases sociales, buscando aparecer como si fuera una cultura interclasista.

Además de una serie de símbolos patrios, hechos con todo tipo de materiales (banderas, monumentos, himnos, escudos, imágenes milagrosas), se plantea como necesario el encuentro con la esencia espiritual de lo que nos diferencia en relación a otras naciones. Para ello ¡qué mejor! que la incorporación de ciertas expresiones, que, como la danza o el baile, tienen múltiples cualidades factibles de ser presentadas como "lo verdaderamente mexicano". Es por ello que un gran número de publicaciones sobre danzas y bailes tradicionales, esgrimen como fondo ideológico y fundamento para el estudio o descripción, que estas expresiones (al igual que otras del arte popular) son muestra de la irrefutable existencia de lo "mexicano".

La conformación de la cultura nacional lleva implícita la apropiación y destrucción de ciertas expresiones de las culturas de las clases subalternas; la publicación de textos sobre las expresiones coreográficas tradicionales viene a ser, en la mayor de las veces, uno de los medios a través de los cuales se llevan a cabo dichas acciones. La apropiación se disfraza —no totalmente— y justifica mediante conceptos tales como "patrimonio nacional", "acervo cultural del país", formado, entre otras cosas, por la cultura de *nuestros* indios, *nuestros* campesinos, o los humildes de *nuestro* país. Dando como resultado que, de la misma manera en que los grupos étnicos aparecen con un pronombre posesivo, su cultura —en este caso sus danzas y bailes— también pasa a ser propiedad de todos los mexicanos. La destrucción se lleva a cabo mediante la resemantización del objeto descrito, bajo un discurso acorde a los intereses "de la nación" o sea, de la clase dominante.

¿Cuáles son los enfoques predominantes?

La descripción ha sido la forma más utilizada para el abordaje teórico de las expresiones coreográficas tradicionales de México. Dentro de ella,

¹ Las características de la cultura nacional, junto con las causas económicas y políticas de la conformación de ésta, fueron desarrolladas en el capítulo II.

un buen porcentaje es de carácter literario, lo cual ha permitido invadir la narración de lo observado con múltiples apreciaciones subjetivas que dan amplio vuelo a la imaginación.

La mayor parte de los escritos con este enfoque, el descriptivo, aborda directa y exclusivamente a la expresión dancística, haciendo de lado el contexto social en el que la expresión se desarrolla. Las descripciones presentan lo que aparentemente se muestra a los ojos de cualquier observador (claro está que la traducción escrita de dicha realidad lleva implícita la ideología del autor), pero en ellas encontramos una visión sumamente parcial del fenómeno, pues muestra clara tendencia a no contemplar todos los elementos constitutivos de la expresión coreográfica, tales como: aspectos coreográficos, indumentaria, organización y música (ya no se diga la del acontecimiento social en el que se lleva a cabo) o bien a resaltar notablemente ciertos elementos de ella.

El lector que acude a los escritos arriba señalados encuentra, por lo tanto, tan sólo algunos datos sobre la forma en la que se realiza la expresión coreográfica descrita (sin la información de todo aquello que un espectador común no puede observar, ni conocer), salpicada de algunos comentarios subjetivos sobre ésta, pero jamás adquiere información sobre el verdadero contenido de la expresión en cuestión, y menos aún sobre las causas históricas, económicas, políticas y sociales que han generado tanto la forma como el contenido de dicha expresión.

Afortunadamente, la tendencia arriba citada no es la única que podemos encontrar en los escritos sobre danzas y bailes tradicionales. También hay estudios (muy pocos pero hay) que intentan analizar dichas expresiones dentro del contexto económico, político y social en el que se desarrollan, éstos son, en su mayoría, antropológicos.

Además de la descripción y el análisis profundo, la primera como forma preponderante y el segundo como enfoque francamente excepcional, se encuentran algunos estudios de carácter histórico, la mayor parte de los cuales presentan una notable carencia de rigurosidad científica.

Cabe señalar que alrededor de un 80 por ciento de las publicaciones sobre danzas y bailes tradicionales de México son artículos, los cuales aparecen en revistas especializadas en folklor, música y antropología, o revistas de turismo, además de periódicos. Pocos son los libros dedicados en su totalidad al tema en cuestión; en la edición de éstos, la Secretaría de Educación Pública ha jugado un lugar preponderante.

Lo anteriormente planteado es la consecuencia, en el terreno de la investigación o estudio de las danzas y bailes tradicionales de México, de una política cultural diseñada en función de los intereses de la clase dominante.

¿Cuál es la imagen que se proyecta de las danzas y bailes tradicionales a través de lo escrito y lo iconográfico?

Las imágenes creadas en torno a las danzas y bailes tradicionales son derivaciones de los enfoques arriba señalados. En ellas se magnifican ciertos elementos: el color, la alegría y la belleza, los cuales vendrían a constituir algo así como la Santísima Trinidad de las danzas mexicanas. En esta trilogía, la belleza ocupa el primer peldaño, lo cual puede verse en una gran parte de las descripciones en donde se asume y proyecta una visión sumamente esteticista de las expresiones coreográficas tradicionales, buscando dar a éstas un valor simbólico que no es entendido de la misma manera por los grupos que realizan dichas expresiones, para quienes la danza o el baile no es una expresión artística, sino más bien una forma de relación con la naturaleza y con los demás seres.

La gran mayoría de las descripciones se quedan en la superficie del fenómeno observado, en el oropel y la parafernalia, no son más que una enumeración de cualidades atractivas para el turismo nacional e internacional; ello se debe a que dichas descripciones buscan transformar las expresiones coreográficas tradicionales en un "símbolo" más de la cultura nacional. Si en lugar de ello, la realidad dancística fuera abordada a través de un enfoque más amplio y analítico en el que se buscara determinar la totalidad del fenómeno observado, esto es, tanto la esencia como el fenómeno, se sacarían a la luz varias cuestiones que no encajan en el discurso hegemónico sobre las manifestaciones llamadas "populares", y cuyo conocimiento público no es muy conveniente para el desarrollo de los proyectos culturales de la política oficial.

El discurso oficial sobre las danzas y bailes tradicionales de México ha sido magníficamente ilustrado con la producción de diversas imágenes iconográficas. Imágenes que han sido reproducidas y difundidas a través de varios medios, por ejemplo: carteles y folletos turísticos, calendarios, anuncios comerciales (principalmente de la industria cervecera), tarjetas postales, etc. Estos conductos hacen que las imágenes ahí proyectadas ingresen en un circuito comercial, dando como resultado que la ilustración gráfica en general y la fotografía en particular, de danzas y bailes tradicionales, se hayan constituido en su gran mayoría, en una forma de resemantización que transforma la expresión captada en una imagen vendible, o sea, en una mercancía.

Lo anterior se ha logrado comúnmente a través de encuadres que aíslan por completo al objeto captado, de tal manera que éste aparece descontextualizado por completo, permitiendo así proyectar, tan sólo el o los elementos seleccionados, los cuales generalmente son: el color, la

sonrisa, la belleza, los rasgos físicos o el torso altivo y la mirada proyectada hacia el infinito.

Un recurso aún más utilizado ha sido la captación de imágenes realizadas por integrantes de diversos ballets folklóricos, los cuales se muestran en poses y escenarios inventados (las escalinatas de las pirámides han sido de lo más frecuentado). Dichas imágenes se ofrecen al observador-consumidor con el registro visual de una manifestación cultural auténtica, engaño en el que cae una gran masa de incautos.

¿Cuáles son las danzas y bailes con mayor número de referencias bibliográficas y por qué?

Las danzas más estudiadas y/o con mayor número de referencias bibliográficas son las siguientes:

<i>Nombre de la danza</i>	<i>Número de referencias bibliográficas²</i>
Moros y cristianos	22
Voladores	22
Venado y pascola	18
Negritos 1	7
Concheros	15
Matachines	15
Santiago o Santiagueros	15
Viejitos	15
Conquista	11
Quetzales	11
Tecuanes	10
Tlacoleros	10
Tocotín o Tocotines	10
Acatlaxquis	9
Pluma	9
Arcos	8
Cintas	8
Malinche o Malinches	8
Parachicos	8
Tastoanes	8

² Probablemente algunas de las danzas citadas tengan un mayor número de referencias bibliográficas. El número aquí anotado corresponde a la bibliografía que pudimos localizar.

Hay otras danzas que tienen seis o cinco referencias, todas las demás (de un total de 214 danzas registradas) oscilan entre una y tres referencias. La lista anterior nos permite hacer las siguientes observaciones:

a). La mitad de las danzas citadas son las que tienen una mayor difusión territorial. Estas son, siguiendo un orden según el número de referencias bibliográficas³: *Moros y cristianos*, *Negritos*, *Matachines*, *Santiago*, *Conquista*, *Tecuanes*, *Arcos y Cintas*.

b). Hay otro grupo formado por casi la otra mitad de las danzas enumeradas, este grupo está constituido por danzas que se realizan en un solo estado o por un grupo étnico, éstas son: *Voladores*, *Venado*, *Pascola*, *Viejitos*, *Quetzales*, *Tlacoleros*, *Tocotín o Tocatines*, *Acatlaxquis*, *Pluma y Tastoanes*.

c). Hay tres danzas que no se integran del todo a los dos grupos arriba formados, éstas son: *Concheros*, *Malinche* o *Malinches* y *Parachicos*.

El estudio de las danzas que constituyen el primer grupo tiene una clara justificación, pues su amplia difusión territorial significa que son las danzas más practicadas en México.

¿Qué es lo que ha motivado el estudio de las danzas que integran el segundo y tercer grupo? Si analizamos las características de las danzas que componen el segundo grupo, encontraremos que —a excepción de la danza del *Tocotín* y de los *Tastoanes*— entre ellas existe un factor común: ser danzas realizadas exclusivamente por un grupo étnico y cuyos elementos no hispánicos⁴ pueden propiciar el que los buscadores de supervivencias prehispánicas afirmen apresuradamente, que éstas se vienen realizando desde aquella época. Este origen se le atribuye también (a pesar de su clara derivación de la danza de *Moros y cristianos*) a la danza del *Tocotín* y a la de *Tastoanes*, e incluso a la de *Concheros* y a la *Malinche* o *Malinches*, estas últimas dos pertenecientes al segundo grupo.

La suposición de que una gran cantidad de danzas tradicionales son de origen prehispánico ha sido, precisamente, el mito más grande que se ha dicho sobre tales expresiones, tal y como veremos en el desarrollo de la respuesta a la siguiente pregunta.

³ Este orden no coincide plenamente con el que presentan las danzas según el número de estados en el que se realizan. Bajo este segundo criterio, las danzas se presentan con el siguiente orden: *Moros y cristianos*, *Santiago*, *Matachines*, *Cintas*, *Concheros*, *Negritos*, *Arcos*, *Pastoras* y *Tecuanes*.

⁴ Aunque todas las danzas citadas, exceptuando la del *Venado* y las *Pascolas*, tienen algún elemento de la cultura hispana, ya sea por la música acompañante o en la indumentaria, o inclusive en algunos elementos coreográficos.

Por último, cabe señalar que todas las danzas que constituyen el segundo y tercer grupo son además, como dirían las hermanas Campobello, "originales": ¿qué mejor símbolo para la representación gráfica de "lo mexicano" que la genuina y atrevida danza de los *Voladores*, o que el colorido de los penachos de las danzas de la *Pluma* y de los *Quetzales*?

¿Qué mitos se han creado?

La ignorancia sobre la realidad de las expresiones coreográficas, ha sido cubierta, en muchos casos, mediante la invención de una serie de mitos, los cuales tratan principalmente sobre el significado de la danza y de la indumentaria, las causas por las que se realiza la danza, el contenido y origen histórico de la misma. De todos estos elementos, el último es el que tiene una mayor trascendencia ideológica y por lo tanto ha sido el más desarrollado.

Según varios autores, existen muchas danzas tradicionales cuyos orígenes son prehispánicos, algunos de ellos señalan también la existencia de danzas constituidas por una gran cantidad de elementos creados en aquella época; "supervivencias" en donde radica la esencia de dichas danzas.

Si nos atenemos a la información de dichos autores,⁵ tendríamos que las siguientes danzas serían de origen prehispánico: *Acatlaxquis*, *Alferez*, *Arqueros*, *Balche*, *Bolochón*, *Cintas*, *Concheros*, *Cuextame*, *Culebra*, *Cuchillos*, *Chinelos*, *Gallitos*, *Gigante*, *Indios aztecas*, *Indios brutos*, *Kalalá*, *Malinches*, *Maromeros*, *Matlachines*, *Mecos*, *Negritos*, *Pascola*, *Paxochitine*, *Paxtles*, *Quetzales*, *Ramas*, *Sonajeros*, *Tatachines*, *Tecuán*, *Tocotín*, *Venado*, *Viejitos*, *Yohualhichan*, *Zacamson*.

Los textos en donde se presentan los planteamientos antes señalados, pueden ser clasificados de la siguiente manera:

- a) Los que atribuyen dicho origen a varias danzas tradicionales, sin ningún fundamento histórico y/o documental: Campobello 1941, SEP 1958 y 1974.
- b) Los que pretenden dar un panorama de las danzas prehispánicas a través de su reconstrucción basada en algunas referencias escritas por los cronistas. Todos ellos nombran ciertas danzas cuyos orígenes se presumen prehispánicos, pero que no guardan ninguna relación con las referencias de los cronistas: Campos 1928, Saldívar 1934, Covarru-

⁵ El libro editado por la SEP es en donde se encuentra un mayor número de asignaciones de dicho origen a diversas danzas.

bias 1955, Bruno Ruiz 1956, Martí 1961, Tibón 1968, Mompradé 1976, Mendoza 1977.

c) Los que pretenden comparar ciertas danzas tradicionales realizadas en la actualidad con las danzas religiosas de los aztecas, haciendo también mención a ciertos cronistas: Adán 1910 y Gamio 1922.

d) Los que reconstruyeron algunos elementos de las danzas prehispánicas, destacando el aspecto estético de las mismas: Westheim 1950.

En los textos arriba citados se encuentran las siguientes constantes:

a) La reconstrucción y/o referencias sobre las danzas prehispánicas pretende presentar un pasado de envidiable esplendor económico y cultural, mismo que vendría a ser la raíz de nuestra cultura contemporánea.

b) Para ello se entresacan ciertas frases⁶ de los cronistas en donde se hace referencia a la fastuosidad de ciertas danzas y fiestas, citas en donde se describe, por ejemplo, el lujo de las prendas y atavíos de los grandes señores, el número de integrantes de las danzas —de 1000 para arriba—, la perfección técnica de los bailarines, la estricta coordinación de pasos entre los integrantes, etcétera.

c) Hay una fuerte tendencia a hacer creer que las danzas de los naturales eran muy solemnes y exclusivamente de carácter religioso, (aunque no todos los autores lo afirman). Como una forma de comprobar lo anterior, y para ponerle un poco de tremendismo al asunto, reiteradamente (véase la anterior nota al pie de página) se ha reproducido esta cita de Sahagún: "En el mecehualiztli [...] si los que guiaban erraban en el meneo y continencias del baile, luego el señor los mandaba aprehender y otro día los mandaba a matar".

d) Casi todos confunden o no hacen distinción entre lo indígena y lo prehispánico, asegurando que tanto los indígenas como su cultura son supervivencias del pasado. Lo mismo sucede con todos aquellos elementos que no corresponden directamente a la liturgia católica-romana o que guardan cierta autonomía con relación al clero; la deducción en este caso es que todo lo pagano es prehispánico.

La reconstrucción histórica de las danzas prehispánicas tiene una gran limitante, la cual está dada en la naturaleza de la danza, ya que ésta se materializa únicamente en el instante en el que se produce, debido a que

⁶ Por cierto que es curioso ver cómo casi todos citan exactamente las mismas frases de los cronistas ¿será que pocos de ellos acudieron a las fuentes originales? Siga la ruta según la fecha de publicación.

es resultado de un proceso de objetivación que no se plasma en un objeto material, sino en una imagen virtual que desaparece una vez adoptado otro diseño corporal, por lo tanto, sus restos materiales⁷ (las imágenes captadas a través de la pintura, la cerámica y la palabra escrita) pueden brindar tan sólo una ligera idea de lo que fueron, pero no permiten captar la totalidad de la expresión dancística, esto es, el conjunto de elementos constitutivos de una danza, por ejemplo; la dinámica, el estilo, la secuencia de pasos y movimientos, etcétera.

Si las fuentes históricas no permiten fundamentar el supuesto origen prehispánico de una gran variedad de danzas tradicionales ¿cómo es que dichos autores se atreven a afirmarlo? ¿qué hay detrás de dichas aseveraciones? La respuesta nos la darán ellos mismos, por ejemplo, Campos (*op. cit.* p. 37), haciendo la descripción de "una antiquísima danza indígena representativa de la peregrinación azteca" concluye diciendo que:

No hay pueblo en la tierra, sin duda alguna, que recuerde de manera tan poética y sentida su tradicional origen. Este piadoso rito guardado hace setecientos años con tanto amor y tanta *alegría*⁸, pues recordarlo y danzarlos es una fiesta para los aztecas, quiere decir que la raza está presta a buscar su destino; y una prueba de este aserto es la facilidad con que nuestros *conductores* de hombres *mueven masas de indios*, así sea en las tierras mixtecas como en las tarahumaras, en la cuenca del río Mayo como en la del Usumacinta. Llámese el conductor de hombres *Porfirio Díaz* o *Álvaro Obregón*, la fe en los caudillos Tenoch y Mexi está viva, y las grandes familias de indios *solamente esperan el llamado para acudir* en busca de "la tierra prometida". La *miseria* ancestral del indio *lo impele a sacudir su yacimiento de ser pensante larvado*, y acudir como antaño al oír la palabra mágica "thui, tihui" y año por año danza ritualmente o hace danzar a sus pequeños hijos cargados con huacalitos y menesteres de juguete, para mantener viva la tradición.

En 1976, casi medio siglo después, Tonatiuh Gutiérrez (*op. cit.* p. 12) responde también al llamado que haría el presidente en turno, quien en una ocasión indicó:

Creo que muchas costumbres, bailes, artes diversas, que son expresiones *netamente mexicanas*, muy positivas y bellas, deben difundirse entre la población y sobre todo entre las nuevas generaciones. *Volver a nuestras*

⁷ El cine abrió una nueva época para el registro de la danza.

⁸ Subrayados nuestros.

raíces, sin dejar de tener una visión y una cultural universal, es lo que nos ha de permitir afirmarnos y *encontrar ahí nuestra identidad de mexicanos*.

Coincidiendo con los propósitos arriba señalados, algunos autores de la década de los cincuenta y principios de los sesentas planteaban que era necesario estudiar a fondo las distintas fuentes históricas para lograr una reconstrucción de las danzas prehispánicas que permitiera a su vez crear una nueva danza auténticamente mexicana.

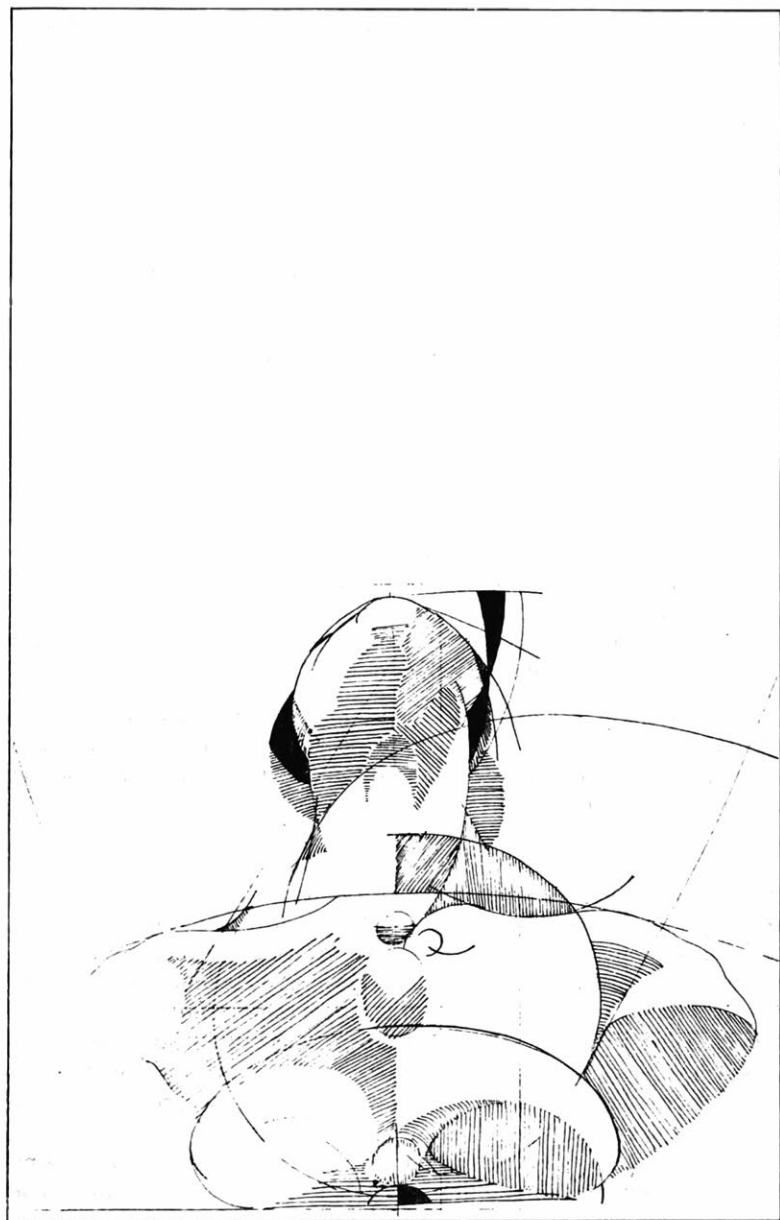
Veamos la forma en la que esto era planteado por sus interesados:

[...] un estudio concienzudo de las referencias sobre la danza prehispánica y de sus sobrevivencias, propiamente interpretado por arqueólogos, etnólogos, musicólogos y bailarines contribuiría a aclarar este importantísimo aspecto de la cultura nacional. Solamente a través de una comprensión profunda del espíritu y del arte indígena y un conocimiento exacto de los datos auténticos que nos proporciona la arqueología y la etnografía, podrán nuestros futuros coreógrafos crear un importante aspecto de la danza mexicana... (Miguel Covarrubias, *op. cit.*, 16).

Creemos que debería nombrarse una comisión de arqueólogos, bailarines, historiadores, etc., que estudiaran las actitudes de los danzantes primitivos, que aparecen en nuestros viejos murales, códices y figuras de piedra, con el objeto de rehacer en su verdad estas danzas que se consideran maravillosas, y que no fueron, como creen muchos, sólo un escandaloso huaracheo entre el polvo gris de la ignorancia. En los códices Borbónico, Florentino. Mexica y otros se describen danzas y vestuarios, que todavía esperan sean estudiados por coreógrafos, bailarines, escenógrafos, que con afán patriótico, traten de forjar obras de hondos cimientos en el pasado (Bruno Ruiz, *op. cit.* p. 24, 32).

Un estudio y análisis concienzudo de las actitudes y los movimientos de los danzantes en los códices, de la cerámica y de la estatuaria nos brinda un material valiosísimo para la reconstrucción de la danza prehispánica. Este material comparado con los pasos y dinámica de las danzas actuales nos da la clave para la creación de una auténtica danza mexicana. (Samuel Martí, *op. cit.*, p. 178).

Las propuestas anteriores fueron, en cierto sentido, llevadas a la práctica mediante la escenificación en danza moderna, de varias coreografías inspiradas en "fuentes" prehispánicas. Por supuesto, la mayor parte de la bibliografía que hemos comentado, también tenía un vínculo directo



con diversos programas y/o acciones implementadas por distintas instituciones, generalmente oficiales.

Discusión

Alán Stak (A.S.): Dentro de esta revisión bibliográfica vemos que hay una carencia grave en la mayor parte de los estudios de danza y es que no se aborda el fenómeno dancístico en su totalidad.

Desde mi punto de vista, la necesidad de reconstruir una danza en el aspecto coreográfico, que incluya pasos, vestuario, número de participantes, música, organización y contexto, además de otros, es fundamental porque es el sujeto principal de estudio, de un análisis, de una investigación.

Público: Las publicaciones que hay están enfocadas casi siempre desde el punto de vista histórico y creo que debería existir una investigación sistemática, sobre un método científico, basada en el estudio interdisciplinario de los diferentes contextos: geográfico: ubicar dónde se encuentra esa danza; histórico: qué edad tiene; el social, político, cultural, ideológico, lingüístico, psicológico, antropológico y etnográfico. Salir al campo y no residir únicamente en los archivos. Una investigación así daría pie para que el mismo maestro tenga la oportunidad de sacar las constantes e ir mejorando su bibliografía.

A.S.: Vamos a retomar lo que se propuso del precenso. Siento que quedaría una sensación de vacío si no adelantáramos un precenso gracias al cual saliéramos de esta reunión con una idea de en dónde se hace investigación y quiénes la están haciendo.

Público: Está la Dirección de Culturas Populares...

A.S.: El compañero plantea que hay una Dirección de Culturas Populares. Si me permiten contar la historia de esta dirección. En la Dirección de Arte Popular (anterior a la actual) había un equipo de investigadores de danza que funcionó hasta que hubo el cambio sexenal; se consideró que esto de investigar danza no tenía frutos importantes y en la actualidad ese equipo de investigación se dispersó. Se supone que uno de los propósitos de dicho centro era dar a conocer lo que son las diversas culturas populares, pero los hechos son distintos a los propósitos planteados por la institución.

En realidad es casi inexistente la investigación, no sólo de danza, sino de las demás expresiones culturales y más bien se abaca a otro tipo de acciones como el fomento de la difusión.

Para información de todos, tiene unidades regionales en Michoacán, Yucatán y Sonora, en las que se supone que hay investigadores de música y danza.

En cuanto al Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), ya planteó la situación la maestra Lavalle que, desafortunadamente no está presente, pero sería interesante preguntarle por qué no cuenta con investigadores si su origen fue un fideicomiso para el estudio y la difusión. Otra institución es el CID-Danza del INBA.

César Delgado (C.D.): Esta es una institución joven que apenas tiene dos años dentro de un cuerpo de más de diez investigadores. Somos dos los que investigamos sobre este género dancístico. La idea del CID-Danza-INBA es tener la información acerca de lo que existe en los diferentes lugares e instituciones y dónde puede conseguirse para facilitar el trabajo de investigación.

Público: Aunque no es formal, en antropología se formó una especie de taller de recuperación en danza y en música en los años 1982-1983 y apenas empieza, por lo que le falta demasiado todavía aunque tienen algunas investigaciones en proceso. Trabajan los jueves.

Público: La Escuela de Danza Folklórica ha hecho sus "pininos" en investigación, por lo que carecemos de especialistas, pero hay algunos trabajos sencillos.

Público: En El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y en el Instituto Nacional Indigenista (INI) parece que también se está haciendo algo. Aunque el INI no tiene un departamento, ni investigadores dedicados a la danza tradicional.

Público: En el Colegio de México tampoco hay nadie que trabaje esto.

Público: Hay un instituto particular llamado Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana. Yo tengo tres o cuatro años en ella. Ahorita está en reestructuración porque había caído en lo de siempre: ir a la academia y tomar un curso de verano, con la única diferencia de que vas al Estado (cada quien se costea su curso) y se tiene comunicación con la gente de ahí, los lugares y todo, pero en cuanto a la investigación propiamente dicha, no hay, porque no existe el equipo de gente que se requiere.

Ahora que cambió la mesa directiva, pretende hacer investigadores. En toda la República hay sedes y se juntan entre 300 y 400 maestros de danza popular y se hacen congresos cada año en toda la República. La finalidad del Instituto cuando se fundó era juntarse para intercambiar ideas.

C.D.: El INBA tiene un centro de investigación en la Casa de la Cultura de Campeche y en la de Torreón, pero no estoy enterado de hasta dónde están investigando este tipo de danza.

Yo quiero proponer que los que estamos investigando, hagamos llegar una copia de los trabajos que se hagan en las diferentes dependencias o instituciones para que el CID-Danza —INBA— sea como un centro nacional donde se concentre toda la información, porque generalmente lo que se publica se pierde porque no se hace en revistas especializadas y casi nunca llega a manos de los interesados.

Público: Yo pienso que sería importante proponer al (INI) la conformación de un centro de investigación de la danza porque ellos tienen mucho contacto con la gente. Inclusive en San Luis Potosí parece ser que en una población tienen prohibido ya bailar en el atrio de la iglesia, que es donde se venía haciendo tiempo atrás. Los danzantes aún lo quieren hacer. Entonces, el Centro Indigenista de esta población, en apoyo para que se siga dando esta festividad del día de San Miguel Arcángel, en septiembre, reúne a todas las comunidades, un poco preparado, pero sí bajan de la sierra y de todas partes, a la cabecera municipal a bailar al santo patrón.

Esto se realiza en el local indigenista. Entonces, sería bien importante, sobre todo si está haciendo este tipo de actividad.

Público: En cuanto a lo que mencionaba César, acerca del Centro de Investigación que se estaba creando en la Casa de la Cultura La Laguna de Torreón, es el Centro de Investigación de La Laguna. Ellos tienen una amplia información de lo que se ha recopilado en la región de La Laguna.

Para solicitar un intercambio o una copia de las investigaciones que tienen, habría que dirigirse a la Casa de la Cultura de Torreón.

Público: También en Tabasco los integrantes del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana están haciendo un trabajo de investigación muy fuerte y han recopilado una gran cantidad de datos, danzas, indumentarias, etcétera.

Público: La Dirección de Servicios Culturales del INBA está realizando cursos secuenciales para los maestros en las Casas de la Cultura en los diferentes estados y también están recopilando muchos datos en todas las áreas del arte. Este tipo de trabajo se está haciendo también en Tabasco, con el riesgo de que se repita en el área de la danza lo que sucedió en el teatro con *Bodas de sangre*. Quien podría informarles de esto es el Departamento de Educación Artística de la Dirección de Servicios Culturales del INBA que está en Dinamarca 34.

Público: Probablemente desconozcamos muchas investigaciones que se hayan hecho en la UNAM y en la UAM que tal vez están perdidas por ahí.

Público: En el Politécnico y en la UAM-Xochimilco hay algunas investigaciones.

Público: También en Jalapa hay un grupo de investigadores que trata de ir a las comunidades, etc. para dar información al Ballet Folklórico de Miguel Vélez. En una ocasión platiqué con ellos y vi que su situación era bastante triste porque su forma de trabajo era limitada y difícil y los resultados quedaban a la merced de lo que después se le ocurriera al director del grupo hacer con ellos.

Público: Siento que es muy importante saber a quién acudir porque, por ejemplo, en Yucatán está Luis Pérez Sabido, que se dice investigador pero no lo es, nunca se mueve de su escritorio, sólo se fusila lo que ha hecho toda la gente. Entonces, FONADAN va con él y sacan un disco de bailes y danzas de Yucatán que está muy mal.

Pero en Mérida también hay un maestro que sí sabe de danza, que es el maestro Menayo Garrido que tiene muchos datos y mucha información y ha hecho mucha investigación por él mismo.

Público: Siento que no se ha hablado mucho de la danza popular urbana que también es una muestra de cómo somos y que es un medio de comunicación y de expresión y nos atañe directamente porque es lo más inmediato que tenemos. Es nuestra experiencia directa y, como queremos un día preparar un espectáculo de ese tipo queremos saber cómo proceder ya que surgen los mismos problemas que con la danza tradicional y no queremos desvirtuarla ni que pierda su esencia.

A.S.: Carlos Monsiváis ha abordado el tema en algunos trabajos y ponencias.

C.D.: Pero en esos trabajos no hay indicadores de que haya estudio profundo. Son más recreativos literarios que históricos, pero aportan.

Público: Dos películas independientes: *El muerto* de José Antonio del Rivero, y *Tepito* de Óscar Méndez.

Público: También hay un texto escrito por Jorge Barrientos sobre el son, que puede conseguir en el Fondo Nacional para las Artesanías (FONART).

Público: *Sones y cantares de la tierra* de Humberto Aguirre Tinoco.

Público: La revista *Punto crítico* de la Universidad Veracruzana.

Público: También hay un libro cubano que se refiere a los antecedentes del danzón y del chachachá, *Bailes populares cubanos* de Editorial Nacional.

Público: Habría que tener en cuenta lo que decía Kalimán: "con serenidad y paciencia". La investigación es eso, es sistemática y lleva muchos años. Mientras tanto, yo creo que hay que seguir bailando...

Danza y educación



Aportaciones a la mesa de danza y educación

Tulio de la Rosa

Esto, más que una ponencia, es una serie de reflexiones que quiero compartir en esta preciosa oportunidad que se presenta.

Investigar: del latín *Investigare*, hacer diligencias para descubrir una cosa. Registrar, indagar. Sinónimo: *inquirir*: del latín *inquirere*, investigar, averiguar. Sinónimo: buscar, indagar, informarse, preguntar (reconocer).

La investigación en la danza es muy amplia: un alumno de cualquier nivel que no se conforma con copiar los movimientos demostrados por el maestro sino que indaga, pregunta, se informa y descubre cómo se ejecuta correctamente el ejercicio y lo registra y reconoce en su cerebro para futuras ejecuciones, es ya un investigador de la danza.

El bailarín que durante toda su vida deberá repetir incansablemente los mismos ejercicios para mantenerse en forma y que cada vez que los hace inquiere, indaga y busca la perfección y el virtuosismo, es un investigador en danza.

El maestro que constantemente está exigiendo a los alumnos y que, detectando las diferentes estructuras físicas busca, averigua, inquiere e informa sobre la manera en que cada uno de ellos, de acuerdo con sus posibilidades, debe trabajar su cuerpo, es un investigador en danza.

Estos son ejemplos muy primarios de la amplitud que tiene la investigación en danza ya que nos ocupa lo relacionado a la educación. Aquellos que nos legaron ya sea en forma escrita o en forma verbal, los conocimientos que nos iniciaron en esta profesión, fueron investigadores y todo aquel que no se quedó conforme, que desarrolló esos conocimientos y encontró (porque buscó) otros medios de transmitirlos, y a través de esa transmisión acumuló experiencias en su especialidad, experiencias que ahora pueden ser registradas, ya sea en un libro o en el cuerpo de otros alumnos, ha sido y es un investigador. Sólo que el tiempo no alcanza para todo, lo dedicamos a bailar, a estudiar o a enseñar. Por

eso son necesarias personas que dediquen el tiempo suficiente para recabar, buscar, preguntar y registrar las experiencias de quienes hicieron posible que la danza haya llegado a ser lo que es en nuestros días para llevarlas a los futuros maestros, bailarines y estudiantes.

A pesar de ser una respetadísima profesión desde hace siglos, la situación de la investigación de la danza no folklórica en México corresponde a la de una actividad reciente con la que se ha hecho mucho en corto tiempo y en la que todo está por hacerse. Hasta hace poco era un pasatiempo de desocupados; el hecho de haberse estructurado recientemente en el INBA una Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, da una clara idea de qué tanto se está tratando de corregir esta falla. A través del Centro de Información y Documentación de la Danza se está logrando formar un Archivo Mexicano de la danza que ya, podemos decirlo, es muy importante y promete ser el más completo de Latinoamérica. Esto es un gran paso para que la investigación de la danza llegue a ser factible en México. Se debe contar:

1. Con todo el material que sobre la danza exista en el mundo, tenerlo actualizado y a la mano.
2. Aumentar el acervo del Centro con más experiencias narradas por los pioneros que afortunadamente aún viven y pueden llevarnos a las de aquellos, sus antecesores, que ya no están entre nosotros.
3. Con las valiosas aportaciones que esperamos seguir recibiendo, ya sea en forma de préstamo para fotocopiarlas o como donación definitiva de sus dueños.
4. Con el aprecio de las autoridades para lograr un apoyo mayor, en cuanto a recursos materiales se refiere, que permita contar con los equipos necesarios para aprovechar mejor el tiempo.

Con los pioneros de la investigación dancística está pasando lo mismo que con los pioneros de la enseñanza profesional de la danza: pocos teníamos título, sin embargo, el trabajo efectuado permitirá que nuestros alumnos sí se titulen. Llegará el tiempo en que el trabajo realizado ayude a otros a efectuar serias y valiosas investigaciones en danza.

Con respecto a la prioridad de la educación en la danza, puedo decir que no es un problema exclusivamente mexicano: del 28 de octubre al 11 de noviembre próximos pasados, la ciudad de La Habana, Cuba, se convirtió en la capital mundial del Ballet al celebrarse en ella el IX Festival Internacional donde, además de verdaderas estrellas de más de diez países, los afortunados observadores pudimos admirar a cuatro interesantes compañías además del Ballet Nacional de Cuba.

La participación de críticos, investigadores, historiadores, promotores, periodistas, maestros, bailarines y coreógrafos latinoamericanos, demostró que sí existe una innegable tradición balletística en Latinoamérica; que su danza se está desarrollando cada vez más y promete un futuro alentador y refrescante, renovador del arte coreográfico.

De las actividades colaterales programas (cine, exposiciones, conferencias, etc.), la de mayor importancia fue, sin duda, el Coloquio sobre la situación de la danza en Latinoamérica, celebrado el cinco de noviembre en la Casa de las Américas. Quedó demostrado claramente que en nuestros países los problemas son similares, así como nuestras carencias y logros, y que la necesidad prioritaria de todos es la capacitación de maestros que a su vez logren la formación técnico-artística de quienes harán la danza del futuro y logren la existencia de un arte coreográfico latinoamericano que basándose en las tradiciones de cada país, alcance el reconocimiento de gran arte que a la danza corresponde.

Para terminar de una vez con la deformación de criaturas y pretender que alguna vez contaremos con elementos capaces de dar rendimiento de alto nivel, tanto en el terreno de la ejecución como en el de la creación y la docencia, en México como en otros países de Latinoamérica, es inminente darle prioridad al renglón educación en lo que a danza se refiere.

Con respecto a la danza clásica que es mi especialidad, la experiencia del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) ha comenzado a dar frutos en las escuelas profesionales que lo conforman. Los ejecutantes en danza clásica que han egresado en dos generaciones (quince mujeres y trece hombres), aunque fueron alumnos irregulares, pues se iniciaron en otros métodos o no comenzaron a la edad conveniente ni con las facultades físicas ideales, serán indudablemente quienes eleven el nivel de las compañías o grupos que los utilicen. En 1986, se graduará la primera generación regular, representativa de los programas aceptados oficialmente y que tienen como base la escuela cubana de ballet.

Igualmente de formación irregular, siete profesores han egresado y para 1986 se graduarán alrededor de doce con formación regular, cuya capacidad técnico-pedagógica deberá garantizar la continuidad del trabajo iniciado en 1974 por ocho maestros, la mayoría ex bailarines profesionales, algunos con veinte años de experiencia docente, que decidieron unificar sus criterios didácticos y recibieron la capacitación en el método cubano a través de un grupo de maestros encabezados por Ramona de Saa, actual Asesora Nacional de Danza del Ministerio de Cultura Cubano y Mirta Hermida, actual directora de la Escuela Nacional de Ballet de La

Habana, vivero del Ballet Nacional de Cuba y del Ballet de Camagüey. Estos ocho maestros pioneros fundaron en 1977 la Escuela Nacional de Danza Clásica y un año después, conjuntamente con otros maestros de danza folklórica y contemporánea, el actual SNEPD, bajo la asesoría cubana y con el auspicio de la Dirección de Danza del INBA.

Es posible, pues, considerar que para la capital la situación en cuanto a personal docente capacitado, es positiva, pero México es muy grande y la provincia no recibe aún la ayuda requerida para evitar la mala formación. Sólo en Monterrey existe una escuela profesional que, habiendo recibido la asesoría de maestros cubanos y mexicanos, cuenta ya con un magnífico cuerpo docente, un estupendo sexto año de la carrera profesional y promete egresar en un futuro ejecutantes y profesores con un alto nivel de rendimiento.

El CID-Danza ha presentado a la Subdirección General de Educación e Investigación Artística un proyecto de trabajo para lograr la descentralización de la enseñanza profesional de la danza cuyos objetivos son:

1. Ofrecer a todas las entidades del territorio nacional la capacitación que les permita, a corto y mediano plazo, lograr la autosuficiencia en personal docente para la enseñanza profesional de la danza.
2. Crear los mecanismos de implementación y operación para ofrecer, a largo plazo, reconocimiento a los estudios de danza en todo el país.
3. Crear una organización que lleve en plan masivo esta manifestación, este renglón de la educación artística, a todo el territorio nacional a través de talleres libres de danza que conformen un movimiento nacional de aficionados.

Este proyecto de descentralización implica una reestructuración de los programas existentes para que, basados en la escuela cubana de ballet, se adapten a la realidad de México y permitan un mejor aprovechamiento de los recursos existentes.

Ambos proyectos exigen un plan de acciones que les son comunes:

1. La formación de un colegio nacional de técnicos-asesores y de un equipo de maestros-coordinadores de zonas que llevarán la capacitación necesaria a toda escuela que los solicite.
2. Instituir un nivel pre-elemental con un programa cuya estructura dosificación de contenidos, permita impartirlo paralelo a la primaria en toda la República por los maestros locales que se hayan capacitado en él.

3. Iniciar la carrera profesional a nivel secundaria de manera que puedan aspirar a ella los estudiantes que habiendo cursado el nivel pre-elemental, en cualquier escuela del país, llenen los requisitos para ingresar a una escuela profesional.
4. Ofrecer la carrera profesoral solamente a quienes puedan acreditar experiencia como docente o como ejecutante o haber terminado la carrera profesional.
5. Pugnar por la formación de un consejo mexicano de la danza que promueva un movimiento nacional de aficionados y represente a México internacionalmente.
6. Establecer convenios con la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Iztacala UNAM, para que los científicos del programa Biología del Desempeño Humano apliquen en los estudiantes de danza los conocimientos y la experiencia adquirida con deportistas en cuanto a determinar, a la edad conveniente, las posibilidades de alto nivel de rendimiento según las facultades físicas de los alumnos; es muy posible que esta experiencia cambie los parámetros actuales para la admisión de alumnos a la carrera profesional.

Para terminar, voy a permitirme, primero, darles una información y hacer un llamado.

He aquí el informe: el CID-Danza estableció en forma permanente, desde principios de este año, un Seminario de Capacitación y Actualización en Danza, con el fin de que los beneficios de este seminario sean accesibles a todas las entidades del país y para contribuir a que, a nivel nacional, se logre la autosuficiencia en personal docente; hemos propuesto que se programen en periodos vacacionales y a partir del próximo mes de abril, un curso teórico-práctico para profesores y alumnos avanzados sobre Didáctica de la danza clásica, Metodología de la escuela cubana de ballet, aceptada oficialmente en México para la formación de profesionales.

He aquí el llamado: así como entre los países latinoamericanos los problemas son los mismos, entre las entidades de la República mexicana sucede igual. No podemos esperar a que el Estado nos lo solucione todo, además, nunca lo hemos esperado; si existe la danza en nuestros países es gracias a los que, amándola, han sabido traducir este amor en trabajo, esfuerzo constante y empecinamiento por demostrar qué tan válida es la danza como expresión artística. Es verdad que en la mayoría de nuestros países el apoyo oficial ha sido decisivo para el desarrollo de la danza, pero también es verdad la irrecuperabilidad de la energía que se gasta evitando que los criterios de quienes han tenido el poder se

impongan sobre los criterios de quienes tienen la experiencia y los conocimientos. Si esta energía, sumada a la que desperdiciamos entre nosotros mismos en pugnas, pleitos, actitudes separatistas, etc., la hubiéramos canalizado para mejorar nuestras capacidades, actualizar nuestros conocimientos para evaluar (no juzgar) con amplio criterio el trabajo que otros hacen, estaríamos cuando menos uno, o tal vez dos peldaños más arriba de donde nos encontramos.

Conozcámonos, comuniquémonos, compartamos nuestro trabajo y nuestro esfuerzo en pro de una danza cada vez mejor para México y para el mundo.

Discusión

Público: Pienso que los que somos maestros de danza y sobre todo en provincia deberíamos investigar acerca de lo que hay que aportar a los alumnos. Los maestros en provincia son ocasionales e improvisados.

Público: Maestro, ¿cuál es la situación del proyecto?

Tulio de la Rosa (T.R.): El proyecto está presentado y aceptado, pero yo estoy en contra de que se vaya a improvisar. Tiene que implementarse así como está. El problema es que las entidades de las provincias se interesen por ese proyecto como es y así lo exijan, porque ya han pedido asesoría pero por encimita, no a empezar desde abajo. Por eso en el CID-Danza vamos a tratar de enviar toda la información a provincia para que sepan de lo que se trata; que puedan requerirlo, que los que estudien ese nivel pre-elemental en la provincia, o en escuelas particulares, o del ISSSTE, puedan tener acceso a la profesión si llenan los requisitos.

Tenemos esperanza de que la provincia se interese. En nuestro país todo depende del Estado, por eso digo que no hay que dejárselo todo a ellos. Todo está previsto para que se haga bien, yo creo que a la provincia se le ha dado mucho atole con el dedo, entonces, si se va a hacer algo, que se haga bien.

Público: Quiero saber si el CID-Danza está abierto a los estudiantes de danza, si el archivo es accesible, y qué requisitos se piden para acceder a la información. Creo que lo que he leído respecto al Centro es formidable, pues somos muchos los que queremos saber de la danza, saber dónde podemos estudiar, pero la difusión acerca de la existencia del Centro es necesaria que sea más amplia. Mucha gente no sabe que existe. Debería hacerse un llamado para que la gente aporte, también.

T.R.: El Centro, la biblioteca y el archivo están abiertos a todos los que se interesen en recabar información, incluso no bailarines. Hemos

tenido muchas actividades todo el año, todas difundidas en la prensa. Quizá necesitemos mayor difusión.

Público: Usted habló de la tradición oral. ¿Cuáles son sus planes para la solución para que dejemos esa parte de la tradición oral que nos convierte un poco en artesanos, para que nos convirtamos en investigadores con una metodología un poco más científica, para encaminarnos a una cuestión pedagógica?

T.R.: Esta es una pregunta que no puedo contestar, porque precisamente estamos en experimentación, para ver qué es lo que funciona mejor. Lo importante es recabar toda la información que nos puedan dar las personas que van a desaparecer. Por eso hay *Charlas de Danza* y entrevistas. Todo eso es material que quedará al servicio de aquellos que investigarán en un futuro. En sí es una investigación lo que estamos haciendo.

Lin Durán (L.D.): Lo que es importante es que se brinde esa cantidad de información y documentos que la gente tiene en sus casas. Hay personas que tienen acervos completos en sus casas.

T.R.: Se ha logrado un convenio con el ISSSTE. Esto es muy importante porque tiene 31 centros donde podemos hacer llegar todo lo que se haga del Centro. Esto va a ser un buen canal de difusión y de información.

Alan Stark (A.S.): He anotado algunas ideas que parecen ser comunes. Podríamos tomarlas como conclusiones preliminares de esta mesa.

Primero, me parece que hay un consenso general acerca de la importancia que reviste en la actualidad la labor de la investigación en general, y la de este Centro de Información y Documentación de la Danza en particular y que en consecuencia, debe ser apoyada y difundida con todos los medios que se tengan al alcance.

Por otro lado, es prioritario todo el esfuerzo que se haga encaminado al mejoramiento profesional de los cuadros pedagógicos en la provincia.

Muchos de los aquí presentes parecen ser muy jóvenes, lo que me hace pensar que quizá no tengan la información de que hace casi diez años, existió la Asociación Mexicana de la Danza, como parte de todo un trabajo que se hizo, para conseguir, por decreto presidencial, la formación del Consejo Nacional de la Danza que tenía como finalidad primordial el aglutinar todos estos esfuerzos de la formación de maestros, de la investigación y documentación y de la enseñanza a nivel de aficionados.

La danza infantil en la educación artística

Lin Durán

Me interesa mucho el proceso educativo y antes de investigar el fenómeno, fui llegando hasta la matriz de la madre. Entonces, estos renglones tienen que ver con niños pequeños, y cómo la danza puede llegar a resolver una serie de problemas de personalidad y plantear, también, una subestructura de desarrollo estético, por medio de la danza.

Los niños entran con gran alegría al mundo de la danza, porque descubren la libertad de moverse.

La danza, en sentido estricto, es muchas cosas. Puede ser un salto de alegría, puede ser una serie de pasos, un ritual religioso, o una obra de arte. Puede abarcar desde los saltos y formaciones que hacen los animales en la época de celo, hasta la *Muerte del cisne* bailada por la Pavlova.

El lenguaje de la danza es el movimiento corporal: su instrumento: el cuerpo humano.

Mary Joyce

La práctica sistemática de jugar bailando, de crear con el movimiento corporal, le permite al niño fortalecer la integración de su personalidad, al mismo tiempo que refuerza su identidad grupal y sentido comunitario.

La creatividad corporal pone los cimientos para una mejor asimilación de las nociones intelectuales que el niño está por adquirir. La interacción de las capacidades estructurales (reflexión y percepción: habilidades y vivencias; formulación y simbolización; expresión y comunicación...) dentro de la creación lúdica, constituye la semilla más productiva del proceso educativo.

Identidad

En la danza infantil no existe lo “erróneo” ni lo “certero”. No existen pasos que aprender, ni estilos. Lo que importa es que el niño recurra a sus fuentes íntimas para expresarse. Ciertamente es que un aumento en la habilidad técnica aumenta la capacidad de expresión, pero en la danza para niños el contenido es anterior a la habilidad corporal.

Para enseñar al niño a bailar es necesario tomar en cuenta, antes que nada, su identidad. Para ello cultivamos su capacidad de crear movimientos en lugar de estimular su actividad motora sin objetivo; cultivamos su originalidad en lugar de alentar al imitador, y cultivamos su sensibilidad, en lugar de apoyar al exhibicionista.

Bailar con total entrega es fácil y difícil a la vez. Los seres humanos con mucha frecuencia se van desconectando de su sensibilidad. Pero un niño puede expresarse sin prejuicios ni mutilaciones. Por ello es necesario inducir la corporización desde temprana edad, hay que empezar por el principio, es decir, por la expresión de la identidad; la expresión de lo que identifica al individuo: su emoción y su pensamiento.

Para que un niño exprese su ser personal es necesario motivarlo por medio de juegos y ejercicios que lo pongan en contacto con su propia sensibilidad. Esta motivación se logra utilizando métodos basados necesariamente en la integración de los factores que sustentan la creación: emoción, imaginación e invención. (Existen diversos métodos que pueden adecuarse según las necesidades.)

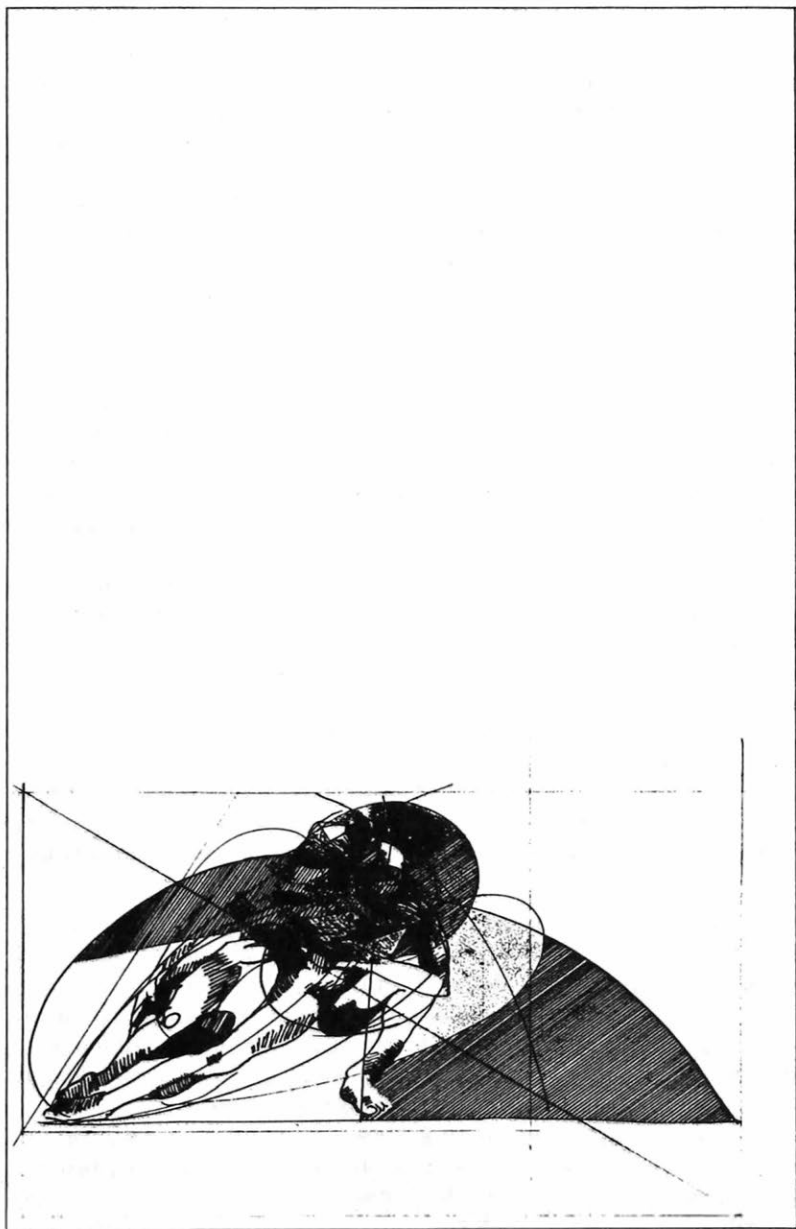
La emoción y el pensamiento del niño se identifican, a la vez, con lo que sienten y piensan los otros miembros de su comunidad escolar. La identidad individual, por lo tanto, es parte de la identidad grupal. El sentido comunitario se da entonces, con toda naturalidad, como en los juegos no competitivos.

Elementos

Cuando alguien se mueve utiliza los siguientes elementos: su cuerpo, el espacio, la energía y el tiempo. Estos cuatro factores, al combinarse, dan la posibilidad de caminar, correr, brincar, resbalar, caer, levantarse, rodar y, también permanecer estático.

El *espacio* tiene que ver con direcciones, recorridos, niveles y frentes; además, con la *energía* que generan los movimientos.

Los movimientos pueden ser cortantes, suaves, fluidos, ligeros, pesados, contenidos, etcétera.



El *ritmo* en la danza infantil tiene su manifestación básica en la organización sensible de los elementos cualitativos de diversos esquemas rítmicos. Un esquema rítmico incluye el acento, la velocidad y la duración.

La *motivación* propicia el movimiento corporal: es un motor. La motivación se inicia presentando un estímulo externo sobre el cual el niño construye imágenes ligadas a vivencias y asociaciones.

La *integración estructural* establece que el juego puede comenzar por cualquier parte: música, teatralización, objetos, formas, contenidos, reglas, pero siempre tendrá preponderancia en el hecho de bailar.

Conceptos básicos

Antes de adoptar un método es necesario recordar algunos conceptos: lo importante es una clase es *pedir no mostrar*. Es decir, en la medida en que se pide, se deja al niño la libertad de que imagine y resuelva en lugar de que imite. El proceso debe iniciarse en el interior del propio niño, de adentro hacia afuera; nunca se le pide que imite o copie, ya que esto conduce a la enajenación. Está dicho y redicho que la única manera de contrarrestar los estados de enajenación que traen la televisión, etc., es el acto creador. A medida de que los niños empiezan a crear, empiezan a adquirir conciencia de su realidad.

En una clase de danza para niños existen tres etapas:

1. Presentar un elemento formal o temático (o ambos).
2. Dejar que los niños exploren sus posibilidades.
3. Integrar elementos hasta lograr una estructura (esquema temporal) contando prioritariamente con el acompañamiento musical, en improvisaciones acordes con las necesidades de cada niño creador.

La danza infantil es insustituible. Es la única actividad en la que el movimiento corporal se realiza, no en razón de la destreza, sino como medio de expresión individual. El niño experimenta, a través de la danza, un sentimiento de realización que no encuentra en ninguna otra actividad, porque la danza pone simultáneamente en acción todas sus potencialidades. Al bailar el niño no se ocupa de llegar a una meta; se concentra únicamente en el hecho de mover su cuerpo.

Cuando los niños danzan en grupos y se expresan a partir de una motivación común, el resultado se asemeja al de los hombres antiguos en su organización colectiva del trabajo, ya que la fuerza del grupo, coordinada y rítmica, se traduce en una fuerza superior a la suma de los

esfuerzos de cada uno de los participantes. Esta fuerza da a una comunidad infantil mayor seguridad y cohesión social.

Los espacios

Cómo se organiza la actividad de bailar en el salón de clases, en el patio, en el jardín y con otros elementos.

Cualquier espacio, libre o accidentado, tiene utilidad para el trabajo, el salón de clases con bancas que apiladas pueden escalar; un lápiz que da golpes rítmicos; palmear, cantar, zapatear; en el patio, utilizar el espacio hacia las alturas; en el jardín, aprovechar los obstáculos naturales; en un gimnasio con piano (situación ideal), abarcar todas las posibilidades.

Conclusión

El maestro de danza escolar deberá manejar un método y utilizar su iniciativa para resolver, en cada situación y momento, los problemas que se presenten y orientar los impulsos que se manifiestan. Deberá confrontar sus hallazgos continuamente con otros maestros para mantenerse creativo, sensible y conciente de los objetivos.

Discusión

Lin Durán (L.D.): Yo quisiera que ustedes me comentaran nada más sus objeciones, porque esto va más rápido si sólo las objeciones salen a la luz.

Tulio de la Rosa (T.R.): Más que objetar, quisiera que nos dijeras algo sobre el capacitar maestros para esto.

L.D.: El INBA va a echar a andar una Coordinación de actualización docente. No es propiamente capacitación, porque es para gente que ya tiene experiencia en la docencia, abierto a todas las artes, para México y toda la provincia. Esto surge porque los maestros estamos muy abandonados, todos somos autodidactas porque nunca se ha podido establecer un nivel de licenciatura para docentes o investigadores. Este lugar va a ser muy útil porque ahí entraría la capacitación de este tipo de maestros que no necesitan forzosamente ser bailarines. El programa que me tardé un año en hacer, puede interpretarse, y el maestro normalista puede ir actualizando sus conocimientos y desarrollando su creatividad en la práctica diaria.

Público: Me sonó un poco contrario lo que mencionó Tulio con lo que menciona usted.

L.D.: No es contrario. Lo que pasa es que Tulio está hablando de personitas específicas y esto sería para todo el mundo. No es más que una utopía pues no pienso que se pueda implantar en un país donde todo tiene que estar muy controlado. Pero es un arranque para una reflexión sobre la importancia que tiene la psicomotricidad encauzada en la creación artística para el desarrollo general del individuo. Eso es lo que me interesa dejar claro.

Público: Me parece válido el planteamiento, dentro de un proyecto educativo integral que signifique la vinculación de la escolaridad y las actividades artísticas en un solo programa incondicional. Únicamente en el marco de la educación global, es decir, que las disciplinas artísticas y la escolaridad estén concebidas como parte de un proceso formativo general para el niño. Sólo así se puede utilizar la danza como apoyo psicomotriz o expresivo en la formación del niño. De otra manera, la danza la usan en la escuela primaria como elemento decorativo para actividades de fin de cursos y ahí no tiene ninguna cabida para otro tipo de elementos.

Parece ser que en este momento la Secretaría de Educación Pública, en el plan de diez años de educación, está planteando la integración de algunas actividades artísticas como la música o la danza, pero el planteamiento sigue siendo de inserción paralela, sin tener una función central en la propia educación.

Público: ¿Su proposición se refiere a un tipo de danza en particular, o a la danza en general?

T.R.: Lo que ella propone es desarrollar en el niño la creatividad, el gusto por moverse, y no darle a esa edad ya una técnica formativa.

L.D.: Esta proposición tiene que ver básicamente con formar mejores ciudadanos, pero también inevitablemente se da una subestructura de habilidades corporales técnicas, porque es inevitable, pero no es lo prioritario.

Danzas y bailes regionales mexicanos como recurso pedagógico para la educación física

Silvia Escalante

Mi inquietud al venir a este foro es presentar el trabajo que se está realizando en la Escuela Superior de Educación Física (ESEF). Es un trabajo de investigación encaminado a demostrar que el educador físico puede hacer uso de la danza como un medio para alcanzar los objetivos de la educación física, sin perder de vista todos y cada uno de los aportes de la danza regional, popular o tradicional, a la educación, y al arte en general.

La educación física, como disciplina, se vale de una serie de medios para alcanzar sus objetivos. Estos pueden ser la recreación, el deporte o pre-deporte o la psicomotricidad y, todo esto de alguna manera debe verse complementado por la danza ya que ésta es una forma importante de expresión.

Nosotros queremos respetar los enfoques de otras instituciones como Bellas Artes y no interferir con sus objetivos o sus medios. Por consiguiente, queremos ver la danza desde el punto de vista del educador físico.

El proyecto está dividido en cinco etapas por realizarse una por año. El año pasado se realizó la primera etapa que se refiere a la danza en el contexto educativo del país a través de las distintas épocas históricas. Tomamos desde la época prehispánica a cuatro culturas como modelo: la mexicana, la maya, la tarasca y la tlaxcalteca, por considerar que, de alguna manera, son las más representativas de la época y también porque la documentación existente acerca de otras culturas es poca respecto a sus actividades dancísticas. También hicimos el análisis de la participación de la danza en la época colonial, cuáles fueron los enfoques, la utilización que se hizo de ésta, dentro del contexto educativo llamémosle formal, porque sabemos que la danza siempre ha formado parte de la educación no formal o no escolarizada.

Después de analizar, incluso hasta el Porfiriato, hemos visto que la danza en la educación formal se pierde en la Colonia.

En la época prehispánica encontramos que tenía una importancia muy grande. Existían escuelas especiales para la enseñanza de la danza de acuerdo con las diferentes clases sociales era el tipo y la calidad de la danza que se enseñaba.

Después, en la época colonial, los frailes le retoman como una forma para evangelizar, pero hasta ahí la perdemos de vista y la educación ya no se interesa por la danza ni la quiere aprovechar o utilizar como un medio para educar. Encontramos, también, que a raíz de la Revolución se vuelve a ver un tanto la importancia de la danza en México. Yo me estoy refiriendo a la danza regional popular nada más. A raíz de la creación de la SEP, con el licenciado Vasconcelos al frente, surge otra vez la necesidad y la inquietud de llevar la danza regional a las aulas y empieza a nacer la danza escolarizada con finalidades y objetivos muy diversos de acuerdo con cada institución.

Investigamos acerca de cómo cada una de estas instituciones enfocan la danza. Por ejemplo, el IMSS, uno de los mayores multiplicadores de la enseñanza de la danza cuya labor llega hasta muchas personas en toda la República (y muchos son los que se benefician de ese aprendizaje), maneja la danza en el sentido artístico y recreativo principalmente. Después buscamos qué está haciendo el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) respecto a la danza. En principio nos decían que no hay nada, pero buscando un poco más y llegando hasta el Departamento de Antropología Social, encontramos que sí han hecho cosas y muy interesantes. Ellos se han dedicado a la investigación de campo y ven a la danza exclusivamente como una manifestación social. Sin embargo, la han recopilado y tienen un gran cúmulo de material al respecto.

Posteriormente seguimos buscando en otras instituciones como por ejemplo el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular (FONADAN) y vimos que ahí se dedican a investigar y a crear audiovisuales, a editar escritos acerca de sus investigaciones, a recopilar música y a brindárnosla a través de seminarios, cursos, conferencias, etcétera.

Finalmente llegamos al INBA. No quisimos concretarnos al nacimiento del Instituto, que fue en 1947, sino irnos un poquito más atrás a ver cuál era su antecedente y qué había hecho ese antecesor en cuanto a la danza. Encontramos que su nombre oficial era Departamento de Bellas Artes, que dependía de la Secretaría de Instrucción Pública, que estuvo vigente desde un poco antes de 1917 y que originalmente sus funciones se limitaban a tratar de dar una seriedad a las actividades artesanales.

Poco a poco fue tomando forma y empezó a darle importancia a las actividades artísticas, creando sus departamentos, sus oficinas, sus

coordinaciones, etc., hasta llegar al nacimiento del Instituto. Antes de que naciera, se creó una Escuela Nacional de Danza que es ésta donde nos encontramos, que es la escuela de las hermanas Campobello. Allí empieza a haber una serie de maestros que se forman ya de una manera menos empírica y surgen grandes figuras de la danza con las que nuestro país tiene la fortuna de contar.

Respecto a esto, como un breve paréntesis, hemos encontrado que desafortunadamente el artista dedicado a la danza ha sido poco afecto a escribir sus experiencias en especial en lo que se refiere a la danza regional. Tenemos grandes maestros como Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón, Amado López Castillo, que entre otras cosas me enorgullece que sean maestros de educación física, que han hecho una labor muy valiosa dentro de la danza regional, que no han escrito sus experiencias, que no nos han querido legar ese acervo tan grande que ellos poseen. Nos han dado cursos, pero ahí ha quedado su aportación a nivel de transmisión directa.

En cuanto al INBA, vimos que su enfoque definitivamente es el artístico, cien por ciento. Que actualmente están surgiendo otras corrientes, como la de la maestra Lin Durán, que tratan de introducir a la danza en la educación integral del individuo, pero esto es muy reciente.

Esta es, a grandes rasgos, la conclusión de la primera etapa de nuestro trabajo. La segunda etapa que se está llevando a cabo ahora, es la fundamentación, desde el punto de vista pedagógico, psicológico y legal, del uso de la danza en la educación física.

¿Por qué legal? Bien, existen muchos reglamentos para que no haya duplicidad de funciones. Entonces, queremos dejar claro que no estamos invadiendo terrenos que le competen a otra institución. Pero esto no lo podemos afirmar hasta no haber hecho el análisis de todos estos reglamentos, leyes, etcétera.

Por el lado de la fundamentación pedagógica, queremos validar pedagógicamente el uso de la danza a través de un método adecuado y de un sistema de enseñanza y de una buena aplicación de la misma con los niños para no lesionar su personalidad, su creatividad y todos los aspectos inherentes a él específicamente.

Nuestro trabajo está encaminado a los niños en educación primaria y secundaria.

El aspecto psicológico es sumamente importante también porque la danza como arte, implica una serie de motivaciones y sensaciones, de la esfera afectiva y al mismo tiempo podemos desarrollar una serie de cualidades muy importantes como la extroversión del alumno, su participación en la colectividad, podemos incluso corregir problemas que

presente una criatura. A niños etiquetados como niños problema, a través de la práctica de la danza, hemos logrado integrarlos nuevamente al grupo, corrigiendo una serie de actitudes negativas que los tenían marginados. Incluso se ha visto, a través de la experiencia, que podemos ayudar a niños con problemas de muchos tipos, incluso familiares, al lograr que los padres se integren a la actividad del niño.

Pero ahora queremos hacer esto por medio de la comprobación científica. ¿Qué nos dice la psicología? ¿Qué hay sobre la danza? ¿Cómo vamos a encontrar los aspectos de la danza que nos conduzcan a mejorar y desarrollar las cualidades del niño en todos sus sentidos?

La siguiente etapa, la fundamentación fisiológica, la fundamentación sociológica y la fundamentación artística. Esto ya se ha iniciado. Algunas personas están interesadas en saber cómo funciona el organismo humano al influjo de la danza, cuáles son sus reacciones, qué cambios fisiológicos se dan.

Consideramos que la fundamentación sociológica también es muy importante porque desafortunadamente la danza es un tanto vituperada por la familia. Cuando un varón se interesa por la danza, surge por ahí un problema con el padre o con los vecinos. Entonces, necesitamos encontrar los mecanismos que destruyan esa aversión de la sociedad hacia la práctica sistemática de la danza.

La cuarta etapa incluye todos los bailes y danzas que se utilizan con mayor regularidad en los festivales escolares, con la finalidad de clasificarlos para que podamos decir qué danzas son aplicables y a qué nivel escolar, evitando así, someterlos a un esfuerzo mayor del que pueden dar y lastimarlos.

Con base en este análisis viene la última etapa: la elaboración de un programa que demuestre que algunos de los objetivos de la educación física se alcanzan por medio de actividades dancísticas.

El paso final sería la aplicación de todos estos conocimientos al programa de danza que se lleva a cabo en la ESEF.

Ahora bien, mi marido y yo vimos que la escuela no nos iba a poder proporcionar ni el material ni los elementos necesarios para terminar este trabajo en un corto plazo. Entonces, recurrimos a un pequeño subterfugio y presentamos este trabajo como proyecto de tesis. Este fue aceptado y de cada una de las etapas se han dividido los temas a investigar con un grupo de alumnos que harán el trabajo de investigación y recopilación de información para cada uno de los temas. De esta manera podremos terminar en menos tiempo. Hasta ahora vamos de acuerdo con nuestro cronograma. Llevamos dos años de trabajo y vamos en la segunda etapa.

Discusión

Público: en general el arte se ve un poco separado del contexto social aunque ya no tanto, pero es básico tomar en cuenta esta unión de danza-sociedad: ¿quiénes eran los que bailaban danza folklórica en esas épocas?. Es importantísimo tener la evolución histórica de la danza folklórica: por qué en ciertas épocas las clases de danza que se daban eran, por ejemplo, de tipo social francés, que es todo el siglo xix. Todos estos cambios nos dan una información, una riqueza de material que sirve para enriquecer las investigaciones en general y las puestas en escena.

Silvia Escalante (S.E.): Definitivamente este trabajo se hizo así. Pero naturalmente no nos conformamos con buscar si había o no había habido escuelas, sino tratamos de encontrar todo lo que hubiera sobre danza durante la época. Se manejó como capítulo muy importante de cada una de las tesis: las condiciones sociopolíticas y económicas de dicha época para dar un panorama general de lo que estaba pasando en nuestro país en ese momento.

Buscamos qué había sobre educación física y encontramos bastante. Por ejemplo, en la enseñanza básica, en la época del México independiente, 1921-1956 (la división temporal es un tanto arbitraria) y en esa época la educación en México era muy buena en el sentido de que existían las escuelas lancasterianas y llegaban a un gran número de personas, lo que podríamos llamar educación pública, la educación básica. Después vino un retroceso dentro de la propia educación. Pero nos interesa también saber qué está pasando con la educación, con la enseñanza básica, con los niños y el pueblo en general.

Después buscamos qué pasaba con la educación física, ¿existía? Y en realidad nos damos cuenta de que no existía en esa época ni con el concepto actual ni con el concepto de educación militar. Empieza a surgir la inquietud por una educación física a raíz del segundo imperio de la intervención francesa; empieza a haber gimnasios, etc., pero todavía no hay una conciencia de lo que es la educación física. Curiosamente, en el Porfiriato, gracias a la personalidad increíble de don Justo Sierra, nace la educación física en México, y nace mucho mejor que como la encontramos en los años cuarenta o cincuenta, aun cuando en esa época ya había una escuela de educación física, la educación física que se está manejando en México es muy pobre comparada con la que se manejó en el Porfiriato.

Yo considero que estos trabajos son bastante ricos, que están bastante completos y claro, posiblemente por la falta de experiencia (porque

nosotros no somos investigadores y porque los muchachos tampoco tienen una gran capacitación) se nos hayan pasado cosas muy valiosas y es ahí donde yo solicitaría que nos brindaran el apoyo, si ustedes tienen algunos materiales que pudieran enriquecer este trabajo. Nosotros estamos en la mejor disposición de proporcionarles lo que ya tenemos...

Alan Stark (A.S.): Parece ser que este proyecto es la búsqueda en realidad de un método. Cuando lo tengan, cómo se llevará a la práctica. Principalmente dada la contextualización en la que se da la educación física en nuestro país, que es muy pobre, nada más la técnica del deporte. Ahora, un proyecto tan importante como este que tiene una tendencia globalizante o totalizadora (la mezcla de una rama artística con una disciplina de trabajo físico), ¿con qué personal, con qué elementos y recursos humanos se llevaría a cabo?

Esto significaría, creo yo, toda una campaña de modificación del contexto actual en que esto se da. No sé si esto lo han contemplado.

S.E.: De alguna manera se está iniciando apenas. Nosotros somos catedráticos de la materia en la escuela. Empezamos por modificar el programa que se daba allí y estamos tratando de conscientizar a los alumnos y demostrarles que lo importante no es nada más la técnica del deporte. Se decía hace un rato que en la educación física se busca la competitividad. Eso afortunadamente está cambiando desde la mentalidad del propio catedrático. El maestro que está preparando futuros docentes en educación física ha dejado de pensar que eso es lo correcto y está pensando que debe dársele una preparación científica y humanística. No es nada más la técnica del encesto o la técnica del voleo, como se daba antiguamente, ahora existen otras materias muy importantes dentro de la escuela, como biomecánica, morfología, pedagogía, sociología, problemas económicos y sociales de México, aparte de las técnicas deportivas que son elementos que el educador físico va a emplear.

Existe también, y eso me parece muy valioso, la materia de danza contemporánea como taller del movimiento humano. Eso le está dando la oportunidad al muchacho de experimentar en sí mismo todos los principios de la biomecánica. No lo vemos puramente desde el punto de vista artístico y expresivo sino desde el punto de vista físico.

Creo que lo más importante es que la preparación tanto de catedráticos como de futuros docentes está cambiando y nosotros consideramos que estamos aportando nuestro granito de arena al tratar de conscientizar a los muchachos en el sentido de que la danza regional, como raíces

nuestras, es muy valiosa y de que pueden utilizarla ya no como lo hacen para los festivales escolares en que sacan a los niños dos semanas antes del 10 de mayo y los ponen en el rayo del sol a chanclear durante tres horas. Esto tiene que terminar. Si los preparamos desde un principio, si desde el inicio de las actividades empezamos a introducir los elementos para cualquier actividad, si vamos desarrollando su psicomotricidad, si vamos desarrollando su coordinación, su ubicación espacio-temporal; si le damos lateralidad, etc., y de acuerdo con su edad y con sus necesidades los vamos preparando, cuando llegue el momento de montar una danza o un baile para un festival, los niños estarán listos. No necesitamos hacer mucho. Nosotros lo hemos comprobado, pero les repito, necesitábamos validarlo científicamente.

No sería un programa nuevo, de ninguna manera, sino que nos meteríamos así, de ladito en el programa oficial de educación física que ya existe en las escuelas primarias y secundarias. Por ejemplo, que se necesita desarrollar desplazamiento o el manejo de pies para equis deporte bueno, pues antes de darle técnica del basquetbol, lo voy a poner a trabajar un poco con danza. Esa es la idea más que nada.

Público: A largo plazo se pretende influir en los programas, yo se lo presento a la Dirección General de Educación Física que es la que maneja a todos los sectores de educación física del Distrito Federal, le ofrecemos lo que se ha investigado para ver la posibilidad de su inclusión como parte de las actividades del educador físico en sus programas cotidianos.

Público: No sé si lo que ustedes se proponen sea fácil o difícil, pero yo lo veo muy difícil. Mis hermanas, ellas fueron a escuelas de esas y les dan educación física y todo, y están enajenadas con cosas muy diferentes, prefieren bailar *break dance* y esas cosas en vez de bailar folklor.

S.E.: Bueno, sí es un poco difícil desde el punto de vista que tu manejas, pero creo que si empezamos con el niño de primaria, a enseñarle lo que es nuestra tradición, posiblemente logremos que cuando llegue al nivel que tú estudias, lleve un mentalidad bien distinta a las de los chicos de la actualidad.

Ahora, es innegable que estamos muy saturados de la propaganda extranjera. El doctor César Bravo Barajas, jefe del Laboratorio de Investigaciones Biológicas de la ESEF, señala que en el campo de la medicina del deporte, la extranjerización es muy fuerte y a veces muy innecesaria. Por ejemplo, en este campo tenemos estudios ya muy avanzados. Se han hecho ya tablas de talla, peso, etc., con respecto a las características biotipológicas de los mexicanos. Antes utilizábamos todo lo que

venía del extranjero y, pues ¡cuando!, nunca un niño de once años nacido en el Distrito Federal y subalimentado va a tener la misma talla y características de un niño de Los Angeles, ni de La Habana, ni mucho menos de Moscú. Cada uno tiene características bien distintas. Poco a poco vamos a tener que ir reconociendo el trabajo de la gente que se ha preocupado en México y tendremos que irnos preocupando a nuestra vez por escribir nuestras experiencias y publicarlas.

Con esto no quiero decir que lo extranjero es malo. Al contrario, podemos tomar a un Piaget o a un Makarenko como base para lo que estamos haciendo en educación. Pero no podemos traerlo aquí y plantarlo directamente. Tenemos que estudiarlo y analizarlo primero para luego adaptarlo y aplicarlo de acuerdo con nuestras propias características y necesidades.

El *ludis* en la cultura y en la educación artística

Jorge Young

La relación entre educación, arte y creatividad ha sido muy controvertida. Mientras algunos pensadores y profesionales del área consideran la educación artística como el vehículo idóneo para desarrollar más plenamente la personalidad y las potencialidades del ser humano, otros la consideran complemento deseado pero no indispensable.

La raíz de la controversia no radica en el lugar ni en la duración que cada una de las posiciones mencionadas le adjudica a la educación artística sino en el papel que cumple el arte dentro del desarrollo de los educandos, así como la posibilidad de la educación al estructurar un sistema pedagógico realmente eficaz que cumpla con el desarrollo propuesto.

La primera parte del problema se ha tratado previamente como fundamentos de la educación artística, pero cabe señalar que el educando, a través del conocimiento estético-artístico, capta lo esencial del mundo inmediata y sensiblemente, así todas las facultades convergen en la aprehensión profunda e intensa del entorno. Esta captación la logra el educando mediante el juego, de la misma forma este tipo de conocimiento se plantea como relación dinámica entre la persona y su interpretación y relación de la realidad. Dentro de este marco se ubican investigaciones que no sólo proponen la incorporación significativa de la educación artística dentro del proceso pedagógico, sino que ven en el arte el medio más adecuado para el desarrollo humano.

En lo que se refiere a la educación como enseñanza programada para el desarrollo del educando encontramos dos tendencias: la que considera la enseñanza como elemento de auxilio en el proceso de desarrollo y la que entiende que la enseñanza dirige el desarrollo.

Ahora bien, si consideramos que la enseñanza no es la simple transmisión de conocimientos y habilidades sino un proceso bilateral en el que se toman en cuenta las necesidades de cada persona, entonces se verá que la enseñanza activa propicia en el educando la posibilidad de

expresar su identidad e incrementar su conocimiento y autodisciplina. Parto de que no es lo mismo pintar que enseñar a pintar, ni bailar que enseñar a bailar. Entonces, si el arte no se enseña sino se aprende, nos encontramos ante una dificultad: cómo vamos a transferir en el arte eso que supuestamente es un don.

En lo que respecta al arte, esta controversia tiene su origen en lo que cada una de las tendencias mencionadas considera como fuente de la creación artística. Mientras se siga considerando la creatividad como un proceso espontáneo (un don), resultado de las fuerzas internas de la persona, no será posible pensar en un sistema educativo que dirija su desarrollo ya que éste, lejos de estimular, entorpecería la espontaneidad del proceso.

Por otro lado, si consideramos que la fuente de creación artística es la vida en su conjunto de interacciones entre el sujeto y la naturaleza, concluiremos en la necesidad de crear y establecer las correspondientes condiciones pedagógicas para su desarrollo. Esta tendencia se basa en que las capacidades humanas, a pesar de su carácter genético, se forman y se desarrollan en un proceso de sensibilización, por lo que es muy significativa la influencia de un sistema de orientación educativa suficientemente abierta y flexible como para que tome en cuenta las capacidades artísticas del educando. Así, las cualidades naturales, bajo la influencia del medio social de la educación, se convierten en disposiciones creadoras. (Un tanto aceptar la condición de la cotidianidad como parte de ese proceso creativo.)

Para organizar un sistema que realmente desarrolle la sensibilidad artística es necesario tener en cuenta los pasos del proceso creativo que no se dan obligadamente ni en el orden ni en el número propuesto:

1. En el primer momento se parte de la acumulación de impresiones del mundo que nos rodea.
2. De estas impresiones surge la imagen artística que no sólo refleja las fuerzas vitales, sino que expresa la relación con lo negativo y lo positivo, los valores humanos.
3. Se organizan las imágenes con un contenido significativo y se determina el plan de trabajo.
4. Acto de creación de la obra en el que se concentran todas las fuerzas del artista. Este momento presupone el dominio de los hábitos artísticos, de la técnica.

Como podrá observarse, la creación artística es un fenómeno contradictorio: esencialización de vocaciones significativas y una reorganización de los materiales sobre la base de la elaboración creativa. Asimismo, el

proceso se distingue por el carácter intuitivo, para la solución del trabajo, pero al mismo tiempo requiere de una meditación previa para determinar el uso de los medios imaginativos de expresión y representación.

Es necesario terminar con la creencia generalizada de que la creación artística surge por generación espontánea, como si fuera la manifestación de un don divino. La creación artística está siempre relacionada con el esfuerzo del trabajo encaminado a la búsqueda de una afirmación temática, a la selección de los medios para expresar y al desarrollo mismo de la obra. Asimismo es importante determinar la relación existente entre creatividad y originalidad. La originalidad se ha confundido con la erupción de novedades y modas efímeras que surgen como necesidades sociales creadas por un sistema de enajenante consumismo. La originalidad reside en la independencia de criterio y en la iniciativa consistente tanto en la actitud que se requiere para iniciar una actividad creadora como en los resultados del trabajo creativo. Lo primero que se requiere para emprender una actividad creadora es desprenderse de los prejuicios y estereotipos que deforman la percepción del mundo. Así como los arquetipos y modelos que imponen actitudes imitadoras. Por otro lado, la originalidad es el resultado de la honestidad y claridad con que se cumplen los pasos del proceso creativo, es decir, desde la percepción de la realidad de la que surgen las imágenes artísticas hasta la determinación del plan de trabajo con sus correspondientes medios de expresión.

Por medio del juego nos desenvolvemos también emocionalmente. Las actividades creadoras nos proporcionan satisfacción y alegría, desahogo y alivio de tensiones y placer de la propia creación. El "como si", es decir, el símbolo lúdico, junto con los juegos de regla permiten, además, la armonización social espontánea.

La sensibilización por medio de los juegos es una manera insustituible de estimular la creatividad artística. En la práctica se puede decir que si hay estímulos precisos, habrá reacciones precisas. Se evitará la inseguridad y el miedo. Es esencial en este proceso crear una sensación de protección para el que trabaja. Si existen estímulos concretos, existen reacciones concretas que se manifiestan con lógica a través del ritmo, a través de los cambios, las variaciones, las intensidades, las pausas, que agudizan el sentido de nuestras propuestas. Si este ritmo existe, si esta pulsación física existe, es señal de que todo el cuerpo vive. Es necesario estar con todo el cuerpo atento a los estímulos y reaccionar a éstos.

No se conoce una forma más certera de sensibilizarnos, de establecer el proceso de integración de nuestras potencialidades creadoras en el área de educación artística.

En resumen tenemos que la sensibilización artística, a través del juego, abarca varios objetivos: fortalecimiento de la personalidad, integración funcional orgánica, asimilación de sustratos estéticos, socialización y enriquecimiento de la imaginación creadora.

Discusión

Jorge Young (J.Y.): Esto creo que da un panorama respecto a la sensibilización a través del juego. Creo que estamos en una fase de renacer, de reconstruir, de evaluar nuevamente muchas cosas y empezar a concebirnos dentro de una identidad nacional que aparentemente no existe o está muy diluida dada nuestra pluralidad de culturas en mezcla, y por lo mismo, el reflejo de nuestra producción artística y cultural en general debería estar sustentada en un rescate de ese sentido ritual, de ese sentido festivo, y poder retomar todo este camino de lo que ya hemos comentado y continuar con trabajos de investigación como estos. Es todo.

Alan Stark (A.S.): ¿Debemos entender, entonces, que hay una proposición de que se debería dar prioridad a los trabajos de investigación que llevarán a la consecución de métodos para aplicar este concepto general en la práctica de la educación dancística?

J.Y.: Claro. Incluso este es material que no está especificado para la educación artística, es material que se encuentra con Piaget, que está más dentro de la conformación del aspecto lógico deductivo y algunos otros aspectos que entran en esta área. Pero sí sería usar este material tratándolo de incorporar dentro del concepto de educación artística y específicamente sobre danza. Como dice Platón "adiestrar a vuestros hijos en sus estudios de manera retazona y sin aire alguno de restricción, con el objeto ulterior de discernir más fácilmente la inclinación natural de sus respectivos caracteres".



Obstáculos para la investigación de la danza en México

Jorge Velazco

Yo vengo de la Academia de la Danza Mexicana, escuela que a pesar de tener cerca de treinta años, o más de existir, tiene una nueva versión que data de cuatro años atrás. Esta nueva versión comienza con toda una serie de planteamientos nuevos para el problema de la formación tanto de intérpretes como docentes, investigadores y coreógrafos.

Antes que nada me gustaría explicar un poco las consideraciones en que se basó la escuela para proponer la carrera de investigador en danza. Este estudio se iniciaría después de haber terminado la carrera ya sea de seis años para danza popular y contemporánea, o la de ocho años para danza de concierto que incluye danza clásica y contemporánea.

Para plantear la necesidad de la carrera de investigador en danza tuvimos que determinar qué razones nos llevaban a plantear esta carrera y el principio.

Entre algunos de los elementos que están en consideración, tenemos, por un lado, el plan de estudios y por otro lado, la filosofía misma de la escuela sobre la cual se levanta la pedagogía o la orientación de trabajos en torno a la danza.

Uno de los elementos más fuertes que se oponen a la intención de desarrollar la investigación de danza en México es el Estado, su burocracia y el hecho de que estamos en una sociedad que es incapaz de valorar el sentido y la importancia del arte, una sociedad que está inclinada directamente hacia el sentido utilitario y material de la vida.

Partiendo de que el Estado mismo es expresión de la organización de este tipo de sociedad como es la sociedad mexicana de clases, nosotros entendemos que la burocracia gubernamental, en tanto que está ahí por funciones políticas de poder, por razones ajenas al arte, termina obstaculizando cotidianamente lo que puede ser una perspectiva popular general del arte en México.

Entonces, para empezar, hay que tener clara una cierta desconfianza a que el Estado no tiene el menor interés en desarrollar o en promover el arte sino en utilizarlo para ciertas políticas que ornamenten una imagen filantrópica o humanista de los funcionarios afianzados al poder. Este es un primer elemento que hay que considerar.

Un segundo elemento es que la ideología general de una sociedad como la nuestra no está orientada tampoco a respetar los fenómenos de cultura y arte en ninguno de los sentidos y sí a absorberlos de una manera discreta y matizada que implica la propia sobrevivencia del fenómeno artístico pero domesticado. Y aquí me refiero a que el modo de vida competitivo promovido por valores egoístas e individualistas, en donde todo tiene un sentido de utilidad y de intercambio, corroe la naturaleza de expresión natural, colectiva y viva que debiera ser el arte y, en consecuencia, los artistas priorizan sus expectativas individuales de gloria, trascendencia, significación y estrellismo en vez de darle su función social al arte.

El arte no cumple una función en sociedades como la nuestra que estuviera basado en el principio de expresar, de transmitir y de regresar formas de la naturaleza humana a las colectividades, que son necesarias para éstas, sino termina siendo un vehículo de significación y de trascendencia y de sobrevivencia material.

La danza, para nosotros, entra en esta contradicción debido a que, si bien es la rama artística que matiza la necesidad del movimiento, del ritmo para la vida, termina enclaustrada en una idea escenográfica, en los teatros, mientras que el movimiento, la necesidad de movimiento para la vida, está ausente de las colectividades. A mí me parece lamentable que, a pesar de la perfección a que puede llegar el Bolshoi, por ejemplo, como expresión de danza, sean personas maltrechas, tullidas y con grandes imposibilidades de movimiento quienes vayan a ver esta perfección y esta pureza técnica de expresión escenográfica.

Esta es una filosofía que está implícita en el fenómeno dancístico, de tal forma que nuestros propios bailarines en formación sólo prefiguran la idea del escenario en relación con la danza, la vida y la cotidianidad está por otro lado o en la mayoría de los casos ausente.

Estos elementos, para nosotros, deben tomarse en cuenta como punto de partida para la formación y educación o para los procesos de enseñanza-aprendizaje, donde queremos plantear alternativas que desde hoy garanticen un panorama diferente en el arte.

Hay que cuestionarnos la función y el contenido del arte, los obstáculos materiales, concretos a que se enfrenta el académico de arte, la institución de arte, los diferentes mecanismos de la sociedad de consumo ante el fenómeno artístico mismo.

Partiendo de esto, en la Academia de la Danza se planteó por lo menos la intención de tratar de resolver de raíz el problema en lo que es posible en este momento y se creó un proyecto de educación en donde pudiéramos incluir la parte escolarizada, que vive separada del arte, a la formación artística. La incisión de la parte escolarizada y la parte artística para nosotros tenía que resolverse presentando un mismo proyecto educativo que integre la formación escolar necesaria (primaria, secundaria y preparatoria) y por otro lado, una formación artística global que no solamente se circunscriba al área de la danza sino que abarque, también, las demás artes como mecanismos necesarios de una formación integral. Se elaboró entonces un proyecto educativo que implica una especie de medio internado en donde los niños entran desde las siete de la mañana y salen a las siete de la noche.

Planteamos que ambas áreas deben estar integradas (escolar y artística) de manera que si se enseña matemáticas, se enseñe desde el punto de vista necesario del arte, porque estamos formando profesionales del arte y, por consiguiente, lo central es que encuentren en la actividad artística su modo de vida y se aferren a él y no a la incisión de que se es bailarín por las tardes pero burócrata por las mañanas. Y dentro de esta contradicción de burócrata por las mañanas y bailarín por las tardes, evidentemente que no se anda ningún camino hacia la búsqueda de alternativas para el arte.

Entonces, planteando simultáneamente el proceso enseñanza-aprendizaje integrado en su mismo proyecto, se ha podido construir por lo menos un principio de respuesta al problema de las deficiencias en que nosotros situamos el desarrollo de la danza en México en estos momentos.

La mayoría de nuestros maestros, y creo que no es un problema sólo de nosotros, se formaron como bailarines, careciendo de toda metodología, de toda información teórica, de toda una serie de estudios complementarios y necesarios para tener una juiciosa intención sobre el arte. De aquí que cuando nos preguntábamos por qué no son los coreógrafos o los bailarines los que analizan y critican el arte dancístico en México sino los exuniversitarios, los universitarios o intelectuales, encontramos que la realidad es que hasta hace poco se tenía la idea de que lo fundamental y lo central en la formación de un bailarín era la técnica. Pero si a nivel de una formación más global se implicara el dotarse de una metodología mínima para la investigación por ejemplo, el tener una información más en conjunto sobre la sociedad que lo dan algunas materias de tipo sociológico, el tener una apreciación de conjunto sobre la realidad de este país, pues esto no ocurriría. Pero los bailarines entregan su vida a la danza, se dedican a explotar los potenciales de su cuerpo bajo un estereotipo de belleza occidental y no hay un desarrollo intelectual porque el sistema

escolarizado siempre estuvo como algo ajeno en la mayoría de los casos. Por eso mismo nosotros pensamos que resolver este problema es un asunto de las bases mismas de la educación dancística. Mientras las escuelas se empeñen en seguir dando, como danza, técnicas y seguir sosteniendo todas las expectativas de la danza en el plano escénico, no habrá progreso. Incluso la creación coreográfica en el contexto de la realidad de este país es absolutamente deficiente porque quienes pueden hacer coreografías son los bailarines pero para producir coreografías necesitan tener por lo menos cierta formación que las escuelas no les dan.

Por otro lado, el problema de la realidad nacional y social de este país. La danza en México, que es otra cosa que nosotros vemos, concretamente la danza contemporánea y clásica, están sustentadas en técnicas extranjeras como la técnica Graham o la clásica. Entonces, esta es la problemática.

Entonces, creo que se tiene que buscar la problemática de la danza en México a nivel de la investigación, a nivel de replantear el desarrollo de la educación dancística y se tienen que buscar perspectivas. Se tiene que trabajar sobre esto y no dejarlo a pesar de los cambios sexenales y de la burocracia gubernamental.

También está la necesidad de la defensa organizada en el interior de sus escuelas, a través de las instancias colegiadas, a través de la necesaria discusión académica, a través de, si es necesario incluso, la cuestión sindical para que no se rompan proyectos sexenales y tengan la secuencia mínima para que sobrevivan y puedan mostrar frutos. En este país no dejan a ninguna escuela cumplir frutos porque al cambio de gobierno se cambia el plan y se tiene que volver a recomenzar. El gasto presupuestal no es de la burocracia sino del pueblo de México y se está tirando por estos vaivenes administrativos de la burocracia.

Entonces, este es el problema que vemos nosotros en la situación de la investigación de la danza y que para resolverla se tiene que ubicar perfectamente quiénes son los que obstaculizan, por un lado, su desarrollo y por otro lado, clarificar qué es lo que pretende la danza, qué busca, si el escenario, el estrellato o qué. Y finalmente cómo detrás de la necesidad de buscarle futuro a la danza está la necesidad de entender ambivalente y contradictoriamente la historia de este país. Esto sería todo.

Discusión

Alan Stark (A.S.): Yo iniciaría inmediatamente con una pregunta: este replanteamiento de nuevas perspectivas, ¿a través de qué canales po-

dría hacerse? ¿No tendería finalmente a coincidir con la proporción de la primera ponencia sobre la necesidad de un organismo general, de un vinculador de las actividades que sumara, en vez de dividir, el de por sí dividido mundo profesional?

Jorge Velazco (J.V.): En torno a lo que Tulio manejaba de un movimiento nacional de aficionados, que es una propuesta emanada de la revolución cubana y totalmente válida de implementar aquí, bajo esta propuesta se iniciaron los CEDARTS. A los tres años de estar funcionando los quisieron desaparecer por problemas de implementación de proyectos educativos de la Universidad Metropolitana, por problemas de ese tipo se trató de borrar lo que era ya un hecho concreto para este movimiento nacional de aficionados. Afortunadamente hubo una respuesta de los maestros y no se pudo acabar con los CEDARTS pero se les limitó, casi se les congeló presupuesto y ahí se mantuvieron sobrevivientes. Después se les vuelve a inyectar, pero todo depende de quién esté en la burocracia, y esto da coraje porque hay toda una entrega de gente que no percibimos ni siquiera un salario para sobrevivir y tenemos que vender baratijas y hacer otras cosas.

Público: Yo creo que paralelamente, debemos también proponer qué es lo que podemos hacer, hacia dónde podemos dirigir todos esos esfuerzos que estamos haciendo los que estamos interesados en la danza, encontrar cuál es la forma de sacar provecho.

Público: Por lo que tú decías en relación con los problemas tan serios que tenemos burocráticamente, lo que yo pienso es que si hay algún problema real, los que estamos aquí debemos concretizar qué es lo que debemos hacer para resolverlo. Si me duele mucho la pierna, es un mal, pero no voy a poder quitármela porque la voy a necesitar, la voy a tener que seguir usando, no la puedo hacer a un lado y seguir trabajando, esa es la realidad. Entonces, no es tanto pensar en qué me hicieron, sino que con todos esos problemas, con todas esas corrientes o fuerzas que nos están presionando, lo que tenemos que sacar en concreto en esta mesa es, de acuerdo con esa problemática, por medio de investigaciones, por medio de experiencias, del conocimiento de los que tenemos un poquito más de tiempo dentro de la danza, la fuerza de la juventud, de las inquietudes, de las nuevas generaciones, hacer un balance positivo de cada una de esas etapas y de esas personas y realizar algo positivo. No porque me hicieron o porque fulano esto o lo otro, no, eso es consecuencia de la situación actual, pero si nosotros queremos hacer algo positivo por la danza, hay que hacerlo ya, actuarla, realizarla, hay que buscar los mecanismos pero positivos con o sin problemas pero actuarlo.

A.S.: Lo que quisiera es que estas discusiones las revirtiéramos en función de la temática que estructura esta mesa que es: en qué medida esto tiene que ver con el problema de la educación. Se ha hablado hasta ahora de una serie de tópicos bien diversos dentro de la temática, se ha hablado de la educación para la danza y la danza en la educación y de alguna manera se han hecho una serie de proposiciones pero casi todas tienen que ver con la necesidad de precisiones, en enfoques, incluso hasta en cuestiones de términos, para ponernos de acuerdo.

De alguna manera quizá, una conclusión implícita en lo que hasta este momento ha planteado el maestro Velazco sería la necesidad de hacer replanteamientos que lleven a una afinación de los métodos de las escuelas, de la vinculación de las técnicas y procesos educativos con la realidad. Mi pregunta en este caso es ¿dónde se harían estos replanteamientos? ¿Cuáles serían los organismos, las instancias que necesitaríamos para tratar de llevar a cabo estas discusiones, estos esclarecimientos filosóficos e inclusive semánticos, terminológicos o cómo se quiera llamar?

Quizá una conclusión de estas proposiciones sea la necesidad de fortalecer las instancias que ya funcionan y que promueven encuentros como éste y la necesidad de fomentar otros que lleven realmente a un intercambio, a la creación de una mayor cantidad de foros que permitan estas precisiones que finalmente deberán llevarnos a la suma de esfuerzos que ya hasta este momento veo que se perfila muy claramente, que el monstruo a combatir es muy grandote y con muchas armas y con mucha experiencia. La burocracia, se dice, "se niega fácil pero se le combate en la práctica cotidiana, muy difícilmente". Creo que quizá esta sería una conclusión pertinente. Ahora, cuáles serían las políticas pertinentes propuestas para solucionar estos problemas.

J.V.: Nosotros tenemos una propuesta en concreto y de hecho la estamos llevando a cabo: educación artística integral en torno a la danza. Esta propuesta está avalada por métodos como los que planteaba el compañero a nivel pedagógico, está avalada por una forma de organización democrática interior que garantice que efectivamente haya una práctica justa, válida, fraternal y solidaria entre toda la gente que labora para el proyecto e implica también una pelea cotidiana con la administración de Bellas Artes que todos los días la tenemos y que también significa otra pelea con la SEP para que registre o legalice los documentos de estudio que se están elaborando en consecuencia.

La carrera de investigador en danza todavía no comienza porque es para egresados de intérpretes y solamente llevamos hasta el tercer año de carrera. Una vez que terminen se inicia la carrera de investigador en danza o la de coreógrafo o la de docente.

También olvidé mencionar respecto a la docencia que no queremos que se le vea como una derivación trágica de quien no fue bailarín, sino que sea una persona consciente formada específicamente para eso.

Público: Ahí es donde yo pienso que radica el problema de los maestros de provincia, porque por cuestiones económicas, más que nada, no pueden venir a estudiar aquí a México. Entonces, yo apoyo el CEDART porque es la única institución para formar maestros de educación artística que están en provincia. Siempre el maestro de provincia se estanca y ese es el problema.

J.V.: Nosotros tenemos una carrera para egresados de CEDARTS específicamente orientada a la docencia.

Público: ¿Aquí en México?.

J.V.: Sí, ahí mismo en la Academia de la Danza, en Churubusco.

La importancia del sistema Laban de notación de danza y del análisis del movimiento

Miriam Huberman

Comparando la danza con las demás artes, el crítico John Martin llamó a la primera el arte más iletrado. Esta afirmación se debe al hecho de que la danza sufre de un problema específico grave: a diferencia de la literatura que se conserva en los textos y de la música que permanece gracias a las partituras, las coreografías y el movimiento corporal en general se pierden porque no se conoce una forma adecuada de registrarlos.

Sin embargo, esto no significa que no haya existido la preocupación por elaborar un sistema de notación de la danza. Cualquiera podía inventar una forma de notación, y en realidad el resultado fue la aparición de una gran cantidad de sistemas que se fueron volviendo obsoletos por muy diversas razones: unos eran muy complicados o requerían de cierta habilidad para el dibujo, algunos sólo servían para determinados tipos de danza, otros eran largas descripciones verbales que se prestaban a confusiones.

Un sistema de notación de movimiento debe ser lo que el alfabeto es para la literatura y la notación musical para la música, esto es, ser capaz de registrar todas y cada una de las posibilidades de movimiento del cuerpo humano —que son infinitas y que se desarrollan simultáneamente en tiempo y espacio— y ser preciso y claro. El objetivo de una notación es que las secuencias de movimiento y danzas enteras puedan ser registradas fielmente y que posteriormente, cualquier persona, sin haber visto el movimiento original, pueda reconstruirlo a partir del conocimiento de la notación.

En la actualidad existen varios sistemas importantes de notación de danza. El método ruso Stepanov (1892), aunque establece una clara relación entre los pasos y la música no logra dar la sensación del cuerpo entero ni la dirección del movimiento y sólo sirve para el ballet; con este método se conserva la mayor parte del repertorio ruso. En 1956

Rudolf y Joan Benesh inventaron la coreología, que se enseña en la Academia Real de Danza y el Instituto de Coreología de Londres; la coreología muestra formas —el resultado visible del movimiento—, concentrándose en las posiciones de las extremidades y utilizando los términos musicales italianos para indicar la expresión. El sistema israelí Eshkol-Wachman (1958) consiste en describir matemáticamente los movimientos como arcos en el espacio, localizándolos por medio de coordenadas; éste es un sistema muy exacto pero elimina por completo el elemento emotivo. En las últimas décadas se ha pensado en el cine como medio de conservación, pero una película es para la danza lo que un disco para la música: una interpretación, con los errores y alteraciones que esto implica, además de problemas cinematográficos particulares. A pesar de lo cual, una película es un complemento valioso para la notación, ya que presenta el estilo y ambiente general de una coreografía.

En 1928, con la publicación de *Principios del movimiento y notación de la danza* de Rudolf Laban, por primera vez apareció un sistema de notación unido a una teoría del movimiento. En dicho libro Laban proponía un medio para registrar el movimiento a través de símbolos geométricos que ofrecen ciertas ventajas sobre otros sistemas: por el hecho de registrar *movimiento*, la notación Laban sirve indistintamente para cualquier tipo de danza ya sea ballet, danza moderna, baile folklórico, etc; la forma de registro (una pauta vertical) facilita la visualización del movimiento y le da continuidad; la relación con el tiempo es exacta y pequeños detalles tales como movimientos de los dedos son registrables, al igual que la calidad expresiva.

La notación Laban registra cualquier acción corporal al contestar las siguientes preguntas: ¿Qué parte del cuerpo se está moviendo? ¿En qué dirección y nivel se realiza el movimiento? ¿Cuál es la duración del movimiento? ¿Qué grado de energía muscular se emplea en la ejecución del movimiento?

La pauta en la notación consta de tres líneas verticales fundamentales, siendo la central la equivalente a la que divide el cuerpo en izquierda y derecha. El símbolo básico es un rectángulo que, dependiendo del lugar donde esté colocado, representa las diferentes partes del cuerpo; modificaciones en la forma señalan la dirección del movimiento, modificaciones en el color indican el nivel en el cual se realiza, y el tamaño relativo del símbolo marca el valor del tiempo.

Gracias a la notación Laban la sobrevivencia de una coreografía ya no depende de la memoria de un *regisseur* o de la interpretación captado por una película. En palabras de George Balanchine, lo que se obtiene

es la estructura de la danza, mostrando perfectamente y en todo momento cada movimiento de cada ejecutante.

La importancia del sistema de notación Laban no radica exclusivamente en el registro del movimiento, sino en el hecho de ser parte de una teoría del movimiento en general: la base de la notación es la observación y el análisis del movimiento. Laban considera que el movimiento es el resultado visible de un impulso interno, el esfuerzo: todo movimiento tiene su origen en la excitación de los nervios que ha sido causada por una experiencia sensorial inmediata o por el recuerdo de experiencias anteriores.

Además de los aspectos cuantitativos del movimiento que se obtienen por medio de la notación, existen las calidades del movimiento y aquello que expresa. Esto último se hace patente a través del análisis de las actitudes del individuo ante los factores que componen el movimiento (peso, espacio, tiempo y flujo del movimiento). El objetivo del análisis es lograr el dominio del movimiento en todas sus combinaciones posibles para una mayor claridad y efectividad expresiva.

Así, partiendo del hecho de que si el movimiento en general tiene tanto un aspecto cuantitativo que se puede registrar fielmente como otro cualitativo con la posibilidad de ser analizado de manera objetiva, inmediatamente surge ante nosotros un amplísimo campo de aplicación.

1) En primer lugar, se crea una literatura de la danza en toda sus formas, desde la escénica hasta la folklórica y la popular. Esto se refiere por una parte a la posibilidad de conservar y reconstruir cada vez un mayor número de obras del repertorio coreográfico mundial y, por la otra, a la de iniciar estudios históricos, estilísticos y comparativos, con enfoques estéticos o antropológicos.

2) Sin pretender que el análisis del movimiento sea la solución a los problemas de la crítica de la danza, dicho análisis proporciona un punto de partida alternativo al señalar que las calidades del movimiento percibidas por el espectador realmente existen en la medida en que fue la acción del ejecutante la que las originó. Además se establece un lenguaje común y accesible entre crítico-creador-ejecutante-espectador.

3) La observación que se requiere para la notación y el análisis del movimiento es un instrumento auxiliar en el tratamiento de problemas fisiológicos por su atención a los detalles del movimiento en sí y en la evaluación de la personalidad al tomar a dicho movimiento como un reflejo de las actitudes particulares del individuo.

4) Por último, estos conocimientos no son exclusivos de la danza como

medio artístico. Debido a que la notación y el análisis del movimiento aclaran lo que es el movimiento en el espacio y el tiempo, y hacen evidente que el movimiento es expresivo de por sí, estos conceptos son de gran utilidad en la formación de aquellos artistas cuyo instrumento es el cuerpo y cuyo medio expresivo es el movimiento hecho sonoro a la vez que visual.

Discusión

Público: ¿Cómo se puede evaluar la personalidad de un individuo por medio del sistema Laban?

Miriam Huberman (M.H.): Todo se basa en la actitud y en la intención que pones al ejecutar cualquier movimiento. Puede ser un movimiento habitual y que forma parte de tu personalidad, pero pueden ser movimientos que ocurren en las situaciones del momento, cómo reaccionas ante una situación. Es cuestión de observar y de ver exactamente lo que estás haciendo y cómo lo estás haciendo, si de una manera tensa, relajada, etcétera, y eso se puede anotar.

Público: ¿Podría explicar eso de cualitativo y cuantitativo que menciona en su ponencia?

M.H.: Dentro de la notación es mucho más cuantitativo el análisis que se hace para la notación. Cuando estás trabajando sobre análisis de movimiento ahí sí es exclusivamente cualitativo. Los dos se pueden juntar, de hecho se hace.

Público: Quisiera saber cuál es la accesibilidad de usar esta forma de notación en cuanto a su rapidez y qué tanto tiempo se toma para adquirir su conocimiento.

M.H.: Bueno, este sistema de notación no es taquigrafía, se registra todo lo que está implicando un cierto grado de dificultad. Sin embargo, para cuestiones de rapidez, existe una forma que se llama escritura de motivos y ahí tú anotas las principales tendencias de tu coreografía o de tu secuencia si eres maestro o lo que quieres enfatizar, por ejemplo: miles de pasitos pero lo que quieres es que en un momento dado lleguen a juntarse en el centro los tres bailarines. Entonces, eso es lo que anotas. Lo principal es ir hacia el centro saltando, si los saltitos son especiales en tal o cual momento eso es cosa aparte.

Ahora, en cuanto a tiempo, para ser anotador se necesitan como dos años en el estudio de varias materias, llevas notación, lectura, escritura

rápida, análisis de movimiento, música para bailarines, anatomía obviamente y miles de prácticas para ser anotador profesional y reconstructor —porque tienes tres posibilidades: puede ser maestro o notador reconstructor que no es lo mismo, depende de las habilidades de cada quien.

Por lo general, muchas compañías, como por ejemplo la de Paul Taylor, Balanchine, Anthony Tudor, etc. tienen un notador con ellos todo el tiempo. Si de pronto una compañía decide que quiere montar una coreografía de Paul Taylor, la notadora de Paul Taylor les monta la coreografía y se regresa. Pero es ideal que un bailarín cualquiera aprenda notación. En Estados Unidos o Inglaterra, los programas de Universidades que tienen danza incluyen notación. Ya se da por hecho que tu bailas y aparte escribes, o si no en la Real Academia aprendes Benesh. Tal vez no lo uses siempre, también depende de las habilidades de cada quién, no todo músico escribe música. Sabe perfectamente leer, pero no todos tienen oído para reconstruir. Pero cuándo se ha visto que en una orquesta, a la sección de violines les digan: Oigan, aquí está este disco, apréndanse su parte. Sin embargo, eso es lo que pasa con la danza, se toma una película y dicen: ustedes se aprenden los rojitos y ustedes los amarillos, y de pronto hay un momento en que se cruzan, los rojos quedan tapados y no tienes idea de lo que está pasando con ellos.

Alan Stark (A.S.): Se me hace importante comenzar a tratar de atar cabos por varios lados, quizá un adelanto de conclusión. Sería muy importante que en una primera etapa se dieran esfuerzos encaminados al entrenamiento de los cuadros para la investigación de la danza tomados de los propios profesionales del medio que parece ser que carecemos. La gran mayoría abundamos en buenas intenciones, pero carecemos de las herramientas que el conocimiento científico contemporáneo tiene y maneja muy bien.

Creo que sería inventar el agua tibia si buscáramos por otro lado si ya están; sería más bien cuestión de aprenderlas para utilizarlas en función de las intenciones que tenemos para la investigación y, quizá esa sería una de las prioridades de las políticas a seguir: el entrenamiento de todos los profesionales de la danza que tengan interés en la investigación, para lograr integrar estos equipos interdisciplinarios de una manera operativa o por lo menos como plataformas de entendimiento comunes entre el equipo. Y para eso yo pienso que definitivamente la notación Laban es una de las herramientas más interesantes y útiles a pesar de que el sistema es difícil de aprender.

Eso ha sido una de las principales objeciones al sistema porque ni siquiera en México es nuevo. Hace más de veinte o treinta años que se conoce. La maestra Bodil Genkel comenzó hace muchos años a dar cursos

de notación en México y muchos de los que tomaron los cursos en aquellas primeras lecciones lo han olvidado porque consideran que el sistema es muy meticuloso, muy difícil y lleva mucho tiempo. Pero ya hay una máquina de escribir y computadoras que lo hacen con un ahorro enorme de tiempo y de energía. Entonces, esa objeción ya se acabó.

En el último número de *Dance Magazine*, en un rinconcito, por primera vez apareció un comercial en el que anuncian la venta de microcomputadoras para la anotación de la danza y decía, "a precio muy económico, fácilmente manejables, transportables y fáciles de aprender su uso por bailarines: hecho por un bailarín para bailarines". ¿Qué quiere decir esto? Que los costos entonces se abaratan y que pronto será como una calculadora de bolsillo y que podríamos tener acceso a los importantísimos archivos de obras anotadas.

Hay mucha gente, concretamente Anya Peterson Royce, que tiene un libro sobre la antropología de la danza en el cual dice, que encontró una serie de coincidencias en movimientos básicos en el folklor alrededor del mundo por medio de la notación Laban y del uso de una computadora.

Por otro lado también sería cuestión de que aprendiéramos a utilizar computadoras porque seguramente hay una gran cantidad de información actualizada en algunas instituciones acerca de lo que están haciendo en las Universidades de Estados Unidos y otros lugares.

Respecto a la notación Laban, quiero añadir también que pueden detectarse las causas de algunas lesiones físicas. Hay bailarines que ejecutan los movimientos mal y por medio de la anotación se puede detectar qué es lo que hace mal y corregir el error.

Un panorama general de los problemas interdisciplinarios de la investigación de la danza

Alan Stark

Mi ponencia es un poco una visión personalista de por qué soy investigador. Hemos hablado mucho de la investigación y lo que quiero decir tiene mucho que ver con los problemas interdisciplinarios.

Voy a hablar de quién soy y por qué soy, para plantear el problema que tiene un investigador, porque tiene que reunir muchas facetas para lograr su interés personal.

Hice estudios de ballet clásico y moderno, y trabajé en una compañía de comedia musical como cantante y bailarín. Realicé estudios de baile español en Sevilla y Madrid. Después seguí visitando diferentes provincias de España para aprender danzas regionales, sobre todo de Andalucía, Aragón y Mallorca.

Viéndome en un país tan histórico como España, surgió la pregunta de dónde provenía el baile actual, cuál era el fondo histórico de las danzas. Como era miembro de la Sociedad de Danzas Folklóricas de Londres, pude apreciar la trayectoria de la danza por Europa, y cómo había ido desarrollándose. Esto me llevó a una inquietud sobre qué tendencias había en la danza en Latinoamérica. Y por esto me encuentro aquí en México.

Pero seguía la pregunta sobre los orígenes de la danza. Con el tiempo, localicé ediciones modernas de Arbeau *Orchesographie* publicado originalmente en 1588 en Francia. Leyendo esto, me di cuenta de que tenía entre las manos un eslabón que explicaba ciertos aspectos de la danza en el mundo occidental hoy día. Continué la búsqueda hasta encontrar la localización de manuscritos o referencias a documentos en archivos, museos y bibliotecas. También encontré artículos recientes acerca de diferentes épocas de la danza y, en contacto ya con investigadores afines, inicié mi propia reconstrucción de danzas históricas.

Como profesor licenciado en letras siempre tuve más afinidad con el Renacimiento tanto en Italia, como en el Siglo de Oro de España y en la época isabelina de Inglaterra. Y así, me dediqué de lleno a este periodo.

Pero me topé con un problema. Los retratos de los siglos xv, xvi y xvii nos ayudan con el traje: una pequeña queja, ¿qué sucede atrás del vestido, en la parte oculta al que observa?, ¿cómo cierra el vestido o jubón?

Existe mucha música de danza del siglo xvi en adelante... pero ¿cómo era el movimiento de la danza?

Desde luego, el estilo de bailar es una cuestión de moda. Por lo tanto, un baile de 1450 no tendría el mismo estilo que uno de 1580. ¿Bailaron igual en Alemania la misma danza que en Inglaterra? Tampoco usamos las mismas técnicas para *Zapata* de Guillermo Arriaga que para *Cascanueces* de Petipa. Disco no tiene nada que ver con el vals. No obstante, se pueden ver las influencias de una época sobre la siguiente. Raras veces hay un rechazo completo de lo anterior, resulta más bien una adaptación o modificación de lo anterior.

Esta secuencia de las cosas nos ayuda a entender mejor lo que tenemos entre manos actualmente, o quizá debo decir: ¡entre pies!

Podemos dividir la danza en términos generales en tres categorías:

Danza tradicional. Tiene una finalidad ritual para el pueblo.

Danza popular. De mayor participación social, para la gente de los pueblos rurales o centros urbanos.

Ballet. Personas entrenadas especialmente actúan para un público más o menos conocedor.

Sabemos, o podemos intuir, que algunas manifestaciones coreográficas remontan a tiempos medievales. Antropólogos han propuesto explicaciones de los significados de danzas rituales, pero tenemos que reconocer que no todas las danzas tradicionales han llegado a nuestros días sin cambios.

Sabemos por documentación y por iconografía que el pueblo bailaba para su propia diversión. Desgraciadamente no tenemos registro acerca de los pasos empleados ni de la música. Una reconstrucción sería una conjetura de cómo ligaban los pasos.

Desde la Edad Media en Europa tenemos referencias literarias de que en las cortes se bailaba; se empieza a encontrar música de danza, pero en general no se mencionan los nombres de las danzas ni cómo se bailaban. Por ejemplo, en Boccaccio: "[...] y después nos levantamos y bailamos."

Es hasta las cortes del norte de Italia, después de 1400, que encontramos referencias al maestro de baile quien organizaba las celebraciones cortesanas. No sólo esto, sino que encontramos un tratado que nos

explica la teoría, las coreografías y tiene cierta música apropiada para los bailes. Este tratado, que se encuentra hoy día en París, es de uno de los maestros de baile más notorios de Italia quien no sólo enseñaba su arte en la corte de Ferrara, sino en otras ciudades de Italia también.

En las bibliotecas y museos de Europa se hallan manuscritos que nos llevan desde estas fechas hasta el inicio de la época del bailarín profesional en tiempos de la madurez del rey Luis, el rey Sol de Francia.

También en Europa, a partir de los años 1920, ha habido un interés, cada vez en aumento, en la música del Renacimiento y de la Edad Media. En universidades y conservatorios, más y más investigadores han rescatado música de manuscritos empolvados desde hace siglos. Cada día, por medio de un trabajo comparativo, la lectura de sistemas antiguos de notación nos permite conocer obras bellas más o menos como se escuchaban en su tiempo.

Tal entusiasmo ha ayudado a los investigadores de la historia de la danza, en Europa y en los Estados Unidos donde con regularidad se presentan grupos en cuyos programas encontramos óperas barrocas con sus ballets en el estilo apropiado a la época o mascaradas como en el tiempo de Jaime I de Inglaterra. Pero estas presentaciones necesitan de la colaboración de muchas personas en cuanto a:

- a) Investigación de las partituras originales.
- b) Presentación en anotación moderna.
- c) Descubrimiento de tratados sobre las coreografías de la época.
- d) Construcción de instrumentos (porque los instrumentos de la época no necesariamente están en condiciones para tocarse actualmente).
- e) Historiadores y sastres del traje que puedan reproducir el corte y la caída.

¡Cuántas veces no hemos encontrado una bella música de danza sin encontrar la coreografía adecuada! ¡Cuántos manuscritos describen un baile sin que aparezca la música! Los que investigamos somos pocos y es una labor ardua y tardada. Fondos faltan y tiempo falta, para que podamos decir a los interesados en la preparación de bailarines o en montar obras en el teatro lo que hemos descubierto para darles una idea más global de la historia de la danza.

Por ejemplo, a menudo en un ballet o en una obra de teatro o de ópera, se necesita un baile de época. No siempre se quiere una producción modernista y una reconstrucción histórica daría al público una idea más adecuada de la intención del autor.

Muchos músicos no saben cómo llevar el ritmo de un baile si nunca lo han comprobado personalmente o tenido la asesoría de un investigador de la danza. Un historiador tampoco podría reconstruir una danza si nunca ha bailado en su vida. Pero tampoco podría un bailarín, sin entrenamiento en la música de la época, llevar a la práctica una de las danzas. Un buen ejemplo es la reconstrucción de la *Gagliarda* y su versión especial, *La Volta*. Los músicos tienen la tendencia de llevar la música demasiado cadenciosamente y por lo tanto demasiado lenta. Se nota demasiado la influencia del Romanticismo. A tal ritmo el bailarín ya se habría caído al piso o se habría dormido. Estos bailes necesitan un ritmo vigoroso. También se necesita cooperación para saber qué resolución tomar acerca de las repeticiones de las secciones.

Otra colaboración interesante sería intentar trazar la historia de la danza en México. ¿Existen influencias de otras partes de Europa aparte de la influencia de España? ¿Cómo llegaron los chotis, redovas y valeses a México? ¿Existen semejanzas en las *Danzas de moros* con las contredanses de Francia y hasta con la country dance de Inglaterra? ¿Por qué aceptaron algunos aspectos los mexicanos y no lo demás?

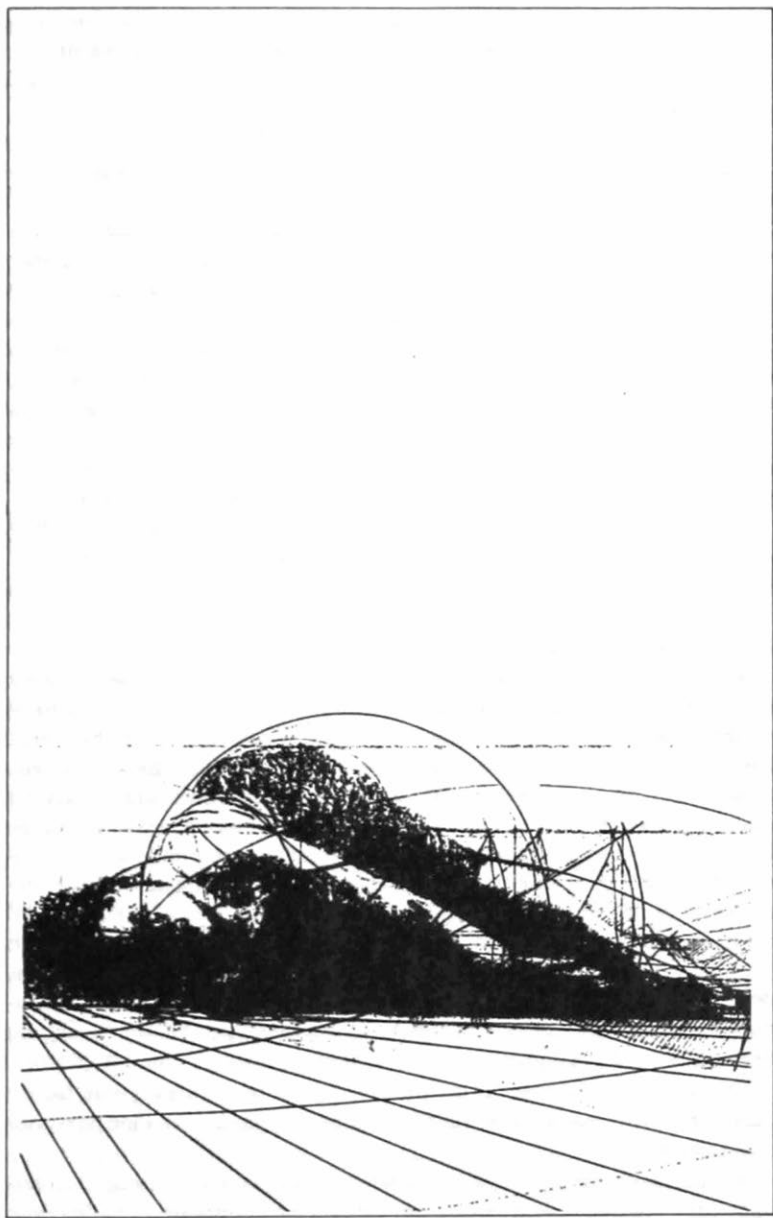
Otro problema al que se enfrenta el investigador es que los bailarines encuentran fácil aprender los pasos y las secuencias pero tienen el estilo clásico tan asimilado que es difícil que hagan debidamente las danzas de siglos pasados. Puntean y hacen una extensión exagerada que jamás se ve en la iconografía. Hay que ampliar el criterio para no desvirtuar lo que se representa.

Ahora bien, ¿hasta qué grado podemos realizar una representación correcta hoy día? ¿Qué necesidad hay de ser tan exactos? ¿Qué tan factible es? ¿Se relaciona con la inquietud del mexicano joven? ¿Debemos dedicarnos a la tarea de reconstruir las danzas históricas? ¿Tiene validez? ¿Qué tanto ayuda al público o al bailarín a entender el arte de la danza?

Estas son preguntas que les hago, dudas, cosas que durante muchos años de investigación me han surgido, preguntas que como inglés y como extranjero en este país han venido pugiando. La investigación histórica desde los orígenes de la danza nos puede ayudar a resolver muchísimos problemas y abrir mucho más nuestro horizonte.

Discusión

Alan Stark (A.S.): En México todavía falta muchísimo por investigar pero hay muchísima gente interesada. Hay una inquietud y tenemos que ayudar a todos y juntarnos para que haya posibilidad de adelantar.



Creo que es evidente la importancia de la reconstrucción histórica que de alguna manera se liga con algunas de las situaciones que previamente se han planteado en esta mesa, inclusive con proyectos como el de los maestros de educación física.

Mi pregunta sería, hasta qué punto es posible hacer un verdadero acopio de material de registro para utilizarlo como fuente para la reconstrucción en las condiciones actuales de división y separación entre el medio profesional por un lado, y la desubicación de instancias que oficialmente se generan para esto y si de alguna manera se ligaran pudieran llegar realmente a hacer un trabajo efectivo. Por ejemplo, las primeras publicaciones del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) tenían un enfoque muy particular de un equipo de antropólogos que dirigió la primera edición del Catálogo Nacional de Danza donde la intención no era el registro de los materiales, sino la indicación de los contextos generales, sociales en los que éstos se daban y el intento de hacer un arqueo de las características generales de la cultura y no de las características específicas de la danza.

Yo pienso que todo ese trabajo aportó conocimientos pero aplicables a otras disciplinas y no a la danza. Quizá si en ese momento hubiera habido un equipo de gente en el cual se hubiera incluido un especialista de anotación Laban, un antropólogo, un educador, en fin, se hubieran logrado otros resultados.

Entonces, en qué medida en este momento, con la situación tal como está, con una serie de instancias a veces creadas con los mismos fines en diversas instituciones, se convierte prácticamente en un obstáculo. No sería quizá, ya la proposición de la organización de un cuerpo colegiado, sino simplemente la buena voluntad entre los especialistas que ya están en varias instituciones para establecer mecanismos de vinculación y de intercambio de la información que puede ser precisamente la clave para atar estos cabos que un solo investigador obviamente jamás podrá tener la efectividad para hacerlo y que en equipo, en intercambio de hallazgos sí. Seguramente habrá muchos maestros en provincia que tienen gran cantidad de material que han observado, detectado, más o menos registrado en sus comunidades o en las comunidades cercanas pero que también, como están perdidos por allá, no tienen nada que ver con FONADAN o con el CID-Danza, etc. y se pierde.

Quizá esta sería una de las proposiciones importantes por hacer: buscar mecanismos de vinculación entre los organismos y las personas que existen.

Miriam Huberman (M.H.): Hay un problema sobre esto de la investigación; creo que radica en que hay una falta de conocimiento de cómo

investigar, no tanto qué investigar sino cómo. Existen carreras específicas donde la gente se dedica a investigar, como las sociológicas, históricas y antropológicas. Esas son disciplinas que investigan. Por supuesto que cada una con un enfoque especial pero muchas veces el problema en danza es que un bailarín es un bailarín, un coreógrafo es un coreógrafo, un notador es un notador y cada quien es lo que es. No se puede improvisar, tienes que saber investigar. Por ejemplo, la maestra que estaba hablando de la época colonial —lástima que se fue—, para ésta época está el Archivo General de la Nación, por decir algo. Pero si no eres historiador, si no sabes paleografía, no puedes hacer nada. Entonces, la única solución que te queda es hacer equipo para investigar. Si el tema es cualquier cosa de danza pero en la época que te interesa no hay textos ni nada sobre danza, tal vez un musicólogo te pueda aportar algo, tal vez un historiador de teatro —puede haber allí una mención de danza—, etcétera.

Público: También respecto a la investigación histórica. Cuando se tienen problemas de falta de información y no sabes qué es lo que pasa en una época por no tener documentos de danza, es necesario acudir a todo lo que rodea a la época. Para eso uno puede leer hasta novelas como las de Altamirano, por ejemplo.

A.S.: Respecto a esto, últimamente compré un libro completamente ajeno a lo que estoy estudiando pero que podría serme útil porque hablaba de la música aragonesa-catalana en Sicilia. De repente hallé un comentario sobre una pieza musical a la cual Augusto se había referido como una baja danza. Ahora esta es la referencia más antigua que tengo de la baja danza. La anterior databa de 1530 a 1540 aproximadamente, y ahora tengo la de 1400.

Si nadie tiene nada que añadir a esta ponencia para terminar vamos a darle la palabra al joven Martín Antonio Núñez Mestra que tiene una proposición que quiere hacernos.

Martín A. Núñez (M.A.N.): Antes de empezar permítanme presentarme. Mi nombre es Martín Antonio Núñez Mestra, un servidor viene de Chihuahua y me es triste saber que vengo de provincia y captar impresiones de que la provincia está por debajo de la capital, indirecto inconscientemente.

Sin ganas de molestar hago esta observación: lastimar, veo que aquí en el Distrito Federal se repartió una convocatoria de un concurso nacional. En la cafetería vi unos carteles pequeños donde dice Concurso Nacional de Danza. Nacional y, sin embargo, esa convocatoria nada más

se distribuyó en lugares cercanos al centro. Hablar de nación es hablar de todo el país y lo mismo da desde la punta de la península de Baja California Sur hasta la otra punta.

Lo que propone un servidor es lo siguiente: que se proceda a una clasificación de la población dancística de manera que todos puedan desempeñar su función específica de una manera más eficiente. Lo que sigue lo voy a manejar como un anteproyecto.

Empiezo primero con la población más extensa: los ejecutantes de la danza. Y hablo de la danza genéricamente, para ello la voy a dividir, por decirlo así, en cuatro partes: danza clásica, danza contemporánea, danza moderna y danza folklórica. Estas cuatro ramas a su vez las voy a dividir verticalmente en ocho:

- 1) En esta área están los ejecutivos, los directores de grupos, de talleres, de academias, de escuelas, etcétera.
- 2) En esta área incluyo a los profesores. Una cosa es ser director, que maneja a profesores inclusive, y otra es ser profesor de danza propiamente dicho. Profesor, coreógrafo en un momento dado; profesor de x materia de danza, profesor de historia de la danza.
- 3) En ésta pongo a los coreógrafos que también pudieran ser coreólogos. Establecer las diferencias entre cada uno de ellos.
- 4) Aquí estarían los encargados del vestuario, divididos en sastres y costureros, en gente que pueda tratar sobre trajes, historia de los trajes, el porqué de los trajes. Que esa gente, específicamente, se reúna en una mesa redonda y trate sobre el traje.
- 5) Los monógrafos o monografólogos, es decir aquella gente que trate de datos específicos de los bailables, no porque sea un investigador, sino que trate datos específicos de lo que se pretenda presentar.
- 6) Los escenógrafos, la cuestión de decoración de una presentación o una representación que vaya apegado al escenario real.
- 7) Aquí estarían los técnicos que tienen también una parte muy importante en los ejecutantes; el técnico de luces, por ejemplo, tiene una manera muy importante de darle una forma más real a lo que se está representando.
- 8) Los bailarines, aquella gente a la que le interesa bailar, que siente la necesidad de manifestarse corporalmente, que se incorpora a una escuela porque quiere bailar, simplemente, esa es su base. Claro que para que pueda bailar debe de haber un contexto anterior y un conocimiento perfecto, pero para ello cuenta con las indicaciones precisamente de su director, de su coreógrafo, de su escenógrafo, del historiador, etc. Toda esta área son ejecutantes. Aquí podríamos

agregar a los musicólogos también. (Por eso menciono esto como un anteproyecto). Esto incluye a la gente que ejecuta, que lo va a llevar a los espectadores.

En el segundo campo pongo a los investigadores, quienes van a respaldar todo ese trabajo, aquellos que van a ir al lugar de los hechos por medio de años de dedicación y tiempo; que se desvelaron, que han vivido y convivido con la gente indígena, con grupos, etc. En este caso es menos la cantidad de gente. Es un campo más pequeño. Puede que esté muy errado en esto, pero lo divido en cuatro partes en las que podríamos mencionar a los investigadores de campo y a los investigadores bibliográficos. Insisto, no quiero pisar tierras falsas, pero los ha de haber con características diferentes, investigadores con factores de tipo localización, investigadores por regiones, no sé, de alguna forma. Yo aquí había pensado en investigadores de campo, bibliográficos, recopiladores e impresores.

Por último, el tercer campo, el más reducido la difusión, o sea, entregarlo a la gente. Ahí estaría el hecho de no doblar esfuerzos o divagar.

Podemos decir que son varias facetas que aquí se globalizaron. ¿Por qué se habla mucho de danza clásica? Porque, bendito sea dios, los ingleses, los franceses y los americanos sí se han puesto a escribir y han sacado muy buenos libros que llegan a México y son las fuentes que se tienen. Pero en la danza folklórica mexicana todavía no hay eso. Entonces, ahorita la danza folklórica demanda situaciones concretas y muy derechas, pero enfocadas a encontrar soluciones prácticas ya. Para eso considero que una forma sería esta propuesta: ¿quiere usted investigar? Perfecto, lo vamos a juntar con tres o cuatro investigadores y traten ustedes sobre la danza prehispánica o sobre la danza cortesana o sobre la danza en Francia y sus consecuencias. Después de un año o del tiempo necesario, dénlas a conocer como conferencias y ya llegaremos a conclusiones. Ahora, si para el año próximo hay cambios, nosotros somos quienes les diremos cuáles son.

En cuanto a vestuario, hay un grupo tradicional "equis" que se dice muy original y sacan un vestido de Veracruz, el vestido jarocho, color azul cielo y llega arriba de la rodilla. ¿Qué me podrían decir al respecto? Que qué a todo dar el vestido, o qué, ¿Está correcto?

Público: Yo haría una investigación porque no sé si realmente esté correcto ese vestido.

M.A.N.: Bien, qué le parece maestra, ¿no sería mejor si ese papel se lo dejamos a los investigadores y nosotros nos dedicamos a la tarea de que la danza se dé a conocer más? Porque es triste llegar aquí y ver que en

el CID-Danza hay una fotografía de danza contemporánea, otra de danza clásica y ni una sola, así a primera vista, de danza folklórica mexicana. No menosprecio las demás danzas, y valoro eso, pero que no se desvalore lo nuestro que con el dar y compartir nos enriquecemos ambos.

Entonces, creo que nosotros estudiosos en todos los ámbitos, de la danza folklórica mexicana, debemos ayudar a que nuestra identidad se reafirme y creo que ahorita es el momento de establecer que exista una cuestión interdisciplinaria pero sobre campos definidos.

Este servidor ha pensado que este organismo pudiera llevar un nombre. No quiero lanzarme a ponerle el nombre, apporto mi opinión: Asociación Mexicana de Danza Folklórica (AMDAFOL). Esta asociación no dependería directamente de una determinada institución, sino así como ahora intervino el ISSSTE y el INBA, por medio del CID-Danza pues que el AMDAFOL apoyado por todas aquellas instituciones que de una u otra manera multiplican la danza, así que podría participar el IMSS y el CREA por ejemplo, que también tiene centros en todo el país, etc. De este modo, aunque cambiaran los sexenios, esto permanecería, considerando como lema fundamental: cuidar, vigilar y premiar el buen fomento de la danza —eso es lo que hace falta, por eso mucha gente no se pone a escribir sobre danza, porque no hay ni quien lo estimule, simplemente no hay ni quien lo promueva, ni quien le ayude.

Va a fallecer, espero que no sea antes de que se reciba en vida un buen reconocimiento, el maestro Marcelo Torreblanca, por decir un nombre. Ese señor se nos va a ir, ya lo decía la otra maestra, que qué lastima que ya se fue —“no ha escrito nada y se nos va a ir”. Creo que nada más recibió un estímulo, se le consideró padre del folklor en 1968. Pero así como él hay muchos.

Un estímulo no es dinero nada más puede ser un papelito entregado delante de la mayoría de los estudiosos de la danza; llevarlo a la zona norte, llevarlo a Yucatán a que dé una conferencia y que lo conozcan y puedan ayudar a esa gente de alguna forma. Con una asociación de ese tipo se podrían solventar esas situaciones. Pero como lo mencioné, es sólo un anteproyecto.

Público: Disculpeme, pero no estoy de acuerdo. Yo creo que es incorrecto generalizar demasiado porque a lo mejor no soy investigadora de historia, pero la investigación de la historia me afecta porque soy bailarina, y voy a corregir también ahí lo que dijiste acerca de que los bailarines nada más quieren exhibirse, porque un bailarín primordialmente tiene una inquietud interior muchísimo más importante que mostrar su cuerpo, creo que es una inquietud de expresarse a través de un arte y esa es una generalización muy peligrosa y un punto de vista muy personal.

M.A.N.: Yo respeto su opinión. Como decía el maestro que ya se retiró también, "voy a ser muy crudo", cuando habló generalizando de que por el sistema político no se ha hecho nada.

La generalización siempre afecta a cierto número de personas. En este caso usted salió y lo defendió (qué bonito que usted se pusiera a hablar con la gente que entiende ese mismo idioma), yo ahorita no puedo especificar porque eso me llevaría mucho tiempo, por eso establezco lo que propuse, y entonces sí, si los bailarines en verdad quieren enfocarse y determinar otros aspectos, ellos van a ser quienes nos marquen la pauta, inclusive hasta a los pensadores, pero todos en conjunto. Antes, aquél que tenía rifle, salía a la sierra y podía echarse todos los venados que se encontrara, ahora hay cierta temporada y debe tener licencia. Ahorita en la danza, aquél que tiene un diplomita ya tiene treinta horas de danza en una escuela secundaria, con un diploma, ¿y qué es lo que está haciendo ese profesor? ¿está ayudando a la danza folklórica como patrimonio artístico, como patrimonio cultural? ¿está ayudando fundamentalmente a algo?

Público: Como que de repente se están acordando nada más de la danza folklórica y qué pasa con la clásica y con la contemporánea. Se puede hablar también de una relación de los bailarines y de los coreógrafos, directores para crear una estructura.

A.S.: Anoto como proposición que me parece bien importante e interesante del compañero, la necesidad de mecanismos de distribución y de difusión de las aportaciones de los investigadores. Está también la cuestión de los premios y estímulos. Quizá uno de los estímulos más importantes sea la posibilidad de difundir públicamente los resultados de un trabajo de investigación, es uno de los puntos importantes también que aporta el compañero Martín que considero que deben de manejarse a nivel de conclusiones.

Público: El bailarín, aunque nada más tenga el interés por bailar, tiene que estar informado de qué es lo que debe de hacer. No es nada más ir a bailar, y creo que es un papel muy importante del director, conscientizar a sus bailarines de lo que es la historia de la danza. Todos debemos tener la información del investigador.

A.S.: Sería pertinente agregar que precisamente esta es la intención de este encuentro, lograr un intercambio abierto y amplio y no seguir en la hiperespecialización y en la segregación de las actividades dentro del medio dancístico.

Danza y salud



Introducción

Marcos Zazueta (M.Z.): El fin primordial de este Encuentro es lograr un acercamiento entre las diferentes áreas de la danza. Los puntos que vamos a tratar son: ¿Cuál es la situación actual de la investigación de la danza en México? Necesidades prioritarias para la investigación de la danza en México, es decir, ¿cuáles son las cuestiones más urgentes que se necesitan resolver en las diferentes áreas que manejamos nosotros, para que la investigación pueda conjuntarse, mancomunarse y dar resultados positivos? El tercer punto es la investigación interdisciplinaria de la danza y, finalmente, políticas de investigación.

Antes de seguir adelante quisiera presentar a la mesa de trabajo. Tenemos al doctor Lugo, que es representante del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) y médico de la Compañía Nacional; tenemos al doctor Mata, que viene del Instituto Nacional de Nutrición; tenemos al licenciado en psicología, sociología y antropología, el señor Bernardo Chezes, maestro, con una maestría en psicoterapia, bailarín y, además, con una trayectoria en las compañías de Teatro Frederic y Ballet Dance Studio principalmente. Tenemos a la licenciada Sonia Fernández Molinet, licenciada en historia del arte y arqueología y bailarina; ella es una de las personas que han colaborado en el actual estudio de anatomía aplicada a la danza; actualmente forma parte del Cuerpo Mutable. Tenemos a la compañera Kena Bastien que es investigadora del CID-Danza INBA, y para terminar, a la señora Patricia Aulestia de Alba, directora de Centro de Información y Documentación de la Danza, quien tomará la palabra para empezar esta reunión.

Patricia Aulestia (P.A.): Cuando decidimos hacer este Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, nos pareció que teníamos que hacer una mesa de danza y salud. Creo que es nuestra obligación dar la

cara por el Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina, y por eso estoy aquí.

No soy ponente, pero quiero expresar algunas ideas sobre este tema. En nuestro informe a las autoridades sobre el Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina, dimos cuenta de la gran asistencia (750 personas) que verdaderamente creo que fueron como 1 300. Esto nos dio un indicativo de que el tema había sido importante, necesario y prioritario.

Una gran cantidad de instituciones participaron, estas instituciones que hemos tratado de coordinar para hacer cumplir nuestros deseos de ese Primer Coloquio.

En las Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina, que estamos en espera de su publicación, se puede ver una cantidad de experiencias que ya se están realizando en México. Podemos darnos cuenta de que se tiene muy preciso lo que se quiere hacer en investigación. Vemos también que hay una gran gama, un gran campo para desarrollar todo este temario. La cuestión es hacerlo, y el Centro de Información no ha querido olvidar y volver a recordar que nos comprometimos a trabajar y que tenemos que cumplir con lo que queríamos realizar. Esta es la razón por la cual quiero volver a leer las conclusiones de dicho Coloquio:

Es indispensable iniciar un estudio sistemático y científico de los múltiples aspectos de la danza y la medicina —ustedes van a discutir más sobre este tema—, promover convenios con instituciones especializadas para realizar estudios de capacidad física, para los aficionados, semiprofesionales y profesionales de la danza; instituir programas de investigación con equipos interdisciplinarios sobre aquellos temas prioritarios relacionados con la danza y la medicina; revisar los planes y programas de estudio de las escuelas de danza con la finalidad de dosificar las cargas de trabajo para el desarrollo del estudiante; formar promotores para la salud y el arte, en especial para la atención a los minusválidos, lograr la comunicación permanente en las escuelas que se dedican a la enseñanza de la danza; difundir y promover las actividades de expresión corporal entre las áreas más amplias de la población infantil para lograr una mayor sensibilidad y creatividad en los niños; promover y organizar cursos de actualización docente, con el fin de mejorar la enseñanza dancística; la danza en esta época de peligro para el futuro de la humanidad, demuestra que sobre todo es una actividad completa y recomendable, por lo que reafirma una vez más, su posición sobre la vida y la unidad esencial entre el cuerpo y el espíritu.

Estas fueron las conclusiones que, además, fueron llevadas por Kena Bastien al V Foro de Danza de Aguascalientes donde tuvimos la sorpresa de que hubo cinco ponentes sobre danza y medicina.

Algunos intentos se han hecho por parte del CID-Danza y otras instituciones como la (Escuela Superior de Educación Física) (ESEF), el Instituto Nacional de Nutrición y la UNAM-Iztacala, pero no se han podido concluir por falta de dinero y por la calendarización de las actividades entre las escuelas y las instituciones. Pero no hay que estar tristes, no hay que estar apenados, lo importante es llegar. El conocimiento de esta disciplina: danza-medicina y danza-salud, es fundamental para el desarrollo de la danza en México. Gracias.

M.Z.: Vamos a comenzar con nuestro primer tema: cuál es la situación actual de la investigación de la danza en México. A mí me gustaría ir a cuestiones concretas: el doctor Lugo es un representante del SNEPD, donde se forman bailarines, educadores, etc. Mi pregunta es esta: a partir del Coloquio de Medicina y Danza se sacaron una serie de conclusiones, se establecieron vínculos con diferentes instituciones, etc. Yo no estoy muy enterado de cuáles fueron exactamente las propuestas que se han hecho a su escuela; me gustaría saber si ha habido algún tipo de intercambio con esta escuela y cuáles han sido los resultados, si ha habido realmente una aceptación por parte de la escuela y los investigadores, si han llegado a acuerdos o si no han llegado a acuerdos, qué es lo que usted considera.

Doctor Lugo (D.L.): Bueno, antes de contestar a las preguntas del doctor, yo quiero hacer mención del papel que tenemos los médicos dentro de la danza. A nosotros lo que nos preocupa es cómo va a llegar un bailarín a ser uno de los primeros, claro, desde el punto de vista de salud.

En el SNEPD, desde el momento en que ingresa el niño, se le realizan una serie de exámenes, en los que está incluido el médico. De ninguna manera el examen médico es un obstáculo para que el niño entre a la escuela, sino que la finalidad es que entre en las mejores condiciones físicas.

Ahora bien, contestando ya a las preguntas directamente del doctor Zazueta: qué se ha hecho con las instituciones, precisamente en este momento tenemos al doctor Mata que nos va a presentar algunos resultados y observaciones que se han obtenido a través de algunos estudios que se hicieron en la escuela precisamente con nuestras alumnas. También logramos resultados en estudios que se hicieron en la (ESEF); se han hecho estadísticas pequeñas que realmente no se pueden presentar al nivel de un estudio serio y científico porque los datos

obtenidos son muy pocos, entonces, no se puede abarcar un área bastante importante.

Han quedado truncados algunos estudios que nos llevan a un punto muy importante que es la nutrición. No es halago para el doctor, pero creo que los mejores resultados para el desarrollo de cualquier actividad que haga el ser humano es que esté sano, o la palabra sano a salud empieza desde la buena alimentación. No hay que confundir cantidad de alimentación con calidad de alimentación.

Nosotros tenemos alumnos entre los nueve y veinte años de edad que cuando ingresan a la escuela tienen una figura muy bonita, finitas las niñas y los niños igual. Sin embargo, en el proceso de transición a la adolescencia, vienen una serie de problemas de aumento de peso sobre todo las niñas, y esto es fatal porque la maestra les dice, "no bailas porque estás gorda", entonces, la mamá, después de haberles dado una mala alimentación durante tanto tiempo, les dice: "hija, no te preocupes, te voy a dar la dieta de la luna o la dieta de los siete días", etc. Imagínense que una niña o una adolescente está llevando tres o cuatro horas de danza diaria, que está en pleno desarrollo y que está llevando escolaridad, que tiene un desgaste energético tremendo, llevando una alimentación de esas. Realmente eso es un crimen contra el niño o contra el adolescente.

Público: Doctor yo considero lo siguiente: estamos analizando un problema familiar, usted mencionó a la maestra, la maestra como un ser que está compartiendo la responsabilidad de la educación. Yo considero que es ahí en donde podemos solucionar todos los problemas.

M.Z.: Permítame, yo quisiera hacer una pregunta acerca de todas estas cuestiones que se han dado en relación con el doctor Mata, en relación con el Instituto de Nutrición para hacer conciencia un poco de cuál es la dieta que debe de llevar cada uno de los niños: ¿usted cree que dentro de esta institución el campo se encuentra totalmente maduro como para haber absorbido todos estos conocimientos, como para poder transmitir al niño todo este tipo de conocimientos que le pueden llevar a otro tipo de proceso corporal, si él no tiene realmente ciertas medidas en cuanto a su alimentación; usted cree que la pedagogía dentro de esta institución se encuentra totalmente madura como para que el niño capte todo este tipo de necesidades o usted cree que éste es un problema nuevamente del niño o de la familia?

D.L.: Sí. Básicamente el problema viene de la familia, es difícil cambiar hábitos que se han venido llevando de años porque sencillamente la nutrióloga de la escuela le diga a la mamá, "a partir de hoy usted va a

darle de comer a su hija esto y esto", se me hace un poquito difícil, sin embargo, es parte de la labor nuestra y es parte, precisamente, de estas reuniones, el hacer conciencia en todos los maestros.

Sonia Fernández (S.F.): Creo que nosotros tendríamos que ponernos de acuerdo en lo que estamos hablando. Siento que el problema de nutrición, en una institución que va a formar profesionales, no es ni del maestro ni de la familia quienes deben de decidir cómo se va a alimentar al niño, sino que debe ser la institución en sí. Si usted ve que hay problemas porque la familia no tiene la conciencia de que su niño debe tener una alimentación adecuada para formarse en una carrera especial, ahí tendría que entrar la escuela profesional con una conscientización de base; un planteamiento para ver cuáles son las necesidades y poder solucionarlas; si hay un problema a nivel familiar, tenemos que ir conscientizando —no solamente a nivel de la gente que integra su escuela, como maestros, médicos, etc., sino hasta ese núcleo familiar.

M.Z.: Bien le tengo una pregunta al doctor Mata. Como investigador de la danza que se encuentra fuera y en una institución que se preocupa por ella ¿cuáles han sido sus experiencias cuando usted ha llegado a una institución y ha presentado su trabajo? ¿Ha habido respuesta verdadera o no ha habido respuesta? ¿Se ha fusionado? ¿Cuáles considera usted que son los problemas reales por los cuales no ha podido introducir o no han podido fusionarse esos dos campos, en este caso la institución del Sistema y el Instituto Nacional de Nutrición?

Bernardo Chezes (B.Ch.): Sí, nada más quería agregar algo en cuanto a lo de la nutrición. Se hace alusión a todos los factores familiares, pero estoy convencido de que en la investigación actual, a todos los niveles, no se ve una causa y un efecto. Por ejemplo, en la nutrición, entran muchos factores políticos, económicos y sociales que tienen mucha repercusión en la nutrición.

Estamos viviendo una gran crisis: se les puede decir a las madres que coman carne, que no le den a sus hijas alimentos sólo para llenar el estómago, pero con la situación económica actual, no alcanza. El tipo de población que asiste al SNEPD, y a las demás instituciones en las que se imparte la danza, por lo general es de nivel medio para arriba porque de las clases bajas, supongo, no pueden asistir porque en vez de que el niño esté bailoteando y divirtiéndose allá, se tiene que ir a vender periódicos, etcétera.

Otra cosa que es una cuestión política, incluso internacional: hay industrias transnacionales que controlan nuestro sistema alimenticio cada vez más, a través de la publicidad, que influye mucho. Otro factor

que me parece importante es el sociológico: la danza, como muchas otras actividades de nuestra cultura mexicana, ha sido una cosa transnacional, se nos han impuesto escuelas de danza, la danza clásica y la danza moderna no han partido de nuestras raíces nacionales, entonces, si la niña no está flaquísima, transparente como una hoja de papel, no puede bailar. ¿Por qué? Porque ya nos han impuesto los cánones de cómo debe de ser una niña que quiere bailar: flaca, alta, sin nada de busto, etc., y los hombres igual. Sin embargo, debido a muchas cuestiones sociológicas e históricas, el cuerpo del mexicano promedio no es así, tenemos otro tipo de cuerpo, otro tipo de constitución, otro tipo de alimentación. Entonces, imponer un modelo de cuerpo, un modelo físico que no pertenece a nuestra realidad, es luchar contra la corriente.

Doctor Alfonso Mata (A.M.): Bueno, como había dicho el doctor Zazueta, yo no tengo ninguna relación con la danza ni con el deporte, ni con los campesinos, pero ha sido muy interesante mi experiencia, porque he tenido la oportunidad de trabajar en el área de fisiología, precisamente con estos tres grupos, y hay una cosa que yo quiero dejar claro con respecto a su pregunta: existe, desde el punto de vista médico, una creencia de que el hombre es como los animales, somos animales, somos changos caídos de un árbol, y que generalmente no nos equivocamos en nuestras necesidades.

Yo creo que esto es hasta cierto punto verdadero, y esto me llama mucho la atención siempre que empiezo a actuar con estos grupos: siempre la culpa recae en familia en los individuos y en los comerciantes. Jamás se culpa a las instituciones de las conductas en la alimentación. Esto lo digo porque es una de las implicaciones más importantes que hay antes que la familia. La formación de un profesional, en cualquier campo, sea un buen campesino, un buen deportista o un buen bailarín, es la institución que quiere hacerlo profesional y que tiene toda la responsabilidad en ese sentido.

Digo esto porque yo no sé si ustedes, por casualidad, han visto a los campeones olímpicos mexicanos de hace unos 20 años. Ustedes pueden ver a Cassius Clay, si lo vieran llorarían; aquel cuerpo tan hermoso físicamente, puro músculo, no es más que una enfermedad de parkinson ahorita; el campeón mundial mexicano de salto olímpico, no sé si se lo han encontrado, pueden ir a Tacuba, toda una estrella hace unos veinte años, es una persona que no puede ni caminar y que tiene ya problemas mentales para recordar una serie de cosas.

Nunca he tenido la oportunidad de ver una a bailarina de hace muchos años, pero creo que la medicina involucrada en el campo profesional tiene una falta completa de ética porque jamás a ningún

niño le va a enseñar cuáles son sus condiciones futuras. Las pocas oportunidades que he tenido yo de plantear esto fue en la reunión de Nelayo, hace un año, por coincidencia o azar del destino, tuve la oportunidad de hablar de esto con la doctora Paliescova, una checoslovaca. Ella está encargada de formar campeones olímpicos en Checoslovaquia. Más del 80 por ciento de los campeones olímpicos checoslovacos, después de los 60 años, presentan problemas de degeneración a todo nivel, y una de las preguntas que nos planteamos era, por qué, y es interesante la respuesta que daba esta doctora del grupo más que nada socialista, era la siguiente: aparentemente la medicina fue un arte como fue la danza, como fueron muchas cosas, probablemente ahorita ya no tenga esta conceptualización. La medicina en sus orígenes era morfología y anatomía. Casi todas las instituciones deportivas —no sé si en la danza suceda esto porque no tengo tanto contacto— el énfasis para que una persona sea considerada un buen profesional, para madurarlo hacia ese nivel, se desarrolla en el campo de la morfología y de la anatomía, jamás de la biología molecular. Entonces, esto, ¿qué implicaciones lleva? ¿qué condiciones que, aparentemente son normales, resultan ya bajo un aspecto médico completo y global, anormales?

Yo creo que en mucho el problema es que no se ha entendido que la medicina no es únicamente una estructura y una composición orgánica de determinado tipo, sino que es una conducta global. Por ejemplo, me resulta muy extraño cuando hablo con campesinos o cuando hablo con deportistas, el hecho de que se preocupan de una condición física actual, pero ninguno, en ningún momento, me ha dicho Doctor, qué importancia tiene dentro del crecimiento y el desarrollo de un niño el hecho de que yo lo esté sometiendo a una conducta especial, cuáles son las implicaciones neuroendócrinas, por ejemplo, de someter a un niño a pérdidas de foliculo adiposo, cuáles son las implicaciones a nivel del trabajo de hipófisis o cerebrales (órganos más específicos) y esos cambios tan bruscos de dieta a que se somete un individuo.

Una de las consecuencias de Cassius Clay, se los estoy diciendo, es un parkinsonismo ahorita; otras de las consecuencias son los grandes cuadros artríticos futuros; otra de las consecuencias serán los grados de enfermedades cardiovasculares y los derrames cerebrales y, en las mujeres, una de las consecuencias son los problemas ginecobstétricos que vendrían en un futuro, ¿por qué? porque ha trastornado todo el sistema hormonal que la naturaleza ha desarrollado así y no estaba acostumbrado a esas formas y manifestaciones de violencia con que se le presenta.

Obviamente todo esto lo ignoran los padres, y no se cuál sería la conducta de un padre y de un niño cuando viniera a los nueve años y dijera, "señor, su hijo va a ser sometido a esto y esto, y de acuerdo a la medicina moderna, tiene estos y estos riesgos". Imagino que el profesionalismo proviene tal vez de uno a dos por cientos de inconciencia que probablemente vamos a encontrar en los mismos padres. Obviamente hay un criterio que es valedero y que lo hemos estado mencionando y que es que en el arte, como en la ciencia, se condicionan a unos grupos y a un medio social; si los rusos, los franceses, las razas hábiles, tienen cierto desarrollo morfológico, por qué se les va a exigir a una raza que no la tiene. Ellos crearon ese tipo de ballet porque tuvieron ese tipo de individuos y su tipología individual era de esa calidad. Entonces, obviamente, si no vamos a poder crear una escuela de danza que baile cosas así, pues a lo mejor necesitamos uno que baile como Pérez Prado.

Yo creo que es muy importante considerar dentro del campo de la medicina lo que es condicionar a un profesional en este momento y que se pueda hacer. Obviamente en la medicina se pueden hacer ahorita muchas maravillas inconcebibles, como es que alguien quiera tener más costillas de las que tiene, y se puede lograr genéticamente ya, si se ha logrado en los cerdos se puede lograr en el ser humano también. Pero ~~esto no es~~, creo yo, el futuro de lo que debe ser el arte de una sociedad. El arte de una sociedad está de acuerdo con lo que esa sociedad ofrece y necesita, igual creo yo que la medicina necesita el tipo de medicina que está demandando la sociedad, pero no creo que la medicina tenga, dentro de sus obligaciones, el cambiar la condición morfológica y una serie de condiciones del individuo. Todo este cuadro se relaciona con la nutrición. Es como la gasolina en los carros; ustedes al carro le hechan gasolina para que camine, ustedes no comen para tener gasolina. Definitivamente el alimento tiene un papel todavía un poco más allá de lo que nosotros imaginamos, tiene un papel que involucra conductas incluso cerebrales, yo no sé si ustedes como maestros han tenido niños que lleven 24 horas de ayuno, pero estoy casi seguro que esos niños presentan un cambio de conducta y presentan un cambio incluso en la percepción de una serie de fenómenos. Este tipo de impacto que tiene la nutrición no está encaminado a una función energética, está encaminado a una función de integración funcional a todo nivel y este es un papel que está muy ignorado y está empezando a discriminarse dentro del campo de la medicina y que, conforme vaya avanzando, nos va a demostrar que a estos campeones olímpicos no tenemos nada que envidiarles si es que queremos vivir setenta años tranquilos, en paz, sin

medallas, pero tampoco sin cámara de oxígeno ni grandes aparatos tecnológicos que nos mantengan con vida en una cama.

Público: Como maestros de primaria y secundaria, siempre nos encontramos con que carecemos de muchas cosas, por ejemplo, siempre sucede que en los clásicos festivales del diez de mayo ponemos un bailecito, pero ¿qué tipo de orientación pueden dar para alguien que quiere hacer algo un poco más sistemático que no sea solamente el baile para festivales de este tipo?

D.L.: Les voy a hablar con relación al deporte, porque en la danza no hay mucho escrito acerca de esto. Se recomendaba antes, que el niño a los seis años o antes, se le metiera a hacer deporte competitivo o de contacto. Actualmente la tendencia es otra. Al niño se le han fijado ciertas edades: hasta los doce años no se le debe de poner ni en deporte de contacto ni en deporte competitivo. Siempre debe ser una actividad física recreativa. Es difícil cambiar patrones que se han venido arrasando de mucho tiempo, y yo estoy totalmente de acuerdo en que al niño no se le meta en esas actividades. Los padres tenemos la idea de que queremos hacer estrellas a nuestros hijos. A los diez u ocho años queremos que sean cintas negras o que ya sean jugadores profesionales de fútbol americano. Eso es totalmente negativo. En la escuela del SNEPD se aceptan a los niños para danza clásica a los nueve años y para la danza contemporánea y folklórica a partir de los once o doce años, es decir, cuando entran a secundaria. Durante los primeros años, no se les enseña a pararse de puntas a los niños porque su sistema óseo aún no está conformado y tienen bastantes partes blandas. Lo único que se va a lograr con que la niña de ocho o nueve años se pare de puntas, es deformar todo su sistema esquelético.

En relación a la orientación que usted dice, se le puede dar en la escuela, inclusive directamente conmigo. Existe un área social y se les puede dar una orientación.

La danza es una de las actividades físicas más completas, siempre se ha pensado en que la danza no es destructiva sino constructiva. Pienso que se debería de incluir en las escuelas primarias y en todos los medios, llámense escuelas rurales, privadas y en todos los niveles. En el fútbol amateur, yo he visto que a los niños de siete u ocho años los ponen a jugar en canchas para adultos, con una pelota que les llega a las rodillas, en una cancha de dos kilómetros de largo y unas porterías de un kilómetro de ancho. Es un crimen lo que se está haciendo con esos niños.

También respecto a su pregunta, en el Sistema algunas alumnas están haciendo su servicio social en escuelas primarias y secundarias aquí

dentro del DF. Se está tratando de que este sistema se amplíe al interior de la República, pero por el momento se está empezando. Estos alumnos han dado buen resultado y tienen una buena aceptación.

S.F.: Sintetizando un poco en relación a lo que decía el doctor Lugo, en cuanto a las escuelas, debería de darse todo este tipo de entrenamiento dancístico como la introducción a la danza y todo esto. Estoy de acuerdo en que la danza no deforma sino al contrario forma, pero debemos de tener mucho cuidado para que no sea deformativa. Desgraciadamente mi experiencia y mi observación me llevan a decir que hay una falta de conciencia en el campo en general. El maestro mínimo debe de saber dónde está el hígado, por decir algo. Es básico, es una de las medidas prioritarias que debe de tener el maestro para aplicar su conocimiento.

B.Ch.: Respecto a esto hay algo que me gustaría relevar y es que en nuestra sociedad la danza es para las niñas y el deporte para los niños. El que la danza pueda agregarse a la educación primaria y secundaria implica todo un cambio social, desde el director de la escuela hasta el maestro, los de la limpieza y los padres de familia. Ahora bien, la danza no es nada más ballet clásico, danza moderna y danza folklórica, puede ser que el niño invente lo que quiera con ademanes, que sienta lo que es una hoja que cae al piso. Muchas cosas se están dando en la danza, como la expresión corporal.

M.Z.: Para continuar el tema del estado actual de la investigación en México tenemos dos ponentes, la licenciada Sonia Fernández y el doctor David Carrillo quien viene en nombre del doctor Juan López Taylor.

Le vamos a pedir a la licenciada Sonia Fernández, representante del Estudio de Anatomía Aplicada a la Danza, dentro de su propia experiencia de investigación, qué es lo que ella piensa, cuáles son éstas medidas prioritarias para poder meter toda esta cuestión dentro del campo de la danza.

S.F.: Yo voy a retomar también las conclusiones que se sacaron hace un año en el Coloquio de Medicina y Danza. Las medidas prioritarias son: iniciar un estudio sistemático y científico de los múltiples aspectos de la danza y la medicina. Esta es una propuesta que sigue vigente y que tenemos que seguir adelante. Pero para lograrlo necesitamos comunicación entre las diferentes áreas, necesitamos interrelacionar cada campo para modificar, ampliar y unificar criterios.

Lo primero que tendríamos que hacer para luchar por esa comunicación, es promover más encuentros de este tipo, en los cuales la gente opine y dé sus puntos de vista.

Tiene que haber una sistematización de la enseñanza. Otro punto de vista que habíamos tocado en las conclusiones fue lograr una comunicación permanente entre las escuelas que se dedican a la enseñanza de la danza y revisar los planes de estudios con la finalidad de dosificar las cargas de trabajo; promover y organizar cursos de actualización docente con el fin de mejorar la enseñanza dancística.

Por ahí tenemos que empezar, por ahí, es decir, unificar criterios para que cada maestro que tenga la responsabilidad de formar cuerpos, tanto de niños como de adultos, pueda hacerlo correctamente. Hay una gran pasión últimamente por la danza, todo el mundo quiere bailar; hay una preocupación por su cuerpo y el alumno se entrega al maestro pensando que tiene la verdad en sus manos y que está capacitado para darle esa formación, pero no es cierto, hay muchísimos maestros que no la tienen. Todo este tipo de control nos falta.

Entonces, hay que capacitar a esos maestros para que adquieran un conocimiento corporal objetivo, es decir, que tengan la conciencia que les permita aplicar un conocimiento técnico eficiente a nivel anatómico funcional. Si no partimos de allí, no va a haber unificación de criterios, no va a haber resultados positivos; hay que promover y organizar cursos de actualización docente con el propósito de mejorar la enseñanza dancística. Difundir los conocimientos, interrelacionar los medios, acabar con el aislamiento. El conocimiento que tenemos, debemos difundirlo, comunicarlo a los demás y que los demás nos den su punto de vista y ahí vamos a ir adelante, si no, no vamos a lograr nada. Yo creo que esa es la necesidad primordial para empezar un nuevo camino, si no, el año próximo vamos a seguir siendo cuatro gatos y dentro de dos años vamos a ser dos gatos, etcétera.

M.Z.: Nosotros creemos que en el estudio de anatomía aplicada a la danza, la necesidad prioritaria que se debe de dar es esta: que el maestro se conscientice totalmente. Afortunadamente ya tenemos una serie de personas que andamos por ahí en estas cuestiones de conocimiento corporal aplicado al movimiento dancístico. Hay una falta en general de este tipo de conocimiento. Por eso en el momento que se abre un estudio de danza tiene que haber un control quién abre esa escuela, si está en condiciones adecuadas pedagógicamente, si cumplen con los requisitos necesarios y las instalaciones adecuadas para que ese lugar funcione adecuadamente. Tenemos que comprometernos más, conocer este instrumento que tenemos, cómo lo tenemos y no nada más moverlo.

Kena Bastien (K.B.): Respecto a las necesidades prioritarias para la investigación de la danza, una de las carencias ha sido la comunicación. Pero no porque la gente esté en un pedestal y no quiera mostrarse, sino

porque no existe un medio de comunicación específico para esta área; no existen revistas de danza, la única que había se cerró porque la directora se fue a España. Ahora en el Centro de Información y Documentación de la Danza hay un boletín, pero considero que nos hace falta compartir más con la gente, se necesita una revista o un periódico donde se pudiera escribir más y más seguido.

También, como algo prioritario siento que necesitamos material para la investigación. La investigación requiere de material tanto bibliográfico como técnico, por ejemplo, equipo para entrevistar.

Por último, siento que parte de las necesidades prioritarias para la investigación es tener el apoyo interdisciplinario de personas que nos puedan ayudar. Muchas veces la persona que nos podría brindar ayuda en un área no tiene tiempo o no le interesa y nos cierran las puertas. Nosotros no podemos ser biólogos, médicos, kinesiólogos y bailarines; podemos tener una idea global de estas materias pero necesitamos personas especializadas que puedan guiarnos.

Hay un punto que también se me olvidó mencionar y que siento que es importante: la investigación tiene un valor siempre y cuando tenga una base que la compruebe. Yo puedo hacer una serie de estudios y tener una teoría, pero para que se pueda aplicar se necesita ponerla en práctica antes. Por consiguiente siento que una necesidad prioritaria para la investigación es que nos den la oportunidad de aplicar y las facilidades de experimentar, lo que se está haciendo. A veces llega uno con una idea a una escuela y les dice, se me ocurrió esto y estuve pensando que probablemente resulte y sea una cosa fantástica y dicen que no, que está uno loco y que va a echar a perder a los alumnos, y te cierran las puertas, pero nunca dan oportunidad de poner en práctica una cosa que podría ser revolucionaria o que podría ser complementaria o de gran ayuda a todo. Esa es una de las bases de la investigación, siento yo.

B.C.: Yo quisiera aumentar a la lista de necesidades, algo más, Yo me pregunto dónde están los que bailan, porque los que estamos aquí somos, a lo mejor, gente que hacemos danza, clase, otros bailarín, etcétera, pero hay un médico, un investigador, una investigadora. Es cierto la falta de difusión, pero también es cierto que no hay conciencia de las necesidades en la mayoría de los bailarines.

Entonces, siento que este es un problema muy grave. Qué bueno que hay un boletín, pero si finalmente a la gente que le va a llegar no le importa ni quiere enterarse de su existencia nada va a suceder. ¿Por qué no están aquí los coreógrafos, los directores de grupos, los bailarines, etc. Esto es así como muy frustrante, y yo cuestiono mucho todas estas necesidades y qué tanta conciencia tiene el bailarín, y qué tantos deseos

hay en él de mejorarlas, porque a lo mejor ellos están muy contentos así como están...

Yo además quería hacer una pregunta, ¿existe alguna relación entre las escuelas del INBA con áreas en otros países donde haya un intercambio de información en el área médica?

P.A.: Bueno, yo pienso que la gente en la danza está apenas en vivencias en todas partes del mundo. En la Sorbona están haciendo un Coloquio de Danza y Medicina. Las universidades de Estados Unidos también tienen una inquietud tremenda, pero no hay facilidades para conseguir estos materiales, lo dijo Kena, para difundir. Me parece que para resolver el problema tienen que llegarnos continuamente estos materiales, y para ello que nos den facilidades para resolver esas prioridades, es decir, que la política cambie y convierta ese tipo de cosas en prioritarias.

Para nosotros ha sido enormemente importante el trabajo de la Universidad de Guadalajara, porque vemos que los médicos están tratando de relacionarse con la danza.

En México tenemos gente muy preparada en danza pero creo que en este momento están haciendo currículum más que dedicándose a coordinar el cuerpo de lo que es el movimiento y la medicina.

Entonces, estamos esperando que sea uno u otro y vengan los recursos económicos y que, en un momento dado, lleguen a los puestos respectivos para desarrollar los proyectos de trabajo que se requieren.

M.Z.: A nivel de investigación realmente no estamos mal, este tipo de cuestiones de investigación dentro de la danza son totalmente nuevas para nosotros; se están dando apenas. Yo pienso que el problema es realmente la falta de apoyo. Por ejemplo, en la Sorbona existe el mismo problema de disgregación entre lo que es ciencia y danza, pero como tienen los elementos económicos para seguir, tal vez dentro de diez años logren esta comunicación, mientras que aquí, sin dicho apoyo, no lo vamos a lograr, o no sé, no lo creo.

Vamos a pasar con el licenciado en psicología, que es el representante de Guadalajara.

David Carrillo (D.C.): Antes de dar lectura a la ponencia del doctor Juan López Taylor quisiera mencionarles, respecto a la investigación, que probablemente en un futuro contaremos con una unidad de investigación para el deporte. Esta unidad, dependiente del Departamento de Cultura Física de la Universidad de Guadalajara, surge como una iniciativa del doctor López Taylor, autor de la siguiente ponencia, y que ahora está ausente.

Parece ser que, después de dos años de esfuerzos durante los cuales nos topamos con una serie de problemas —siendo uno de los más graves

Investigación y danza

Juan López Taylor

La mera acumulación de datos no nos significa el camino a establecer verdades, sino que la participación conjunta y multidisciplinaria nos llevará hacia la explicación global de nuestro objeto de estudio.

Mediante la investigación, los datos recabados en una población dada son analizados e interpretados, formulando la validez de las hipótesis, lo que a su vez nos dictan conjunciones de las pautas a seguir.

Al efectuar una investigación podemos:

- 1) Clasificar a los estudiantes o bailarines, lo que nos permitirá tener una población homogénea; llevar un control más estricto en cuanto a su formación; establecer cómo y cuáles ejercicios serían, en este caso, los más adecuados para sus necesidades físicas.
- 2) El diagnóstico de las necesidades, fallas y debilidades de los bailarines, lo que permitiría una atención más completa o resolver este tipo de problemas.
- 3) Determinar el método más preciso para la selección de futuros bailarines.
- 4) Determinar la facilidad y el grado de motivación que tengan las personas al efectuar este tipo de ejercicio.
- 5) La evaluación de los resultados de diferentes pruebas físicas, en relación a la predicción o selección temprana de futuros bailarines.

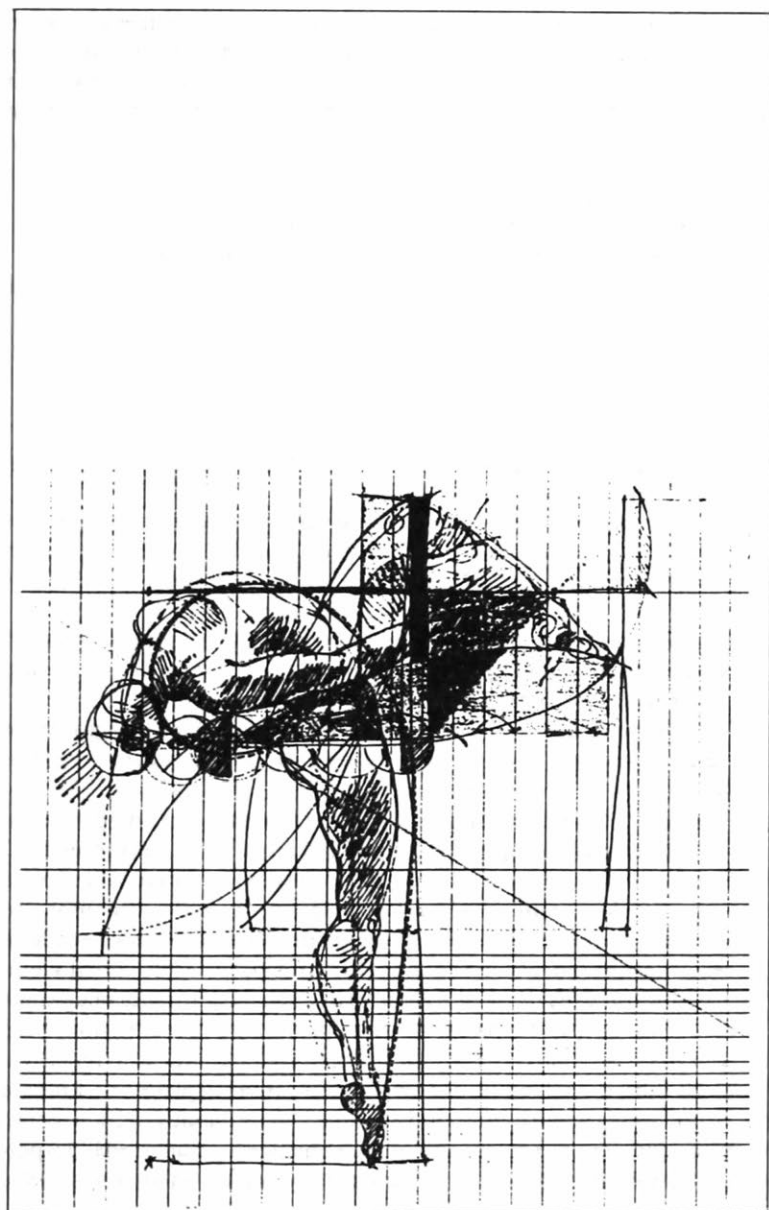
Si creemos que la investigación nos puede proporcionar beneficios para el desarrollo de mejores programas de danza, de mejores bailarines entre otros objetivos.

¿Cuáles son los problemas que limitan?

Pues bien, la falta de investigadores puede ser el primer problema, de aquí que sea una de las características principales que requiere la

el burocratismo— este proyecto va a recibir todo el apoyo que se merece, porque está bien justificado y en él están involucradas personas verdaderamente capaces: contamos con el doctor Juan López Taylor, que viene de la especialidad de deportes, medicina del deporte de la universidad de Roma, Italia, en el Centro Olímpico; contamos con dos alemanes que vienen de la Universidad de Colonia; contamos con un psiquiatra, dos filósofos, dos sociólogos, su servidor y otro psicólogo. Estos son detalles pasajeros de cómo se constituye esta unidad.

Para no tergiversar la idea del doctor frente a la ponencia que les traía, quiero dar lectura a sus ideas. Empieza con unas cuestiones metodológicas que él considera bastante importantes para el desarrollo de la investigación respecto al movimiento.



SEP para el apoyo de proyectos de investigación en la formación de nuevos investigadores. En relación a la danza, se debería de comenzar a buscar la participación de investigadores que deseen integrarse en la formación de nuevos equipos cuyas características esenciales para ambos sean:

- a) el gusto por la danza
- b) capacidad para definir los problemas por resolver;
- c) poder obtener los datos en relación al problema por solucionar;
- d) tener una preparación mínima básica dentro del proceso de la investigación.

Investigación ideal

Es del conocimiento general la falta de un programa nacional de investigación sobre la danza.

Probablemente existen investigadores deseosos de participar en el campo de la danza, pero mientras no exista un conjunto de directrices a seguir, es difícil establecer qué es en lo particular lo que se quisiera estudiar.

- a) La investigación debe de ser consecuente, o sea, que cada nuevo integrante producido por un resultado sea nuevamente elaborado en forma de proyecto de investigación.
- b) El burocratismo, esta desgracia nacional que lejos de agilizar un trámite pareciera que es la encargada de atrasar el proceso normal, ya sea para aceptar o rechazar un proyecto.

Hemos llegado a la conclusión de que este mal no es un problema de dependencia o departamento, sino de una estructura general. O sea, que el mecanismo de paso de un proyecto a través de cientos de escritorios retarda el desarrollo de la investigación. Creemos que se debe de estar conciente de este problema y si no se puede resolver, aprender a vivir con él. En otras palabras, lo difícil viene a ser los trámites burocráticos de lo que necesariamente ocupamos en el caso de que pueda ser subsidiada por alguna institución. Pero una vez concluido este trámite, lo demás queda a nuestra iniciativa.

- c) La falta de subsidios a cierto tipo de investigaciones. En este punto nos encontramos que algunas instituciones tienen como prioridad ciertos tópicos que ellos consideran mucho más importantes y en algunos no toman en cuenta la necesidad de las investigaciones.

Prioridades de la investigación acerca de la danza y la salud

1. La demostración en nuestro medio de los beneficios que reporta en las variables físicas la danza, aun cuando se encuentren datos en la literatura acerca del mejoramiento en el rendimiento cardiovascular y de la composición corporal.

También encontramos en revisiones bibliográficas datos contradictorios a los resultados sobre la salud, debido a programas de danza aeróbica mal llevados a cabo, por lo que es necesario el establecimiento de parámetros físicos y fisiológicos que nos indiquen el nivel de inicio de estos participantes.

2. Un análisis y evaluación respecto al conocimiento que poseen los maestros de danza. Los aspectos serán teórico-pedagógicos en lo que se basa la enseñanza de la danza.

3. Evaluación de los problemas músculo-esqueléticos en relación a la estructura del individuo.

4. La determinación de las dietas en bailarines y sobre todo bailarinas en relación a su actividad.

Esto tiene un gran interés médico debido a las dietas mal balanceadas que algunos bailarines utilizan para mantener una figura acorde a lo que estos bailarines consideran como óptimo.

5. Estudio sobre irregularidades menstruales y edad de menarca. Aun cuando estos temas son de los más estudiados en relación a la mujer y la actividad física, las causas de estas alteraciones están lejos de determinarse con exactitud; creemos que al momento se debe esclarecer en nuestro medio que la danza, en mujeres, no causa alteraciones permanentes en el aparato reproductor.

6. La comprobación de los beneficios de la danza sobre la salud (mejor respuesta aeróbica, flexibilidad, elasticidad, entre otras) y su promoción como actividad física, ya que es la menos costosa de cualquier actividad y con posibles resultados benéficos sobre la salud como cualquier otra actividad deportiva.

7. La elaboración de pruebas para la selección de talentos, así como la determinación de parámetros para el inicio de la especialización.

Esto es en sí lo que la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Cultura Física, llevará a cabo durante el próximo año mediante el proyecto interdisciplinario ya aprobado que, en honor a la verdad fue promovido e iniciado por el Centro de Información y Documentación de la Danza hace un año, a raíz del Primer Coloquio Nacional sobre

Danza y Medicina, pero por motivos antes mencionados, no había sido posible iniciarlo.

No nos queda más que agradecer las atenciones recibidas. A nombre del doctor Juan López Taylor y su equipo de colaboradores, muchas gracias.

Discusión

Público: ¿Quién va a financiar el programa?

David Carrillo (D.C.): La Universidad de Guadalajara, con aproximadamente 40 millones de pesos para costear el equipo y todo, porque el costo se infla por la cuestión de los aparatos y las personas que ha logrado integrar el doctor López Taylor, que son personas que tienen trayectoria.

Bernardo Chenez (B.Ch.): Realmente no sé si es para el último punto de políticas de investigación, pero sí es respecto a lo que acabamos de escuchar. Creo que hay dos tipos de prioridades, una vertical y una horizontal. La horizontal es tratar de llegar a la más amplia gama de personas (incluso minusválidos y retrasados mentales) y grupos sociales, así como edades. La vertical, por otro lado, abarca desde la gente que practica la danza a nivel amateur hasta los super profesionales. Estos dos planos son diferentes y muchas veces los confundimos.

Dentro de la danza, aparte de la imperiosa necesidad de ver un enfoque interdisciplinario, está, en primer lugar, el enfoque individual de la inteligencia, de la motivación, que intervienen a un nivel vertical y uno horizontal.

Tratándose de relacionar con una actividad recreativa, muchas veces tratamos de imponer una actividad, por ejemplo, en las escuelas no a todo el mundo le gusta la danza, pero por otro lado, mucha gente tiene el deseo de bailar y no encuentra el medio o socialmente no es aceptada. Entonces, más que todo tenemos que encontrar o facilitar lugares para que cada uno desarrolle el potencial que tiene inherente en sí mismo.

Hay que tomar en cuenta las necesidades propias de cada individuo, por ejemplo, su motivación para bailar, si busca el éxito o si está bailando para pasar el tiempo o porque sus amigos o amigas están allá o porque la escuela queda cerca de su casa, en fin, una serie de factores muy importantes que normalmente no son aparentes y no son tangibles.

Este tipo de motivación no se puede medir como se mide la presión arterial. Hay cuestionarios que se utilizan mucho en psicología pero yo

no confío mucho en ellos porque muchas veces no se responde como socialmente se quiere que se responda y no se verifica realmente si es la motivación la que está impulsando la respuesta o si es lo que uno piensa sobre su propia motivación. En el Sistema de la Danza se quiere formar bailarines profesionales; sí valdría la pena hacer un estudio psicológico sobre la motivación y la personalidad, con el fin de detectar cuáles son los factores que determinan que un bailarín llegue a ser profesional; qué tipo de personalidad, por ejemplo, a los nueve años, hace que un bailarín sea bueno a los veinte o veinticinco años, cuando ya se está en un escenario. Por dar un ejemplo, podríamos encontrar que un bailarín tiene que ser extrovertido o introvertido, y eso nos puede determinar si va a ser, o no, un buen bailarín. También podríamos encontrar que tiene que ser una persona independiente la que va a ser bailarín y no una persona dependiente; una persona agresiva, en fin, creo que podemos hablar de más de 250 características.

No sé si valdría la pena hacer un estudio longitudinal, a través del tiempo, para ver cuáles son los factores que intervienen para que se llegue a ser un buen bailarín profesional.

Ahora, hay otros factores muy importantes que se están tomando en cuenta, que son los factores familiares, pero ya los había mencionado alguien.

Otro tipo de factores interdisciplinarios que intervienen en la danza son los ecológicos. Vivimos en una ciudad de diecisiete millones de habitantes, donde hemos pasado los límites internacionales de decibeles que se pueden soportar; la maestra no puede oír lo que está diciendo, los alumnos no oyen la música. Entonces, cómo podemos suponer que los alumnos van a tener una musicalidad cuando la música son los cláxones, los frenos, el tren que pasa a un lado, etc. Luego está la contaminación, la gran cantidad de partículas que estamos respirando. Cuántos estudios están precisamente en los cruceros donde hay más contaminación, en pleno Insurgentes, Reforma o el Circuito Interior, en vez de que tratemos de que los estudios estén ubicados en bosques, en las áreas alejadas de la ciudad, y eso influye en el desarrollo del bailarín tanto profesional como amateur. Luego sucede que en un estudio con capacidad para 15 personas, se reúnen 30 y entonces se vuelve una lucha por su espacio vital en vez de una clase donde todo el mundo aprende.

Además de eso, están los salarios que se le dan a los profesores y a los investigadores. Luego, como en esta mesa, estamos criticando y preguntando que dónde está la gente conectada con la danza y no sabemos si ahorita estén rascándose la panza o dando una clase en los

centros deportivos o cosiendo a mano su vestuario o trabajando en un restaurante para poder subsistir. En fin, todos estos factores están interrelacionados y es muy importante investigarlos.

En el nivel vertical, factores políticos probablemente, pues ahora está de moda el *aerobics* porque empresas trasnacionales nos han indicado que hay que producir este ejercicio, sin embargo, no tratamos de dar un auge al movimiento aeróbico y conjuntarlo con lo que ya se da en México. Existe mucho el malinchismo, todo ocasional, no es bueno lo hecho en México. Entonces, es poco el auge que se le da a la danza popular, las raíces tan importantes y tan ricas que tenemos acá no se explotan para una danza contemporánea, una danza propia de México. Nuevamente importamos técnicas; aquí en México ya se dio el curso de técnica Limón, de Cunningham, de Graham, y vienen de Cuba, pero cuándo hemos dedicado esfuerzos para producir una técnica mexicana, probablemente del mismo folklor salen estas técnicas; el ballet clásico viene de las mismas danzas de las cortes francesas; el jazz salió de los negros, de los esclavos y, poco a poco se fue desarrollando, pero salió de raíces populares. Aquí en México no, aquí tratamos de imitar, y no nada más a nivel de danza, sino de la investigación y de otros campos. Sabemos más sobre psicología americana que de la psicología en México, y así sucede en todas las ciencias. En fin, queda en evidencia la importancia de nuestra investigación interdisciplinaria dentro de la danza.

Marcos Zazueta (M.Z.): Miren, más que nada, yo creo que un factor bien importante que debemos tener en cuenta es que los seres humanos somos una entidad bio-psico-social. De esta forma sistematizamos al ser humano. Por consiguiente nosotros, dentro de la danza, debemos tener en cuenta cuáles son estas ramas (tanto las que manejan la biología como la psicología y la sociología) para que se puedan dar frutos concretos. Esta es una de las cuestiones que no deberíamos de perder de vista. Es muy importante que nos empecemos a reunir gente de diferentes áreas, arquitectos, ingenieros, pedagogos, sociólogos, antropólogos, todo el mundo, y que se comprometan directamente en lo que es la danza, para darle a este ser bio-psico-social la importancia que debe de tener. La arquitectura o el diseño de un salón de clases es muy importante, la iluminación, el piso, la ventilación, la ubicación, etcétera, y muchas cuestiones que cada ciencia tiene la obligación de aportar. Los pedagogos por ejemplo, es necesario que aquí hubiera gente pedagoga que estuviera haciendo estudios dentro de la danza para saber y tener en sus manos la forma de poder aplicar pedagógicamente este conocimiento a la danza. Yo siento que el maestro de danza debería de ser un sabio,

como lo es en otras tradiciones como en Oriente. Siento que esto falta en Occidente, un compromiso real por parte de nosotros, la gente que estamos dentro de toda esta enseñanza, de ver dentro de los factores y dentro de la pedagogía especialmente.

Sonia Fernández (S.F.) Es un poco difícil que en las diferentes áreas una especialidad se dedique a la danza porque seguimos siendo una minoría. Yo creo que hay que ir a buscar gente que tiene ese conocimiento, plantearles las problemáticas y en conjunto solucionarlas.

Nosotros debemos motivar a esa gente a tener un interés por nuestro medio. También es importante que esas áreas se relacionen directamente con la danza, es decir, que sus conclusiones sean útiles directamente al medio de la danza. Hay que aplicar esas ciencias de manera directa a la danza porque el teatro es teatro, pero el teatro aplicado a la danza es otra cosa; la música es música, pero aplicada a la danza es otra cosa, como la medicina aplicada a la danza es diferente, y eso es lo que tenemos que lograr en esta comunicación de los diferentes medios de los cuales provenimos.

M.Z.: En cuanto a lo que dice Sonia respecto a que somos una minoría, yo siento que a veces la dedicación que se le da a las diferentes áreas científicas está muy delimitada por factores económicos y políticos, por ejemplo, la medicina del aire. Yo siento que tenemos más bailarines que pilotos y acromozas en México. Sin embargo, por razones económicas y políticas, surge una preocupación hacia ese medio. Lo que nosotros tenemos que hacer es unirnos y hacer presión porque así como la medicina del deporte y la medicina del aire se ven delimitadas a ciertas profesiones, así la danza requiere particularidades muy especiales porque si no, se dan aislamientos de otras ciencias que tratan de aportar visiones bien personales de lo que en ese momento, por su experiencia, están visualizando...

Esto nos podría llevar al cuarto punto, políticas de investigación, que sería plantear, ya una vez visto el estado actual de la investigación de la danza —que es un poco caótica como la plática que tuvimos al principio— y cuáles son las necesidades prioritarias, ¿cómo podríamos aplicar esto? ¿qué es lo que hay que mover en este medio para que realmente lo que hemos planteado, nuestra problemática, se vaya a realizar? ¿qué es lo que está pasando con todo esto? Yo siento que podríamos relacionar y concluir nuestra reunión aclarando cuáles son estas políticas de investigación que se deben de llevar a cabo.

B.Ch.: Nuevamente nos queda claro que para crear una infraestructura de investigación en el campo específico de la danza, estamos muy lejos.

Sí, en México tenemos más bailarines que aeromozas y pilotos, pero no recibimos ningún subsidio, porque no estamos organizados, no hay ninguna asociación de maestros y de coreógrafos, no hay ninguna asociación de bailarines, es más, creo que ni siquiera existe un directorio de todas las instituciones, ¿quiénes son los maestros?, es más, quiénes conocemos a los grupos que existen. Si nosotros, como disciplina dancística, no estamos organizados y unidos, no vamos a poder cambiar ni crear esta infraestructura para que después vengan las investigaciones con otras disciplinas como la medicina, la arquitectura, la ecología, la educación, etc. Entonces, creo que el punto más importante para que pueda darse una investigación interdisciplinaria es la organización.

Como fuerza, podemos ser 2 000, 3 000 o 5 000 personas, y así ya podemos gritar, podemos salir a las calles, levantar pancartas, como se han organizado otros. No sabemos cuántos pilotos y aeromozas hay, pero están organizados y tienen su sindicato. Aquí no sabemos uno lo que hace el otro, no nos apoyamos, hay una función y los teatros están vacíos.

Otro punto que ya se mencionaba es la difusión, hay que buscar una manera de hacer llegar la información. Necesitamos comunicarnos, saber dónde estamos, quiénes somos cada uno de nosotros, contar con un directorio en el que nos podamos anunciar, invitar a que vengan a ver nuestras funciones, anunciar los cursos de capacitación o eventos como este encuentro...

Patricia Aulestia (P.A.): Pues para eso está el CID-Danza, para completar la serie de trabajo común a todos los sectores de la población. El directorio es algo increíble: pedimos su dirección y teléfono y después, cuando se cambian, no nos avisan. Entonces, es con dificultades que estamos integrando el directorio. En cuanto a la comunicación, tenemos un pequeño boletín, pero llega el día que tenemos que planearlo y tenemos que estar corriendo detrás de la gente para que entregue su trabajo o para que colabore. Entonces, ustedes por favor ayúdenos y quédense con nosotros a hacer el gran archivo de la danza, a tener el directorio de la danza y a que aquí haya la información de lo que están haciendo. Déjenos sus coreografías, díganos sus actividades y especialmente ayúdenos a organizarnos.

Hace días tuvimos la visita de Helba Nogueira, vicepresidenta para América Latina del Consejo Internacional de la Danza. Ella ya hizo su sindicato en Brasil y su actividad personal es mucho mayor que la nuestra. La señora tiene cuatro años de trabajo, nosotros tenemos dos. Pienso que deberíamos de tomar el ejemplo. Chépina Lavalle echó a andar la primera asociación de la danza que desafortunadamente tuvo

que ser olvidada, pero para el próximo mes de julio será el Tercer Congreso Latinoamericano de Danza y sería ideal que México vaya con su asociación, su consejo o con lo que sea, pero representativo de por lo menos 2 000 personas de danza, incluyendo profesionales y amateurs.

Ya habemos algunos bailarines que llegamos a directores o a lugares más o menos, pues de poder pero, saben, no estamos preparados, tenemos que hacer de administradores de la cultura y pienso que la autoorganización a todos los niveles, de escuelas, de grupos y de compañías, deben de apoyar a los que estamos aprendiendo a ser administradores de la danza.

También siento que, definitivamente, se necesita una revisión de planes de estudio y, si los que tienen esta obligación no se acercan a nosotros, nosotros tenemos que acercarnos a ellos, porque si el que realiza estos planes ha sido solamente formado en la especialidad de la danza, otra vez volveremos a lo mismo que se hizo hace treinta años. Necesitamos decirles a las autoridades que los nuevos planes de estudio tienen que concebirse entre un equipo interdisciplinario de personas. Una vez al año tenemos que juntarnos y discutir esas cosas, pues si no, no vamos a poder planear coloquios, estrenos, funciones, etc. Hay que ver todo, las evaluaciones en los ISSSTE, IMSS, todo hay que ver...

M.Z.: Yo creo que es muy importante la labor del CID-Danza INBA porque abre las puertas para empezar a intercambiar y llegar a acuerdos conjuntos para encontrar medidas que nos unan y poder lograr nuestros objetivos. Siento que hay un gran miedo por parte de la gente que está dentro de la danza por lo que cierran sus puertas a las disciplinas científicas que, en realidad le van a ayudar. Por eso los exhorto, a la gente del mundo de la danza a que haga presencia en actos de esta naturaleza.

Existe una tradición maravillosa en México, no inventamos la danza hace cinco años, la danza en México existe desde hace siglos. Sería maravilloso poder conjuntar todo ese empirismo, que así lo puedo llamar, verdad, toda esa experiencia ayudada con todas estas bases científicas para que la praxis dentro de la danza sea correcta. El bailarín no es nada más un *plié* y, además, si es un *plié*, pues ese *plié* tiene que estar bien hecho, y ese *plié* tiene que respetar las condiciones bio-psico-sociales.

Kena Bastien (K.B.): El doctor Zazueta tiene razón, hay mucha gente cerrada a cambiar su sistema, pero creo que también ese miedo viene de una falta de táctica de parte de nosotros hacia ellos. Probablemente hace treinta años hubiéramos hecho lo mismo que ellos están haciendo ahora. Por consiguiente pienso que la enseñanza es una cuestión de política: saber enseñar, saber decir qué está mal, en qué está mal y cómo ayudar.

Muchas personas tienen métodos de enseñanza no muy adecuados, porque ignoran el correcto. Probablemente, si uno se acercara a ellos, de una manera adecuada, estarían dispuestos a abrirse y entonces, cambiarían su manera de pensar, o a lo mejor dirían, “voy a ver qué hay detrás de esto y luego decido si lo tomo o lo dejo”.

S.F.: Es una pena que el doctor Mata se haya ido, porque en una plática fuera del salón explicaba que sí hay que ser diplomáticos y que sí hay que ser inteligentes para plantear las cosas. No podemos plantear los proyectos en función de una minoría; para que se acepte un proyecto y se le dé el apoyo económico necesario, tiene que ampliarse, para que sea útil también a los otros campos. El doctor Mata propuso un proyecto de investigación aplicado únicamente al medio de la danza y no se lo aceptaron, no le dieron el presupuesto; luego volvió a plantearlo a largo plazo diciendo que podría dar frutos para poder analizar otras clases sociales, etc. y se lo aceptaron. Entonces, a ese nivel nos tenemos que saber manejar y es muy importante ser diplomáticos como decía Kena. Debemos ser inteligentes y saber analizar los proyectos para que no sólo sean productivos a nuestro medio sino que a toda la población mexicana.

Público: Respecto a lo que decía el doctor Mata, la inteligencia está en cómo les hacemos ver que lo que planteamos es una necesidad para la comunidad dancística; depende de la forma cómo les vendas la idea es como lo van a aceptar.

B.Ch.: En otras disciplinas, en donde también se hace investigación, como en la Universidad, se presentan muchos proyectos al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y ahí no es necesario si el proyecto va a tener mucha importancia nacional, sino cómo se presenta el proyecto. Hacerles notar la importancia e intentar predecir cuáles van a ser los alcances, es precisamente lo que se tiene que buscar en la investigación de la danza; tratar de convencer a las autoridades —desde los administradores, los burócratas, hasta los directores y secretarios de Educación Pública— de que la danza es importante a todos los niveles, de que tiene beneficios en todos los sentidos, tanto a nivel de salud como a nivel social, psicológico, recreativo y cultural es fundamental para que se pueda vender un proyecto de investigación.

M.Z.: Para terminar esta sesión, recapitulando, o más bien hablando un poco de todo esto que son las políticas de investigación, tengo aquí en mis manos un tipo de propuesta dado por el INBA que es el esquema para la formación de criterios respecto a la política que habrá de orientar los trabajos de investigación dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes.

A mí me gustaría darle lectura a esto para ver cuáles son los puntos que ellos toman en cuenta y armar un debate abierto, dice:

Las labores de investigación de las instituciones educativas, tienen por objeto la actualización y renovación permanente de los conocimientos, la búsqueda de nuevas técnicas y la práctica de las disciplinas en su constante proceso de evolución; por ello se hace indispensable que los proyectos de investigación que los Centros realizan, en sus modalidades de documentación y/o experimentación, apoyen al Instituto en las actividades educativas y de difusión artísticas que lo definen; para lo cual deben responsabilizarse, según el caso de la producción de conocimientos, obras artísticas y acervos, de acuerdo a las siguientes ideas reguladoras:

a) La necesidad de elaborar conocimientos y teorías a partir de la realidad circunstancial concreta que estimulen, propicien y orienten a su vez la producción artística, ya que no se concibe una práctica sana sin el apoyo teórico que la sustente y que, la eficacia de las transformaciones de la realidad está en razón directa del número y profundidad de los conocimientos que podemos tener de ella.

b) Investigaciones orientadas a entender mejor la realidad artística, que a su vez comprendan los tres aspectos fundamentales del INBA: educación artística, producción de arte y difusión. Así también, la investigación en el Instituto estará orientada a la búsqueda de técnicas y procedimientos que apoyen esos aspectos con los recursos que ofrecen otras ciencias como la sociología, la psicología, la antropología, etcétera.

c) Todo ello implica la necesidad de conceptualizar y de utilizar la investigación artística como elemento formador e informador de la cultura y de la conciencia crítica indispensable para su evolución. Lo cual tiende a orientar los proyectos de investigación en sus modalidades teórica, experimental y documental, de manera que tengan como finalidades proponer lineamientos y acopio documental que actualicen los principios, medios y fines de la difusión y la educación artística en México, así como favorecer las transformaciones que ésta precisa para el mejoramiento progresivo de nuestra realidad nacional.

Como parte del proceso de investigación, se tomarán en cuenta las siguientes identificaciones:

La cultural, en cuanto a la coexistencia de una cultura popular subalterna de otra hegemónica local, dependiente a su vez de la hegemonía internacional.

La constitutiva, que comprende la anatomía o partes de la realidad a estudiar. Si esta realidad es la estética, comprenderá las relaciones estéticas y artísticas de sus habitantes e instituciones, más las actividades productivas, distributivas y consuntivas que se desarrollan respecto a las "artes cultas y las populares".

La histórica, como sucesión y coexistencia de los diversos modos, sistemas y procesos de la producción estética.

La sociopolítica, que entiende a la sociedad definida por los tres poderes que la rigen: el económico, el político y el ideológico.

La psicosocial, que integra las relaciones sensorio-perceptivas entre el hombre y su medio, para definir la sensibilidad, tanto individual como colectiva.

Estas ideas deslindan en lo general la orientación, que a nuestro juicio, debe dársele a los trabajos de investigación dentro del INBA, para que apoyen eficazmente las funciones que le han sido encomendadas, las que a su vez deberán traducirse en normas, programas y acciones concretas para cada uno de los Centros en particular, en razón de las disciplinas que les conciernen y sus prioridades.

M.Z.: Si esto propone Bellas Artes, entonces tenemos las puertas totalmente abiertas y Bellas Artes tendrá que apoyar todo lo que los que estamos en esta mesa de investigación proponemos, porque estamos de acuerdo con todo lo que se dice en estas tres hojitas.

Ahora, qué tan factibles son estas propuestas en relación a la realidad existente del campo de la danza; qué tanto se pueden aplicar. Muchos investigadores, yo inclusive, han intentado aportar algo a los propósitos de lo que está escrito aquí, pero no hemos tenido respuesta. Nosotros analizamos cuál es la situación de la investigación de la danza en México, cuáles son las medidas prioritarias, cuáles son las necesidades de las diferentes ciencias interdisciplinarias para ayudar a la danza. Viendo el medio de la danza, viendo las instituciones y viéndonos a nosotros, como gente de investigación, siento que la gran incógnita es cómo es que nosotros podríamos conjuntar esto. Siento que estamos partiendo de una base en donde todavía no hay fundamentos claros, la mayoría de los que estamos teniendo este acercamiento con la danza también carecemos de ellos, necesitamos más tiempo, necesitamos empaparnos totalmente de todo este mundo que es la danza, necesitamos ir madurando.

A todos ustedes les pregunto, ¿cómo podríamos nosotros llevar a cabo este tipo de trabajo en conjunto? ¿qué políticas habría que seguir? No nada más es conseguir el subsidio y no sólo es estar dentro de la escuela, sino resolver la problemática de cada una de ellas.

A mí me gustaría que se armara un debate de cuáles son los factores que podrían comprometerlos, que diéramos opiniones que nos lleven por caminos en los cuales nosotros podamos decir, “este es el camino que nosotros creemos que podemos continuar en cuanto a la política propia de nuestra investigación que estamos llevando”. No sé si alguno de ustedes quiera hablar al respecto de esto...

Bueno, dentro del área de la medicina, creo que es muy importante que las autoridades de Bellas Artes, como dicen aquí, hagan una revisión sistemática de todas las técnicas vigentes que se están aplicando en México, para saber si esa aplicación es realmente correcta en cuanto a los lineamientos biomecánicos del individuo. Yo siento que ésta es una de las necesidades vitales; se tiene que hacer un centro de investigación; tiene que haber una reunión, forzar a las autoridades —no sé cómo— pero que nos permitan entrar a esas instituciones donde podamos intercambiar ideas a través de un trabajo de colaboración en conjunto, ir subsanando o sanando todos estos tipos de deficiencias.

Siento que es urgente que la institución de Bellas Artes ponga un hasta aquí a ciertas cuestiones dentro de la pedagogía; cada maestro tiene que unificar criterios, debe de conocer biomecánica; se tiene que llegar a esas escuelas para poder trabajar conjuntamente.

Una vez que se entre a este tipo de instituciones, supongamos que Bellas Artes nos hiciera caso, empezar a hacer cursos de capacitación principalmente para los maestros en todas las áreas, tanto en la médica, en la biomecánica y del conocimiento corporal, como en el área de la pedagogía, la psicología y todas estas áreas que están creciendo en este momento, de la danza.

Las políticas de investigación que planta el INBA, aquí lo dice, es la revisión sistemática de todas las técnicas vigentes que están existiendo, es una cosa que se tiene que hacer. Y tiene que haber todo un equipo que se conjugue y que llegue cada uno con su profesionalismo y ver cómo es que esta escuela está trabajando.

Es muy raro, yo he tenido contacto con diferentes instituciones y escuelas profesionales; he estado a veces dos o tres años allí y nunca me he enterado de cómo es que trabajan; he dado cursos para maestros y me llegan dos, cuando hay treinta o no sé cuántos por problemas de horario y por problemas de todo tipo quizá. Es importantísimo que Bellas Artes, el Instituto en este caso, reajuste ese criterio y diga: “Todos se me van a

tal hora y me toman ese curso", un poco a la rusa; es la única forma en que yo siento que la persona podrá absorber otro tipo de conocimientos y aplicar su propia experiencia con una metodología mucho más concreta, sin estar imitando. Hay un término que se llama receta de cocina y siento que a veces mucha de la gente que hacemos este tipo de trabajo no tenemos una base fundamental. Por este lado yo siento que estas serían las políticas de investigación a seguir en este momento. No sé si alguien más quisiera proponer algo.

B.Ch.: Estamos muy de acuerdo contigo, hasta dan ganas de aplaudirte pues sí debería de hacerse esto. Sin embargo, existe el riesgo de que caigamos en una burocratización. Si pretendemos crear un sistema de danza en México que esté controlado de tal manera por las instituciones (en este caso Bellas Artes), a lo mejor eso sería peor de como estamos trabajando ahorita.

Conocemos la realidad de México, muchas veces no se obtiene la licencia para abrir una escuela presentando los papeles que los acreditan como profesor, sino quién es nuestro compadre, el dedazo que nos dan, etcétera.

Creo que México es conocido internacionalmente como el país del surrealismo; vivimos en una realidad que nadie conoce. Aquí no sabemos cómo están las cosas. Esto es sólo un ejemplo de lo que sucede a nivel de la política nacional y de la administración pública. Entonces, hay que preguntarse realmente si no podríamos caer en el riesgo de la burocratización, que cualquier persona, para abrir un estudio de *aerobics*, de expresión corporal, de anatomía aplicada a la danza, etc., va a tener que pasar dos o tres años recorriendo escritorios y llevando miles de documentos y demás, aunque hay un programa de simplificación de la burocratización, etcétera.

No todos los caminos se recorren de un día para otro, y supongo que no va a ser tan fácil. Ahora, nos enfrentamos a un problema: cada maestro, coreógrafo o director abre su estudio sin ningún control; ellos mismos no saben si lo que están haciendo es beneficioso o perjudicial para los alumnos, sin embargo, si no hay ese control, puede haber muchos riesgos y traumatismos y un mal nombre de la profesión dancística, en fin.

Hay un punto que me gustaría también tocar, volviendo a lo interdisciplinario. El INBA tiene varias escuelas que tienen el mismo sistema, pero qué apoyo le está dando a las demás escuelas fuera de su institución; qué apoyo se le da a los que requieren utilizar el Teatro de la Danza, que quieren tener maestros o algún tipo de apoyo, etc. El INBA es la máxima institución nacional, su labor es difundir el arte y la cultura

y por otro lado, crear a los artistas. Lo está cumpliendo, pero sólo dentro de sus mismas instituciones; no sale fuera de ellas ni le da facilidades a otros organismos independientes de que se expandan por sus propios medios, al contrario, les pone muchas trabas. Entonces, nuevamente, debemos organizarnos para poder exigirle al INBA que apoye la investigación.

P.A.: Es verdad, muchos compañeros abren sus estudios sin licencia mientras que otras, como Pilar Rioja, lleva no sé cuántos años sin lograr adquirirla, pero volviendo a las necesidades prioritarias, a los programas de estudio y al esquema que se leyó anteriormente siento que el CID-Danza ha seguido un poco ese camino. Por ejemplo, no había en la ciudad un lugar donde se pudiera ver cine de danza, ahora tenemos el cine-club los miércoles a las once y a la una; no había un lugar donde se pudiera hablar sobre danza, y ahora aquí lo tenemos los martes a las doce.

En cuanto a cursos de capacitación, de mayo para acá, hemos impartido 18 talleres y el año entrante vamos a comenzar esquemáticamente con cursos de Labanotación y sistema Benesh.

Sin embargo, no deja de haber problemas. Por ejemplo, el maestro Jesús Jaúregui, ante la inquietud de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, dio un curso, y trajo compañeros que conocen notaciones de sistemas apilados a la danza tradicional mexicana y todavía no podemos comprometerlos a que los impartan. Entonces, tenemos que organizar estos seminarios de capacitación y actualización en danza entre ustedes y nosotros; tráiganse un temario. Creo que somos la primera institución que está trabajando con un temario, a veces no lo cumplimos totalmente pero lo tenemos; se puede decir que somos muy breves, no pretendemos llegar a cosas muy profundas, pero sí a cosas que están sujetando el interés de la gente con la necesidad de continuar superandose. Vamos a tener que seguir haciendo eventos como éste y necesitamos el apoyo de ustedes.

D.C.: Respecto al proyecto que desarrolla el INBA, se supone que es para difusión, pero ¿cómo es posible que pase por alto una contaminación tan enajenante? No es normal que se hable de un control político y del desarrollo de las ciencias de las culturas de la danza y que importemos "jacksonomía," aparte de *aerobics*, *break dance*, etc. No es posible que hablemos de que existe una cultura mexicana muy rica y que nadie se interese por ella. Ustedes lo han visto, en una función hay veinte personas. Entonces, qué se está difundiendo culturalmente, a dónde se quiere llegar.

M.Z.: Respecto a lo que Patricia hablaba de los cursos que se están dando aquí, me parece que se están dando pautas para hacer todo este tipo de cursos, de reuniones, etc. Desgraciadamente no es la gran mayoría, dentro de las instituciones de la danza, la que asiste, pero siento que todo es cosa de una reestructuración.

Respecto al burocratismo, es bien cierto que es un riesgo, pero por otro lado, también es muy cierto lo que está pasando y muy graves los resultados. Voy a concluir en este tema con la frase que me dijo una señora dedicada a la investigación de la danza que no asistió a este Encuentro porque "al medio no hay que forzarlo, él solo se va a dar". Yo siento que dejar las cosas así no es posible porque entonces no tendrían caso los Encuentros. Hay factores políticos, económicos, burocráticos, por parte de las instituciones, hay problemas de hermetismo, pero siento que por parte de la investigación tenemos interés. Esa es la situación actual. No podemos esperar a que se den las cosas por sí mismas, siento que por eso es vital este Encuentro, que lleguemos a conclusiones reales, se den o no se den; también nos estamos encaramando, estamos dándonos cuenta, como investigadores, de nuestra situación personal que es delicada, y de la situación política en que se encuentra por parte de las instituciones, y por otro lado, el medio de la danza. Hay mucho pleito también, entonces, siento que estamos divididos en ese sentido. Por consiguiente, cuál sería esa política, si no es llegar a burocratizar la danza, si no es llegar a pedir licencias, si no es llegar a formar cursos de capacitación y obligar a la gente un poco, para que realmente tome conciencia del trabajo en el buen sentido de la palabra, que se comprometa, que sepa aplicar adecuadamente sus conocimientos por áreas correctas; ¿cuál es ese camino que podríamos encontrar?, ese es el cuestionamiento principal de esta mesa.

B.Ch.: Hay otra cuestión que también es muy importante hacer notar: si caemos en la burocratización, el control o la sistematización de la enseñanza, se va a perder mucho de lo que es realmente el arte.

El maestro empieza tomando clases, luego cae en una compañía, y cuando se retira o cambia de profesión, empieza a dar clases, así es como se va dando. La enseñanza dancística es una de las pocas profesiones de nuestros tiempos que aún sigue siendo un gremio que se transmite de "padres a hijos"; de maestros a alumnos van transmitiendo el conocimiento, y creo que si se institucionaliza, se burocratiza, etc., va a perder algo de eso que todavía tiene el arte, la expresión misma de lo que está pasando en el medio. No puede ser que el que ya tomó un curso de anatomía, un curso de pedagogía y uno de historia de México, ya está capacitado para ser maestro. Entonces, nuevamente la cuestión es qué

es sistematizar la investigación, sistematizar la preparación de los maestros, etc. Todos esos factores hay que tomarlos en cuenta.

Público: Sería una propuesta a Bellas Artes, o más concretamente a la SEP, que impidiera la importación de música como el *break dance*, porque yo también estoy de acuerdo con David, tenemos cosas muy importantes y no les hacemos caso, ni nosotros, ni los encargados de enseñar e impartir la cultura. Preferimos dejarnos influenciar por otros medios, por otros lugares que no tienen nada que ver con nuestras raíces, como dijo Bernardo, todo es cuestión política, o de economía, que no nos ayuda o que no permite llegar a donde nosotros queremos. Aquí, afortunadamente, hay grandes personas, yo he pensado analizar un poco sus intenciones pero no hay nada, no hay gran riqueza pues el 99 por ciento de los que pueden hacer algo, no están aquí; estamos únicamente los que estamos interesados en iniciar cosas, hablamos de las escuelas de danza, de los grupos que no tienen licencia, pero no están, únicamente se ha estado comentando que posiblemente enseñan mal, pero no sabemos sus necesidades, no hay personas que refuten lo que se está diciendo aquí. Hemos estado nada más tirando a personas o a instituciones, pero no nos pueden refutar. Entonces, estamos cayendo en un círculo vicioso en que no hay ni el sí ni el no, únicamente estamos diciendo las cosas que nos interesan porque creo que estamos del mismo lado, pero no somos las personas indicadas para este tipo de confrontamiento y ver verdaderas conclusiones, verdaderas posibilidades de dar un poco más.

M.Z.: Una de las conclusiones básicas que va a tener esta mesa es ésta, que no hubo gente que refutara o confrontara nuestros planteamientos para ver qué tan equivocados estamos. Así es el panorama, Bernardo ha vuelto a insistir en la burocratización, pero me gustaría escuchar al medio que está así, porque ahí comenzaría el crecimiento de ellos y de nosotros.

K.B.: Siento que enfocamos un poco mal el problema, pues no creo éste sea que se importe a Michael Jackson o no, incluso el cerrar las puertas a lo que los demás están haciendo sería erróneo. Si la música de Michael Jackson tiene más fuerza aquí que nuestro propio folklor y que nuestra propia expresión, es porque no le hemos dado el lugar que le corresponde a lo nuestro. Eso por un lado, y por otro, la gente se siente más allegada a toda esta corriente jacksonista, como dicen, porque tiene un poco la misma problemática. Todo lo que es *break dance* nace de la calle, no es una expresión institucionalizada o creada en estudios; nació de la calle y tiene sus raíces entre la población latinoamericana de Estados

Unidos y en toda la población negra, porque el *break dance*, si lo analizamos a fondo, tiene origen africano. Entonces, no creo que la solución para desarrollar una expresión propia sea cerrar las puertas a todo lo que pasa en el mundo; si están haciendo lo que hacen, pues, qué bueno, y se le da el lugar que le corresponde; hay que incentivar a la gente para que encontremos qué es lo que nosotros sentimos, qué es lo que nosotros queremos expresar, no tiene que ser forzosamente el *Jarabe tapatío*, pero sí probablemente algo de nosotros, que vaya de acuerdo a la época en que estamos viviendo; la cosa no es encontrar nuestra identidad como mexicanos en el sentido de folklor, sino como individuos de esta época, con su situación social y política específica.

P.A.: Yo pienso que puede ser muy peligroso algo que siempre está sucediendo aquí; que el INBA haga, que el INBA torne, porque es una posición de niño chiquiado, que venga papá gobierno aquí junto a mí. El problema creo es, de principio, de la gente de la danza. Esta ausencia ciertamente es cuestionable, pero también es representativa de una disgregación total, y creo que en la medida que tenemos duda respecto a la burocratización y demás, es en función que mientras no haya un grupo, con una cierta cohesión, una unidad, unas ideas representativas de esa unidad y esa cohesión, ese grupo es vulnerable y es susceptible a ser manejado.

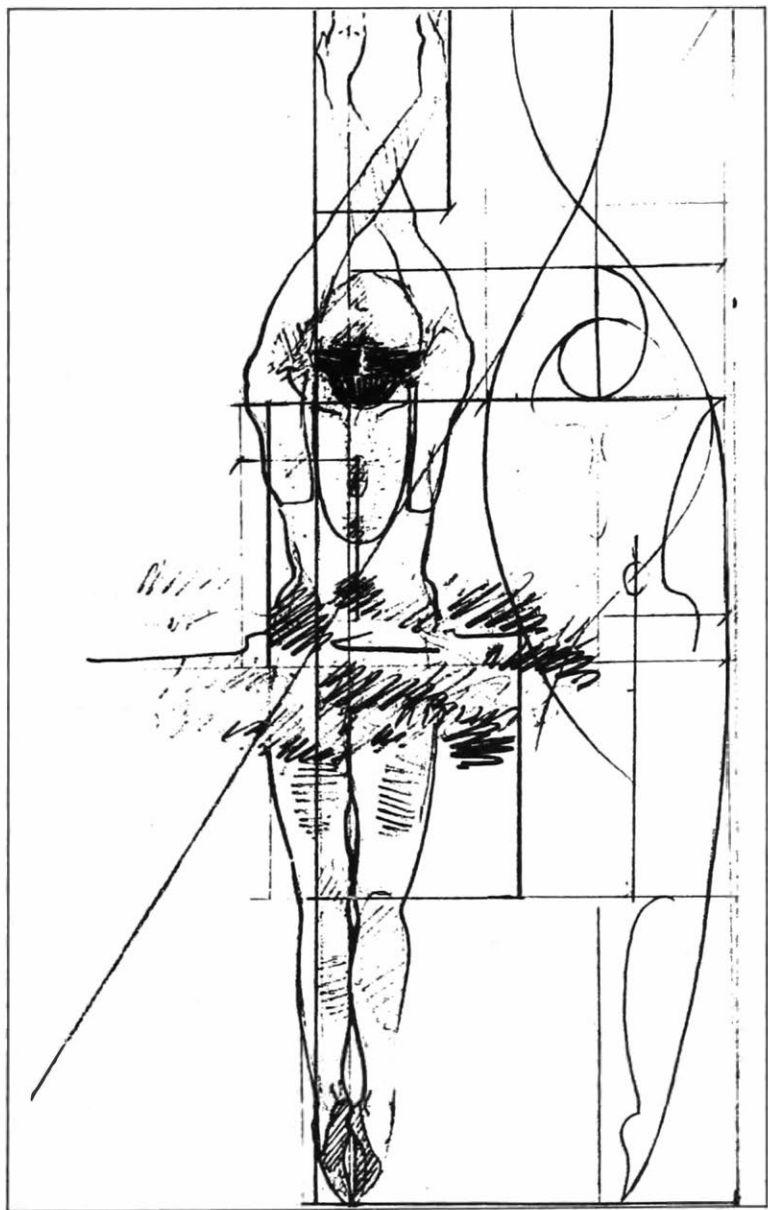
Muchos grupos adquieren su independencia y les cuesta muchas cosas, pero muchas veces, admitir el subsidio implica, también, ceder en cuestiones artísticas, así como en cuestiones de creación en otros lineamientos. El intento del Consejo Nacional de la Danza se quedó en papeles como muchos puntos se han quedado, ojalá que este no sea el caso.

Yo pienso que la responsabilidad o la necesidad primera sería, no sólo hacer conciencia, sino trascender la discusión y llegar a la práctica, con la gente de la danza; que esa gente sea la que haga las cosas, pues si no, todo queda en que los investigadores de la danza dijeron, hicieron, tornaron, y no tienen el respaldo de la gente que, finalmente, se va a beneficiar de lo que los investigadores hagan.

Entonces, en la medida en que no se pueda hablar de un grupo de bailarines, de un grupo que está pugnando y es capaz de defenderse y hablar, seguirán igual.

B.Ch.: Yo estoy muy de acuerdo con la compañera y, afortunadamente, al venir acá, se me ocurrió una idea que me gustaría comunicar al Centro de Información y Documentación de la Danza.

Se habla mucho de que no hay presupuesto para la investigación. Sin embargo, se puede acudir a las universidades y proponer los temas que



a ustedes les interesa desarrollar como proyecto de tesis. De esta manera el estudiante o estudiantes trabajan sobre el tema sin que la institución, en este caso el CID-Danza, tenga que invertir dinero.

Todos los alumnos que están haciendo su trabajo social pueden interesarse e integrarse trabajando en un proyecto conjunto, coordinado por el mismo CID-Danza. Las ideas se pueden “vender” a una universidad para que ellos se encarguen de investigar los diferentes aspectos.

La Facultad de Sociología puede investigar los métodos sociológicos de la danza de los diferentes grupos que hay; la gente de pedagogía puede investigar un tema específico de música; la gente de medicina puede apoyar alguna otra área, y así, con cada una de las facultades de las diferentes universidades. Es mano de obra gratis, y ambos salen beneficiados: por un lado los estudiantes no tienen ideas para crear proyectos de tesis, trabajan disgregadamente los proyectos de investigación, llenan los requisitos de una investigación, les dan su calificación, se guarda en la biblioteca y no se hace nada más. Yo creo, pues, que ésta sería una posibilidad.

P.A.: Yo pienso que no hay ningún esfuerzo que se pierde. Cuando me tocó a mí ser la que formó este Centro, hubo una sola razón: la gente de la danza reunidos en asamblea general, en el año 1975, pedía un centro de información y documentación, y con ese argumento hoy tenemos gente. Nacimos en plena crisis y no se ha otorgado ninguna plaza para investigación, pero estamos aquí trabajando casi catorce personas.

Programación y Presupuesto nos está enseñando a presentar los proyectos de investigación y nos damos cuenta de que el año pasado teníamos 28 programas trabajando y el próximo año 34, en donde pedíamos el aporte del servicio social porque solamente para cumplir estos 34 proyectos en el 85, necesitamos 100 personas del servicio social.

Otra gente que ha llegado a nuestro Centro son los voluntarios. Este año la prioridad ha sido la Memoria del Palacio de Bellas Artes. En un año hemos tenido que recopilar la información de 50 y, a través de esta experiencia extraordinaria, nos llegaron nuestros primeros servidores sociales y ha sido una gran experiencia, y estoy segura de que estos muchachos nos van a dar una mano muy importante. Casi todos ellos son historiadores y estamos aprendiendo de ellos.

Aquí lo que nos falta es gente que venga a trabajar con nosotros, ojalá nos comisionaran a todo México. Vengan a ayudarnos a hacer convenios, necesitamos el servicio social.

En cuanto a asesoría de tesis, se están generando una gran cantidad sobre danza que nosotros mismos no podemos cuidar; hay muchas en

el área de salud, de terapia, muchas sobre problemas alimenticios, entonces, necesitamos voluntarios.

En este momento estoy como funcionaria, pero como investigadora, tengo que decir que hemos tenido libertad y la suerte de que estos proyectos prioritarios hayan sido de las necesidades que nosotros, los que nos atrevemos a decir que somos investigadores, hemos creído que era lo primero que teníamos que hacer, así que bienvenidos. Yo pienso que si hacemos aquí un conjunto de bondades y de quehaceres, pero prácticos, los vamos a hacer. Por lo menos este equipo ha dejado un Centro con un pequeño presupuesto y nos da mucho gusto.

Alguna vez tendremos que irnos a otro frente de batalla, pero aquí ya se queda un centro y ojalá que podamos defender la libertad de querer tener programas de investigación. Estamos, pues, esperando a cada uno de ustedes.

M.Z.: No sé si hay alguna opinión más. Yo siento que los puntos que hemos discutido han quedado un poco inconclusos, con muchas interrogantes; siento que este tema de políticas de investigación es el que ha quedado más oscuro porque es el más difícil; no lo hemos aclarado mucho, no hemos dado propuestas, sino hemos seguido hablando de las cuestiones de cómo se encuentra la investigación, cuáles son las medidas que hemos tomado, etcétera.

Es muy aceptable que no tengamos la idea clara, tal vez no nos queramos comprometer o lo vemos un poco caótico y no podemos dar una respuesta a este tipo de puntos.

Concluyo que este tema ha quedado inconcluso por falta de personas que podrían estar aquí representando instituciones, tanto del campo de la danza como de las otras áreas.

No sé si alguien tiene algún tipo de aclaración más. Estamos a media hora de terminar, pero no tenemos que quedarnos simplemente porque tiene que ser así. Yo siento que se ha platicado bastante, que hemos tenido una idea general de los cuatro puntos y los exhorto a que mañana no falten, tenemos que llegar a conclusiones para poder exponerlas inteligentemente en la plenaria. Las otras mesas están llenas de gente de la danza y allá sí está habiendo pugnas. Entonces, nosotros tenemos que llegar con conclusiones muy claras de qué es lo que pasó aquí, si pasó algo, o si no pasó nada. Muchas gracias.

Conclusiones

Danza escénica

1. *Situación actual de la investigación de la danza en México*

- La infraestructura y los apoyos para la investigación sistemática relacionada con la danza escénica en México han sido muy pocos.
- Los pocos investigadores serios de danza escénica trabajan aisladamente.
- Los universitarios que se proponen hacer tesis sobre temas interdisciplinarios relacionados con la danza encuentran muchas dificultades.
- La creación del CID-Danza-INBA es un paso importante para promover la investigación de la danza en México.

2. *Necesidades prioritarias para la investigación de la danza escénica*

- Urge una investigación clara y profunda sobre los pioneros de la danza mexicana.
- Que el INBA, otras instituciones y toda la comunidad de la danza apoyen fuertemente el archivo, la biblioteca y la cineteca del CID-Danza para que éste logre reunir de la manera más completa posible toda la información relacionada con la danza nacional e internacional.
- Que se cree una sede para la experimentación y presentación de los trabajos de los jóvenes creadores, abierta a todas las corrientes y estilos, con apoyos para la producción de obras seleccionadas (música, elementos plásticos, etcétera).
- Que se creen instancias para la presentación pública de los trabajos de talleres de improvisación y creación coreográfica.
- Urge una investigación profunda para crear las bases para la insti-

tución de una carrera de historia, investigación, crítica, coreografía y pedagogía de la danza a nivel universitario y con énfasis interdisciplinario.

- Se deben revisar los planes de estudios de las escuelas de danza que patrocina el Estado basándose en una investigación profunda sobre los métodos y técnicas apropiados para la formación de artistas de la danza en México.
- Se requiere una investigación interdisciplinaria amplia sobre la programación y la difusión de la danza escénica.
- Es necesaria la investigación sobre la necesidad operativa de la organización de clases, talleres y discusiones abiertas que propicien el intercambio entre los grupos de artistas que presentan espectáculos de danza escénica y las comunidades donde se efectúan sus actuaciones.
- Propiciar que el bailarín investigue dentro de su profesión para poder estimular su interacción con las comunidades donde se presenta.
- Se requiere una investigación sobre las necesidades de locales de trabajo, y principios rectores de trabajo artístico, de los grupos de danza independiente y egresados de las escuelas de danza.
- Urge la investigación seria de las políticas culturales y el papel del Estado en la educación y difusión de la danza escénica.
- Creación de directorios de escuelas de danza, grupos de danza, servicios médicos para trabajadores de danza y publicación periódica de las mismas actualizada, con apoyo del CID-Danza-INBA. Creación de un periódico mural con información sobre fuentes de trabajo dentro de la danza en el CID-Danza-INBA.
- Necesidad urgente de la creación de una revista especializada en danza enfocada a la investigación y la crítica.
- Se requiere una investigación profunda sobre la situación social, económica y cultural de los trabajadores de la danza.

3. Investigación interdisciplinaria de la danza escénica

- Es urgente la necesidad de apoyos amplios a la investigación y que ésta se vincule y se retroalimente con la práctica escénica de la danza.
- Que los resultados y los objetivos de la investigación beneficien directamente a las comunidades dancísticas mexicanas y a la sociedad en conjunto.
- Como resultado de todo lo que se habló a lo largo de estas sesiones se puso de manifiesto la necesidad imperiosa de formar una asocia-

ción de trabajadores de la danza con la finalidad de tratar los asuntos relacionados con la problemática propia del gremio. Se requiere buscar colectivamente la solución a problemas tales como la falta de locales de ensayo, espacios escénicos, bolsa de trabajo, servicios médicos y prestaciones sociales, organización e intercambio de maestros y seminarios, servicios educativos, etc. Se acordó citar a todos los interesados a una reunión que se efectuará el 19 de enero de 1985 a partir de las 10:00 horas en Campos Elíseos 480, México, D.F.

Danza popular, rural y urbana

Se procedió a la delimitación conceptual del término danza popular. Al respecto se vertieron muchos elementos y sin la pretensión de llegar a una definición acabada se acordó lo siguiente:

- La danza popular es la no académica, o sea, la no aprendida mediante un sistema escolarizado.
- Es la que produce, practica o llevan a cabo diversos sectores populares, todos ellos no sustentadores de medios de producción.
- Que a través de esa práctica se da, entre los participantes, una identidad de permanencia al pueblo.

1. Situación actual de la investigación de la danza en México

- Procedimos a enlistar las dependencias que llevan a cabo investigación de danza popular.
- Se observó que hay intentos aislados de investigación, pero que no se ha constituido un movimiento articulado, por lo cual su grado de desarrollo es aún incipiente, en la medida en que no se ha podido constituir una metodología ampliamente discutida que abarque objetos, problemas y métodos para la investigación.
- Se planteó como pregunta eje para la discusión: ¿qué es la investigación de la danza? dado que la mayor parte de los tratados se reducen a una simple recopilación de datos o una mera descripción de lo observado sin analizar los datos, desvinculándolos de su contexto social en que se producen. Una revisión bibliográfica sobre los tratados de danza nos permite afirmar lo anterior y nos indica que una gran parte de ellos se presentan como investigaciones careciendo de una fundamentación científica de lo que sostiene.

- Se propuso como declaración de la mesa de danza popular de este encuentro, la creación de una carrera de etnodanza a nivel profesional para lo cual deberá integrarse una comisión surgida de este evento, que elabore un proyecto respectivo. Esta comisión será el primer paso para la formación de un Consejo Técnico Interinstitucional que elaborará los programas y viabilidad de la creación de dicha carrera.
- Reforzar la labor desarrollada por el CID-Danza-INBA, a través del envío de información sobre los trabajos de investigación que se estén llevando a cabo y el producto de los ya concluidos.
- Que este encuentro elabore un oficio de solicitud de envío de dichos materiales que será remitido a las diversas dependencias.

2. *Necesidades prioritarias para la investigación de la danza*

- Se señaló que para la investigación de la danza, es necesario el manejo de un amplio conocimiento del fenómeno dancístico, esto es, que el investigador, además del manejo de otras disciplinas, conozca la danza teórica y prácticamente.
- Implementar equipos interdisciplinarios de investigación que permitan la elaboración de una metodología específica para la danza popular.
- Se reiteró la recomendación del trabajo en equipo como un medio para obtener mejores resultados.
- Impulsar la investigación de la danza en general y de la danza popular en particular, dado que este género dancístico ha sido poco investigado. Asimismo se propuso lo imprescindible de la realización del trabajo de campo que, de una u otra manera, lleven a cabo investigación sobre danza.
- Lo antes expuesto tiende a que este Centro sea un apoyo para que los investigadores trabajen con un proyecto de investigación sistemática y co-programática que conlleve a la variabilidad de la información, contextualización y conceptualización de la danza, con base en los siguientes instrumentos: documentos, fotografías, documentales filmicos, discos, libros, grabaciones, proyecciones y revistas especializadas. Para ello es indispensable el intercambio interinstitucional y cultural.

3. *Políticas de investigación*

- Que la investigación actual de la danza responda a una orientación popular, ya que la vigente comercializa de acuerdo con patrones de una política cultural clasista, que modifica la danza, para dar una imagen

idílica y chauvinista de las manifestaciones del pueblo. En la actualidad se observa que el conocimiento de la danza se da íntimamente ligado a procesos de institucionalización, academización y espectacularización de la danza, todos estos mecanismos de deformación de la danza. Nosotros planteamos que el conocimiento de la danza no necesariamente debe de hacerse para satisfacer estos fines. Dicho conocimiento, en cambio, deberá buscar el acercamiento al fenómeno dancístico, debe ser la constitución de un frente cultural que se oponga al embate de la cultura impuesta a través de los medios masivos de comunicación o de organización, como el Instituto Lingüístico de Verano, que favorecen una política de genocidio cultural.

- Respecto a la pregunta: ¿para qué se investiga?, no se puede llegar a una conclusión:

- a) para el rescate de los valores culturales, para no perder la identidad.
- b) para que, mediante el conocimiento, se respete la danza y no se atente contra ella.

- c) para el reconocimiento de la existencia de una realidad pluricultural.

- Aquí se planteó cómo dar a conocer una danza sin que ello implique su deformación. Al respecto se vio que sí es importante el conocimiento de la danza, para lo cual es básico que se enseñe la danza popular en la escuela, lo que no implica la academización. No se agotó el procedimiento.

- Queda pendiente la actitud del investigador en el proceso de investigación.

- Esta mesa propone a la de danza y educación la necesidad de cursos de capacitación y actualización permanentes para maestros en servicio.

- El FONADAN propone la realización de un encuentro sobre metodología de la investigación de la danza popular.

- Se plantea la necesidad de que dentro de seis meses se realice el Segundo Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza.

Danza y educación

1. Situación actual de la investigación de la danza en México

- Pocos recursos físicos y poco personal realmente interesado, especializado y comprometido con el trabajo de investigación.

- Pocas facilidades tanto para la realización de las investigaciones como para la difusión de los productos obtenidos de ellas.

- La comunidad científica de otras disciplinas apenas comienza a interesarse por la danza.
- Deficiencias en la preparación de los actuales investigadores de danza y docentes por lo que no se han aprovechado los métodos y técnicas de investigación y del proceso enseñanza-aprendizaje.
- No existe claridad en los propósitos y posibilidades de ampliación de las investigaciones.
- Falta comunicación entre los que hacen la investigación. La información está dispersa entre instituciones y particulares, por lo que se requiere buscar la optimización y ampliación de los recursos existentes para coordinar y recopilar los trabajos de investigación.
- Insuficiencia de estudios encaminados al hallazgo y la conjunción de los métodos y técnicas de los diferentes géneros dancísticos para ponerlos en relación con nuestro contexto y las características de la población.

2. Necesidades prioritarias para la investigación de la danza

Consideramos como necesidades prioritarias para la investigación de la danza que constituyen políticas deseables a seguir en el área de la educación dancística:

- La investigación interdisciplinaria dirigida a la relación estética del hombre con su mundo que, partiendo de las experiencias existentes, sean base para orientar los procesos educativos en la danza.
- Trabajar en las modificaciones necesarias para adaptar los resultados de investigaciones de otros contextos al nuestro.
- Mejorar los sistemas y planes de estudio para la formación de los profesionales de la danza (investigadores, docentes, ejecutantes, coreógrafos, directores, técnicos, anotadores, escenógrafos, vestuaristas, promotores, administradores), con el auxilio del trabajo interdisciplinario.
- Como necesidad inmediata, el entrenamiento de investigadores con recursos operativos y de bajo costo.
- Establecer una forma de organización que permita la comunicación, relación e información entre los investigadores y profesionales e interesados de la danza.
- Fortalecer el CID-Danza-INBA como fuente de información, asesoramiento y coordinación que constituya un canal para la difusión, reproducción y distribución.
- La obtención de recursos para la operación.

- El reconocimiento de la importancia de la labor de investigación sobre el tópico de la danza y la educación.
- Que la intercomunicación que de esto resulte esté encaminada a la descentralización y regionalización de las actividades.
- Que se centralicen los esfuerzos.
- Necesidad de mayores recursos para la operación de los trabajos de investigación.

Danza y salud

En esta mesa de danza y salud hubo un número muy reducido de participantes. En cuanto a los integrantes de la mesa de trabajo, la mayoría no tenía un vínculo directo con el mundo de la danza.

Si el objetivo de este Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza es promover el acercamiento interdisciplinario entre profesionales e investigadores interesados en la danza para lograr el intercambio de ideas sobre la investigación dancística actual y sus necesidades prioritarias, en esta mesa no se pudo lograr este intercambio por la ausencia de participantes que representaran tanto a las instituciones como al mundo de la danza, por lo que todos los acuerdos a los que se llegaron fueron similares en cada uno de los cuatro puntos tratados.

1. Situación actual de la investigación de la danza en México

- Sí se está haciendo investigación dentro del campo de la danza en México, tanto de parte de las instituciones como fuera de ellas.
- No hay organización sistemática ni calendarización a través de una institución para difundir y apoyar las investigaciones. Por lo tanto, la investigación se hace de manera aislada careciendo del intercambio de conocimientos entre unos y otros, por lo cual no se logran los frutos deseados.
- No hay un vínculo real entre investigadores y el mundo que se investiga, coexistiendo, a la vez, poco interés por parte del mundo de la danza (bailarines, coreógrafos, etcétera) en este campo.

2. Necesidades prioritarias para la investigación de la danza

- Crear una infraestructura sólida que permita conocer el mundo de la danza desde sus bases a fin de detectar sus necesidades e investigar.

- La creación de órganos de difusión que tengan como fin la información y divulgación de las investigaciones para que puedan llegar a mayor número de gente posible involucrada en este campo.
- La firma de convenios con instituciones públicas y privadas tanto nacionales como internacionales, con el fin de brindar asesoría, apoyo y posibilidades de aplicación práctica de los trabajos de investigación.
- Solicitar de instituciones públicas y privadas tanto nacionales como internacionales el financiamiento, el apoyo y el estímulo para la realización de los proyectos de investigación.

3. *Investigación interdisciplinaria de la danza*

- Considerar al bailarín como una entidad bio-psico-social y a la danza como una disciplina en la que convergen factores individuales, familiares, sociales, médicos, nutricionales, motivacionales, ecológicos y económicos, evidencia la necesaria interdisciplinaria de la investigación de la danza. Es, pues, importante que el medio de la danza acepte esta necesidad y se abra a los conocimientos que otras disciplinas le brinden, así como también es necesario que esas disciplinas apliquen sus conocimientos a la danza.

4. *Políticas de investigación*

- El carecer del punto de vista de los involucrados en el mundo de la danza imposibilitó la confrontación que permitiera, a su vez, plantear una serie de políticas concretas de investigación para la danza, de tal suerte que nos planteamos primeramente, cuál sería la mejor forma de introducir los trabajos de investigación existentes al gremio dancístico, así como revisar la trayectoria seguida en esos proyectos, a fin de mejorar los futuros.
- La necesidad urgente de plantear proyectos coherentes de investigación para la danza, exige necesariamente la unificación de los diferentes grupos dancísticos que los consolide como un movimiento y no como esfuerzos aislados.
- Hacemos hincapié en la necesidad de cambiar las formas de acercamiento y de petición a las autoridades encargadas de fomentar la investigación en México. Esto es, plantear nuestras necesidades de investigación no como proyectos aislados que en una sociedad como la nuestra son considerados como asuntos prescindibles que no requieren atención inmediata.

Entendemos que la danza es una actividad fundamental en el desarrollo físico, mental y emocional del individuo. Apreciarla como actividad no sólo artística sino también formativa le retribuiría su papel indispensable en la educación. Esta última es, como se afirma en el Programa de Educación, Cultura, Recreación y Deporte 1984-1985:

La educación es el elemento fundamental en la formación y desarrollo de las capacidades y habilidades del individuo. Por ello determina el nivel de aptitud y calificación de los recursos humanos de la sociedad. Un sistema que educa deficientemente a sus ciudadanos ve limitadas sus posibilidades para lograr un desarrollo equilibrado.

Así pues, es urgente retomar este planteamiento y exigir que se cumpla, con la conciencia de que sin organización, cualquier exigencia está condenada a no trascender de la mesa de discusiones.

Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza
La tipografía, formación e impresión
se hicieron en Prisma Editorial, S.A. de C.V.
en el mes de febrero de 1992. Esta edición consta de
1 000 ejemplares y estuvo al cuidado
de Griselda Pizano y Alejandrina Escudero.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes