



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita (coordinación editorial). Encuentro internacional sobre investigación de la danza 1985. SEP/INBA/DIDA/CID Danza. Tomo I, versión en español. México, D.F.: 1987.

ISBN: 9682916410

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.

International Conference on Dance Research



ENCUENTRO  
INTERNACIONAL  
SOBRE INVESTIGACIÓN  
DE LA DANZA

85

1

SEP



RESUMEN

RESUMEN

RESUMEN

CENTRO NACIONAL DE  
INVESTIGACIONES DOCUMENTALES  
E INFORMACIÓN DE LA DANZA  
CENTRO . DANZA  
" ROSA LIGON "



EXECUTIVO

PODER



ADMINISTR

1 1 13 14

CENTRO NACIONAL DE  
INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN  
E INFORMACIÓN DE LA DANZA  
CENTRO - DANZA  
P. JOSE LIBON

Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza



Encuentro Internacional  
sobre Investigación  
de la Danza

1985

Instituciones organizadoras

Instituto Nacional de Bellas Artes. Universidad Nacional Autónoma de México. Sección Nacional de Danza del Centro Mexicano de Teatro del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO. Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado. Instituto Mexicano del Seguro Social. Departamento del Distrito Federal. Comité Mexicano del Consejo Internacional de la Danza de la UNESCO.

Fecha

Del 6 al 8 de diciembre de 1985

Lugar

Museo Nacional de Antropología  
México, D.F.

*La Memoria Encuentro Internacional 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 expresadas son responsabilidad de los autores.

Coordinación editorial: Margarita Tortajada Quiroz

**Colaboradores:** Anastacio Ángeles Hernández, Patricia Aulestia de Alba, Kena Bastien van der Meer, Fernando Bermúdez, César Delgado Martínez, Julia Caso, Miriam Huberman, Anadel Lynton, Elisa Ramírez, Tulio de la Rosa, Alejandro Sánchez, Felipe Segura, Alan Stark y Concepción Vázquez.

Realización editorial: Alejandrina Escudero

Diseño de portada: Víctor Contreras

International Conference on Dance Research



ENCUENTRO  
INTERNACIONAL **85**  
SOBRE INVESTIGACIÓN  
DE LA DANZA

1

Memoria  
en dos volúmenes  
1. versión en español  
2. versión en inglés

Instituto Nacional de Bellas Artes  
Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza  
CID-DANZA

Primera edición 1987  
D.R. INBA/Dirección de Investigación y Documentación de las  
Artes/Centro de Investigación, Información y Documentación  
de la Danza.  
Campos Eliseos 480, Código Postal 11000  
México, D.F.

Impreso y Hecho en México  
*Printed and made in Mexico*

ISBN: 968-29-1641-0

## Índice

Presentación	9
Ceremonia de inauguración	11
I. La danza multifacética	17
II. Reconstrucción y repertorio	35
III. Notación	39
IV. Investigación y crítica	43
V. Danza popular en contextos no tradicionales	59
VI. Movimiento y expresión	65
VII. Danza popular, tradición y cambio	77
VIII. La danza folklórica en Latinoamérica	83
IX. Creatividad y danza	89
X. Compañías de danza y políticas culturales	95
XI. Terapia y danza	105
XII. Educación y danza	113
XIII. Historia de la danza	117
XIV. Identidad nacional y danza	123
XV. Medicina y danza	147
Eventos artísticos	161
Agradecimientos	168
Reunión de las Américas	168
Comité Organizador	169



## Presentación

La respuesta de nuestro gremio al *I Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza* ha superado nuestras expectativas.

Asistieron 830 participantes de 16 países que convivieron durante días de intenso trabajo, siendo también testigos de las más variadas manifestaciones actuales de la danza en México.

Parte de los logros de este encuentro se presentan aquí, la *Memoria del I Encuentro* representa un positivo estímulo para la investigación de la danza y para estrechar lazos amistosos y culturales entre naciones que luchan por un objetivo común: el desarrollo de la danza a nivel internacional.

Para los eventos académicos realizados durante el *Encuentro* se organizaron quince mesas de trabajo, con 93 ponencias, en las cuales se abordaron variados temas relacionados con la danza y el mundo dancístico. Esta *Memoria* no las incluye todas por razones técnicas de espacio y presupuesto.

Optamos por dar a conocer las que aportan información menos difundida en el medio de la danza y en el idioma en que originalmente fueron escritas.

La presente *Memoria* está dividida en quince partes, cada una de ellas corresponde a una mesa de trabajo en donde se discutió un tema específico relacionado con la danza. Cada parte incluye una lista de los ponentes que participaron en esa mesa, un resumen de las ponencias que no se presentan en forma completa y las conclusiones a las que se llegaron. Además se incluyen una o varias ponencias completas, que por contener información menos difundida, fueron elegidas para su reproducción total.

Al final de la presente *Memoria* se incluye información adicional sobre los eventos culturales y artísticos que se dieron lugar durante el *Encuentro*, datos sobre la *Reunión de las Américas*, que se realizó conjuntamente con este *Encuentro*, y un agradecimiento muy sincero a todos los participantes y no participantes que por medio de sus donaciones ayudaron a enriquecer el acervo bibliográfico, informativo y fotográfico con el que cuenta nuestro país en materia de danza.

Estamos seguros que el *Encuentro* ha sido una experiencia positiva para todos y deseamos que esta *Memoria* sea de utilidad para el desarrollo de la actividad investigadora en materia de danza.

Patricia Aulestia de Alba



## Ceremonia de inauguración\*

*Claire H. de Robilant*

Ser investigador no es un título o una labor que por lo general trae glorias personales consigo. Todo lo contrario. Tampoco es un oficio a través del cual se logre una agitada vida social, triunfos, recompensas, todo lo contrario: es una responsabilidad enorme hacia otros seres humanos y, por lo tanto, la dedicación del investigador tiene que ser COMPLETA. . . solamente de esta forma podremos transmitir la verdad histórica a las futuras generaciones.

Una investigación en la historia de la danza en América Latina no se hace de un momento a otro; es un proceso largo y bastante complicado. Para realizar una labor como esta, hay que tener paciencia. . . paciencia santa.

La mayoría de los teatros que se comenzaron a construir en el siglo XVIII se han quemado, junto con los antecedentes. Incluso en este siglo, yo he conocido un caso en Chile de un administrador que en la década de los cincuentas destruyó gran parte de la memoria que dejó su antecesor porque no le caía bien. . . y esto seguirá pasando.

Es necesario adquirir un conocimiento amplio de los países, del continente geográfico, político, histórico; hasta las religiones, las costumbres de los pueblos. . . si no es así, mejor no hacer esta investigación, que no es para mí, ni para los historiadores, sino para los que vienen después.

La historia del ballet en América Latina ha sido totalmente ignorada y sí se han mencionado giras pero en forma superficial y sumamente errónea.

Cuando hace dos años estuve en la Unión Soviética, no se acordaban de que Olga Preobrajenskaya bailó en 1912 en el entonces recién inaugurado Teatro Colón de Buenos Aires, nada menos que con Arturo Toscanini dirigiendo la orquesta.

Es importante, pues, que se dé a conocer de una vez por todas los antecedentes de los pioneros que han venido tanto en el siglo pasado, como de los bailarines, músicos, coreógrafos, etc., que han venido en este siglo.

Si en Australia, país que tiene 200 años de historia, ya se ha escrito

\* Se transcribe el discurso de tan distinguida investigadora, leído en la Ceremonia de Inauguración. Textos seleccionados por Tulio de la Rosa.

la historia de su ballet de 1835 a 1980 en dos volúmenes, ¿por qué América Latina (y lo repetiré hasta el cansancio) que tiene 400 o más años de historia, no puede tener la suya? ¿Por qué no podemos tener eso nosotros? En realidad, comparando las dos, nuestra historia del ballet no es menos interesante, quizás en algunos momentos lo sea más y además existen muchos vínculos. Los pioneros del siglo pasado viajaron tanto a EUA por el Cono Sur a Australia y muchos regresaron por los mismos caminos para volver a Francia, pero muchos también se quedaron en América Latina y ellos formaron después el núcleo de nuestras escuelas, ya en el siglo pasado.

Hasta el momento tengo reunido un compendio de los pioneros de 1808 a 1850 en Argentina, Chile, Uruguay, Brasil. He encontrado cosas maravillosas que son casi desconocidas en el resto del mundo. Escritores como Lauro Aiestarán, en Uruguay, Jesualdo y Mariano Bosch en Argentina, el gran Eugenio Perera Salas en Chile, que ha dejado la historia de los orígenes de la música desde la época precolombina. Todo está ya montado en varias cajas, en Londres, que contienen programas, estadísticas, artículos, fotografías, etc., que he encontrado por ahí, por allá. . .

Además de tener paciencia es necesario usar la imaginación. . . Hay que conocer el ambiente en el que trabajaba esta gente en el siglo pasado. ¿Cómo viajaron? Ellos no lo hacían en avión como nosotros ahora, no tenían embajadas ni la posibilidad de ser recibidos por una comitiva; no tenían vestuario de nylon, tenían pesados trajes que debían planchar con esas planchas de la época. . .

La primera compañía completa llegó a Chile en 1850 desde Francia por el Cabo de Hornos (por eso hay que saber un poco de Geografía), era un grupo altamente profesional de bailarines franceses que había salido en agosto por barco y llegó a Valparaíso a finales de noviembre, y a los cinco días ofreció la primera función completa de ballet que se veía en Chile. A la semana siguiente viajaron a Santiago, la capital, a través de las montañas por la cordillera de la costa que era peligrosísima. Lo hicieron en birlochos que se quebraban en el camino. . . existe cada historia de esto. . .

Hay constancias de personas que viven en Inglaterra (angloargentinos, anglochilenos) que cuentan cómo hubo que levantar a los bailarines de los asientos de las mulas por tan helados que estaban en el paso de la cordillera. Cuando hablo de esto me han dicho que no tiene nada que ver con el ballet. . . pienso que tiene mucho que ver porque si no fuera por esta gente, quizá, no tendríamos ballet en América hoy día.

Así fue como esta compañía llegó a Santiago y escenificó la primera *Giselle* que se vio en Chile. Aquí tienen ustedes una diapositiva del diario *La Tribuna* de Chile en 1850. La primera función de *Giselle* provocó un verdadero —aunque atrasado— movimiento romántico: la iglesia que era muy poderosa, quiso prohibir las presentaciones porque aparecía una cruz sobre la tumba de Giselle y porque las faldas se transparentaban y dejaban ver los "calzones" de las bailarinas. (Cabe señalar que era la primera vez que la palabra calzones aparecía no sólo en *La Tribuna*, sino en el diario liberal *El Progreso*). Las órdenes del Intendente de la iglesia no progresaron, le dijeron que se preocupara de su púlpito y que las bailarinas

podían seguir bailando con sus faldas de gasa pues eso era cultura en Europa.

Yo me he dado a la labor de buscar los antecedentes de todos los que han contribuido (tanto en el pasado como en el presente) a construir la historia de nuestro ballet. Les mostraré diferentes diapositivas de documentos que he recopilado.

- Bailarina de la Ópera de París que bailó en Estados Unidos, New Orleans, Cuba, Chile, Perú, después en California y la encontré en Australia, donde causó gran impresión a pesar de la presencia allí de Lola Montez. Después volvería a Chile, donde abriría su Academia y, en la década de los cincuenta, un hotel elegantísimo.

- Ésta es una joya que encontré en la Biblioteca Nacional de Chile. Se trata de la revista *Las Sílfiles*, fundada en 1850 por el señor Francisco Fernández Rodella. Sólo existen 8 ejemplares hasta enero de 1851.

- Aquí está el primer libreto en castellano de *Giselle* que publicó esta revista.

- Éstos son dos integrantes de la Compañía llamada Los Hermanos Rousset que viajaron por toda América Latina de 1856 en adelante. Era el padre, la madre y tres hermanas. Hasta ahora mi investigación llegó a Cuba. Eran increíbles esos pioneros. Tenían que atravesar cordilleras, ríos. . . Hoy día las compañías viajan en avión, sacan sus trajes de nylon, tienen embajadas que se preocupan. . . en esa época no tenían nada de esto.

- Oscar Bernardelli que viene de una famosa familia italiana de artistas. Formaba pareja con Celestina Thyerri, viajaron por toda América Latina, incluso México; tuvieron tres hijos, el primero creo que nació aquí, después uno en Brasil y otro en Chile. Dos fueron artistas que figuran en la Enciclopedia Argentina, hay muchos datos sobre ésta, una de las tantas familias pioneras que llegaron a América Latina.

- Ésta es de *La fille mal gardée*, uno de los primeros programas de la misma época, en Argentina.

- El Ballet Romántico en Chile, Argentina, Uruguay y Brasil va siempre un poquito atrás de la historia del ballet en Europa, pero, aunque con atraso, llegó a América Latina y nadie lo había registrado. Yo estoy agregando ahora el Post-Romanticismo de estos países que va de 1856 hasta 1862, después ocurrió lo que ocurrió. . . en Europa también hubo una decadencia. . .

Un año después de que Olga Preobrajenskaya bailó en el Teatro Colón de Buenos Aires, llegaron los Ballets de Diaghilev. Aquí les muestro el primer programa de 1913 en el mismo teatro, y este es un anuncio de esta compañía en Brasil y copia de los programas.

- Antecedentes de los viajes de la Compañía de Anna Pavlova en 1917, 1918, 1919 y la última en 1928 en la que curiosamente ya no tuvo el éxito de antes, ni en Argentina, ni en Brasil. Eso no se ha querido publicar, ¿por qué razón? Después de todo fue un proceso natural: ella ya no era tan joven, sus ballets resultaron anticuados para un público que ya había visto los Ballets de Diaghilev con obras de Korsákov, Stravinsky, etc., y especialmente en Argentina donde en 1926 lle-

gó Bronislava Nijinska a Buenos Aires quien ayudó a formar el ballet del Teatro Colón y presentó (apenas dos años después del estreno en París) su obra *Las bodas* que alcanzó enorme éxito. Este público ya tenía un panorama distinto y cuando se presentó la Pavlova su repertorio les pareció anticuado. Lo siento por sus admiradores, pero fue cierto. . .

- Ésta es interesante. En todos los libros está registrado que la Pavlova bailó en Brasil en su primera gira. Aquí se demuestra que no lo hizo hasta el año siguiente. Claramente se lee la cancelación y cómo se le devolvió al público el importe de las entradas.

- Éste es Nicolás Sergueiev quien salió de la Unión Soviética trayendo a Europa las anotaciones de los grandes clásicos. En 1929 este caballero hizo una gira por América Latina con la Ópera Privé Russe compañía que fue el antepasado directo del Original Ballet Russe de De Basil que, formada en París, fue un acontecimiento ya que además de algunos clásicos, presentó por primera vez en América Latina las óperas rusas.

- Éstas son todas las giras del Original Ballet Russe de Basil por América Latina, desde 1942 al 46. La última persona que escribió sobre eso en Inglaterra lo hizo en forma muy burlona. Yo armé una gran "rosca", escribí a la editorial mandando las correcciones en detalle.

Lamentablemente estamos cortos de tiempo, no podría mencionar todos los nombres pero como ejemplo de la calidad de estos pioneros quiero hablar de Elena Poliakova quien en 1949-50 apareció con otros inmigrantes de guerra en Chile. Abrió una academia en un subterráneo y un día el maestro Ernest Úthoff, fundador del Ballet Nacional Chileno, la descubrió allí con sus bailarines. Ya tenía alrededor de 65 años. El maestro Úthoff la contrató para la Universidad de Chile y después la ocupó también como maestra del Ballet Municipal (hoy día Ballet de Santiago) vivió muy querida hasta 1972 cuando prácticamente en mis brazos murió a los 86 años. Su historia es heroica, fue una maestra formidable. Sus clases fueron admiradas por cuanto artista venía a Chile.

- Aquí aparece en la famosa clase de Karsávina y Pavlova.

- En esta con Tamara Karsávina cuando formó parte de la primera gira que hizo Pavlova a los países escandinavos.

Estuvo con Diaghilev en *Las Sifides*, París 1911. Aquí está mencionado en *El Figaro* como la Mirtha en *Giselle*.

En la época de la revolución emigró con su marido enfermo y una pequeña hija; llegó a Yugoslavia a un pueblo llamado Luviana donde montó su versión de *Sheherezade*. Fue trasladada a Belgrado y fue fundadora del Ballet Clásico Yugoslavo. Fue condecorada por el Rey Alejandro, trabajó en el Conservatorio, bailó en Italia, tenía una carrera verdaderamente hermosa, era ya una gran pedagoga, pero llegó la guerra.

- Esta foto fue tomada en Austria en tiempos difíciles en Innsbruck, murió su esposo, allí perdí la pista hasta que aparece en Chile donde todavía vive su hija.

La historia no termina nunca. Es una tarea que no tiene final, ya que las artes se estancan o desarrollan según la situación de cada país o continente. Tener una pauta determinada sobre cómo ejecutar, recopilar, compaginar y archivar la investigación, es absolutamente básico e indispensable.

No olvidemos que estas informaciones sirven al investigador-estudiante, como base para sus propios estudios, tareas, ponencias, tesis, etc. Es por lo tanto un *deber* proporcionar la información correcta. Lo contrario puede causar serios trastornos al investigador-estudiante, que confía en el material que se le proporciona.

Bueno, yo podría seguir infinitamente pero tenemos que terminar. Estaré aquí unos días. Daré dos conferencias y si quieren hacer alguna pregunta estaré a su disposición.

Esta última foto me la dio Marie Rambert a quien entrevisté en Buenos Aires y cuando supo lo que pretendía hacer me puso en la dedicatoria "valor. . . valor. . ." y por último para que se rían un poco, una caricatura que me hizo una chica angloamericana que expuso en Australia hace seis años: es un tiburón que me está devorando.

Muchas gracias



# I

## La danza multifacética

1. *La importancia de manufacturas artesanales en las danzas tradicionales.*  
María Teresa Pomar  
Jefe del Departamento de Museos del Instituto Nacional Indigenista (INI).\*
2. *Danza y sociedad*  
Gloria Contreras  
Directora del Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).\*
3. *La revolución francesa de la danza durante los últimos veintiún años*  
Paul Bourcier  
Profesor de los cursos de danza de la Universidad Sorbona, París.\*
4. *El arte de la expresión*  
Joseph Lazzini  
Coreógrafo, Comité Nacional de la Danza, Francia.\*
5. *Un campo mágico: imágenes corporales en la creación del movimiento*  
Waldeen  
Pionera de la danza moderna en México.<sup>5</sup>
6. *El estatus del saber dancístico*  
Selma Jeanne Cohen, PHD  
Investigadora, escritora y editora de la Enciclopedia Internacional de la Danza.\*\*
7. *El aura del cuerpo*  
Alberto Dallal  
Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).<sup>5</sup>

### Coordinadora

Josefina Lavalle  
Investigadora del CID-DANZA

### Conclusiones

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>5</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## ***La importancia de manufacturas artesanales en las danzas tradicionales***

*María Teresa Pomar*

La danza tradicional constituye quizá la expresión más rica del arte popular ya que en ella se conjugan diferentes elementos tales como: música, parlamentos, coreografía, argumentos, y van acompañadas de toda una parafernalia compuesta por innumerables objetos hechos de diferentes materiales que integran la vestimenta de los personajes que intervienen en la representación, de los cuales se puede hablar por separado ya que constituyen por sí mismos, áreas artesanales. No hay que olvidar que en muchas de estas danzas están presentes también, para caracterizar a los participantes y a la danza misma, las máscaras con su gran fuerza expresiva.

Así por ejemplo, la música utilizada en las danzas de diferentes regiones del país requiere de instrumentos adecuados cuya obtención es difícil conseguir en cualquier mercado. Por ejemplo entre los grupos étnicos tzeltal y tzotzil de Chiapas, mestizos y náhuatl de Veracruz, guarojíos, mayos y yaquis de Sonora, se utilizan arpas para acompañar sus sonos de danza, pero cada una de ellas presenta características diferentes en tamaños, encordadura y cajas, y desde luego en sonidos. Por su parte, la guitarra utilizada en los Altos de Chiapas por los tzeltales y tzotziles, la huapanguera de la zona huasteca presentan también diferentes características en cuanto a formas y encordadura con la sexta que se elabora en Paracho, Mich. El mismo ejemplo vale para los violines cuyas formas van desde uno muy grande al que se podría emparentar con la viola, usado entre los tarahumaras de Chihuahua, hasta el pequeño ravel de la huasteca, el de jote de maguey de Sta. María Ocotán, Dgo., el monocorde de los seris de Sonora, etcétera.

Igual fenómeno se repite en tambores y flautas que van desde los pequeños y sencillos usados en la danza de *Los voladores*, entre los totonacas de Veracruz y los náhuatl de Puebla, a la complicadísima flauta pame con embocadura hecha con el cañón de una pluma de guajolote, con un resonador interno de tela de araña contenido en una bolsa de cera, hasta la gruesa flauta emparentada con la quena sudamericana utilizada en otros lugares del país; tambores de doble parche, caparazones de tortuga, teponaxtles, huéhuatl o tunkules, marimboles o marimbas, intervienen en la música necesaria para las danzas de cada región y sólo ahí donde se utilizan, se manufacturan.

Los recitados o parlamentos que se dicen en algunas danzas en muchas ocasiones corresponden a antiguos manuscritos pero se modifican con adiciones cada vez que se presenta la danza (caso de los náhuatl de Colima, algunas Pastorelas de Michoacán o *Los diablos* de Semana Santa de Tancanhuitz, S.L.P. que presentan el *Testamento de Judas*, comentando y criticando sucesos y personas que de una u otra forma se han destacado en el año). En términos generales, estos recitados se transmiten de generación en generación pero, como ya dijimos, son enriquecidos con el ingenio y la capacidad expresiva de los actores, muchas veces en el momento mismo de la representación.

En esta reunión hay expertos que pueden decirnos que dentro de la aparente sencillez de la coreografía existen también innovaciones y en algunos casos ésta es verdaderamente complicada y difícil de ejecutar.

Es importante también destacar el papel del vestuario que, por sencillo que sea, a veces solamente se utilizan tiras de papel, telas o pañuelos baratos para formarlo sobre el traje cotidiano, exigen un largo proceso de acondicionamiento para dar vistosidad a la danza, pasando a bordados complicadísimos en chaquira, lentejuela, hilos de seda, de oro o plata, etc. como los utilizados por los pascoleros tarahumaras o el caso de los chinelos de Morelos y el Estado de México en donde, aunado al rico terciopelo de que se hacen las túnicas se forran los gorros, que tienen un alma interior de petate tejida expreso, se derrocha maestría al igual que en los atuendos de voladores, negritos y huahuas papantecos en la distribución de chaquiras, lentejuelas, pieles de conejo y hasta foquitos de colores intercalados en el traje o los mantos profusamente bordados de los *Paragüeros* de Tlaxcala o los trajes de raso de seda bordados con hilos de oro y plata de las cuadrillas del Estado de México.

Los tocados y penachos de muchas danzas como *La pluma* de Oaxaca, los *Paragüeros* de Tlaxcala, los de los concheros con plumas de faisán y de pavorreal; los tocados de los huicholes y coras con plumas de urraca azul o el penacho de la máscara de serpiente que se usa en la danza del *Kalalá* en Chiapas o el gran rodete del Cuetzalín o de los Huahuas de los totonacos, nos hacen pensar en el uso de la pluma como una reminiscencia de nuestros antepasados amantecas y se confeccionan en la mayoría de los casos, por artesanos especializados.

No todos los integrantes de un grupo de danza popular pueden hacer todos los objetos que complementan o que hacen posible la realización de la danza; hay por ello dentro de cada grupo étnico y aún dentro de cada comunidad, especialistas —artesanos— encargados de realizar estos objetos.

Se manejan múltiples materiales para integrar la diferente indumentaria de los danzantes. Desde los penachos que hemos mencionado, a los complicadísimos sombreros de *Los negritos* coronados de garzotas o los huaraches especiales para la danza de *Los viejitos* y de los propios *Concheros*; también se hacen coronas sencillas o complicadas, yelmos, cinturones, cayados, brazaletes de hojalata cincelada y coloreada y la obra de los pintores está presente en muchos estandartes de danza que también suelen ser ricamente bordados. Con ixtle y otras fibras vegetales se fabrican pelucas complicadas o sencillas. En los grupos carnavalescos de

El Doctor, Qro. o de la región cora de Nayarit o de los tzeltales de Chiapas, usan el cartón y el papel para confeccionar sus máscaras.

También intervienen los hacedores de flores de papel para adornar sombreros y cayados de Pastorelas o ramilletes de flores naturales o artificiales en las zonas mazahuas y náhuatl de los Estados de México y Morelos. Los carriceros son capaces de hacer arcos plegadizos para la danza de los Acatlaxquis, penachos para la danza del Señor de la Naranja o armazones para *caballitos santiagueros* o toritos de danza con cohetería o los alfareros que hacen máscaras de barro o sahumeros cuando se requieren en alguna danza tradicional.

Los artifices de la cera hacen máscaras en Zaachila, Oax. para la danza de los *Jardineros* o en el estado de México para las cuadrillas, con luegas y rizadas barbas; los zapateros de Puebla, Jalisco y Chiapas horman máscaras de suela o vaqueta y son después los encargados de adornarlas; los curtidores de pieles y taxidermistas disecan las cabezas de venado usadas en la danza de este nombre en el noreste del país o curten las pieles de tigre para confeccionar los cascos usados por los zinacantecos. Igualmente los cascos de las máscaras de los chapayecas del Noroeste usan pieles con un cierto grado de curtumbre pero además, en muchas danzas se utilizan pequeños animales disecados a veces por expertos taxidermistas que duran muchísimo tiempo en uso. En algunos casos los parches de los tambores también son hechos con pieles preparadas por peleteros de las regiones.

Las máscaras merecen una atención especial desde el punto de vista del arte popular. Desde épocas remotas está íntimamente ligada a la danza, a la ceremonia y al rito.

Xavier Villaurrutia las calificó así:

Varios mundos se la disputan. Bajo ellos la máscara se ha ensombrecido. La realidad la solicita para dedicarla a un uso práctico —para ocultar o simplemente, para jugar—. El mundo ideal la requiere como medio para expresar sus ideas simbólicas: religión, farsa. Ambos hacen de ella un útil intermedio entre su intención y su resultado.

Muerta u olvidada la función práctica —la aventura y el carnaval—, ahogada en la corriente moderna la significación simbolizante del rito, y desdeñada por los actores, la máscara adquiere su justa significación estética. Imposible, entonces, incluirla en los dominios de la pintura o de la escultura. Si de ambas participa, en ninguna puede inscribirse.

Ya la miremos sola, inútil para cotidianos usos y desencadenada del símbolo, con una forma pura que puede alimentarse de su contenido artístico. Y si se basta a sí misma, otras realidades de arte están obligadas, en una especie de internacional derecho estético, a permitirle una existencia cerrada en su pequeña, libre y significativa isla de arte.

Es innumerable la cantidad de máscaras requeridas para satisfacer a las danzas en que se utilizan. Es también uno de los objetos preferidos por los coleccionistas particulares o por los encargados de los Museos. Conocemos muchas y ricas colecciones de ellas en México y en el extranjero, y nos asombra la enorme producción que ha permitido la creación de éstas y que sigue vigente entre los grupos de danza cuyo registro no ha

sido posible determinar aún a nivel nacional. Las máscaras se confeccionan también con los materiales más variados y en una gran multiplicidad de formas. En algunos casos, los menos de los que conocemos, las elaboran los propios danzantes y la gran cantidad de la producción de estos objetos está encomendada a artesanos especializados.

Hay hacedores de máscaras en cada región del país, a veces son los "santeros" los encargados de tallar las máscaras; en otras, los laqueadores expertos como en los casos de Olinalá, Gro. y Uruapan, Mich., son los encargados de su confección pero casi siempre el portador de la máscara y su hacedor forman parte de un complejo cultural en el que uno y otro son los intérpretes, con distintas acciones, de su tradición. El mascarero es casi siempre un impulsor de la danza, un conocedor de la tradición específica y, consecuentemente, de los personajes que él ayuda a crear; su conocimiento de la significación y alcances de la danza es a veces más completo que el de los danzantes en general. Domina muchos materiales como ya dijimos y generalmente es tallador, escultor, pintor, cartonero, peletero, hojalatero o cerero pero cualesquiera que sea el material que la tradición le inspira a manejar, él le dará un toque tan personal que dentro de un mismo tipo de máscaras obtendrá diferentes expresiones.

Las máscaras utilizadas en las danzas tradicionales, casi sin excepción, pueden considerarse obras de arte y no podemos olvidar que el arte a diferencia de otras actividades del hombre dentro de su cultura, es perdurable y universal y constituye la manifestación más preciada de cada cultura.

Cuando se estudia una danza generalmente se olvida a los artistas-artesanos, por ello es que en este modesto trabajo quisiéramos llamar su atención para que al realizar el estudio de una danza se profundice la investigación sobre cómo participan los artesanos en su montaje porque en la medida en que los artistas-artesanos desaparezcan y no se les estimule para seguir su importante trabajo, nos enfrentaremos con la amenaza de la desaparición no sólo de la máscara sino de la danza misma o, por lo menos, de la decadencia de la danza tradicional que es una de las manifestaciones más ricas del arte de un pueblo.

Al presentar en esta ocasión un vistazo aunque "a vuelo de pájaro" sobre las obras del arte popular que intervienen en múltiples danzas, queremos enfatizar nuestro punto de vista de que detrás de cada danza existen, aparte de otros elementos muy valiosos, artesanos que apoyan decisivamente esta acción, a quienes se les da poco o ningún reconocimiento.

No quisiéramos pasar desapercibidas otras acciones que se realizan si no dentro de la danza misma, sí colateralmente a ellas; por ejemplo y en muchos lugares las obras de pirotecnia, o en todos los casos que nosotros conocemos, la espléndida comida que preparan a nivel colectivo casi todas las mujeres: hijas, madres o esposas de los danzantes en las fechas de su presentación y que para nosotros también constituyen verdaderas obras del arte coquinario de los mexicanos.

## Danza y sociedad

Gloria Contreras

El coreógrafo se nutre de la sociedad que lo engendra. Así se vuelve un portavoz de los problemas que acosan a sus compatriotas, al mundo en general. Esto lo entendí por primera vez cuando hice *Vitalitas*. Vivía yo en Nueva York y el mundo padecía la guerra fría; el temor al holocausto nuclear era conciencia recién adquirida. Era 1959, a sólo 14 años de Hiroshima.

Yo construía danza pensando en forma y en música pero la estructura que surgía me hablaba de un hombre acorralado, neurótico, que vivía intensamente pero que caminaba irremediamente hacia el aniquilamiento. Imágenes de cuerpos inertes y apilados me perseguían. Al terminar el ballet lo nombré *Vitalitas* porque nos hablaba del hombre, sus pasiones, su destino y su muerte.

Después surgió *Alusiones*, ballet constituido por 14 danzas con música de Anton Webern. Otra vez mi preocupación era principalmente musical y dancística. Con inmenso esfuerzo unía yo movimientos, los desarrollaba, llegaba a un clímax y a un final, pero al analizarlo encontraba yo también que el hombre, sus sueños, sus presentimientos, sus juegos, sus pesadillas, eran la parte interna de la obra.

En *Sensemaya* surgió la discriminación que se vive en las sociedades blancas superdesarrolladas. El ambiente neoyorkino hervía con noticias de Ángela Davis, Eldrige Cleever, Malcolm X, Marthin Luther King. Tanto ellos como Franz Fannon me abrían el cerebro hacia lo ancestralmente arbitrario e injusto. Quise hacer un ballet al poema de Guillén. Me encantaba la idea de *Sensemaya*, la serpiente, el reto que significaba tejer su movimiento sinuoso. Empecé a construir e inconscientemente seleccioné a un bailarín negro para hacer el papel de la serpiente y a una comunidad blanca para matarla. La danza retrataba un linchamiento como los que se vivían en Alabama y en tantos otros pueblos. Yo era bailarina "clásica" y mi principal preocupación por años había sido la de hacer un demiplié. Sin embargo, al entrar al estudio a hacer la coreografía un impulso inconsciente se me metía en la cabeza y empezaba a dictarme órdenes. Al obedecer estos impulsos, la sociedad y sus preocupaciones aparecían en forma de danza independientemente de lo que yo quisiera hacer de manera consciente.

En algunas ocasiones mis objetivos iniciales eran muy distintos a los resultados finales. En *Eioua* (ballet creado a partir de la Misa de Nuestra Señora de Guillaume de Machaut) por ejemplo, estaba preocupada por construir una obra básicamente escultórica. Durante este periodo pasaba horas observando los árboles, como si fuera la primera vez que los veía. Analizaba cómo una rama se unía a otra, parecían seres que trataban de comunicarse. Junté cuatro cuerpos, les amarré las manos, tejí esculturas encadenadas que parecían asirse, complementarse, pero al final ese grupo siempre unido se desgajaba desintegrando lo plural y volviéndose sin-

gular. Cuando ordené a la figura central quedarse sola en el escenario me solté llorando, entendí que la soledad del hombre en las grandes urbes había sido mi tema, que mi subconsciente hablaba de mi soledad, de nuestra soledad. Y llegó el 68, yo trabajaba en Chile y luego volví a Nueva York. Llegaban las cartas y los periódicos de México, y me golpeaban las palabras, masacre, prisión, tortura, represión. Era un mundo lejano pero metido en mi ser. Los mexicanos eran sacudidos por una nueva y brutal realidad y tenía que asimilar la nueva lección, reconocer que el México de antaño ya no existía, que en su lugar surgía uno más real, sin antifaces, la demagogia había sido puesta a un lado y la verdadera política del sistema se revelaba.

Me pidieron que hiciera un ballet con música electrónica de Bruno Maderna. Pasé días enteros buscando el lenguaje apropiado, pero una y otra vez comprobaba que ese no era el camino. Un día estaba a punto de rendirme cuando de manera intuitiva mi cuerpo empezó a moverse como nunca antes lo había hecho, mi cara se distorsionaba y el dolor y el horror invadían mi conciencia, mi sangre, mi cerebro. Seguí construyendo, no paré en muchas horas. Al cabo de ellas llegaba a la masacre. Cuerpos que morían lentamente, su agonía duraba nueve minutos, danzaban su destrucción síquica por medio del temor y después, la ruptura de su cuerpo el cual explotaba en fragmentos, *Opus 32* había nacido, la crónica danzada de la matanza del 68.

Y luego *Integrales*. Artemisa Pedroza, la esposa de Eli de Gortari era nuestra maestra de danza. Diario llevaba la comida a Eli a la cárcel. La cárcel se metía al Taller en mil formas. Yo construía un ballet que quería geométrico, a la Kandinsky. Pero el ambiente que vivíamos en ese momento penetraba irremediabilmente en la obra, inclusive las palabras para designar los diversos momentos dancísticos de *Integrales* adquirían matices sociales, los tecnicismos empleados tradicionalmente en ballet eran sustituidos por palabras comunes cargadas de la terrible cotidianidad que nos envolvía, hablábamos de cuchillos, cárceles, fusilamiento, plaza, combate, abrazo, fraternidad, ataque, etc. ¿Por qué esa terminología? ¿Por qué precisamente en ese momento surgía una obra así? Porque era 1971 y los estudiantes eran nuevamente reprimidos y las cárceles estaban pobladas de luchadores políticos que eran minados poco a poco. La danza que creábamos se nutría de esta realidad y respondía a ella.

El coreógrafo, en parte, escoge su tema al seleccionar una música determinada, ya que ésta es la base principal de la que surge la atmósfera que singularizará una danza. De allí que él decida si el ballet va a ser esencialmente ligero, dramático, místico, estético, dinámico; pero siempre habrá un elemento imprevisto que surgirá como sorpresa. En una misma época surgen ballets con diferentes contenidos, por ejemplo: *Vitálitas* y *Huapango*. Ambos nacen en Nueva York, en el mismo año (1959) en uno se canaliza algo de la corriente nacionalista mexicana que surge de la Revolución Mexicana, representada en su forma emocional y que podría distinguirse como vitalidad y alegría mexicanista. *Vitálitas* capta la atmósfera universal de temor al holocausto nuclear. Junto a *Opus 32* y *Danza para mujeres*, (1969-70) nace *Interludio* que toma como tema lo cotidiano: la conversación, el saludo, el juego, también son parte de la vida y

de la sociedad que nos rodea. O sea, que en un periodo determinado un coreógrafo puede hacer ballets infinitamente variados dependiendo de la música que escoja, así como de su sensibilidad e intereses. Es importante señalar que el contenido emocional de las danzas no es consecuencia solamente del estado personal por el que atraviesa, sino también el momento histórico y estado anímico de la sociedad que lo produce. Un *Opus 32* no habría surgido basado en la música de Henze, tuvo que darse la coyuntura histórica que unió a Bruno Maderna-G. Contreras y el 68 mexicano.

El público lo captó porque su cultura y el momento que vivía era la que producía esa obra. El fenómeno de la comunicación surgió porque público y artistas compartían una realidad vital, común es que se reflejaba en la obra. Esta misma coreografía con la misma música y los mismos movimientos, pero bailada en otro tiempo y lugar no hubiera tenido el mismo significado que adquirió en ese momento y contextos. La danza es más que una serie de movimientos a una música dada, es también la carga de emociones, pensamientos y momentos históricos que atraviesan esos movimientos y les dan un sentido preciso.

De esta manera, queda establecido que el coreógrafo se nutre de la sociedad, pero ¿cuál es la cultura que le permite asimilar y devolver lo asimilado mediante una coreografía?

Para lograr este objetivo no bastan sin embargo, con idealismo o buena voluntad, el coreógrafo debe dominar ciertos elementos, de estos yo destacaría:

- El conocimiento del lenguaje dancístico
- El conocimiento del lenguaje musical
- Su interés básico en el hombre y el contacto real con la vida
- Su necesidad de expresión
- Su capacidad de invención
- Improvisación, análisis, selección, desarrollo

Todo esto conforma el oficio, el cual será enriquecido con la intuición, elemento subconsciente que proveerá lo desconocido aún por el coreógrafo mismo, que hará de una obra un suceso único con aportaciones determinadas.

¿Por qué hay que dominar el lenguaje dancístico para hacer una coreografía? Esto es tan obvio como que para hacer un zapato hay que saber manejar la aguja, el martillo, los clavos, la piel, etcétera.

¿Por qué dominar la música? ¿Cómo bailar mambo si desconozco su ritmo, su sonido, su contenido? Los elementos musicales determinan la textura de los músculos, su peso, su densidad, su color. Extender el corazón de la música es fundamental para el coreógrafo y el bailarín. Los oídos son órganos determinantes en la capacidad de ambos. De nada les servirá la asimilación de la técnica dancística, si su oído es pobre. Es a través de él que se logrará la sensibilidad, concentración, proyección.

Ahora bien, un coreógrafo cuyo mundo sea tan pequeño como una zapatilla de punta, ¿podrá producir la emoción en el público? si hace a un lado sus vivencias, su idiosincracia ¿podrá ser motivo de confluencia emo-

cional de mayorías? El circunscribirse a una gimnasia y vivir para ella, preocupándose sólo por la forma, dará forma solamente.

De allí que el dominio de la técnica en sí mismo no pueda producir arte. Ese surgirá sólo cuando trascienda la realidad individual del compositor y sea elemento generador de emociones universales. ¿Cuáles son éstas? Su gama es amplísima pero yo diría que ésta se desarrolla entre la creación y la destrucción, amor y odio, sexo y muerte, nacer y morir. Dentro de estas constantes está la vida: la alegría, el temor, lo místico, lo espiritual, lo cotidiano. La danza puede dar cabida a todos los pensamientos humanos.

Además de la influencia que la sociedad ejerce en el coreógrafo, existe el tiempo interno y su sensibilidad, de allí que las obras no surjan ante órdenes externas.

Sí se puede componer ante una orden, un ballet ligero, uno denso, uno serio o uno alegre, uno corto o uno largo, uno en puntas o uno descalzo. Pero un contenido emocional determinado, una atmósfera esencial debe de ser producto de la libertad.

## ***La revolución francesa de la danza durante los últimos veintiún años***

*Paul Bourcier*

Los principios del romanticismo literario en Francia estuvieron marcados por la batalla del *Hernani*. En 1830 en la Comedia Francesa durante la primera representación hubo un vivo enfrentamiento verbal y algunos golpes entre los sostenedores de las formas clásicas y los de las innovaciones, encabezados por Theophile Gautier, el futuro libretista de *Giselle*.

La revolución por una nueva danza en Francia ha tenido, ella también, su batalla histórica. La libró en marzo de 1964 en la Ópera de París con el estreno de la puesta en escena de Maurice Bejart de *La condenación de Fausto* de Berlioz. Bejart se atrevió a doblar a los cantantes de la ópera por un bailarín encargado de traducir con sus gestos los sentimientos expresados por el texto musical. Entonces la alegría de la pesada y estática Margarita-cantante estuvo glosado por la vivacidad y el arrebatado alegre de los movimientos de la Margarita-bailarina. Y en la escena final Fausto adopta la postura de un "majadero", como un yoga maldito, ya hundiéndose en el piso hacia el infierno. Esto había de ofender a los tradicionalistas. Ya habían silbado el final del primer acto. Al bajar el telón final estalló una batalla de bravos y silbidos. El público ya había salido cuando un centenar de apasionados permanecieron en la sala y; de un palco al otro, se enfrentaron, unos imitando, como burla, una danza de vientre que simbolizaba para ellos la estética de Bejart. Y los otros gritando "a la sepultura los antepasados". La compañía permaneció en la escena después de los saludos tomando resueltamente partido y aplaudiendo a su maestro.

el mismo Mefistófeles amagando con un dedo homérico los palcos de los oponentes, los invitaba a venir y explicarse a golpes en escena.

Unos y otros tenían consciencia justamente de que una revolución comenzaba: en el templo del academismo la danza nueva que no respetaba la palabra de los cánones dictados por Petipa y revisados por Lifar, acababa de hacer su entrada y fue hecha pedazos. Anteriormente la Ópera había presentado más que un "ballet-jazz": *Pas de Dieux* (Danza de los dioses) de Gene Kelly. Pero un jazz placentero, refrenando sus "caderazos" y sacrificando la pirlueta académica, una obra donde uno podía sonreír, pero no ofuscarse.

Bejart, por otra parte, había sido siempre rechazado por el público después de que en 1954 él había coreografiado sobre una música "concreta", género utilizado por primera vez en Francia, un ballet que utilizaba pasos modernos: *Sinfonía para un hombre solo*. Por haber creado la obra que le daría celebridad mundialmente: *La consagración de la primavera* en la Navidad de 1959, Bejart estuvo obligado a expatriarse al Teatro de la Moneda de Bruselas.

En realidad se movía con un público muy particular, el de los "balletómanos". Poco numeroso, se formaba exclusivamente de los medios acomodados. No pedían a la danza más que repetir las fórmulas tradicionales, respetar los valores consagrados por el uso, lo mismo que les conservarían los privilegios de su estatus social, de las ceremonias clasicistas, los encuentros en las veladas de la Ópera, vestidos de noche: todo era uno. Afirmando su gusto por la danza académica, discutirla utilizando términos más o menos técnicos, juzgar sin profundidad, intrigar por esta u otra estrella. Era de un siglo acá, una patente de buena educación, el sello de pertenecer a una categoría dentro de la élite. Bejart trastornaba esto.

Este mismo público rechazó, de generación en generación, las formas modernas del arte, fueron ellos los que habiendo silbado a los impresionistas, a los fauvistas, a los cubistas, protestaron contra el cielo raso pintado por Chagall para la Ópera. Cuando Martha Graham se detuvo en París en el curso de giras triunfales en 1950, y después en 1954, no encontró más que indiferencia y salas vacías.

Y todo sobrepasado en el espacio de un año. Regresa a la Ópera de París en 1965 para presentar *La consagración de la primavera*, y Bejart obtiene no un éxito unánime, sino discutible. El público tradicional estuvo sobrepasado por la llegada masiva de jóvenes que llenaron los lugares baratos de las galerías, venían al espectáculo en "jeans" y cuello abierto. Eso no fue más que una moda fugaz: el año siguiente, cuando Bejart encuentra al público verdaderamente popular del Festival de Aviñón, donde jamás se había visto la danza, el éxito fue inmenso, un plebiscito que de ahora en adelante se impondrá.

¿Qué había sucedido? Una transformación social que nutría a las actividades culturales, en particular a la danza, un público nuevo. Uno no se puede explicar la revolución francesa en la danza sin consultar a los sociólogos.

La Francia que había conocido una verdadera miseria después de la Segunda Guerra Mundial, rápidamente reanudó su posición industrial, l

tasa de expansión media era de un 5% al año. Los beneficiarios fueron las clases medias. Un buen indicador de la repartición de la riqueza es la democratización del automóvil: el número de propietarios pasó de 1 700 000 en 1951, a 4 900 000 en 1960, a 8 320 000 en 1965 para alcanzar 11 860 000 en 1970.

En el mismo tiempo la enseñanza se democratiza: el número de bachilleres que era de 59 000 en 1960 y que mostraba un progreso del 250% del reporte de 1940, pasó a cerca de 140 000 en 1970. Mas ingresos, más instrucción, eso quiere decir mayor apetito por la cultura y mayores medios para satisfacerlo. También las despensas culturales —donde se compran discos, libros, asistencia a espectáculos— se elevaba de 14.5 millones de Frs en 1960 a 20.5 millones en 1963, 28 millones en 1967 para atender 39 millones al final de la década.

Era una nueva sociedad que había nacido en el espacio de diez años, una sociedad joven ya que la natalidad tuvo su gran auge hasta 1955. Un público nuevo, una nueva cultura, nueva danza, ésta es una regla absoluta en la historia del arte de la danza.

Por otro lado, una estructura nueva bien acogida había sido creada por André Malraux, Ministro de Asuntos Culturales: las Casas de la Cultura que debían transformar las ciudades de provincia en centros de difusión cultural. De las doce que funcionan actualmente, diez fueron abiertas entre 1963 y 1967. Ellas dirigieron su acción en gran parte a las artes del espectáculo.

No solamente Bejart benefició esa renovación del público, sino también los bailarines norteamericanos que hasta entonces no habían encontrado un público caluroso. Ni Jerome Robbins en 1961 tuvo gran éxito con *La jaula*, *Movimientos*, *NY Export* que son obras indiscutibles; ni Paul Taylor que mostró, entre otras, *Junción*, *Tres epitafios*. Sino hasta dos años más tarde él triunfará en el Festival Internacional de Danza de París con los mismos ballets, a los que agregó *Aureole* y *Scudorama*. Merce Cunningham que ya había estado en Francia en 1964, fue saludado como un maestro en el mismo Festival con *Suite para cinco* y *How to pass kick fall and run*. Pudieron venir enseguida Alvin Ailey, Alwin Nikolais, cuyo éxito fue tan grande que le otorgan la dirección del Primer Centro Francés de Danza Contemporánea.

La revolución ya estaba en curso. Un bailarín francés Michel Descombey, juega allí un rol cuya importancia decisiva uno mide con el tiempo. Para sorpresa general, sin pasar por los medios rituales, él fue nombrado Director de Danza de la Ópera. No solamente pudo poner sus propias creaciones cuya modernidad era más audaz cada año: *Sinfonía concertante*, *But*, *Clairieres*, *Pour piccolo et mandoline*, sino que fue él quien hizo venir a Bejart a la Ópera. Poco respaldado por su grupo que se mantenía conservador, funda con los elementos nuevos un pequeño grupo, muy marginal, cuya influencia se revela más tarde, el Ópera-Studio. Él les enseña la práctica de la danza no académica, les proporciona un principio de repertorio componiendo para ellos *Ziklus*, *Jazz suite on mass texts*. Aún más, les da el gusto de componer ellos mismos con espíritu y en un estilo liberado.

Descombey, víctima de una coalición de estrellas cuyas carreras de-

pendían del academismo, tuvo un sucesor formado en su grupo, Jacques Garnier, quien mostró sus dotes como coreógrafo desde 1969 con *Fiat lux y Ils disent participer*.

Éstas son las características de la marcha de la revolución en la danza francesa. Iniciada por Descombey, Garnier va a trabajar un verano a Nueva York con Cunningham. En él se mezclan el temperamento francés y la experiencia americana. Los ballets que él ha coreografiado desde entonces no son más el desarrollo de una acción dramática como era tradición francesa desde el siglo XVI. Uno encuentra allí una sucesión de tensiones psicológicas y de gestos. Regresa de Estados Unidos en posesión de un estilo, deseaba fundar una compañía de danza contemporánea con una de sus camaradas de la Ópera, Brigitte Garnier. Ellos piden un permiso por un año para encaminar sus experiencias. La Dirección de la Ópera les rehusa la autorización. Ambos abandonarían una carrera que les aseguraba comodidad y seguridad material; fundan el Teatro del Silencio, y con dificultad, paso a paso, conquistan notoriedad.

Hoy día, Jacques Garnier es el Director del muy Oficia! Grupo de Investigaciones Coreográficas de la Ópera de París. Brigitte Lefebvre acaba de ser nombrada Inspectora Principal de Danza en el Ministerio de Cultura. Son los revolucionarios de hace quince años quienes están en el poder.

La influencia norteamericana es siempre muy fuerte en Francia, y notablemente la de Merce Cunningham quien fue el primer coreógrafo norteamericano invitado a montar un ballet en la Ópera de París, *Un jour ou deux* en 1973. También la de Carolyn Carlson está siempre presente: esta solista de Alwin Nikolais se impuso en una velada en la Ópera, en un espectáculo Varese con un ballet *Densite 21.5*. Le valió ser contratada al día siguiente como bailarina estrella y Directora del Grupo de Investigación Coreográfica creado por ella.

Y mientras Bejart bailaba ahora en un sector cercano a París, en Aviñón, los grupos jóvenes se multiplicaban. Las Casas de la Cultura eran quienes acogían las representaciones y quienes programaban de una manera permanente, ese fue el caso del Ballet Teatro Contemporáneo de Amiens, de la compañía de Felix Blaska en Grenoble; el año anterior la Casa de la Cultura de Nevers enroló al grupo de vanguardia de Four Solaire, el de Caen. La formación de Quentin Roullier. La Casa de la Cultura André Malraux de Creteil, en los cercanos suburbios parisinos se ha convertido en el patrocinador del grupo de Maguy Marin, formado en el Ballet del Siglo XX de Maurice Bejart, como Dominique Begouit, cuyo grupo es la representación oficial de toda la región Languedoc-Roussillon asociado a la ciudad de Montpellier.

Las estadísticas son más elocuentes que una enumeración aunque sea larga: el Teatro de la Ciudad que está directamente subvencionado por la Municipalidad de París y da cada año una temporada exclusivamente de danza contemporánea, ha triplicado en diez años el número de sus representaciones, doblado la asistencia alcanzando los 100 000 espectadores. Lo más interesante es el análisis sociológico de su público: el 28% son estudiantes, 11% jubilados, lo esencial está compuesto por los cuadros superiores: 23% y los medianos: 35%.

La revolución de la danza no ha concluido por cierto, lo primordial de los espectáculos de la Ópera está siempre constituido por el repertorio académico, e igual el Conservatorio Nacional Superior de Danza no da medallas mas que a los bailarines académicos.

Pero la ebullición es intensa por todos lados, en París, en la provincia, decenas de grupos se erigen frecuentemente con grandes dificultades materiales. Uno no puede hablar por tanto de una técnica específicamente francesa, sin duda son préstamos de todas las escuelas, notablemente de las de Graham y Limón, pero uno saborea el espíritu de libertad y un regreso a la exigencia corporal, al mismo tiempo que un rechazo a todos los estereotipos. El movimiento puro es el que quieren llevar a cabo los grupos más recientes, como el de Emile Dubois que anima Jean-Claude Gallota en Grenoble o el de Regine Chapinot.

Ese movimiento puro es suficiente la mayor parte del tiempo a sí mismo, sin el respaldo de una trama intelectual, pero utilizando un clima creado por el acompañamiento musical, frecuentemente atonal, de carácter repetitivo, tiene carácter obsesionante, ¿La nueva danza en Francia marcará una revolución general del espíritu francés?

*Traducción del francés: Felipe Segura.*

## *El arte de la expresión*

*Joseph Lazzini*

*Manos que hablan,  
pies que parecen escribir,*

**Paul Valery**

En el júbilo, el hombre pronuncia las palabras. Las palabras no bastan, las prologa. Las palabras prologadas no bastan, las modula. Las palabras moduladas no bastan y, sin darse cuenta, sus pies se agitan, sus manos gesticulan. Este fragmento chino habla de la necesidad universal de la danza como arte expresivo, tan antiguo como la historia, tan vasto como el ancho mundo.

Y sin embargo, el ballet europeo de la llamada época clásica es ya un puro placer visual, un divertimento prescindible, una inutilidad ornamental que, como tal, desaparece sin dejar huella. El ballet de aquel entonces es la pariente pobre —no importa qué tan agraciada— del teatro, la ópera y la obra lírica.

Constato gustoso que hoy en día el ballet es otra cosa: mucho más una expresión, un estado del alma —sea este cual fuere: dulce o violento— montada para placer del público, sí, pero esencialmente como una apertura de horizontes, una feliz confluencia en el escenario de lo humano, lo natural, lo vivo que puede adquirir una intensidad extrema.

El ballet "abstracto", incluso, no implicaría jamás estar desprovisto de vida. (Alguien calificó mi coreografía para la *Sinfonía clásica* de Prokofief como abstracta. De acuerdo, pero entendámonos bien: fue concebida sin usar ni historia ni escenarios anecdóticos como pretexto, ya que el desarrollo de las líneas corporales de los bailarines no lo requería. ¡Pero la emoción!)

Poco importa nombrar, clasificar, adjetivar un género; lo esencial es que refleje lo humano: sea un personaje, una idea, un sentimiento, un sueño, una realidad. Lo que la danza *no* es, en mi opinión, es una serie sucesiva de movimientos, la ilustración acrobática de una melodía. Ha de ser la transposición plástica de la vida, del universo y sus ritmos, del alma, de la naturaleza.

La danza es un arte: Como tal, la transfiguración del sentimiento a un movimiento requiere de leyes estéticas, técnicas específicas, disciplinas. La danza, inspirada en la vida, en los gestos naturales, no los repite sino que los estiliza para darles mayor realce, para hacer de cada uno de estos gestos algo armónico en sí y armónico respecto a otros movimientos. Así tendremos una traducción que no traiciona porque valora.

Cuando hablo de coreografía no intento ser neutral ni dar un punto de vista dogmático y final. No me inquieta ser neoclásico, no me inquieta ser humano. Doy el punto de vista de un hombre que no olvida que música, canto y danza surgen de la misma forja: de una especie de eclosión de alegría, júbilo y pasión. Tras años de trabajo y reflexión creo que la danza no es una faena regulada ni un juego frívolo. Es un ritual, más allá de una técnica eficaz, es aquella *otra* esfera. Una coreografía la reproduce en lo plástico y lo estético. Ha de armonizarse con un ritmo, ¿qué ritmo es este?

Pongamos un ejemplo: en una clase, el instructor marca el paso: golpes duros, golpes suaves. Los bailarines se ejercitan, podría analizarse matemáticamente la estructura de este ritmo. Pero cada paso tiene un ritmo propio: *piqué*, *glissé*, *sauté* que pueden matizarse de mil maneras: son los mil matices del corazón que, combinados, crean un lenguaje. Los pasos se unen y forman frases, reflejan y expresan un sentimiento, son acordes a lo que han de decir. Si en *Giselle*, segundo acto, escena del cementerio el *piqué arabesque* de la heroína ha de reflejar un equilibrio y distensión que sugieran el vuelo de su alma, el *gran jeté* seguido de una caída del bailarín ha de sugerir la imposibilidad humana de abandonar lazos terrenales.

Para mí la danza es poesía entretejida a la trama de la vida: cotidianidades, sueños. El cuerpo será más que un instrumento —también esto—, será un espejo del alma. La danza es el canto del cuerpo, expresivo y estético.

El coreógrafo de nuestros días luchará contra la óptica decorativa y mecánica: ha de hacer surgir su vida interior y evitar giros acrobáticos, abigarrados florilegios. Una obra debe tener figuras indispensables, las estrictamente necesarias para no perder su intensidad. Los movimientos naturales —animales, celestes— jamás son artificiales. Tienen una cohesión interna, una secuencia, una economía necesaria que se debe observar, aunada a una pasión que indicar, siempre. Incluso la muñeca mecánica

de *Coppelia* —y nada más lejos de lo natural— es una autómatas vivaz y maliciosa.

Prescindimos también de vestidos y parafernalias complejas, los cierros de mi ballet *El cazador maldito* no están indicados por cuernos de cartón, sino por una serie de *jetés* que retratan la huída nerviosa de las hembras que perciben el peligro. Tampoco mi *Pájaro azul* lleva plumas, brazos y manos vuelan por sí mismos. La naturaleza, copiada y estilizada, sirve y es servida por la danza, por el arte.

No hay, por otra parte, "estilo" divorciado de la vida, la danza es expresiva, legible y armoniosa con esa vida que fluye de los cuerpos. Un bailarín sin expresión no es tal. La mímica y la danza son inseparables. Esta separación, decía Fokine implicaría "trasladar a escena ejercicios cotidianos. En lugar de eso, ha de ser crearse una danza expresiva, una pantomima ritmada."

Inclusive cuando el bailarín da la espalda al público, cuando permanece inmóvil, ha de expresar algo. El coreógrafo ha de encontrar este ritmo gozoso, desolado, sereno o atormentado en sus bailarines para hacerlos participar con toda su pasión.

Y así, comunicará al público, expresará. No sólo apelará al placer de sus sentidos, sino que buscará el placer de sus corazones. Y si al salir de una noche de ballet vibran más, son más sensibles, el coreógrafo podrá decir, modestamente, que ha servido al arte coreográfico: útil, noblemente.

*Traducción y resumen de Elisa Ramírez Castañeda.*

## ***Síntesis de ponencias***

### ***Un campo mágico: imágenes corporales en la creación del movimiento***

*Waldeen*

Más que crear imágenes plásticas, hay que lograr un "pensamiento corporal" que está contenido en el "conocimiento" inconsciente que yace en centros del cuerpo, más profundos que la cabeza o el ojo. Cuando el hombre se reconcilia con su cuerpo se vuelve humano-divino.

La verdadera danza es la fusión entre el ser interior y el mundo exterior, utilización de símbolos para transfigurar los sentidos.

Debe hacer una interacción dinámica entre intuición y mente creativa, subconsciente y ciencia —conocimiento de la técnica y la forma.

La técnica es más que un puente neutral entre la realidad y el hombre abstracto.

Sin el conocimiento de su pasado cultural, el artista no tiene ni presente ni futuro.

El artista de la danza debe buscar sus raíces en su propia cultura y su pasado.

### ***El estatus del saber dancístico actual***

*Selma Jeanne Cohen*

Hoy en día, hablar del auge de la danza es un lugar común. Al hacerlo suelen referirse, primordialmente, a las múltiples presentaciones de variadas compañías, en diversos países, ante nutridas concurrencias. También ha habido un auge de interés por el saber dancístico; en los Estados Unidos de América, donde hace treinta años no había un solo curso sobre historia de la danza, actualmente se imparten más de cien. Escribimos y publicamos artículos y libros sobre danza, existen organizaciones que los congregan. Este entusiasmo es alentador.

### ***El aura del cuerpo***

*Alberto Dallal*

El aura, extensión luminosa del volumen biológico, que en las grabaciones de televisión hace permanecer a la imagen en el espacio, no obstante que el cuerpo vivo sigue moviéndose abandonándose o recorriendo el espacio.

Se habla, se dice que el técnico, el editor, el camarógrafo, para lograrlo sutura la imagen, por así decirlo, la cose a la materialidad de la atmósfera lumínica.

Comentan asimismo los hábiles manipuladores del ámbito televisivo que ocurre una remanencia como si el fenómeno, como la palabra, fuera de nueva factura en la historia de la humanidad.

Sin embargo, resulta obligatorio situar no sólo el aura de los cuerpos, sino a los cuerpos mismos. Éstos comparten una realidad espacial y atmosférica y al entrar en contacto unas con otros durante la vida cotidiana, las miradas mutuas permiten también el registro y simultáneas interpretaciones, para nuestras sorpresas al corroborar la existencia del aura del cuerpo, no importa la clasificación de las mil y una maneras en que se realiza la aprehensión visual de unos cuerpos y los otros, o de uno solo con respecto a todos los demás, uno por uno o en conjunto.

## Conclusiones

En esta mesa no hubo moderador. Se habló de temas muy diversos, de las múltiples instancias de la danza y se podría resumir de la siguiente manera: ¿Cuál es el papel de la danza como expresión en una sociedad? ¿Cuál su compromiso? ¿Cuál su creatividad? Y las cosas diversas abarcaron desde Gloria Contreras que habló de la vinculación y el compromiso político de un bailarín hasta Dallal que nos habló de los fenómenos lumínicos del aura, de la fotografía y su correlación con la danza. Tuvimos también la participación de Ma. Teresa Pomar que habló de la no poco oculta y nunca mencionada importancia de los artesanos en toda la parafernalia y el contexto de las danzas populares. La ponencia de Waldeen, pionera de la danza de este país, fue muy amplia en lo que respecta a la creatividad. Por su parte Paul Bourcier y Selma Jeanne Cohen se refirieron a casos importantes del desarrollo de la danza. Joseph Lazzini hizo un amplio estudio sobre la expresividad del arte dancístico.

Lo característico de esta mesa fue su pluralidad, como la danza misma.

## II

### *Reconstrucción y repertorio*

1. *Bournonville como fuente importante para el ballet romántico francés*  
Knud Arne Jürgensen  
Musicólogo de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.<sup>s</sup>
2. *La importancia de la investigación en la historia de la danza y la reconstrucción de danza*  
Alan Stark  
Investigador profesor del Instituto Anglo-Mexicano de Cultura.<sup>s</sup>
3. *El video como herramienta para la reconstrucción*  
Naomi Benari  
Directora artística de Danza por todo el mundo.\*\*
4. *La reconstrucción de la Giga (PECOUR) de la notación Feuillet*  
Nancy M. Bodenstein  
Jefe del Departamento de Música del Colegio del Estado de Salem, Mas, EUA<sup>d</sup>

#### **Moderadora**

Bodil Genkel

Maestra y coreógrafa

#### Conclusiones

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>s</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## ***Síntesis de ponencias***

### ***Bournonville como fuente importante para el ballet romántico francés***

*Knud Arne Jürgensen*

El primer ballet romántico, *Roberto el diablo*, fue reconstruido en 1985 a partir de las notas que Bournonville tomó después de asistir a su representación en la Ópera de París en 1941. Por primera vez se realizó un examen completo de las notas de ballets y danzas de óperas hechas por Bournonville y, después de estudiar su terminología sus abreviaturas y signos taquigráficos, se buscó realizar una reconstrucción auténtica de su notación (a diferencia de hacer una producción interpretativa).

### ***La importancia de la investigación en la historia de la danza y la reconstrucción de danza***

*Alan Stark*

Para un mejor entendimiento de las corrientes de la danza, es preciso una investigación de las formas de la danza. Documentos históricos nos permiten reconstruir coreografías y acompañarlas con la música adecuada. En diferentes partes del mundo, investigadores han descubierto tratados y manuscritos para ayudar en estas tareas. Por lo tanto es posible ver el hilo histórico que nos hace entender mejor los orígenes del ballet clásico y los estilos de la danza contemporánea, además de los bailes populares y folklóricos.

## *El video como herramienta para la reconstrucción*

*Naomi Benari*

Aquí se narran los procesos implicados en la reconstrucción del ballet *Winter Night*, coreografía elaborada por Walter Gore para el Ballet Rambert en 1984 y con duración de 35 minutos.

El trabajo nunca había sido anotado ni grabado para video, no obstante haber sido filmado en 1984. Una parte se extravió y no era posible ver las partes existentes. La restauración fue por tanto basada casi exclusivamente en los bailarines que integraban el ballet, cuya memoria fue estimulada por el uso del video.

Se reportan las ventajas inesperadas resultantes de esta técnica y se postulan las posibilidades del uso de diversas cámaras y monitores en auxilio de la reconstrucción.

Se relatan los problemas encontrados en enseñar a bailarines un trabajo que fue creado en un estilo diferente de su propio tiempo, y la interrogante de si es aconsejable emprender un proyecto como este es analizado.

### **Conclusiones**

La presentación de las diversas ponencias en esta mesa se refirieron a la necesidad de una preparación para el investigador, que considere múltiples fuentes para reconstruir las danzas del pasado. Se propuso trabajar la coreografía y construirla con la máxima atención a la música y programar la enseñanza por frases y no por pasos. Se planteó la reconstrucción de ballets por medio de la investigación de los apuntes de coreografías escritas en la partitura musical.

### III

## Notación

1. *GRAMÁTICA, una herramienta para el tratamiento de los estudios del movimiento humano con ayuda de computadoras*  
Peter Rajka  
Coreógrafo, investigador del Colegio Estatal de Danza, Suecia.\*\*
2. *Introducción a los símbolos de la notación Feuillet*  
Charles Garth  
Fundación de Danza Histórica de New York, EUA.<sup>s</sup>
3. *Notación danzaria, simbología y onomatopeya*  
Elsie Cota Ramos  
Maestra de danza de la Universidad Autónoma de Sinaloa.<sup>s</sup>

#### Moderadora

Haydée Martínez de Ríos

Coreóloga del Taller Coreográfico de la UNAM.

#### Conclusiones

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>s</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## *Síntesis de ponencias*

### *GRAMÁTICA, una herramienta para el tratamiento de los estudios del movimiento humano con ayuda de computadoras*

*Peter Rajka*

El análisis necesario para registrar movimiento no tiene que ir más allá de las estructuras básicas del movimiento. Por muy exacto que sea en la reproducción de movimientos aislados, un sistema de notación no necesariamente estará capacitado para lograr la visualización efectiva de unidades estructurales mayores. El sistema GRAMÁTICA tiene como fin visualizar ambos niveles simultáneamente.

El propósito de esta ponencia es señalar varios aspectos de la relación entre la notación y el análisis del movimiento y proporcionar ejemplos de las soluciones que ofrece GRAMÁTICA.

### *Introducción a los símbolos de la notación Feuillet*

*Charles Garth*

Este es un sistema elegante y conciso para registrar la danza barroca. Fue desarrollado por Pierre Beauchamps a instancias de Luis XIV, pero fue publicado por primera vez por Feuillet.

La notación Feuillet es un sistema para ayudar a la memoria. Puede ser utilizada para aprender nuevas danzas, pero no para aprender a bailar. El maestro de danza sigue siendo necesario para enseñar a bailar.

La ponencia comprende los puntos siguientes: la relación de la notación de la danza y de la música entre sí y con la página en la cual están registradas; el diagrama de los pasos; cómo distinguir a los diferentes bailarines; los pasos y los ademanes de piernas más comunes y sus variaciones; las posiciones de los pies; la falta de símbolos para el torso y la cabeza; la notación de los brazos y las manos; la duración de los pasos, y la calidad o el estilo.

## *Notación danzaria, simbología y onomatopeya*

*Elsie Cota Ramos*

Esta ponencia plantea un sistema de notación de danza folklórica mexicana, donde el elemento fundamental de la simbología es la huella del pie desnudo. A este símbolo se le agregan sílabas onomatopéyicas y se obtienen los llamados símbolos elementales, compuestos, coreográficos y combinados. La notación incluye la partitura musical, descripciones de pasos y observaciones.

### *Conclusiones*

Todas las ponencias despertaron gran interés en el auditorio por los sistemas de notación existentes en el mundo, así como su desarrollo en sistemas de computación.

Con la ponencia de Charles Garth se dio a conocer el origen del sistema de notación Feuillet, sus bases y su uso. Se explicó por medio de gráficos y diapositivas, su relación con la música, el patrón de viaje que ejecutan los bailarines en el escenario, algunos de los pasos utilizados, la identificación de hombre y mujer en la partitura; así como sus relaciones durante la danza.

Con la ponencia de Elsie Cota se dio a conocer un nuevo método de notación que a semejanza de los códigos, utiliza el dibujo del contorno del pie. Según sea la pisada, será el peso completo o con la punta o el talón. La elevación al aire del bailarín serán diferentes contornos y diferentes sílabas que ayudan a la claridad de la notación. La maestra explicó la relación del sistema con la partitura musical y es un sistema que, de momento, se utiliza para danza folklórica y aún se está desarrollando.

La ponencia de Peter Rajka expuso un sistema de notación cuyo uso es por medio de la computadora. El sistema utiliza alguna de las bases del sistema Laban pero pretende utilizar signos nuevos. Es un sistema propio que apenas empieza a experimentarse, siendo el ponente el creador de dicho sistema. Primero mete la información a la computadora y posteriormente se trata con el cuerpo humano.

## IV

### *Investigación y crítica*

1. *La voz y la danza*  
Elisa Ramírez Castañeda  
Socióloga, investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).\*
2. *Una bibliografía para toda la danza*  
Nancy Lee Ruyter  
Profesora y jefe asociado de Bellas Artes de la Universidad de California, Irvine, EUA\*\*\*
3. *La crítica de danza: investigación y creación*  
Orlando Taquechel Mederos  
Crítico e investigador de la Televisión Cubana.\*
4. *Aportaciones para la organización de los proyectos de investigación sobre danza*  
Luz del Carmen Vilchis  
Investigadora de la Universidad Iberoamericana y del CID-DANZA.\*
5. *Cuestiones de estilo en la investigación del movimiento y la danza y la práctica*  
Vera Maletic  
Profesora asistente del Departamento de Danza de la Universidad Estatal de Ohio, Columbus, EUA\*\*
6. *Investigación intercultural de la danza: justificaciones y aplicaciones*  
Joann W. Kealiinohomoku  
Profesora asociada de Antropología en la Universidad de Arizona del Norte, EUA\*\*
7. *Una actitud para cambiar la vida*  
Patricia Camacho Quintos  
Periodista de la agencia Notimex y estudiante de Sociología de la UNAM<sup>5</sup>
8. *Crítica de danza e investigación*  
Consejo Brasileño de la Danza.<sup>5</sup>

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>5</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.

**Moderadora**

Selma Jeanne Cohen, PHD

Investigadora, escritora y editora de la Enciclopedia Internacional de la Danza.

**Conclusiones**

## *La voz y la danza*

*Elisa Ramírez Castañeda*

A diferencia de otras Bellas Artes, la danza es efímera, perecedera. Investigadores e historiadores, para asirla, echan mano de otros lenguajes en su intento de recuperarla: notaciones, fotografías, filmaciones, críticas, reseñas; pero ninguno de estos lenguajes, por exacto o creativo que sea, puede encerrar o revivir cabalmente su movimiento, su pasión, su expresión.

La notación, la reposición o la recreación pueden dar cuenta más o menos exacta de algunos de los componentes de una coreografía, pero jamás de una interpretación y menos aún de su contexto original: tiempos, lugares y circunstancias que dieron un flujo y una dirección al desarrollo de esa danza escapan, por virtuosos que sean quienes intentan esta nostalgia.

Podemos encontrar la huella de los antecesores en lo que ahora se baila, porque la danza se nutre de danza.

Podríamos decidir que es efímera y que —a semejanza de los enamoramientos— lleva en su esencia lo irrepetible, lo irreversible. Y si la danza es como el río de Heráclito, ¿hemos de renunciar por esto a los ríos?

Quien logra reflejar una danza con palabras, será escritor; quien lo haga con colores será pintor; quien con sonidos y silencios, músico.

¿Cómo investigar, documentar e indagar en la historia de la danza para las nuevas generaciones de creadores, intérpretes y artistas? ¿Cómo recuperar este movimiento perpetuo? ¿Cómo entender cada obra en el contexto donde se dio? ¿Cómo rememorar las reacciones que produjo?

Proponemos, junto a bibliotecas, acervos hemerográficos, filmotecas, fototecas, notaciones y colecciones de objetos, el uso de la voz y la creación de archivos de la palabra.

La memoria, las experiencias, las vivencias de los participantes, creemos, son indispensables. No sólo se recupera el relato alrededor de una obra, sino el procedimiento oculto que llevó a su creación, lo no visible en el producto final, los lazos secretos tras lo que parece una obra terminada: relaciones, trabajo de equipo, disciplina y luchas, ámbitos políticos, influencias no tangibles, voces silenciadas, voluntades domeñadas o indomeñables, reflexiones posteriores, proyectos abortados. Afloran en testimonios, relatos, recuentos y entrevistas.

Quedarse en la letra escrita —programas, crónicas— implica el riesgo de las fechas, de las opiniones que llegaban hasta un periódico. La voz permite imaginar un pasado peculiar; lo irrepetible aparece en el recuerdo, la pasión vuelve a ser explícita en creadores y público.

La memoria nutre archivos. Con este fin han sido creados en CID-DANZA las charlas de Danza; el taller de tradición e historia oral se ha encargado de poner de relieve las dificultades metodológicas derivadas de la escritura de la voz. Su codificación, análisis y difusión han sido motivo de análisis en este curso y, puestos a trabajar, hemos visto la importancia de las voces en la elaboración de textos, escritos y otros métodos paralelos de investigación. Los propios investigadores han revaluado su experiencia, memoria y visión de años inmersos en este medio dancístico.

Lo deseable sería un archivo donde estuviesen representadas todas las corrientes y tendencias, con el mayor número de participantes para que las versiones se contrapongan, comparen y complementen. Esto permitirá romper también la voz circular y narcisista para recalcar el carácter necesariamente colectivo de la danza. Los personajes ocultos y aparentemente menores tendrán el mismo estatuto, en tanto informantes, que las grandes figuras y estrellas.

El carácter colectivo es inherente al trabajo con historia oral: las cintas o notas producto de una entrevista o charla implican un respeto al otro, una obligada atención, una laboriosa tarea para transcribir, editar, contextualizar y codificar. Los textos resultantes habitan en tierra de nadie: no son ni de quien relata ni de quien trabaja con los archivos que, a diferencia de otros, son provocados por el investigador quien apunta direcciones, indaga de acuerdo con sus propósitos, intereses e hipótesis que se reflejarán en las fuentes que crea. Aquí, además, toda información posterior redundante en la anterior; los tejidos son complejos, subjetivos, colectivos. No puede imaginarse a un bailarín en soledad, tampoco a un investigador de historia oral.

Podríamos llegar a retratar un entorno, un ambiente por vías bibliográficas; la particular participación de cada uno, sus modos de vinculación a un momento difícil, a un suelo fértil, a un grupo dado —todo esto es un relato, una serie de relatos, un laberinto de voces sondeables y seductoras. Y a través de la voz podemos también llegar a mirar la relación de las distintas tendencias, su articulación con las instituciones, su coincidencia, su oportunidad, las relaciones con el desarrollo de la danza en otros países, con políticas e ideologías. El recuerdo confrontado con otros recuerdos simultáneos adquiere un sentido totalmente diferente del que tuvo cuando era relato personal. Podemos rescatar, también, pero de otra manera, a las grandes figuras.

La voz es un método privilegiado, un medio idóneo. Influye en nuestro propósito también la urgencia. La memoria, el discurso y la experiencia de una persona mueren con ella. Al pasar a formar parte de un archivo son fuente para nuevas indagaciones, jerarquizaciones e investigaciones. Con este corpus de memoria, podemos acceder a lecturas sucesivas a través del tiempo. Y las voces dirán cosas diferentes en tiempos venideros, en compañía de otras voces. Diálogos secretos se cruzarán en archivos.

El pasado es lugar de mitologías por excelencia; en el olimpo de la danza, rigen personajes míticos. No pretendemos testimonios-reliquias para santificar la voz de los dioses. No tiene sentido esta feria de vanidades. Toda versión no es sino esto. En un archivo amplio, con referencias cruzadas, con paralelas y contrapuntos los relatos adquieren una porosidad de la que carecían cuando fueron dichos. Por los múltiples canales de estos textos súbitamente esponjosos por la compañía de otros el investigador llega a una visión más plural, global y modesta. Un retrato polifacético del mismo suceso puede, de principio, romper el hermetismo de cada relato particular. Además, no solamente se indaga en las palabras: los silencios, los supuestos, las versiones, omisiones y animadversiones son elemento que salta cuando leemos en las voces.

Unos a otros se subvierten los textos. Se abren, se corean. El lector se incluye en esta porosidad y reproduce nuevamente al público que, cuando los que ahora cuentan bailaban, era parte callada y esencial del espectáculo.

Los movimientos de impugnación, nueva creación o pervivencia de tendencias en la danza han de conocer, criticar y heredar esta tradición. La voz es modo accesible para aprehenderlo.

Mas la danza sigue siendo inaprehensible: el ritmo, el espacio, el desplazamiento visual, el momento son irrecuperables. Esta es una imposibilidad real, pero no por esto hemos de resignarnos a perder su historia —para repetir, crear de cero, bailar desheredados. Los jóvenes no podrán, de cualquier manera, ver o sentir lo que se bailó en él entonces, en el había una vez, en las doradas épocas a las que los remiten sus maestros. Conocen, ya, la danza de oídas. Oigámosla bien, en relatos condificados, ordenados, preservados.

Y pasemos de la confesión a la difusión: contamos con excelentes investigadores que tienen códigos comunes con el sujeto que estudian (a menudo comparten también con ellos vidas, recuerdos y experiencia). Contamos, aunque en menor medida, con asesores y con informantes dispuestos a darnos su palabra. La confrontación de materiales introduce permanentemente un elemento de crítica, un principio de sospecha.

Para los informantes, relatar ante otro implica una voluntad de ordenamiento, de jerarquización de sentido que no tuvo jamás en la esfera del chisme. Para recorrer esta ruta, los investigadores tienen tras sí una experiencia acumulada: cómo indagar, cómo escuchar, cómo transmitir.

Si el relato particular tienen la pasión de lo vivido, el que escucha cuenta con un cúmulo de relatos que lo hacen escuchar por encima de preferencias y prejuicios. El otro es parte de un todo más amplio al hablar. Y al leer en esta totalidad, se establecen diálogos secretos entre interlocutores distantes.

Los textos están en permanente construcción; todos ligeramente alterados ante la proximidad de otros, al participar en una cadena testimonial.

Si logramos despertar en el lector un eco, si logramos plasmar esta pluralidad y acomodarlos en un contexto más amplio, si llegan a empujar, centrífugos, nuevos recuerdos y relatos y reflejar la emoción de quienes lo vivieron, habremos cumplido sobradamente nuestros propósitos.

# *Una bibliografía para toda la danza*

*Nancy Lee Ruyter*

Lo que voy a presentar no es verdaderamente una ponencia, más bien es un reporte de un proyecto bibliográfico, un proyecto que ofrece grandes posibilidades para nuestro campo. Por mucho tiempo los investigadores de la danza se han dado cuenta de la necesidad de una colección de datos que reúna materiales de toda clase sobre la danza, tal colección debe incluir los aspectos de la investigación y no limitarse a lo que pudiera ofrecer una u otra institución.

En abril de 1983 discutimos con la profesora Allegra Fuller Snyder de UCLA y con los profesores Benito Ortolani, Irving Brown y Rosabel Wang, que tienen el proyecto de bibliografía de teatro iniciado por la Sociedad Norteamericana de Investigaciones Teatrales. Nuestra discusión giró en torno a la manera en que podríamos establecer un proyecto semejante para la danza. Decidimos planear un encuentro de investigadores de la danza y de bibliotecarios para formar una bibliografía y banco de datos para la danza de un decenio.

Este encuentro tuvo lugar en marzo de 1985 en la Biblioteca del Congreso en Washington, DC, el fiador era el Fondo Nacional de las Humanidades. La idea de un banco de datos para la danza no era nueva, en los últimos años muchos ya han discutido tal idea y se han hecho avances en tal proyecto, como en la Universidad de Waterloo en Canadá, en una universidad de Inglaterra y en la Biblioteca Pública de Nueva York, que tienen colecciones de materiales sobre danza.

Nuestra intención es que el banco de datos y las bibliografías puedan incluir materiales de todas partes del mundo y en todos los idiomas escritos.

El banco de datos va a tener en su contenido toda clase de materiales de danza: libros, artículos de publicaciones periódicas, videos, películas y música. En el encuentro de Washington trabajamos en tres aspectos del proyecto: primero las necesidades para establecer el proyecto, que probablemente sería en una universidad, además de personal para dirección y coordinación, y dinero para establecer y mantener el proyecto. El segundo aspecto que discutimos fue cómo crear una red de investigadores de la danza en todos los lugares del mundo, pues no es posible tener una bibliografía internacional sin la cooperación y contribución de muchas personas. El tercer aspecto de nuestro trabajo es el desarrollo de un sistema para ordenar los materiales, es decir una taxonomía; esto era el trabajo más difícil, porque cada uno de nosotros tiene su propia idea sobre lo que es más o menos importante y sobre las relaciones entre varios aspectos de la danza.

La taxonomía está dividida en cinco columnas. La primera se refiere a las referencias materiales, a los documentos básicos de la danza, a la danza en general, a la danza con presentaciones teatrales (incluyendo la danza "pura" y la "danza-teatro"), la salud, la danza en los medios de no-

municación y otras artes, las funciones sociales y otros, una categoría de miscelánea.

La segunda columna se refiere a las bibliografías, catálogos, cronologías, colección de materiales, banco de datos, descripción de recursos, diccionarios, enciclopedias, guías de directores, índices, listas; en su segunda parte se refiere a las coreografías, la notación, los audiovisuales, los libros de instrucción, los libretos, misceláneas de producción y música; en su tercera parte, de la comprensión de múltiples aplicaciones; en su cuarta, de clasificación de la danza por su género; en la quinta, a los mecanismos del cuerpo, de la mente y su integración, los ejercicios, la medicina, la nutrición, la terapia y otros; en su sexta parte, del drama, el film, el video, la música, la literatura no dramática, las artes visuales y otras; en su séptima a las funciones sociales, sagradas y otras de la danza.

La tercera columna habla de la coreografía, coreógrafos, libretos, libretistas, música, compositores, anotadores de danza; en su segundo aspecto, a la audiencia; en su tercero, al diseño de tecnología; en el cuarto, a las operaciones financieras, en el quinto, a las instituciones, en el sexto, a la documentación de notación.

La cuarta columna se trata de los personajes, tema, estructura, movimiento de vocabulario, estilo, adaptaciones, traslaciones, reconstrucciones; en su segundo aspecto, a la composición, la salud y la seguridad, la psicología y su comportamiento, a la conducta económica y la legislación; en su tercer aspecto, al trabajo de cámara de video, su operación, vestuario, iluminación, equipo, maquillaje, escenario y diseño, sonido y tecnología; en su cuarto aspecto, se refiere a subsidios, apoyo gubernamental, administración; el quinto, a la producción, investigación, servicio, operación, entrenamiento legal, regulaciones y derecho de autor; en el sexto aspecto, a notadores, reconstructores, directores, los sistemas de notación, el uso del film y el video; en su séptimo aspecto, a lo comercial educacional, asistencia pública y privada, dirección artística; su octavo aspecto, a la actuación, musicalización; el noveno, a los tipos de teatros; el décimo, a la salud y relaciones laborales; el undécimo, a la dirección; el décimo segundo, al entrenamiento.

La quinta columna se refiere a la crítica, el estudio de la historia, la investigación; en su segundo aspecto a los estudios antropológicos, económicos, de educación, de la historia de la lingüística, de la política, filosóficos, religiosos, sociológicos, tecnológicos y textuales. En su tercer aspecto a las autobiografías y biografía; en su cuarto aspecto a los ensayos y publicaciones; en el quinto a los manuales y reportes de estudio de la audiencia legal.

La posición ahora del proyecto es que tenemos que encontrar un sitio, un director y tenemos que escribir una solicitud al Fondo Nacional para las Humanidades para conseguir el patrocinio. Tenemos el plan y contamos además con casi cien personas, investigadores, profesores y bibliotecarios, que tienen gran interés en el proyecto y quieren participar en él. Sin embargo, hasta el momento no contamos con material, pero estamos decididos a establecer el proyecto, porque todos nosotros y ustedes lo necesitamos para nuestros trabajos, tenemos que saber qué se está publicando en todo el mundo, no solamente en nuestros países.

El *Dance Theatre Bank Project*, nuestro proyecto, es concebido como una empresa internacional en todos los aspectos, por eso buscamos contactos con todos los países con organizaciones, publicaciones e instituciones que tienen interés en la danza, y también personas que tengan interés de recibir información del proyecto.

## ***La crítica de danza: investigación y creación***

*Orlando Taquechel Mederos*

La problemática actual del análisis crítico del espectáculo de danza es bien compleja, y de una forma u otra hay que afirmar su especificidad con respecto a la danza.

Vamos a intentarlo teniendo en cuenta dos aspectos: su objeto de conocimiento y su finalidad.

El objeto de conocimiento de la danza es la vida, las relaciones múltiples y complejas de la realidad, porque aún la "irrealidad" es sólo un desprendimiento de ésta.

El objeto de conocimiento de la crítica danzaria es el espectáculo de danza.

Sus objetos de conocimiento son distintos, pero ambos están muy relacionados y podemos decir que si la función de la danza es revelar, descubrir y producir conocimiento sobre la vida, la función de la crítica debe ser la de revelar, descubrir y producir conocimiento sobre la danza. O sea, analizar estéticamente cómo se ha expresado en la danza su objeto de estudio: cómo han sido "atrapadas" y "separadas" las relaciones múltiples y complejas de la realidad.

Por otra parte tenemos que la danza no persigue expresar o transmitir un conocimiento científico de la realidad, sino un conocimiento estético de ésta, y su finalidad no es, por lo tanto, científica; la crítica del espectáculo danzario debe aspirar a un nivel científico que lamentablemente hoy constituye excepción.

Resulta bien claro para todos que no quiero decir que la finalidad científica haya sido siempre la de los estudios críticos sobre danza.

La llamada crítica "creadora" y el impresionismo crítico, por ejemplo, son estudios que no tienen pretensión científica.

El problema está en que la mayor parte de la crítica danzaria es crítica impresionista y la cuestión no está en negar la impresión sino en recibirla, disfrutarla y a partir de descomponer el objeto de estudio —el espectáculo de danza— volver a reunir sus partes en la explicación de éste.

Si algo define al impresionismo es la tendencia a absolutizar la impresión, todos los seres humanos tenemos impresiones pero los impresionistas las absolutizan.

Plantean la imposibilidad de estudiar científicamente el objeto de estudio y que lo que más se puede hacer es recrearlo.

Esta renuncia al estudio científico encierra un grave error conceptual al confundir la especificidad y la naturaleza de la danza y de la crítica danzaria.

El descriptivismo es una respuesta similar. El crítico describe lo que ve ocupando una posición escéptica ante el fenómeno, planteando que el objeto no puede conocerse —estudio científico— y a lo más que puede llegar es a describirlo.

Por eso señalaba que no siempre ha tenido la crítica de danza una finalidad científica. Han existido y existen aún criterios muy diversos que tienen en cada caso su razón histórica.

¿Cuál es la razón para que estén presentes en el pensamiento actual?

Es bien sencilla, no se llega al estudio científico de una sola vez.

Estamos, para decirlo de una forma clara, ante una crítica del espectáculo danzario de nivel pre-científico y realmente en momentos en que existe ya una concepción científica y sistemática del mundo —de la vida, objeto de estudio de la danza— se hace necesaria la definición del carácter científico de la crítica de danza.

Nuestra finalidad debe ser una en estos momentos: la búsqueda de una metodología científica para la crítica de la danza.

No podemos olvidar que el arte es un proceso, la obra de arte, es, pues, el resultado de ese proceso, y el artista el primer eslabón del mismo: artista-obra de arte-receptor.

La obra de arte (el espectáculo de danza en este caso), es un signo pero también es una estructura y un valor (como categoría estética).

Como signo el espectáculo de danza, es un signo autónomo, es un signo comunicativo y el crítico es, a la vez, sujeto receptor y sujeto emisor. O mejor, *descodificador* para él y *descifrador* para el resto del público: de esta forma nuevamente codifica, lo que es decir, nuevamente crea.

Y hablar del crítico como *descodificador-descifrador*, hay que prestar particular atención a la "legibilidad" del espectáculo danzario. "Legibilidad" en el sentido de la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse sus partes en una pauta coherente.

La "legibilidad" es decisiva en todo espectáculo teatral.

¿De qué modo puede utilizarse este concepto para el ejercicio de la crítica de danza?

A partir de la comprensión de la claridad en la estructuración e identificación de las partes componentes del espectáculo danzario constituye una capacidad vital para el crítico.

El propio crítico —como espectador especializado— debe desempeñar un papel activo al percibir el espectáculo teatral y tener una participación creadora en la elaboración de la imagen de éste. Un espectáculo que se analiza ordenado y en forma detallada seguramente saldrá beneficiado del análisis.

La crítica es investigación y exposición, por lo tanto, los pasos de la investigación crítica pueden corresponderse con el orden lógico de la investigación científica.

Por el análisis crítico no puede conformarse hoy en día en ser sólo explicación y orientación y debe alcanzar también la estatura de un hecho creativo íntimamente relacionado con el artista.

El crítico, como un investigador que establece con independencia su método de investigación y su método de exposición, pero sin olvidar que tanto el artista como él, constituyen un producto del arte y de la naturaleza formado por factores bien definidos. Como la personalidad, el talento, la experiencia, la concepción del mundo, el método, el tipo de lenguaje y la maestría.

Sólo una nueva relación crítico-artista puede favorecer la conquista de las razones teóricas de la danza contemporánea.

Nueva relación, que como concepto comprende:

1. Búsqueda, localización y procesamiento de los materiales de información, tanto activos como pasivos.

Es decir, no es sólo conocer qué es *Giselle* —aunque un historiador es también un investigador, y toda visión histórica supone una visión crítica— sino como los artistas que ahora la interpretan lo han querido mostrar, y

2. El abordaje o estudio científico del espectáculo mismo.

Para una danza contemporánea enriquecida por múltiples influencias se impone un análisis crítico dotado de instrumental científico que utilice como colaboración a la labor del artista.

## ***Aportaciones para la organización de los proyectos de investigación sobre danza***

*Luz del Carmen Vilchis*

Cuando un investigador desarrolla su tarea individualmente, elige su proyecto sin mayores consecuencias que la aportación personal a la extensión del conocimiento de la disciplina que profese. Su metodología será particular y acorde con sus propias necesidades.

La situación se torna compleja si la investigación atañe a un grupo y más todavía si éste pertenece a una institución, entonces resulta indispensable partir de un proyecto que oriente y apoye tanto al trabajo común como a los específicos. Aquí los requerimientos tienen un fin común que requiere de lineamientos de organización.

Lo más importante de la investigación organizada es que las determinaciones resulten lo suficientemente generales para aprehender el universo de conocimiento de una disciplina con sus relaciones interdisciplinarias, que el lenguaje en que se expresen dichas determinaciones sea sencillo y corresponda a aquél que utilicen los investigadores, y que los programas propuestos tengan un vínculo efectivo con la realidad de trabajo de quienes investigan.

Si se contempla la actividad de un investigador, se pueden deslindar tres acciones principales: investigación, producción y difusión, de ellas

la primera es más importante porque de ahí dependen los quehaceres de las otras dos.

Los programas del área de investigación se referirán a los contenidos propios de la disciplina mientras que los de producción y difusión contendrán la diversificación de quehaceres, derivados de las posibilidades de la disciplina en la investigación.

El programa de investigación acudirá indistintamente a las técnicas correspondientes, a saber: documentales, de campo o experimentales; cada una de ellas instrumento indispensable para el investigador quien a partir de su conocimiento las aplicará en el curso de su trabajo.

Difícilmente los proyectos específicos se podrán estratificar de acuerdo con las técnicas de investigación, sería confundir los medios con los fines. Por ello, dentro de un programa de investigación se contemplan áreas de conocimiento, que en el caso específico de la danza serían:

- Teoría de la danza
- Historia de la danza
- Géneros dancísticos
- Sociología de la danza
- Pedagogía de la danza
- Psicología de la danza
- Filosofía de la danza
- Economía política de la danza
- Danza y ciencias naturales
- Danza y ciencias formales
- Legislación de la danza
- Metodología de la danza
- Metodología de investigación de la danza
- Teoría de la comunicación y danza
- Conservación del patrimonio dancístico

Esto enumera los contenidos más generales de una lista que indudablemente resulta todavía incompleta y que solamente los profesionales de la danza podrían ampliar o corregir adecuadamente.

Es claro, a pesar de lo panorámico que en los rubros enunciados se puede incluir multitud de temas específicos de investigación sin verse obligados por lenguajes o ideologías específicos y/o desconocidos.

Cualquier investigador de la danza que se desarrolle individual, grupal o institucionalmente comprende los tópicos generales y puede inscribir su proyecto en ellos, así el programa contribuye a la claridad y ubicación del proyecto específico sin condicionarlo ni entorpecerlo.

Una vez que se localiza el área de conocimiento a que corresponde un tema de investigación que en principio solamente responde a los intereses del investigador, se facilita la tarea de proporcionar a dicho proyecto otro tipo de dimensiones y expresarlo sistemáticamente.

A partir de la clara formulación del proyecto, el investigador decide a cuál o cuáles técnicas acudirá para la solución de los contenidos propuestos, utilizará documentos, conformará historia oral o gráfica y experimentará los lenguajes propios de su profesión.

Toda investigación (documental, de campo y/o experimental) una vez concluida proporciona resultados expresados de diferentes formas. Esta etapa, de producción, sucede e implica a la de investigación.

En la producción se identifican tres tipos de resultados:

- Documentación
- Obra
- Acervo

La documentación abarca todas las modalidades tanto de la investigación documental como de la de campo, a saber: bibliografía, hemerografía, documentación de archivo, iconografía, audiografía, videografía y estadísticas. Se concibe como la localización, selección y organización de datos trascendentes para el investigador, la disciplina y la institución expresados en el esquema del proyecto, el resultado será un informe en cualquiera de las posibilidades enunciadas.

El siguiente punto, la obra, deriva directamente de los resultados de investigación experimental, apoyados por las otras técnicas. Constituye el estímulo más importante para los profesionales del arte que llevan a cabo labores de investigación. Aquí se implica tanto el investigador como el artista ya que significa la apertura a nueva creación de obra, fundamentada en la investigación. Asimismo, abarca la reposición y/o restauración de legados artísticos.

Tanto la documentación como la obra, contribuyen a la constitución de un acervo de todo tipo de documentos que los investigadores localizan durante la trayectoria de su trabajo. El acervo implica el rescate y la conservación de importantes fuentes, por eso requiere de aportaciones especializadas para que las labores de selección, análisis y tratamiento documental estén condicionadas a un sistema coherente de control de datos.

Toda producción adquiere su validez en lo social, ya que no tendría sentido ninguna investigación que no trascendiera al público, lector o espectador. Por ello, el punto inmediato y necesario lo constituyen las posibilidades de difusión de los resultados de la investigación.

Si se habla de una producción documental, su distribución a los interesados sólo se puede realizar a partir de la publicación de ediciones: eventuales, periódicas, especializadas, etcétera.

En cuanto a la obra se refiere, un vínculo de conocimiento, tanto en el caso de la danza como en las otras artes, se establece en la realización de eventos: puestas en escena, seminarios, encuentros y otros más que permiten el acercamiento con el espectador y con la crítica.

Por último, el acervo trasciende cuando se permite a los interesados el acceso a su información, ello implica tanto consultas como asesorías, o bien el préstamo de la información.

Así, la etapa de difusión se constituirá de tres elementos: ediciones, eventos y asesorías, correspondientes con los que integran a la producción.

Investigación, producción y difusión son tres momentos en los quehaceres de todo investigador de la danza, no necesariamente lineales; sería erróneo afirmar que se suceden siempre y en el mismo orden. Si bien ca-

da uno es consecuencia del anterior, ello no impide que el investigador los recicle según sus necesidades y los resultados que su trabajo requiera.

Cabe mencionar que los investigadores han de contar con apoyos tales como un programa editorial que se encargue de aspectos de diseño, diagramación y producción de ediciones; un programa de capacitación permanente que actualice a los investigadores en las técnicas y procedimientos de investigación y, por último, un programa de descentralización con investigadores locales que alimenten el acervo de un centro de investigación.

Las aportaciones anteriores no son una propuesta individual, en el anterior Encuentro Nacional de Investigadores de la Danza, presenté algunas de las conclusiones generales de un primer curso con los investigadores del Centro de Investigación y Documentación sobre la Danza.

En fecha reciente iniciamos un segundo curso y lo presentado hoy aquí son los resultados de largas sesiones de trabajo, largas porque los profesionales de la danza y la investigación son bastante platicadores (¡y qué anécdotas!).

Hemos llegado a un proyecto general que comprende como, en el lenguaje que entienden los investigadores de la danza, se expresaría una posible organización de un grupo institucionalizado de investigadores.

El asunto no es fácil ya que le atañen múltiples implicaciones políticas y culturales, sin embargo, por ello he querido dar a conocer la propuesta, significa que los investigadores del CID-DANZA han iniciado el camino de la metodología de investigación sobre la danza.

Lo descrito en la presente ponencia contiene los esbozos de una alternativa metodológica a desarrollar y esto es lo importante, el trabajo ha sido productivo y la brecha empieza a cobrar sentido.

Y no podría concluir mi presentación sin demostrar mi complacencia por la oportunidad de aprendizaje y experiencia que me han permitido los investigadores del CID-DANZA. Y vaya mi palabra por un grupo de trabajadores, no de bailarines retirados como dijo alguien por ahí, quienes siguen en la danza, de otra forma, pero continúan su desarrollo.

## ***Síntesis de ponencias***

### ***Cuestiones de estilo en la investigación del movimiento y la danza y la práctica***

*Vera Maletic*

A causa de que el uso del término "estilo" en la práctica de la danza, crítica de la danza e investigación del movimiento y la danza tiene una gran variación, este documento apunta a algunas recientes variaciones en su uso, y examina sus implicaciones. La autora cuestiona el concepto co-

mún de las clasificaciones establecidas tales como ballet, moderno, ético y jazz, y se refiere a los problemas de discernimiento del estilo de un coreógrafo a través de sus intérpretes. La autora subraya los rasgos sobresalientes del estilo coreográfico para sugerir una metodología más comprensiva de la investigación del estilo.

### ***Investigación intercultural de la danza: justificaciones y aplicaciones***

*Joann W. Kealiinohomoku*

Tomando en consideración que tanto la danza como el comportamiento paradancístico son parte del troquelamiento cultural de toda sociedad, la danza debe investigarse por tres razones: para comprender las culturas, para comprender a los hombres y para comprenderla en sí misma.

Los métodos de investigación formales y sistemáticos aún están por afinarse, dado que las categorías en que han de sustentarse aún deben definirse. Sin embargo, en las últimas décadas la investigación dancística ha fructificado. Esta ponencia tratará sobre estos puntos.

En las prácticas de la investigación dancística se retoman las tres razones anteriormente enunciadas: comprender y constatar el fenómeno cultural de la danza y la dinámica a ella asociada; descubrir el papel de la danza en estudios holísticos de psicología, neurología, fisiología y filosofía, y finalmente, valorar y promover la danza y su papel afectivo en el ámbito de las humanidades. Podría ser que a través de la cultura afectiva—incluyendo a la danza—, los hombres aprendan a valorarse tanto en lo que tienen de genérico, como en su singularidad.

La práctica de la investigación dancística puede ser un componente esencial para la consecución de la paz mundial. Este trabajo intenta identificar las categorías de su praxis en vista de la necesidad de llegar a un acuerdo en dichas prácticas; proponen también sugerencias para su resolución.

### ***Una actitud para cambiar la vida***

*Patricia Camacho Quintos*

Si la danza proporciona la posibilidad de que el ser humano se libere, corporal y espiritualmente, la investigación dancística no podría hacer menos que trabajar en esa misma línea. El enfoque sociológico de algunos aspectos de la danza implica tanto trabajo para el investigador, como pa-

ra el coreógrafo o bailarín, en el sentido de vivir con el corazón abierto, superar prejuicios y buscar trascender la experiencia, para traspasar el umbral del impuesto "natural-antinatural".

## *Críticas de danza e investigación*

### *Consejo Brasileño de la Danza*

Una de las cuestiones más difíciles del mundo es lograr una crítica que a pesar de su contenido sea positiva para el artista, es decir, que lo oriente o lo estimule. Existen en Brasil muchos problemas de formación en el crítico de danza que muchas veces no llega a comprender las actividades del bailarín o bien el propio mecanismo de la danza.

## *Conclusiones*

El banco de datos que propone Nancy Lee Ruyter es importante porque refleja una necesidad constante en todos aquellos que se dedican a la danza, pues pretende dar información para la investigación y crea un sistema de organización para su manejo.

Elisa Ramírez y Luz del Carmen Vilchis, socióloga y antropóloga, respectivamente, hablaron sobre las ideas que se refieren a los distintos contextos de la danza y su discusión.

La ponencia de Orlando Taquechel tocó el importante papel del crítico, y a éste lo ve con dos opciones: ayudar al coreógrafo o ayudar al público a comprender el trabajo coreográfico.



## V

### *Danza popular en contextos no tradicionales*

1. *El tratamiento escénico de la danza folklórica en la universidad*  
Miguel Ángel Rivera González  
Maestro de danza folklórica, becado por el gobierno de Perú, colaborador del Departamento de Danza, UNAM<sup>s</sup>
2. *La ejecución de la danza tradicional en contextos no tradicionales*  
Spider Kadelsky  
Profesor, Universidad de Amherst, Mass., EUA\*\*
3. *La danza popular en su lugar de origen y su adaptación a un escenario teatral*  
Guillermina Peñalosa  
Coreógrafa, maestra y asesora de danza del INBA<sup>s</sup>
4. *Danza folklórica y universidad*  
César Delgado Martínez  
Coordinador de ediciones e investigador del CID-DANZA<sup>s</sup>
5. *La danza en la India y su transmisión a públicos occidentales*  
Eliana Beranger  
Especialista en danzas de la India.\*\*
6. *La danza tradicional en las escuelas oficiales*  
Conjunto Folklórico Magisterial, grupo de profesores de la SEP<sup>s</sup>
7. *El folklore en la educación*  
Haydée Palacios  
Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC), Nicaragua<sup>s</sup>

#### **Moderadora**

Amparo Sevilla

Antropóloga social, investigadora del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)

#### **Conclusiones**

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>s</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## ***Síntesis de ponencias***

### ***El tratamiento escénico de la danza folklórica en la universidad***

*Miguel Ángel Rivera González*

El autor, mencionando la discusión existente en cuanto al tratamiento escénico de la danza folklórica, pretende aportar algunos elementos para ubicar los objetivos específicos de los grupos universitarios de danza folklórica, sus métodos de investigación y de creación artísticas.

### ***La ejecución de la danza tradicional en contextos no tradicionales***

*Spider Kadelsky*

La danza tradicional sufre un proceso de tres etapas desde sus orígenes en el contexto ritual-social hasta llegar al escenario teatral. La etapa inicial empieza con los primeros contactos con la comunidad y la selección del material: la danza se prepara en la segunda etapa, llevándose a cabo una desmitificación y racionalización del material seleccionado; la última etapa es la función en sí. Este proceso es un medio para la preservación cultural.

### ***La danza popular en su lugar de origen y su adaptación a un escenario teatral***

*Guillermina Peñalosa*

Poner en un escenario teatral las danzas populares ha sido siempre un tema muy controvertido en todo el mundo y especialmente en México,

aunque la controversia en muchos sitios ha sido principalmente acerca de cómo hay que hacerlo.

En términos generales, hay tres corrientes de opinión acerca de esto: que las danzas deben quedarse "in situ" y no deben trasladarse a un foro de ninguna manera, porque perderían su ambiente y su intención; la segunda mantiene que sí deben ser puestas en un escenario como divertimento y espectáculo, sin ninguna restricción y, por último, la idea de que se realizan en el foro teatral, con las reducciones necesarias y una adaptación cuidadosa, procurando que no se pierdan estilo ni intención.

La autora está de acuerdo en esta última opinión, porque considera que es la única manera en que la danza popular de un país o región tengan una difusión mundial. Esto último se hace en casi todos los países del mundo, unas veces acertadamente, según el cuidado, conocimientos, y asesoría que se tenga para su realización.

### ***Danza folklórica y universidad***

*César Delgado Martínez*

La danza folklórica en las universidades del país se da en dos niveles: uno, los ballets folklóricos, llamados también grupos, conjuntos, compañías, etc., y otro, en las escuelas de danza. Los "ballets folklóricos" sirven para reforzar la imagen idílica de lo mexicano, y son utilizados por las universidades política e ideológicamente. Esta ponencia hace referencia a los "ballets folklóricos" de las universidades de Guadalajara y Veracruzana.

Para ilustrar lo correspondiente a las escuelas de danza universitarias, se habla de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

### ***La danza en la India y su transmisión a públicos occidentales***

*Eliana Beranger*

Se plantea la conservación de las danzas de la India a través de su tradición ritual, de su concordancia con el avance filosófico y la importancia social que deriva de su carácter sagrado. Se habla también de un proceso más de recuperación que de reconstrucción de las danzas que fueron modificadas durante dominaciones extranjeras con el fin de protegerlas, a través de la tradición oral y el análisis profundo de textos sagrados y filosóficos. Finalmente, se habla de un proceso de sensibilización al público

occidental y de una necesaria adaptación en la interpretación de las danzas, con el fin de propiciar su entendimiento cabal.

## ***La danza tradicional en las escuelas oficiales***

### *Conjunto Folklórico Magisterial*

Este grupo, que tiene como objetivo la transmisión de la cultura, acepta que las danzas que se presentan fuera de su contexto pierden su fuerza y significado reales, por lo que para hacerlo, propone un profundo y exhaustivo conocimiento de las danzas en relación a la comunidad que las practica. Para lograrlo se realiza una reconstrucción etnográfica por medio de un estudio sistemático del ciclo de vida total de la comunidad estudiada, para superar las monografías básicas y apoyarse en un trabajo de campo que combina la observación directa de la comunidad y la aplicación de distintas técnicas con el informante.

La reconstrucción se hace considerando los aspectos diacrónicos-sincrónicos de la comunidad estudiada, esto es, ubicación geográfica, ecología, antropología física de los habitantes, lingüística, estructura económica, organización social, organización política, manifestaciones socioculturales y procesos ideológico-religiosos.

Los resultados de este estudio deben ser organizados en un archivo de consulta.

Paralelamente a este estudio se obtienen vestimenta, instrumentos musicales, objetos cotidianos, etc., para familiarizarse con ellos y conocerlos realmente.

## ***El folklore en la educación***

*Haydée Palacios*

(Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura)

El folklore y la cultura popular, en general, constituyen la base cultural de los pueblos, por lo que se propone que tomen el lugar que le corresponde dentro del sistema educativo en todos los países, especialmente latinoamericanos. Sólo de esta manera se conservarán los valores e identidad nacional, contrarrestando las influencias extranjeras.

Al vincular el folklore a la educación académica, se logrará una educación integral para las nuevas generaciones. Esta vinculación se puede dar a través de los medios de comunicación y en la aplicación en las escuelas, en materias tales como literatura, teatro, música, historia, matemáticas, ciencias naturales, artes plásticas, juegos, dibujo y danza.

## Conclusiones

La ponencia de Guillermina Peñalosa fue en torno a fundamentar que las danzas folklóricas se presenten en un foro teatral con las modificaciones necesarias que dicha proyección escénica implica, dado que de esta manera pueden tener difusión las mismas.

César Delgado analizó críticamente el papel que ha jugado la mayor parte de los ballets folklóricos de las universidades dentro del complejo contexto político y social del país. Sin embargo, existen grupos que se percatan que la danza y su interpretación puede ayudar a los grupos de donde provienen.

Miguel Ángel Rivera aportó propuestas importantes de la manera como se pueden llevar a la escena las danzas tradicionales auténticas. Primero, la necesidad de una investigación científica de la danza popular en la que se vincule ésta con las relaciones de producción en las que actúe la comunidad creadora. Segundo, es necesaria la relación interdisciplinaria, ya que la sola captación del hecho coreográfico obedece a una división de las artes, ajenas a la cultura popular. Tercero, desarrollar un análisis crítico de los contenidos y las creencias expresadas en los contenidos de las manifestaciones folklóricas, y, por último, que la proyección escénica de la danza folklórica, preocupación fundamental, debe ser para mostrar los aspectos más esenciales de la vida del pueblo, no reproducir fiestas o ceremonias, sino mostrar el hecho folklórico vinculado a la historia y vivencias particulares y colectivas de los miembros de una comunidad.

El Conjunto Folklórico Magisterial de la SEP expuso los detalles a considerar en una investigación sistemática de las danzas tradicionales.

Spider Kadelsky presentó un interesante análisis sobre las transformaciones que sufre la danza tradicional al llevarse a contextos no tradicionales. Indicó que se pueden dividir en tres etapas dichos procesos; explicó con detalle la última de éstas, que consiste en la presentación de la danza en el escenario.



## *La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana*

*Javier Contreras Villaseñor*

La idea origen de este trabajo es la de que los cuerpos están en disputa, su inobjetable solidez material no los exime de contradicciones y redefiniciones. Un cuerpo nunca está completo en sí mismo, nunca es "evidente", ni siquiera en su supuesta desnudez natural, es un producto histórico y social y, en consecuencia, es sitio en el que se celebran batallas, nunca un dato escueto sino un proceso. Recuerdo una fotografía tomada durante un mitin feminista: las mujeres levantan los puños y dejan al descubierto sus axilas con vello, ¿cuántos años de reflexiones y luchas están implicadas en ese "simple" gesto? El cuerpo es, pues, un sitio de querellas, en las que la danza participa.

¿Y cuál es la sustancia de esta querella? Se trata de una disputa de morales, entendida en un sentido muy amplio, de una lucha entre lo que se desea porque ya va siendo socialmente producible y aquello que se opone a la aparición de lo nuevo y lo califica como "no permitido". La práctica artística vehicula, por vía positiva o negativa, por medio de una clara propuesta o un lamento, lo que deseamos ser, lo que nos hiere de la situación presente, lo que soñamos. Las prácticas artísticas dan cuenta de los conflictos entre las fuerzas progresivas y generadoras de la humanidad y aquéllas que le son un estorbo.

Esta batalla en el ámbito artístico es particularmente significativa en el caso de la danza por el hecho de que involucra necesariamente la experiencia corporal, es decir, aquello que es condición de nuestra existencia y nos es más inmediato. Me decía en una entrevista la maestra Lin Durán

el instrumento cuerpo humano —el instrumento de la danza— es el que tiene más cercanas vivencias, connotaciones y reverberaciones respecto a la vida del espectador, a sus experiencias de vida, a su memoria emocional, a su psique. . .

de ahí sus amplias resonancias en el espectador, y el gran número de mitificaciones y resistencias que esta práctica artística suscita.

Este trabajo quiere hablar de algunas de las representaciones que socialmente nos hacemos de la danza teatral, de las que funcionan al interior de su práctica y que van definiendo una contradictoria imagen cor-

poral y profesional de bailarines y bailarinas. Trata de aportar elementos que permitan entender el cuerpo de bailarines y bailarinas como un hecho cultural, de saber, no del cuerpo anatómico, sino de las demandas socialmente formuladas a ese cuerpo, de las representaciones que se le pide que encarne. Trata, pues, de saber de la disputa del cuerpo en la danza contemporánea mexicana, de acercarnos al que podríamos denominar su cuerpo simbólico.

En nuestro país, como en todas las sociedades patriarcales, la primera condición de existencia de los cuerpos es su división sexuada. Más allá de la biología, los cuerpos se dividen en masculinos y femeninos, a los que se atribuyen características determinadas y cuya relación no es igualitaria sino de supeditación jerárquica. Nos dice Simone de Beauvoir que lo "femenino" es concebido como lo "otro" complementario del supuesto "esencial masculino". Lo femenino vendría a ser entonces algo así como el adjetivo para el sustantivo, algo, en última instancia, susceptible de prescindencia.

Estas consideraciones son pertinentes porque, a mi juicio, existen cuerpos simbólicos de hombre y mujer que trascienden las diferencias anatómicas, y que están hechos, determinados, por las características que se les atribuyen a los roles "masculino" y "femenino". Así, por ejemplo, no obstante aumente el número de mujeres en los ejércitos del mundo, a nadie se le ocurre dudar de la impronta masculina del ejercicio militar.

La danza es socialmente considerada como una actividad no sólo de mujeres sino "femenina", y está sujeta a todas las exigencias y exorcismos que la ideología patriarcal impone a los cuerpos de las mujeres. Por un lado, son tratados como "forma" para los más variados contenidos — espirituales o telúricos, propios de lo "etéreo" o de lo irracional primigenio—, por otro, son vistos como encarnación de lo reprobable, de lo "oscuro". El cuerpo de las mujeres es, para la ideología patriarcal, un cuerpo inconveniente, problemático, que manifiestamente se transforma, que mana y huele y al que es necesario controlar —enajenar— a través de las manipulaciones de la ideología de lo "bello" y "puro", el ocultamiento severo —ahora higiénico— de sus "inconveniencias" o la plena objetualización.

La danza sufre también estos controles que nutren la imagen convencional de la práctica balletística. Para el común de la gente, lo propio de bailarines y bailarinas es su belleza, son "bonitos" y "bonitas", "estéticos", condición de beldad que se enlaza con otra de las exigencias hechas a las mujeres, la de ser un "complemento sedante" que nos reinstale en el estado beatífico del ser continuo, total, que nos devuelva el sentimiento de completud. A las mujeres y a la danza se les pide, pues, que sean bellezas mudas que vuelvan armónico y no problemático nuestro estar en el mundo, que se desprendan de la historia, las determinaciones sociales y la libido. Comenta la maestra Elizabeth Velázquez

normalmente te dicen —¡ah, entonces tú te la pasas haciendo ocho horas lo que te gusta!, pues sí, me la paso haciendo lo que me gusta, pero también estoy ocho horas trabajando sobre eso, perfeccionando movimiento, desarrollando coreografías, viendo vestuarios, desarrollando todo un espectáculo para que

después tú llegues y te sientes en una función dos horas tranquilamente, pero tú no sabes todo el trabajo que hay detrás, no nada más es pararse y moverse, no nada más es pararse y decir, sino qué es lo que vas a decir, cómo lo vas a decir, por qué lo vas a decir, si estás dentro de un momento histórico en el que tu propuesta está socialmente funcionando o no, normalmente sale de contexto todo esto. . .

Sale de contexto para que el espectador pueda sentirse tranquilamente a contemplar, en el mejor de los casos, una buena ejecución. A la danza y al cuerpo de las mujeres se les pide que no se "contaminen" de su corporeidad —que, por favor, no nos lo recuerden— y de su historia, que no hablen de sus determinaciones, que no se nos muestren materiales.

Es en este marco que la afirmación de Doris Humphrey acerca de que la danza moderna fue el despertar de la antes Bella Durmiente adquiere todo su valor, y no es de extrañar que las artistas fundadoras de este movimiento fueran mujeres. Como la irrupción de la lucha de las mujeres en la historia, el cuerpo en la danza moderna y en la danza contemporánea es propositivamente problemático, es un cuerpo que todo lo quiere hablar. Por eso no fue fortuito que en México se le juzgara adecuado para expresar las transformaciones revolucionarias, para vehicular los deseos y necesidades de las clases subalternas y reflexionar sobre la cultura nacional. El cuerpo de la danza moderna mexicana nació "cargado" de historia, hizo de su contexto (que no es tal sino su sustancia social) la materia del trabajo estético. Sin embargo, esta situación no podía durar mucho tiempo, pues no hay que olvidar que el estado burgués posrevolucionario usurpó, y se cubre aún, con los valores culturales de las clases subalternas, valores que utiliza para presentarse como pretendidamente nacional. De este proceso de usurpación no escaparon las artes (piénsese en la utilización publicitaria del muralismo, por ejemplo), y quizá esto explique las posteriores tendencias a la abstracción como una forma de escapar, en el terreno de las propuestas artísticas, del control estatal.

La irrupción del cuerpo problemático en México necesariamente saca a colación nuestra condición colonial. ¿Cuáles fueron los criterios de belleza corporal en la danza moderna mexicana, cuáles son los de la actual danza contemporánea? Me parece que hay una lucha entre las características corpóreas nacionales y las que aprendimos de la ideología imperialista. Consultados sobre el tema, estudiantes y bailarines dan siempre una respuesta contradictoria: primero se trata de una negación, no, en la danza contemporánea no existe un modelo ideal corpóreo, cada uno es su ideal, el cuerpo estético es el resultado del paciente trabajo con la técnica, nada más, después, sobre todo entre las estudiantes, aparece un comentario del tipo "claro, lo mejor es tener un cuerpo como el que exige la danza, bien construido, delgado, de piernas largas". ¿Mienten? No, se trata de la constatación de un conflicto en el terreno de los valores que hacen a los cuerpos, valores que se expresan en la cotidianidad de la práctica, uno como determinación objetiva del propio cuerpo y como producto del trabajo previo de la danza mexicana, otro como resultado de nuestra dependencia cultural. Conflicto que se ha expresado hasta en el terreno de la danza folklórica en la que se han medido bailarines que luego han sido despedidos de una compañía por no poseer una regular estatura.

El cuerpo de bailarines y bailarinas es, en relación a los no danzantes, de entrada, un cuerpo contradictorio al que se mitifica —son los “modelos”— pero al que se desconoce o mitifica en un sentido inverso —“los bailarines no hacen nada”—. Comparte con los y las no danzantes unas características físicas que debe optimizar. Dice Eva Pardavé de Ballet Nacional

Yo creo que siempre se pelea uno con el cuerpo, porque si tienes elasticidad tienes que tener fuerza, si eres fuerte y no tienes elasticidad entonces tienes que hacer la elasticidad

y Dolores Mendoza de Ballet Independiente dice “La lucha con el cuerpo es porque no es natural lo que se hace”.

El cuerpo de bailarinas y bailarines es un cuerpo capacitado para la expresión, es en este sentido que es estético, hecho para hacer más cosas que un cuerpo en la cotidianidad. Si las prácticas artísticas fracturan nuestra adormilada percepción de la realidad, en la danza esta fractura tiene que hacerse, de manera fundamental, a través de y en el cuerpo de bailarines y bailarinas. Es esto lo que exige la danza, un cuerpo capaz de vencer obligatoriamente la norma de lo socialmente posible para poder significar. Obviamente el trabajo para lograrlo no es poco, pero más que reconocido está mitificado, entre otras cosas, por su reconocimiento sólo como hecho estético.

El cuerpo de bailarinas y bailarines está atrapado por la mirada, por el espectáculo. Encontramos aquí la relación jerárquica entre lo lineal visible y lo corpóreo denegado que el filósofo francés Lefebvre señala como constituyente esencial de la percepción dominante. Para la mayoría de nosotros la danza es eso que ocurre y vemos en el escenario, a una distancia tal que las respiraciones agitadas no se escuchan, ni el sudor se perciba. La danza sólo es reconocida como espectáculo estético, como entidad visible, depurada por la luz, y nada quiere saberse de lo que sostiene materialmente ese trabajo. La mayoría de bailarines y bailarinas carece de seguridad social, por ejemplo.

Esto se relaciona con el descrédito real de aquellas prácticas que no están ligadas directamente a la palabra, es decir, que no son validadas como saber. Las estudiantes de danza lo perciben, hablan de la necesidad de conocer materias diferentes a la danza para no ser “bailarinas menudas, que no sepan qué contestar”. No dudamos de lo necesario que es no encerrarse en una especialización, pero este aprender para hablar, en el caso de la danza, revela su remisión social a lo prescindible, lo accesorio —lo “femenino” de que hablábamos arriba—. Si a un o una estudiantes se les pide que hablen para concederles valor, a nadie se le ocurre solicitar lo contrario. No conozco a nadie, colocado en una situación de reconocimiento del valor a través del conocimiento, al que se le pida siquiera media hora de clase. Esto es algo más que una broma, implica que el saber dancístico no es reconocido como tal. Dice Miguel Ángel Zermeño de Ballet Nacional

Yo sí sé que la gente piensa que los bailarines son mucho cuerpo y poco cerebro, ahora, yo quisiera decir que se desarrolla otro tipo de sabiduría, que no deja de ser inteligencia, se desarrolla una inteligencia corporal, trabajamos mucho en relación directa con el cuerpo, estamos mandando órdenes todo el tiempo al cuerpo y el cuerpo reacciona, aquí hay un juego físico-mental, entonces yo no creo que los bailarines sean los tontitos que se mueven. . .

Las relaciones con el tiempo son otro ámbito en el que se dan contradicciones entre la lógica de la vida social burguesa y la práctica dancística. El bailarín y la bailarina se "entregan" a la danza, la palabra es significativa porque habla de un compromiso total, nos recuerda las palabras del amor, su particular lucidez, su particular ceguera. El bailarín y la bailarina no tienen, objetivamente, tiempo que perder ("La danza no me va a esperar" dice Miguel Ángel Zermeño), pero, sobre todo, no se pueden "ahorrar" esfuerzos. Dice Gloria Contreras

Para que haya trascendencia tiene que haber milagro y para que haya milagro tiene uno que vertir toda la fuerza del ser en un instante, todo, todo, no ahorrar nada. . .

El bailarín y la bailarina, el coreógrafo y la coreógrafa rompen con la lógica bancaria del capital, o en sus términos, hacen una mala inversión. Se apuesta el todo para conseguir un cuerpo capaz de expresión, para irrumpir en la percepción cotidiana y no quedarse callado, finalidades éstas no muy apreciadas por el capital. ¿No se deja sentir esta devaluación en los más bien pequeños salarios o en el hecho de que las estudiantes respondan que sí, que la danza es su profesión pero que van a estudiar otra carrera para sobrevivir? Una de las respuestas a esta falta de valoración por parte de las bailarinas de refugiarse en lo trascendente, en la ideología burguesa de la práctica artística que, en sus niveles más elementales, la concibe como inefable o propia de las esencias

Para mí mi cuerpo es un templo por medio del cual voy a liberar mis sentimientos espirituales, entonces este cuerpo lo voy a cuidar como tal, como un templo de adoración a la naturaleza, al ser humano, a la vida, podría resumirlo como adoración a la vida. La danza es eso: adoración a la vida.

Esto es sólo aparentemente paradójico, pues la danza, lo mismo que las mujeres está sujeta a una doble caracterización. Se le exalta considerándola como depositaria de los "más altos valores espirituales" —¿cuáles serán?— y se le devalúa. No es entonces extraño que se recurra a la mitificación ideológica de la propia práctica.

Pero lo que me parece más conmovedor de la práctica dancística es su trabajo con el espejo, no es casual que esas largas superficies azogadas sean elementos sin los cuales no puede pensarse un salón de clase. La práctica dancística efectivamente me parece apoyada en el narcisismo, en ese narcisismo que se deja ver en el continuo arreglarse las prendas de algunas estudiantes. Narcisismo elemental que de inmediato es trascendido. Esa primera función del espejo es desplazada por la aparición de un modelo de movimiento a alcanzar, siempre presente en clase,

nunca exhaustivamente definido. Las clases llegan a convertirse entonces en una larga corrección, nunca se realiza un ejercicio suficientemente bien, siempre hay un casi, una brecha entre la ejecución y el movimiento ideal, repito siempre presente pero nunca visible. Pareciera que las bailarinas y los bailarines son presa del ámbito de las nociones ideales platónicas, y en cierto sentido es así, el espejo se ha invertido, el movimiento ideal deviene realidad primera y las ejecuciones de bailarines y estudiantes se convierten en aproximaciones. Por eso siempre hace falta más, por eso no existe el movimiento perfecto. Dice Silvia Únzuela de Ballet Independiente "Hasta el más dotado tiene esa lucha con el cuerpo, ya sea por una u otra cuestión, porque siempre te falla algo, y siempre hay más, siempre hay más. . ."

Asistimos realmente a la tiranía del espejo. Sin embargo, esto no es asunto sólo de la danza, la referencia a la imagen especular es la que a todos nos constituye como sujetos. El individuo se mira en la imagen que socialmente se le asigna y aprende a reconocerse en ella, a identificarse ilusoriamente con ella y a desconocerse. Fuera de estas imágenes no sabemos ser, y así las mujeres son "femeninas" y los hombres "masculinos", el cielo es siempre azul —aunque haya esmog—, los patos no le tiran a las escopetas y la pareja monogámica es una institución eterna.

Pero en el caso de la danza, esta obsesiva búsqueda narcisista tiene un resultado paradójico, precisamente porque origina un continuado ejercicio, puede llegar a producir un cuerpo transparente ("Para mí, cuando bailas, es una radiografía. . .", Silvia Únzuela), precisamente porque el modelo a alcanzar se vuelve huidizo, el cuerpo del bailarín y la bailarina se vuelve extraordinariamente decidor y cuestionante, al fin de cuentas, se ha salido del espejo, se ha escapado de las interpelaciones ideológicas usuales, y se convierte en un cuerpo inmejorablemente apto para problematizar y tornar quebradiza nuestra propia imagen, para poner en entredicho nuestras seguridades de espectador, tocándonos. Al contemplar, o más bien participar, en un espectáculo de danza nos damos cuenta de que en el escenario se construye un falso espejo que se niega a consolidar nuestro narcisismo, que no nos dice lo que queremos sino lo que es necesario expresar. El obsesivo trabajo de bailarines y bailarinas, la pérdida-conservación del espejo, los dota de un cuerpo multisignificante, no unívoco. Un atleta —la expresión más acabada del cuerpo "masculino"— siempre será un atleta, los bailarines y las bailarinas no son tautológicos, son cuerpos problemáticos, celebrémoslo.

# Síntesis de ponencias

## Los principios de la pre-expresividad

Patricia Cardona

Toda vida escénica es el momento en que una persona empieza a irradiar energía a un nivel diferente del cotidiano. Entonces, automáticamente, estas personas atraen, fascinan. El secreto consiste en irradiar energía sin dispersarla, concentrándola en una suerte de resistencia. El entrenamiento crea esta resistencia. Los ejercicios persiguen la continua transformación de la energía para alcanzar un objetivo común que es romper la cadena de automatismo que caracterizan el comportamiento cotidiano para crear una nueva cultura del cuerpo.

Los principios de la antropología teatral que ha elaborado Eugenio Barba se basan en los principios de la vida orgánica. Los principios vitales son los mismos de la pre-expresividad.

¿Cómo alcanza un bailarín una presencia física y mental total? Siguiendo aquellos patrones que caracterizan la vida misma: tensión entre polaridades opuestas, movimiento continuo, saltos cualitativos de la energía, cambios de equilibrio y orden asimétrico imprevisible.

La primera simiente dramática de la energía teatral se encuentra en el ejercicio mismo, en el que se da la movilización de las fuerzas físicas y síquicas e intelectuales para afrontar una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo de intervenir en el ambiente circundante, adaptándose y adaptándolo.

Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modela en una acción precisa. Es cuando la energía se vuelve teatral.

Así, mediante el entrenamiento, el actor y bailarín ponen a prueba su capacidad de alcanzar una condición de presencia física total, la que deberá reencontrar en el momento creativo de la improvisación y del espectáculo. Esta presencia no tiene nada que ver con la violencia, la búsqueda de la velocidad a cualquier precio o virtuosismo. El actor puede estar extremadamente concentrado, casi inmóvil pero en esta inmovilidad tener en su mano el control de todas sus energías, como un arco tenso, listo para disparar. Es un estado de alerta.

Los ejercicios son por tanto necesarios para el intérprete aunque por sí mismos no tienen valor alguno. Primero, le permiten alcanzar resultados que parecía imposibles. Son, por tanto, una fuente de seguridad. Además, permiten explicar de manera física lo que significa tomar las riendas de las propias energías, hacerlas estallar y retomarlas de nuevo en la mano (esto es de por sí la síntesis de la estructura coreográfica), para encontrar nuevos reinicios en el recorrido. Desarrollan el sentido del riesgo y de la autoconfianza simultáneamente; desarrollan la tenacidad, la precisión, los cambios de dirección, el estar *presentes*.

En realidad un ejercicio es un microcosmos del gran macrocosmos que es la estructura teatral y dancística. Un ejercicio debe visualizarse, por tanto, como un ejercicio espiritual porque atañe al desarrollo de la totalidad del hombre. Nos hace capaces de hilar relaciones con el exterior, en una situación en la que *no se nos siente* divididos entre la acción y la intención, entre mente y cuerpo. Esto es el teatro y la danza.

### ***La danza como un arte corporal con raíces en el mundo espiritual***

*Claude Perrottet*

Como seres humanos bailamos moviendo nuestros cuerpos. Sin embargo, al bailar no pretendemos realizar hazañas acrobáticas. De igual manera, la danza nos sirve para expresar conceptos puramente intelectuales o fantasías sentimentales. La danza se compone de movimiento en tiempo y espacio con fuerza. Un movimiento del cuerpo es percibido por el ejecutante tanto como por el espectador. Sostiene el autor que esta sensación y percepción del movimiento se relaciona con nuestros ideales y emociones, y por lo tanto, con valores religiosos. En la danza sagrada este goce espiritual o religioso del bailarín, ha encontrado formas y expresión permanente.

### ***Un teatro que danza, una danza que hace teatro***

*Fernando de Ita*

Lo que fue el principio es al final. Esta sentencia tolteca puede aplicarse hoy a las artes escénicas que, como la danza y el teatro, se acercan cada vez más a su origen compartido. Un día el hombre descubrió que su cuerpo reproducía de algún modo el orden del universo. Entonces miró al cielo con asombro y nació el gesto. Movié un brazo hacia el infinito, alzó una pierna hacia las estrellas: comenzó el rito del cuerpo, esto es, la danza.

Aquí se pretende compartir la experiencia del Taller de Investigación Teatral de la UNAM, de la que es asesor el autor. El Taller viene trabajando desde hace diez años en la investigación del teatro ritual de varias partes del mundo, pero fundamentalmente de los ritos iniciáticos de la cultura que floreció en Mesoamérica hace miles de años.

Ahí encontramos que teatro y danza fueron una misma cosa. Actualmente, algunas tendencias del arte escénico contemporáneo vuelve a fundir el gesto dramático con el discurso corporal para lograr una mayor li-

bertad de expresión. A partir de las fuentes mesoamericanas, y de estos diez años de investigación dentro del teatro psicofísico y participativo, pretende el autor analizar algunos de los hallazgos del teatro y de la danza de nuestro tiempo. Eso es todo, es más que suficiente.

### ***Laser dance: colaboración en las artes visuales y la ejecución artística***

*Maida Withers*

Durante los últimos veinte años se ha incrementado la relación de la tecnología y el arte, en la búsqueda de nuevas formas, esto implica nuevas relaciones entre los artistas y reta a las formas establecidas del arte. Este trabajo describe la colaboración de una coreógrafa, un escultor con láser y con un músico en la creación de la obra *Laser-Dance*, se analizan los principios de organización utilizados, la forma en que se llevó a cabo, sus resultados y las nuevas necesidades que este tipo de problema plantea.

### ***El lenguaje del cuerpo***

*Vivente Torres*

Se hace una enumeración de criterios de la estética, se establece una semejanza del desarrollo de danzas en la antigua Grecia y Roma, para concluir con una enunciación de los factores de comunicación de la danza.

### ***Semiótica de la danza***

*Alejandro Sánchez G.*

La danza, como cualquier fenómeno cultural puede ser analizado como fenómeno de comunicación. La semiótica es el cúmulo de conocimientos estructurados que nos permiten el análisis de la cultura como comunicación. La danza, como manifestación cultural se apoya en otras artes, que con su propia lógica intervienen en una articulación estética, que se lleva a cabo en un campo espacial inmerso en el tiempo, entonces en un nivel la danza es un lenguaje de múltiples articulaciones cuyos elemen-

tos son los íconos, los que además producen cinemas, es decir, imágenes con movimiento, imágenes que articuladas producen un mensaje con una codificación que depende del mensaje mismo, y que dentro de su articulación mayor presenta una estructura narrativa y a los íconos que intervienen, como elementos del discurso con sus respectivos campos semánticos. Finalmente se trata de definir como concepto qué sería un lenguaje de la danza.

## **Conclusiones**

En esta mesa las ponencias que giraron en torno al tema Movimiento y expresión fueron muy variadas. Se refirieron al caso de la danza contemporánea mexicana y la imagen corporal que debe tener quien la practique; también se habló de la pre-expresividad, momento fundamental para los artistas de la danza; de la relación del cuerpo con el espíritu; de la danza con el teatro; de la semiótica y del lenguaje propio que tiene el cuerpo y que se manifiesta en el desarrollo del movimiento dancístico.

Se hizo referencia a un proyecto realizado entre varios artistas, escultor, músico, coreógrafo, y la tecnología, utilizando el rayo laser para la creación de *Laser dance*.

## VII

### *Danza popular, tradición y cambio*

1. *Danza y tradición cultural: papeles activo y pasivo*  
Wilhelmina O. Sarai-Clark  
Profesora y coordinadora de danza de la Universidad Estatal de Washington, DC, EUA.\*\*
2. *Los tóbriris: la neta del baile urbano en México*  
Rosario Manzanos  
Profesora y coordinadora de los Talleres de Danza de la UNAM  
Jorge Pantoja  
Agrupación Imposible.<sup>s</sup>
3. *Danza japonesa Bon en Hawaii: servidor de muchos amos*  
Judy van Zile  
Profesora de danza-etnología de la Universidad de Hawaii, EUA<sup>s</sup>
4. *Dong de Road: danzas del Carnaval de Trinidad*  
Nina de Shane Gill  
Profesora del Departamento de Danza de la Universidad de Waterloo, Canadá.\*\*
5. *La improvisación colectiva como instancia de conocimientos: la tradición afroamericana*  
Rafael Figueroa Hernández  
Etnomusicólogo y sociólogo.<sup>s</sup>
6. *Creación y presentación de danzas africanas tradicionales*  
F. Nii-Yartey  
Investigador de la Universidad de Ghana, director artístico de la Compañía Nacional de Ghana.\*\*
7. *Danza popular, rural y urbana*  
Comité Brasileño de la Danza.<sup>s</sup>

#### **Moderador**

Jesús Jáuregui

Maestro de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

#### **Conclusiones**

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>s</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## **Síntesis de ponencias**

### ***Danza y tradición cultural: papeles activo y pasivo***

*Wilhelmina O. Sarai-Clark*

La danza, cuando se considera como un aspecto cultural, refleja la historia de un pueblo, el proceso de cambio y el estado actual. El análisis de danzas que han sido descartadas, retenidas o cambiadas, puede ser indicador de valores culturales. Este análisis puede incluir valores del entorno. La danza puede ejercer una influencia activa dentro de un grupo cultural o bien hacia otros grupos, como sucede en las instituciones de educación donde se transmite el conocimiento de la historia cultural y las tradiciones a las nuevas generaciones.

La danza, particularmente en sus formas teatrales, extiende la influencia de una cultura a otra a través del proceso de difusión, esta participación es importante para la comprensión de las costumbres. La influencia puede ser tan fuerte como para que formas de una cultura sean adoptadas y adaptadas por otra, convirtiéndose en una adquisición cultural permanente.

### ***Los tibiris: la neta del baile urbano en México***

*Rosario Manzanos y Jorge Pantoja*  
*Agrupación Imposible*

Desde los años cincuenta la ciudad de México y su zona metropolitana entraron a una fase de crecimiento urbano, que 30 años después es un fenómeno social, político y cultural de gran magnitud.

La migración del campo a la ciudad y la centralización del poder político y servicios, hizo a la ciudad de México un centro de expresiones culturales, incluyendo a la danza. En cualquier día o lugar, o tipo de fiesta, los tibiris nacieron donde la calle se cerraba a pesar de otros estilos y periodos, ellos sobreviven como el único estilo hasta el momento, indefinible, de danza.

## ***Danza japonesa Bon en Hawaii: servidor de muchos amos***

*Judy van Zile*

El baile Bon se origina en Japón budista para honrar a la muerte conocida como O-Bon. Inmigrantes japoneses introducen el Bon en Hawaii a fines del siglo XVIII o principios del XIX, donde era ejecutada de manera similar a la que se observa en Japón.

Al paso del tiempo, como era de esperarse, han ocurrido cambios, en algunos aspectos de la ejecución de la danza, del mismo modo que en las ocasiones en que el baile se lleva a cabo. El baile Bon no sólo forma parte de una observancia religiosa, es también una actividad llevada a cabo en una variedad de ocasiones. Mientras que la razón predominante para el baile Bon en Hawaii es una clara reminiscencia de la celebración de O-Bon, el baile se ha vendido al servicio de otros amos.

Mientras que algunos de los amos que el baile ha venido a servir en Hawaii están cerca del espíritu de la celebración original de O-Bon, otros han sido sustancialmente removidos. Los amos de la socialización, celebraciones diferentes a la de O-Bon, comercialización, marcación de identidad étnica y políticos han explorado con el fin de mostrar cómo el baile ha sido modificado y preservado en una localidad remota de su tierra nativa.

## ***Dong de Road: danzas del carnaval de Trinidad***

*Nina de Shane-Gill*

La importancia de la danza y su inherente relación con el carnaval de Trinidad frecuentemente es ignorado por muchos académicos que tienden a enfatizar el significado político y social del carnaval y sus relaciones con la música, teatro y diseño de vestuario. En un esfuerzo de animar una mayor consideración teórica de este importante aspecto de las festividades del carnaval, se ha desarrollado una clasificación tentativa para distinguir entre esas variadas formas de movimiento de danza.

## ***La improvisación colectiva como instancia de conocimiento: la tradición afroamericana***

*Rafael Figueroa Hernández*

La ponencia está orientada principalmente a lograr la colaboración inter-

disciplinaria entre la música y la danza, utilizando como vehículo la improvisación colectiva, para lo cual es necesario remitirse a una tradición en la cual estas dos prácticas artísticas están estrechamente unidas desde su concepción misma: la tradición afroamericana. Con esto se logrará un equilibrio entre la experimentación formal "vanguardista" y el apego necesario a las conquistas del pasado, ya sea éstas cultas o populares.

### ***Creación y presentación de danzas africanas tradicionales***

*F. Nii-Yartley*

Se realiza una revisión de los significados e importancia sociales en las comunidades africanas de la danza y su más importante aspecto, se hace después un análisis de las danzas a través de sus aspectos rituales y sociales, se describen algunos puntos importantes sobre la significación de los grupos que intervienen en ellas, tanto en su número, sexo, como su estatus social, para finalizar con las diferencias entre la danza urbana y rural, anotando que debido al estrecho contacto social, los valores y significados de la danza no se han perdido.

### ***Danza popular, rural y urbana***

*Comité Brasileño de la Danza*

Análisis de la cultura brasileña y su íntima relación con la danza, fenómeno cultural que ha pasado de generación en generación, esta ponencia analiza someramente algunas de las danzas anteriores a la colonización portuguesa, las danzas negras importadas a través de los esclavos y las danzas de origen europeo, no dejando sin mencionar las corrientes dancísticas traídas por polacos, japoneses, sirio-libaneses, alemanes, etc., desde sus lugares de origen. Todas ellas forman un rico acervo dancístico con el que cuenta Brasil.

### ***Conclusiones***

Esta mesa dio un amplio panorama sobre la danza popular. El estudio

de Wilhelmina O. Sarai-Clark reconoce los papeles activo y pasivo que ha jugado la danza a través del tiempo. Rosario Manzanos y Jorge Pantoja hicieron un estudio sobre una manifestación de baile popular urbano en México. Judy van Zile se refirió a la danza japonesa Bon y sus implicaciones en la dominación en Hawaii. Nina de Shane habló concretamente de las danzas de carnaval que tienen una vieja tradición pero que se han visto afectadas por cambios provenientes del contexto donde se desarrollan. El elemento africano en la cultura dancística mexicana se hizo presente en la ponencia de Rafael Figueroa. Y los estudios de F. Nii-Yartrey nos dieron a conocer importantes tradiciones de las danzas africanas.

Todo esto abre perspectivas a la investigación de este tipo de danza, que es tradicional y por lo tanto todos formamos parte de ella.

## VIII

### *La danza folklórica en Latinoamérica*

1. *La danza de los Negritos en Tingambato, Michoacán, México*  
Gastón de Saavedra Anguiano Mendoza  
Investigador de danza popular mexicana DGEF/SEP.<sup>5</sup>
2. *La danza como expresión en el folklore boliviano*  
Magaly Fuentes Gutiérrez  
Maestra de danza folklórica, Oruro, Bolivia.<sup>5</sup>
3. *El huapango de la cuenca de Río Verde, San Luis Potosí, México*  
Leopoldo Palencia Salas  
Maestro de danza regional en la UNAM, DIF, IMSS.<sup>5</sup>
4. *Panorama general del son jarocho en la cabecera municipal de Tlacotalpan*  
Itzel Valle Castañeda  
Maestra de danza folklórica, Escuela Nacional de Danza Folklórica SNEPD.<sup>5</sup>
5. *La danza de los Tastoanes de San Juan Ocatán, Jalisco*  
Susan V. Cashion  
Universidad de Stanford, profesor de danza.\*\*
6. *Danza folklórica del estado de Tamaulipas*  
Norma Martínez  
Directora de la Compañía de Danza Folklórica Mexicana de la Universidad Autónoma de Tamaulipas.<sup>5</sup>

#### **Moderador**

Gabriel Mohedano

Jefe del Departamento de Estudios de Música y Literatura orales, INAH.

#### **Conclusiones**

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>5</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## ***Síntesis de ponencias***

### ***La danza de Los Negritos en Tingambato, Michoacán, México***

*Gastón de Saavedra Anguiano Mendoza*

Se hace la historia y descripción de la música y danza de *Los Negritos* en Tingambato, población de Michoacán, apoyado por un informante.

### ***La danza como expresión en el folklore boliviano***

*Magaly Fuentes Gutiérrez*

La autora hace una clasificación de la danza folklórica boliviana según su origen, mensaje, atuendo, coreografía, duración y música. Esta danza, que se ha mantenido con alguna pureza, ha sufrido los procesos sociopolíticos de ese país, por lo que en ella se refleja la variedad compleja de la realidad.

### ***El huapango de la cuenca de Río Verde, San Luis Potosí, México***

*Leopoldo Palencia Salas*

Este trabajo, basado en la investigación, observación directa y relatos de informantes en San Luis Potosí, se refiere a la riqueza artística del huapango, una danza y música mestizas, que se ha extendido en numerosos pueblos de la región huasteca. Se hace una descripción de las festividades donde aparece esta danza y sus orígenes.

## ***Panorama general del son jarocho en la cabecera municipal de Tlacotalpan***

*Itzel Valle Castañeda*

El presente estudio toma en cuenta primordialmente los aspectos dancísticos de la siguiente manera: ubicación, antecedentes, contexto social en que se desarrolla el son, carácter, pisadas y movimientos coreográficos.

Se destaca el son jarocho como género lírico-musical-coreográfico, es decir, que posee una triple morfología: los movimientos corporales, un texto que se canta y una música instrumental, siendo el factor fundamental el "ritmo", que produce no sólo una rítmica corporal sino una literaria y musical.

Se habla del aprendizaje del son en su contexto y tomando como referencia al musicólogo José Antonio Robles-Cahero, se habla de un triple contenido de la memoria en dicho aprendizaje: la corporal y visual, la auditiva y la verbal.

Se hace referencia a la estructura de las pisadas en el son, de las categorías de sones y de descripción de unidades básicas de movimiento, así como de sus posibles combinaciones para formar los pasos.

Destaca la autora la importancia de los estudios interdisciplinarios entre etnomusicólogos y etnocoreógrafos de manera tal que estudien las expresiones culturales de una forma más completa, ya que la danza y la música se complementan y existen siempre juntas.

## ***La danza de los Tastoanes de San Juan Ocatán, Jalisco***

*Susan V. Cashion*

Esta ponencia es una investigación sobre la danza de los *Tastoanes* en honor del señor Santiago. Es una de las expresiones de danza ritual de San Juan Ocatán, pueblo cercano a la ciudad de Guadalajara. La danza es ejemplo de una red más amplia de representaciones rituales dentro de un sistema religioso de cargos.

La ponencia describe el evento dancístico, traza sus orígenes y analiza la polaridad entre combate y armonía; forma parte de un estudio más amplio sobre la transmisión de valores a través de la cultura dancística en México.

## *Danza folklórica del estado de Tamaulipas*

*Norma Martínez*

Se ofrece una descripción del origen y desarrollo de las danzas del estado de Tamaulipas. Para su estudio las danzas se dividen por regiones geográficas: Norte, Centro o Sierra, y Sur o Huasteca. Se describen la música e instrumentos musicales, las danzas, el vestuario y las características particulares de cada región.

### *Conclusiones*

Se presentaron trabajos que enriquecen el panorama de la danza en Latinoamérica, países que tienen una tradición bien cimentada científicamente en la investigación de las manifestaciones folklóricas y la danza, dentro de ellas. El marco de referencia para casi todas las ponencias fue el concepto folklórico utilizándolo en su acepción clásica europea y latinoamericana de lo amplio, y foro restringido, pero también el de la posición independiente ecléctica.

La divergencia de criterios acerca de los límites o características del folklórico se hizo presente en las ponencias que hacían estudios de danzas concretas, danzas indígenas y mestizas.

Es importante mencionar la trascendencia que para el folklórico tiene la antropología de la danza o etnocoreología como marco de referencia. Con esto se puede profundizar en la investigación e interpretación, al igual que con la interdisciplinariedad de los estudios.



## IX

### *Creatividad y danza*

1. *El lenguaje del movimiento*  
Barbara Mettler  
Artista de danza y educadora en el Centro de Danza Creativa de Tucson, Arizona, EUA\*\*
2. *Una clase de coreografía: un primer paso en investigación*  
Aanya Adler-Friess  
Maestra de danza creativa en la Universidad de Nuevo México, EUA<sup>5</sup>
3. *El estudio del cuerpo humano: un camino hacia la organización de un instrumento creativo de movimiento*  
Kena Bastien van der Meer  
Maestra, investigadora del CID-DANZA.<sup>5</sup>
4. *Desarrollo de la capacidad creadora a través de la motivación sensorial*  
Hester Rosa Martínez Nardea  
Maestra, coreógrafa, directora artística de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, Nuevo León.<sup>5</sup>
5. *Improvisación coreográfica: una propuesta sobre objetivos, métodos de enseñanza y resultados*  
Anadel Lynton  
Investigadora del CID-DANZA.<sup>5</sup>

#### **Moderador**

Raúl Díaz

Periodista y crítico cultural.

#### **Conclusiones**

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>5</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## ***Síntesis de ponencias***

### ***El lenguaje del movimiento***

*Barbara Mettler*

"En mi estudio practicamos y estudiamos un acercamiento libre hacia la danza, entendida como el arte del movimiento corporal. Lo llamamos 'danza creativa' porque cada uno crea sus propios movimientos que expresan sus emociones.

"La danza creativa enfatiza el movimiento corporal natural y la expresión libre. Su fin es permitir que cada uno cree movimientos que expresen sus individualidades, y que juntos creen movimientos que expresen la naturaleza del grupo. Este tipo de danza es una exploración continua de formas de movimiento. Puede ser adaptada para personas de cualquier edad, incluyendo aquéllas que son minusválidas."

### ***Una clase de coreografía: un primer paso en investigación***

*Aanya Adler-Friess*

El proceso y contenido de la enseñanza en la coreografía se han analizado. Una clase impartida por Lee Connor en la Universidad de Nuevo México (primavera 1985), es contrastada con material de Elizabeth Waters y con escritos de Doris Humphrey, Louis Horst, Brom Blom y Chaplin (*El acto íntimo de la coreografía*, 1982). El proceso de análisis deriva en parte de la actitud creativa, se hace referencia a un curso impartido en el Instituto de Desarrollo Creativo y Artístico en Oakland, California, y al de Aproximación a la Enseñanza de Peter Elbow (*Escribiendo sin maestro*, 1973). Se conjuntan y el resumen identifica algunos aspectos importantes de la enseñanza de la coreografía y sugiere un posible perfil para un programa universitario en danza creativa.

## ***El estudio del cuerpo humano: un camino hacia la organización de un instrumento creativo de movimiento***

*Kena Bastien van der Meer*

Cuando analizamos la enseñanza de la danza, vemos que las técnicas didácticas independientemente del género del que se trate, impiden el desarrollo de la creatividad o el encuentro de nuevas formas expresivas.

¿Por qué? La danza es movimiento. Para entenderla debemos ocuparnos de: a. un instrumento, b. el fenómeno del arte, c. el arte del arte.

El instrumento corporal tiene una gama codificable de movimientos, su entrenamiento no parece estar acorde con la libertad y creatividad que se pretende. Estudiando los posibles movimientos articulares de acuerdo a un modelo de combinaciones matemáticas, observamos que una gran cantidad de opciones motoras se desperdician o nunca son utilizadas.

El procedimiento de enseñanza repetitiva condiciona al cuerpo a una técnica automática que implica la cancelación o limitación de otros géneros, y, lejos de adiestrar al bailarín para que tenga un instrumento útil, lo constriñe a los límites para los cuales fue entrenado.

## ***Desarrollo de la capacidad creadora a través de la motivación sensorial***

*Hester Rosa Martínez Nardea*

Se menciona la inquietud de improvisar una coreografía a través de la estimulación sensorial, el experimento realizado a partir de una fuente estimuladora y de un grupo de receptores, se explicará el desarrollo del experimento y sus resultados, así como las conjeturas y conclusiones obtenidas.

## ***Improvisación coreográfica: una propuesta sobre objetivos, métodos de enseñanza y resultados***

*Anadel Lynton*

El método tradicional de la enseñanza en las técnicas de la danza académica donde el alumno intenta imitar con la mayor exactitud posible los movimientos que propone el maestro, entrena al cuerpo físicamente pa-

ra reproducir formas. El uso intensivo de la improvisación estructurado desde que el alumno inicia su estudio de la danza propiciaría una mayor vinculación entre la técnica corporal y la expresión, fomentaría la creatividad y la interacción grupal, y le aportaría mayor habilidad para analizar el diseño y la organización del movimiento y sus posibilidades de comunicación.

Se analiza un programa experimental de improvisación coreográfica que enfatiza la observación y análisis grupal y la creación y aplicación de "guiones" o propuestas para improvisaciones grupales. Se discute el uso de este programa con 5 poblaciones estudiantiles muy diferentes entre sí. Se concluye que este tipo de trabajo proporciona al alumno la oportunidad de explorar paulatinamente el movimiento no estereotipado, la interacción más libre con su propio cuerpo, sus compañeros y el medio ambiente y el desarrollo de propuestas expresivas que se experimentan y se retroalimentan a través de la interacción con el grupo. Se hace hincapié en la posibilidad de aplicación de este programa con grupos sumamente heterogéneos.

## *Conclusiones*

En estas ponencias se hicieron descripciones de experiencias personales en el trabajo creativo. Kena Bastien profundizó en cuanto a la necesidad de cambiar la metodología de estudio y la necesidad de buscar nuevos caminos para la creatividad.

En esta mesa se tuvo un buen nivel informativo, enriquecedor para los asistentes, pues se dieron a conocer algunos métodos para crear en contextos concretos.



## X

# Compañías de danza y políticas culturales

1. *Carta a los grupos y artistas independientes*  
Arturo Garrido  
Coreógrafo y maestro independiente, director del grupo de danza contemporánea Barro Rojo.\*
2. *Foro urbano: una alternativa cultural*  
Contradanza, grupo de danza contemporánea.<sup>5</sup>
3. *Hacia una danza mexicana de raíces*  
Fanny D'Argence  
Bailarina, maestra, coreógrafa, UAM-A.<sup>5</sup>
4. *Ser un grupo independiente*  
Juan José Islas  
Coreógrafo, director artístico de la Compañía de Danza Contemporánea Quinto Sol.<sup>5</sup>
5. *Compañías de danza contemporánea profesionales en la ciudad de México: estrategias de sobrevivencia, independencia y políticas culturales*  
Anadel Lynton  
Investigadora del CID-DANZA.<sup>5</sup>
6. *Políticas gubernamentales, privadas, independientes y no lucrativas relacionadas con la danza*  
Consejo Brasileño de la Danza.<sup>5</sup>

### Moderador

Fernando de Ita  
Investigador, crítico

### Conclusiones

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>5</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## ***Carta a los grupos y artistas independientes o lo que es lo mismo observaciones a propósito de los microbios***

*Arturo Garrido*

En los últimos años hemos sido testigos del fortalecimiento y aparición de cada vez mayor número de grupos independientes a todo lo largo y ancho de nuestra América Latina. Tanto de teatro, como de danza, pantomima, música, etc. Y esto, dentro del marco de una crisis económica y de agotamiento de las formas políticas tradicionales.

Ahora bien. . . ¿Qué significa ser grupo independiente? Y lo que es más ¿independiente de quién o de qué?

Son muchas las posibles respuestas a estas interrogantes, pero detrás de todas, aparecen las condiciones materiales y económicas, como los elementos que definen en última instancia la postura de los trabajadores en general y del arte en particular. Condicionando en el caso de estos últimos, incluso el carácter y sentido de su producción.

Pero, ¿acaso las condiciones materiales y económicas tomadas como elementos aislados, son capaces de darnos una respuesta satisfactoria que nos permita entender cabalmente el fenómeno de los grupos independientes? Sí, encontramos que dichas condiciones están sujetas a su vez a otros elementos, tales como las circunstancias sociales, culturales, étnicas, laborales, etc., y un sin fin de elementos particulares, tanto de los grupos como de cada uno de sus miembros. Cerrándose así una compleja urdimbre de condicionamientos.

Por lo que para el análisis que en esta ocasión pretendo realizar, he creído necesario enfocar el fenómeno de los grupos independientes, desde la óptica de sus condiciones laborales, dado que en ésta se conjugan las relaciones sociales del proceso productivo.

Ahora bien, para entender la situación laboral de los artistas en la actualidad, creo que antes de establecer diferencias de carácter técnico (el teatro, la danza, la pintura, la música, etc.), o diferencias con base en la calidad, se debe presentar mayor atención a las diferencias de carácter ideológico, ya que éstas, más que ninguna otra son las que definen la situación laboral de los trabajadores.

Enfocando el problema desde este punto de vista, dentro de las múltiples relaciones de trabajo, en términos generales se distinguen tres grandes grupos que son:

1. Aquéllos que están subvencionados por las instituciones estatales.
2. Aquéllos que están subvencionados por instituciones de la empresa privada.
3. El mar de los grupos independientes que para su funcionamiento emprenden heroicos y sacrificados proyectos de autofinanciamiento (funciones callejeras, venta de objetos, rifas, "venta de funciones a precio de hambre", etc.) o aprovechan en lo posible todos los recursos que en la estructura del sistema encuentran, donde sin perder su naturaleza, puedan caber.\*

Los dos primeros, aunque con diferencias en su forma exterior, internamente guardan muchas similitudes, entre éstas, fundamentalmente dos:

- A. La circunstancia de percibir un financiamiento en base al hecho de transmitir los valores que el sistema requiere para perpetuarse como tal, o en su defecto, de transmitir valores que no afecten en nada la estructura del mismo.
- B. El hecho de que, salvo contadas excepciones, el objeto de su trabajo, es antes un valor de uso, un valor de cambio. Es decir, una mera forma de subsistencia, perdiendo por tanto, interés, la función social del hecho artístico, prevaleciendo a su vez, aquellos elementos que hagan de éste, un producto más rentable.

Este fenómeno, de otorgar en el hecho artístico preponderancia al valor de cambio, se manifiesta de muy diferentes maneras en la conciencia de los trabajadores, diferenciándose ampliamente de la forma como asumen esta circunstancia los empresarios, productores, e incluso muchas veces los propios directores, que son quienes realmente sacan tajada de este asunto, razón por la cual lo impulsan. En el caso de los trabajadores, (actores, bailarines, diseñadores, intérpretes, etc.) la dinámica de la producción de una obra de este carácter (comercial) y su posterior comercialización (incursión y competencia en el mercado) le impone un sinnúmero de condicionamientos, que terminan anulándolo como ente creativo, por

\* Al respecto de los grupos independientes, Eugenio Barba, director del Odin Theatre, dice con gran lucidez en su artículo titulado con referencia a los microbios: "Cuando a comienzos de 1700, Leeu Enheek puso una gota de agua bajo un microscopio, observó estupefacto una multitud de seres invisibles al ojo desnudo". Hasta entonces "la naturaleza" había sido lo que era visible: el caballo, el cisne, el delfín, el gusano. Estas nuevas formas de vida levantaron una ola de preguntas: ¿Cuál era la función de estos pequeños seres, de estos microbios? ¿Cuál era su relación con el resto de la naturaleza? Muchos conocidos investigadores de esa época, Beuffen, por ejemplo, apostrofaron esta nueva forma de vida como una "ofensa a la naturaleza". Exactamente las mismas palabras que emplean hoy, críticos teatrales honestos y profesionales, a propósito del trabajo de muchos grupos teatrales: una ofensa al arte del teatro. Hoy en día, a pesar de todo, se sabe un poco más acerca de estos microbios, y sobre su significado en el proceso vital. Para mí, el Tercer Teatro es una situación de discriminación económica, técnica, e incluso cultural. Una minoría rechazada. Es una enorme energía que se intenta ignorar, de lo que el organismo social se protege sacudiendo la cabeza y dejándola de lado. Pero hoy sabemos que un jaguar, un tiburón, son mucho menos peligrosos que los microbios, que aunque invisibles, determinan irrevocablemente el futuro de nuestro organismo.

tanto crítico. Sumergiéndole en el alienante proceso de la reproducción del capital (ajeno), al respecto, Ernesto Gudice, dice:

Al dividirse la sociedad en clases, el hombre de la clase explotada, pierde con el producto de su trabajo, su propio objetivo, su libertad. Pierde su esencia. La pérdida material implica la pérdida de su propia conciencia.

Con esta pérdida, el hombre siente que lo perdido se exterioriza, se opone y deviene hostil. Y él se siente una parte de sí mismo mutilada, parte sin el todo. Clase fuera de la sociedad.

Este fenómeno de alienación tiene consecuencias profundas en las superestructuras políticas, morales, religiosas, jurídicas.

Uno de los elementos que lo caracterizan es el hecho de estar al margen de los presupuestos estatales o privados. Situación por demás natural, si revisamos la postura de la mayoría de éstos.

Sintetizando, algunos de los rasgos comunes en la producción de los grupos independientes, encontramos:

- posturas
- descontento
- permanente búsqueda
- negación de las formas tradicionales y obsoletas, incapaces ya de expresar al hombre contemporáneo

De lo anterior podemos deducir que esta marginalidad respecto de los rubros estatales y privados destinados a la producción cultural, significa mucho más que una mera circunstancia económica. Es pues el efecto natural que la producción artística con las características antes mencionadas, provoca en dichas instituciones.

Pero, esta relación de causa-efecto, ¿es tan simple? ¿Acaso es esta una realidad pasivamente asumida por los grupos y artistas independientes?

Considero que en el meollo de esta circunstancia, se juegan, mejor dicho se erigen vitales principios. Tales como, ideológicos, políticos, éticos, estéticos, etc. Los políticos e ideológicos por cuanto es claro que la relación contradictoria con las instituciones privadas y estatales, son tales porque sus fines son distintos. Estéticos, porque la necesidad de expresar otros contenidos, conlleva a experimentar nuevas formas, y éticos en cuanto los conceptos de profesionalismo, para los artistas independientes no se refieren sólo a la calidad y puntualidad en el trabajo, sino que van mucho más lejos. Tienen que ver también con el "uso" y distribución del producto artístico, así como con las múltiples relaciones de éste con el conjunto de la sociedad. Es decir, que para el artista independiente, la responsabilidad no termina en la conclusión de un montaje y tampoco se limita al salón de ensayos o al foro, sino que tiene que ver con todo lo que significa el arte como hecho sociocultural. Por lo que algunas de las cualidades que el artista independiente requiere para constituirse en un profesional son, la creatividad, la capacidad para el trabajo en equipo, conciencia de su responsabilidad social y capacidad de decisión entre

de la producción que hinche de divisas sus bolsillos, y tampoco un conflicto de artistas, pone en riesgo la estabilidad del sistema. Por lo cual, no creo que los artistas de manera aislada logremos conquistar todos nuestros comienzos en el punto donde para otros "señores profesionales" termina. Para no alargarme más, y con el fin de centrarme en los objetivos que este escrito persigue, quiero referirme a la práctica de la autonomía, principio importantísimo por cuanto sólo la independencia (autonomía e independencia relativas, condicionadas por la forma y dinámica de las relaciones sociales) de cualquier centro de decisión que no sea el suyo propio, permitirá avanzar a los artistas y grupos independientes en la consecución y profundización de sus ideales.

(El mercantilismo impone sus conceptos, no sólo en los aspectos externos, sino que incluso, al interior del producto artístico, transformándolo en la mayoría de los casos en un pobre objeto de consumo. En otros casos, el rancio y apergaminado esteticismo del arte oficial, impone de igual manera sus conceptos, terminando también de igual manera, en un pobre, sólo que en estos casos además arrogante objeto de consumo).

Nos llevaría muchas horas analizar cabalmente los diferentes principios, por tantos intereses que alientan la producción artística de unos y otros.

En conclusión, entiendo así a los artistas independientes, creo que la solución a sus conflictos laborales (condiciones y formas de trabajo) difícilmente van a darse dentro del marco de las relaciones habituales, las cuales en la mayoría de los casos consiste en la aceptación de formas ajenas a las funciones que el hecho artístico tiene en sí (aquí me refiero a la función que como producto del espíritu, cumple en el conjunto de las relaciones sociales). Si no es a riesgo de perder su identidad, su naturaleza, si no es a riesgo de ceder y hacer concesiones en sus principios fundamentales. Esto no significa que para la consecución objetiva de los intereses de los artistas independientes, haya que marginarse. Obviamente que no, éste debe aprovechar todos los requisitos, y muchas veces aceptar las migajas que los verdaderos trabajadores de la cultura, entregan las mencionadas instituciones.

Paralelamente, creo que el trabajo más importante, debe darse con los sectores sociales que nos preocupan, y a los cuales de cierta manera representamos. Para lo cual deben irse creando mecanismos que nos lleven a interrelacionarnos de manera más estrecha con los organismos gremiales y populares, como son los sindicatos, las organizaciones estudiantiles y poblacionales, etc. Entre otros objetivos, buscando crear una base social de apoyo para los artistas y grupos independientes, de tal forma que la relación con las diferentes instituciones, se den dentro de un marco que no sean ni la dádiva ni el favor, sino el derecho exigido con el respaldo del sector social al que representamos, y en el cual estamos representados.

Para este camino (valga la redundancia) camine, debe lo anteriormente dicho darse conjuntamente con el fortalecimiento y desarrollo de la organización gremial de los artistas independientes.

El quehacer artístico no es algo que realmente preocupe a los gobiernos reaccionarios de nuestra América, dado que el arte no es una rama

otras, y no la presuntuosidad, la afectada limpieza, y la rígida disciplina (necrófila y estática) que muchos erigen como los parangones del buen profesional. De ahí que la gran responsabilidad de un artista independiente tros derechos. De ahí que la conquista de los derechos de los trabajadores de la cultura, va aunada a la conquista de los derechos de todos los trabajadores.

## *Síntesis de ponencias*

### *Foro urbano: una alternativa cultural*

#### *Contradanza\**

Bajo la dinámica transformadora de la sociedad, que genera nuevas formas de expresión artística, dentro de la danza surge la necesidad de crear nuevas formas como única opción para integrarse al movimiento social. Esto se ve reflejado en la proliferación de grupos independientes de danza contemporánea en México durante la presente década, que se muestran dispuestos a la toma de nuevos espacios, creando el foro urbano (calles, parques, explanadas), y que buscan el encuentro con el pueblo para generar conjuntamente una alternativa cultural, que se proyecta hacia la integración de todos los espacios y todas las formas de expresión artística.

### *Hacia una danza mexicana de raíces*

#### *Fanny D'Argence*

Se inicia esta ponencia con una reflexión sobre las circunstancias de las que es producto la danza moderna en México y del desdén de ese medio hacia el país, manifestado como amnesia histórica, cultural y artística; se hace una aproximación al problema de las políticas artísticas que han predominado en las instituciones de danza, insertadas en el espectro cultural general del Estado; y se plantea una reflexión sobre la necesidad de una danza mexicana de raíces.

\* Contradanza, A.C. está formada por Cecilia Appleton, Diana Appleton, César Arvizu, Norma Batista, Raymundo Becerril, Sergio Gómez, Jaime Leyva, Ricardo Nájera, Jaime Ortega y Laura Rocha.

## *Ser un grupo independiente*

*Juan José Islas*

Se plantea la integración de un grupo independiente a partir de la afinidad e intereses comunes, las dificultades de organización y del comienzo en el trabajo, se ennumeran los aspectos principales de la búsqueda de un estilo, se mencionan, finalmente, los problemas de la falta de espacios y trabajo, y la necesidad de la unión y perseverancia como camino para mantener al grupo activo.

## *Compañías de danza contemporánea profesionales en la ciudad de México: estrategias de sobrevivencia, independencia y políticas culturales*

*Anadel Lynton*

La responsabilidad del Estado posrevolucionario en el fomento de la danza escénica ha sido anunciado por funcionarios y en documentos oficiales a través de los años. Sin embargo, los propósitos más específicos, los conceptos sobre la forma en que se debería de concretar este fomento y los organismos encargados de ello han variado. Los funcionarios, nombrados desde arriba, tratan de aplicar sus propias ideas y al mismo tiempo conciliar los intereses de los grupos organizados para evitar conflictos evidentes. Debido al individualismo y a la falta de preparación y organización de los profesionales de la danza y a la naturaleza jerárquica y autoritaria de la burocracia cultural, los bailarines como gremio no han logrado mecanismos de injerencia directa en las políticas de promoción a la danza. Las contradicciones entre propósitos declarados y realidades concretas son evidentes.

A través de una investigación sobre las actividades varias de las compañías profesionales de danza contemporánea en la ciudad de México durante 1985, se observa que casi la totalidad de las funciones presentadas fueron contratadas por organismos del Estado.

Los ingresos obtenidos no permiten a sus integrantes vivir de su actividad profesional. Los pocos intentos de presentarse fuera de los circuitos del Estado han producido escasos ingresos o han sido gratuitos. Los miembros de las compañías reparten las tareas de administración, búsqueda de contratos, confección de vestuario y utilería, grabaciones, etc., además de los entrenamientos y ensayos. Tienen que dedicarse a otras actividades remuneradas o depender de su familia para vivir. El sueño de poder bailar se conjunta con el deseo de mantener su independencia o autonomía y su identidad artística como grupo con un núcleo estable de miem-

bros y un estilo característico. Se concluye que la meta de vivir sólo de bailar es utópico y frustrante. Los bailarines necesitan prepararse para una gama de actividades más amplias, relacionadas con la danza. La organización activa de los trabajadores de la danza es imprescindible para lograr una mayor injerencia en las políticas del Estado relacionadas con la danza. Por otro lado, urge incrementar la búsqueda de medios alternativos de inserción en la sociedad para los grupos de danza contemporánea.

### ***Políticas gubernamentales, privadas, independientes y no lucrativas relacionadas con la danza***

#### *Consejo Brasileño de la Danza*

Las políticas gubernamentales en materia de danza difieren de país a país. Mientras existen países, como Cuba, donde la danza cuenta con un total apoyo del Estado, existen muchos más que no gozan de esta situación. En Brasil la danza depende del Instituto de Artes Escénicas (INACEN) que cuenta con cuatro departamentos uno de ellos dedicado a la danza. Del presupuesto total que otorga el INACEN a las artes sólo el 11% corresponde a la danza, misma situación que ha durado diez años. Una de las finalidades de los organismos dancísticos es crear las condiciones administrativas y culturales para el desarrollo de la danza, esta labor es la que tratamos de desarrollar el Instituto Nacional de Danza (IND), los Sindicatos de Profesionistas de la Danza y el Consejo Brasileño de la Danza (CBDD).

### ***Conclusiones***

Esta mesa se distinguió por la participación de los grupos independientes de danza contemporánea que actúan en México, con esto se da una visión de forma de trabajo muy poco conocida y plantea alternativas para la danza en estos momentos.

La ponencia de Anadel Lynton hace referencia a los problemas a los que se enfrenta el bailarín en general en nuestra sociedad y a la necesidad de que el Estado implemente políticas culturales que apoyen e impulsen el desarrollo de la danza.



# XI

## *Terapia y danza*

1. *La danza como medio para implementar y/o modificar repertorios en sujetos con síndrome de Down*  
Leticia Domínguez Rocha  
Psicóloga DIF.\*
2. *Demostración de terapia de danza con niños con síndrome de Down*  
Ana del Castillo.<sup>d</sup>

### **Moderadora**

Ana del Castillo

Maestra, directora de la Academia de Balé de Coyoacán, terapeuta de danza.

### **Conclusiones**

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>s</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## ***La danza como medio para implementar y/o modificar repertorios en sujetos con síndrome de Down***

*Leticia Domínguez Rocha*

El hombre desde los inicios de su existencia se ha comunicado con sus semejantes, como ser social que es, a través de manifestaciones artísticas, como ejemplos tenemos las pinturas rupestres, la imitación de sonidos de la naturaleza y las danzas primitivas, además del lenguaje, todo lo anterior fue utilizado para dar escape a sus sensaciones y emociones como medio de comunicación y para influir en la naturaleza (Fariñas y Alonso, 1980).

Bouciere (1981) señala que en la mayoría de los pueblos de la antigüedad, en Grecia, la India, Egipto. . . etc., se danzaba en todos los momentos importantes de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, siendo la danza una forma de existencia, de celebración, de participación, y no de espectáculo, de esta manera la danza se ha visto entrelazada con la magia, la religión, el trabajo, la fiesta, el amor y la muerte (Garaudy, 1970). La danza se ha considerado además de arte como una forma de conocimiento y como parte importante de la religión. En la danza el hombre actúa como totalidad, no de manera fragmentada.

Por otra parte, Fariñas y Alonso señalan que el baile se halla en la raíz de las relaciones biológicas de los seres humanos y animales, con lo cual se indica que la danza no es únicamente patrimonio del hombre, se ha encontrado que los animales de igual forma danzan, por ejemplo, las abejas para comunicarse el sitio del alimento, los peces cuando cortejan, algunas especies de pájaros, los venados, etc. Sachs (1964) afirma que esto es un impulso común en la mayoría de los animales, es una necesidad inherente a los seres vivos por expresar sus emociones a través de movimiento, a esto lo llamó "danza básica".

Ciertamente la danza, a lo largo de la historia de la humanidad, ha desempeñado un papel importante, sin embargo es pertinente mencionar que su función terapéutica es el aspecto más importante para el presente estudio. Debido a que desde los principios de la humanidad, el hombre ha empleado la danza para curar. Esto se puede observar en algunos dibujos prehistóricos en lo que representan sacerdotes en actitudes de bailarines (Castillo, 1973), asimismo, Sachs menciona que en la actualidad en algunas sociedades que aún no se desarrollan (tribus de Ceylán, Nen-

gen, etc.) se realizan danzas rituales con fines-terapéuticos, en los cuales participa tanto la comunidad como el enfermo para recuperar la salud; esta danza puede realizarse para aliviar de manera individual o colectiva.

Los datos con los que se cuenta actualmente sobre las primeras danzas, no los podemos afirmar categóricamente, debido a que en su mayoría fueron obtenidos por medio de estudios arqueológicos y antropológicos, basados en textos de antiguos documentos gráficos o escritos. No pretendemos señalar que los datos carezcan de validez, sino únicamente que se debe considerar el papel histórico de la misma.

Actualmente, se han llevado a cabo algunos estudios no sistematizados sobre la importancia de la danza como terapia, un ejemplo de ello son los estudios realizados por Bonny (1975) en los cuales pretendía fomentar las relaciones interpersonales con un grupo de pacientes esquizofrénicos internos en una institución, para lo cual les ponía música y le pedía a alguna persona que bailara o se moviera a su gusto, los demás lo debían imitar, obtuvo resultados bastante satisfactorios; logró la integración del grupo de los esquizofrénicos.

Por otra parte Ostewski (1968) propuso la danza como elemento principal para incrementar la coordinación motora en sujetos con parálisis cerebral, obteniendo resultados favorables (mencionado en Rosenzweig, 1983).

Fux (1978, 1980) ha llevado la danza como terapia a niños invidentes y sordos, así como con problemas emocionales, logrando rehabilitar a una niña que había vivido completamente aislada del mundo durante sus cuatro primeros años de vida, logrando que después de casi diez años de terapia contara con las habilidades sociales y motoras así como cognitivas, similares a sujetos de su misma edad.

Fux menciona que la expresión y la creación en el nivel del cuerpo son propias del ser humano, cualquiera que sea su estado, cultura o condición física; que todos podemos equilibrarnos, es decir, debemos buscar la integración como seres humanos. La necesidad de moverse parte de la persona y cuanto más se le ayude a expresarse, más beneficios obtendría para el resto de sus actividades, en su vida privada o social.

Se ha visto que "La danza posibilita la comunicación no verbal a través del movimiento, se pueden expresar sensaciones y emociones que difícilmente se comunicarían de manera verbal" (Wirz, 1983). En niños con síndrome de Down en particular, la danza puede proporcionar vías de expresión que no pueden alcanzarse de otra manera.

Debido a que libera el cuerpo de inhibiciones innecesarias; favorece el compañerismo y la comunicación interpersonal, así como el equilibrio y conceptos de tiempo y espacio. La mayoría de los niños con síndrome de Down tienen gran sensibilidad para la música, les agrada el ritmo y la danza (Smith y Wilson, 1976, citado en Flores, 1982).

La danza como ejercicio sistemático y ordenado, produce en el organismo efectos favorables y ayuda al organismo a conservar la salud física, desarrollando coordinación, equilibrio, agilidad, fuerza, resistencia, etc., lo cual da como resultado un mejor funcionamiento fisiológico del cuerpo, mejora su sistema cardiovascular, disminuye el volumen de grasa, incrementa la fuerza y la resistencia muscular, mejora la flexibilidad

y la elasticidad; asimismo a nivel psicológico, ofrece grandes beneficios, por ejemplo, ayuda a reducir la tensión mental a resistir la fatiga, brinda la oportunidad de interacción social la oportunidad de realizar una experiencia satisfactoria mejora el concepto de la imagen propia, mejora la aptitud física (Wirz).

Consideramos pues a la danza como movimiento y al movimiento como la base del desarrollo humano, ya que es a través de este, como se inicia el proceso de aprendizaje (Programa de Educación Pre-escolar, SEP, 1983), mediante esto el recién nacido inicia la percepción del medio ambiente, es una forma de adaptarse al mismo.

Piaget (1980) indica que es por medio del movimiento como el infante coordina las diferentes sensaciones y logra "la construcción del objeto sólido y permanente", encontrándose así en el primer periodo de desarrollo infantil, dentro del cual se considera al movimiento como la primera forma de inteligencia, que es de manera práctica.

De esta manera los primeros actos motores tienen carácter exploratorio, y por medio de ellos el niño adquiere información acerca de sí mismo y del mundo que lo rodea (Programa de Educación Pre-escolar SEP, 1983), esto brinda una especial importancia a la actividad motora puesto que es a través de ésta y los primeros desplazamientos como el reptar, el gatear, la marcha, etc., que se obtienen las nociones de persona, de espacio y de tiempo, esenciales para el desarrollo cognoscitivo del niño. El concepto de persona se elabora a partir del esquema corporal, el cual proporciona el conocimiento, la organización dinámica y el uso del propio cuerpo. "La organización de las sensaciones relativas a su propio cuerpo, en relación con los datos del mundo externo" (Vayer, 1977), es la representación corporal de sí mismo en cualquier momento o situación de manera independiente de todo estímulo externo (Vurpillot, 1951), esta información del esquema corporal tiene un importante lugar, puesto que es el punto de partida de las posibilidades de acción, además de facilitar la adquisición de la noción espacial, para lo cual toma su cuerpo como referencia, el niño organiza su espacio, adquiere nociones de aquí, allí, cerca, lejos, fronteras, límites, posiciones, distancias, ubicación, etc. (Vayer, 1977). La noción espacial le permite al niño desarrollarse adecuadamente en el campo social, le permite ubicarse en su propio espacio, así como respetar el de los demás, por otra parte le permite manipular objetos, colocarlos adecuadamente, en fin le permite desplazar lo que le rodea (Siguan, 1976).

Asimismo, la apreciación del tiempo y el vocabulario temporal depende de la capacidad motriz y del control de sí mismo (esquema corporal) (Gesell, 1950, citado en Vayer) es decir el concepto de tiempo se da a partir de la formación del esquema corporal y de la noción espacial, en donde el cuerpo es siempre la referencia "y el tiempo es el espacio vivido" (Vayer distingue la mañana y la noche por los hechos realizados, utiliza adverbios temporales, finalmente emplea correctamente el presente, pasado y futuro).

Aquí radica la importancia del movimiento puesto que, hasta los tres años de edad, el desarrollo cognoscitivo y el motor están íntimamente

unidos, afectándose mutuamente, y proporciona las bases para el adecuado desarrollo posterior.

Por esto, se debe considerar al movimiento como una de las principales fuentes de rehabilitación debido a que como lo menciona Tarnapol algunos problemas de aprendizaje son ocasionados por problemas tales como equilibrio, incoordinación muscular y problemas de lateralidad entre otros.

Por otra parte Siguan indica que los problemas motores, como la falta de desplazamiento, afecta en el reconocimiento de objetos, esto impide de alguna manera lograr operaciones intelectuales, como serían la formación de límites espaciales y temporales.

Se observa que el pobre desarrollo motor afecta en alguna medida la función cognitiva. Sería importante preguntar si el desarrollo motor pobre puede ocasionar trastornos a nivel cognoscitivo y si una adecuada estimulación motora ayudaría al niño normal a adquirir mejores habilidades; ¿de qué manera afectaría el movimiento motor al aspecto cognitivo en niños con retardo en el desarrollo? Siguan menciona que el ejercicio puede ayudar a los niños normales a ampliar sus límites de conocimiento, ayudará en mayor medida a los individuos que durante su infancia por algún déficit físico o cognitivo redujera sus actividades sensorio-motrices en las que se apoya el desarrollo intelectual.

Por otra parte Tarnapol señala que los niños presentan mejorías después de someterlos en programas de ejercicios coordinados. En otra investigación Bonnievell (mencionado en Tarnapol) se percató de los cambios del esquema corporal que presentaron niños con problemas neuro-motores, después de desarrollar un programa de educación física. En algunos otros casos se ha empleado la gimnasia como tratamiento en niños hiperactivos, con el objetivo de aumentar la atención en este tipo de niños sobre la tarea que realizaban, obteniéndose un cambio notable en la conducta de los niños (Harrow, 1978), así pues se observa, que la estimulación motora, se ha empleado y se puede utilizar en una gran variedad de problemas de aprendizaje y de tipo emocional. Pero ¿por qué emplear un programa de conducta motora para problemas escolares y emocionales?; debido a que es necesario estimular el área motora para que de esta manera, el sujeto tenga un desarrollo adecuado y esto repercute en otras áreas del desarrollo, podría ser la cognitiva o la social. Es importante, pues, el establecimiento de un programa que desarrolle directamente la conducta motora; sin embargo, esto no se puede obtener de cualquier programa de ejercicios, sino que debe de ser un programa sistematizado que implique un esfuerzo por parte del niño (Molina, 1981); se debe considerar que el movimiento podría ser un medio de expresión para algunos sujetos que fisiológicamente tienen problemas para desarrollar plenamente el lenguaje normal, sin embargo, cognitivamente lo entienden, es decir, que el niño percibe más de lo que puede expresar; este será el caso particular de los niños con síndrome de Down. Específicamente el síndrome de Down ha sido definido como una anomalía cromosómica caracterizada por la existencia de un pequeño cromosoma acrocéntrico extra en el par 21, sumando así 47 cromosomas en lugar de 46 que es el número de cromosomas que debe tener el sujeto normal (Delgado,

1982). La presencia de este cromosoma excedente perturba el desarrollo normal y da origen a las características físicas del síndrome de Down y otros rasgos asociados (Johnson, 1979).

Smith y Wilson señalan que el tono muscular presenta hipotonía y tendencia a la flojedad principalmente en las articulaciones; así como presentar frecuentemente cardiopatías e infecciones en las vías respiratorias incluyendo los pulmones (Delgado), respecto al abdomen tiende a ser prominente, su forma puede afectarse por anomalías intestinales.

Sus labios son secos con fisuras, provocadas por tener la boca abierta durante lapsos grandes de tiempo, debido a que respiran por la boca ya que el puente nasal es estrecho e impide una respiración adecuada. El maxilar superior es pequeño y el inferior es grande, presentan paladar hundido, su lengua es redonda y presenta macroglosia a la pequeñez de la cavidad bucal, sus dientes y encías son también anormales (Flores).

Delgado reporta que en los adultos la marcha es insegura, manteniendo los pies separados. Por lo general caminan inclinados y con la cabeza colgando hacia adelante. Cuando se sientan acostumbran adoptar una postura denominada de "sastre"; en general, sus movimientos pueden ser descritos como lentos, torpes y mal coordinados (Delgado).

Generalmente son de estatura baja; en su niñez presentan problemas de exceso de peso, debido a los hábitos alimenticios deficientes; es importante señalar que hay falta de expresividad facial debido a que carecen de elasticidad en los músculos del rostro haciendo incapaz al sujeto con síndrome de Down de reflejar adecuadamente sus estados de ánimo por medio de la mímica expresiva. La adquisición de estos movimientos tienen un valor genético, ya que están ligados al desarrollo neurológico en general. (García, 1984).

Johnson reporta que la mayoría de los sujetos con síndrome de Down se encuentran más retrasados en el desarrollo del lenguaje que en otras áreas, debido a que sus labios partidos son difíciles de controlar, su lengua se mueve con lentitud "su voz es gutural y su articulación deficiente" (Flores).

El desarrollo psicológico de estos sujetos es lento. Tienen patrones de aprendizaje inferiores al término medio. El niño típico con síndrome de Down es dócil, sonriente de buenos sentimientos y fácil de manejar, aunque algunos presentan un temperamento opuesto, son hiperactivos, inquietos, agresivos y destructivos (Johnson), "La mayoría de estos niños tienen una gran sensibilidad para la música, les agrada el ritmo y la danza" (Smith y Wilson).

La imitación es característica en sujetos con síndrome de Down, esto puede ayudar para su aprendizaje, imitando actitudes y actividades que copia de los demás (Johnson). Además de tener una excelente memoria, su atención se incrementa si se les motiva, siempre y cuando la tarea esté adaptada a su nivel, el niño la alcanza fácilmente; es hipersensible a la atención que recibe o no de las personas que lo rodean.

Los sujetos con síndrome de Down pueden aprender a "entablar relaciones sociales si disponen de oportunidad para ello", no se puede esperar que una persona aprenda a relacionarse con la gente si se le mantiene aislada (García).

Por todo lo anterior, la danza dentro de un programa bien planeado, cobra una gran importancia, pero es aún más importante cuando observamos que gran parte de los problemas sociales y de aprendizaje se relacionan con torpeza y deficiencia motora y se necesita reforzar las condiciones físicas del niño, su coordinación y su sentido de dirección; así pues, que el desarrollo de la conducta motora se considera una área básica para el desarrollo integral del niño con síndrome de Down y no se debe descuidar, ya que las carencias en esta área pueden ocasionar diferentes problemas, tales como el aislamiento, la no cooperación, no comunicación, en fin, un desarrollo incompleto.

Es verdad que la danza no puede poner al alcance del individuo lo que no está en sus capacidades naturales pero puede contribuir a desarrollar nuevos intereses y enfoques diferentes de la vida.

Básicamente la danza, como terapia, es el desahogo que puede experimentarse por medio del movimiento. Debido a ello nos concretamos a considerar esta actividad como parte integral del desarrollo físico, psicológico y social del individuo (Cerqueira 1983) para todos los sujetos y, en especial, para individuos con síndrome de Down, por las características propias antes mencionadas.

## *Conclusiones*

En esta mesa se habló de la danza, de sus raíces biológicas en los seres humanos, de la necesidad que sienten los seres vivos de expresar sus emociones a través del movimiento. Se habló de las danzas rituales con fines terapéuticos y de las características especiales de la danza como terapia para trastornos físicos, como esquizofrenia, ceguera, sordera y muy especialmente síndrome de Down.

La presentación que se hizo de niños que sufren el síndrome de Down, reflejó las cualidades terapéuticas de la danza y la ayuda que brinda para la formación integral del niño.

## XII

### *Educación y danza*

1. *Aprendiendo a aprender. Concientización a través del movimiento, el Método Feldenkrais*  
Jacqueline Ogg  
Miembro de The Feldenkrais Guild, coreógrafa, profesora emérita del Departamento de Danza del Centro de Bellas Artes, Universidad de Alberta, Edmonton, Canadá.\*\*
2. *Aprendizaje y aplicación de técnicas aeróbicas con base en danza*  
Alejandro Zybin  
Coreógrafo, maestro de danza del ISSSTE, Academia de Ballet Guadalajara, Jalisco, México.<sup>5</sup>
3. *Elementos para una mejor preparación de un bailarín profesional*  
Jorge Piña Williams  
Estudiante de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.<sup>5</sup>
4. *Educación corporal y danza*  
Ma.Leticia Rioja Medina  
Profesora de Educación Física, SEP.<sup>5</sup>
5. *Educación profesional de la danza en el Sistema Educativo*  
Consejo Brasileño de la Danza.<sup>5</sup>

#### **Moderadora**

Tania Álvarez Garín

Directora del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, INBA.

#### **Conclusiones**

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>5</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.



## ***Síntesis de ponencias***

### ***Aprendiendo a aprender. Concientización a través del movimiento, el Método Feldenkrais***

*Jacqueline Ogg*

El desarrollo a través del movimiento y la integración funcional son dos componentes del trabajo a plantear. El primero es un conocimiento de la propia imagen y propias posibilidades, a través de una exploración de progresiones de movimientos estructurados. El segundo componente del método es una añadidura de empuje al sistema nervioso, más allá de lo aprendido a través de una propia exploración y cuando hay dolor y otras incapacidades.

### ***Aprendizaje y aplicación de técnicas aeróbicas con base en danza***

*Alejandro Zybin*

Programa sugerido para una clase de ballet académico aplicando técnicas de movimiento aeróbico y ejercicios especialmente diseñados.

### ***Elementos para una mejor preparación de un bailarín profesional***

*Jorge Piña Williams*

Se plantea la necesidad de un estudio teórico y práctico de técnicas y formas dancísticas existentes, se analiza la relación entre danza y teatro, se

enuncia la necesidad de la enseñanza de la crítica en los estudios profesionales del bailarín, y se plantea el desarrollo de la investigación y la experimentación, como elementos para la evolución de la danza.

## ***Educación corporal y danza***

*Ma. Leticia Rioja Medina*

La educación del cuerpo como conciencia, desarrollo y dominio de las cualidades físicas del ser humano, llevados a cabo conscientemente, sirve como base necesaria en la enseñanza de cualquier tipo de danza. La importancia de esto radica en la economización de tiempo y energía, mejorando la calidad del movimiento y realmente fomentando la creatividad.

## ***Educación profesional de la danza y la danza en el sistema educativo***

*Consejo Brasileño de la Danza*

En 1981, se llevó a cabo el simposio para debatir los problemas de la danza en Brasil. Una de las conclusiones a las que se llegó fue el instituir la danza en los niveles primero, segundo y tercero. La finalidad de este programa es que el educando descubra actitudes, actividades expresivas, desarrolle sus capacidades físicas, mentales y artísticas, formando su personalidad dentro del medio social y en estrecha vinculación con sus demás materias.

## ***Conclusiones***

En esta mesa se vio el planteamiento de la necesidad de poner atención en el tema de la educación para la danza. Se habló de la disociación del desarrollo físico y el intelectual de los niños, de lo importante que sería que la danza, sobre todo la expresión corporal, se incorpore en las escuelas del sistema educativo. Se propuso que los maestros de danza conozcan a fondo la anatomía y fisiología humanas para que exista una enseñanza artística más científica y evitar lesiones. También se planteó la importancia de las técnicas aeróbicas para la danza y el teatro como disciplina que ayuda al bailarín.

## XIII

### *Historia de la danza*

1. *El fandango en Las bodas de Figaro de Mozart.*  
Sarah Bennet Reichart  
Investigadora independiente, Foro de Investigación de Princeton, New Jersey, EUA.<sup>5</sup>
2. *El papel de la Fundación de Danza Capestro en la historia de la danza en los Estados Unidos*  
Renée Renouf  
Universidad de California en San Francisco, editora del boletín y miembro directivo de la Alianza Internacional de la Danza.<sup>5</sup>
3. *La fotografía y la danza en México*  
Fernando Maldonado  
Fotógrafo, Difusión Cultural, UNAM.<sup>5</sup>
4. *Anna Sokolow y la fundación de la danza moderna en México*  
Larry Warren  
Director artístico del Dance Theatre de Maryland, profesor de danza, Universidad de Maryland, College Park, EUA.\*\*
5. *Análisis crítico de la danza en Ecuador*  
Carlos H. Argüello López  
Sociólogo ecuatoriano. Síntesis y selección del texto: César Delgado Martínez.<sup>5</sup>
6. *La danza clásica japonesa Nihonbuyo y danza en el Japón*  
Lonny Joseph Gordon  
Coreógrafo, profesor, Universidad de Wisconsin, Madison, EUA.\*\*
7. *El poder de persuasión muda o el arte de la pantomima durante la Revolución Francesa*  
Judith Chazin Bennahum, PHD  
Miembro directivo, Historiadores Académicos de Danza, coreógrafa, profesora, Universidad de Nuevo México, Albuquerque, EUA.\*\*
8. *Una historia corta de la danza en Finlandia*  
Tiina Suhonen

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>5</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.

Maestra de Historia de la Danza del Departamento de Danza de la Academia de Teatro de Finlandia.<sup>5</sup>

9. *El Ballet en Latinoamérica desde 1804 en adelante*

Claire H. de Robilant

Investigadora independiente de historia de la danza, Londres, Inglaterra.<sup>5</sup>

**Moderador**

Alan Stark

Investigador de danza y profesor del Instituto Anglo-Mexicano de Cultura

Conclusiones

## ***Síntesis de ponencias***

### ***El fandango en Las bodas de Figaro de Mozart***

*Sarah Bennet Reichart*

El fandango que aparece en *Las bodas de Figaro* de Mozart era una tonada usada tradicionalmente en el teatro para dar colorido local en historias populares ubicadas en España. Esto incluye *Don Juan* y las comedias galantes *El Barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro*. La tonada puede ser encontrada en ballet, teatro y opereta desde 1761 en versiones ligeramente diferentes. Algunas descripciones contemporáneas dan una idea de su figura, acompañamiento musical y especialmente su carácter lascivo. Mozart incorporó una pieza popular que su audiencia reconocería y a la cual debería responder apreciativamente.

### ***El papel de la Fundación de Danza Capezio en la historia de la danza en los Estados Unidos***

*Renée Renouf*

La Fundación de Danza Capezio fue formada en 1951, siendo una de las primeras 24 que fueron establecidas y la primera que se enfocaba exclusivamente a la ejecución artística, específicamente a la danza. Anticipándose 14 años al interés por la danza de otras corporaciones, los registros indican que el apoyo dado por las corporaciones a la danza y la cultura no emergen claramente hasta 1974. Antes de entonces la danza no se consideraba de suficiente importancia como para aparecer en las estadísticas. Paradójicamente, el modelo de apoyo aparece después del periodo de gran actividad coreográfica en el mundo de la danza. De la misma manera que el reconocimiento se ha incrementado, la actividad lo ha hecho.

## ***La fotografía y la danza en México***

*Fernando Maldonado*

A partir de datos estadísticos y del trabajo con archivos, se analiza la escasez e improvisación de los fotógrafos de danza en México. Se discute la problemática de la fotografía de danza en general y se hacen propuestas concretas para el desarrollo de esta actividad.

## ***Anna Sokolow y la fundación de la danza moderna en México***

*Larry Warren*

Una semblanza de Anna Sokolow y su trabajo en México, basada en entrevistas, investigación hemerográfica y documentos.

## ***Análisis crítico de la danza en Ecuador***

*Carlos H. Argüello López*

Esta ponencia (extraída de la tesis: *Notas para una sociología de la danza en el Ecuador, Quito, 1977*), hace un estudio de la danza escénica en el Ecuador de 1933 a 1977: 1933-1944, la práctica dancística es fiel reflejo de la situación coyuntural; 1945-1950, se institucionaliza la danza; 1950-1965, se da una aparente discontinuidad; 1965-1970, la institucionalización de la danza folklórica adquiere relevancia; 1970-1977, con la ley de la cultura se crea el Instituto de Danza y la Compañía Nacional de Danza.

*Selección del texto: César Delgado Martínez*

## ***La danza clásica japonesa Nihonbuyo y danza en el Japón***

*Lonny Joseph Gordon*

Se da una semblanza de los estudios e investigaciones hechas en Japón

dividido en los periodos de 1967-1970, 1979-1980, 1982 y 1983. A partir de esto se habla de los orígenes de la danza japonesa, mencionando Amaterasu, historia folklórica Omikami, y Kojiki y Shoki; es importante recalcar las influencias religiosas recibidas de la India, Nepal, China y Corea.

La historia de la danza japonesa se remonta, en esta ponencia, desde el siglo VIII con el gigaku, el periodo Heian, el gagaku, el bugaku, el samai y el uma, describiendo sus cualidades. Se hace referencia a la importancia del teatro de máscaras simbólico, llamado Noh y sus relaciones con otro tipo de danzas que a su vez influyeron sobre él. Finalmente se habla del teatro Kabuki, unión de danza, música y teatro, asimismo, se mencionan los estilos de actuación, femenino y masculino, y la importancia que tienen en su país de origen, Japón.

### ***El poder de persuasión muda o el arte de la pantomima durante la Revolución Francesa***

*Judith Chazin-Bennahum*

La pantomima es una de las expresiones artísticas más antiguas, que ha servido para vigorizar, tanto al teatro como al ballet. Esto fue especialmente notorio en el siglo XVIII. En esta investigación se realiza un recorrido histórico sobre la influencia de la pantomima en teatro y danza, explicando con mayor profundidad el caso de Francia durante la Revolución y el importante trabajo de Jean-François Musset, mejor conocido como Arnould.

### ***Una historia corta de la danza en Finlandia***

*Tiina Suhonen*

La danza en Finlandia es un arte con múltiples posibilidades y aceptación por parte de las otras artes, sin embargo, tiene muchos retos y problemas que solucionar en varios campos de la investigación. Existen universidades y centros donde esto se lleva a cabo y que tienen resultados muy positivos, especialmente en el campo de la danza folklórica finlandesa. En este campo se tiene una gran colección de material.

La danza folklórica en Finlandia se remite a sus orígenes, por lo que es muy rica. La danza teatral, en cambio, es producto de este siglo. Sin embargo la danza en este país se ha tenido que enfrentar a los problemas que la colonización le ha impuesto, para conservar su identidad nacional. Por ejemplo los casos de Rusia y Suiza.

## ***El ballet en Latinoamérica desde 1804 en adelante***

*Claire H. de Robilant*

Se hizo referencia a los temas planteados y desarrollados en la ceremonia de apertura, ilustrados con diapositivas de la colección de la autora.

### ***Conclusiones***

La ponencia de Renée Renouf hizo ver la importancia de las fundaciones de danza que ayudan al bailarín, coreógrafo y maestro a realizar mejor su función. Fernando Maldonado habló de la dificultad de desempeñar una fotografía para la danza por problemas económicos y sugirió una mejor colaboración entre el fotógrafo y el bailarín y las compañías de danza para que se desarrolle mejor esta actividad. El reporte de Tiina Suhonen nos dio un ejemplo de empuje dentro de la danza, al hablar del caso de Finlandia. Se presentaron transparencias que ilustraron la danza clásica japonesa. La ponencia de Claire de Robilant dio un aliciente para llevar a cabo la investigación de la danza debidamente y proteger la investigación realizada con anterioridad y que se encuentra en archivos.

## XIV

### *Identidad nacional y danza*

1. *La danza vasca como identidad nacional*  
Candi Harrington González de Alaiza, PHD  
Investigadora de español y portugués, Universidad de California, Los Angeles, EUA.\*\*\*
2. *El problema del nacionalismo en la danza moderna en México*  
Matilde Tania Aroeste Konigsberg  
Promotora cultural del Centro Deportivo Israelí, maestra, UNAM.\*
3. *Danza e identidad nacional en Venezuela*  
Elizabeth Pérez Liechi  
Diplomática y periodista, Venezuela.\*
4. *Danza e identidad nacional*  
Helba Nogueira  
Directora del Consejo Brasileño de la Danza.\*
5. *La provincia en el rescate de los valores culturales*  
Leticia Rivera Virgilio  
Investigadora del Instituto de Cultura de Tabasco.<sup>s</sup>
6. *Danza e identidad nacional*  
Alejandro Sánchez G.  
Promotor e investigador de la UNAM.<sup>s</sup>
7. *Más allá del océano nacional o la identidad de la danza*  
Marco Antonio Silva  
Coreógrafo, maestro, director de Utopía, AC, maestro CCH-UNAM,  
Marcela Sánchez Mota  
Maestra CCH-UNAM, bailarina, Utopía, AC.<sup>s</sup>
8. *La danza nacionalista y la concepción nacionalista de la danza en México: una discusión en torno a las concepciones ideológicas entre nacionalismo cultural y cultura popular*  
Rocío Fuentes Heredia  
Coreógrafa, maestra, investigadora.<sup>s</sup>

---

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

<sup>s</sup> Síntesis de la ponencia.

<sup>d</sup> Demostración.

9. *Hacia una metodología mexicana en la educación artística*

Jorge Eduardo Young Muciño

Músico, investigador.<sup>5</sup>

**Moderadora**

Elisa Ramírez Castañeda

Socióloga, investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Conclusiones

## ***La danza vasca como identidad nacional***

*Candi Harrington González de Alaiza*

En las situaciones donde la expresión cultural del sentido de identidad étnica de un pueblo se encuentra amenazada, por la presencia abrumadora de otra cultura o por un esfuerzo concreto de controlar y dominar parte de una cultura hostil, la danza puede proveer una salida y una manera aceptable de expresar los sentimientos y puede permitir que el grupo mantenga su sentido de unidad. La danza puede ser muy útil en establecer y mantener un sentido de identidad nacional, puesto que fácilmente incluye los elementos que usa un pueblo para formular su auto-definición: la música, la iconografía, el simbolismo en el colorido, la historia, la poesía y la estructura social, para mencionar algunos.

Los participantes de los grupos urbanos del País Vasco Español durante el régimen de Franco (1939-1975), especialmente en los años setenta, experimentaron este fenómeno. Con los intentos del gobierno de Franco por centralizar España, tanto en el sentido cultural como en el político, y por limitar sobre todo los movimientos separatistas en regiones de la Península que se habían opuesto a Franco durante la Guerra Civil, se prohibió mucha de la expresión de la cultura popular. Durante muchos años en el País Vasco no se pudo tener periódicos, radio o televisión en vascuence. No se podía hablar en vasco ni en las escuelas ni en el servicio militar. Se publicaba muy poco en vasco, y se prohibió el uso de la *ikurriña*, la bandera vasca, un símbolo del separatismo, y las influencias se castigaban rigurosamente. También se prohibió el uso de otros símbolos vascos y la letra de algunas canciones.

En su búsqueda de una manera de expresar sus sentimientos sobre su identidad vasca y la historia de su pueblo, muchos jóvenes de los centros urbanos volvieron hacia la danza. La danza vasca, entonces, pasó por algunas modificaciones para poder servir las necesidades de los que bailaban en los muchos grupos urbanos.

Sin embargo, antes de la Guerra Civil, la danza vasca ya había comenzado a cambiar algo, y esos cambios hicieron más aceptables los que vinieron después de la Guerra. El proceso comenzó en los años veinte, cuando la gente de las ciudades empezó a fijarse en el proceso de industrialización y urbanización, y se dio cuenta de que muchas de las costumbres (y las danzas) antiguas se encontraban en peligro de perderse. Se empezaron a ver esas costumbres como una parte importante de su identidad

vasca que no podía dejarse desaparecer. En los años veinte ya había interés en ver la danza vasca sobre el escenario, parte de un proceso que ya conocemos en muchas partes de Europa. Como muchas de las personas que querían bailar en las actuaciones eran jóvenes, y como había pocas danzas tradicionales apropiadas para ellas, se adaptaron algunas de las danzas que se danzaban por chicos, especialmente *Sagar-dantza* (danza de la manzana), del Valle de Baztán de Navarra, bailada por chicas en 1925 y 1930, y danzas de la región de Goyeri de Guipúzcoa: *Palos pequeños*, Arcos grandes, Cintas, etc. Los bailes sociales como el fandango y el ariñariñ, de origen más reciente (siglo XIX, según algunos) permitían la participación de la mujer igual que el hombre, y aunque muchos puristas decían que no eran realmente vascas, se bailaban y bailan mucho.

Las mujeres de muchas partes del País Vasco, en contraste con los hombres, carecían de un traje típico tradicional. Los hombres conservaban el traje ritual, pero como las mujeres no hacían normalmente danzas rituales, para bailar siempre habían llevado simplemente su "ropa de domingo", así que hubo que encontrar un traje para ellas. Antes de la Guerra Civil, se había inventado un traje para las chicas: una falda roja con dos bandas negras, corpiño y delantal negros, blusa y pañuelo blancos, medias blancas y *abarkas* o alpargatas. Se había tomado de un retrato de una vizcaína del fin del siglo pasado.

Después de la Guerra Civil, el gobierno de Franco animó el uso del baile regional como actividad de recreo para los jóvenes, y mandó grupos de maestras de la Sección Femenina de la JONS, un grupo franquista, a enseñar. Así muchos jóvenes aprendieron bailes de su provincia, por lo menos en alguna versión. Sin embargo, muchos protestaron porque las personas que enseñaban no tenían un conocimiento muy profundo de la cultura, mezclaban elementos y pasos según su antojo y metían a chicas en muchas danzas rituales no apropiadas. También se quejaba de que el folklore salía todo igual —como las muñecas regionales que se compraban en las tiendas de turismo: siempre la misma muñeca, sólo el traje variaba.

En los años sesenta había mucha gente con interés de trabajar con grupos urbanos, y había más y más juventud con interés en expresar su calidad de vascos por medio de la danza. Había varios ballets vascos, tanto en las provincias del norte (Francia) como en las del sur, y viajaban presentando su versión de la cultura vasca. Actuaban dentro del País Vasco, y también en el extranjero, aunque muchos no querían viajar al resto de España por razones políticas.

Crecía una nueva generación, sin recuerdos personales de la Guerra, con mejor situación económica, y con una fuerte resistencia a un régimen que odiaba. Los grupos de danza se multiplicaron en todas las provincias del País Vasco, especialmente en las ciudades principales y en los pueblos un poco grandes. Los jóvenes bailaban porque eran vascos, porque eso era una cosa que no se les podía quitar, pensaban. Al formar parte de un grupo, enseñaban a todo el mundo que eran los vascos, no españoles, y dentro de los límites permitidos por la policía, hacían todo lo posible por expresar sus ideas políticas y culturales.

Expresaban su resistencia de varias maneras: en el uso de los colores y la iconografía en trajes e indumentaria; la introducción de elementos

culturales vascos "tradicionales", como instrumentos musicales o herramientas que antes no habían aparecido en las danzas; el invento o la creación de danzas "nuevas" sobre temas vascos; la modificación de los bailes anteriores (a la Guerra) para incluir la expresión del nacionalismo vasco, y el subrayar danzas y música que tuvieran simbolismo específico de nacionalismo.

Lo que más saltaba a la vista era el uso del simbolismo en el color y en la iconografía, y donde más se notaba era en el uso de la bandera vasca, la *ikurriña*. Inventada en 1895, la bandera vasca lleva los colores, verde, rojo y blanco, y tiene la forma de la bandera británica. Para los años setenta todo lo que podía razonablemente ser de rojo, verde y blanco lo era. Había muy poco en rojo y amarillo, los colores de la bandera española, aun cuando eran los colores apropiados en la región de donde procedía la danza. Las faldas de las chicas, que antes habían sido rojas, ahora podían ser o rojas o verdes, y se hacía coreografía donde el grupo parecía una bandera vasca. Cuando el grupo de la Diputación de Alava bailaba cosas del pueblo de Elciego, al sur, en territorio franquista, las cintas de muchos colores se cambiaban por cintas de rojo, verde y blanco, y así era con muchas otras áreas del país.

La bandera era un punto de conflicto, estaba completamente prohibido el uso de ella, pero los *dantzaris* vascos se negaban a usar la española, cuando se necesitaba emplear la bandera, se pedía la del pueblo donde se bailaba o el grupo se hacía una representando su organización. Cuando se bailaba al lado francés, como sucedía con frecuencia, se usaba la bandera vasca, sobre todo en el saludo a la bandera y la *Bandera-dantza* donde los *dantzaris* forman la bandera con tiras de tela roja, verde y blanca.

Los trajes se decoraban con el *aluburu*, la cruz vasca, otros símbolo de identidad vasca, que también aparecía en bandera e instrumentos musicales, y que hasta se veía en las coreografías, especialmente en la versión femenil de *Arcos grandes*.

Algunas de las danzas vascas tradicionales incluyen el uso de instrumentos de labranza, tales como azadas (*Jorrai-dantza*), pellejos (*Sagidantza*), o de guerra (escudos, espadas, palos), y en los años setenta aparecieron muchas coreografías basadas en ocupaciones vascas "tradicionales" como la cosecha (con hoces), el hilar (ruecas), la venta de sardinas (canastas), etc. Estas danzas representaban una visión idealizada de la cultura tradicional vasca fuera de las ciudades, bien distantes de la vida de la mayoría de los *dantzaris* de los grupos urbanos. Por supuesto, estos instrumentos también se asocian con el campesino de otras partes de la Península Ibérica, y de otras regiones de Europa, o incluso del mundo agrario en general.

Los grupos urbanos fomentaron interés en varios instrumentos musicales vascos "antiguos"; el *txistu* (flauta de tres agujeros), *dulzaina* (oboe), *alboka* (caña doble con dos cuernos de vaca para resonar) y otros. Estos instrumentos se usaban para acompañar la danza, y hasta se introdujeron en regiones donde no habían existido antiguamente. Ya en los años sesenta muchos pueblos usaban instrumentos modernos de banda para acompañar las danzas o usaban acordeón, pero a los grupos urbanos no

les parecía auténtico usar instrumentos no vascos, y algunos de los grupos empleaban *txistu* para todas las danzas de todo el País Vasco.

Las sociedades de músicos y *dantzaris* hacían concursos para nuevas coreografías de danzas vascas, frecuentemente con nombres como: *Los chicos y las chicas se divierten en el monte*, *La fiesta de San Prudencio*, etc., con la idea de representar grupos de jóvenes alegres en un día de fiesta. En esos años también se veía mucho una danza de la ópera *Amaya*, que tuvo su primera actuación en Bilbao en 1920. Basada en los pasos de las danzas vizcaínas de la región de Durango, la *Ezpatadantza Amaya* presenta a los vascos prehistóricos, en trajes de pieles y una coreografía complicada de mucha energía, hecha expresamente para el escenario. Otras danzas del tipo de *Amaya* surgieron en los años setenta basándose en los vascos prehistóricos como "la Danza del Oso", la representación de la caza de un oso.

En cuanto a la danza *Gernikako Arbora* del pueblo Garí de Vizcaya, bailada en el día de Santiago, es de origen reciente o quizá data de la antigüedad. La música es del siglo XIX, pero no sabemos con seguridad la edad de la danza. El árbol de Guernica, como bien se sabe, ha sido el símbolo del nacionalismo vasco desde hace mucho tiempo, especialmente en el siglo pasado, y más que nunca desde el ataque de los alemanes en Guernica el 26 de abril de 1937, y la canción en su honor, del músico Iparraguirre, se emplea frecuentemente como himno nacional de los vascos, desde luego, prohibido bajo el régimen de Franco.

Otro símbolo vasco se encuentra en una danza del pueblo Valcarlos cerca de la frontera de Navarra con Francia. Allí hay una serie de danzas que se llaman *iautzia* o "saltos" y que se componen de unos 18 pasos, que varían según la danza. Una de las danzas se llama *Siete saltos*, y lleva un significado importante para los vascos, pues hay siete provincias vascas; tres en Francia, cuatro en España. La danza comienza con un salto, y cada vez que se repite aumentan uno hasta llegar a siete. La danza sigue el lema del País Vasco: *Zazpiak Bat*, "los siete, uno" y es una declaración del nacionalismo. Frecuentemente era éste el único baile, aparte de la jota, que conocían todos los grupos urbanos y que bailaban socialmente en los años setenta tanto en los festivales como en las calles después de una actuación.

En los últimos años de Franco, aunque seguía la persecución de la policía, ya se notaba que había algunos cambios, y que había más oportunidad de expresión cultural regional en el País Vasco. Aumentó mucho la imprenta de libros en vascuence, había muchas *ikastolas* o escuelas donde se enseñaba sólo en vasco. Los jóvenes de la ciudad podían estudiar la lengua o en sus colegios o en institutos privados. Las familias jóvenes que podían traían a chicas del campo, que hablaban vasco, para cuidar a sus hijos y enseñarles el idioma.

Aunque para el fin de los setenta había cambiado mucho la situación, y España en general estaba en plena transición a una democracia, todavía había, y hay, mucho interés en usar la danza para diferenciar entre la cultura vasca y la española. Sin embargo, ahora se basa mucho material en la investigación etnológica de los pueblos, y hay un esfuerzo a mantener sin cambios no esenciales las danzas traídas al escenario. Se busca

más variedad en los trajes y más autenticidad en la música. Pero no se ha perdido el deseo de decir por medio de la danza "nosotros somos vascos, y no franceses o españoles". Quéda una sensación de un pasado idealizado del pueblo, un pasado que no se debe perder. Como se han abierto otras vías para la expresión étnica: la lengua en libros, en la prensa, la televisión y radio, y ahora se permite el uso de la bandera y los símbolos vascos, muchos de los elementos de los que se ha hablado, actualmente, tienen menos importancia. Todavía se ven como parte de los grupos urbanos, pero hay diferencias; hay más uso de fotografías históricas y entrevistas con personas mayores, y vemos menos el rojo, verde y blanco omnipresentes de hace una década. Aunque todavía se oye mucho *txistu*, no es el único instrumento, y otros se usan para acompañar la danza con frecuencia.

Los bailes "nuevos" vascos de los años setenta se ven con poca frecuencia, y aunque hay nuevas del mismo tipo, no se ven como muy importantes. Los grupos buscan más y más, una variedad de danzas y bailes vivos o reconstruidos, pero con más cuidado, para un público que quiere el espectáculo, pero con autenticidad, y con valores estéticos que no sean sólo una protesta contra otra cultura.

Los grupos urbanos de los años sesenta y setenta sirvieron a un propósito muy claro, tanto para los *dantzaris* como para el público: por medio del uso de la danza y de la manipulación de los elementos que se asocian con ella, los grupos pudieron responder a un ambiente socio-político que era para ellos insoportable. Su danza les ayudó a mantener un sentido de unidad vasca, de resistencia y de identidad nacional a través de unos años muy difíciles.

## ***El problema del nacionalismo en la danza moderna en México***

*Matilde Tania Aroeste Konigsberg*

La definición del concepto nacionalismo presenta siempre serias dificultades que son aún mayores cuando se intenta analizar este problema en relación con la danza. La problemática radica, por una parte, en las diferentes acepciones del término nacionalismo y las controversias que dicha definición plantea, y por la otra, en la naturaleza de la danza como una obra de arte efímera; esto es, carente de una perdurabilidad en el tiempo y en el espacio. Desafortunadamente, las escasas fuentes que poseemos para el estudio de la danza no siempre pueden mostrarnos las implicaciones reales de una obra dancística dentro de un momento histórico y cultural determinado.

Ahora bien, para plantear nuestro tema fundamental, el nacionalismo en la danza moderna mexicana, habrá que remontarse hasta el análisis de un nacionalismo cultural propiciado por el Estado y secundado por

los artistas como resultado de un proceso revolucionario peculiarmente mexicano. Así, la ideología de la Revolución de 1910 representa un cambio importante para los procesos culturales y artísticos posteriores. El Estado Revolucionario considera que es el verdadero rector para la organización y desarrollo material de la nación, así como el organismo capaz de imponer el orden y las instituciones sociales más adecuadas a este fin.

En el periodo que inaugura la Revolución, los intelectuales no pueden caracterizarse como verdaderos productores de ideología. Se avocan más bien a dar forma a la ideología dominante o a sugerir medidas de orden técnico que hagan viable la política del Estado.

Al ocupar la presidencia Álvaro Obregón, dio un fuerte impulso a la educación y Vasconcelos, como ministro de Educación Pública, logró imprimir a la enseñanza un sello de reivindicación social que rebasó los círculos educativos y animó a toda la vida intelectual y cultural de esos años. Entonces el educar implicaba establecer vínculos nacionales. Este es el primer empeño para conocer en qué consiste el país y en revelar este descubrimiento a través de la educación. El proyecto vasconcelista se orientó hacia el desarrollo de una política nacionalista que agrupó tanto a artistas plásticos como a intelectuales, con el propósito de hallar junto con ellos una identidad propia.

Intuicionismo, esteticismo, humanismo son los rasgos que persisten en todas las manifestaciones culturales de esa época. Existía una urgencia por describir, narrar y plasmar el México que se estaba gestando, el México renovado.

Aún antes de que se iniciara en México el movimiento pictórico muralista, la renovación del arte mexicano ya se había empezado a gestar. Muchos artistas e intelectuales de la época encontraron una verdadera revelación en los hallazgos temáticos tratados por López Velarde y Saturnino Herrán. A su vez, Gerardo Murillo involucra a los jóvenes pintores con la idea de una pintura mural entendida como un arte público. El Departamento de Bellas Artes, recientemente creado, dio el primer impulso al muralismo mexicano y se encargó de la difusión y la promoción de las artes así como el redescubrimiento de las artesanías populares.

Ahora bien, la tendencia dominante del muralismo mexicano fue sin duda el nacionalismo. Los iniciadores de este movimiento pictórico tuvieron la conciencia de que justamente con ellos despuntaba la pintura mexicana. Creyeron y confiaron fervorosamente en el pueblo, en la capacidad que poseían los murales para lograr una acción remodeladora de la sociedad y en la importancia de la exaltación de la lucha revolucionaria, esencia de una nueva nación. Asimismo quisieron manifestar y reflejar con su arte la fisonomía del México antiguo, sus luchas históricas y los esfuerzos para construir una nación cualitativamente distinta. Abogaron por un arte monumental, colectivo, público y socialista.

Así la pintura mural, junto con la literatura, resumen y amplían la experiencia revolucionaria y emprenden la búsqueda de una identidad nacional, la captura artística de lo "genuino mexicano".

Hacia finales de la década de los años treinta, se delinean nuevos temas, no radicalmente opuestos a los anteriores pero sí un tanto diversos.

La mirada deviene introspectiva y se empiezan a buscar las características propias de la mentalidad del mexicano, en su psicología y en su vida diaria, más que en sus acciones y productos sociales. Se deja un tanto de lado la visión idílica y épica de la realidad mexicana para denunciar muchas veces la falacia política, presente y pasada. Esta nueva tendencia también responde a la búsqueda de las raíces así como a un internacionalismo cultural: la búsqueda de aquello que nos distingue como mexicanos, tendrá que abrirnos necesariamente a lo universal.

A partir de los años cuarenta México acelera su proceso de transformación económica. Poco a poco se apremia el proceso industrializador y la consolidación del capitalismo, fomentando a su vez la inversión extranjera. Aunque persiste oficialmente una mentalidad ligada a las ideas nacionales emanadas de la Revolución, la fe en el proceso regenerador y creador de ésta se hallaba totalmente disminuido. Van surgiendo, a la vez, inclinaciones por formas de vida extranjeras y el abuso de lo que se había considerado como esencialmente mexicano, que en estos momentos se le considera folklórico y por lo tanto sinónimo de comercial.

Sin embargo, no podemos negar que exista una postura crítica por parte de ciertos filósofos como Zea, Gaos; escritores como Rulfo, Yáñez, Revueltas, y otros artistas, que se pronuncian verdaderamente en busca de una creación rica en su forma y en su contenido.

Una vez hecho un breve análisis sobre algunos de los lineamientos político-culturales de México, a raíz de la Revolución, pasemos a resumir algunos planteamientos fundamentales de la danza moderna en México.

Cuando hablamos de la danza moderna en México, nos referimos necesariamente a un arte joven, de muy reciente práctica, que tuvo sus inicios gracias a la llegada de Anna Sokolow y de Waldeen a nuestro país, en la década de los años treinta. En general, podemos anticipar que la danza moderna en México se había fundamentado en los presupuestos plásticos iniciados en 1922, cuyo componente central se basaba en el nacionalismo e igualmente buscaba forjar un arte que, siendo propio, se expresara en un lenguaje universal.

Definitivamente no podemos hablar de una sola manera de entender el nacionalismo en la danza; más bien se trata de una forma de ser, de sentir lo que esto significa o puede significar. No existe una sola y única guía rectora que hubiese definido el nacionalismo en la danza, sino una diversidad de ideas que a veces convivían armónicamente pero que en muchas otras disentían profundamente.

Podemos también decir que la corriente nacionalista en la danza moderna, expresada con mayor fuerza entre los años de 1947 y 1957, tiene un carácter múltiple: en sus procedimientos formales, en sus planteamientos conceptuales, en los diferentes grupos de coreógrafos y bailarines de esos años.

No obstante, existía una coincidencia: la danza había heredado muchos de los planteamientos teóricos y formales del muralismo mexicano. Teóricos en cuanto al redescubrimiento del pasado histórico y revolucionario mexicano y de la tradición artística, tanto indígena como mestiza. Formales porque la danza se constituyó como el movimiento virtual de las imágenes que se habían plasmado en los muros; para puntualizar este ca-

rácter, fue decisiva la labor de los pintores que incursionaron en los terrenos de la escenografía y del vestuario.

No es del todo extraño que la danza moderna se ligara estrechamente al muralismo, siendo que la danza indígena y la mestiza ofrecían un material riquísimo que había sido poco explorado y que bien podía constituirse en la materia prima de la danza moderna. Esto se articula perfectamente con la idea de rescatar el arte indígena promovida por el movimiento pictórico.

Intentaremos ahora esclarecer este problema a la luz de algunas declaraciones sobre las implicaciones de una danza moderna de contenido nacionalista, que aunque muchas veces intentan ser definitorias, alcanzan sólo a precisar medianamente el significado del nacionalismo en esta actividad artística.

Al fundarse la Academia de la Danza Mexicana su director Carlos Chávez, recomendaba ampliamente el estilo nacional en el arte, que establecía la conveniencia de recurrir a las formas populares para la consecución de un arte culto. Consideraba que la tradición popular era la suma de la conciencia de un país a través de su pasado y que, por lo tanto, era la fuente viva de conocimiento y de carácter. También señalaba que una organización política revolucionaria y una acción que sintetizara nuestra tradición, acercando a todos los factores de la cultura mexicana, llevarían sin duda a darnos nacionalidad.

Carlos Chávez, como director del INBA, seguía perfectamente los lineamientos trazados por la Ley Orgánica del Instituto en el momento de su creación, mismos que serán acatados por algunos de los coreógrafos y bailarines de la Academia, pero que también tendrán su contrapartida en otros grupos.

Igualmente Miguel Covarrubias, quien había influido profundamente los designios de la danza moderna, señalaba que ésta debía surgir de la "nueva ideología nacionalista revolucionaria y esencialmente indigenista". Consideraba que para la danza no quedaba otro camino a seguir sino aquél que habían tomado los músicos y los pintores. Se hacía necesaria entonces, la identificación profunda de los bailarines con estos artistas y la práctica de la danza moderna como instrumento técnico para el movimiento, la composición y la expresión de esa ideología. También para Covarrubias, la danza debía estar inmersa en la corriente ideológica nacionalista cuyas consideraciones no se apartan de las ideas revolucionarias e indigenistas.

De nuevo la trilogía: nacionalismo, revolución e indigenismo nos dan la razón del arte, y en particular de la danza moderna. Pero la cuestión en práctica, radicaba en cómo solucionar tal trilogía. La respuesta implicó una identificación profunda con el arte revolucionario, encarnado por un lado en la pintura mural y por el otro, en la música de compositores mexicanos; mediante el trabajo real y conjunto con estas artes.

Por otro lado, Raúl Flores Guerrero, el crítico más asiduo de la danza de los años que nos ocupan, también había postulado el nacionalismo en la danza moderna como el camino más seguro para que México se significara artísticamente en el campo coreográfico. Aseguraba que lo nacional es un valor de la obra de arte, producto de la autenticidad creativa;

el artista (el coreógrafo en este caso), debía recurrir a su propio mundo, a su propia historia, a su propia tierra, aunque esto implicaba solamente un punto de partida para la inspiración artística, no un factor propicio "per se" para su literal traducción o traslación al escenario de un teatro. Además planteaba que si la obra artística alcanzaba ese ser nacional, se volvía distintiva, peculiar frente a otras nacionalidades y podía entonces alcanzar la universalidad.

Este último señalamiento no está exento de una polémica que se presenta frecuentemente en el arte de los años cincuenta y que también influye a la danza: para alcanzar una trascendencia universal, había primero que crear una cultura y un arte nacionales. De esta manera, el país se legitimaba a sí mismo frente al extranjero, en el reconocimiento de una cultura distintiva y original.

Estos son algunos de los conceptos teóricos que se apuntaron sobre las formas y los contenidos que idealmente debía tener en su estructura la danza moderna mexicana. En general, la danza aceptó estos presupuestos, aunque con distintos enfoques particulares determinados por los coreógrafos.

Los puntos convergentes se basaban en lo fundamental, en la comprensión de una danza íntimamente relacionada con otras artes, sobre todo con la literatura, la música y la pintura. Así, la danza no se apoyó para su desarrollo únicamente en la coreografía, sino que resultó ser un espectáculo total, es decir, caracterizado por la labor interdisciplinaria.

Los bailarines y coreógrafos mexicanos también se habían planteado la necesidad de realizar una danza nacionalista. En el concepto que manejaban no existía prácticamente ninguna disidencia con aquél planteado por los medios oficiales. Una danza de contenido nacionalista implicaba una danza que fuera característicamente mexicana, original y peculiar, es decir, que nos distinguiera fácilmente de otras nacionalidades y que, a su vez, por eso mismo, tuviera un alcance universal. Este es el punto clave de la gira que realizan los bailarines mexicanos en 1957: asegurarse de que una danza de contenido nacionalista podía ser igualmente comprendida en todas las latitudes.

El concepto nacionalismo en los coreógrafos y bailarines no varía fundamentalmente del que había establecido el INBA o los mismos críticos de danza. Es decir, lo nacional consistía en lo propio, en la búsqueda de nuestras raíces históricas, en nuestro arte tradicional indígena o mestizo sobre el que habían vuelto los ojos los muralistas; también se hallaba en los temas e ideas surgidos de la Revolución y asimismo, en los problemas que vivía el país.

De esta manera, la danza encontró en los valores nacionales una justificación a su razón de ser como un arte mayor; necesitó madurar rápidamente frente a otras artes que habían recorrido un amplio camino en su desarrollo. Para afirmarse entonces como un arte culto debía recurrir a estos planteamientos a los que había llegado sobre todo la pintura, y a las raíces de una danza popular que ofrecía una trayectoria tan amplia como otras artes.

Ahora bien, como podemos observar, es imposible realizar una sola definición del nacionalismo en la danza; veamos este problema a la luz

de algunos de los coreógrafos que estuvieron más profundamente ligados al movimiento, así como de sus obras más características.

Cuando Waldeen y Anna Sokolow llegaron a México, concibieron de muy distinta manera las posibilidades de una danza moderna mexicana. Aunque Anna Sokolow había recurrido a las fuentes populares para crear algunas obras, como fue por ejemplo *El renacuajo paseador*, se había enfocado más bien a crear un tipo de coreografía con temas diversos que muchas veces se alejaron del argumento para crear obras más bien poéticas o personales, independientemente de los recursos artísticos que el país ofrecía.

Por otro lado, Waldeen fue considerada como la chispa que inició el movimiento nacionalista en la danza. En efecto, sus obras bien podrían caber dentro de nuestras definiciones. Por ejemplo, *La Coronela* fue una obra que tuvo una trascendencia importantísima en su momento y también posteriormente. Aunque desconocemos al detalle cómo se llevó a cabo la obra, es decir, cómo fue realmente la danza, poseemos sus fuentes y el argumento. Waldeen —basándose en los grabados de Posada— había caracterizado perfectamente la trayectoria de la historia de México desde 1900 hasta la Revolución, apoyada en el vestuario y la escenografía. La obra terminaba con el triunfo siempre seguro de *La Coronela*, que bien puede identificarse con la Revolución. Como la obra daba la bienvenida al régimen avilacamachista, fue muy aplaudida a nivel oficial, ya que representaba uno de los valores fundamentales de la cultura nacional: la vigencia de la Revolución Mexicana.

Posteriormente, al fundarse la Academia de la Danza, surgen dos importantes coreógrafas que van a guiar los destinos de la danza: Ana Mérida y Guillermina Bravo.

Ambas tenían un concepto un tanto distinto sobre el significado de la danza moderna. Ana Mérida se había inspirado básicamente en temas de leyendas populares, de las que había obtenido una concepción estilizada de la cultura mexicana con una inventiva muy particular. Por ejemplo, en el ballet *Bonampak* intentó reproducir los frescos de Bonampak con movimientos, para lo cual utilizó pasos autóctonos aunados a algunos movimientos que ella inventaba, utilizando a su vez bailarines de danza folklórica. Así Ana Mérida se había inspirado generalmente en los orígenes precolombinos para hacer sus danzas, pero también en distintas leyendas populares como fueron sus tres baladas: la de *Los Quetzales*, la de *La luna y el venado* y la de *El pájaro y las doncellas*. El punto de vista de Ana Mérida, aunque estimulado por los temas mexicanos, era mucho más poético, melodramático o romántico que aquél que pretendía Guillermina Bravo.

Guillermina Bravo, por su parte, se había identificado con los problemas sociales e incluso políticos que vivía el país. Su danza estaba íntimamente relacionada con su militancia en el Partido Comunista. La coreógrafa intentó hacer una danza que perdurara más allá del impacto natural de lo novedoso, del colorido o del ritmo mexicanos. Aunque no descuidó la forma, en esos años era el contenido de sus obras lo que tenía prioridad. Y el contenido debía ir más allá del folklore, más allá de una copia o una interpretación simple de éste. De alguna manera, Guillermi-

na buscaba siempre los móviles de los valores tradicionales para entenderlos en sus relaciones más profundas: investigar y estudiar el impulso y la razón que motivan al indígena a bailar.

Guillermina consideraba que lo popular en la danza significaba la expresión de aspectos importantes y además verídicos de la vida del pueblo: el mágico, el tradicional, el histórico, el campesino. Pero, además, para ella los problemas cotidianos de la vida en la ciudad, las luchas obreras, eran también puntos esenciales en sus danzas: reflejar la época y el país en el que vivía se convirtió en su objetivo fundamental. De hecho, el Ballet Nacional fue de los pocos grupos que se atrevieron a mostrar coreografías con asuntos concretamente políticos.

Así, Guillermina Bravo realizó varias obras con este contenido muchas veces cargado de una severa crítica social y política. Aunque en algunas ocasiones basaba sus danzas en leyendas o mitos populares, les daba una intención bien determinada. Esto sucedió por ejemplo, con el *Zanate*, obra tomada de una vieja leyenda que trata de un pájaro que roba cosas de los hogares para hacer su nido; esto le sirvió a Guillermina para establecer una correspondencia entre el pájaro ladrón y el presidente municipal de un pueblo. Así también su *Recuerdo a Zapata* presenta algunas cuestiones de Morelos y algunos personajes históricos; pero en la obra no deja de haber elementos populares, como la *Flor del Pericón* o *El diablo* que persigue a las mujeres.

Más adelante, la coreógrafa llevaría a cabo otras obras con un contenido netamente político, como fueron sus tres *Danzas sin turismo*: *Danza sin turismo No. 1*, *El demagogo* y *Braceros*. En la primera trataba de un duelo alrededor de un albañil que había caído de un andamio; en *El demagogo* hablaba de un paro sindical traicionado y, por último, en *Braceros*, trataba el problema del bracerismo enfocado a México y Estados Unidos.

Aunque estas obras no fueron muy bien recibidas por las instancias oficiales, no se llegó a prohibir su representación. Pero no sucedió lo mismo con el ballet *Rescoldo*, que hacía una sátira de la Revolución Mexicana y de sus logros a largo plazo; la obra no fue tolerada y se prohibió antes del estreno. No obstante, independientemente de estas últimas obras, la labor de Guillermina no representó una seria dificultad para el gobierno. De hecho, como ella misma ha puntualizado, cuando salió de la Academia supuestamente por comunista, un gobierno tan reaccionario como el de Miguel Alemán la ayudó muchísimo. Así, aunque el Ballet Nacional no contaba con un fuerte subsidio por parte del gobierno y no gozaba de los privilegios de la Academia, siempre tuvo una ayuda constante por parte del INBA.

Así, aunque las coreografías de la Bravo mostraban una interpretación más profunda de lo que se había planteado como las fuentes del nacionalismo, eran perfectamente identificables los elementos tomados de la tradición, de las leyendas populares o de la Revolución y, por lo tanto, no disertían del todo con las obras realizadas por sus contemporáneos. Finalmente, como ella misma afirma, se seguía el punto de vista oficial sobre el arte.

De cierta forma, quien había continuado la línea de Guillermina había

sido Josefina Lavallo en algunas de sus obras, aunque al finalizar la década de los cincuenta fue notorio su viraje hacia la danza folklórica como finalidad de la danza en México. En fin, Josefina Lavallo creó *La maestra rural*, en homenaje a una maestra rural que había sido desorejada en 1927 por los cristeros.

Ahora bien, la llegada a México de José Limón y de Xavier Francis le dio a la danza moderna un nuevo impulso. José Limón, quien fue alabado y admirado grandemente —tal vez porque siendo de origen mexicano había sido uno de los pioneros de la danza moderna norteamericana— creó en México obras que encajaron perfectamente dentro de las ideas nacionalistas que se estaban manejando en ese momento. Expresivo hasta extremos insospechados por los bailarines mexicanos, había deslumbrado con obras como *Los cuatro soles*, de inspiración prehispánica, o *Tonantzintla*, donde hacía referencia al arte barroco mexicano. José Limón se convirtió entonces en un elemento de impulso definitivo para la danza moderna mexicana y para aquellos bailarines que aún no se atrevían a incursionar en la coreografía. De hecho, en los años en que Francis y Limón coinciden en su estancia en México, los bailarines mexicanos se lanzaron a experimentar en el campo coreográfico como nunca antes lo habían hecho.

Asimismo, la presencia de Xavier Francis también significó un factor importantísimo en el campo dancístico mexicano. Sobre todo en el nivel técnico, ya que salvo algunas excepciones sus obras no tuvieron el buen recibimiento de las de Limón porque se consideraron un tanto abstractas. Lo cierto es que realizó obras tan "mexicanas" como las de otros coreógrafos, como lo fue por ejemplo su ballet *Tózcaltl*; sin embargo, su concepto de danza era distinto (tal vez vanguardista) y abstraía los elementos que el público estaba acostumbrado a identificar como típicamente mexicanos: los sarapes, los sombreros, las cananas, etcétera.

La danza moderna adquirió, gracias al estímulo recibido por estos dos coreógrafos, una amplia gama de motivos, posibilidades y soluciones que cupieron perfectamente en los encuadres nacionalistas planteados por las instancias oficiales. Así se presentaron obras como *Tierra*, donde se planteaba el problema campesino y el problema del agua; *La Manda*, obra basada en el cuento del mismo nombre, escrito por Juan Rulfo; *El Chueco*, donde se tocaban temas de barriada con un tono costumbrista; *La hija del Yori*, donde se remitía a la época pueblerina o como *Juan Calavera*, cuyo mexicanismo se relacionaba con la tradición popular de Posada, con los retablos pintados o con los murales de las pulquerías. Y, finalmente, *Zapata*, ejemplo de cómo debía tratarse un tema revolucionario y obra que sirvió como paradigma de todo el movimiento dancístico nacionalista.

Hacia los años sesenta la intensa desnacionalización económica y social se corresponde con una progresiva debilidad del nacionalismo cultural oficial y por lo tanto con el deterioro de los mitos de la Revolución Mexicana en el campo del arte y de la cultura. Si en los cincuenta se había planteado muchas veces la cultura nacional como base de una posterior apertura universal, hacia los sesenta se cambia la consigna: la creación universal deberá llevar en su seno los valores nacionales del artista.

Para finalizar, cabría preguntarnos: ¿qué quedó de todo el movimien-

to de danza que había cobrado tanto auge en los primeros años de la década de los cincuenta y qué había dado una vivencia social importante? Lo entendido como auténticamente mexicano se continuó en el Ballet Folklórico, encuadrado muy bien ya en la década de los sesenta, dentro de un proceso de comercialización. La danza folklórica, a diferencia de la moderna, se constituye en un arte rentable. Lo mismo sucede con el ballet clásico, que no requiere de ningún esfuerzo del espectador para ser "disfrutado". Y finalmente, la danza moderna después de su época de auge, yace minimizada y fracturada en numerosos grupos, aislada de otras artes (a excepción de la música), tecnicizada a la manera de otros grupos extranjeros y finalmente, carente de un público asiduo y entusiasta como lo fue el de los años cincuenta.

## *Danza e identidad nacional en Venezuela*

*Elizabeth Pérez Liehti*

En nuestra charla con varios personajes claves de la danza venezolana, llegamos a varias conclusiones, entre otras, que la democracia de Venezuela le da un sello de libertad de acción al artista; que el proceso de búsqueda de identidad se está apenas gestando y que la danza en Venezuela goza de una enorme popularidad y sigue desarrollándose día a día, tanto en la capital como en la provincia.

### **Las raíces de la danza están en el pueblo: Danzahoy (grupo de danza contemporánea)**

Para este encuentro internacional de danza, entre otras destacadas personalidades del quehacer dancístico venezolano, Adriana Úrdaneta, fundadora y alma de la compañía Danzahoy, expresa su experiencia única y personal con esa "tan llevada y traída" búsqueda de una identidad nacional en la danza; en este caso, la danza venezolana. Úrdaneta comenta:

La búsqueda de una identidad debería estar vinculada esencialmente al folklore y a la realidad cultural del país, ya sea dentro del género clásico o contemporáneo. Pero no debemos olvidar que el folklore no se manifiesta únicamente en la danza autóctona, sino en todas aquellas expresiones de la forma de vida de un pueblo: su artesanía, sus costumbres, su literatura. Esto quiere decir que no es cuestión de raza; no sólo hay folklore en las culturas negras o indígenas, obviamente. Nuestro trabajo, a largo plazo, se encuentra enfocado hacia la búsqueda de un lenguaje que nos identifique como cultura, pero se requieren años de investigación y trabajo y entonces la identidad se verá con más claridad. Toda Latinoamérica posee un pasado común tanto en idioma, como en costumbres, religión, supersticiones y hasta mitos. Por ejemplo, cuando un latinoamericano gana un concurso internacional nos alegramos en todo

el continente; en cambio, los países europeos son sumamente celosos el uno del otro. De hecho, Venezuela, a través de la lucha de ese gran héroe, Simón Bolívar, fue la cuna del concepto de la unión latinoamericana.

Dadas las grandes dificultades económicas para el traslado de nuestros bailarines al extranjero, hemos invitado a grandes coreógrafos latinoamericanos de renombre internacional a venir a Venezuela, porque su forma de ver y de expresar la danza nos permite enriquecer nuestro repertorio y nuestro conocimiento del movimiento. Creemos firmemente en un equipo multidisciplinario; es decir, que en una obra no sólo resulta útil el coreógrafo sino también el pintor, el escritor, el escenógrafo. En nuestra labor de cinco años de investigación, poseemos unas veinticinco obras de gran calidad. Nos dedicamos también al público de la calle con programas más accesibles y comprensibles para un espectador de plaza o teatro popular. Los temas musicales son también de autores populares; nos interesa recrear la vida de la gente del pueblo: el borrachito, el habitante del llano, utilizando para ello música de mambo y rancheras. No sólo buscamos expresar la danza en su aspecto teatral, sino que también hemos tratado de popularizar la danza despojándonos de la malla y la zapatilla tradicional. En este terreno, creo que Graciela Henríquez es auténticamente una pionera y que no se le ha dado aún el lugar que se merece. Sus trabajos en América Latina la colocan dentro del vanguardismo por sus novedosos planteamientos en danza. Ella fue la primera en decir: "vamos a buscar nuestra propia riqueza cultural e irnos más allá de Satié". En Venezuela lo que realmente falta es personal docente con una formación sólida. Se debe formar a esos maestros y posteriormente se verán los resultados. En México, por ejemplo, hay gentes con un enorme talento. Lamentablemente, desconocemos la riqueza cultural de Brasil o de Argentina, países que no alterarían nuestra identidad ya que Venezuela posee una identidad mestiza. Venezuela, en danza, tiene total libertad de expresión; nunca hemos sido censurados. Yo diría que debería mejorarse el intercambio con el exterior y, sobre todo, con Latinoamérica y también concientizar o educar al público para que entienda y disfrute de la danza contemporánea.

### **Nuestra identidad oscila entre la Coca-Cola y el guarapo de caña. Teatro Teresa Carreño.**

Por su parte, Elías Pérez Borja, Director de Danza del Teatro Teresa Carreño, expresó:

Yo no sabría explicar cuál es la verdadera identidad de la danza venezolana, aunque creo que es lo que hacemos aquí. Es muy difícil decir cuál es la identidad de la danza en países en donde no tenemos una gran tradición. En Venezuela, a excepción de los trabajos realizados por Yolanda Moreno —que, según su opinión, no son propiamente folklóricos—, yo no podría mencionar a nadie más. Ella misma confiesa que, para su obra, toma elementos folklóricos y los teatraliza (guardando la distancia, algo semejante al trabajo de Amalia Hernández y su ballet folklórico). Aquí, desafortunadamente, no tenemos una riqueza como la de México o Guatemala, cuya cultura nacional está profundamente asentada en lo indígena. Yo creo que en nuestro país tenemos una mezcla, un mestizaje de todas las tendencias, y en el corto tiempo de evolución de la danza, creo que todavía es muy temprano para hablar de una definición de la identidad en la danza venezolana.

En mi caso, no me he propuesto nunca buscar una identidad; yo no creo

en esas cosas. Creo que la identidad se forma sobre la marcha; pienso que el trabajo lo define a uno y no uno al trabajo. El caso del grupo Danzahoy podría ser un ejemplo del logro en esa búsqueda de identidad. En el Teatro Teresa Carreño no hay aún grupos folklóricos que tengan un nivel aceptable, tomando en cuenta que en este teatro tienen que mostrarse grupos sumamente profesionales. Tenemos a Vicente Nebreda como director artístico y un grupo de danza que lo mismo ejecuta obras del repertorio clásico que del contemporáneo. Doce de estos bailarines participarán en una función de gala en Miami. Hay la intención de realizar intercambios con coreógrafos de otros países, pero no es nada fácil. Nos ha resultado más sencillo el intercambio con coreógrafos norteamericanos que con los latinoamericanos. No sé a qué se debe que estos últimos sean tan difíciles de localizar. Paul Taylor nos adaptará *Explained*; de Alberto Méndez de Cuba, tenemos la obra *Tarde en la fiesta*, y de Carol Aaroldingen, del New York City Ballet, *Serenata* de Balanchine.

En cuanto al folklore, Yolanda Moreno realiza un trabajo serio; Vicente Nebreda y ella son los pioneros del lenguaje de la danza venezolana, la cual ha recibido múltiples influencias. Aquí no había nada y todo surgió a partir de 1948, o sea, hace escasos cuarenta años. Nuestro conocimiento de la danza contemporánea provino de México cuando Grishka Holguín emigró a Venezuela y comenzó a difundirla. Luego llegaron Cunningham y Nikolais, y lentamente se comenzó a conocer el lenguaje contemporáneo. Quizá dentro de unos diez años se consolidará un lenguaje. Inclusive, un grupo como Danzahoy —que en un principio fue muy riguroso en cuanto a criterios intelectuales— ha tenido que modificar su repertorio a partir de la reacción del público, el cual determina finalmente el éxito o el fracaso de un trabajo.

Yo diría que nuestra identidad incluye el folklore y todo lo demás. Nuestra identidad puede estar determinada por toda la influencia angloamericana que ha sido definitiva en toda la cultura latinoamericana. Esto es algo que no se puede evadir. Aquí la gente prefiere tomar COCA-COLA que GUARAPO DE CAÑA.

Nuestra identidad oscila entre el guarapo de caña, el chicle y la Coca-Cola y es imposible ponerse necio ante la realidad. La invasión de que somos objeto con las imágenes de la televisión —imágenes de gánsters y de violencia— perturba absolutamente todas las ideologías y todos los conceptos estéticos y culturales y son una influencia que se refleja en la danza, en la literatura y en la vida cotidiana del hombre venezolano, determinando, por tanto, su identidad.

### Identidad y producción cultural. Fundarte.

Pablo Antillano, miembro de la junta directiva de la Fundación para las Artes (Fundarte) opina:

Yo creo que la identidad de la danza tiene que ver con el problema de la identidad en general, de la producción cultural del país. En este momento se discute mucho sobre este tópico. Esta discusión nace fundamentalmente después de que la gente detecta que hay un conjunto de conductas en el funcionamiento de la sociedad que no parecerían corresponder a un cierto *ideal* de la nacionalidad y, a partir de esto, se analiza qué es lo más auténtico, qué es lo que más se asemeja a esta esencia de la nacionalidad. Yo creo que se deben replantear muchas cosas. Esta discusión ha traído muchas deformaciones y mucha incompreensión sobre lo que es la realidad del país. Se han adoptado posiciones extremas, asociadas con el indigenismo o con el pasado. Hay algunas otras que

identifican más la identidad del país con las opciones y las utopías políticas, digamos, de transformación de la sociedad (panfletarias). Eso crea un terreno bastante confuso para la discusión porque la gente se ubica en parcelas que se niegan prácticamente unas a otras.

Nosotros pensamos que un país como el nuestro debe tener una producción cultural que exprese de alguna manera lo que la sociedad es en realidad, más allá de sus ideales y, además, sin los prejuicios habituales heredados del siglo diecinueve en relación con la producción industrial; por ejemplo, la posición del sector cultural frente a la influencia de la televisión o frente a los productos industriales es sumamente radical. Todavía se cree que el proceso industrial y el cultural son incompatibles y se rechazan mecanismos de mercado, de competencia, de difusión popular y pública en función de lo que la población demanda. Se establece una relación asimétrica entre la industria discográfica, televisiva y de la radio, produciendo una especie de manipulación y de deformación unilateral y unidireccional. Entonces, todo eso está por discutirse. A mi juicio esta relación no es tan asimétrica como parece: la cultura se nutre también de lo que el público demanda desde un punto de vista comercial. En ese sentido, nosotros hemos observado últimamente que hay tendencias en la danza aferradas a estos valores del pasado y a una concepción cultural que desconoce el proceso de modernización de la sociedad venezolana, una sociedad híbrida, de mercado.

Sin embargo, hay un movimiento en la danza venezolana que busca nuevos caminos, lo que no supone renunciar a la identidad, y éste incorpora música salsa y del Caribe, sones antillanos y, en general, composiciones de autores contemporáneos populares en Latinoamérica. Zhandra Rodríguez y Vicente Nebreda asumen formas modernas del desarrollo general del ballet. Yo creo que éste es un momento importante para la danza venezolana. Hay una sorprendente cantidad de grupos activos que investigan nuevas formas de comunicación con el espectador. Destaca, entre ellos, el grupo Danzahoy, el Taller de Danza Contemporánea del Negro Ledezma, que es un formador; de Vicente Nebreda, quien propone un nuevo planteamiento coreográfico para la danza venezolana. El Negro Ledezma es director del Instituto Superior de Danza, el cual funciona en un espacio maravilloso y muy bien acondicionado. De allí surgió, por ejemplo, Contradanza, grupo que ofrece espectáculos en la calle. Este año se organizó un Festival de Coreografía con gentes de Danzahoy, Macro danza, Taller de Danza Contemporánea.

Fundarte pertenece a la Municipalidad de Caracas, o sea atiende las necesidades de los grupos de la capital. Tenemos un presupuesto muy limitado, muy pequeño, que pretende atender la demanda cultural de la capital, lo cual nos separa un poco del resto del país por estatuto. Nosotros damos créditos culturales, administramos teatros, auspiciamos, pero no tenemos teatros; sin embargo, anualmente recibimos una partida de dinero destinada a subsidios y hay una comisión dedicada al estudio de lo que es realmente interesante, de lo que merece la pena. Estos grupos seleccionados reciben anualmente un subsidio. En Fundarte manejamos seiscientos mil bolívares al año que se reparten entre varios grupos. Pero la crisis que atraviesa Venezuela es muy grave y hay que luchar arduamente para conseguir los fondos. Fundarte pretende, entre otras metas, realizar una labor de investigación. Esto no es como el PRI, la gente propone y nosotros escuchamos. También tratamos de crear un archivo de danza.

### **Descentralización de la danza. CONAC**

En su carácter de directora de danza del CONAC, Belén Lobo nos dijo:

En el CONAC se organizan las actividades con un año de anticipación y es con la aprobación del gobierno que se decide cuál será el subsidio de los grupos de danza. Existe una coordinación de danza que analiza y programa para todo el año. Nuestros proyectos van muy encaminados hacia la descentralización de la danza. Se establecen convenios con el Estado para poder coordinar esos cursos del interior, de manera que el Estado sufraga una parte de los gastos y el CONAC la otra. Esto establece erogaciones compartidas dentro de una situación económica muy difícil.

Hablando de identidad, es evidente que la danza, la música y las artes en general se nutren del folklore; estilizadas, modificadas, idealizadas, pero las raíces están ahí. Tenemos el caso de Carlos Orta, un coreógrafo que ha pasado temporadas en el Amazonas estudiando las danzas de los indígenas, sus hábitos, su forma de vida; esto lo ha impulsado a crear coreografías con Coreoarte basadas en dicha investigación y observación. Nuestros coreógrafos, en gran medida, toman elementos de la calle, elementos que tienen mucho que ver con nuestro comportamiento, con nuestras costumbres, y de eso surge nuestra identidad. En Venezuela existe también el Instituto Nacional del Folklore que tiene magníficos videos de 16 mm. sobre nuestras danzas folklóricas.

Mi labor personal frente al CONAC ha sido la de crear talleres, organizar cursos y preparar maestros con especial interés en llevar la danza al interior de la república. Entre los planes próximos del CONAC está la presentación de una retrospectiva de la danza —fotográfica— a partir de 1950. Esto es vital, pues de esa etapa de la danza venezolana surgen gentes como Nebreda, que funda el BIC; Irma Contreras, que funda el Ballet Nacional de Venezuela; Graciela Henríquez, que trabaja en México; Elías Pérez Borja y una servidora. Todos surgimos de la escuela de la Nena Coronil, primer grupo profesional venezolano, y todos estamos cumpliendo una labor. Hay en perspectiva talleres de danza en el interior. El CONAC da subsidios a grupos como Contradanza, Macrodanza, Danzahoy, Ballet de Keile Hermecheo, Escuela Interamericana de Ballet, Nina Novak, Ditirambo, Danzas Venezuela y, en el interior, a Taormina Guevara, Fundadanza, en Cumaná, Escuela Nacional de Danza, en San Cristóbal, otra escuela en Maracaibo y otra más en Barquisimeto. Tenemos, además, un archivo de videos con los principales grupos de danza de Venezuela.

Según la opinión de estos especialistas en la danza, varios factores influyen en la conformación de una identidad nacional. En el caso de Venezuela la formación de la identidad depende, como hemos visto, de muchos factores, algunos de los cuales han sido claramente expuestos en esta conferencia. La identidad de un pueblo se refleja en sus manifestaciones artísticas y, en un proceso dialéctico, éstas, a su vez, están estrechamente relacionadas con la identidad.

## *Danza e identidad nacional*

*Helba Nogueira*

La danza es filosóficamente, un estado del espíritu, como la democracia. La danza debe ser entendida como un arte libre, posible de ser ejecutada por todos aquellos que la aman y necesitan de ella para su existencia.

La danza es como un vino embriagador, que envuelve a todos aquellos que la prueban. Ese entorpecimiento es tanto mayor, cuanto más nos dedicamos a ella.

Confieso, sin herirme, que soy una dependiente de la danza. Pero, sólo de la danza.

Cuando asumí la dirección del Consejo Brasileño de la Danza, uno de mis mensajes más sinceros, a todos aquellos que pretendían seguir la carrera de la danza, fue que lo hicieran, pero que encontrarían piedras en el camino, no siempre la comprensión de la familia, sufrirían con la competencia y a veces con la envidia, pero al salir a escena, para recibir los aplausos sinceros del público, todo quedaría olvidado y un sentimiento de profunda alegría llenaría sus corazones, haciéndola, en aquel momento, la persona más feliz del mundo.

Por esa razón, la danza no debe ser enfrentada por el gran público sólo como un tratamiento para la mejoría del físico, o para aumentar el rendimiento cardiovascular. Es, también para mejorar la mente.

A quien tiene un buen físico, buena técnica, talento, fuerza de voluntad y perseverancia en sus objetivos, sugerimos la danza clásica. Si el físico no es muy apropiado, pero sí existe todo lo demás, inclusive la capacidad y la inclinación artística, que se dedique a la danza moderna o a la contemporánea. Si el problema es de "balance", que se aproxime al jazz, al zapateado, a la samba. Finalmente, tenemos la danza folklórica que, por sus características, habiendo pasado de padres a hijos, siempre da la oportunidad de danza a los menos favorecidos.

La danza es, pues, un abanico de opciones, con matices variados, desde la clásica hasta el folklore, pasando por todos los tonos del moderno, contemporáneo, jazz, zapateado, etcétera.

Como consecuencia de eso, en los países en donde algún tipo de danza es ejecutada con amor y perfección, adquiere una identificación que, en el contexto de las otras naciones, retrata la identidad del propio país en donde ella se desarrolla.

Tenemos ejemplos típicos de esas danzas: el tango en la Argentina, tan bien difundido por el inolvidable Carlos Gardel. En Cuba, a pesar del maravilloso Ballet Nacional de Cuba, tan bien dirigido por Alicia Alonso, el mambo es una danza que la identifica, e inclusive, al propio Caribe. En Italia, la tarantela; en Austria, el vals, en Alemania, la polca, etc. Esto sólo para citar algunas de ellas.

En Brasil, la danza es la samba, ejecutada por los habitantes de los cerros, los de las comparsas, generalmente "favelados". Allá, en esos cerros, existen escuelas de samba. No es precisamente que esas escuelas sean para enseñarlos a bailar, pues eso es nato en esas poblaciones. Quien quisiera imitarlos, difícilmente lo lograría. No, esas escuelas de samba sirven para organizarlos social y artísticamente, de tal forma que sirven para preservar la danza, anualmente, con "enredos" nacionales, produciendo la más grande y deslumbrante fiesta popular del mundo, el carnaval.

Por eso, la samba es nuestra identificación, es nuestra tarjeta de visitas.

*Traducción: Carolina Guevara de García*

## **Síntesis de ponencias**

### ***La provincia en el rescate de los valores culturales***

*Leticia Rivera Virgilio*

La investigación a niveles regionales es indispensable para trazar políticas culturales locales. En Tabasco, el Instituto de Cultura se ha abocado al rescate de tradiciones, danzas y tradición oral, trabajando directamente con sus herederos y depositarios. Cuenta actualmente con un amplio acervo de información que requiere codificación y sistematización. También hay que trabajar en la difusión de dichos materiales. Llegar a un perfil de la idiosincrasia particular regional, es tan importante, pues permite vincularla con una cultura nacional.

### ***Danza e identidad nacional***

*Alejandro Sánchez G.*

A partir del análisis de conceptos como cultura e identidad, de factores como penetración cultural y los múltiples problemas alrededor de la clasificación y conceptos, como ideología, alienación, etc., se propone una reflexión acerca de la situación de la danza en el país, y de sus alternativas para constituirse en una fórmula de resistencia cultural consciente.

### ***Más allá del océano nacional o la identidad de la danza***

*Marco Antonio Silva y Marcela Sánchez Mota*

¿Podemos hablar de identidad nacional en el terreno del arte? Cuando apelamos a fronteras culturales y raíces históricas comunes, olvidamos la diferencia de clases y la existencia de una cultura de minorías y de una cultura popular que tienen diferente solidez ante los procesos de homologación que favorecen los medios de comunicación y los procesos de penetración cultural.

Pretendemos indagar en la búsqueda de sustratos a un lenguaje común. La danza "nacional" es hoy en día, un héroe mitológico que monopoliza un espacio.

Habría que identificar identidad nacional con una postura excepcional de creación, un arriesgarse sobre los abismos para encontrar nuevos puntos de unión, una danza verdaderamente acorde con los tiempos. Utopía, A.C. en su trabajo con jóvenes estudiantes y trabajadores, intenta integrar una danza y una forma de vida, retorna a una memoria colectiva, a una creatividad, a la recuperación del espacio negado.

### ***La danza nacionalista y la concepción nacionalista de la danza en México: una discusión en torno a las concepciones ideológicas entre nacionalismo cultural y cultura popular***

*Rocío Fuentes Heredia*

La diferenciación entre una etapa histórica en el ámbito cultural y la concepción ideológica del nacionalismo que deriva en políticas culturales concretas. Asumiendo, pues, el análisis del significado de lo que fuera la época en que se expresaron las diversas disciplinas artísticas, y con ellas la danza, en lo que se dio en llamar "corriente nacionalista" y el contexto socioeconómico que lo propiciara.

Retomando estas dos líneas de análisis, por último, la autora estudia cómo esto ha afectado al desarrollo de la danza vinculada en su estructura creativa y educativa, verdaderamente al espíritu creador del pueblo.

### ***Hacia una metodología mexicana de la educación artística***

*Jorge Eduardo Young Muciño*

Confrontando nuestro devenir histórico, podemos afirmar que nuestra herencia cultural es múltiple y plural. En la búsqueda de nuestras raíces, de nuestro ser nacional, llegamos a entendernos como un país mestizo, con una cultura rica y compleja. La revaloración de lo indígena dentro de nuestro pasado hace que la indagación en fuentes históricas sea de vital importancia para reconsiderar la educación artística actual en nuestro país. La ideología náhuatl nos proporciona conceptos básicos acerca del papel de los artistas, la formación de nuevas generaciones y la dirección filosófica que ha de imprimirse a dicha enseñanza. Regenerar y rescatar dichos conceptos nos permitirá una movilidad y reafirmación a niveles teóricos y la construcción de nuevas metodologías en la enseñanza de las artes y de la danza en particular.

## Conclusiones

En esta mesa lo que llamó la atención fueron dos corrientes muy distintas: una a cargo de los extranjeros que nos dieron una versión muy interesante acerca de la resistencia vasca en el contexto franquista y la lucha a través de la danza y de la creación de nuevas danzas y símbolos, usando emblemas nacionales, y el panorama que conocimos de Venezuela.

En cuanto a las ponencias mexicanas se habló del contexto donde se realiza la danza nacional, de lo que se está haciendo en la provincia para rescatar la cultura local y nacional, además de conocerse casos concretos, se habló de la definición de nación, de cultura, de lo popular y se trató la importancia de tener un compromiso político.

Se propone un intercambio interdisciplinario más amplio, por ejemplo con sociólogos, antropólogos e investigadores de la danza. Así el compromiso político sería más completo en cuanto al conocimiento global de la realidad.



## XV

### *Medicina y danza*

1. *La bella y la bestia: mujer, ideología, enfermedad*  
Alma Concepción  
Maestra, Ballet de Princeton, New Jersey, EUA y Escuela de Puerto Rico.\*
2. *La nueva medicina apoya la danza*  
Ricardo Alvarado  
Acupunturista, medicina natural y profesor de yoga  
Dra. Ma. Eugenia Ayala  
Doctora ginecóloga.<sup>§</sup>
3. *Aspectos generales de la danza: medicina y danza, calentamiento y flexibilidad*  
Jorge Espinosa Duarte  
Integrante del Ballet Folklórico Nacional de México, profesor de danza.<sup>§</sup>
4. *Un llamado para una técnica de ballet coherentemente fundamentada en la anatomía*  
Judith B. Alter, PHD  
Investigadora, mesa directiva CORD, profesora asistente de danza de Universidad de California, Riverside, EUA.\*\*
5. *Medicina preventiva y concientización corporal y medicina preventiva y danza*  
Dr. Marco Antonio Zazueta y Lic. Sonia Fernández Molinar  
Investigadores de anatomía del movimiento, co-directores del Centro de Concientización Corporal.<sup>§</sup>
6. *Observaciones antropométricas y somatoscópicas del bailarín*  
Dra. Ma. Eugenia Arciniegas Ceballos  
Médico general, subdirectora del Centro Científico para la Salud.<sup>§</sup>
7. *Curvaturas patológicas de la columna vertebral y su relación con problemas posturales*  
Dra. Ma. de la Luz Posadas Solís  
Cirujano dentista, profesora de anatomía de la Escuela Nacional de Danza Clásica del SNEPD-INBA.<sup>§</sup>

\* Ponencia completa en el volumen 1 (español).

\*\* Ponencia completa en el volumen 2 (inglés).

\*\*\* Ponencia completa en el volumen 1 y en el volumen 2.

§ Síntesis de la ponencia.

d Demostración.

8. *Medicina y danza*  
Consejo Brasileño de la Danza.<sup>5</sup>

**Moderador**

Dr. Juan López Taylor  
Investigador, Universidad de Guadalajara, Jalisco.

Conclusiones

## ***La bella y la bestia: mujer, ideología, enfermedad***

*Alma Concepción*

Los conceptos que tenemos de la salud y la enfermedad reflejan la estructura y la ideología de la sociedad. Por otra parte, la enfermedad contiene en sí misma componentes sociales y culturales. Las llamadas enfermedades de "mujeres" o "femeninas", quizá en apariencia exclusivamente fisiológicas, muchas veces son *construcciones sociales*. En este trabajo voy a tratar dos ejemplos: la *clorosis* en el siglo XIX y la *anorexia* tan generalizada hoy en día en el mundo competitivo de estudiantes, atletas y, específicamente, en el mundo del ballet. Trataré de examinar qué vinculaciones pueden existir entre estas enfermedades y algunos problemas concretos de nuestra realidad. Utilizaré el ejemplo de la clorosis para ilustrar los problemas del patriarcado y el sexismo; y el de la anorexia en el caso de los conceptos de autoridad y familia. Finalmente, el mundo del ballet servirá para ilustrar problemas relativos al trabajo y la competitividad.

### **Clorosis: patriarcado/sexismo**

En el siglo XIX se entendía que la mujer, por razones biológicas, debía cumplir la tarea reproductora y de ama de casa; era considerada una criatura débil, no apta para contribuir a la sociedad en otras capacidades. La clorosis se describía como una anemia extrema; los síntomas oscilaban entre fatiga, desórdenes alimenticios y cese de la menstruación. El síntoma principal era el agotamiento, y ello "confirmaba" la "debilidad" innata de la mujer. La clorosis está relacionada con otras enfermedades del siglo XIX, casi todas caracterizadas por el agotamiento físico y mental. Sin embargo, los síntomas eran tan vagos y misteriosos que para poder diagnosticarlos se englobaron bajo ciertos nombres comunes. Así surgieron la "neurastenia" o "consunción". En realidad estas etiquetas ocultaban la raíz del problema: el papel de la mujer en la sociedad patriarcal.

Aparentemente la clorosis, la consunción y la neurastenia eran enfermedades propias de jóvenes adolescentes de clase media. Una posible interpretación es ver la enfermedad como la reacción inconsciente e inadecuada de la joven púber frente a su incapacidad para reconciliar dos pos-

tulados contradictorios de su época: la libertad y la dependencia.<sup>1</sup> Sin embargo, la sociedad, a través de la medicina, interpretó esta reacción como una enfermedad, revelando posiciones conservadoras frente a las crecientes luchas por la igualdad femenina.

Los escritos de la norteamericana Charlotte Perkins Gilman, que sufrió de "desórdenes nerviosos" por el año 1880, describen cómo le fue diagnosticada esta enfermedad.<sup>2</sup> En realidad su debilidad era consecuencia de su agonía mental; se trataba de un comportamiento inconsciente ante las tensiones irreconciliables a las que estaba sometida. Por una parte su "naturaleza" femenina le imponía una vida doméstica, descansada, inútil; por otra, su mayor deseo era convertirse en escritora y activista. La dependencia que le asignaba su condición femenina estaba ahora agravada por una nueva dependencia: la dependencia de la mujer frente a la profesión médica, que en estos momentos consolidaba su monopolio en el área de la salud. La evidencia "científica" aseguraba que la mujer por su esencia era inválida: su destino, ser una enferma, una "paciente".

Karl Figlio en su trabajo *Chlorosis and Chronic Disease in 19th Century Britain* explica cómo las relaciones sociales impulsaron a los médicos a adoptar la ideología de la clase dominante de esa época.<sup>3</sup> La clase media —en la que los médicos deseaban insertarse— descansaba sobre postulados ascéticos sexuales. El desarrollo sexual tardío retardaba el deseo de independencia de la mujer. Las mujeres de las clases más pobres tan pronto llegaban a la madurez sexual se incorporaban al mundo del trabajo y rompían los esquemas sexuales estereotipados. Su comportamiento "promiscuo" resquebrajaba la estabilidad de los ideales de la clase media y la autoridad de la familia. Debido a esto la clorosis —que acentuaba la asexualidad— se veía como una enfermedad natural y propia de las jóvenes de clase media, que las diferenciaba de las trabajadoras. La clorosis se diagnosticó también entre mujeres trabajadoras, pero se consideraba como casos individuales y no de clase.<sup>4</sup>

En estos ejemplos, la ideología velaba las relaciones entre enfermedad y actitudes sociales, entre enfermedad y trabajo. La medicina era, pues, un vehículo mediante el cual la sociedad rehusaba a responsabilizarse por sus propias ambigüedades. El médico —vinculado a la ideología dominante por intereses de clase— servía, aunque en algunos casos inconscientemente, como instrumento de dominio.

### **Anorexia y bulimia: autoridad/familia**

Estas enfermedades, aunque propias del siglo xx, tienen sus raíces en la

<sup>1</sup> Karl Figlio. 'Chlorosis and Chronic Disease in 19th Century Britain: The Social Constitution of Somatic Illness in a Capitalist Society', en *Women and Health: The Politics of Sex in Medicine*, ed. Elizabeth Fee, Baywood Publishing, New York, 1983, p. 213-241.

<sup>2</sup> Barbara Ehrenreich y Deidre English estudian este caso detalladamente en el Cap. IV de su libro *For Her Own Good: 150 Years of the Experts' Advice for Women*, Anchor Press, Doubleday, New York, 1979.

<sup>3</sup> Karl, Figlio. op. cit.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Figlio interpreta en su artículo las relaciones entre la clorosis y las clases sociales.

"consunción" del siglo XIX.<sup>5</sup> Hoy las proposiciones de la anorexia y la bulimia son epidémicas. El síntoma principal es la renuncia a ingerir alimentos hasta alcanzar un increíble grado de delgadez; en casos extremos se produce la muerte. Bulimia es un desorden similar a la anorexia, pero las personas en lugar de ayunar, ingieren vorazmente cantidades desmesuradas de comida seguida de laxantes o vómitos. El síntoma principal es también el adelgazamiento extremo.

Hay muchos puntos de contacto entre estas enfermedades y la clorosis. Se manifiestan en jovencitas de clase media que lo tienen "todo": belleza, inteligencia, medios económicos. La enfermedad va casi siempre acompañada del retraso o cese de la menstruación, lo cual detiene el paso normal de la adolescencia a la madurez. Los médicos se sienten perplejos. Mientras tanto las mujeres que sufren el mal, tanto en los Estados Unidos como en Europa<sup>6</sup> desde mediados de los años setenta, no siempre han recibido atención adecuada. Algunos expertos estiman que afecta a más de un millón de personas. Hay ya una larga lista de metáforas para describir las enfermedades: "el arte de pasar hambre", "el enigma", "el ompecabezas", "la enfermedad del hambre", "en competencia con la sílfide".

Aunque la anorexia y la bulimia se han diagnosticado como desórdenes alimenticios, hoy en día, "la mayoría de los autores consideran que la anorexia mental forma parte del conjunto de las enfermedades psicosomáticas".<sup>7</sup> El tratamiento tradicional depende en gran medida del grado de compromiso que la paciente acepte para solucionar el problema. Sin embargo parece ser que los terapeutas más sensibles a los factores sociales logran mayor éxito. Muchas pacientes se han desilusionado con los métodos más conductistas. "Me obligaban a aumentar de peso, pero no hacían nada para que pudiera cambiar mi esquema mental".<sup>8</sup>

La mujer del siglo XX ha sentido, más directamente, las contradicciones que le plantea la liberación femenina que la mujer del siglo XIX. Busca, por tanto, otras explicaciones a su enfermedad en los sentimientos de dependencia que logra desentrañar de la propia enfermedad. Se ve a sí misma presionada y atrapada por las expectativas de la familia o la sociedad. El mundo en que vive ha sido planificado desde la infancia por otros, y ella no se ha sentido partícipe de las fuerzas del poder que la configuran.

La amable anuencia de la hija frente a sus padres oculta el hecho de que ha sido privada por ellos del derecho a vivir su propia vida. Los padres habían dado por sentado que su obligación era planificar y decidirlo todo, dirigir a la niña en todos los sentidos. . . El hecho de que los padres no tengan conciencia

<sup>5</sup> Hilde Bruch. *The Golden Cage: The Enigma of Anorexia Nervosa*, Vintage Books, New York, p. vii.

<sup>6</sup> Aunque algunos hombres padecen de estas enfermedades, el porcentaje es comparativamente insignificante. Para fines de este trabajo se utilizará la forma femenina para referirse a los individuos afectados.

<sup>7</sup> Gerd Schutze. *Anorexia mental*. Ed. Herder, Barcelona, 1983, p. 28.

<sup>8</sup> Hilde Bruch. *op. cit.*, p. 128. La traducción de esta cita es mía, así como las subsiguientes de textos en inglés.

de haber ejercido un control tan excesivo y su incapacidad para renunciar a él, es la razón fundamental que sostiene la enfermedad.<sup>9</sup>

Esta cita de la Dra. Hilde Bruch, especialista en anorexia del Baylor College of Medicine, se refiere a las relaciones interpersonales de una familia nuclear norteamericana. La opresión generada por la fuerza del poder —que reside en la autoridad padre/madre— no es evidente ni para los padres ni para la hija. Es una opresión que va saliendo a la luz en las sesiones terapéuticas, y que había sido entendida por ambas partes como la relación "natural" entre padres e hijos.

Los padres han rodeado a la hija de una vida aparentemente perfecta, ofreciéndole las condiciones y oportunidades óptimas para su desarrollo de acuerdo con los valores de la sociedad. Se espera que la hija corresponda a esas expectativas de excelencia. La hija, sin embargo, siente una profunda incapacidad para responder con autenticidad a esa relación ambivalente (autoridad/benevolencia). Externamente es capaz de responder con notas sobresalientes, comportamiento intachable, anuencia. Pero inconscientemente se desencadenan conflictos que acaban "enfermándola". Lo que estas apariencias ocultan es la raíz del problema: las contradicciones inherentes a nuestro concepto de familia. Por una parte el papel de los padres es *producir* seres humanos que respondan a unos valores determinados. Por otra parte, los hijos deben corresponder libremente, desde una personalidad propia.

El problema de inmadurez, la dificultad para convertirse en adultos, que existe en las pacientes anoréxicas, la incapacidad para disentir de los planes expresos o tácitos de los padres, revela que las tensiones entre sumisión y auto-consciencia son intolerables. Por eso la enfermedad es auto-destructiva: "la obligación de ayunar vence el deseo de comer —de vida".<sup>10</sup>

Las anoréxicas y bulímicas, por encontrarse cumpliendo reglas impuestas, aprenden a reprimir sus sentimientos. Sus conflictos de identidad se hacen evidentes en la visión distorsionada que tienen de sus cuerpos y de su sexualidad. Intentando cumplir con normas preestablecidas, desarrollan una visión utópica de la perfección y se convierten en personas muy competitivas, a veces juzgando a los demás en los mismos términos.<sup>11</sup> De una manera aparentemente extraña, estas personas se envuelven en un proceso en el cual necesitan llamar la atención, y rechazar el alimento es lo único que les da una sensación de poder y auto-estima. Pero a pesar de su dominio permanecen insatisfechas consigo mismas. Sus enfermedades son sintomáticas, tal vez simbólicas, de las dificultades que se le ha hecho imposible superar a la mujer de hoy.

Los médicos destacan el efecto de la dependencia familiar, pero se refieren a familias individuales, a problemas privados. La medicina rehúsa, una vez más, reconocer la raíz social del problema. No ve los desequilibrios y contradicciones de la propia estructura social: patriarcado/sexis-

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 38-39.

<sup>10</sup> Gerd Schutze. *op. cit.*, p. 12.

<sup>11</sup> Janice Cauwels. *Bulimia: The Binge-Purge Compulsion*. Doubleday & Co., New York, 1983, p. 100.

mo, familia/autoridad, trabajo/competencia. La medicina, en general, no da muestras de reconocer la estrecha relación que existe entre estas contradicciones y la enfermedad. Las anoréxicas y bulímicas, sin embargo, muriéndose de hambre en el seno mismo de la prosperidad, parecen lanzar un grito desesperado para que volvamos la mirada a ésta, nuestra sociedad en crisis.

### Las artistas del hambre: trabajo/competencia

Para ilustrar las relaciones entre enfermedad y trabajo voy a utilizar el ejemplo de la anorexia en el mundo competitivo de las bailarinas, por ser éste un caso que lo demuestra con mucha claridad.

Tras las etéreas y sobrenaturales sílfides que nos proyecta el mundo del ballet, un 15% de bailarinas norteamericanas utilizan prácticas anoréxicas o bulímicas<sup>12</sup> en su afán por alcanzar el ideal de belleza que se les impone. Las escuelas y compañías de ballet moldean sus bailarinas de acuerdo con un ideal de feminidad, que equipara la belleza y la liviandad con la delgadez extrema.<sup>13</sup> Estas mujeres absortas e hipnotizadas por el reflejo distorsionado de sus imágenes en el espejo, son escudriñar implacablemente por maestros y coreógrafos. "La preocupación con el peso y la dieta, con parecer una bailarina. . . se había convertido en una obsesión viciosa, autodestructiva".<sup>14</sup>

Una ojeada a estas mujeres trabajadoras nos pondrá de manifiesto hasta qué punto la profesión médica pasa por alto las relaciones entre trabajo, competencia, tensión y enfermedad. En este caso la relación dependencia/autoridad se da entre la mujer y a la compañía. En su libro *Off Balance*, Suzanne Gordon cita lo que tienen que decir las bailarinas sobre sus problemas de anorexia. Son comentarios que revelan problemas no sólo de peso, sino de un mundo competitivo, fomentado por un sistema jerárquico, al que no le conciernen ni el desarrollo integral ni el interés colectivo.<sup>15</sup>

La batalla de los bailarines no se reduce a la conquista de la figura ideal, sino de la perfección técnica. Pero la meta no es utilizar la técnica para la creatividad, sino para alcanzar el estrellato. El medio para lograrlo, la competencia.

La escuela se proponía producir<sup>16</sup> bailarines profesionales. El personal utiliza-

<sup>12</sup> Suzanne Gordon. *Off Balance: The Real World of Ballet*, Pantheon Books, New York, 1983, p. 147.

<sup>13</sup> Esta ecuación se hace más evidente, pero no es exclusiva de las normas del ballet. Steven Levenkron en *Treating and Overcoming Anorexia Nervosa*, Scribner, New York, 1982, presenta la anorexia como una distorsión patológica de la presente obsesión social por equipararse a las imágenes que proyectan las modelos de revista.

<sup>14</sup> Vincent, L.M., M.D. *Competing with the Sylph*. Andrews & McMeel, New York, 1979, p. xii.

<sup>15</sup> Suzanne Gordon. *op. cit.* S. Gordon analiza en su libro los elementos que en el mundo del ballet condicionan la visión que tienen las bailarinas de sí mismas. El cap. 6 se refiere específicamente a las lesiones físicas y a la anorexia.

<sup>16</sup> Subrayado mío.

ba cualquier medio a su alcance para conseguir esa meta. . . Logré llenarme de envidia por algunas compañeras y me propuse calcular fríamente la forma de superarlas. . . Pero no me acababa de gustar la envidia que sentía; había un elemento de miedo envuelto que era demasiado fuerte. Aunque me obligaba a trabajar más, también hacía crecer en mí cada vez más el miedo al fracaso; el miedo al fracaso se agigantaba frente a la tentación del éxito.<sup>17</sup>

Igual que el ácido, que corroe, la competencia erosiona la auto-estima.

El elogio casi nunca se escucha en la clase de ballet. "Parece que cada día es vencer o morir, y a veces pienso que esto se pasa de la raya. . . pero hasta que algo muy concreto no me diga que no, voy a seguir pegándome la paliza".<sup>18</sup> Y es en medio de esta pugna que comienza cada mañana el ritual —los cuerpos tensos, la respiración contenida, la lucha sin tregua por el equilibrio físico y mental. El dolor constante es el precio que se paga por retar los límites del cuerpo humano: ligamentos rotos, bursitis, nervios pinchados, espaldas lastimadas, artritis. Desde pequeñas han comprobado que el cuerpo se rebela cuando la tensión es intolerable. "Todos los bailarines mayores padecen problemas crónicos".<sup>19</sup> El reto es imprescindible para la superación, pero cuando desafía los límites de la naturaleza, el desgarrar interno, no ya físico, puede evolucionar a otras enfermedades psicósomáticas, como la anorexia.<sup>20</sup>

La estructura sobre la que se monta el mundo del ballet es jerárquica. Fomenta la dependencia y la competencia. Artísticamente a los bailarines se les ve como niños: nunca se toma en cuenta su opinión. A ellos les toca preocuparse de sus cuerpos; a "otros" les corresponde pensar. En una compañía de ballet "el bailarín con una mente muy inquisitiva o una sensibilidad muy acusada tiene problemas".<sup>21</sup> La dependencia económica es evidente: salarios comparativamente bajos y muy raras veces se compensan ensayos adicionales. Aún no se ha superado la antigua idea de que una bailarina siempre debe estar agradecida de que se le permita bailar. Pocas veces se reconoce que tiene derecho a la remuneración económica.

En 1979 algunos bailarines por primera vez rechazaron las condiciones de trabajo que les propusieron en las negociaciones laborales. La compañía respondió cancelando la temporada. Los bailarines decidieron hacer pública su situación. En el proceso de explicar la raíz de los acontecimientos, comenzaron a darse cuenta de que su situación era una de de-

<sup>17</sup> Joan Brady, *The Unmaking of a Dancer: an Unconventional Life*. Harper & Row, New York, 1982, p. 29-31.

<sup>18</sup> Suzanne Gordon, *op. cit.*, p. 36.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>20</sup> Los médicos confirman hoy el brote epidémico de la anorexia y la bulimia en pacientes sometidos a una competencia extrema. Tal es el caso de muchas gimnastas y de un elevado porcentaje de estudiantes universitarias. Sus efectos trascienden a la prensa diaria. Como ejemplos pueden verse los artículos publicados en *El País Semanal*, Madrid, 12 de agosto de 1984 y en *Town Topics*, Princeton, New Jersey, May 16, 1984, p. 1B, 16B.

<sup>21</sup> Joseph Mazo, *Dance is a Contact Sport*. Saturday Review Press, Dutton & Co., New York, 1974, p. 263.

pendencia y explotación. El resultado más impresionante de la huelga fue el efecto en la auto-estima de los bailarines. Solange MacArthur advierte:

Nunca creí ver el día en que los bailarines llevarían a cabo una acción laboral, en que amenazaran con un paro, rehusaran un contrato, y pudieran unirse en una causa común.

Estábamos luchando por los bailarines de todo el país —dice Hilda Morales— luchábamos por el futuro de ellos a la par que por el nuestro. Ya pasó el tiempo de estar hipnotizadas por los *tendus*. Tenemos que pagar la renta y hacerlos respetar.<sup>22</sup>

Las actitudes y respuestas de estas mujeres son una señal de fortaleza interior y colectiva. Contrastan con el comportamiento inconsciente y destructivo de la anoréxica introvertida que intenta también responder a la opresión. Este conflicto laboral demuestra un aspecto que la medicina rehúsa integrar en su diagnóstico —la relación entre condiciones de trabajo, conciencia y salud.

La competencia y los logros a cualquier precio, pueden llevar al "éxito". Es una forma de vida donde prevalecen el egoísmo, la disciplina y la tensión sobre la reflexión, la creatividad y la alegría. Los conflictos internos pueden costarnos la vida. La danza ha sido tradicionalmente fuerza liberadora y comunitaria en la vida de los pueblos. Pero a veces las fuerzas creativas caen presa del comercio y la deformación.

### Mujer, ideología, enfermedad

Nuestra sociedad ha fortalecido una ideología que mantiene a la mujer en un estado de inmadurez, sin desarrollo pleno de sus posibilidades, sin conciencia de su yo. La clorosis y la anorexia son enfermedades de mujeres que revelan cuáles son las fuerzas dentro de nuestra sociedad que han mantenido a la mujer en un estado de dependencia.

La mujer, por su parte, ha *construido* unas enfermedades que son producto de las fuerzas que la controlan. Pero, paradójicamente, esas mismas enfermedades ponen en evidencia toda esa opresión invisible.

La clorosis puede entenderse como una respuesta al sexismo. La anorexia y la bulimia pueden leerse como construcciones de la familia y la competitividad. Si de esta experiencia reconocemos que no podemos ser nosotras mismas en un mundo basado en la dominación y la jerarquía, una redefinición de los conceptos de la sanidad, la salud y la enfermedad nos ayudarían a combatir la supeditación pasiva.

La bella y etérea sílfide ha descornado un velo que ocultaba una imagen espantosa —al mostrarnos al igual que los desposeídos de la Tierra— "un saco de huesos".<sup>23</sup> Una mirada penetrante podría estar reflejando nuestra propia imagen. Todavía estamos a tiempo de aceptar nuestra res-

<sup>22</sup> Suzanne Gordon. *op. cit.*, p. 190-191.

<sup>23</sup> Traducción de la imagen "a skeleton only clad with skin" que utilizara el médico Richard Morton en 1689 para referirse a la "consunción nerviosa". Ver Hilde Bruch, *op. cit.*, p. vii.

ponsabilidad y reclamar nuestra humanidad. ¿O permitiremos que la *Bestia* continúe dominando a la *Bella*?

## BIBLIOGRAFÍA

- Brady, Joan. *The Unmaking of a Dancer: an Unconventional Life*. New York, Harper & Row, 1982.
- Bruch, Hilde. *The Golden Cage: the Enigma of Anorexia Nervosa*. New York, Vintage Books, 1979.
- Cauwels, Janice. *Bulimia: the Binge-Purge Compulsion*. New York, Doubleday & Co., 1983.
- Ehrenreich, Barbara & Deidre English. *For Her Own Good: 150 Years of the Experts' Advice to Women*. New York, Anchor Press/Doubleday, 1979.
- Eisenstein, Zillah R., 'Algunas notas sobre las relaciones del patriarcado capitalista'. En *Patriarcado capitalista y feminismo socialista*, compilado por Zillah R. Eisenstein, México, Siglo XXI, 1980, p. 48-60.
- Figlio, Karl. Chlorosis and Chronic Disease in 19th Century Britain: the Social Constitution of Somatic Illness in a Capitalist Society'. En *Women and Health: the Politics of Sex in Medicine*. ed. Elizabeth Fee. New York, Baywood Publishing, 1983, p. 213-241.
- Gordon, Suzanne. *Off Balance: the Real World of Ballet*. New York, Pantheon Books, 1983.
- Levenkron, Steven. *Treating and Overcoming Anorexia Nervosa*. New York, Charles Scribners's Sons, 1982.
- Linares, Juan L., *Ideología médica, sanidad y sociedad*. Madrid, Ed. Akal, 1982.
- Mazo, Joseph. *Dance is a Contact Sport*. New York, Saturday Review Press, Dutton & Co., 1974.
- Palmer, R.L.. *Anorexia Nervosa: a Guide for Sufferes and their Families*. England, Penguin Books, 1983.
- Schutze, Gerd. *Anorexia mental*. Barcelona, Ed. Herder, 1983.
- Timio, Mario. *Clases sociales y enfermedad*. México, Ed. Nueva Imagen, 1980.
- Vincent, L.M.. *Competing with the Sylph*. New York, Andrews & McMeel, 1979.

## *Síntesis de ponencias*

### *La nueva medicina apoya la danza*

*Ricardo Alvarado y Ma. Eugenia Ayala*

Dos principios que permiten el equilibrio de la actividad humana son la ética y la estética. La primera se refiere al aspecto moral, y la segunda al funcionamiento corporal. El artista que logra el dominio de estos dos principios alcanza el plano sagrado, secreto, y lo consigue con el estudio, la práctica y la magia. Para ser magos de la danza, los autores señalan algunas herramientas: respiración, alimentación, ejercicios psicofísicos, yoga y meditación.

### *Aspectos generales de la danza: medicina y danza, calentamiento y flexibilidad*

*Jorge Espinosa Duarte*

El autor habla de la importancia que tiene la medicina para la danza, pues el número de lesiones que sufre el bailarín es muy grande. Estas lesiones son provocadas por una deficiente enseñanza, por la incapacidad anatómica para realizar ciertos movimientos, por agotamiento y por deficiencias nutricionales. Se dan algunas recomendaciones para evitar y tratar estas lesiones. Además analiza y clasifica el calentamiento y la flexibilidad, y da recomendaciones para utilizarlos de la mejor forma.

### *Un llamado para una técnica de ballet coherentemente fundamentada en la anatomía*

*Judith B. Alter*

El alto porcentaje de lesiones físicas, aunado a los malos hábitos de nutrición entre los estudiantes de ballet y los bailarines profesionales, han alcanzado proporciones alarmantes. Esta ponencia describe cómo surgieron prácticas impuestas por la tradición y señala los problemas y lesiones causadas por las técnicas más dañinas. La mayoría de estos problemas pueden ser corregidos con un entrenamiento más seguro, efectivo y eficiente. Se incluye una extensa bibliografía.

## ***Medicina preventiva y concientización corporal***

*Marco Antonio Zazueta y Sonia Fernández Molinar*

En esta ponencia se expondrá el trabajo práctico realizado en el Centro de Concientización Corporal como una alternativa a la salud del cuerpo en el movimiento técnico dancístico a través de la concientización corporal. La práctica de los autores es como un eslabón, la definen, ubicado entre la técnica de movimiento cotidiano y la técnica de movimiento extracotidiano. Esta última corresponde a la danza, lo que implica que el cuerpo, instrumento de trabajo, será sometido a trabajo muy intenso. Los autores evalúan las condiciones físicas previas adquiridas a través del medio y la herencia, ya que estos factores modelan en cada individuo un cuerpo con posibilidades y limitaciones propias, no siempre las ideales para iniciar un entrenamiento físico intenso. La conciencia corporal de una persona que no acostumbra realizar un entrenamiento de este tipo se ve muy reducida y le es muy difícil controlar las posibilidades de disociación de los segmentos articulares para realizar movimientos más puros y precisos. Es importante que esta persona eduque su cuerpo con un acondicionamiento corporal adecuado y previo, que le proporcionará un cuerpo más apto, antes de someterlo a una técnica de danza. Si no tenemos en cuenta esta evaluación previa, la educación del movimiento técnico dancístico podrá tener en el cuerpo incidencias de tipo perjudicial más que formativo.

## ***Medicina preventiva y danza***

*Marco Antonio Zazueta y Sonia Fernández Molinar*

El Centro que dirigen los autores lleva a cabo una investigación teórico-práctica acerca de los biomecanismos corporales que intervienen en las diferentes técnicas de danza. A lo largo del tiempo han observado que en todas las etapas, tanto formativas como profesional, el bailarín corre riesgos para su salud, especialmente en los aspectos músculo-esqueléticos. La falta de conocimientos objetivos acerca del instrumento de trabajo, el cuerpo, a través de un enfoque parcial de la relación anatómica-función, tanto por parte del bailarín como del pedagogo, da como resultado un trabajo a nivel de la forma, y no a partir de las leyes naturales del cuerpo en todas sus posibilidades y especificidades individuales. Esta situación favorece al riesgo del desarrollo de deformaciones corporales y aumenta considerablemente la incidencia de traumatismos con desconocimiento de causas y con conceptos erróneos en cuanto a la rehabilitación de las lesiones.

## ***Observaciones antropométricas y somatoscópicas del bailarín***

*Ma. Eugenia Arciniegas Ceballos*

Las observaciones iniciadas en 1980 con grupos de danza semiprofesionales, profesionales y de aficionados, usando muy diferentes técnicas, han revelado alteraciones somatoscópicas y antropométricas. Estas alteraciones han sido encontradas en diferentes grados en todos los grupos estudiados, especialmente en grupos de danza de aficionados. Se sugiere que esto es resultado de desórdenes genéticos, que no son tan perceptibles desde el nacimiento. Podrían también ser afectados por las técnicas dancísticas, debido a defectos en los métodos de enseñanza. Más de 700 bailarines, con edades que fluctúan entre los 6 y 40 años, fueron hallados con alteraciones. Observaciones realizadas en Aguascalientes, D.F., San Luis Potosí, Guanajuato, Morelia, Puebla, León y Veracruz.

## ***Curvaturas patológicas de la columna vertebral y su relación con problemas posturales***

*Ma. de la Luz Posadas Solís*

Las mecánicas correctas del cuerpo dependen de una postura correcta, basada, principalmente, en las curvaturas funcionales de la columna vertebral. Al evitar curvaturas fuera de lo normal en la espina, la mayor parte de las deformaciones de miembros superiores e inferiores pueden ser evitadas también.

## ***Medicina y danza***

*Consejo Brasileño de la Danza*

En recientes fechas el Brasil ha vivido un rápido crecimiento en materia de danza, nuevas escuelas y academias se han abierto, no siempre con las mejores condiciones para el desarrollo integral del bailarín. La importancia de la medicina en la danza es fundamental en todos sus sentidos, es decir, tanto física como emocionalmente el bailarín requiere —para desarrollar plenamente sus facultades— de un respaldo médico. Es a través del conocimiento anatómico del cuerpo que el bailarín puede lograr una buena preparación física para su arte.

## **Conclusiones**

En esta mesa se habló de la importancia de una enseñanza dancística basada no sólo en el conocimiento empírico, sino del conocimiento de la técnica dancística con una base anatómica, fisiológica, quinesiología, biomecánica, nutricional, psicológica. Se corroboró esto en todas las ponencias, destacándose las correctas posturas como base inicial para cualquier actividad física, y en este caso la danza.

Hubo una amplia información sobre la gran cantidad de problemas estructurales en bailarines y en niños que no se dedican a la danza.

Puede decirse que es imperante un sistema de evaluación médico-biológica para todos aquellos que se inician en la danza y en la población en general, ya que la información conocida llama la atención acerca del estado real de la población para realizar actividad física. También es necesaria una profunda investigación con resultados concretos en el área de la danza, para solucionar problemas y desarrollar una medicina preventiva para la danza, no solamente medicina curativa y rehabilitación.

## *Eventos artísticos*

Función Homenaje "Una vida en la danza"  
Diciembre 6, 1985.

### *Los pioneros*

Nellie Campobello  
Luis Felipe Obregón  
Marcelo Torreblanca  
Waldeen

Tessy Marcue  
Anna Sokolow  
Enrique Vela Quintero

### *La primera generación*

Socorro Bastida  
Guillermina Bravo  
Josefina Lavalle  
Magda Montoya

Martha Bracho  
Amalia Hernández  
Ana Mérida  
Rosa Reyna

### **Nellie Campobello**

Prominente bailarina, coreógrafa y escritora. Precursora de la danza en México. Impulsora y directora de la Escuela Nacional de Danza, y Maestra de varias generaciones de bailarines. Creadora de ballets de masas. Fue directora y coreógrafa del Ballet de la Ciudad de México.

### **Luis Felipe Obregón**

Recopilador de danzas del pueblo, formó parte de las Misiones Culturales. Maestro de educación física, de la Escuela Nacional de Danza y de la Academia de la Danza Mexicana. Coreógrafo de teatro de masas, asesor de una coreografía de Leonilde Massine, coordinador de investigación del FONADAN y autor de varios libros.

### **Marcelo Torreblanca**

Maestro de las Misiones Culturales, participó en el teatro de masas. Ha sostenido un importante vínculo entre el sistema educativo y la danza mexicana. Jefe de Danza del IMSS y la UNAM. Profesor e investigador del FONADAN, INBA y UNAM.

### **Waldeen**

Su formación abarcó el ballet clásico y la danza moderna centroeuropea. Presentó sus coreografías en giras por Estados Unidos, Canadá, Japón y México. Llegó a México en 1939 para dirigir el Ballet de Bellas Artes. Su obra *La Coronela* marca el principio de una nueva era en la danza moderna nacionalista. Se ha destacado como creadora, formadora y teórica, así como por sus ballets de masas.

### **Tessy Marcué**

Estudió en México y se perfeccionó en el extranjero, patrocinada por su hermana Celia Montalván. Bailó con la compañía de su hermana y en diversos espectáculos de México, Europa, Estados Unidos y Sudamérica. Es maestra de la Escuela Nacional de Danza, inspectora de Danza de la Secretaría de Educación Pública.

### **Anna Sokolow**

Tras una activa carrera profesional en Estados Unidos fundó en México el grupo la Paloma Azul. Formó importantes figuras de la danza nacional. Invitada frecuentemente por México, creó coreografías para diversos grupos y compañías. Su actividad internacional ha sido destacada e ininterrumpida.

### **Enrique Vela Quintero**

Bailarín, músico y actor. Como maestro de danza folklórica, ballet clásico y acrobacia formó muchas generaciones de bailarines. Creó su propia academia, y posteriormente fue maestro fundador de la Escuela Nacional de Danza, donde imparte clases hasta la fecha. Autor de historias sobre danza.

### **Socorro Bastida**

Debutó a los siete años de edad, en la ópera *Aída*. Se graduó en la Escuela Nacional de Danza, en 1944. Bailó con el Ballet de la Ciudad de México, el Original Ballet Russe, con las compañías de Nana Gollner y Paul Petroff Vale, y con Alicia Alonso. Como bailarina actuó con el Ballet Concierto de México y con Ballet de Cámara. Es miembro fundador del Ballet Folklórico de México. Actualmente tiene el cargo de coordinadora de danza contemporánea del IMSS.

### **Guillermina Bravo**

Bailarina, coreógrafa y maestra. Es egresada de la Escuela Nacional de

Danza. Formó parte del Ballet de Bellas Artes, dirigido por Waldeen. Fundó y fue directora de la Academia de la Danza Mexicana y del Ballet Nacional de México. Con esta compañía ha recorrido el mundo. Introdutora de la técnica Graham, formadora de un gran número de bailarines y autora de muchas coreografías. Recibió el Premio Nacional de Artes en 1979.

### **Josefina Lavalle**

Estudió en la Escuela Nacional de Danza. Concertista y licenciada en Servicio Exterior. Formó parte del Ballet de Bellas Artes, dirigido por Waldeen. Miembro fundador de la Academia de la Danza Mexicana, institución que dirigió quince años. Bailarina y coreógrafa de innumerables obras. Fundadora del FONADAN, asesora del CEDART y de múltiples talleres. Investigadora del folclore mexicano y del CID-DANZA.

### **Magda Montoya**

Estudió ballet clásico y danza moderna en México. Debutó profesionalmente con Sergio Franco. En 1950 fundó el Ballet de la UNAM. Creó el grupo Quinteto. Bailarina y coreógrafa de varios ballets; maestra e impulsora de bailarinas y escuelas. Ha impartido cursos de verano y colaborado con la creación de varios institutos regionales. Actualmente es asesora de danza de la UNAM.

### **Martha Bracho**

Graduada en la Escuela Nacional de Danza. Estudió música. Miembro del grupo la Paloma Azul, dirigido por Anna Sokolow. Participó con la Compañía de Danza Mexicana del INBA, bailando y haciendo coreografías. Fundó la Academia de Danza de la Universidad de Sonora, la cual dirige desde hace más de treinta años.

### **Amalia Hernández**

Maestra, coreógrafa y bailarina. Hizo estudios de ballet clásico, folclore y danza moderna. Formó parte de la Compañía de Danza Mexicana oficial. Creó el Ballet Folklórico de México, el cual ha difundido nuestra danza por el mundo. Ha sido merecedora de múltiples premios nacionales e internacionales.

### **Ana Mérida**

Egresada de la Escuela Nacional de Danza. Miembro del grupo La Paloma Azul, dirigido por Anna Sokolow. Bailó con Katherine Dunham y con

el Ballet Concierto de México como huésped, con el Ballet de Bellas Artes y el Ballet Waldeen. Cofundadora y coordinadora de la Academia de la Danza Mexicana. Jefe del departamento de Danza del INBA, conductora de danza para la televisión, coordinadora del Festival Cervantino y coreógrafa de muchos ballets.

### **Rosa Reyna**

Arquitecta, bailarina. Estudió en la Escuela Nacional de Danza. Miembro del grupo La Paloma Azul, dirigido por Anna Sokolow. Bailó con el Ballet Contemporáneo, el grupo Quinteto, y las compañías de danza moderna del INBA. Asesora para la construcción de la Academia de la Danza Mexicana y para su reorganización. Coreógrafa de varios ballets, asesora de diversas instituciones, coordinadora de los eventos culturales de la XIX Olimpiada y del Ballet Folklórico de México. Investigadora de CID-DANZA.

## Programa

### I

CICO-Danza Contemporánea

Coordinador: Lin Durán

*Pies para que los quiero si tengo alas pa' volar*

Coreografía: Marcela Aguilar

Música: Xennakis, tradicional popular, Juventino Rosas, B. Marcello.

### II

Danza Libre Universitaria

Director: Cristina Gallegos

*Si al menos*

Coreografía: Cristina Gallegos

Música: Gustav Mahler.

### III

Ballet Independiente

Director: Raúl Flores Canelo

*Cuarto interior*

Coreografía: Silvia Inzueta

Música: Keith Jarret.

### IV

Compañía Nacional de Danza

Director: Guillermo Arriaga

*Zapata*

Coreografía: Guillermo Arriaga

Música: José Pablo Moncayo.

### V

Ballet Teatro del Espacio

Directores: Gladiola Orozco y Michel Descombey

*Pavana para un amor muerto*

Coreografía: Michel Descombey

Música: Maurice Ravel.

### VI

Taller Coreográfico de la UNAM

Director: Gloria Contreras

*Una pierna para Neruda*

Coreografía: Gloria Contreras  
Música: Dimitri Shostakovich.

*Coordinador: Felipe Segura*

**Muestra de Grupos Independientes de Danza Contemporánea**  
Diciembre 7, 1985

**I**

Ballet Danza Studio  
Director: Bernardo Benítez  
*Creación*  
Coreografía: Bernardo Benítez  
Música: Klaus Shultze.

**II**

Andamio  
Director: Cristina Mendoza  
*Serrallo*  
Coreografía: Cristina Mendoza  
Música: Erik Satie y Lee Oskar.

**III**

Contradanza  
Dirección Artística: Cecilia Appleton  
*El nido de la serpiente*  
Coreografía: Cecilia Appleton  
Música: Humberto Álvarez.

**IV**

El Cuerpo Mutable  
Director: Lidia Romero  
*Golpe de gracia*  
Coreografía: Lidia Romero  
Música: Selección por Cuerpo Mutable.

**V**

Alternativa  
Director: Luis Fandiño  
*Reflejos*  
Coreografía: Luis Fandiño  
Música: Ernest Bloch.

**VI**

Barro Rojo  
Dirección Colectiva  
*El camino*  
Coreografía: Arturo Garrido  
Música: Adrián Goizueta.

## VII

Quinto Sol

Director: Juan José Islas

*La cena*

Coreografía: Juan José Islas

Música: Franz Schubert.

*Coordinador: Tulio de la Rosa*

### Exposiciones

"Danza en México"

Museo Nacional de Antropología.

"Taller Coreográfico de la UNAM"

Sala Miguel Covarrubias.

### Funciones

Taller Coreográfico de la Compañía Nacional de Danza, INBA.

Dirección: Bodil Genkel.

Exhibición de Danza Popular Mexicana con el Grupo de Danza Yalalóg,

Oaxaca, acompañados por la Banda Filarmónica de Yalalóg, Oaxaca.

Explanada Museo Nacional de Antropología.

Pastorela *Todos a Belén* con México Compañía de Danza Folklórica,

Dirección: Mtra. Nieves Paniagua.

Posada

### Videoteca

*Danzahoy* de Venezuela

*Carnaval brasileño 85*

*Xingu* Danzas de Brasil

## Agradecimientos

Los organizadores del I Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza agradecemos la valiosa aportación de material bibliográfico que se recibió como pago de inscripción al evento. Este material incrementará el acervo del Archivo Mexicano de la Danza.

Las aportaciones fueron: 254 libros, 79 revistas, 51 folletos, 6 catálogos, 23 artículos de danza, 9 expedientes, 16 boletines informativos, 16 cartelones, 19 programas, 9 cassettes, 17 discos, 11 videos, 1 película, 1 periódico y 7 partituras de notación coreográfica.

## Reunión de las Américas

Conjuntamente con los trabajos del Encuentro Internacional Sobre Investigación de la Danza se llevó a cabo la Reunión de las Américas con el objeto de incrementar la comunicación y la colaboración entre las organizaciones de la danza en las Américas.

Presidiendo las sesiones de trabajo el señor André Louis Perinetti, secretario general del Instituto Internacional del Teatro UNESCO; Helba Nogueira, Vicepresidente del Consejo Internacional de la Danza para Latinoamérica y Presidente del Consejo Brasileño de la Danza; Rolf Garske, Miembro Directivo del Comité de Danza del ITI-UNESCO y editor de la revista *Ballet international*; Josefina Lavallo, miembro del Consejo Internacional de la Danza, y Patricia Aulestia de Alba, miembro directivo del Comité de Danza del ITI-UNESCO y directora del CID-DANZA.

Además de contar con la participación de los diferentes representantes en México y Latinoamérica de las Organizaciones Internacionales de Danza como: Instituto Internacional de Danza y Arte Coreográfico (IDACI); Comité Internacional Organizador de Festivales Folklóricos (CIOFF); Consejo Internacional de la Danza (CIDD); Danza Mexicana, A.C. (DAMAC); Alianza Internacional de la Danza (IDA); Congreso de Investigación de la Danza (CORD); Sociedad Británica de Investigación de la Danza (BSDR); Centro Nacional de Investigación para la Danza (NRCO); Sociedad de Historiadores Académicos de la Danza (SDHS); Organización Internacional del Arte Popular (IOFA), entre otros, tomando la palabra 30 representantes de los 90 participantes. De estos trabajos se editó la memoria de inglés y español en 1986.

## Comité organizador

### INBA

Coordinación General

*Patricia Aulestia de Alba*

Directora del Centro de Información, Investigación y Documentación de la Danza (CID-DANZA)

Subdirector de Servicios Culturales

*Saúl Juárez*

Jefe de Relaciones Internacionales

*Alejandra de la Paz*

### UNAM

Jefe del Departamento de Danza

*Sonia Ornelas*

### ISSSTE

Jefe del departamento de Enseñanza Artística, ISSSTE-CULTURA

*Armando Navarro*

Coordinador de Danza

*Pedro Alonso*

### IMSS

Coordinadora de Danza Contemporánea del Instituto Mexicano del Seguro Social

*Socorro Bastida*

### DDF

Jefe del Departamento de Danza de la Dirección General de Acción Cívica, Cultural y Turística

*César Bordes*

ITI UNESCO

Secretario General del Instituto Internacional de Teatro (IIT)  
*Andree-Louis Perinetti*

Miembros Directivos del Comité de Danza (IT) para América Latina  
*Rolf Garske, Dietmar Seyffert y Patricia Aulestia de Alba*

Presidente Ejecutivo del Centro Mexicano IIT, Comité de Danza del Centro Mexicano del IIT  
*José Solé*

Coordinador  
*Alejandro Usigli*

Presidente del Comité Mexicano del CIDD-UNESCO  
*Josefina Lavalle*

Directora del Museo Nacional de Antropología  
*Marcia Castro Leal*

CID-DANZA

Coordinación Académica  
*Anadel Lynton*

Relaciones Internacionales  
*Kena Bastien*

Coordinación del recinto oficial del evento  
*Josefina Lavalle*

Coordinación del homenaje  
*Felipe Segura*

Coordinación de la muestra de grupos independientes  
*Tullo de la Rosa*

Coordinación de Ediciones y Prensa  
*César Delgado y Margarita Tortajada*

Coordinadora de la Reunión de las Américas  
*Sylvia Ramírez*

Relaciones Públicas  
*Noemí Marín, Rebeca Cazenave San Martín, Jaime Cummings*

Coordinación de Exposiciones  
*Víctor Carmona*

Registro General de Actividades  
*Anastacio Ángeles Hernández*

Coordinación de Actividades  
*Silvia Escalante Ballesteros, Enrique López Llano*

Coordinación de la Recepción de Clausura  
*Rosa Reyna*

Coordinación de Edecanes  
*Margarita Dardón Velázquez*

Traductores  
*Alan Stark, Elisa Ramírez, Miriam Huberman, Alejandro Usigli*

#### UNAM

Coordinación Académica  
*Alejandro Sánchez*

Coordinación de Exposiciones  
*Fernando Maldonado*

Coordinadora de la Sala Miguel Covarrubias  
*Martha García*

Coordinación Técnica de la Sala Miguel Covarrubias  
*Arturo Nava*

#### ISSSTE-CULTURA

Coordinación de programación  
*Javier Nava*

Coordinación de Promotoría  
*Raúl Sosa*

Promotores  
*Vicente Torres, Miguel Ángel Cerón*

Dirección General de Educación Física, Sección de Danza Popular

Coordinación Operativa y Técnica  
*Gastón de Saavedra*

## Instituciones participantes

### INBA

Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas.  
Dirección de Investigación y Documentación de las Artes.  
Centro de Información, Investigación y Documentación de la Danza  
(CID-DANZA)  
Subdirección de Servicios.Culturales.  
Departamento de Relaciones Internacionales.

### UNAM

Dirección General de Difusión Cultural.  
Departamento de Danza.

### ISSSTE

Subdirección de Acción Cultural.  
Departamento de Enseñanza Artística.

### IMSS

Prestaciones Sociales.  
Coordinación de Danza Contemporánea.

### DDF

Dirección General de Acción Cívica, Cultural y Turística.  
Departamento de Danza.

### UNESCO

Comisión de los Estados Unidos Mexicanos para la UNESCO.  
Instituto Internacional del Teatro (IIT).  
Comité de Danza de IIT.  
Centro Mexicano del IIT.  
Sección Nacional de Danza del Centro Mexicano del IIT.  
Comité Mexicano del CIDD.  
Museo Nacional de Antropología.

### SEP

Dirección General de Promoción Cultural.  
Dirección General de Educación Física, Sección de Danza Popular.

Escuela Superior de Educación Física.

Consejo Británico.

Instituto Goethe.

Embajada de los Estados Unidos.

Embajada de Cuba.

Embajada de Brasil.

International Dance Alliance.

Congress for Dance Research.

Instituto de Danza y Arte Coreográfico Internacional, IDACI.

Performing Arts Collection, Library of Congress, USA.

Universidad de Guadalajara.

**Secretaría de Educación Pública**

Miguel González Avelar  
*Secretario*

Martín Reyes Vayssade  
*Subsecretario de Cultura*

**Instituto Nacional de Bellas Artes**

Manuel de la Cera  
*Director General*

Raymundo Figueroa  
*Subdirector General de Difusión y Administración*

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

Jaime Labastida  
*Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas*

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

María Esther Pozo  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

Patricia Aulestia de Alba  
*Directora de Investigación, Documentación e Información de la Danza*

*La Memoria del Encuentro  
Internacional sobre Investigación  
de la Danza 1985, Vol. 1*  
se terminó de imprimir en  
Prisma Editorial, S.A. de C.V., en el  
mes de noviembre de 1987  
Cuidaron la edición Margarita  
Tartajada Quiroz y Fernando  
Bermúdez Barreiro.

