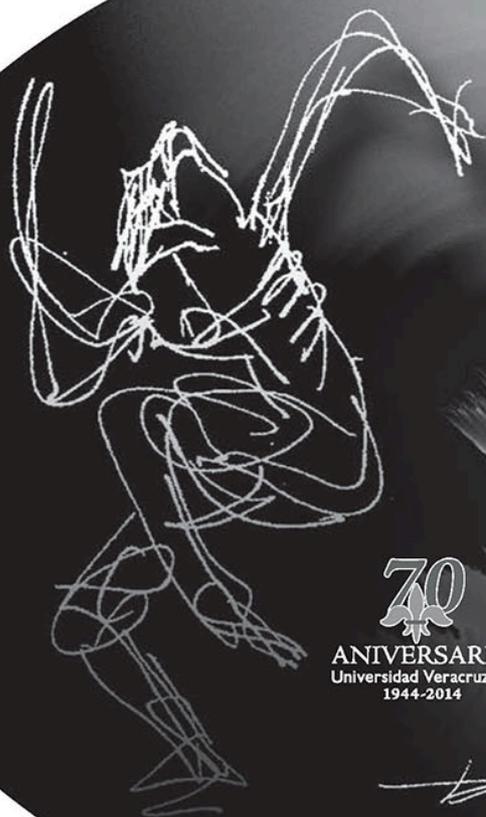


U. textos
universitarios

Descubriendo la danza

Daniel Acevedo Ytuarte



70

ANTIVERSARIO
Universidad Veracruzana
1944-2014



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

 87

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Descubriendo la danza

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara
Rectora

Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Clementina Guerrero García
Secretaria de Administración y Finanzas

Octavio Ochoa Contreras
Secretario de la Rectoría

Édgar García Valencia
Director Editorial

Descubriendo la danza

Daniel Acevedo Ytuarte



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

2014

Diseño de portada: Jorge Cerón Ruiz, a partir de un dibujo de Daniel Acevedo.
Diseño de interiores: Pedro Gaspar

Clasificación LC: GV1594 A23 2014
Clasif. Dewey: 793.3
Autor: Acevedo Ytuarte, Daniel Eduardo, 1947-
Título: Descubriendo la danza / Daniel Acevedo Ytuarte.
Edición: Primera edición.
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2014.
Descripción física: 83 páginas ; 23 cm.
Serie: (Textos Universitarios)
Nota bibliografía: Bibliografía: páginas 81-83.
ISBN: 9786075023168
Materias: Danza.
Danza--Historia.
Coreografía.

DGBUV 2014/15

Primera edición, 25 de marzo de 2014

© Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, CP 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-316-8

Impreso en México

Printed in Mexico

Con afecto para:

Luis Mauricio

Alejandro

Federico

Patricia

Beatriz

Ana

Jorge Luis

Alfredo

María

AGRADECIMIENTO A:

Todos aquellos quienes, desde el inicio de la humanidad, han intervenido y propiciado el desarrollo y crecimiento de la danza; a la Universidad Veracruzana, a Vera-Danza y a los maestros, colegas y amigos de quienes he recibido enseñanza y apoyo.

PRÓLOGO

En este documento, Daniel, con amplio conocimiento, gran sensibilidad y, sobre todo, pasión por la danza, realiza un recorrido singular por su historia, enfocando su atención en lo que, de acuerdo con su experiencia, debería saber el iniciado en este arte, con la idea de ofrecerle una ventana hacia este maravilloso y complejo mundo, abriéndole las posibilidades de profesionalización en diversos campos posibles a partir de su formación de bailarín o bailarina.

Estamos acostumbrados a la lectura de tratados e historias de danza –generalmente extranjeras– ya sea clásica, contemporánea o incluso de salón, que han requerido mucho de nuestro tiempo y dedicación; por esto es que este breve recorrido resulta interesante al enlazar acontecimientos relacionados con destacados bailarines y coreógrafos, a través de los años, desde Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, hasta aterrizar en México y en el estado de Veracruz. Y aquí, en ciudades concretas como Orizaba, Córdoba, Minatitlán, Coatzacoalcos y, principalmente, Xalapa, donde la danza ha gozado de una extraordinaria tradición.

Al enlazar con la producción dancística mundial y hacer notar el movimiento que de este arte se ha dado en nuestro estado, surge el deseo de que el alumno que se inicia en él, asuma la responsabilidad, entrega y compromiso que implica ir adquiriendo la formación. Que concientice su participación en el enriquecimiento de la historia de la danza en Veracruz.

Además de este acercamiento histórico a la danza, como buen maestro, el autor nos da una breve lección sobre los tipos de danza y su origen; así también nos lleva a considerar los doce elementos bási-

cos de la misma, datos que junto con el despliegue de habilidades físicas del ejecutante iniciado, enriquecerán su conocimiento teórico y, de antemano, le harán conocer la complejidad de esta disciplina artística.

Al dar a conocer los diferentes elementos que se integran en la producción de una obra dancística, Daniel hace que el futuro bailarín o bailarina dirija su mirada hacia las posibilidades que pudiera tener en el futuro, ya sea integrándose a una compañía establecida, trabajando libremente, constituyendo su propio grupo o preparándose para ser maestro de danza, coreógrafo, o incluso analista (como él prefiere llamar a los actuales críticos de danza); indicándole al lector las capacidades y conocimientos que cada actividad requiere, así como el compromiso que cada labor implica.

Espero que con la lectura de esta iniciación a la danza el futuro bailarín o bailarina valoren la relevancia de cada tema para conocerlo a profundidad en sus estudios, ampliando los conocimientos necesarios para que, a la par de su vocación y su formación técnica, logre el acervo necesario y consistente de un verdadero creador de arte.

Edith Vásquez Muñoz

Premio Nacional de Danza (a mejor bailarina) 1966

PRESENTACIÓN

Este texto nace de la pasión y el amor por una actividad elevada a profesión, y pretende abrir una puerta a todos aquellos que se interesen en entrar al maravilloso mundo de la danza, un mundo que, sin saberlo, nos pertenece a todos; porque la danza es patrimonio del ser humano, habita en nuestro cuerpo y palpita en nuestro espíritu.

Su contenido es producto de muchos años de vivir en ella, con ella y para ella; y puede ser –para quien así lo decida– una manera de vivir (que no de sobrevivir). Es un homenaje, un modo de retribuir y agradecer lo mucho que he recibido de este noble oficio, a través del cual he logrado uno de los más caros anhelos del ser humano: la realización personal, profesional y emocional. Es también un reconocimiento a la enseñanza y al afecto que he recibido de mis maestros.

El presente texto está dirigido a aquellos que apenas están intentando acercarse a la danza para, de forma sencilla, darles la bienvenida a través de cada uno de los apartados que lo integran, en los que podrán encontrar la información primera que les facilite el acceso hacia este incitante arte escénico del que se puede llegar a formar parte de muchas maneras, incluso sin ser necesariamente ejecutante.

Daniel E. Acevedo Ytuarte

INTRODUCCIÓN

El propósito fundamental de la presente investigación es que el lector pueda encontrar en ella las diversas actividades que se dan en torno de una expresión artística como lo es la danza. De modo que evitaremos, en lo posible, enfocarnos únicamente en el acto de bailar.

La primera parte está orientada a dar un panorama general de la danza y de su desarrollo histórico, así como presentar una tipología que ubique al lector en el campo específico de la danza.

La segunda parte presenta a los profesionales que intervienen en las acciones directamente concernientes a la danza, tales como: el bailarín, el maestro de danza y el coreógrafo.

La tercera parte trata de lo que integra esencialmente a la danza, sus elementos básicos, profundizando en temas como: el movimiento, el espacio escénico, la técnica y la coreografía.

La cuarta parte establece, de manera sencilla, las relaciones de la danza con otras artes como la música, el teatro, las artes visuales, la literatura; así como con la ciencia, toda vez que la creación parte de un proceso de investigación.

La quinta parte está dedicada a la función social de la danza como elemento de la expresión y comunicación humana, capaz de inferir –como otras artes– en los procesos sociales.

La sexta parte está dedicada a plantear los procesos administrativos que intervienen en la generación de la danza: la producción, la organización, la logística; partiendo del principio de que una obra de arte es un producto, y un grupo o compañía es una empresa.

La séptima parte se refiere a la investigación y a la crítica, elementos íntimamente ligados y que forman una actividad delicada pero necesaria como complemento de las actividades dancísticas.

La octava parte aborda el tema del espectador: cómo debe verse la danza y qué elementos intervienen en el disfrute y comprensión de una obra dancística.

La novena incluye los comentarios finales del autor en una recapitulación acerca de lo planteado a lo largo del texto, además de sus perspectivas y esperanzas alrededor del quehacer dancístico.

La décima y última parte proporciona al lector la bibliografía a la que podrá acudir para ampliar o buscar los temas específicos que sean de su interés personal.

1. GENERALIDADES

Aspectos generales

Quien nunca ha danzado, no conoce la esencia de la vida.
Cristo, según un himno agnóstico del siglo II

Aunque en principio se antojaría más apropiado hacerlo a través de la televisión, el video o en el propio teatro (ya que la danza es una actividad que percibimos a través de la vista y que, al ser un espectáculo visual, requiere de imágenes que apoyen lo que el texto escrito describe), a lo largo de este libro abordaremos diversos aspectos de esta disciplina artística recurriendo a la experiencia, memoria o, simplemente, a la imaginación. Comencemos pues de esa manera, para tratar de ir “descubriendo la danza”.

La danza o acto de bailar es, en lo que concierne a los seres humanos, un modo de expresión y un código de comunicación.

Existen expresiones de uso cotidiano, referidas a la danza (por ejemplo “bailar de gusto”) que refieren a la manifestación humana de un sentimiento a través del movimiento, con determinada dinámica, ritmo y carga energética, que denotan un particular estado anímico o emocional.

Si recurrimos al diccionario, encontramos que *bailar* se define como: Mover el cuerpo al compás de la música.¹ Por su parte, la palabra *dan-*

¹ Ramón García Pelayo, *Diccionario práctico/Español moderno*, Larousse, México 1983, p. 51.

za significa: Serie de movimientos cadenciosos efectuados al son de la música tocada o cantada.² Establezcamos, pues, como principio, que la danza es ante todo: CUERPO, RITMO y MOVIMIENTO, características que comparte con la vida misma. La vida es movimiento (lo que está vivo, se mueve), en contraposición de lo inerte. La vida posee ritmo, nuestro corazón mantiene un determinado ritmo que regula la dinámica de nuestra existencia y de sus procesos biológicos internos. Por otra parte, el movimiento implica la posibilidad de cambio, por ejemplo de lugar, de posición o de postura. La constante en el arte es, también, su incesante búsqueda –que implica movilidad y avance permanente–: superar o modificar lo ya propuesto o establecido.

Se dice que el ser humano, en sus más remotas épocas, empezó a comunicarse a través del movimiento y el gesto, incluso antes que con el lenguaje hablado. Posiblemente apoyaba sus acciones con sonido pero, sin duda alguna, la base de su expresión era corporal, *hablaba* con el cuerpo. En este sentido, el bailarín y teórico ruso Serge Lifar (1905-1986) en su libro *La danza*, expresa su sentir al respecto a través de una paráfrasis sobre el inicio del Evangelio de San Juan, de la siguiente manera:

En el principio era la danza,
y la danza estaba en el ritmo,
y el ritmo era la danza.
En el comienzo era el ritmo,
y todo ha sido hecho por él,
y nada ha sido hecho sin él.³

El arte es y ha sido reflejo de la vida de las sociedades que lo producen. Uno de los más notables teóricos de danza, el francés Jean George Noverre (1727-1809), autor de la connotada obra *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, aseguraba que: “La poesía, la pintura y la danza, no son o no deben ser otra cosa que una copia fiel de la bella naturaleza, y la ver-

² R. García Pelayo, *op. cit.*, p. 148.

³ Serge Lifar, *La danza*, Siglo XX, Buenos Aires, 1952, p. 13.

dad de esta imitación es la que da a las obras el paso a la posteridad”.⁴ Ya entonces utilizaba los términos: romper, quemar o desterrar, para referirse a lo rutinario de las soluciones y dar paso a lo nuevo y diferente. La renovación es importante en la expresión artística, no sólo en los contenidos y las temáticas, sino también en las formas y los modos. Noverre también exigía *la expresión* en la danza.

Sabemos que la danza es un sistema de comunicación a través de un lenguaje no verbal pero, para entender qué es la expresión, partamos de las palabras del investigador y crítico mexicano Alberto Dallal: [la danza] “es un lenguaje (el lenguaje más alto y desarrollado del cuerpo) y es en sí mismo un conjunto de signos, un código. La *materia prima* de la danza es el cuerpo; por tanto, la existencia de la danza se satisface en la existencia del elemento *cuerpo humano*”⁵ (o sea: que si no hay cuerpo, no hay danza). Ya que la danza es un lenguaje, podemos pensar que “es un modo de decir”. En este sentido, la expresión será la comunicación o transmisión de algo, una idea, un sentimiento, una postura ante determinada situación, una denuncia, etc. Un contenido temático cualquiera, que vaya más allá de la mera forma o manera.

Este código o lenguaje cultural relacionado con el movimiento, con el cuerpo del hombre y con el espacio da como resultado la danza. De nueva cuenta, Alberto Dallal, pero ahora en otro de sus escritos: *La danza contra la muerte*, expresa que: “La danza es una actividad inobjetable. Su universo es acción; su materia la realidad del cuerpo humano en el tiempo, en el espacio. En la expresión dancística hallamos el lugar común del hombre, las raíces de su ser antropológico”.⁶ Con esta última frase es muy fácil estar de acuerdo ya que, alguna vez en la vida, todos hemos bailado y, por lo tanto, experimentado la o las sensaciones que ello provoca. Bailar es una acción del dominio del ser humano y –sin importar el nivel de dominio o de perfección con el que se realice–

⁴ Jean George Noverre, *Cartas sobre la danza y los ballets*, Colección de Cultura Universitaria, FONAPAS/UAM, México, 1981, p. 45.

⁵ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, Monografías de arte/2, IIE, UNAM, México, 1983, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

es una vivencia de carácter personal que, bajo ciertas circunstancias, puede convertirse en colectiva.

Cuando al inicio hablaba de echar mano de la experiencia o de la memoria para poder visualizar lo aquí escrito es porque, si escuchamos cierta música o comentamos acerca de determinado ritmo o baile, nuestra mente inmediatamente proyectará las imágenes almacenadas en la memoria a partir de las cosas que hemos observado. De modo que, si menciono una cumbia, de manera automática vendrán a tu mente no sólo sonidos, sino movimientos, melodías, colores, etc., y lo recrearás en tu imaginación como si lo estuvieras viendo. Lo mismo pasaría si digo tango, vals, mambo o rap. A lo largo de las siguientes secciones, estoy seguro de que vas a “ver” y a experimentar mucha danza.

El acto de la danza lo podemos percibir básicamente de dos maneras: una como ejecutante, o sea realizando la acción de bailar y, la otra, como espectadores, esto es observando a otros bailar. Ambas nos ofrecen y provocan distintas sensaciones, las que –espero– se refuercen con los contenidos de las secciones que dedicaremos para comentar de manera más directa estas dos actividades.

Si bien la danza o el baile responden a conceptos generales, cada época, cada país, cada estilo y cada modalidad posee sus propias particularidades que la distinguen y diferencian y, al ser la danza el reflejo de quienes la producen, cada una responderá a diferentes posiciones y requerimientos socioeconómicos, políticos, artísticos, estéticos y culturales, en aspectos que abarcan desde la religión hasta la moda. Sin embargo, las obras de arte dancísticas que la humanidad hereda de cada época, por su perfección o su universalidad, sin importar el estilo que tengan, cuentan con un ingrediente que también se relaciona con el código, con el cuerpo, con el movimiento y con la época. Este ingrediente se llama *técnica*.

Cualquiera de nosotros puede bailar más o menos bien, según la habilidad y disposición personal, eso no puede negarse. Pero es mediante el dominio de una técnica y un sistemático entrenamiento que pueden alcanzarse niveles de perfección, tanto en la ejecución como en la creación de obras. No obstante, aún no es suficiente; falta lo más importante: cualidades intangibles y personales que sólo son perceptibles

en los resultados. La creatividad, la sensibilidad, el talento y la valentía para generar algo que –incluso abordando un tema ya conocido y utilizado– se presente de manera nueva y sorprendente, mostrando algún aspecto no percibido o desconocido hasta ahora para los espectadores. Sobre la técnica y la creación insistiremos en otros capítulos de este libro.

Para algunos la danza es rito; para otros catarsis; para los más, diversión y jolgorio; para los menos, modo de vida; para muy pocos, manifestación personal, realización y arte. Tomando a estos últimos como referencia, me gustaría concluir la sección con esta frase del poeta francés Paul Valéry:

La danza no es, en suma, sino la poesía de la acción humana.

Historia

Realicemos ahora un breve viaje a través de la historia de la danza. Para comenzar, dejaremos asentado que se trata de la historia de la danza escénica, o sea, de la danza como expresión profesional. Y sin más trámite, empecemos.

El capítulo anterior se refirió a la danza o el baile como una actividad que comienza con el hombre mismo, por lo que sus inicios se pierden en el tiempo. Sin embargo, existen evidencias de esta actividad en algunas pinturas rupestres. El primer documento que nos presenta a un ser humano en la acción indudable de bailar data de hace, por lo menos, catorce mil años y corresponde al periodo Magdaleniense. Estos testimonios se extienden durante el Neolítico, la Edad de Bronce y la Edad de Hierro. Por supuesto que entonces la danza no respondía al concepto artístico que actualmente tiene. Era un acto que se relacionaba con las necesidades de supervivencia propias del ser humano de aquella época: la fertilidad, la caza, los periodos naturales, los elementos, el sol, los animales, etc., y lo realizaba cualquiera que lo necesitara. Con el desarrollo de las sociedades, surgieron otro tipo de danzas, por ejemplo, danzas agrarias, funerarias, de guerra y las danzas totémicas.

Las culturas mesopotámica, hebrea, egipcia y griega nos muestran numerosas representaciones de bailarines en relieves y cerámicas.

En un principio la danza debió ser una expresión natural, espontánea, sin definición de pasos o secuencias; esto fue surgiendo poco a poco hasta llegar a definir las características de cada una, de acuerdo con su finalidad. Por lo tanto, lo que en un inicio era sin reglas, fue adquiriendo un orden, convirtiéndose en un acto ritual. Es en ese momento cuando aparecen los primeros especialistas de la danza: los que inventaban los pasos y secuencias que conformaban las danzas (ahora llamados coreógrafos) y los que las ejecutaban, ya fueran sacerdotes, sacerdotisas, vestales, guerreros (ahora conocidos como ejecutantes o bailarines); todo siempre con un propósito ritual. Cada sociedad y cultura presenta sus propias particularidades, sin embargo, el carácter festivo del baile continuó como actividad social de recreación hasta llegar a lo que actualmente se conoce como baile popular. Debemos señalar que fue a partir del surgimiento del imperio romano que el sentido de espectáculo y diversión adquirió y tomó fuerza en el baile.

En la Edad Media la composición de la sociedad se basaba en dos grandes grupos: los ricos (reyes, nobles y clérigos) y los pobres, que conformaban todo el pueblo (campesinos, artesanos, soldados, etc.). La danza, que siempre ha sido fiel reflejo de la sociedad que la produce, no podía ser ajena a esta división. Por un lado, la danza –como expresión popular– continuó con sus formas antiguas: danzas campesinas de fiesta para celebrar las cosechas y los cambios de cada estación del año, de manera ritual. Se realizaban al aire libre y todo el pueblo participaba. A principios del siglo IX la danza fue prohibida por Carlomagno, sólo que esta orden no fue respetada y la danza continuó como parte de los ritos religiosos, los cuales fueron “disimulados” con nuevos nombres y nuevos propósitos.

La muerte era uno de los principales temas de preocupación durante esta época, ya que las guerras y las enfermedades diezmaron de manera considerable a los pueblos. Entonces, a pesar de la prohibición de la Iglesia y a raíz de la aparición de la peste negra, surgió una danza secreta y *extásica* llamada la Danza de la Muerte, la cual, durante el siglo XII, se utilizó como una forma de conjura contra la epidemia que

causó el deceso de más de 50 millones de personas a lo largo de 200 años. Esta danza se difundió tanto en Alemania como en Italia durante los siglos XIV y XV y se describe como una danza que, a base de saltos, gritos y furiosas convulsiones intenta sacar la enfermedad del cuerpo.

Por otro lado, apareció la danza de corte, cuya característica es la diversión y el espectáculo. En ella participaban los integrantes de las familias ricas y se efectuaba en los salones de los palacios.

Podemos decir que la diferencia entre las danzas campesinas y las de corte estribaba en que estas últimas eran más estilizadas, pues, además de tratarse de personas mayores, hay que considerar los pesados y ostentosos vestuarios que utilizaba la realeza, lo que les impedía realizar los movimientos con la agilidad que lo hacían los plebeyos, con su ropa sencilla y ligera.

Esta situación se extiende hasta el Renacimiento, y es en ese periodo que surge una primera expresión de lo que con el tiempo será la danza teatral. Nos referimos a la *momería* o mascarada: un espectáculo en el que los ejecutantes bailaban disfrazados y con máscaras. Interviene aquí un personaje histórico fundamental en el desarrollo de la danza: la reina Catalina de Médicis (1519-1589) quien, en la Francia del siglo XVI, utilizó esta forma artística no sólo como espectáculo de diversión, sino como vehículo de propaganda política en el llamado “Comedia-ballet de la reina”, dando comienzo a la danza de contenido o discurso, que aprovecha el divertimento con fines de comunicación.

Aunque el “Primer tratado del arte de danzar y dirigir conjuntos”, de Doménico de Piacenza (o Doménico da Ferrara), nacido en Ferrara, Italia (1390-1470), es una referencia temprana dentro de la bibliografía sobre el tema, ya para 1588 se conocían en Francia los fundamentos para el movimiento y colocación de las piernas y los pies en las distintas danzas de corte más usuales (la *courante*, la pavana, la gallarda, la alemanda, el minué, entre otras), que habían sido establecidas en una obra titulada *L' Orchesographie*, del tratadista y coreógrafo Thornot Arbeau (1519-?).

El baile encontró gran impulso y acogida en los palacios, donde los ejecutantes eran los propios nobles, los que aprendían los pasos y las evoluciones inventadas por el ya entonces primer profesional de la danza, el “maestro de baile”. Pongamos como ejemplo a Pierre

Beauchamp (1636-1705), a quien se le atribuye –a partir los principios técnicos planteados por Arbeau casi un siglo antes– la formulación de las cinco posiciones básicas del ballet, e incluso, la introducción de los *Tours en l'air* en el ballet *Le Triomphe de L'Amour* (1681), que fue interpretado por Luis XIV y Madame de Montespan y cuyo autor es el compositor y practicante de la danza, Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

Un personaje clave para la danza teatral es, sin duda alguna, Luis XIV de Borbón (1638-1715), rey de Francia conocido como “El Rey Sol”, por haber personificado a este astro en el ballet *La noche*. Gran aficionado a la danza, gastaba grandes fortunas en organizar mascaradas en las cuales él mismo intervenía como bailarín principal. Su importancia se basa en el hecho de que fue precisamente a él a quien se le ocurrió la idea de que la danza debía ser realizada y ejecutada ya no por nobles aficionados, gordos, viejos y enfermos, sino por profesionales especialmente preparados y entrenados para ello; por lo que decidió fundar, en 1661, la Real Academia de la Danza, misma que pronto dejó de existir por su carácter cerrado, sin haber llegado a producir algo importante. Sin embargo, en 1713, el rey insistió en su empeño y creó la Escuela de Danza de la Ópera, bajo la dirección de Fraincine y Dumont, cuyo propósito era escoger a los mejores sujetos para enseñarles la profesión de manera gratuita, para lo cual seleccionaron niños y niñas de entre nueve y diez años, procedentes de familias de los sirvientes del palacio. Ello dio inicio al establecimiento y desarrollo de una “técnica” para la enseñanza, encaminada a formar bailarines profesionales, especialistas en el arte de la danza. Esta técnica es la que ahora conocemos como ballet clásico o académico.

Acorde con su origen cortesano, las obras que se creaban tenían como tema central lo referente a la mitología y sus personajes: dioses y ninfas que nada tenían que ver con el ser humano y su realidad. Es en esa época (siglo XVIII) que surge una de las primeras figuras fundamentales en la historia de esta actividad escénica: Juan Jorge Noverre, quien, además, fue uno de los teóricos más importantes de la danza. En su obra *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, aparecida por primera vez en 1759 y dedicada al duque de Wurtemberg, establece una serie de planteamientos que modifican y plantean cambios en los aspectos de la

creación y la temática empleada, varios de los cuales aún son vigentes, como el de que la danza fuera el reflejo de la naturaleza, suprimiendo lo falso. Otra innovación es la creación del “ballet de acción”, en el que la historia a contar es tan importante como la forma, con acciones dancísticas, separando la danza de la ópera y del teatro.

Uno de sus alumnos, Jean Dauberval, habrá de ser el creador de una obra pastoral cómica, estrenada en el Gran Teatro de Burdeos el primero de julio de 1789, dos meses antes del inicio del movimiento social que fue la Revolución Francesa. En dicha obra los personajes –que ya no son seres mitológicos, sino campesinos–, a través de una situación absolutamente cotidiana, con un tono de comedia, plantean una crítica social acerca de las conveniencias y problemas de un matrimonio arreglado entre una muchacha guapa pero pobre, con el hijo idiota de un rico terrateniente. Esta obra se llama *La hija mal cuidada*, y es la obra más antigua del repertorio clásico que actualmente aún es representada por las grandes compañías de ballet.

Después de este espectáculo político-social, el desarrollo de la danza continuó conservando el modelo de enseñanza y formación profesional de los bailarines propuesto durante el reinado de Luis XIV, así como de los maestros y coreógrafos. Ya en esa época se destacaron ciertos bailarines, que fueron las primeras estrellas de la danza, fenómeno que se extendió hasta el periodo conocido como romanticismo, en la primera parte del siglo XIX, cuando también se volvieron a mezclar en las danzas seres irreales con personajes humanos, respondiendo así al espíritu idealista y apasionado de esta corriente artística.

Si bien el ballet inició en Francia e Italia, este estilo de danza teatral cuya importancia se basa en la perfección de la ejecución técnica, alcanza su culminación a finales del siglo XIX con la Escuela Rusa de Ballet, fundada en San Petersburgo en 1738 por el bailarín francés Jean Baptiste Landé con maestros franceses e italianos, entre ellos el coreógrafo francés Marius Petipa (1822-1910), quien, con la finalidad de desterrar la imagen del bailarín o bailarina “favorito”, introduce la modalidad de “ballet de entradas”, en el que se agregan un sinnúmero de danzas y personajes en secciones de gran brillantez para dar cabida al lucimiento de un número mayor de intérpretes. Producto del genio de Petipa

surgen las tres más conocidas obras de la danza clásica escénica: *La bella durmiente* (1890), *El Cascanueces* (1892) y *El lago de los cisnes* (1878, la primera versión que no tuvo éxito y 1895, la versión que ha llegado hasta nuestros días), ligados indiscutiblemente a la música de Tchaikovski. Esta etapa vuelve a olvidar la realidad para retornar a la fantasía, al ser producto de una sociedad imperialista con grandes diferencias sociales en la cual el ballet es sólo para la corte y el concepto de agrupación corresponde al de las grandes compañías. Esto constituye una escala piramidal muy rígidamente establecida en estratos y niveles, en la que la dirección ocupa la cúspide y hacia abajo se acomodan, por rango de importancia, los integrantes: las estrellas, los primeros bailarines, y luego solistas, corifeos, cuerpo de baile, etcétera.

En el inicio del siglo xx se plantean cambios en la danza, tanto en América con Isadora Duncan, como en Europa con Nijinsky, Fokine y otros; surgen propuestas que pretenden romper con los moldes establecidos por la danza académica, a los que consideran rígidos y fuera de época, dándole más importancia a la expresión y a la temática. Aparece una danza con fuerte contenido psicológico, conceptual y social.

La danza empieza a ser un elemento de comunicación y transmisión de inquietudes e ideas. El escenario es a la vez tribuna, y los límites se diluyen para dar paso a la libertad creadora. La forma ya no es lo fundamental, sino que está al servicio de las ideas, introduciéndose una gran cantidad de elementos expresionistas para dar paso a la llamada danza-teatro. Es durante la primera mitad de este siglo que se conforman las técnicas de lo que se empieza a conocer como danza moderna, cuyas más destacadas exponentes son Martha Graham, en América y Kurt Joos, Gert Palucca y Mary Wigman, en Europa. En Alemania empieza a ponerse especial atención en el análisis del movimiento, gracias a los estudios y teorías de Rudolf von Laban.

El concepto de gran compañía se pierde para dar paso a otro tipo de organización con base en grupos pequeños. En algunos se mantiene la figura del director, el cual es el coreógrafo y quien da nombre al grupo. En la segunda mitad del xx se tiende a otras formas, como la dirección colectiva y la autogestión. En esta misma etapa aparece en Europa el llamado estilo neoclásico que, con lenguaje básicamente académico, in-

tenta realizar obras con concepto moderno. También se suple el término *danza moderna* por el de *danza contemporánea*.

El ballet se introdujo en México en la segunda mitad del siglo XVIII, y la danza moderna en el siglo XX, particularmente en la década de los treinta, con la llegada de dos bailarinas norteamericanas: Ana Sokolow y Waldeen von Falkestain; dando con esto inicio al periodo conocido como “época de oro de la danza nacional”, la cual tuvo una fuerte orientación nacionalista en las temáticas, en la música y en la escenografía. En este movimiento participaron artistas de la plástica como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros, además de músicos como Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y José Pablo Moncayo. Este movimiento alcanzó su culminación en 1953, con la creación de la coreografía “Zapata”, de Guillermo Arriaga, con la música “Tierra de temporal”, de Moncayo. Entre las figuras surgidas en ese periodo, la que ha llegado a ser la más relevante de la danza nacional es indudablemente Guillermina Bravo, quien junto con Javier Francis introdujo la conciencia de la necesidad de un entrenamiento técnico y sistematizado para los bailarines mexicanos. En 1934 se inaugura el Palacio de las Bellas Artes en la Ciudad de México y en 1946 se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Las más destacadas compañías de danza en México han sido: La Compañía Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, fundada en 1963; El Ballet Nacional de México, fundado y dirigido por Guillermina Bravo desde 1944 (desaparecido después de 58 años, en el mes de julio de 2006); El Ballet Folklórico de México, fundado y dirigido por Amalia Hernández en 1952; El Ballet Independiente, fundado en 1966 y dirigido hasta su muerte por Raúl Flores Canelo y actualmente por Magnolia Flores; El Ballet Teatro del Espacio, dirigido desde 1977 por Michel Descombey y Gladiola Orozco y El Taller Coreográfico de la UNAM, fundado y dirigido desde 1970 por Gloria Contreras.

Existe una gran cantidad de grupos independientes, tanto en el Distrito Federal como a lo largo y ancho de toda la República. De entre ellos cabe destacar a Barro Rojo, fundado en 1982 en Guerrero y radicado en México DF desde 1984; Antares, de Hermosillo, Sonora, fundado en 1987; Delfos, fundado en 1992 en el DF y establecido desde 1998 en Mazatlán, Sinaloa, por mencionar algunos.

Actualmente existe una Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes que, con toda la burocracia de que puede ser capaz, realiza acciones que poco tienen que ver con “lo nacional”. Es un organismo centralizado que se ahoga en la inoperancia, la ineficiencia y el nepotismo de quienes lo han dirigido, de acuerdo con los lineamientos de “la política a la mexicana”.

El puerto de Veracruz, al ser la puerta de entrada de todo lo que llegaba al país proveniente de Europa, probablemente fue testigo en el siglo XVIII del paso de las compañías que iban a actuar al Teatro Coliseo y al Teatro Principal de la Ciudad de México. Al respecto, la investigadora y bailarina Maya Ramos Smith, en su libro *La danza en México durante la época colonial*, nos dice, refiriéndose al bailarín italiano José Sabella Morali, originario de Palermo, Sicilia, quien había llegado al país en 1776, que entre 1791 y 92 “Dejó el Teatro Coliseo para ir a trabajar a Veracruz y Puebla”.⁷ Y también que en 1796 “Se estrena el Teatro de Veracruz [...] tenía una compañía estable, de las mejores del reino, con sus secciones de comedia, canto y baile”.⁸

En el libro *La arquitectura de los teatros veracruzanos durante el Porfiriato*,⁹ encontramos que es hasta el siglo XIX cuando se construyen los teatros en el estado de Veracruz, como: el Caus, después llamado Teatro Lerdo (Xalapa, 1852), El Gran Teatro Llave (Orizaba, 1855-1875), el Solleiro (Huatusco, 1882-1883), el Netzahualcóyotl (Tlacotalpan, 1887-1891), el Pedro Díaz (Córdoba, 1893-1896) y el Dehesa (Veracruz, 1900-2002), entre otros.

En el siglo XX se inicia la enseñanza del ballet impartida por maestros particulares en ciudades como Veracruz, con el maestro Pedro Ruiz de la Sota; en Orizaba y Córdoba con el maestro Luis Mauricio Caracas; en Coatzacoalcos con la maestra Carmen Alafita; en Minatitlán la maestra Carmen Montejo y en Poza Rica con Sonia Athié y Cristina Cardel. En Xalapa, la apertura de la Facultad de Bellas Artes

⁷ Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, CONACULTA/ Alianza Editorial, México, 1990, p. 100.

⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁹ Polimnia Zacarías Capistrán y Cristóbal Arellano Jiménez, *La arquitectura de los teatros veracruzanos durante el Porfiriato*, Universidad Veracruzana, 2003, p. 78.

en 1944 propició que la maestra Luz María Rodríguez Farfán de Fernández, con formación en la Ciudad de México, ofreciera la enseñanza del ballet, en una institución oficial. De esta facultad, mejor conocida como “El Conservatorio”, surgieron y fueron parte fundamental de la enseñanza dancística las maestras Esther Juárez Escalante (quien llegó a ser directora desde el año de 1959 hasta 1974) y Guadalupe Contreras Aguilera, quien fue la gran impulsora de la danza moderna en Xalapa y a quien se debe la creación de la Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana a principio de los años sesenta.

La danza moderna llegó a Xalapa un poco después, en el año de 1954, con el arribo del maestro Rosalío Ortega, quien era originario de la Ciudad de México y había estudiado en la Academia de la Danza Mexicana. Además era miembro del Ballet Nacional de México.

Y es que por esta ciudad han desfilado las máximas figuras de la danza moderna y contemporánea mexicana, en distintas épocas. Son dignos de mención, Farnesio de Bernal, Carlos Gaona, Guillermina Bravo, Raúl Flores Canelo, Freddy y Jesús Romero, Rocío Sagaón, Tulio de la Rosa, Xavier Francis, Rodolfo Reyes, Luis Fandiño, Rossana Filomarino, Federico Castro y Jaime Blanc, entre muchos otros que, con distintos objetivos, ya sea impartiendo clase, dirigiendo compañías o haciendo coreografía, han hecho labor en Xalapa. De entre los extranjeros, también debemos mencionar a Joan Gainer, David Wood, Takako Asakawa, Tim Wengerd, Judith Hogan, Peter Sparling y Bill de Young.

De la mencionada Facultad de Bellas Artes se derivó la fundación de la Facultad de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, creada en 1975, que se convierte en la primera en ofrecer estudios de licenciatura en danza en todo el país. Sin embargo es curioso que en una ciudad donde se generan importantes movimientos artísticos, y que cuenta con una orquesta sinfónica, un ballet folclórico, una banda sinfónica, una compañía de teatro, una orquesta de música popular y otra de salsa, entre muchos otros grupos artísticos, no haya una compañía de ballet clásico.

A lo largo de los años y de manera esporádica, surgen y desaparecen grupos de danza contemporánea, tanto institucionales como independientes. Después de la mencionada Compañía Titular, dirigida en

sus inicios por Guadalupe Contreras Aguilera, y luego sucesivamente por Carlos Gaona, Guillermina Bravo y Tulio de la Rosa, bajo cuya dirección, en 1966 se obtuvieron los primeros premios nacionales de danza, mismos que fueron otorgados a Edith Vásquez y Rogelio Alejandre, como mejor bailarina y bailarín respectivamente, durante la Primera Reunión Nacional de Danza convocada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, que fue realizada en el Teatro del Bosque en la Ciudad de México. Dicha compañía, por algún tiempo, fue patrocinada por la agencia de viajes Veracruz.

Tuvimos también al Ballet Contemporáneo de Xalapa, que dirigió el maestro Javier Francis entre los años 1974 a 76, además de la Compañía de Danza dirigida por la Maestra Rossana Filomarino del 1978 a 80; el Taller Coreográfico de la Facultad de Danza de 1979 a 84 (llamado Taller Coreográfico de la Universidad Veracruzana del 1985 a 86), dirigido por Alejandro Schwartz; todo ellos, grupos auspiciados por la Universidad Veracruzana.

Entre los grupos independientes se distinguen el Grupo Módulo, del maestro Alejandro Schwartz, con más de veinte años de existencia, y Vera-Danza del licenciado en Danza Contemporánea, Jorge Luis Ortiz Alarcón, quien fue el primer varón en obtener el título de licenciatura en el estado de Veracruz de la Facultad de Danza, que lleva más de treinta años de ejercicio académico y que continúa funcionando y preparando nuevas generaciones de bailarines profesionales.

En el terreno correspondiente a la danza folclórica, cabe mencionar al Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, al Ballet Folklórico de la Universidad Pedagógica Veracruzana, al Ballet Folklórico Veracruz y al Ballet Quetzalli, que entre otros muchos preservan la cultura dancística, no sólo de Veracruz, sino del país.

A partir del surgimiento de la primera licenciatura en danza, establecida por la Universidad Veracruzana y de la cual Ana Elizabeth Uribe Cruz, de Minatitlán, fue la primera en obtener el título profesional en esa especialidad artística en nuestro país, han surgido una docena de licenciaturas en danza en universidades de otros estados y ciudades. En septiembre de 2009 se inauguró, de manera independiente y por iniciativa de algunos integrantes del Ballet Folklórico de la Univer-

sidad Veracruzana, como el maestro Horacio Cantero Hernández, la Licenciatura en Danza Folclórica Veracruzana, en la ciudad de Xalapa.

Y es por toda la actividad artística que aquí se gesta que la ciudad de Xalapa ha sido sede de diferentes eventos de carácter nacional e internacional, como el Foro de Danza, organizado por la organización musical Ars Nova/Ars Antiqua, en el año 1982; tres Muestras Callejeras de Danza Contemporánea, organizadas por la Facultad de Danza en los años 88, 89 y 90; el Festival Veracruzano de Danza Contemporánea y el Premio Guillermina Bravo de Coreografía, del año 99 al 2005, ambos organizados por Vera-Danza.

En la actualidad, la danza escénica teatral no es sólo un elemento de diversión y esparcimiento, sino una expresión cultural a través de la cual los coreógrafos y bailarines comunican sus inquietudes personales y sociales. Es también un modo de vida que incluye innumerables actividades y se realiza, ya no sólo en teatros formales, sino en espacios alternativos como parques y plazas públicas, patios de escuelas e incluso en la calle, y la creación responde a las necesidades propias de la variedad de situaciones de la vida que permean e impactan a la sociedad contemporánea. Las propuestas estéticas tienen como característica la diversidad.

Es a través de instancias como la ya mencionada Coordinación Nacional de Danza del INBA que se intenta organizar las actividades de danza en el país, con la finalidad de optimizar las acciones que redunden en promoción, difusión y crecimiento de esta expresión artística.

El estado de Veracruz ha aportado a la danza nacional destacados bailarines y maestros, ejemplos de ello son: la maestra Guillermina Bravo, originaria de Chacaltianguis, Ver., que fue pionera de la danza en México y fundadora y directora de la Compañía del Ballet Nacional de México; la maestra Aurea Turner, de Orizaba; el maestro Alejandro Schwartz, del puerto de Veracruz, quien ha sido varias veces director de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, además de director de la Escuela Nacional de Danza del INBA; los maestros Ricardo Riebling, Miguel Ángel Palmeros y Federico Torreblanca, nacidos en la ciudad de Xalapa; la maestra Elsa Patricia Fuentes Guevara, oriunda de Gutiérrez Zamora y la maestra Antonia Quiroz, de Misantla. Igual-

mente, nuestro estado ha aportado destacados diseñadores escénicos de la danza, como Guillermo Gada, José Cuervo y Billy Barclay.

Entre los numerosos premios y reconocimientos a la danza veracruzana podemos mencionar, además de aquellos primeros premios nacionales de danza de Edith Vázquez y Rogelio Alejandre en 1966, los siguientes: Alejandro Schwartz fue finalista en los años 81 y 82 del Premio Nacional de Coreografía UAM-FONAPAS y ganador del Primer Premio de Coreografía del INBA en 1985. Por esas mismas épocas, Elsa Patricia Fuentes Guevara fue ganadora del Premio Nacional de Danza del CREA, el cual recibió de manos del entonces presidente de la República, licenciado Miguel de la Madrid, en una ceremonia en la residencia oficial de Los Pinos, también obtuvo la beca Fullbright-Rockefeller del gobierno de los Estados Unidos. Federico Torreblanca ganó, en el año 2003, el premio como el mejor bailarín del XIII Festival Internacional de Danza "Lila López", en San Luis Potosí. En 2009, el gobierno del estado de Veracruz otorgó un reconocimiento a la Compañía Vera-Danza por su labor de gestión en pro de la cultura del arte en el estado. Por su parte, el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana ha recibido innumerables reconocimientos a su labor en muchos países y ciudades alrededor del mundo.

En 1994 se funda en Coatzacoalcos el Comité pro construcción del teatro de la ciudad de Coatzacoalcos y, en 1996, se crea la Asociación de maestros de danza de Coatzacoalcos, A.C. con el fin de reunir a los docentes y trabajar unidos en busca de la capacitación continua para poder ofrecer a los estudiantes las mejores perspectivas para su desarrollo dancístico.

En Xalapa, en marzo de 2002, por iniciativa del licenciado en danza contemporánea, Jorge Luis Ortiz Alarcón, director de la Compañía Vera-Danza, se reunieron los maestros Daniel Eduardo Acevedo Ytuarte, Alejandro Schwartz Hernández, Sabino Cruz Viveros (licenciado en historia), Rubén Vázquez Pérez y el estudiante de danza Luis Abraham Ponce Díaz, para fundar la Asociación de Danza Contemporánea Veracruzana, A.C., nombrando presidente el maestro Daniel Eduardo Acevedo Ytuarte.

Todos estos esfuerzos demuestran la basta riqueza histórica y cultural dancística que poseemos en la ciudad de Xalapa, misma que nos

distingue de cualquier otra ciudad del interior del país y de la cual podemos estar orgullosos.

Tipos de danza

Hablemos ahora sobre los diferentes géneros de la danza. Esto es, las grandes divisiones en que pueden situarse los diversos modos, maneras y formas que el ser humano utiliza para bailar. Retomando al investigador Alberto Dallal, ahora en su libro *Cómo acercarse a la danza*, nos dice que: “El arte de la danza consiste en mover el cuerpo, guardando una relación consciente con el espacio, impregnando de significación al acto o acción que los movimientos desatan”.¹⁰ Esto es aplicable a cualquier baile o danza que ejecutemos. Por otra parte, para que esto se dé tenemos que contar con elementos como el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el gesto, el tiempo o ritmo y la forma; los cuales, junto con otros, forman parte de la danza (y serán tratados en otro capítulo).

De inicio podríamos hacer dos grandes divisiones: la danza étnica y la danza escénica. Si bien la segunda proviene de la primera y todo es espectáculo, la diferencia estriba en el grado de especialidad y preparación de los ejecutantes, así como de los objetivos de cada una.

Dentro de la danza étnica encontramos las danzas autóctonas y las populares. De estas últimas se desprenden las folclóricas, también llamadas regionales, y las populares urbanas. Entendiendo como *etnia* a un grupo determinado de individuos que tiene la misma cultura, la danza autóctona es aquella que, respondiendo a una necesidad ritual, se ha conservado a través de los siglos y cuya preservación se debe a la transmisión de una generación a otra, como un valor hereditario que refuerza y mantiene el sentido de identidad en la comunidad. Son danzas de carácter básicamente ritual o religioso, de gran carga cultural y contenido histórico; por lo que pueden ser sujetas a estudio, pues son muestra de situaciones y expresiones, tanto sociales como etnográficas. Estas danzas

¹⁰ Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, SEP/Gobierno del Estado de Querétaro/Plaza y Valdés, México, 1988, p. 12.

han perdurado en el tiempo a pesar de los embates del desarrollo en la propia comunidad, y su expresión se conserva prácticamente pura y auténtica. No se requiere de pureza técnica ni mecánica, pues su objetivo está totalmente alejado de la idea de espectáculo y es más cercano a lo litúrgico. Se ejecutan en espacios ceremoniales, la mayoría de las veces al aire libre. En muchos casos, su preparación y heredad está llena de misterio, de códigos de iniciación a través de los cuales los aspirantes a ingresar al conjunto realizan ritos y actividades de purificación para su incorporación. Pongamos por ejemplo la Danza del venado.

Por su parte, las danzas populares son aquellas que provienen de la innata disposición que impulsa al ser humano a entregarse a la acción de bailar y son el vehículo natural para la expresión de los más variados sentimientos en actos de celebración, tanto individuales como colectivos. Son también pretexto para desarrollar actividades de socialización y convivio.

Las danzas folclóricas o regionales son aquellas que corresponden a sociedades más recientes, incluso de conformación o integración múltiple, y son elaboradas alrededor de situaciones sociales o religiosas, pero sin el carácter profundo de las danzas autóctonas. Para interpretarlas no se requiere de un proceso de iniciación y selección, y cualquier miembro de la comunidad puede bailarlas; no se heredan, simplemente se aprenden. Son de carácter alegre, referidas a lo cotidiano. Se pueden ejecutar tanto al aire libre como en espacios cerrados (plazas públicas, salones comunitarios, etc.). Lo único necesario para interpretarlas es dominar la mecánica de los pasos, lo cual puede llevar –a diferencia de la danza autóctona– a alcanzar un nivel de virtuosismo en la ejecución, que provee al intérprete de libertad para mostrar y hacer derroche en la destreza de su arte. Un buen ejemplo de ello es el zapateado jarocho. Estas danzas son muy atractivas para el turismo.

Las danzas populares urbanas son producto de la cultura citadina y su espíritu contiene las complejidades de la vida en ese contexto. Regularmente devienen de ritmos y músicas establecidas previamente; esto es, primero apareció el vals y después se bailó el vals. Lo mismo sucedió con el fox-trot, el tango, el mambo, el danzón, el chachachá, la cumbia, el rock, el rap, etc. Como las anteriores, son expresiones cultu-

rales más no rituales ni conmemorativas sino, básicamente, de diversión y socialización y de la misma manera que las regionales, pueden ser ejecutadas por cualquier persona, ya sea en una plaza pública, en un salón de baile o en la sala de la casa. En este tipo de danza se puede bailar en pareja o individualmente, según sea el ritmo y el estilo. Se pueden englobar de manera genérica como “danzas de salón” y tienen su origen en las danzas europeas de corte. Es necesario conocer las rutinas y los pasos de cada una de ellas, pero la creatividad no está desterrada y cada persona puede inventar sus pasos.

Actualmente cualquiera de estos tipos de danza se puede convertir en danza escénica, a través de grupos especializados que se dedican a su rescate y conservación y por medio de espectáculos diseñados y contruidos con muestras de cada una de ellas. Son ejemplos de esto el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana y el Ballet Riverdance, que muestra la danza tradicional irlandesa, al igual que las compañías de flamenco, de tango, etcétera.

Pasemos ahora a la *danza escénica*, en este rubro, yo propongo dos divisiones: *la danza culta*, en la que estaría el ballet y la danza contemporánea, y *la danza de espectáculo o show*, en la que estaría la comedia musical y otros espectáculos similares.

Dentro de la danza llamada *culta*, en primer lugar tenemos al ballet, que tiene sus raíces en la danza popular europea, que luego se convirtió en danza de corte. Este tipo también se conoce como *clásica* y se codifica y cimienta durante los siglos XVIII y XIX. Su ejecución requiere de un bailarín profesionalmente entrenado, así como de espacios diseñados y contruidos específicamente para ello (teatros). Esta modalidad crece paralelamente al desarrollo de una técnica dancística específica llamada *ballet* y, desde que surgió, ha sido la base para la construcción de obras consideradas representativas y obras *de arte* en el campo de la danza. ¿Quién no conoce o, al menos, ha oído mencionar *El lago de los cisnes* o *El Cascanueces*?, en ellas reconocemos el trabajo sobre las *puntas*, ejecutado por las bailarinas y sus característicos vestuarios de faldas cortas de plisado tul.

Su característica principal se centra en la perfección técnica de la ejecución, la grandiosidad y riqueza de su producción escénica y la ob-

sesión por lo bello de la forma. Sus principales exponentes son: Francia, Italia, Rusia, Inglaterra, Dinamarca, Estados Unidos y Cuba.

En contraposición al ballet, surge la danza moderna, cuya producción abarca la primera mitad del siglo xx. Pretendía romper con los patrones estéticos impuestos en los dos siglos anteriores, en principio, deshaciéndose del uso de las zapatillas, para bailar con los pies descalzos. Se caracteriza por su orientación conceptual, contenido social y psicológico. Con nuevas técnicas; algunas de las cuales con el tiempo han devenido en clásicas, como la conocida como Graham.

Con la constitución de compañías bajo el nombre de su director, que a la vez era el coreógrafo, surge la danza *de autor*. Con obras de menor formato, duración y producción que las de ballet, como por ejemplo: "Lamentaciones", de Martha Graham, en la que una sola bailarina sentada en una banca, de la que no se mueve nunca, desarrolla todo un drama en unos cuantos minutos. A partir de la séptima década del siglo xx, la danza se transforma para dar paso a otro concepto, el llamado "contemporáneo", en el cual lo narrativo pasa a segundo término para privilegiar lo conceptual, retomando el uso de calzado y descartando las mallas ajustadas para el vestuario. Este concepto incluye la adhesión de nuevos apoyos tecnológicos y la utilización de lo cotidiano, tanto en lo temático como en lo formal, llegando a prescindir de la técnica en el momento de la ejecución.

Las grandes compañías de danza en el mundo tienden a desaparecer y los grupos son cada vez más pequeños, independientes, de organización colectiva y autogestivos; con lenguajes y propuestas propias, logrados a través de la investigación y la experimentación. En este periodo se genera un rechazo al uso de una técnica en específico, especialmente de las llamadas "duras", como el ballet o el Graham, a las que se califica de "antinaturales", privilegiando las llamadas "técnicas blandas", como el *Release* (entre otras), que parten de los impulsos naturales, sin forzar el cuerpo ni demandar grandes gastos de tensión y energía. El periodo se caracteriza por el uso de las formas al servicio de las ideas. La danza es un acto de comunicación y sensibilización social.

Finalmente tenemos la danza *de show* en la que, a diferencia de la anterior, lo primordial no está en las ideas ni en la concientización social,

sino en el espectáculo en sí. Su objetivo principal se centra en el entretenimiento y la diversión. Esta danza se aplica a las comedias musicales, a los bailes de cabaret donde se conjuga la danza con el teatro y el canto. Para ello también requiere de bailarines profesionales con una gran preparación, no sólo en ballet y danza contemporánea, sino en otros tipos de danza como el jazz, el tap y, en algunos casos, de las danzas étnicas, también llamadas “de carácter”, además de actuación y hasta canto y acrobacia. No obstante que cada modalidad responde a los requerimientos y necesidades de cada sociedad, en determinada época, circunstancia y con diferentes finalidades, la danza siempre estará ahí para satisfacerlos.

2. PERSONAJES

Los ejecutantes

Este capítulo se dedica a hablar sobre uno de los elementos fundamentales de este arte: quienes ejecutan la danza. Para empezar, podemos dejar asentado que en el mundo de esta disciplina se perciben tres actividades básicas: los intérpretes (ejecutantes), los enseñantes (maestros) y los creadores (coreógrafos). Las tres se encuentran estrechamente ligadas y su conjunción es la meta de cualquiera que se dedique a este campo del arte, sin importar el grado de especialización.

De estas tres actividades la más perceptible para el espectador es la de los intérpretes o ejecutantes, puesto que son los que aparecen en el escenario. Según la destacada maestra, bailarina y coreógrafa mexicana, orgullosamente veracruzana: Guillermina Bravo Canales (que es la primer mujer que en 1979 se hizo acreedora del “Premio Nacional de las Artes”, el cual recibió de manos del presidente de la República) que en diversas ocasiones ha expresado que los ejecutantes “son el elemento fundamental y más importante, ya que sin ellos, los coreógrafos no contarían con el material para desarrollar su trabajo”.

En uno de los anteriores capítulos decíamos que bailar o danzar es natural al ser humano, todos bailamos. Sin embargo, como en todo, siempre hay alguien que se destaca ya sea por su estilo, habilidad, talento o por su nivel de preparación y especialización. Existen personas con cualidades natas para la danza, que poseen inteligencia kinética y muscular (actualmente sabemos que la inteligencia no se limita a las

habilidades mentales, sino que se refiere a las capacidades y destrezas más significativas de cada persona). Si a esta inteligencia se le agregan capacidades físicas y sensibilidad artística, ya tenemos configurado un bailarín. En el campo de la danza podemos distinguir a su vez, tres categorías para la ejecución: los danzantes, los bailadores y los bailarines. Si recuerdan, en una sección anterior hablábamos de los diferentes tipos de danza. Pues bien, esto va ligado a aquello.

Cuando hablamos de los *danzantes* nos referimos a aquellos que participan en la ejecución de las danzas autóctonas, con todo lo referente a ellas: su aprendizaje y transmisión ritual e iniciática, su relación cosmogónica, mágica y espiritual, que al ingresar al círculo de los escogidos, se convierte en depositario de una herencia ancestral. Los pasos y las secuencias tienen un sentido místico y religioso, y la preparación del danzante implica un proceso imbuido de claves y secretos que incluyen periodos de abstinencia, tanto alimentaria como sexual, y que no exige preciosismos de carácter estético ni técnico.

Si nos referimos a los *bailadores*, hablamos de quienes ejecutan lo que en la sección anterior llamábamos danzas populares, estos son: el baile folclórico y el popular urbano. Estos ejecutantes tampoco requieren de un entrenamiento técnico de rigor profesional, basta con aprender la mecánica de los pasos. Sin embargo pueden llegar a alcanzar un alto grado de dominio, ya sea en zapateado o en concatenaciones de pasos que presenten gran complejidad. Los bailadores ya no son iniciados en el mismo sentido que los danzantes, no obstante, algunos adquieren una cierta mística que los lleva a asumir la actividad como una forma de vida que trasciende la mera afición. Su aprendizaje, individual o grupal, puede iniciar a cualquier edad, no por selección ajena, sino por el gusto y el placer de hacerlo. Como ejemplos cercanos podemos mencionar a los bailadores de huapango, de jarocho, de fandango, los danzoneros, aquellos que asisten con regularidad casi religiosa a los salones de baile como El Salón México o El California, a disfrutar y a vivir los diferentes ritmos que ahí se tocan. Lo importante no es la perfección técnica sino la habilidad y destreza, ya con cierto toque de estética.

Cuando decimos *bailarines* estamos aludiendo al campo de los profesionales, lo cual implica la formación con base en estricta disciplina,

a través de un aprendizaje ordenado y metodológico que propicie el desarrollo de habilidades y capacidades tanto físicas como intelectuales y estéticas, con una finalidad escénica. Recordemos que la profesionalización de los ejecutantes dio inicio en el siglo XVIII en la Francia de Luis XIV, lo cual se concretó en el surgimiento de una “técnica”, lo que significa el establecimiento de un sistema científico de trabajo físico encaminado a desarrollar y optimizar tanto las capacidades como las condiciones atlético-musculares del individuo, las que le permitan alcanzar el dominio de sus habilidades, con el fin de capacitarlo para el desempeño especializado de la profesión de bailarín. Esas condiciones físico-atléticas son las necesarias para alcanzar la fuerza muscular que permita obtener el control y dominio del cuerpo, la perfección del movimiento, el dominio del espacio, la elevación en los saltos, elasticidad y, con todo ello llegar a ser, en palabras de Paul Valéry: “Un poeta del movimiento”.

Un profesional de la ejecución de la danza realiza un arduo trabajo cotidiano a lo largo de varias horas y complementa su formación con estudios de música, rítmica, apreciación musical, actuación, análisis del movimiento, historia del arte y de la danza, entre muchos otros. Por supuesto me refiero a un artista con conciencia intelectual, aunque existen los que se conforman sólo con el aspecto técnico. El bailarín profesional es equivalente a un atleta de alto rendimiento.

El maestro de danza

Como ya se mencionó con anterioridad, los bailarines están directamente ligados a la docencia. En nuestra cultura la danza aún está identificada con la juventud, la fuerza y la hazaña acrobática; de tal manera que muchos bailarines deciden, por tradición o por desplazamiento, dar por concluida su carrera activa a la edad de treinta o treinta y cinco años, dedicándose de lleno a la enseñanza. Sin embargo, muchos lo hacen como medio de subsistencia desde la etapa de estudiante o paralelamente a su trabajo profesional. Este criterio está siendo modificado por varios profesionales, ya que actualmente la visión social de las edades no es la misma de hace sesenta años, y un bailarín entrenado

y sano puede seguir en activo, no sólo por sus capacidades físicas sino expresivas y de comunicación, producto de su madurez; con lo que puede enriquecer mucho su trabajo escénico. Como ejemplo pongamos la compañía de bailarines de más de cuarenta años del coreógrafo Jiri Kilian, o el caso del japonés Kazuo Onho, pionero de la danza Butoh, quien nació en 1906 y que con más de ochenta años aún aparecía en escena realizando legendarias y memorables presentaciones llenas de magia e intensidad expresiva.

Es tradición que la mayoría de los bailarines que se retiran de la actividad práctica opten por la enseñanza, desde la perspectiva de la transmisión del conocimiento y la experiencia propia. Sin embargo, el dominio técnico y la experiencia escénica no son suficientes. Hay muchos grandes bailarines que son pésimos maestros y bailarines medianos o malos que resultan ser buenos maestros. La transmisión de conocimientos requiere, entre otras cosas, de ciertos talentos y disposiciones naturales, vocación de servicio y preparación docente. Los tres primeros no se aprenden ni se compran, se traen. Para el último hay que estudiar pues, actualmente, la docencia es una especialidad académica. Mary Wigman en su "Carta a un joven bailarín" hace mención, entre muchas otras cosas del "talento pedagógico".

Este es un aspecto muy importante. Regularmente se tiene como regla que los futuros ejecutantes empiecen su entrenamiento y preparación a muy temprana edad –entre los ocho y diez años– con una exigencia disciplinaria, extremadamente rígida, a menudo intransigente, casi castrense o de tipo militar. A causa de que en nuestra sociedad la danza está literalmente proscrita para los varones, es en esa edad que las alumnas se inician. Pocas lo hacen por voluntad propia, la mayoría por decisión de los padres, cuyos motivos varían, puede ser el caso de que el trabajo no les permita cuidar de sus hijas, desapego, flojera, aspiraciones frustradas, cuestiones de apariencia social o en el último de los casos "para que se les haga una bonita figura"; y la acción, figura y presencia del maestro o maestra vienen a ser claves en su desarrollo, no sólo como ejecutante, sino también en su personalidad.

La experiencia nos enseña que los bailarines que llegan a ser maestros sin haberlo deseado ni planeado, suelen ser los peores enemigos

de la danza; más que promotores de ella y alentadores de vocaciones son verdaderos terroristas de la enseñanza que desquitan su enojo, envidia y frustración con los alumnos. El maestro debe estar convencido de que quiere serlo; debe ser básicamente un ser altamente generoso toda vez que la docencia implica dar, aportar, guiar, ayudar, compartir con amor y creatividad, máxime tratándose de una disciplina artística que regularmente no es bien vista y aceptada como un modo de vida.

Antes mencionamos el caso de la percepción social de los hombres en la danza. Si consideramos que un bailarín dedica un promedio de ocho horas diarias a su trabajo, entre clases de entrenamiento, ensayos y funciones, estamos hablando de un verdadero atleta, además de un artista. La formación, entrenamiento y mantenimiento físico e intelectual de un bailarín implica algo mucho más intenso que el de un deportista común. No obstante, la reticencia social hacia el hecho de que los muchachos, y mucho menos los niños, se dediquen a la danza o al ballet como una actividad profesional es una barrera difícil de superar.

Esto provoca un fenómeno que perjudica, retrasa y limita el desarrollo de los varones que desean dedicarse a la danza, pues tienen que esperar a alcanzar cierta edad o independencia económica para poder hacerlo. Las presiones sociales, familiares, de amistades o económicas dan como resultado un alto índice de deserción que afecta la ya de por sí escasa cantidad de varones en el campo de la danza.

Existen muchos mitos y fantasías acerca de la danza y sus ejecutantes; desde lo supuestamente terrible o sórdido del medio, como de que comen poco o siempre están a dieta, hasta el que los unos son homosexuales y las otras pirujas. Categóricamente, todo ello es falso. No se puede generalizar, y el medio dancístico es como cualquier otro medio profesional; en él se encuentran por igual buenos y malos, honestos y corruptos, homosexuales y heterosexuales, delgados por naturaleza y los que padecen problemas de peso, talentosos y chambeadores, geniales y mediocres, de todas las razas, credos y religiones y de todos los estratos sociales y económicos. Los bailarines son seres humanos y la danza es una actividad como cualquier otra que se realiza de manera profesional, con sus características particulares y objetivos específicos y que requiere, para llevarse a cabo, gente que cumpla con las con-

dicionantes y características necesarias para su efecto, que la amen y sientan como medio de realización. Sólo así se puede disfrutar, crecer en ella y transmitir y compartir su goce con los demás.

Históricamente, el maestro fue el primer profesional de la danza y es un elemento clave en su universo. Debe prepararse para ello, no basta con ser o haber sido ejecutante pues, además de conocer la técnica, debe adquirir preparación y capacitación en los aspectos metodológicos, docentes, pedagógicos, psicológicos, antropológicos, anatómicos, kinesiológicos, musicales, coreográficos, entre otros. Debe ser creativo, con vocación y talento. Es el primer promotor de la danza, ya que de él depende que un alumno se enamore de la actividad y decida abrazarla profesionalmente. Como se ve, no es fácil ser maestro de danza, pero es una actividad muy interesante y se obtienen muchísimas satisfacciones al ver a los alumnos crecer y transformarse.

Actualmente las escuelas de danza ya no se ocupan únicamente de formar y producir ejecutantes. La danza es un campo muy amplio en el cual tiene cabida todo aquel que desee desarrollarse y realizarse en él. Existen cursos especiales para formar maestros, coreógrafos, investigadores, gestores y promotores de la danza, así como diseñadores escénicos que incluyen escenógrafos, iluminadores y vestuaristas. Incluso alguien puede llegar a ser –lo que en el mundo de la danza se conoce como *regisseur*– supervisor de ensayos. También existen cursos de registradores o anotadores de coreografía.

Así que las posibilidades son muchas, y sólo se debe conocer cuales son nuestros mayores talentos y capacidades para tener más oportunidades de triunfo.

El coreógrafo

La palabra coreógrafo proviene de los vocablos griegos: *koreos* y *graphos*. El primero se refiere al coro, ese personaje colectivo del teatro clásico y el segundo a trazo, dibujo, escritura; ya unido se refiere al trazo, diseño y dibujo escénico de los desplazamientos del coro. En la actualidad el concepto de coreógrafo en la danza es el equivalente al

dramaturgo en el teatro, al compositor en la música, al novelista en la literatura; lo que podemos englobar en una palabra: creador.

A lo largo de la historia de la danza, el coreógrafo ha sido el personaje menos conocido por el público, solamente valorado por el grupo de bailarines o pequeño grupo de diletantes que conforman el mundo estrecho del salón de danza. Muchas veces opacado por los compositores musicales. Todos, al conjuro de *El lago de los cisnes* visualizan a Tchaikovski, casi nadie se refiere a Marius Petipa y Lev Ivanov. Otras veces, por bailarines estelares que han inmortalizado con sus magníficas interpretaciones determinadas obras. Tomemos como ejemplo *La muerte del cisne*, la cual se asocia a Ana Pavlova, y nadie menciona a Michel Fokine, siendo que el coreógrafo (el desconocido autor), es el verdadero genio, el inventor de la danza, generador de formas, lenguajes, alquimista de ideas corpóreas y realidades estéticas, inspirador de contenidos.

Los bailarines acaparan el foco y son el centro de atracción en la danza, dejando al coreógrafo en segundo o tercer plano. Por doquier surgen escuelas y academias para formar bailarines pero, ¿y los coreógrafos? ¿Quién va a inventar las danzas para que sean interpretadas por esos bailarines? Probablemente se espera aparezcan por generación espontánea o por arte de magia. En un coreógrafo deben confluír una gran cantidad de capacidades: debe ser líder, maestro, ideólogo, organizador, concertador, comunicador, visionario, dramaturgo y, ante todo, creador con sensibilidad poética.

No es requisito tener el antecedente de haber sido buen bailarín, pero debe conocer y manejar los géneros y estructuras dramáticas y musicales, conocer de dirección escénica, actuación, construcción de personajes, composición dramática, teoría del espacio escénico, métodos de composición coreográfica, historia de la danza, escenotécnica, mecanismos de organización, gestión y producción escénica, habilidad logística, actitud positiva y de concertación, etcétera.

Los coreógrafos son los que proponen los cambios, las nuevas corrientes, las nuevas ideas a las que los bailarines dan forma. Son los que “tienen algo que decir” y su manera de expresarlo es a través del lenguaje corporal en obras dancísticas. Según Ferdinando Reyna, “la

coreografía tuvo su origen en las cortes italianas del Quattrocento, mas no fueron los nobles quienes la crearon, sino individuos de humilde condición cuyo azaroso modo de vivir no hizo mella en su fecunda inspiración. Es más –y en ello consiste el genio italiano–, aquellos hombres fueron bien acogidos en la alta sociedad, incluso mimados”.¹¹

El primer tratado de coreografía que se conoce es un texto del siglo xv titulado: “De arte saltandi et choreas ducendi” (Del arte de danzar y dirigir conjuntos), del italiano Doménico da Piacenza (también llamado “da Ferrara”), quien organizó y codificó todo lo existente hasta entonces. Le siguieron otros como: el maese Ambrosio da Pesaro, Guglielmo “el Hebreo” y Cornazano da Piacenza. En esta época la coreografía estaba enfocada a los salones de los palacios con sus danzas de corte y se limitaba a la concatenación de los pasos y al diseño de las evoluciones. Las danzas de ese periodo se dividían en dos grupos: las danzas bajas y las danzas altas. La característica principal era que, en las primeras, los pasos se ejecutaban siempre sin despegar los pies del piso y, en las segundas, se incluían saltos a diferente altura.

Esta manera de hacer coreografía se conservó a lo largo del periodo conocido como Renacimiento, en los siglos xv, xvi y xvii, y fue hasta el siglo xviii, con la aparición de Juan Jorge Noverre, que se plantearon cambios y modificaciones en diversos conceptos de la danza, tanto en lo expresivo como en lo formal y, a través de coreógrafos como Jean Dauberval, se establecieron las bases para la estructuración de los ballets, ya no como danzas cortesanas llevadas a cabo en un salón de palacio, sino como obras de mayor tamaño, narrativas y dirigidas a una audiencia que asistía a un edificio construido ex profeso para ello, con toda la mecánica y tecnología propia para realizar los efectos necesarios: un teatro.

Este periodo llamado del ballet de “acción” incluye creadores como: Jules Perrot, Filippo Taglioni, August Bournonville, Carlo Blasis y se extiende hasta la época romántica, cuando se crearon obras como *Giselle*, “La sílfide”, “Nápoli”, entre otras; no hubo cambios hasta la

¹¹ Ferdinando Reyna, *Historia del ballet*, Editorial Daimon, Manuel Tamayo, Barcelona, 1981, pp. 9-10.

aparición de Marius Petipa, en Rusia, a mediados del siglo XIX, donde lleva al máximo el ballet de “Entrées” (entradas) –que ya describimos en un capítulo anterior y que es un gran espectáculo–, una especie de gran revista de danza. De esta época datan las obras más conocidas del repertorio del llamado ballet clásico: *El Quijote*, *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente* y *El Cascanueces*. Con el logro del clímax en el desarrollo de la técnica académica de formación y entrenamiento de bailarines profesionales, es que concluye el siglo XIX.

En las primeras décadas del siglo XX, la composición en la coreografía sufre drásticas modificaciones, tanto en la temática como en la forma y sus estructuras; como ejemplo tenemos a Michel Fokine con sus obras *El pájaro de fuego* (1910) y *Petrouchka* (1911); a Vaslav Nijinsky con *La siesta del Fauno* (1912), *Juegos* (1913) y *La consagración de la primavera* (1913), construidas sobre piezas musicales de compositores como Igor Stravinski y Claude Debussy, quienes también aportaron novedades en la composición que modificaron los conceptos concebidos en el siglo anterior. En Estados Unidos, Isadora Duncan lanza su protesta contra el academismo con su danza libre de toda atadura: sin una técnica específica, descalza y sin más vestuario que una ligera túnica, inspirada en las pinturas de la cerámica de la Grecia clásica. Estos primeros esbozos implican un cambio drástico en la coreografía y en la danza.

En la década de 1920, surgen las pioneras de la danza moderna, quienes a partir de investigaciones sobre el cuerpo y sus posibilidades de movimiento, proponen nuevas formas, estructuras, temas y dramaturgias. ¡Basta de cuentos de hadas, príncipes y princesas! La situación planteada por la Primera Guerra Mundial exige cambios en los enfoques de las artes, incluidas las escénicas, y las propuestas de científicos como Sigmund Freud dan pie a la aparición del drama psicológico en la danza. Los formatos cambian: de grandes obras de dos horas o más de duración, se pasa a pequeñas danzas de unos cuantos minutos, de gran intensidad emotiva y profundidad expresiva. Ya no se cuentan cuentos, sino que se representan situaciones complejas que implican estados de ánimo a partir de sentimientos internos. La belleza deja de ser el objetivo central para dar paso a la realidad de la vida cotidiana y la búsqueda de las interrogantes fundamentales de la existencia, la

comunicación y la expresión con el cuerpo. Representantes de este periodo son Mary Wigman y Gert Palucca, en Europa; y Martha Graham, Charles Weidman y Doris Humphrey en Norteamérica.

Martha Graham creó, a partir de sus necesidades expresivas y compositoras, la técnica de entrenamiento que lleva su nombre; en su momento fue revolucionaria, ahora es clásica. Por su parte, Doris Humphrey clasificó una serie de principios teóricos para la composición coreográfica en cuanto al diseño del cuerpo y del espacio, que mucho tienen que ver con los del pintor Wassili Kandinsky para las artes plásticas. De estas pioneras surgieron alumnos que se convirtieron en coreógrafos y directores de sus propias compañías, como Merce Cunningham, Alvin Ailey, Paul Taylor y el mexicano José Limón, entre otros, que dieron gran impulso y brillantez a esta nueva forma de arte escénico. En Alemania, Pina Bauch desarrolló el teatro-danza, mientras que Frederick Ashton y Maurice Bejar desarrollaron el estilo neoclásico.

La segunda mitad del siglo xx ha presentado variaciones en la composición. Podemos decir que, sin importar modas y corrientes, cada coreógrafo emprende una búsqueda en lo referente a estilo, lenguaje, método; con nuevas y personales temáticas, surgidas de la experiencia propia o de la vida cotidiana. Además, recientemente, se ha contado con el surgimiento e inclusión de nuevas tecnologías, así como de la incorporación de "lo cotidiano".

Coreógrafos hay muchos (menos que bailarines, por supuesto). Un buen coreógrafo es como una aguja en un pajar. Se hacen buenas, malas y excelentes obras. Actualmente se privilegia la inclusión de la tecnología, dando pie a los espectáculos multimedia. Miles de intentos. Pero "la nueva propuesta" que signifique un cambio drástico en el modo de concebir la danza y el baile, se desconoce hasta hoy.

3. COMPONENTES

Elementos básicos

La danza posee elementos tanto físicos como conceptuales. *Físicos* porque tienen que ver con el cuerpo humano y *conceptuales* porque deben asimilarse y comprenderse sin poder tocarse. Podemos enumerar doce:

- 1) el cuerpo
- 2) el centro
- 3) la gravedad
- 4) el equilibrio
- 5) la postura
- 6) la respiración
- 7) el ritmo
- 8) el movimiento
- 9) el gesto
- 10) el espacio
- 11) la técnica
- 12) el estilo

El cuerpo: el instrumento base, el vehículo para la comunicación a través de la forma que, al dominar e impregnar de calidad y sensibilidad los otros nueve elementos, hace posible la danza.

El centro: el sentido de la verticalidad, la conciencia del eje. La perpendicularidad del cuerpo respecto del piso. Es fundamental para

los bailarines, ya que de él depende el control del cuerpo y del movimiento.

La gravedad: la fuerza del peso. La relación con el suelo o piso es a través de la utilización de esta fuerza con la que hay que aprender a trabajar y a vencer, ya que nos sujeta a la tierra y marca ciertas restricciones al movimiento.

El equilibrio: el control. Este elemento es el que nos provee el absoluto dominio interno del cuerpo y nos permite jugar con todas las fuerzas opuestas que intervienen en el correcto balance, así como realizar acciones fuera de centro.

La postura: la colocación. Es la correcta alineación de las diferentes partes del cuerpo y guarda relación directa con los anteriores conceptos, ya que una correcta postura contiene un sentido del centro o eje, control de la gravedad o peso y dominio del equilibrio o balance.

La respiración: el aire y la organicidad (entiéndase como *orgánico*, pues el movimiento debe corresponder y surgir de impulsos internos, no periféricos ni superficiales; además debe tener relación con los procesos vitales, como el ritmo de la respiración). La danza es un ejercicio aeróbico y los músculos requieren de una buena oxigenación para realizar el trabajo. El movimiento armonizado con la respiración debe llegar a ser percibido de manera fluida.

El ritmo: la dinámica. El ritmo es sinónimo de vida, nuestro corazón posee un ritmo con el cual late. Respiramos y caminamos con un determinado ritmo, hablamos de manera rítmica, la música es ritmo, el movimiento tiene ritmo y dinámica, y la danza tiene ambos.

El movimiento: el impulso producto de la energía aplicada. Es el germen de la danza, pues a partir de él se generan los desplazamientos y cambios tanto en la forma (el cuerpo) como en el espacio.

El gesto: el lenguaje. Es el vehículo de expresión del cuerpo para la comunicación y transmisión de sensaciones, ideas o estados de ánimo; es con lo que la forma adquiere significados y la danza se convierte en verbo.

El espacio: el ámbito. Es el campo o área donde se desarrolla la danza, ya sea el espacio personal o inmediato, el circundante o abierto. Aporta sentido de libertad.

La técnica: la herramienta. Es el método o sistema científicamente codificado y ordenado para la formación y el desarrollo de las capacidades y habilidades para la profesionalización del bailarín, mismas que le permiten el dominio del cuerpo en el espacio.

El estilo: la forma o manera. Es lo que distingue y diferencia a cada creador, escuela o época.

A continuación profundizaremos (por separado) sobre cada uno de los siguientes elementos: *movimiento, espacio, técnica y coreografía*.

El movimiento

En el capítulo anterior tratamos sobre los elementos de la danza y mencionamos al movimiento (el impulso, el germen de la danza), y es a partir de él que se generan los desplazamientos, provocando cambios tanto en la forma (el cuerpo) como en el espacio. Pues bien, el movimiento ha sido tema de estudio desde hace muchos años. En el siglo XIX aparecieron algunos teóricos, tales como el francés Françoise Delsarte, inspirador de la gimnasia moderna (llamada gimnasia *expresiva*); Rudolf Von Laban quien, interesado en las ciencias esenciales para la comprensión del movimiento, estudió matemáticas, física, química, anatomía y fisiología. Él creía que el gesto expresivo tenía que dar origen a una liberación total del alma y del cuerpo; y, por último, Emile Jacques-Dalcroze, creador de la gimnasia rítmica y la eurytmia; hombre polifacético: músico, coreógrafo, actor, compositor y pedagogo. Sus conocimientos musicales y corporales les condujeron a percatarse de la necesidad del aprendizaje de estas dos actividades para el desarrollo de la persona. A partir de aquí se empezó a investigar sobre las leyes del ritmo musical mediante el movimiento corporal.

El movimiento es la alteración de lo estático, producto de un impulso interior o esfuerzo, que da como resultado una acción, que es el resultado del uso de fuerza y energía muscular a partir de un estímulo que se traduce en movimiento. El movimiento implica: tiempo (duración), ritmo (cadencia), dirección (rumbo), nivel (altura), espacio (ámbito), forma (expresión corporal) y actitud (intención o carácter).

Rudolf Von Laban consideró cuatro factores en el movimiento: tiempo (duración), peso (cualidad y calidad), espacio (ámbito) y flujo (continuidad); cualquier movimiento posee cierta cantidad de cada uno de ellos. Hay dos acciones básicas en el esfuerzo: resistir o entregarse.

Podemos enumerar trece movimientos básicos:

- 1) lanzar (*elancer*)
- 2) estirar (*etendre*)
- 3) deslizar (*glisser*)
- 4) elevar (*relever*)
- 5) doblar (*plier*)
- 6) girar (*tourner*)
- 7) saltar (*sauter*)
- 8) caer (*tomber*)
- 9) picar (*piquer*)
- 10) cargar (*porter*)
- 11) balancear (*balancer*)
- 12) avanzar (*avancer*)
- 13) retroceder (*retourner*)

El espacio escénico

El espacio es un elemento fundamental en la danza, podemos hablar de tres tipos de espacio: el de temporalidad, el del bailarín y el espacio general.

El de temporalidad se refiere al tiempo de duración de un espectáculo u obra. En la Antigüedad la duración de un rito carecía de control de tiempo, lo mismo que en la Edad Media. A partir del siglo XVIII la duración de una función completa de danza variaba, entre una o hasta dos horas. En el siglo XIX su duración alcanzó casi tres horas y desde el siglo XX a la fecha, un espectáculo de danza dura aproximadamente una hora y media.

Por su parte, cada obra que forma parte de un programa puede tener una duración de tres, cinco, diez y hasta treinta minutos, que sumados cubren el tiempo completo del espectáculo.

El espacio del bailarín se refiere al área física que lo rodea, bien sea inmóvil o desplazándose en el espacio, y cubre tres planos: el vertical (que lo cruza por el centro, dividiendo el cuerpo en delante y atrás); el horizontal (que lo corta en dos mitades a la altura del pubis, dividiéndolo en arriba y abajo) y el sagital (que lo divide en derecha e izquierda). Dichos planos, juntos, conforman una figura geométrica que encierra al bailarín en un cubo o caja virtual.

El espacio general es lo que llamamos espacio escénico o escena. Este espacio ha tenido un desarrollo desde la Edad de Piedra, en el periodo Neolítico. En principio, era simplemente un espacio en el campo, en un claro del bosque, alrededor de una hoguera o de un improvisado altar; después fue una plaza al exterior o interior de un templo y, finalmente, llegaron los griegos con el teatro, donde la orquesta (lugar en el que se desplazaba el coro) era un círculo de tierra al centro de una escalinata en forma de embudo, asentada sobre la ladera de un cerro. Posteriormente se le agregó un rectángulo en la parte posterior, llamado *proscenio*. Los romanos construyeron edificios especiales para diferentes tipos de espectáculo; por ejemplo, los estadios, para las competencias de cuadrigas o carros tirados por caballos; los circos o anfiteatros para peleas de animales y gladiadores; los odeones que eran pequeños espacios dentro de los palacios y las basílicas para los oradores, que después fueron utilizadas como iglesias por los cristianos.

En la Edad Media, en las iglesias se improvisaron espacios junto al altar central para colocar los *misterios vivientes* y, posteriormente, fueron colocados templetos en los atrios para representar episodios de la Biblia o de la vida de Jesucristo. También, durante las llamadas *visitaciones* de personalidades, se colocaban templetos a lo largo del recorrido desde las afueras del pueblo o ciudad para agasajarles con distintos espectáculos. Los juglares ocupaban las plazas públicas para presentar su trabajo. Otro tipo de escenarios lo constituían los patíbulos y muebles de ejecución, los cuales se construían en las plazas públicas para escarmiento del pueblo.

Durante el Renacimiento, en Italia, se habilitaron espacios dentro de los palacios para la presentación de espectáculos, destinando un área específica para el actor o bailarín y otra para el espectador. Ese es

el origen de lo que actualmente conocemos como *teatro a la italiana*, que es un escenario que presenta un solo frente a la vista del público, y es el estilo más utilizado en los teatros del mundo.

En la Inglaterra isabelina de los siglos xv y xvi existían unos edificios octogonales de madera, de varios pisos, utilizados en principio para peleas de gallos, que fueron transformados en teatros agregando una plataforma cuadrada pegada a uno de sus lados, a manera de escenario. A este tipo de espacio que sólo ocultaba al público el costado posterior, mientras le permitía ver por los otros tres costados, se le conoce como foro isabelino. Ya en el siglo xx, el arquitecto alemán Walter Gropius propone el teatro círculo o *total*, que consiste en un escenario central donde no se oculta ningún lado y el espectador puede situarse en cualquier lugar en su derredor.

Actualmente el concepto de espacio escénico es más amplio y no implica un edificio construido especialmente para la actividad, basta con que –según Peter Brook– alguien actúe y otro le observe, para que ese espacio pueda ser considerado como escénico.

La técnica

Anteriormente dijimos sobre la técnica de danza que es la herramienta, el método o sistema científicamente codificado y ordenado para la formación y el desarrollo de las capacidades y habilidades del bailarín, que le permite el dominio del cuerpo y el movimiento en el espacio, y lo conducen a la profesionalización. A propósito de esto, en la danza existen dos términos que debemos definir y diferenciar: la técnica y la mecánica. La técnica de la danza se refiere al conjunto de procedimientos que conforman un método o sistema lógico que permite alcanzar un objetivo preciso de manera ordenada, de acuerdo con ciertos principios. Por su parte, la mecánica se refiere a la automatización del movimiento, ya sea en el aprendizaje o en la ejecución. Esto es aplicable, por ejemplo, al baile folclórico, en el cual el aprendizaje de los zapateados o distintos pasos se aprenden y dominan de manera mecánica y, una vez asimilados, se ejecutan en forma repetitiva. No se da por descartada la

existencia de una cierta técnica en el proceso de enseñanza y aprendizaje de ello; lo *mecánico* se refiere solamente a la ejecución.

En la danza, hacia finales del siglo xx se habla de técnicas “duras” y técnicas “blandas o suaves”. Dentro de las técnicas duras se conceptualizan aquellas que llevan al cuerpo a un rigor y exigencia que requiere de un esfuerzo más allá de lo cotidiano, tanto en las posturas y posiciones como en la intensidad del trabajo. Ejemplo: el ballet clásico (sea cual sea su estilo o escuela), la técnica Graham, la técnica Francis, por mencionar las más significativas.

Las técnicas blandas, surgidas al final del siglo xx, son aquellas que no demandan del bailarín un esfuerzo muscular excesivo, como es el caso de las técnicas *release*, Cunninham y *contact*, entre otras, las que –según mi opinión– más que técnicas son estilos o cualidades de movimiento para los que es preciso tener previamente una formación tradicional de danza.

Actualmente se presentan dos tendencias escénicas, una que lleva a escena a personas sin formación técnica alguna, sólo a partir del adiestramiento en algún tipo de movimiento, y que surge como reacción o negación contra las técnicas de danza tradicionales (duras), lo que podríamos llamar la “no técnica”. Y aquella que, contando con bailarines altamente entrenados, se aboca a propiciar una danza que, prescindiendo de la técnica, recurre al movimiento cotidiano, pero aprovechando la calidad de movimiento de que son capaces esos bailarines, magníficamente entrenados.

No podemos dejar de mencionar el estilo, la forma o manera en que se expresa, distingue y diferencia cada escuela y cada creador. Si nos referimos al ballet, dentro de esa técnica encontramos varios estilos que, más allá de lo estético, tienen que ver con lo metodológico, por ejemplo la escuela rusa, escuela italiana, escuela francesa, escuela cubana, escuela inglesa, escuela danesa, escuela americana.

En la danza moderna o contemporánea tenemos estilos como Graham, Cunninham, Ailey, Bausch, Limón, *release* y *contact*; entre otros, que son generados por creadores que poseen una manera particular y personal de crear danza para aportar un distintivo que los hace sobresalir del resto.

La coreografía

¿Qué es la coreografía? La coreografía es el diseño y creación de obras dancísticas. Una coreografía, dependiendo de su duración y complejidad, puede ser lo equivalente a un poema, un cuento, una novela, un ensayo, o bien una comedia o un drama. Es una modalidad a través de la cual un individuo o un grupo expresan su sentir hacia cualquier tema o situación. También puede ser como escribir una carta, un manifiesto y hasta una convocatoria. De la misma manera en que cada una de estas formas literarias se rige, la danza tiene sus propias reglas. En fin, se trata de una manera de decir, de comunicar, de compartir.

Las reglas han sido establecidas desde casi el momento mismo del surgimiento de la danza: al inicio y durante mucho tiempo. Buscando la efectividad de su acción se comenzaron a repetir ciertas formas, pasos y evoluciones, que en algunas ocasiones coincidían con lo que el hombre esperaba de ella. De esa manera se fueron estableciendo las secuencias y las características de cada una de las danzas, según su objetivo.

El diseño de la danza implica el trazo en el piso, esto es: el recorrido que realizan los bailarines, ya sea individual o colectivamente. Existen diseños de piso básicos como los círculos, las paralelas, los peines, las cruces, las filas y las grecas, entre otros. Los desplazamientos pueden ser directos o indirectos, rectos, curvos o quebrados. Después, está el diseño de los conjuntos de bailarines, que pueden ser duetos, tríos y grupos mayores, sin olvidar a los solistas, que pueden interactuar con grupos o coros.

Muy importante es el diseño en el cuerpo. Esto se refiere a las diferentes formas (angulares, curvas o combinadas) que se pueden realizar con los brazos, piernas y torso. Pueden ser diseños en sucesión, en que las partes del cuerpo sigan una sola línea en continuidad; o en oposición, si algunas de las partes del cuerpo se cruzan con otras interrumpiendo la continuidad. Hay que considerar los diferentes niveles en que se pueden realizar los movimientos o colocar a los bailarines, ya sea cerca del piso, acostados, de rodillas, levantados sobre los dos pies o sobre uno solo, y saltando o siendo levantado por uno o más bailarines.

Han existido muchas personas que han aportado elementos para enriquecer las teorías acerca de la composición coreográfica. En capítulos anteriores hemos mencionado a varios, desde la Edad Media, el Renacimiento y los periodos subsiguientes. En el siglo xx se destacan, entre otros, los alemanes Kurt Jooss (1901-1979) y Sigurd Leeder (1902-1981), provenientes de la escuela Laban, y la americana Doris Humphrey (1895-1958), de la escuela Denis-Shawn, cuyo texto *El arte de crear danzas* es obligado en la formación de cualquiera que desee convertirse en coreógrafo.

Es importante saber distinguir entre lo que es la teoría de la coreografía y la innovación en las formas de las propuestas de los diferentes coreógrafos. La teoría de la danza plantea bases generales referentes al cuerpo, al movimiento y al espacio; y las propuestas creativas son los sistemas, formas y las diferentes maneras en que los coreógrafos hacen sus danzas, aplicando y desarrollando dichas bases, lo cual no choca con ellas ni las altera.

Desde su inicio, la transmisión de las obras se daba de manera directa, esto es, por aprendizaje, por heredad, ya sea del propio autor o de un intérprete anterior. Entre la Edad Media y el Renacimiento apareció un sistema primario de escritura coreográfica que consistía en el simple registro de los desplazamientos en el piso. En el siglo xx se desarrollaron dos sistemas de notación coreográfica para el registro y conservación de las obras dancísticas: el sistema Laban y el sistema Benesh. Ambos requieren de especialistas, tanto para su anotación como para la lectura. Con la aparición del video este proceso se ha hecho más visual y sencillo, aunque los registros deben realizarse con objetivos técnicos más que artísticos.

En la actualidad (inicios del siglo xxi) hay quienes plantean que la danza es un evento escénico que no siempre incluye el hecho de "bailar", y que lo importante es el flujo de energía que se establece entre el espectador y el movimiento generado en el escenario.

En Austria y en Alemania se está generando un nuevo impulso, más allá del teatro-danza y del posmodernismo. Entre sus principales exponentes podemos mencionar a Barbara Kraus, Chris Haring, Willi Dorner y el brasileño Ismael Ivo con su ImpulsTanz.

4. RELACIONES

Al hablar de danza y otras artes, seguramente en lo primero que pensamos es en la música, y es correcto. Sin embargo, la danza está ligada también a otras expresiones artísticas como artes plásticas, arquitectura, teatro y dramaturgia. A continuación nos referiremos a cada una de ellas, sus derivaciones y sus ligas con la danza.

Música

Estaremos de acuerdo con que un elemento fundamental para la danza es el ritmo y que el ritmo es la base de la música. La música implica, además, tono y melodía. Sin embargo, el primer acompañante de la danza fue sólo el ritmo. Un ritmo producido por elementos de percusión. Alguien golpeó el piso con los pies, con un tronco, con un palo o chocando las palmas de las manos una contra otra, con cierta periodicidad uniforme, produciendo un sonido con base en la repetición constante, tal vez siguiendo el ritmo de la respiración o el pulso del corazón. Acto seguido, surgieron los tambores.

Posteriormente, hicieron su aparición los instrumentos de aliento: las flautas de hueso, de carrizo o de madera, lo que dio pie al surgimiento de la melodía. Con la unión de ambos instrumentos creemos que nació lo que hoy conocemos como música. Lo siguiente fueron los instrumentos de cuerda y, en algún momento, se unió el sonido de la voz humana.

Aunque existen pruebas arqueológicas de notación musical en los antiguos egipcios y griegos –incluso varios siglos antes de Cristo– el sistema occidental de escritura y registro de la música con base en signos, empezó hacia el siglo VIII, cuando los monjes europeos en los monasterios desarrollaron un sistema para poder leer los salmos religiosos. En Italia, en el siglo XI, el monje benedictino Guido de Arezzo realizó aportaciones importantes para la escritura musical, entre ellas la invención del solfeo y la creación de los nombres por los que se conocen las notas actualmente (do, re, mi, fa, sol la, si), a partir de las sílabas iniciales de un himno dedicado a san Juan Bautista. Sus términos se popularizaron, siendo esta la razón por la cual en la actualidad aún se conserva su uso en italiano. Por otro lado, como el sistema tonal ya estaba desarrollado, la notación con pautas de cinco líneas se convirtió en un patrón generalizado que se sigue utilizando hasta el día de hoy.

Las danzas de la Edad Media al Renacimiento tomaron el nombre de la forma musical que las originaba. De esa manera tenemos la pavana, la gallarda, la alemanda, el *branle*, la gavota, el minueto, etc., interpretadas por conjuntos musicales pequeños.

La danza se nutre de los ritmos y bailes populares de los países de la Europa central: España, Italia, Polonia, Hungría, de donde se recopilan danzas como: jotas, boleros, tarantelas, polkas, *czardas*, cosacas, entre otras. Y ya como producción escénica, en el siglo XVIII con grupos orquestales más grandes, presentadas dentro de los teatros, las composiciones musicales para la danza y el ballet crecen. Se enriquecen con la creación de nuevos y diferentes tiempos y ritmos como el vals con sus variantes (lento, brillante, etc.). La música sinfónica aparece y con los ballets surgen compositores como Herold (*La fille mal gardee*), a fines del siglo XVIII, y Adam (*Giselle*), Drigo (*El corsario*), Minkus (*Don Quijote*, *La bayadera*, *Paquita*) y, finalmente, el más conocido, Piotr Ilych Tchaikovski (*El lago de los cisnes*, *La bella durmiente* y *El Cascanueces*), en el siglo XIX.

Al modificarse de manera drástica, en el siglo XX, la concepción de la danza, también la música se transforma en sus estructuras, formas y ritmos, con compositores como Stravinski, Ravel, Debussy; para después dar la entrada al jazz, a los ritmos étnicos, populares; incluso la danza sin música ni sonido, o bien con sonidos no musicales o electrónicos (la

llamada música concreta). Sin embargo, jamás el ritmo podrá evadirse. En la segunda mitad del siglo xx, compositores trabajaron estrechamente con coreógrafos, como es el caso de John Cage con Merce Cunningham.

La música es también parte importante en el estudio de la composición coreográfica a partir del análisis de sus estructuras básicas, como la forma sonata o la forma rondó, el canon, la fuga, etcétera.

Arquitectura y artes plásticas

Al ser la danza un espectáculo escénico y por lo tanto visual, además de los cuerpos de los bailarines, requiere de un espacio definido (escenario) y de elementos de apoyo que le den ubicación en el tiempo y en el espacio, esto es, la época y el sitio o lugar en que se ubica. Para ello se auxilia de las artes del diseño escénico: la escenografía, la iluminación teatral y el vestuario teatral. Cada uno de ellos requiere de una especialidad, pero deben funcionar como una unidad. Ninguna debe estar encima de las otras.

La arquitectura teatral no solamente se refiere a la construcción de los edificios llamados teatros. La arquitectura teatral se refiere a la escenografía (ilustración de la escena) es la que aporta el diseño y construcción de los escenarios y decorados de una obra, a partir de distintos elementos que, en su conjunto, pueden reproducir o representar el sitio o lugar donde se ubica y desarrolla la acción. Puede ser un bosque, un palacio, una plaza, una choza, etcétera, e incluye los elementos de utilería, como jarrones, vasos, libros, coronas, espadas, entre otros, manteniendo unidad de estilo y época.

La iluminación teatral es la que se encarga de crear los ambientes necesarios de acuerdo con los momentos y lugares distintos que se representan durante la obra: si se trata de una escena al aire libre, si es de día o de noche; si es en un espacio interior, como un salón, debe parecer luz de antorchas, de una vela o de una lámpara. Para ello se requiere de un equipo especial conformado por distintos tipos de lámparas que, colocadas en diferentes sitios (afuera, arriba y alrededor del escenario), permiten que, con intensidades y colores varios, pueda recrearse el ambiente requerido y provocar en el espectador una gran gama de sensaciones. Tanto para la

escenografía como para la iluminación es indispensable tener un conocimiento profundo de la teoría del espacio escénico y sus condicionantes.

Por su parte, el vestuario teatral puede ser de época (de una etapa determinada de la historia), de un lugar en particular o de un concepto determinado. El diseño del vestuario de un personaje incluye, además del vestido, los elementos que lo complementan, tales como zapatos, pelucas, sombreros, maquillaje y apliques, guantes, cinturones, paraguas, sombrillas, bastones, lentes, relojes, anillos, etcétera. Todo ello también es sujeto de diseño y requiere de un estudio, análisis e investigación para determinar, además de las formas, los colores, las texturas, las telas y los materiales.

Estas tres especialidades del arte teatral –lo mismo que la danza– tienen una particularidad: son efímeras. ¿Qué significa esto?, pues que sólo tienen vigencia durante el periodo de la representación. Una vez concluida la obra, permanecen en la mente del espectador y su existencia está supeditada a que la obra se repita. Cuando no están en representación, la escenografía se reduce a trastos o vestidos y objetos guardados en una bodega o un ropero.

A lo largo de su historia, la danza ha contado con la participación de grandes artistas plásticos, ya sea diseñando y pintando telones de fondo, como lo hiciera alguna vez el legendario Leonardo Da Vinci. Escenografías, iluminaciones, vestuarios o carteles, como fue el caso de la colaboración de artistas como Íñigo Jones, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Marc Chagal, Giorgio de Chirico, Alexander Benois, Léon Bakst, Jean Cocteau, Adolphe Appia, Gordon E. Craig e Isamu Noguchi, por mencionar sólo a algunos.

En México ha habido grandes artistas plásticos que han destacado como escenógrafos y diseñadores escénicos, entre ellos, Antonio López Mancera, David Antón, Félida Medina, Kleómenes Stamatíades, Alejandro Luna; Guillermo Barclay, Guillermo Gada y Ernesto Bautista; estos tres últimos, originarios de Xalapa, Veracruz.

Teatro

En el momento en que Jean-Georges Noverre exclamó ¡Fuera máscaras!, la actuación tomó lugar en la danza y el ballet. La danza es un

espectáculo de comunicación (no verbal, pero de comunicación finalmente) a través del cual se dicen, cuentan o proponen cosas. Es un teatro sin voz o con una voz estrictamente corporal. No es pantomima, pero en los primeros siglos de la danza escénica (xviii y xix), la mímica revistió importancia en la representación de las obras.

Actualmente, aunque no se trate de danzas de carácter ilustrativo ni se cuenten historias, sí está presente la dramaturgia, esto es, la estructura y la construcción de acciones y personajes, además de los géneros dramáticos. Los coreógrafos deben ser también directores de escena, con todo lo que ello implica; y deben dominar –además de lo referente a las teorías de la composición coreográfica– esos elementos que siempre forman parte de cualquier espectáculo escénico-dramático, como lo es la danza. En los espectáculos de comedia musical, el canto, la danza y la actuación se unen, requiriendo de los intérpretes la capacidad de asumir las tres actividades de manera simultánea.

Literatura

Muchos de los temas abordados en el ballet y la danza están basados en obras literarias. Tal es el caso del ballet *Don Quijote*, cuyo referente es la novela de Cervantes; *El Cascanueces*, que surge a partir de un cuento de Ernst Theodor Amadeus Hoffman; o *Giselle*, para el cual Teófilo Gautier recurrió a una antigua leyenda alemana. La danza requiere de una estructura que organice y dé forma a su discurso, sea este cual sea. Una obra coreográfica parte de la necesidad de “decir algo”, esa necesidad de expresión se traduce en una idea, misma que para llegar a consolidarse en algo real tiene que cubrir varias etapas: la primera es hacer un libreto dramático que debe convertirse en un libreto dancístico, del cual surgirá el libreto coreográfico; y que finalmente culminará en una danza. La forma o género puede variar, pero debe abordarse de manera poética. En palabras del maestro Alejandro Schwartz, bailarín y coreógrafo veracruzano, “La poesía y la metáfora son detonadoras de ideas coreográficas que se traducen también en un libreto realizable, con una estructura *ad hoc*”.

Ciencia

El arte siempre ha estado ligado con la ciencia en diferentes aspectos y maneras; aunque es hasta hace muy poco que se ha tomado conciencia este hecho. De cierta forma, el arte mismo guarda algunos paralelismos con la ciencia, toda vez que:

- a) genera conocimiento
- b) plantea paradigmas
- c) mantiene aplicación fenoménica y psicológica en sus procesos creativos
- d) es producto de la investigación
- e) está en constante evolución

Por otra parte el arte y, por ende, la danza son sujetos de estudios científicos que determinan la elaboración y comprobación de sus teorías, lo que ha dado pie al surgimiento de disciplinas científicas como la historia del arte, la estética, la filosofía, la teoría sociología y la antropología del arte; mismas que se abocan a su estudio y análisis desde diferentes campos y perspectivas, lo que da pie al surgimiento de la investigación en los diferentes y variados campos de la danza. Los investigadores no son siempre bailarines o críticos de danza.

La danza por sí misma ha generado relaciones con la medicina, la que se ha dedicado a nuevos ámbitos de estudio, como el de las lesiones producidas por esta muy particular actividad física; así como para utilizar la danza con fines terapéuticos en el tratamiento y cura de diferentes enfermedades y padecimientos, tanto psicológicos como físicos y de readaptación social. Del mismo modo se ha relacionado con la pedagogía, para el desarrollo de estrategias de enseñanza y, en el campo de la computación, con la creación de programas específicos para el diseño de coreografía, así como con la tecnología digital, en la especialidad del video para danza, que requiere de estudios específicos y que cuenta con la existencia de concursos de esta nueva expresión.

5. FUNCIÓN SOCIAL DE LA DANZA

Se piensa que el movimiento fue la primera forma de manifestación del ser humano, antes de desarrollar el lenguaje hablado, por lo que desde su aparición en las más antiguas etapas de la humanidad, el movimiento responde a una necesidad social: para trasladarse, expresarse y comunicarse.

Los primeros humanos desconocían la connotación de “lo artístico” con la que en la actualidad se destaca a este tipo de actividades. Para esos seres, simplemente se trataba de acciones que correspondían a la satisfacción de una necesidad de supervivencia y que estaban ligadas a la vida cotidiana: la fertilidad, la cacería, el clima, la guerra, la cosecha o la muerte; actividades que al no estar sujetas a su voluntad, fueron dedicadas a elementos creados por su imaginación, o a dioses que, según ellos, determinaban el cauce y la generación de los fenómenos naturales. Lo que da pie a un elemento importantísimo: el rito, en el cual, a través de la realización de ciertos actos previamente determinados, se invoca a la deidad o elemento correspondiente para obtener la concesión de la satisfacción de alguna necesidad específica (la cosecha, la lluvia, la caza, etc.). Estos eventos mágico-rituales son el origen de las primeras manifestaciones dancísticas alrededor de una sencilla hoguera, o de un rudimentario altar con una ofrenda. Fue así como destacamos que la primera función social de la danza fue la de convocar a las fuerzas desconocidas del universo para mantener la continuidad de la vida.

Después, con el paso del tiempo hasta nuestros días, hemos visto que la danza es, antes que otra cosa, sinónimo de fiesta. Se danza para

socializar, para expresar y compartir alegría, para liberar tensiones, para divertirse. Hay danza para ritos funerarios, además de las religiosas y las educativas; las de simple deleite estético, de fuerte contenido ideológico, psicológico o político. El común denominador es la necesidad de comunicar algo, ya sea para la mente o para los sentidos. En cualquiera de estas orientaciones sigue conservando su connotación inicial: el rito que, ya sea individual o colectivo, profesional o de aficionados, requiere de preparación mental, sensorial y física para alcanzar el objetivo final: vivirlo.

En la danza escénica, el coreógrafo es el que tiene algo que decir, o es el vocero del grupo que cuenta, proclama o denuncia con su danza. Con la danza se denuncia que se ama, que se concuerda, que se difiere, que se desea que las cosas sean de tal o cual manera, que se propone tal idea estética, política o filosófica; siempre con un interés de lo particular hacia lo social. El coreógrafo se delata a sí mismo, se desnuda con su discurso y con ello denuncia, delata y desnuda a la sociedad de la que forma parte y de la que es producto. Es reflejo y cronista, y su obra es un documento que da testimonio de las circunstancias sociales de su tiempo, de su comunidad, de su época. Ello se proyecta hacia el futuro y quien lo analiza y cataloga es la historia.

6. ADMINISTRACIÓN

La producción

La producción de la danza puede verse desde dos aspectos: *a)* la creación de una obra o idea coreográfica y *b)* la generación de un proyecto o espectáculo de danza. El primer aspecto corresponde a la creación de una danza o coreografía (y de ello nos ocupamos líneas arriba). El segundo aspecto se refiere a una acción más amplia y que en algún momento abarca o incluye al primero, ya que un espectáculo de danza puede estar integrado por una sola o por un grupo de obras, de un mismo autor, o incluso de varios.

El término *producción* se refiere a la acción de crear, hacer, realizar, causar, originar; pero también se puede referir a la generación de ganancias o al financiamiento de un proyecto artístico. Todos ellos son aplicables a la danza, pues un proyecto se origina como idea, se realiza y lleva a cabo, se financia o costea y, por supuesto, se espera produzca ganancias, no sólo para recuperar la inversión sino para pagar los sueldos de los participantes, y así poder obtener un ingreso para vivir. Este proceso completo es conocido como producción.

Algunos llaman *producción* a los elementos que aparecen en el escenario cuando se levanta el telón: decorados, utilería, vestuarios e iluminación. Estos son sólo una parte de la producción, la cual es un trabajo arduo y complejo. Es un proceso administrativo de transformación y comprende la planeación, la organización, la gestión, la promoción, la difusión, la realización artística y técnica en todos sus niveles. Incluye aspectos económi-

cos y legales. En este proceso intervienen un sinnúmero de profesionales y especialistas en diferentes campos: abogados, administradores, mercadólogos, psicólogos, personal de oficina, creadores, artistas, carpinteros, herreros, costureras, tramoyistas, electricistas, maquillistas, peinadores, acomodadores, boleteros, personal de limpieza, ingenieros y técnicos de sonido; entre muchos otros, además de los bailarines. Lo que se ve cuando se abre el telón es sólo la “punta de iceberg” y, mientras se desarrolla la función, tras bambalinas hay un mundo de gente corriendo y realizando actividades que pasan desapercibidas para el espectador que está en la sala. Lo que se ve en el escenario ha comenzado a prepararse y trabajarse con muchos meses de anticipación.

Otro aspecto de la producción es el productor. Este término abarca varias acepciones que van desde el patrocinador (el que proporciona el dinero), hasta el encargado de la coordinación del proyecto. Continuamente aparecen en los programas términos como productor asociado, productor ejecutivo, jefe de producción, entre otros. Todos ellos corresponden a aspectos específicos de participación, ya sea en la administración o en la realización operativa. El productor asociado es el que copatrocina, el productor ejecutivo es la persona que administra y define el destino de los recursos, y el jefe de producción es el que supervisa las actividades de la producción.

Un proyecto puede ser producido o patrocinado por instituciones oficiales, ya sean gubernamentales, educativas, etc.; también por uno o varios particulares o empresarios; por una corporación; incluso por un conjunto de varios de ellos. El patrocinio más antiguo era el que otorgaban los reyes y nobles, después aparecieron los mecenas, que eran aristócratas o ricos comerciantes que protegían a determinados artistas, a quienes aportaban fondos para la realización de sus creaciones, por el simple placer de fomentar el arte. Al caer la nobleza surgió una nueva figura: el empresario, el cual era un comerciante o burgués, cuya finalidad no se quedaba en el apoyo a la producción de obras de arte, sino que preveía la posibilidad de obtener ganancias por su aportación a determinado evento; por lo que reclamaba el derecho a tener injerencia en la toma de decisiones, no para la sublimación de lo artístico, sino más bien en lo referente a los aspectos económicos.

A la fecha, esta figura sigue existiendo en determinado campo de la danza; sin embargo, no todos los patrocinadores persiguen como fin único lo económico, también hay quien además tiene como prioridad el fomento de la cultura y la educación; sin olvidar el hecho de que los bailarines y coreógrafos son profesionales que viven de y para su trabajo.

Ahora el "rey" es el gobierno, el cual, a través de diferentes programas manejados por distintas instituciones, se hace presente con el otorgamiento de becas y subsidios para proyectos, personales o colectivos. Actualmente han surgido nuevas formas de producción, por ejemplo, la autogestión realizada por los grupos independientes, que mediante convenios y acuerdos (ya sean de publicidad, membresía, intercambio de actividades como cursos, talleres o asesorías) obtienen de una gran variedad de patrocinadores los recursos necesarios para la realización de sus proyectos y para la manutención de sus integrantes.

El germen de una producción es el surgimiento de una idea. A partir de ahí, se desencadena una serie de acciones que no terminan con la noche del estreno, pues hay que considerar la o las temporadas, las giras, las reposiciones y, por supuesto, el mantenimiento de los elementos escénicos. De esta manera, una producción seguirá viva mientras se repita y permanezca en escena, y sólo se dará por concluida cuando ya no se represente nunca más.

La organización

En secciones anteriores y de manera tangencial se ha hecho referencia a las diferentes modalidades en que se han conformado y asociado los grupos de danza. A lo largo de la historia es posible observar las distintas formas de estructuración organizativa de los grupos y compañías de danza en distintas etapas. Lo anterior debido a que los sistemas de funcionamiento han dependido de diversas circunstancias, entre las que pueden encontrarse la proveniencia de los patrocinios, los intereses políticos o los fines artísticos.

La forma más tradicional y organizada de agrupamiento dancístico proviene del siglo XVI, del Ballet de la reina Catalina de Médicis. Está

formada por un patrón o mecenas (pudiendo ser el Estado o un particular), que conforma y patrocina a una gran compañía de danza, con un presupuesto especial que cubra todas sus necesidades y actividades, mismas que deben corresponder a los intereses de dicho patrón. Esta estructura es de tipo piramidal, esto es que en la cúspide está el patrón y de ahí para abajo se acomodan los directivos nombrados por aquél y después los bailarines, según su categoría. El pago o salario está establecido de acuerdo con la posición ocupada en la estructura de la pirámide.

La posibilidad de escalar puestos dentro de la organización depende, como en otras situaciones de la vida, de variadas circunstancias que van desde las relaciones sociales con los niveles superiores, hasta la realización de méritos suficientes para acceder, por lo menos, al escalón inmediato superior. Por supuesto que esto tiene que ver con los criterios y voluntades de los niveles que integran la cúpula directiva, y los procedimientos de ingreso son rígidamente establecidos, ya sea por selección directa, por concurso o por invitación. El proceso de ascenso puede llevar años de trabajo y la mayoría nunca accede a los sitios más altos de la pirámide.

Este tipo de organización comprende fondos económicos y el personal necesario para todas las actividades, ya sean artísticas, administrativas, técnicas, de mercadotecnia y difusión o legales y, por supuesto, de un lugar o edificio sede para el desarrollo del trabajo con todas las instalaciones necesarias. En algunos casos cuentan con su propia escuela, donde se prepara a los futuros integrantes.

Dentro de este modelo también se incluyen compañías conformadas bajo el nombre de reconocidos coreógrafos, quienes poseen fuertes personalidades y orientación estética, artística e ideológica propias. Regularmente son constituidas de manera independiente bajo la forma legal de asociación civil o sociedad civil que, sin estar directamente relacionadas con alguna institución o dependencia oficial, se mantienen ligadas al nombre de instituciones educativas o culturales y –como dijimos anteriormente– se rigen por el tipo de organización tradicional. Para sobrevivir dependen de subsidios, donativos y aportaciones diversas, tanto oficiales como particulares. Los mecanismos de acceso

y progreso son iguales a los del caso anterior. Algunas cuentan con numerosos equipos de trabajo.

Otro tipo de organización la constituyen los artistas libres (cómicos, bailarines, juglares, etc.) que, como en la Edad Media, se integran para presentar sus espectáculos producidos por ellos mismos, compartiendo responsabilidades y ganancias de manera menos rígida. Este es el origen de los grupos independientes. Se conforman con un conjunto de bailarines que comparten una estética e ideología común y buscan desarrollarla y mostrarla. En este tipo de estructura puede haber un director, el cual reúne características no sólo de creador, sino de líder, o puede darse la forma conocida como dirección *colectiva*. Esta forma funciona si el número de integrantes es reducido, pero es complicada e inoperante en la medida que aumenta su universo. En estos casos no existe un gran equipo de trabajo, la organización es autogestiva, de modo tal que los integrantes realizan todas las actividades complementarias de administración, gestión, producción, difusión y promoción. Estos grupos tienden a ser permanentes, con modelo democrático. La forma de ingreso y permanencia no se rige por patrones preestablecidos, apartándose eventualmente algún miembro para conformar su propio grupo.

En las modalidades de compañía oficial o de gran coreógrafo, la difusión de los productos está asegurada por la estructura con que cuenta y los bailarines no tienen que preocuparse por ello ni por ninguna otra cosa, sólo deben concentrarse en ensayar y bailar. En la modalidad de grupo pequeño, independiente y autogestivo, todos deben trabajar arduamente y, además de crear, ensayar y bailar, diseñar y confeccionar escenografía, iluminación y vestuario; promover, vender funciones y realizar convenios con empresarios y directivos, ya sean oficiales o institucionales, etc. Esto conduce a los integrantes a desempeñar otras labores como actividad base para subsistir, por ejemplo, dar clases u otro tipo de trabajos, a veces bastante alejados de la danza y del arte.

Hasta ahora nos hemos referido a los grupos estables, que tienen objetivos no sólo a corto sino a largo plazo, poseen una ideología sólida y una clara orientación estética. Sin embargo, en los últimos años del siglo xx, surgió una nueva modalidad en la organización. Consiste en

la reunión de bailarines alrededor de un proyecto determinado, lo que implica no una unión permanente, sino temporal; esto es, por el tiempo que dure el proyecto en cuestión, pudiendo tratarse de la generación de una obra para un concurso, para cubrir la participación en un evento determinado, una temporada, una gira, una beca, etc. Al terminarse el objetivo, desaparece la unión y, por ende, el grupo.

Una variante consiste en que el director o coreógrafo sea el propietario legal del nombre del grupo y, cada vez que emprende un nuevo proyecto, invite o contrate a diferentes bailarines con las características y el número que requiera, dependiendo del proyecto en turno. En este último caso lo estable o permanente es el director o coreógrafo con sus propuestas personales, sin mantener un mismo equipo de trabajo.

El liderazgo es importante en la organización y permanencia de los grupos, ya que de ello depende la cohesión y fuerza en el trabajo. Para los bailarines, principalmente los jóvenes, es importante tener no sólo una conciencia estética que le dé sentido de pertenencia a determinado grupo o compañía, sino una imagen de personalidad que los guíe y les enseñe las conductas y habilidades para la organización que son necesarias para dirigir y coordinar las actividades de un conjunto de personas, para que las puedan asumir de forma independiente en otro momento.

7. INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA

El término *crítica* proviene de crítico que, en algunos casos, se refiere al producto de una situación de crisis. No es este el caso. Tradicionalmente se asocia la acción de criticar con la de enjuiciar, censurar o descalificar; olvidando que el sustento de esta actividad se basa en el análisis. La crítica artística o de danza es, en principio, el análisis que el crítico realiza sobre determinada obra o creador. Este análisis puede dar por resultado una valoración o evaluación del producto analizado. Sin embargo, no es para nada una tarea sencilla.

El crítico de danza debe ser un investigador, un especialista que, antes que nada, debe ser capaz de mantener la mente fría y poseer pasión por el arte, en particular por esta expresión artística. La mente fría corresponde a una actitud de imparcialidad al servicio de un análisis serio, minucioso, responsable y ético.

El crítico de danza debe ser erudito en historia del arte y de la danza; investigador, escritor, aunque no necesariamente periodista; un espectador constante con gran capacidad de observación y análisis. Su labor es importantísima como guía del público, a quien debe orientar y asesorar con sus comentarios y opiniones.

Sin embargo, existe otra modalidad de crítico: un reportero que, no siendo especialista en la materia, cubre un evento por instrucciones de su director. Lo que se puede esperar de él es una reseña o crónica de lo que vio y le gustó; y que nos hable de los distinguidos asistentes o que se limite a mencionar las “bellas evoluciones llenas de gracia de las bailarinas” o sus “vistosos y coloridos vestuarios que dejaban ver sus bien moldeada-

dos cuerpos”, etc. Pero, ¿nos presentará acaso un análisis profundo de la estructura de la obra?, ¿de la trayectoria del coreógrafo?, ¿del estilo del grupo o de la calidad escénica del evento? ¿Aportará datos que ayuden al público? Algo que sí puede esperarse del trabajo de un crítico de danza. Debemos saber distinguir entre el trabajo de un crítico del de un reportero o cronista cultural.

La crítica de danza surgió en el siglo XVIII. El primer crítico de quien se conservan documentos es el anteriormente citado Juan Jorge Noverre (1727-1809), con su importantísimo texto *Cartas sobre la danza, los ballets y las artes* escrito entre 1758 y 1759 en Lyon, Francia, en el cual, de manera emotiva, emite criterios de valoración sobre lo que acontece en la danza en ese momento: obras, autores, bailarines, músicos, pintores, etc., y hace planteamientos que implican cambios de orientación en la concepción del arte de la escena y de la danza.

A finales del siglo XV, gracias a la imprenta, apareció la prensa escrita bajo la forma de hojas sueltas. En el siglo XIX, en Francia, se informaba a las masas acerca de las novedades del momento y se empezaba a producir un reporte de lo acontecido en el mundo teatral, redactado en su mayoría por reconocidos escritores, quienes reseñaban los espectáculos (de los cuales ellos mismos formaban parte). Es el caso de Teófilo Gautier, quien realizó el libreto del ballet llamado *Giselle* y que, además, mantenía cierta amistad con la bailarina principal, Carlota Grissi. De lo acontecido con anterioridad, sólo tenemos conocimiento a través de textos, tratados o escritos realizados por diversos autores, no con el afán de analizar, sino con la sencilla intención de asentar de manera histórica los hechos.

En la actualidad hay un determinado número de personas que se ostentan como críticos de danza, pero nadie sabe de donde salieron, o como es que se subieron al carro de la danza. Sus motivos: acercarse a los bailarines o bailarinas, por curiosidad; para detentar cierto poder. Son pocos los bailarines o ex bailarines que se dedican a esta actividad.

Personalmente no comparto el gusto por el desempeño de quienes se dedican a ejercer las ventajas que les da su posición para ensalzar a algunos y perjudicar a otros. Es más, difiero con el término de “crítico

de danza". Incluso propondría mudarlo por el de "analista de la danza". Ello obligaría a reorientar el concepto y a moderar la actividad.

Firmemente creo que una persona dedicada a esta labor debería mantener una sana distancia hacia los grupos, compañías y personas; evitando así el verse presionado o comprometido con el ejercicio de su trabajo. ¿Te interesaría llegar a ser analista de la danza?

8. EL ESPECTADOR

¿Qué debemos esperar al asistir a una función de danza?

Recurriendo a Noverre, encontramos que nos dice lo siguiente:

Todo ballet complicado y difuso, que no me presente con nitidez y sin molestias la acción que representa y del cual no puedo adivinar la intriga si no tengo el programa a la mano, y cuyo plan yo no sienta, y que no me ofrezca una exposición, un clímax y un desenlace no será, según mis ideas, más que un simple pasatiempo de danza, llevado a cabo más o menos bien y que no me afectará sino en forma mediocre, ya que estará desprovisto de todo carácter y despojado de toda expresión.¹²

Lo primero que debemos esperar, como sabiamente dice Noverre, es claridad (poder entender de qué se trata o qué es lo que acontece en la escena), para lo cual debe existir coherencia entre intensidad, forma y contenido. Personalmente, añadiría: calidad y seriedad.

Calidad. Lo bien hecho se nota siempre. Puede ser que, como espectador, algo me guste o no me guste; se trate del estilo, del tema o de cualquier otra cosa, pero la calidad debe ser requisito irrenunciable. No importa lo costoso o estrafalario de la producción. Lo importante es, por ejemplo, si los bailarines se ven seguros en su desempeño y sólidos en su trabajo; si los vestuarios y la escenografía están bien hechos;

¹² Juan Jorge Noverre, *Cartas sobre la danza y los ballets*, Col. Cultura Universitaria, México, UAM, 1981, p. 55.

si la música está bien grabada o editada, si entra a tiempo. En pocas palabras, que se note que detrás de ese espectáculo hay un trabajo serio y profesional, realizado concienzudamente.

Seriedad. En todos sentidos, empezando con la información que se difunda sobre el espectáculo, grupo, compañía o bailarín para su promoción, misma que debe ser amplia y clara. Saber si se trata de algo que puede ser de interés para los gustos del público; que incluya fechas, horarios y precios correctos; que empiece puntualmente y que lo que se presente corresponda a lo anunciado. Por mencionar algunos puntos.

Debe el espectador tener en cuenta que en una función de danza, lo fundamental es la pulcritud del movimiento, el lenguaje corporal y la interpretación. La iluminación, la escenografía, el vestuario, etc., son elementos de apoyo para resaltar el trabajo de los bailarines y no para robarse la atención del público y distraerlo de lo esencial, que es la danza.

No obstante, no debemos olvidar que la danza, al ser un elemento de comunicación no verbal cuyo lenguaje está definido por símbolos, todo lo que aparece en escena tiene y adquiere un sentido y significado determinado; ya sea el color, la forma, los movimientos, los desplazamientos, las direcciones, las dinámicas, el vestuario, la escenografía, la utilería, etc. Con ellos el coreógrafo nos transmite su idea o intención primera. Al asistir a una función de danza debemos estar preparados para tomar en consideración todo esto y tener la posibilidad de comprender de manera amplia la propuesta y el discurso escénico.

El espectador fortuito es fácil presa de espectáculos de baja calidad; más aún si son presentados en medio de una parafernalia de elementos superfluos y grandilocuentes. Para llegar a ser un conocedor y contar con una mayor cantidad de elementos que nos permitan un amplio disfrute de lo que vemos, no hay más que ser un espectador constante e interesarse en obtener información a través de diferentes medios. Este texto pretende ser el principio de ello.

El arte en general y la danza en lo particular son fuentes constantes de creación; requieren adaptarse a una actitud abierta a nuevas formas, cambios y propuestas innovadoras surgidas de la superación de un lo-

gro, de la oposición a una propuesta o, simplemente, de la proposición de una nueva idea o forma. El arte es cambiante y está en constante movimiento, como la vida misma. Hay que estar conscientes de ello y abiertos a conocer nuevos caminos o maneras de expresar la realidad, los sentimientos, las emociones, etcétera.

Algo que no debemos dejar de lado es el llamado *intertexto lector*, que no es otra cosa que lo que el espectador aporta a la obra a través de sus conocimientos acerca del tema o de su experiencia personal, que le permiten compararla con otras obras del mismo tema, género o estilo. Con ello se participa activamente, complementando el objetivo de la misma y alcanzando con ello una lectura o interpretación personal y significativa, misma que se traducirá en un disfrute más amplio que permitirá acceder al significado de la obra.

Andrée Malraux dice: “La obra de arte no se crea sólo por la visión del artista, sino de manera muy particular en relación con otras obras; el espectador colabora mediante las aportaciones establecidas y sugeridas por su intertexto”.

Lo importante es que al asistir a una función de danza –sea cual fuere su forma de presentación– se tenga disponibilidad para disfrutarla. La danza requiere ampliar sus horizontes para cumplir su cometido: ser una necesidad social, por el hecho de ser una instancia para la solución de necesidades sociales.

En la medida en que aumente su público, crecerá su rango de impacto. No es necesario ser ejecutante para formar parte de su mundo, porque la danza es de todos; tanto de los que la hacen como de los que la disfrutan observándola. Yo te invito a formar parte de ella.

9. COMENTARIO FINAL

El arte es una expresión superior, el ser humano es el único capaz de generarlo. La creación artística es un acto de la inteligencia y sensibilidad. Nada hay más humano que el arte.

Al inicio de este libro dijimos que la danza fue el arte primigenio; nació con la vida y su particularidad distintiva es el movimiento. Sólo tenemos un cuerpo con limitadas posibilidades de movimiento, pero al igual que a la música, sólo siete notas le bastan para desarrollar una infinita gama de posibilidades.

La danza, lo dijimos antes, ofrece un campo muy amplio de opciones. Es territorio y dominio de la libertad. Siempre habrá algún motivo para decir y crear. Mientras haya vida, cuerpo y motivo, habrá danza; sin importar el estilo, época o corriente.

Como cierre ofrecí el siguiente texto, que es producto de mi experiencia personal como ejecutante:

Bailar... es embrujar la realidad. Capturar el alma y la esencia misma del ser humano, para transformar el movimiento –al menos por un instante– en algo más que simple gesto.

Bailar es lograr lo imposible: la magia y el milagro de la vida misma, para unificar al ser humano en su propia y pequeña-gran condición de hombre, rescatándolo de sí mismo.

Bailar es, al fin, el máximo rito, donde el bailarín es, simultáneamente, el dios, el oficiante, el iniciado y la ofrenda misma en cuerpo, alma y sangre.

¡Eso es bailar!, quien lo probó, lo sabe.

BIBLIOGRAFÍA

- BLOM, Lynne A. y L. Tarin Chaplin. *El acto íntimo de la coreografía*. INBA/CENIDI Danza/CENART, México, 1996.
- BOURCIER, Paul. *Historia de la danza en Occidente*. Blume, Barcelona, España, 1981.
- CARDONA, Patricia. *La percepción del espectador*. INBA/CENIDI Danza, México, 1993.
- COHAN, Robert. *El taller de danza*. Plaza y Janés, España, 1989.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Arquitectura teatral*. Escenología, México, 1994.
- DE LEÓN, Marisa. *Espectáculos escénicos, producción y difusión*. FONCA/CONACULTA, México, 2009.
- DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. SEP/Gobierno del Estado de Querétaro, México, 1988.
- . *El dancing mexicano*. SEP, México, 1987.
- . *La danza contra la muerte*. UNAM, México, 1979.

- _____. *La danza en México*. Vols. I, II, III, UNAM, México, 1986, 1989, 1995.
- DURAN, Lin. *La danza mexicana en los sesenta*. INBA, México, 1990.
- _____. *Manual del coreógrafo*. INBA/CENIDI Danza, México, 1993.
- FRASER, James, G. *La rama dorada*. FCE, México, 1996.
- GARCÍA-PELAYO y Ramón Gross. *Diccionario práctico del español moderno*. México, 1983.
- GLASSTONE, Richard. *La danza para varones como carrera*. INBA/CENIDI Danza/CENART, México, 1997.
- GUERRA, Ramiro. *Apreciación de la danza*. Universidad de Zulia, Venezuela, 1990.
- HUMPHREY, Doris. *La composición en la danza*. UNAM, México, 1981.
- LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Fundamentos, Madrid, 1987.
- LIFAR, Serge. *La danza*. Buenos Aires, 1952.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio. *El intertexto lector*. Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2001.
- NOVERRE, Juan Jorge. *Cartas sobre la danza y los ballets*. UAM, México, 1981.
- PEÑA CASADO, Rafael. *Gestión de la producción en las artes escénicas*. Escenología, México, 2002.
- RAMOS, Maya. *El ballet en México en el siglo XIX*. CONACULTA, México, 1991.
- REYNA, Ferdinando. *Historia del ballet*. Daimon, México, 1981.

SACH, Curt. *World History of the Dance*. W. W. Norton & Co., Nueva York, 1963.

WIGMAN, Mary. *Carta a un joven bailarín*. CID-Danza, núm. 10, México, 1986.

ZACARÍAS, P. y C. Jiménez. *La arquitectura de los teatros veracruzanos durante el Porfiriato*. UV, Xalapa, México, 2003.

ÍNDICE

Prólogo	9
Presentación	11
Introducción	13
1. Generalidades	15
Aspectos generales	15
Historia	19
Tipos de danza	31
2. Personajes	37
Los ejecutantes	37
El maestro de danza	39
El coreógrafo	42
3. Componentes	47
Elementos básicos	47
El movimiento	49
El espacio escénico	50
La técnica	52
La coreografía	54

4. Relaciones	57
Música	57
Arquitectura y artes plásticas.....	59
Teatro.....	60
Literatura.....	61
Ciencia.....	62
5. Función social de la danza	63
6. Administración	65
La producción.....	65
La organización	67
7. Investigación y crítica	71
8. El espectador	75
9. Comentario final	79
Bibliografía	81

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
Descubriendo la danza,
de Daniel Acevedo Ytuarte,
se terminó de imprimir en marzo de 2014,
en Proagraf, S. A. de C. V., Av. 20 de Noviembre núm. 649,
col. Badillo, CP 91190, Xalapa, Veracruz, México, tel: 01 228 890 62 04.
En la edición, impresa en papel cultural de 90 gramos,
se usaron tipos Palatino de 10/12, 12/14 y 16/18 puntos.
Formación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.
Edición: Leticia Cortés Flores.