

60

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



DANZA: EXPRESIÓN INFINITA
PORTAFOLIO FOTOGRAFICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN
P R E S E N T A :
ANDREA HERNÁNDEZ VEGA

ASESOR: LIC. JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ARRIAGA

297633



CIUDAD UNIVERSITARIA,

SEPTIEMBRE DE 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres,
Lupita y Jorge,
gracias por su gran amor
y apoyo*

ÍNDICE

Prólogo.....	4
Arte y Danza.....	7
Danza: expresión inherente al ser humano.....	15
Bailar es terapia.....	23
La danza como lenguaje y como expresión.....	28
Géneros dancísticos.....	33
Técnica, herramienta para la expresión corporal.....	43
Testigos visuales, miradas, espejos del arte.....	47
Presencia de mujeres.....	50
Sentidos internos, improvisación.....	53
Formas móviles, figuras estáticas, imágenes expresivas (conclusiones).....	56
Fotografías.....	59
Ficha Técnica.....	84
Fuentes de información.....	86

Prólogo

El ser humano danza a partir de sus primeros meses de vida. “No existe otro arte más cercano a la naturaleza y a la cultura del hombre que la danza. Todos los grupos, los individuos, las colectividades, las sociedades, han hecho danza durante la historia del mundo, ya sea como una ceremonia ritual y religiosa, ya sea para expresar sentimientos profundos que afloran espontáneamente, ya sea como una forma de celebración o simplemente como una forma de conocer el espacio que los rodea y los ritmos que les dicta su propio cuerpo” (1) No importa cuál sea su objetivo, la danza es una necesidad del ser humano y siempre lo ha acompañado.

La fotografía permite captar momentos y plasmar la realidad a partir de la percepción que tiene el fotógrafo de la misma. Al tener esta posibilidad en las manos el creador de la fotografía comienza una búsqueda infinita e intenta mantener en una imagen una forma, una figura, una fracción de segundo de un movimiento completamente cargado de expresión.

¿Cómo surge la motivación de conjuntar danza y fotografía para emprender una búsqueda personal, que tiene como fin guardar una parte del gran tesoro dancístico que ha acompañado a la humanidad desde su nacimiento? Surge de la necesidad de exponer en imágenes una emoción y un impulso que el ser humano ha vivido desde que se encuentra en el vientre materno y que personas que dedican su vida entera a la danza, pueden comprender completa o parcialmente. Para otras personas, el impulso de bailar es sólo una necesidad interna que no requiere de explicaciones.

Con el objeto de acercar a quienes vean las fotografías expuestas al mundo del arte dancístico y a todo aquello que lo rodea y que se quiere transmitir con el presente trabajo, el ensayo proporcionará una explicación general de lo que es la danza. Se tratará de definirla lo más claramente posible y para ello se hará un recorrido por los

1 Dallal, Alberto, *Fémica-danza*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p.17.

aspectos más sobresalientes dentro de la misma y dentro de aquellos elementos que apoyan directamente los objetivos de esta tesis; también se explicará la importancia histórica de la danza y los cambios que ha sufrido a lo largo del tiempo.

Una vez expuesta la danza como un elemento que ha acompañado al ser humano a lo largo de la historia, se hablará específicamente de la danza como una práctica de profesionales en la materia. Es decir, la danza como expresión artística que requiere de una ardua preparación y del dominio de técnicas indispensables y específicas en cada género.

Se abordarán los ocho elementos que Alberto Dallal considera necesarios para que la danza pueda ejecutarse. Uno de ellos, el tiempo, lleva a hacer un análisis profundo de lo que es el ritmo innato de los seres humanos, que dentro de esta tesis es considerado el principio de la danza. Con el fin de comprender la trascendencia que tiene la danza como una forma de expresión y de comunicación se hablará de la enseñanza dancística a niños sordos, tema también relacionado con el ritmo interno.

Para el estudio de la danza es importante tomar en cuenta que casi todos los movimientos que hace el ser humano tienen un significado, es por ello que se hablará del lenguaje no verbal para, más adelante, presentar las consideraciones que se han hecho en cuanto a que si la danza es un lenguaje o solamente una forma de expresión.

El bailarín profesional requiere de una preparación corporal diaria, que con el tiempo se convertirá en la técnica para llevar a cabo una danza exacta y controlada. Cada género dancístico, clasificación de la que se hablará más adelante, tiene reglas específicas dentro de sus técnicas, tal es el caso de la danza clásica y contemporánea, géneros con los que se trabajó en las producciones fotográficas mostradas.

Las imágenes tratan de desnudar la expresividad dancística, es decir, acercarla lo más posible a sus orígenes, al principio, al ritmo interno que, como ya se dijo, poseemos todos los seres humanos y es la raíz de la danza. ¿Y cómo lograr esto?

Apartando al bailarín de todos aquellos elementos que lo rodean cuando es presentada una "danza de concierto", como son la danza clásica y la danza contemporánea. La característica principal de las "danzas de concierto", en las cuales se ahondará más adelante, es que son danzas expresamente creadas, montadas e interpretadas por coreógrafos y bailarines profesionales, adiestrados durante muchos años en todo lo que concierne al género dancístico al cual pertenecen.

Cuando se habla de apartar al bailarín de aquellos elementos que por lo general lo acompañan en su danza, se hace referencia al escenario expresamente creado con este fin, a la iluminación teatral, la música, la coreografía, la escenografía. La forma específica de presentar "virgen" toda esa carga expresiva dentro del conjunto de imágenes, es extraer a las bailarinas de ese escenario y así, sin música, ni coreografía, ellas tienen que dejar a su cuerpo expresarse siguiendo su ritmo interno, improvisando cada movimiento, entregándose con libertad, sin ninguna imposición coreográfica o musical.

Para que un bailarín logre satisfactoriamente la improvisación, debe de contar con una técnica completa o casi dominada, de tal forma que, durante la improvisación, el danzante de clásico o de contemporáneo no tenga la preocupación de ejecutar con limpieza y perfección la técnica, y sólo deje que comiencen los movimientos técnicamente bien ejecutados y libres expresar cuanto sienta el artista.

El interés principal de este trabajo es exponer el tema del ritmo interno para así comprender la relación que guarda con el arte dancístico y con la improvisación en especial, de la importancia de la misma dentro de la danza, de los distintos géneros dancísticos –clásico y contemporáneo específicamente– de la magia que envuelve la danza y la estrecha relación de la danza con la fotografía, tomando en cuenta los elementos de cada una de ellas. Todo con el fin de brindar a todas las personas que vean las fotografías y lean el ensayo, una muestra de la infinita profundidad que siente, otorga y expresa quien ofrece su danza.

Arte y danza

Las obras de arte son expresiones en continuo cambio que representan una constante búsqueda y afán de conocimiento del mundo en el que nacen, se desarrollan y transforman. La vertiginosidad de los cambios en las artes muestra que vivimos en una época de transiciones. Toda expresión artística es un espejo, el testigo de un momento histórico, cultural y social. Sin embargo, cuando se intenta explicar el arte, esa expresión que en algún momento quiso transmitir, decir "algo", uno encuentra que el arte siempre será más vasto que aquello que se interpreta del mismo.

"La interpretación lleva implícita una desgracia: al reducir la obra a su contenido con el fin de interpretar 'aquello' de que se compone, domesticamos la obra de arte. Así que interpretar (ejercer la función interpretativa) es sinónimo de reducir y, por tanto, de empobrecer el arte. Interpretar la obra es duplicarla, decía Susan Sontag. Por ello, nos invitaba a desechar los duplicados y a *experimentar* la inmediatez del arte. Sontag nos aconsejaba no interpretar; plantarnos frente a la obra de arte, tratar de 'experimentar' la luminosidad del objeto en sí ". (2)

Cualquier reflexión en torno a las artes, es análisis y posibilidad. Definir qué es exactamente lo que quiere decirnos una obra artística es muy complicado porque en el momento en que emerge una nueva obra artística, ésta manifiesta una parte del mismo artista, del creador. Representa el mundo que lo rodea, un poco de nosotros mismos que estamos sumergidos en ese mismo mundo, refleja las cualidades, defectos y contradicciones de los seres humanos. Y expresa esa infinita manifestación de los seres humanos que quieren transmitir su propia percepción de "todo" aquello que los rodea.

"Todo arte encierra un deseo de trascendencia de los límites humanos, y la danza tiene que ver con la ilusión de trascender el carácter precario, limitado y transitorio

2 Beltrán, Rosa, "Susan Sontag; El paraíso que fuimos", *La Jornada Semanal*, Sup de *La Jornada*, 5 abril 1998.

que define el cuerpo humano, con el cual recrea la aspiración por un cuerpo luminoso y mítico. En la danza, lo sagrado y lo terrenal se precipitan en una contradicción irremediable y gracias a esa tensión el hombre encuentra la posibilidad de crear por medio de la fantasía y la imaginación, en el caso de la danza, de carácter escénico, como si fuera un sueño". (3)

Todas las artes tienen una significación para quien hace de ellas su medio de expresión. La danza no es la excepción dentro de toda esta abundancia creativa pues es creada y recreada continuamente tomando elementos pasados y olvidados e inventando nuevos instrumentos para expresarse. La danza combina y multiplica sus caminos, sus formas y sus expresiones, lo cual demuestra la gran vitalidad de este arte.

Así, todas aquellas personas que intentan crear teorías para ofrecer explicaciones fáciles y comprensibles de la misma, se topan con una infinidad de factores difíciles de registrar, de situar en lo concreto, que pueden ser indescifrables o bien polisémicos. Los bailarines y los coreógrafos han buscado la sistemática explicación de su trabajo y han ahondado en el movimiento y el no movimiento del cuerpo humano y todos ellos –creadores de la danza: bailarines, coreógrafos, maestros–, aportan algo de ellos mismos: sus características, sus deseos, sus experiencias, su percepción del mundo.

La danza es una de las actividades artísticas más antiguas del mundo. Es, en sí misma, un ejercicio prehistórico que se halla presente en la comunicación humana aun antes del asentamiento y la definitiva conformación del lenguaje discursivo, es un reflejo cultural antropológico. La danza conecta al hombre con el espacio que lo rodea y se convierte en el pretexto que hace al hombre entregarse a él.

Ningún género artístico permite la realización de tan increíble y sencilla experiencia. Todos los grupos, todos los individuos, las colectividades, las sociedades

3 Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo: un estudio sobre la mujer y la danza*, 1996, p. 231, p. 232.

que han hecho danza a lo largo de la historia de la humanidad, ya sea como una forma de satisfacer afanes rituales y religiosos, ya sea para expresar sentimientos profundos que espontáneamente surgen en los movimientos de los miembros del cuerpo, ya sea para celebrar logros y triunfos, sea para explorar, para descubrir, para conocer el propio cuerpo.

La danza es, en mayor medida que cualquier otro género artístico, un estilo de vida. La pasión resuelve en el cuerpo y en la sangre su propia existencia y su realización. La danza emerge del misterio del cuerpo, de ese cuerpo hecho arte y establece una relación inquietante y total con todo aquello que rodea al cuerpo humano.

Según Alberto Dallal "el arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio, impregnando de significación el acto o acción que los movimientos 'desatan' ". (4)

Se puede decir que aquella significación que tienen los movimientos dancísticos son parte de la existencia de un deseo básicamente intelectual que también es impulso puro con partes muy profundas de elaboración mental. Es decir, es cuerpo y mente, es una expresión plural, es dejarse llevar por el cuerpo y es también dirigirlo con la mente. El cuerpo es libre y deja fluir su necesidad de expresarse, la mente ordena y hace recordar al cuerpo su capacidad de controlar cada movimiento.

La idea de acción dancística trae consigo el de la música, pero no lo hace explícito; la danza no necesita de la presencia obvia y directa de la música por dos razones:

1) Porque la danza puede realizarse sin sonidos que la acompañen o guíen, ya que el ser humano posee un ritmo interno que es sentido y externado.

4 Dallal, Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, México, CONACULTA, 1996, p.12.

2) Porque la base o apoyo de la música, el ritmo, se manifiesta en la acción dancística, en la obra de baile, incluso cuando no se “oiga” se puede detectar, percibir visualmente en cada movimiento del bailarín.

La danza, nos dice Alberto Dallal, en su libro *Cómo acercarse a la danza*, requiere de ocho elementos que deben “darse” para que pueda realizarse. Un elemento solo no puede sobrevenir o perdurar sin los otros.

Estos ocho elementos son:

- 1) Cuerpo humano
- 2) Espacio
- 3) El movimiento
- 4) El impulso del movimiento (sentido, gratificación)
- 5) La relación luz-obscuridad
- 6) La forma o apariencia
- 7) El espectador participante
- 8) El tiempo (ritmo)

1) *Cuerpo humano*. Las actividades de la danza pertenecen en su totalidad al ser humano, aun cuando existen animales que por instinto crean situaciones que se podrían calificar de “dancísticas”. El cuerpo humano es la “materia prima” para hacer danza; la danza es el campo idóneo para que los seres humanos alcancen un óptimo desarrollo corporal y espiritual. En la danza aparecen la mente, la conciencia y la sensibilidad del ser humano y él mismo adjudica los méritos y cualidades de “obra de arte” a la danza, la cual siempre se produce en términos de acción comunitaria y acción cultural.

En el ejercicio de la danza, las capacidades del cuerpo humano contarán con límites reales. Aun los bailarines más entrenados podrán realizar sólo las proezas que sus fuerzas y sus límites físicos les permitan. Por ello el entrenamiento del cuerpo es sumamente necesario, pues conduce a los cuerpos humanos a manipular la

expresividad deseada. El bailarín entrenado tendrá la capacidad de hacer significativos sus movimientos en el espacio, de una forma muy distinta a la que el común de las personas, quienes también se pueden expresar bailando, lo hace. Por ello, decir que “la danza es un arte de bailarines”, no es un absurdo si se está buscando un conjunto de significaciones en los movimientos de la misma.

Además de las características esenciales de cada cuerpo humano –raza, complexión, rasgos físicos– influyen otros factores que podríamos denominar “culturales” como son los hábitos de trabajo, el tipo de alimentación, las costumbres domésticas, las diversiones, los deportes, los ritos, las guerras y los accidentes, son elementos que en conjunto forman la “cultura del cuerpo”.

La cultura del cuerpo está formada por todos los aspectos físicos e ingredientes subjetivos que tienen influencia en el manejo del cuerpo humano. Cada comunidad, clase social, pueblo o nación, elabora y amplía su propia cultura del cuerpo según la etapa histórica por la que esté atravesando. Cada grupo social, e incluso cada compañía de danza, impregnará sus expresiones dancísticas con ingredientes que le son propios y valiosos.

En la cultura del cuerpo intervienen factores físicos, objetivos y materiales, así como factores que permanecen en el ámbito de la moral, la ideología, la religión y las creencias. El cuerpo humano en el escenario, se erige como dueño de nuevos lenguajes que amplían el acervo cultural de los espectadores y airean las tradiciones prácticas de la danza.

2) *El espacio*. Cuando una persona baila irradia luz, energía; a partir de su interior refleja algo más que su carnalidad y esto lo hace hacia “afuera”. Por ello para el cuerpo en movimiento es indispensable el espacio, porque el cuerpo en la danza se prolonga, se expande, no sólo porque el cuerpo, al bailar, ocupa distintas “masas” durante su trayectoria, sino también porque hay un espacio, a la vez real y virtual que se va “haciendo” cuando el bailarín le da nombre y consistencia. Es un espacio que

permite el desarrollo de la materialidad dancística.

El ser humano y su danza requieren de ese espacio para vivir, para "ser", para existir. Este espacio en la danza está ahí con sus tres dimensiones: alto, ancho y fondo y es "llenado" por el ser humano que al bailar lo transforma puesto que altera sus dimensiones.

El espacio contiene una energía propia y el cuerpo humano parece tener una relación íntima con este espacio que penetra en la mentalidad de lo humano. Esa relación produce un nuevo conocimiento, un destino increíblemente atractivo: comunicarse a través del movimiento y llegar a ser una unidad, no sólo en los demás cuerpos de los seres humanos, sino con la totalidad del universo. La danza, en el movimiento, se persigue a sí misma y crea su exclusiva forma de apropiación del espacio. En el espacio se dan las combinaciones de los otros siete elementos.

3) *El movimiento.* Es la capacidad que surge a partir de la inmovilidad y que "ocurre" mientras dure la energía indispensable. En la danza, en este movimiento que ha sido aislado del impulso que lo produce, se hallan dos factores: el apoyo de las "técnicas" que son la naturaleza misma de la danza y por otra parte las "formas" a las que se da lugar, las cuales son los sucesivos resultados formales que el cuerpo humano va "dejando" en el espacio; una serie, una estela, una secuencia, "formas", figuras en el espacio.

4) *El impulso del movimiento.* El movimiento de la danza no puede ser cualquier movimiento en el espacio, debe contener, además, significación: un hábito, un acento, una carga impuesta por el bailarín. En general, los movimientos que el ser humano realiza en su existencia individual y colectiva poseen un significado, persiguen un fin y son infinitos, inacabables en número. Todos ellos pueden ser registrados y clasificados: un salto, un desplazamiento, un golpe, que responden a una nomenclatura y se incorporan a códigos establecidos dentro de cada cultura. La significación, como la intensidad, la carga, el acento, el hábito, es el sentido que se le

otorga a los movimientos de una secuencia o de una obra para que ésta sea danza. El movimiento de cualquier ser humano y el movimiento de un bailarín se diferencian, porque éste último está consciente de que esta significación existe. Esta significación es una cualidad del movimiento del cuerpo humano que intensificará el acto y que “expresará” algo que el ejecutante quería manifestar con el lenguaje dancístico.

5) *La relación luz-obscuridad.* En todas las artes escénicas, la combinación de luces y sombras, de luz y obscuridad es fundamental. En la danza es primordial, pues la luz-obscuridad afecta al espectador que recibe el impacto visual y a la pieza dancística con sus otros siete elementos. Los grados de luminosidad y la capacidad lumínica del área o de las áreas espaciales en donde se realiza la danza, pueden tener consecuencias directas sobre la secuencia, el lapso o la forma dancística.

6) *La forma o apariencia.* Danzar es realizar movimientos con el cuerpo, con una carga, un acento, una significación, dentro del espacio. Estos movimientos son dominados por el ejecutante de tal manera que puede entregarse a ellos, desatarse, “liberarse”. Estos movimientos no son útiles como comer o dormir pero permiten que la expresión –eso que se quiere decir por medio del movimiento corporal– adquiera forma, apariencia. Los movimientos cotidianos del ser humano pueden ser traducidos, explicados por medio del lenguaje discursivo, pero la significación de los movimientos dancísticos son el elemento motivación básico que hizo que la danza sobreviviera, produciéndose en el espacio. La forma es, en la danza, el resultado externo de la significación.

La forma constituye la apariencia total de una danza: es una secuencia de figuras que dejan una estela irreal, un “trozo” de los cuerpos en el espacio. Poses o figuras sucesivas. La forma es la “figura” más externa de la danza, lo más directamente visible. La forma implica el lugar de cada miembro del cuerpo en el espacio y su relación particular con los demás miembros, cuerpos o volúmenes que intervienen en la secuencia o la danza que llega al espectador, principalmente, gracias a lo aparente.

7) *El espectador participante*. Todos los seres humanos han estado en contacto con la danza en algún momento de su vida. Cuando un bailarín danza debe de haber una identificación entre el ejecutante y el espectador. En el ejercicio de la danza no se prevé la posibilidad de la exclusiva autocomplacencia; la pieza dancística no se consume sino hasta que el espectador la “ve”, la admira, la registra. Si esto no ocurre puede considerarse inédita pues la danza necesita ser admirada, ya que su naturaleza efímera así lo requiere .

Cuando los ejecutantes se adiestran tienen espejos, con los que se auto observan y, a su vez, al carecer de espectador, lo inventan, “sienten” la presencia de aquél que es tan necesario para el pleno ejercicio de su arte. Tal es la fuerza invocativa de la danza que puede convertir al espectador en participante y atraerlo a la realización del acto dancístico.

8) *El tiempo (ritmo)*. En la danza el tiempo existe como apoyo o continente. También existe el ritmo aunque no pueda ser percibido mediante sonidos o ruidos, marcas o golpes en un instrumento. Una danza sin música puede ser percibida por los espectadores porque el ejecutante divide el tiempo –periodo que dura la danza– , en partes que el mismo espectador compara con un tiempo o un ritmo interior que él posee, un conocimiento natural que todos tenemos.

El ser humano danza también gracias a un ritmo interior que tiene que ver con las marcas del tiempo biológico en el que este individuo se halla inmerso: el latido del corazón, el ciclo respiratorio, la sucesión de la noche y del día o las olas del mar y marca una estructura rítmica que es la esencia de toda danza. También hay un tiempo cultural: dormir, alimentarse, desplazarse, etc. Todas estas nociones, naturales y adquiridas, espontáneas y aceptadas, se han convertido en apoyos silenciosos, invisibles, secretos de la danza y sus manifestaciones.

Danza: expresión inherente al ser humano

Este último elemento de la danza, el tiempo, muestra la relación directa entre la danza y aquel ritmo interno que por naturaleza tiene el ser humano, el cual le permite expresarse por medio del movimiento de sus miembros. El cuerpo es un enjambre de ritmos que se producen a diferentes niveles de tiempo, desde los ciclos menstruales hasta los ritmos respiratorios y cardíacos que se miden en inspiraciones y latidos por minuto y en las palpitaciones que expresan el paso de la sangre por los conductos propios de su sistema de circulación. También tenemos un ritmo para correr y para caminar.

“Para cada individuo hay un momento del día en que su temperatura es más baja y el ritmo de su corazón es más lento. No es sorprendente que los períodos de actividad e inactividad sean paralelos a otros ritmos del organismo y sigan también un ciclo de un día de duración. Si se aísla una célula del cuerpo, se podría detectar en ella ritmos cardíacos, lo que evidencia que los factores biológicos que diferencian a una persona de otra comienzan a nivel celular. Existen ritmos o períodos más amplios, el tiempo mínimo o máximo indispensable para la realización de un movimiento específico y localizado: alzar una pierna, girar el cuello, levantar los dos hombros, etc.” (5)

Existen referencias internas y externas para establecer ritmos. Las primeras pueden ser, como ya se ha dicho: los ciclos menstruales y los latidos del corazón por minuto. Las segundas, las cuales ofrece la misma naturaleza, son la luna, los ciclos de la siembra, días y noches, etc. Gracias a estos fenómenos internos y externos, el hombre y la mujer poseen una noción del tiempo y del ritmo; conceptos que existen y acompañan al ser humano en todas sus acciones, tareas y realizaciones.

Cada persona tiene un ritmo individual y único que varía según la situación que

5 Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, México, 1992, p. 153, p. 154..

se esté viviendo y las personas con que se esté tratando. Es decir, las diferencias individuales de ritmo biológico básico intervienen en los encuentros entre personas. La "biología básica" (ritmo innato) es una de las formas de predecir y evaluar algunos de los problemas prácticos de la comunicación humana.

Estos ritmos influyen en el ser humano desde que se encuentra en el útero materno y más tarde, cuando los niños apenas aprenden a caminar y sienten la necesidad de expresarse por medio de los movimientos de su cuerpo en un estado de excitación comenzarán a mover pies, manos, brazos, torso, cuello, sin necesidad de una pieza musical. Cada niño tendrá su muy particular ritmo interno desde la más temprana infancia; los ritmos básicos de un individuo afectan su relación con los demás, de ello se deduce fácilmente que cada persona buscará, a lo largo de su vida, ritmos complementarios a los propios.

Para el estudio de la comunicación humana hay que tomar en cuenta los ritmos internos, la forma en que se externalizan en los movimientos corporales y gestuales, sin olvidar lo mucho que se puede transmitir con un gesto o con una postura. El gesto y la gesticulación son actos superficiales de un dispositivo interno; ambos complementan la acción reveladora de la palabra y pueden expresar mucho más que un conjunto de palabras, que una idea, que una frase y lo mismo sucede con las posturas y los movimientos corporales.

Actualmente las personas han mostrado un enorme interés por la comunicación. Es la necesidad que mucha gente tiene de restablecer contacto con sus propias emociones para poder expresarlas y comprender las de los demás; se trata de la búsqueda de la verdad emocional que se expresa sin palabras. La comunicación no se debe estudiar por unidades separadas sino como un sistema integrado y cada elemento debe analizarse en su relación con los demás. Los especialistas en Cinesis (estudio del cuerpo humano) han descubierto un nivel de comunicación de señales y reacciones tan sutiles y veloces que el mensaje, aunque obviamente hace impacto, pasa inadvertido.

Los movimientos de un individuo son reflejo de su carácter, sus emociones y sus reacciones ante la gente que lo rodea. Flora Davis afirma que “detrás de las palabras está el cimiento sobre el cual se constituyen las relaciones humanas: la comunicación no verbal. Las palabras son hermosas, fascinantes e importantes, pero las hemos sobrestimado en exceso, ya que no representan la totalidad, ni siquiera la mitad del mensaje”. (6)

En su libro *La comunicación no verbal* esta escritora explica un estudio que hizo el profesor William Condon, quien tiene su laboratorio en el *Western Psychiatric Institute and Clinic en Pittsburgh*, acerca de un fenómeno sorprendente y fascinante sobre los ritmos corporales.

El estudio minucioso de películas y de videos de personas interrelacionándose han permitido descubrir que, en formas mínimas, el cuerpo del hombre baila continuamente al compás de un discurso, propio o ajeno. Por medio de cabeceos, parpadeos, movimientos de las manos y dedos. A este hecho le llamó “sincronía internacional”.

El microanálisis de videos ha permitido observar que cuando una persona está hablando sigue un ritmo, y aquella persona que la escucha, se mueve al son de ese ritmo y se sincronizan perfectamente. Entonces, cuando dos personas conversan están unidas no sólo por las palabras que intercambian sino por ese ritmo compartido. Es como si fueran llevadas por una misma corriente.

¿Para qué sirve esta sincronía internacional si uno nunca está consciente de ella? Condon cree que es un cimiento sobre el que está edificada la comunicación humana y que sin ella la comunicación sería casi imposible. La sincronía internacional se puede presentar de manera muy leve (pequeños movimientos de cabeza por ejemplo) o muy intensificada (movimientos de pies, manos, cabeza, hasta acompañarse de todo el

6 *Ibid.*, p. 21.

cuerpo). Cuando esto sucede, se experimenta una gran armonía interna y con quien se habla (lo que podría relacionarse con la capacidad expresiva de la danza). Sin embargo, esta sincronía puede ser interrumpida o simplemente no presentarse, si se trata de una discusión agresiva; inclusive se ha encontrado diferencia rítmica y poca sincronía cuando se trata de distintas razas humanas.

Parece que la vida humana está profundamente integrada en un movimiento compartido con el entorno, por ejemplo, el bebé, estando dentro de su madre, se mueve con los movimientos de ésta. Después del nacimiento, el movimiento y ritmo compartidos continúan, entre ellos existe una sincronía. El bebé empieza a detectar ritmos: el corazón de su madre, su voz y puede escuchar algunos sonidos externos. El ruido sordo que producen los movimientos intestinales está constantemente presente y esto se debe a que el líquido amniótico es mejor conductor de sonido que el aire.

“El bebé vive durante nueve meses en el útero de la madre, al ritmo constante del corazón materno y se ha comprobado que, después de nacer, los recién nacidos que escuchan la grabación del sonido del corazón lloran menos y aumentan más de peso que otros bebés de la misma edad, por lo tanto no sería sorprendente que el latido del corazón fuera un ritmo humano básico”. (7)

El compartir el ritmo con otra persona promueve una impresión de intimidad, de armonía. La gente es muy sensible a la forma en que se mueve otra persona, y esta sensibilidad especial ni siquiera la conocen pues existen niveles diferentes para expresar intimidad o alejamiento en una relación: posturas, sincronía, contacto visual, etc.

Condon piensa que el sistema nervioso vibra rítmicamente en respuesta al discurso (al igual que el cuerpo lo hace cuando escucha música y/o danza) y si éste sufre una alteración o alguno de quienes hablan lo hacen, el otro lo registrará

7 *Ibid.*, p.146.

inmediatamente. Los seres humanos son increíblemente sensibles al lenguaje y los sonidos. Todo el organismo está engranado y Condon cree que no existe una separación real entre lenguaje y cinésis (movimientos corporales). Las personas sincronizan no porque puedan prever el esquema del discurso sino por una relación inmediata semejante a un reflejo.

Cuando una persona habla se puede notar un retraso entre el discurso y el gesto. Es como si el sonido llegara al oyente y fuera procesado en un nivel neurológico inferior, donde produce el impacto en su ritmo, tal vez por eso este ritmo compartido nunca llega a un nivel consciente. Ciertos intervalos rítmicos ocurren con tanta frecuencia (un acento fuerte una vez por segundo) que se puede pensar que parten del organismo en sí (latido del corazón humano).

Todo este análisis de los ritmos innatos, la importancia de la postura, de los gestos, el lenguaje no verbal del ser humano, lleva a entender que el hombre no nace hablando y por medio de estos elementos aprende, se expresa y se comunica. Las primeras experiencias del mundo que lo rodea y sus primeras comunicaciones son necesariamente no verbales. Mirando, tocando, percibiendo el comportamiento de las personas que lo rodean y siendo sostenido aprende las primeras y quizá más importantes lecciones de la vida. Estas lecciones comienzan aún antes de nacer; los ritmos se perciben desde ese momento y el bebé se mueve rítmicamente dentro del útero en donde flota, se mece y algunas veces hasta casi podría decirse que baila en los primeros meses de vida, cuando todavía tiene espacio para moverse libremente.

A medida que el bebé crece comienza no sólo a distinguir los rostros y cosas que lo rodean, sino a reconocer expresiones (gestos y posturas corporales), y en poco tiempo está capacitado para interpretar el lenguaje no verbal de manera más hábil, tal vez, que en toda su existencia posterior. En las etapas preverbales se dejan guiar mucho más por pequeños movimientos, cambios de postura y tonos de voz, de lo que se necesita en la vida posterior. El niño seguirá siendo muy sensible a los mensajes faciales y es capaz de ver la excitación, el temor, la vergüenza o la alegría. Un

bailarín se vuelve sumamente sensible a los mensajes faciales y corporales.

“El cuerpo humano comunica por sí mismo, no sólo por la forma en que se mueve o por las posturas que adopta. También puede haber un mensaje en la forma del cuerpo en sí, y la distribución de los rasgos faciales” (8). Esto sucede en la danza, aun cuando el bailarín no se mueve, su presencia, la postura de su cuerpo entrenado, su porte, su musculatura y su gesto son los que hablan y expresan.

Los cuerpos tienen su modo de hablar, portan signos. Puede ser una respiración superficial e irregular, hombros que se cargan hacia adelante hundiendo el pecho, cuerpos de pequeñas bailarinas que al escuchar “siéntanse princesas” hacen crecer su cuerpo, levantan la cabeza y su mirada se vuelve atenta; en toda situación se trata de cuerpos expresivos que reflejan las circunstancias específicas de la historia de cada individuo.

A lo largo de la vida los individuos van incorporando códigos que regulan la relación con el propio cuerpo y su gobierno, así como el intercambio con otros cuerpos, códigos que quedan, literalmente, encarnados: hábitos, gestos, manejo de espacio (danza), modos de hablar, de moverse, códigos sexuales, modalidades expresivas de emociones, ritmos corporales. Códigos, todos ellos, que conforman un peculiar gobierno del cuerpo.

Alberto Dallal expresa en el libro *La danza contra la muerte*, que los gestos se vuelven sensaciones, sentimientos, nociones, percepciones, ideas que se mezclan en el interior del cuerpo, de la mente. Los gestos y la gesticulación implementan, ya sea el afán, ya sea la capacidad de expresión de un individuo y gracias a su espontaneidad y la forma tan natural de convertirse en una forma de comunicación para el ser humano, el gesto, podría ser el embrión de la danza.

8 *Ibid.*, p. 52.

Dallal: “el gesto es la abstracción básica mediante la cual se organiza y se recrea la ilusión de la danza. Los gestos son espontaneidad y expresión y pueden ser controlados conscientemente pues pueden ser elaborados, igual que los sonidos vocales, en un sistema de símbolos asignados y combinables, un lenguaje discursivo genuino. El gesto no es sólo un apoyo en la danza, sino un sistema autogenerado de signos funcionales, operativos. En la danza, el gesto es un código de un sistema de signos asimétricos de la expresividad normal o aceptada. Interpretarlos es ya uno de los medios de que se valen los seres humanos para comunicarse”. (9)

Así como los gestos, los músculos de la espalda, los dedos de los pies, de las manos, las piernas y demás partes del cuerpo humano pueden convertirse en piezas móviles y producir momentos dancísticos. Los códigos corporales proporcionan el vocabulario que instituye una práctica corporal y sus normas de funcionamiento. En este sentido las técnicas que permitan hablar al cuerpo son fundamentales porque le permiten expresarse.

En la danza, el movimiento, la postura, los gestos, el espacio y el tiempo se funden en una dinámica que consiste en un despliegue organizado de energía en donde interaccionan con gran creatividad las fuerzas implicadas. La danza es siempre una metáfora de la vida, de la búsqueda creativa de la renovación del espíritu de juego. Cada movimiento en danza es una conjunción sintetizada de emociones, ideas, sensaciones y estados de ánimo. Se trata de la unión de un código corporal aprendido desde la infancia con un nuevo código aprendido en la danza.

El ser humano se ha expresado universalmente en la danza. Su profunda y compleja expresividad reflejan el intenso momento en el que el cuerpo de un hombre o de una mujer, no satisfecho con los medios de expresión a su alcance, trasladó la posibilidad de comunicación al movimiento de sus miembros.

9 Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p.50.

“Una energía desconocida provenía del centro mismo del pecho o del abdomen, e insistía en trasladarse hacia la superficie de la piel, traspasar el espacio e iniciarse en la expresión. Este impulso inició una de las manifestaciones más hermosas, constantes y completas que posee el ser humano, para expresarse y dar fe de su paso por la existencia. La danza estaba creada: universo armónico al cual le daba razón de ser el movimiento de los cuerpos. Había arte para mucho tiempo...para todos los tiempos”.

(10)

A lo largo de los siglos la danza ha cumplido distintas funciones sociales: su expresión primitiva ha sido primordialmente conjuro mágico, ritual o ceremonial. Su desarrollo en la sociedad, la llevó a aparecer bajo muy diversas modalidades. Como todo acto humano, la danza ha evolucionado y adoptado formas y funciones diversas.

Varias de las funciones que cumplió en épocas pasadas persisten de alguna manera en el mundo contemporáneo. En las nuevas tareas, por ejemplo, en la educación y en la psicoterapia.

10 *Ibid.*, p. 86.

Bailar es terapia

María Fux * narra en su libro *Danza, experiencia de vida*, sus vivencias en la enseñanza de la danza a los niños sordos, su danzaterapia. En ella intervienen de forma muy importante los ritmos corporales internos y todas las modalidades de expresión no verbal. Para ella vivir la danza es experimentarla varias veces, como práctica colectiva, como liberación, como experiencia personal, pues para Fux ha sido una experiencia de vida y siempre una forma de expresarse, de dar y encontrar el punto de vinculación con el mundo que la rodea; concibiendo así la experiencia del cuerpo como un descubrimiento del ritmo interno a través del cual se puede movilizar la vía de comunicación que hay en su interior. Para ello el cuerpo debe ser motivado, sobre todo tener un sentido: por qué me muevo y para qué.

“La danza no debe ser privilegio de aquellos que parecen ser dotados, la danza está en cualquier ser humano y debe de ser impartida en la educación común como una materia de valor estético, se puede canalizar la danza como un lenguaje más en la educación; el lenguaje verbal y la escritura son fundamentales, pero a veces insuficientes. Con la danza el ser humano tendría la percepción de su cuerpo como medio expresivo en relación con la vida misma”. (11)

Cuando María Fux enseña danza a los niños que no tienen ninguna incapacidad física, lo primero que hace es familiarizarlos con el espacio que los rodea para que después descubran que pueden dibujar en él no sólo con lápiz y papel sino con el cuerpo.

* María Fux es considerada una de la más destacadas figuras de la danza contemporánea argentina. Ella dedicó su vida a la danza, como coreógrafa, bailarina y también como educadora que anhela transmitir su lenguaje artístico. Sus treinta años de experiencia le permiten dedicarse a educar a personas de todas las edades, a partir de los tres años, así como danzaterapia. Su técnica de enseñanza es extraída de su experiencia viva y para ella encontrar una forma de comunicar a través de la danza es posible en cualquier momento que se desee. Para ella no hay límites.

11 Fux, María, *Danza, experiencia de vida*, España, Paidós, 1992, p. 34.

Cada clase finaliza con la improvisación, que consiste en mover el cuerpo en el espacio libremente con o sin música. Y es en este momento cuando cada niño descubre que sus movimientos, comprendidos y asimilados, le permiten crear otros movimientos nuevos y maravillosos, así ellos desarrollan ideas propias y dan vuelo a su imaginación, lo cual se traducirá en alegría y creación en el espacio. El encuentro de los niños con la danza los ayuda a liberar la energía acumulada a causa de las prohibiciones y miedos, de las imposibilidades y de la falta de naturalidad para expresarse que se les ha inculcado.

María Fux reitera lo ya mencionado acerca del ritmo y dice que “el ritmo está en la respiración, el ritmo está en la circulación de la sangre, el ritmo está en el corazón, ritmo tienen nuestros propios nombres, nuestros pasos lo tienen; cuando comemos, dormimos o nos movemos estamos haciendo ritmo, cada movimiento ejecutado en el espacio sin apoyo de la música tiene su ritmo, ritmo natural y puro”. (12)

La manera en que los bailarines dibujan en el espacio con su cuerpo produce diferentes ritmos de acuerdo con los estados emocionales del que danza. Cuando María Fux ve que un estudiante llega acelerado a su clase, y los movimientos que realiza son acelerados, lentamente lo encausa hacia la búsqueda de un equilibrio emocional y lleva la agitación en dirección hacia otras posibilidades, así la respiración empieza a ser más lenta y serena y al comprenderlo podrán irse domando y reencontrándose en la línea de ese ritmo interno y este sólo es percibido con el cuerpo.

Con respecto a la música, ella explica que la apreciación musical, de acuerdo con su experiencia, nunca debe de ser estática. Cuando las personas escuchan música y no se mueven, es porque aun cuando la música los penetra y quisieran moverse, la cultura y los miedos que ésta impone no lo permiten. La vivencia musical se amplía y enriquece cuando se extiende al cuerpo. La música pasa al cuerpo, en el caso de los oyentes, por el oído primero y a medida que la música se difunde, como la sangre en

12 *Ibid.*, p. 43.

el cuerpo, una persona se puede mover en el espacio sintiéndolo adentro, no sólo en forma auditiva, sino encontrándolo ya dentro de su cuerpo como una transfusión. Se produce una simbiosis.

Según la experiencia de María Fux con los niños sordos pasa lo siguiente: con su búsqueda de estímulos audibles y no audibles para la movilización, ella cree que los niños absorben una posibilidad rítmica producida por esa música que no escuchan. Cuando los niños sordos y oyentes improvisan juntos, el tema musical está respaldado por las formas realizadas y comprendidas por el cuerpo en el espacio.

Los niños sordos ven a sus compañeros y con ello se les da un esquema de comprensión rítmica y movilizadora de tal forma que ellos se sientan seguros de llegar a la improvisación y muchas veces los niños sordos logran resultados sorprendentes y excepcionales de comprensión musical y sus danzas son, en su estructura musical, mejores que las de los niños oyentes.

Este encuentro del no oyente con la música es llevado a cabo de la siguiente manera: primero se ha producido el contagio colectivo y el interés despertado con la imagen en la clase; segundo, la autonomía y la seguridad de las frases musicales –luego afirmadas corporalmente a través de un ritmo– que responden a una música no audible pero sí perceptible. A veces un sordo tiene más música adentro y la traduce mejor que los que escuchan.

María Fux piensa en la necesidad de canalizar una experiencia que permita comprender la música con nuestro cuerpo, sin pasos preestablecidos, sin relación entre ritmo y melodía, de tal forma que se podrá vivir la música en movimiento. Para danzar, cosa que cualquier persona puede hacer, es necesario abrir compuertas y aceptarse, y aceptar también formas de reconocimiento de ese mundo interno que pueden descargarse de manera espontánea para ser creadores.

Fux ha llegado a la conclusión de que el silencio puede ser danzado. “Los no

oyentes sí conocen el camino movilizador a través del silencio; han escuchado su respiración y el ritmo de su corazón al bombear la sangre a todo el cuerpo y han conseguido transformar su propio movimiento en danza”.(13)

Ella muestra a los no oyentes la importancia de reconocer con la imaginación todo lo que puede aportar uno en forma siempre original, la posibilidad de que el cuerpo sea el que produzca el ritmo; esto lo logra utilizando su cuerpo para hacer golpeteos fuertes y débiles en su mismo cuerpo o en el piso a través de sus pies y sus manos.

La impregnación para los no oyentes tiene que ser intensamente movilizadora porque no tienen el apoyo auditivo y el cuerpo debe sentirse pleno de energía creadora para impulsarlo a la necesidad en donde pueda reconocerse. Ella afirma que es importante hacerles sentir que su cuerpo es como hablar y que para ello no necesitan de estímulos musicales externos. Lo mismo le pasa a un bailarín oyente cuando baila sin el estímulo externo de la música, tal es el caso de las bailarinas de las fotografías.

Después de que María Fux trabajó enseñándoles diferentes movimientos y ritmos con su cuerpo –lentos, fuertes, pesados, livianos, percusivos, descendentes, ascendentes, en diagonal, en suspensión– recurre a las vibraciones. Con el sonido “rrrrrrrr” que moviliza todo el cuerpo a través de esa vibración iniciada en la boca, el grupo encuentra un nuevo enriquecimiento hacia ritmos no audibles. Ellos pueden combinarlos con los ritmos ya conocidos y alternar así frases que ayudarán al encuentro de este nuevo lenguaje. Mediante este tipo de ritmos ellos descargan la energía vital producida por el cuerpo creando movimientos que lo expresen, así exteriorizan movimientos producidos por ellos en relación con su ritmo interno en forma creativa.

“El tema musical no existe, pero sí la comprensión, respaldada por las imágenes

13 *Ibid.*, p. 91.

y el cuerpo. Ese cuerpo dibujará formas que lo expresen. La exploración se canaliza creativamente sin que el oído haya participado en la expresión. Sólo el ritmo, el ritmo de sus cuerpos, de los cuerpos del grupo con los cuales no hay diferencias, les ha enseñado el camino de su propia expresión". (14)

Muchas veces los no oyentes, cuando improvisan descubren su naturaleza sincera y profunda y consiguen resultados excepcionales en el desarrollo de movimientos en el espacio. Ellos abren su sensibilidad y su comprensión, y la falta de estímulos auditivos les permite valorar su cuerpo al máximo y hallar un lenguaje movilizador expresivo al que se entregan sin resistencia.

"La danza sin música debe de ser realizada de cualquier manera, como entrenamiento y práctica para el ejecutante, escuchando el ritmo de adentro. Uno debe de obedecer a cualquier movimiento, pero dando todo de adentro hacia afuera. Es decir, pensar y movernos con el ritmo de nuestra alma" (15).

La música es maravillosa, pero cuando una persona danza también lo es. Son los argumentos del bailarín, los relatos íntimos, incluso la propia vida del danzante que puede ser expresada en movimientos con o sin música. No importa cómo, dónde y cuándo, pero siempre hay que danzar... es una necesidad del cuerpo humano.

14 *Ibid.*, p. 99.

15 *Ibid.*, p. 101.

La danza como lenguaje y como expresión.

Varios apelativos ha recibido la danza, como creación, como lenguaje y como comunicación. Pero a lo largo de la historia se ha puesto en entredicho la modalidad de la danza como lenguaje. Lo que sí es importante tomar en cuenta, es a la danza como transformadora de un código común (el lenguaje discursivo) dirigido al creador y al espectador.

Para hacer danza hay que despertar el cuerpo para que hable sin la mediación de palabras. La danza es una manifestación hecha, acabada, no sólo de un grupo culturalmente configurado sino de cualquier individuo. Es la sencilla expresión de una capacidad o de un instinto que tradicionalmente se realiza por medio del movimiento.

Alberto Dallal desarrolla ampliamente en *La danza contra la muerte*, algunas de las consideraciones que se han hecho en torno a la danza como lenguaje y como expresión. Este apartado es una pequeña síntesis de aquellos puntos que conciernen directamente al tema aquí desarrollado.

El autor explica que para entender o interpretar aquello que nos quiere decir la danza sin palabras, se le debe analizar como un lenguaje que por lo tanto es, en sí misma, un conjunto de signos, un código. La materia prima de la danza es el cuerpo y la existencia de la danza se satisface en la existencia del elemento cuerpo humano.

El código consciente, culturalmente desarrollado, que muestra la danza actual se relaciona directamente con el movimiento. En este código la capacidad del movimiento del cuerpo humano ha sido tan sólo un auxiliar del lenguaje danza. Los estudios realizados en torno a la danza la han considerado como expresión lograda de cuerpos y pueblos culturalmente configurados.

En este sentido, el estudio de las danzas primitivas se realiza a partir de la danza

como expresión de formas de vida estructuradas, o sea, la creatividad formal propia de las necesidades o impulsos de un grupo determinado. La danza, desde esta perspectiva, es un *corpus* armónico que se desarrollará a partir de un sentido especial que le da vida y organiza tanto los movimientos corporales, como los diseños que los grupos realizan durante esta actividad.

“El hombre impuso el lenguaje discursivo como la vía más expedita y práctica para alcanzar y registrar el conocimiento y fue ésta una experiencia unívoca, espontánea, natural dentro de un conjunto de posibles vías o sistemas de comunicación. Las vías no utilizadas y sus distintas combinaciones aparecerían más tarde con otras posibilidades de desarrollo y codificación, en las múltiples manifestaciones artísticas”. (16)

La organización de los elementos del lenguaje discursivo, gracias a su operatividad, condujo a una codificación secular y convencional aplicable a las necesidades cotidianas e inmediatas de un grupo.

El surgimiento de la palabra-pensamiento da al hombre un elemento de funcionalidad práctica de instantánea configuración, comunicabilidad y facilidad de registro. De hecho la naturaleza misma del lenguaje discursivo es el reflejo de un conjunto de características y mecanismos propios de la naturaleza de los procesos mentales del ser humano.

“De los lenguajes establecidos o inventados por el hombre hasta la fecha, la danza es el que más directa y naturalmente se vincula al lenguaje discursivo. El ademán, la mímica, la gesticulación, el gesto, se hallan en el origen mismo del sonido gutural”.

(17)

16 Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983,

p. 45.

17 *Ibid.*

A diferencia del lenguaje discursivo, que continúa siendo reflejo de los fenómenos que sobrevienen en la realidad, la danza puede considerarse prolongación del instinto o bien una acción transformadora que se incorpora o se añade a un fenómeno específico.

“Entonces se puede observar que, en un momento histórico específico, se pierde la posibilidad de una codificación dancística directa, no artística, una situación en que el hombre no aprovecha (como cuando asume la danza como expresión) los medios lingüísticos que le ofrecía su cuerpo y los movimientos de este” (18). “Los elementos constitutivos de la danza no imponen, entonces, desde el principio, un cúmulo de operativos diseños ‘codificables’, ciertas cualidades que fueran susceptibles de alcanzar una adecuada sistematización para lograr el establecimiento de una comunicación y un conocimiento distintos (o paralelos) de la lógica del lenguaje discursivo”. (19)

La utilización y la aplicabilidad de la danza como lenguaje universal comunicable jamás sobrevendrá en torno a sus posibilidades para alcanzar una adecuada codificación de signos, sino en torno a un conjunto de símbolos impuestos a través del pensamiento, sea mítico, ritual, religioso o lógico-científico. La perdurabilidad y trascendencia de la danza se manifiesta en la historia de la especie humana como una expresión, y no como un lenguaje.

El lenguaje discursivo converge espontánea o inducidamente hacia un proceso psíquico-intelectual que puede ser denominado autoconciencia o conocimiento que de sí mismo tiene un ente organizado, conector y practicante de un sistema o un conjunto de códigos.

Durante el desarrollo de la “danza como expresión”, el proceso de

18 *Ibid.*, p.46.

19 *Ibid.*, p.47.

autoconocimiento representa un fenómeno histórico y sociológico. La autoconciencia de distintos países del mundo muestra las peculiaridades de sus distintas danzas, pues es un acercamiento al conjunto de elementos simbólicos, que configuran una cultura determinada.

Entonces, la autoconciencia del cuerpo se convierte en expresión en el momento en el que “el cuerpo establece parámetros internos que le permitan especificar ciertos signos esenciales, los cuales forman un conjunto o un sistema que propicia autoconocimiento o autocomplacencia: una especie de caudal que se halla siempre en ‘disposición’ de reaccionar o accionar hacia la realidad y convertirse en expresión o actividad”. (20)

En cuanto a los movimientos del ser humano y su capacidad expresiva, se puede decir que existen movimientos llevados a cabo en la vida diaria que no necesariamente implican una comunicación codificada con el medio ambiente o con los demás miembros del grupo. Estos movimientos inexpresivos son aquellos que son una especie de posible código que se refiere a la internalización y adaptación de ciertos peculiares movimientos peculiares que es obligatorio que el hombre realice en el trabajo, diversiones e incluso en actividades aisladas.

Lo móvil inexpresivo precede la acción dancística en la medida en que concibe el movimiento como una acción inexpresiva, sin funcionalidad ni significación. El acto no carece de sentido, pero no será una acción inducida significativamente para convertirse en expresión. La danza moderna parece interesada en el descubrimiento de lo móvil inexpresivo para asimilarlo a la codificación (universal) que sus artistas y creadores tratan de configurar y organizar.

Considerar la danza como creación, como conjunto de acciones impregnadas de símbolos, como reunión de significaciones, de expresiones, exige hacer caso omiso de la

20 *Ibid.*, p. 49.

danza como lenguaje. El arte es comunicación que el hombre expresa para la humanidad en un lenguaje que surge desde los sucesos cotidianos. Alberto Dallal afirma que salvo contadas excepciones, como la de Martha Graham*, ninguna de las actuales tendencias experimentales de la danza contemporánea contempla el estudio de la danza como lenguaje.

Entonces la danza pierde la posibilidad de erigirse como lenguaje codificado para que el hombre se comunique especialmente sin las limitaciones e inventivas del simbolismo del arte, e intenta comunicar en un "lenguaje otro" que, poseedor de las necesarias significaciones, permite a los hombres, al grupo, utilizar el cuerpo como materia prima capaz de comunicar con una relativa exactitud.

El futuro de este "lenguaje otro", oculto, no será aplicado conscientemente y dependerá de las investigaciones serias que se realicen en este sentido y de la adaptación de ellas a una nueva técnica que conciba la danza como un lenguaje anterior a las formaciones simbólicas que dieron vida al arte de la danza.

Así pues, siempre habrá quien considere la danza como lenguaje. La habilidad que el bailarín adquiere no es una mecánica gramática del movimiento, sino la capacidad de transformar cada uno de sus innumerables impulsos en una tensión espacial productiva descargada en la forma dancística con significado propio.

La danza se hace una función del deseo que siente el bailarín de expresarse. La danza es entonces un conjunto de impulsos individuales de expresión de un bailarín que mediante el entrenamiento y el autoconocimiento del cuerpo y sus capacidades se ha convertido en creador. Y es ésta la gran importancia de la danza contemporánea, la constante creación y la búsqueda insaciable e intensa de la misma.

* Coreógrafa y bailarina estadounidense creadora de una técnica de la danza moderna igual de compleja que la clásica, buscando un lenguaje más coherente a la naturaleza humana..

Géneros dancísticos

Dentro del trabajo fotográfico realizado se incluyen fotografías de bailarinas de danza clásica y de danza contemporánea, pero antes de comenzar a analizar estos dos tipos de danza es importante ubicarlas dentro de los géneros dancísticos existentes. Para Alberto Dallal, los géneros surgen según los grupos sociales en que producen y realizan el arte de la danza, es decir, los que experimentan cada pieza dancística completa. Los géneros son:

- 1) Danzas autóctonas
- 2) Danzas populares, las cuales se subdividen, según se realicen en el campo o en la ciudad, en:
 - a) danzas folklóricas o regionales
 - b) danzas populares urbanas

Y si se consideran las técnicas elaboradas y asimiladas, aceptadas, dominadas mundialmente para que los bailarines se adiestren y puedan convertirse en profesionales y especialistas, surgen los siguientes géneros:

- 3) Danza clásica
- 4) Danza moderna
- 5) Danza contemporánea

A continuación se dará una breve explicación de cada género para estar familiarizados con cada uno de ellos y así entender la importancia de los géneros centrales de este trabajo.

1) Danzas autóctonas o tradicionales. Este tipo de danzas son aquellas que se han conservado, durante siglos o un periodo de tiempo considerable, en muchas comunidades del mundo, en donde aún se siguen practicando. Estas danzas las ejecutan los descendientes de las más antiguas culturas y civilizaciones del mundo: hindú, china, japonesa, etcétera. Han mantenido a lo largo del tiempo sus elementos

originales: pasos, ritmos de montaje e interpretación, desplazamientos, actitudes, vestimentas, maquillajes, coreografías o escenografía, entre otros. En general son danzas rituales y religiosas sin dejar a un lado el contenido de elementos que permiten detectar las situaciones sociales y económicas en las que surgieron. Su importancia radica en su presencia en el tiempo histórico y su desarrollo cultural y artístico. Son danzas milenarias.

2) Danzas populares. Son aquellas danzas que surgen como consecuencia del impulso natural e instintivo para bailar que el ser humano posee, ya sea de forma individual o colectiva. Son el ejemplo más amplio, vivo y repetitivo de este arte, pues prácticamente cualquier comunidad o núcleo social crea danzas para celebrar, festejar, representar y narrar los hechos de su existencia por medio del movimiento de sus cuerpos en el espacio. Las actividades dancísticas son un punto de convergencia social, unen y cohesionan a sus integrantes; son una prolongación de rituales, principios religiosos, moralidad y sexualidad. Es decir, la cultura del cuerpo. Con ellas se pueden invocar deidades e incluso ejercitar a los miembros de la comunidad con la caza, alimentación, iniciación sexual o ritual matrimonial. Cada elemento de estas danzas mantiene relación con los fenómenos, principios, ideas, signos y símbolos que conforman cierta cultura.

Según las danzas se efectúen en el campo en la ciudad adquieren el nombre de danzas folklóricas o regionales y danzas populares urbanas.

a) *Danzas folklóricas o regionales*. A diferencia de las danzas autóctonas este tipo de danzas responden directamente a la idiosincrasia de una comunidad, por su misma naturaleza de semi-espectáculo y semi-fiesta. Dichas danzas representan a la comunidad, a la religión e incluso al país ante los espectadores nacionales y extranjeros, pues exponen ampliamente la manera de "ser" de sus habitantes, vestir, comer, ritmo, organización, ideas morales y actitudes existenciales. Este género dancístico requiere de una técnica de acuerdo con los cánones establecidos por la comunidad.

b) *Danzas populares urbanas*. La aparición y el desarrollo de las ciudades y el proceso de urbanización han influido en las expresiones artísticas, incluso en la danza, la cual ha ofrecido a todos los tipos de seres humanos, de todas las clases sociales, todos los tipos de agrupamiento, una vía de expresión directa de sus formas de vida y de su organización. Los impulsos colectivos de sectores sociales oriundos de la urbe crean, por razones de participación y reproducción de actitudes, ritmos y rutinas, ideas dancísticas originales, complejas y más cargadas de ingenio y formas complicadas; o sea, menos elementales y directas que las folklóricas o regionales.

Las danzas populares urbanas surgen en pleno anonimato, de forma inesperada, y los miembros de un barrio o colonia van agregándole elementos lo cual aporta a las danzas alto contenido de individualidad o de carácter personal aunque son de fácil proliferación. Estas danzas resultan muy ingeniosas y los trazos que crean en el espacio constituyen alardes de eficiencia dancística y son resultado de una expresividad propia de virtuosos. Éste es el caso del mambo, el tango, el break dance, el danzón, el jazz, el tap entre otros. Día a día aparecen nuevas creaciones dancísticas de este tipo, no acaba de “ponerse de moda” un ritmo cuando aparece otro, prolongación o franco contraste del anterior.

3) Danza clásica. Esta modalidad dancística surge en el siglo XVII en Europa. La danza clásica mantiene su cercanía con la cultura del cuerpo y los vínculos entre las “danzas populares” ya exteriores y teatrales, y los medios de la nobleza inclinados a ejercer la actividad dancística que resultan amplios y notables. La primera pieza fue “El triunfo del amor” del coreógrafo Charles Louis Beauchamp, con música de Lully, en 1681.

El adiestramiento de la técnica clásica es lento y largo y posee numerosos antecedentes de las danzas populares, principalmente campesinas, de Europa central surgidos y practicados durante la Edad Media. Tras la creación de la Real Academia de la Danza se establece una técnica muy cercana a la técnica clásica actual. La técnica clásica y el lenguaje surgido de ella fueron durante más de dos siglos la forma única

de adiestramiento corporal para todos los espectáculos de danza teatral en todo el mundo occidental. El ballet clásico se apoderó de cuerpos, teatros, públicos y culturas. Se convirtió en el mejor método de adiestramiento para los cuerpos más ambiciosos de donde saldrían hermosas obras y virtuosos artistas en interpretación y coreografía.

Entre los años treinta y cuarenta del siglo pasado surge el "Ballet romántico", escuela o modalidad del ballet clásico que incluye en sus argumentos personajes fantasiosos, seres alados, hadas, sílfides, espíritus. Y con ellos comienza la finura, las sensaciones de vuelo, la suspensión en las zapatillas de punta y la exigencia de virtuosismo en las interpretaciones. A partir de este momento surgen las grandes bailarinas como Tgioni, Fanny Cerrito, Carlota Grisi y Lucile Grahn, quienes interpretan juntas un clásico de aquella época: "Pas de quatre".

En la actualidad la danza clásica exige los más impresionantes esfuerzos técnicos a sus bailarines y durante las dos últimas décadas del siglo XX los temas abordados por los bailarines de danza clásica se han diversificado y el ballet clásico contemporáneo se mantiene dentro de los cánones del lenguaje clásico (técnica e interpretación), pero traen a colación temas de corte actual que exigen una puesta en escena (coreografía, iluminación, vestuario) con diferencias radicales a las clásicas.

4) Danza moderna. A finales del siglo XIX muchos bailarines y coreógrafos comenzaron a cuestionar la vigencia y operatividad de la danza clásica y emprendieron la búsqueda de nuevos códigos, más accesibles, naturales y "lógicos". Es decir, ir más allá de la forma del movimiento para dar paso a la completa expresión del sentimiento, con una cultura del cuerpo internacionalmente observada. Así surgen algunos bailarines y coreógrafos innovadores en Estados Unidos y Europa.

Isadora Duncan (1868-1927) propone una danza más libre, inspirada en las nociones naturistas del cuerpo humano. Ella no creó una nueva técnica, su búsqueda era introducir a los escenarios los avances logrados en la pintura, la música, la fotografía, el cine y la tecnología, ya que la danza no podía permanecer al margen de

todas estas transformaciones. Isadora Duncan propugnaba por una danza neoclásica y regresa al origen del ser y del movimiento tratando de encontrar una danza más interna, expresiva y emotiva, que puramente bella.

Esta búsqueda de formas libres coincide con la liberación femenina, el asentamiento de la sociedad industrializada y tecnológica y el aprovechamiento de la energía corporal mediante movimientos eficaces. La danza intenta revolucionar sus estructuras y efectos. En plena búsqueda Ruth St Denis (1877-1968) adapta las danzas orientales a su estilo de movimiento y a su belleza norteamericana. Loie Fuller (1862-1928) introduce en América una vasta gama de efectos visuales con telas y de movimientos (la serpentina, la mariposa, etc) además de bailar descalza como Duncan pero con movimientos innovadores y libres.

Entre todos estos nuevos creadores surgen tres que echarán a andar definitivamente el motor de la "danza moderna", ya que ellos tienen la necesidad de establecer principios, bases, procedimientos y secuencias técnicas para adiestrar a sus futuros bailarines. Ellos son: Doris Humphrey, Charles Weildman y Martha Graham. Ésta última crea la "técnica Graham", que destaca dentro de todo este movimiento como el método más eficaz y socorrido dentro de la preparación del bailarín de danza moderna. Martha Graham busca una danza más humana intentando que el hombre se enfrente a la sociedad, basándose en un concepto vital de contracción-expansión.

Las técnicas, los estilos y las escuelas de danza moderna implican un alejamiento total de la danza clásica y esta nueva ola atrae a niños y jóvenes e incluso en los medios de las artes escénicas creadores y productores se dan cuenta que el movimiento de la danza moderna abría posibilidades múltiples hasta entonces ignoradas. Aunque no se puede definir una única línea de acción, algunas características comunes a esta búsqueda son: el apoyo del cuerpo se halla en el interior, la expresividad del rostro y las partes del cuerpo es simultánea, también hace completos los movimientos, el cauce de toda energía a través del cuerpo es fluido y libre, se utiliza todo el espacio, se reconoce al suelo como parte del espacio, comienza

a romperse el figurativismo mediante la expresividad, hombres y mujeres se integran para bailar en un escenario con una misma actitud, técnica y, por lo tanto, con una capacidad dancística que no distingue sexos.

Técnicamente la danza moderna busca un movimiento simple y muy natural, con un estilo fluido, largo y suave, trabajando mucho la expresividad de este tipo de sensaciones. Es decir, que el resultado contenga un sentido, una historia sin importar la forma o aunque este movimiento no fuera bello, por lo tanto la estética pasa a un plano más orgánico que esquemático.

En México la danza moderna surge entre 1930 y 1960 con un sorprendente y brillante momento en el que México mejora sus relaciones con Estados Unidos y algunos intelectuales y artistas estadounidenses se interesan en el folklor mexicano, su muralismo y sus manifestaciones artísticas, razón por la cual llegan a México bailarinas como Anna Sokolow y Waldeen quienes introducen este nuevo lenguaje que consiste en una danza mucho más libre, que encaja perfectamente con el movimiento nacionalista que ocurría en México. Más tarde continúan con este movimiento Guillermina Bravo y Josefina Lavalle que juntas fundan el Ballet Nacional de México. La danza moderna mexicana intenta lograr un contacto directo con el pueblo, acercándose a sus raíces y a su origen. Además se intenta dar un sentido a la danza y así dar un contenido de integración de la sociedad con la cultura y con el momento histórico que se vivía.

5) Danza contemporánea. Después de la búsqueda ininterrumpida de la espontaneidad y vitalidad a través de la danza moderna, nuevas proposiciones y logros seguirían apareciendo. Lo ya hecho y alcanzado se cuestionaba. La danza contemporánea es un género prolongación de la danza moderna, con sus propias técnicas y sus propias "reglas del juego" coreográfico.

La danza contemporánea nace en la segunda mitad de los años sesenta como una necesidad de llevar el movimiento y el contenido de éste a un plano técnico y social y

traspasar el modelo nacionalista de la danza moderna. Para Guillermina Bravo “contemporáneo” va de la mano también con “renovación permanente” y “constante experimentación”, que sólo pueden alcanzarse con el nivel más elevado.

Técnicamente en la danza contemporánea hay una fuerte obsesión de profesionalismo en tener un perfecto dominio de la técnica, que obligaba a renovar todo el tiempo el lenguaje corporal y coreográfico. Conceptualmente, en lugar de bailar una historia, el significado es expresado por medio de la construcciones de los movimientos corporales. Lo que brinda la danza contemporánea es la búsqueda de un lenguaje artístico de expresiones propias creadoras de diferentes estilos.

Merce Cunningham plantea la posibilidad de des-significar las creaciones del cuerpo, bailar sin especificar cada movimiento o las secuencias dancísticas. Des-significar los códigos de éstos y erigir nuevas obras, reflejo de las experiencias habituales del ser humano. Además dentro de esta nueva significación de la danza, revalora la música con la que se danza y da la misma importancia a los silencios y a los sonidos.

La evolución dancística llega hasta los escenarios y la danza contemporánea comienza a realizarse en azoteas, aeropuertos, vestíbulos de edificios públicos y gimnasios. La preparación de los bailarines de cualquier tipo de danza, incluso en las danzas populares urbanas o de tipo folklórico y regional, se torna de tipo cien por ciento profesional: muchos años de preparación y con los intérpretes más hábiles, dotados y talentosos. Los profesionales monopolizan el ámbito dancístico.

La danza contemporánea revalora el espacio, se vincula con los ambientes de la escultura, introduce ruidos, música electroacústica y voces como acompañamiento, se amplían vocabularios, los movimientos del cuerpo pueden transformarse en danza sin importar su procedencia y pueden alejarse también del código aplicado por el bailarín durante su entrenamiento. Se reinterpreta el sentido del humor e ironía en la danza, con cuerpos desnudos, así como la historia y la naturaleza humana.

El arte contemporáneo exige todo. No tiene interés en cosas hechas a medias ni en las exuberantes manifestaciones que la sexualidad colectiva ha hecho aflorar en las generaciones recientes. Arte contemporáneo es decir "arte del futuro", pues todo arte revolucionario es una anticipación de lo que vendrá. Son premoniciones y anuncios, es un ofrecimiento de lo que viene, es un arte sabio, tecnológico, es un arte impulso, inteligencia. El arte contemporáneo, preciso, exacto, vigoroso, requiere de un interpretador (colectivo) que lo impregne de muchos sentidos simultáneos para tornarse de esta manera en arte-danza.

En los años sesenta comienza el verdadero reconocimiento para este género, impulso original profundo que representa la esencia del hombre: el movimiento. La danza contemporánea constituye el registro de un cúmulo de fenómenos que han ido transformando al hombre, así como también acumula experiencias, conocimientos, logros, manifestaciones y figuras. La danza contemporánea contiene entonces los elementos de su expansión, su tratamiento racional y su conocimiento: antigüedad y novedad, tradición y vanguardia, idea ancestral y revolucionarismo estético, culminación y asentamiento definitivo.

En aquellos años las inhibiciones impuestas por la moralidad, las maniobras del cuerpo antinatural y deshumanizado, y la democratización de sus actividades obligaron a la sociedad a reconocer el establecimiento de nuevas reglas de conducta y de apreciación en torno a la cultura del cuerpo.

Si bien este género dancístico constituye un nuevo lenguaje artístico, no ha logrado asentar sus técnicas. Incluso algunos miembros y seguidores niegan cualquier técnica o *corpus* de adiestramiento con el peligro de permanecer en el anonimato artístico. La solución en torno a la preparación técnica profesional ha quedado referida al aprovechamiento de las técnicas de la danza moderna, o bien, a la utilización, como medio de adiestramiento únicamente, del código, las rutinas y la exigencia técnica de la danza clásica.

Esta diversidad de técnicas e ideas ha causado que las figuras representativas de la danza contemporánea permanezcan en peligro de dispersión. La danza contemporánea ha incorporado en su *corpus* teórico-técnico, tanto aportaciones de “naturalidad” como los avances logrados hasta la fecha por las artes visuales, teatrales y tecnológicas. Para configurar su *corpus* general, echó mano de tendencias y conceptos antiguos, neoclasicismo en el caso de Isadora Duncan, ideas de las danzas autóctonas de la India y Japón en el caso de Graham y, actualmente, de tendencias como el tango, danzón, milonga, entre otras.

La técnica de este tipo de danza se remite al origen, a la raíz, al cuerpo. Su poética es real: abstracción desde el suelo, a partir del mundo, como movimiento estético la danza contemporánea no se limita a recrear las antiguas formas coreográficas, las sensaciones, situaciones y sucesos del pasado. No redescubre la anécdota y la historia: la crea y la recrea a través de la creatividad, la sensibilidad y el conocimiento.

Una vez mencionados los géneros dancísticos existentes, será más sencillo comprender la relación entre la danza clásica y contemporánea, así como los factores de ambos géneros dancísticos. Es importante tomar en cuenta que el ser humano puede bailar, danzar, en casi cualquier lugar y a cualquier hora. Sin embargo, desde tiempos muy antiguos el hombre y la mujer han corroborado que la danza, para producir en los espectadores el efecto-estético, religioso y ritual adecuado, requiere de recintos especiales: templos, teatros, casas, sitios públicos construidos, especialmente para dicho fin.

Todas las modalidades dancísticas que fueron trasladadas al espectáculo teatral, sin importar su origen, son denominadas “danzas teatrales”. Una danza popular devendrá danza teatral en tanto que sea montada por un coreógrafo –como parte del espectáculo de una obra– en un escenario. Las danzas de concierto, por otra parte, son aquellas danzas expresamente creadas, montadas e interpretadas por coreógrafos y bailarines profesionales, adiestrados durante muchos años y mediante técnicas

indispensables. La danza clásica y la danza contemporánea son danzas de concierto, ambas requieren ser realizadas por bailarines profesionales y son presentadas por coreógrafos especializados en recintos especiales que brinden cierto ambiente a la obra.

La danza contemporánea, a pesar de buscar una mayor libertad en los movimientos de los bailarines, tiene una estrecha relación con la danza clásica porque actualmente en la mayoría de las compañías de danza contemporánea se exige contar con un mínimo de técnica clásica, para introducirla o incorporarla al lenguaje de la danza contemporánea.

Esta relación un tanto ambivalente entre dichas danzas crea el impulso a presentarlas en un ambiente de libertad y de técnica estricta. Las fotografías conjuntan la libertad expresiva de la danza contemporánea y la técnica clásica. Ambas características se intentan incluir en todas las fotos sin importar a qué género dancístico pertenezcan las bailarinas.

Técnica, herramienta para la expresión corporal

Para comprender la importancia expresiva de la técnica dancística, es importante saber que “todas las modalidades de la danza, acaezcan donde acaezcan, poseen una técnica conjunto de procedimientos –establecimientos de códigos y rutinas– para que los cuerpos de los bailarines se conviertan, ya aptos, en instrumentos idóneos de la expresión dancística. Sin embargo, la técnica por sí misma no hace al artista ni al buen danzante, aunque sea ella la base, el fundamento e incluso la garantía para que el arte sobrevenga; pero se necesitan muchos más ingredientes, un lenguaje dancístico, dar a cada movimiento una carga expresiva y significativa”. (21)

En el caso de las danzas de concierto un lenguaje dancístico es resultado de sucesivos descubrimientos y asimilaciones que son en conjunto: creación. Todo grupo de danza, compañía o comunidad ha establecido su propia práctica dancística con base en una técnica, una actitud estética, un conjunto de técnicas idóneas y una visión del mundo que englobe también las inquietudes grupales.

Los bailarines de danza clásica y de danza contemporánea incorporan a su interpretación la o las técnicas, y los procedimientos que les permitirán la expresión dancística, aprendizaje que lleva mucho tiempo y que, por lo común, deberá empezarse desde la niñez tardía o en la adolescencia. La danza requiere y logra un equilibrio entre fuerza y flexibilidad, combinación muy difícil de alcanzar, ya que las demandas del cuerpo son opuestas.

El bailarín deberá también desarrollar elementos tales como el sentido del centro del propio cuerpo, el equilibrio, la alimentación corporal, el uso del gesto como elemento expresivo, el ritmo, la musicalidad, la conciencia del propio cuerpo y del espacio y la coordinación de la respiración y el movimiento, sólo por citar los básicos. La aspiración de los bailarines es dominar la técnica de su cuerpo, lo cual

21 Dallal, Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, p.89.

exige una severa autodisciplina en su entrenamiento y un control sobre otras esferas de su vida, en especial la dieta alimenticia.

Aquel que tiene madera (condiciones, habilidades naturales) para ser bailarín no es siempre el mejor, lo más importante para ser un bailarín exitoso y completo es la constancia y el trabajo diario. La experiencia de logro en alguna faceta de la destreza física –sea equilibrio, giro, flexibilidad, memoria corporal, salto coordinación, etcétera– que supone la superación de las habilidades innatas e inmediatas del cuerpo es algo sumamente gratificante para el bailarín.

Toda danza es una transformación, un proceso, un desplazamiento y una traslación y la forma de lograrlo, de hacerlo, la peculiaridad del proceso, el conjunto de procedimientos, su organización y descripción, es la técnica.

La danza académica, como es el caso de la danza clásica y la danza contemporánea, es aquella sancionada y legitimada en el mundo occidental contemporáneo; se caracteriza por sus grandes exigencias que no tienen muchas mediaciones: se le pide al cuerpo demostrar gran potencial y cualidades, desarrollar habilidades a partir del dominio de códigos y técnicas y cumplir determinados patrones estéticos.

Dentro de esta institución se es elegido. Es necesario someterse al poder, la autoridad y la mirada de aquellos que juzgarán y aceptarán o no a los aspirantes a estudiar danza. Es una competencia en donde hay que ganar un lugar y conservarlo, es por ello que dentro de la institución se crean jerarquías entre los bailarines. El bailarín dentro de la institución aspira a una perfección que a nivel humano no existe.

Las técnicas dancísticas imponen un universo de movimientos que a veces puede ser muy rígido, pero, evidentemente, esos códigos aportan al cuerpo lenguaje para la expresión. A lo largo de la historia de la danza artística, la incorporación y

transgresión de los códigos establecidos y la instauración de nuevos patrones técnicos y estéticos ha sido característica del juego proyectivo de maestros, coreógrafos y bailarines quienes plasman sus propias necesidades y deseos.

Para María Fux la técnica lejos de ser establecida con rigidez, "es una forma de expresar la vida y debe evolucionar sin cesar, escapando a la repetición para realizarse cada día con un sentido 'diferente'... encuentro cada día en el espectáculo movimientos únicos que me expresan, que se deslizan como las horas y me envuelven". (22)

La técnica dancística permite al bailarín dar forma a sus movimientos. El bailarín profesional cuenta con la libertad de dejarse llevar por su cuerpo como cualquier otra persona, pero puede también controlar cada impulso pues su musculatura entrenada responde inmediatamente a lo que se le ordena. El apoyo de ese cuerpo entrenado, fuerte y sensibilizado deja que cada músculo, cada movimiento y gesto expresen "algo", transmitiendo energía expresiva acompañada de alardes técnicos en algunas ocasiones; sin embargo, es importante aclarar que tener conocimiento de la técnica no implica ser un buen danzante.

La técnica da aptitudes al cuerpo para facilitar cierto tipo de movimientos, además de que el entrenamiento diario da estética al cuerpo, moldeando cada parte del mismo. La técnica es parte primordial de la danza clásica y contemporánea, aunque cada uno de estos géneros dancísticos dan un grado de importancia distinto a la misma. Para la danza clásica es un eje y para la danza contemporánea es un elemento importante de apoyo.

La técnica no es una garantía de que sobrevenga el arte. Para que un bailarín pueda expresarse con el cuerpo, necesita de más ingredientes y circunstancias, pero principalmente conocer su ritmo interno, entender la energía que recorre todo el

22 Fux, *op.cit.*, p. 33.

cuerpo cuando éste comienza a moverse y cuando esta energía culmina en una sensación "rara" en el pecho, una sensación de entrega, de dar a aquellos que miran. De dar incluso a la imagen propia reflejada en un espejo.

La danza y su técnica no adquirirá memoria sino en la medida en que permita la entrada a la percepción de un espectador participante; es un momento, una interrelación, un intercambio cuerpo-mente, espacio y movimiento, impulso e inteligencia, realidad y elemento virtual, luz y sombra, cuerpo e imaginación conectados en la respiración del aire en un mismo ambiente, el cual puede ser compartido también por medio de una fotografía que es percepción del fotógrafo que la toma.

Testigos visuales, miradas, espejos del arte

En contadas excepciones el bailarín es un artista solitario. Es un ser cuya evolución y formación profesionales están ligadas a otros; aquellos otros de quienes se ha hablado anteriormente, coreógrafos, maestros, directores y compañeros. En el cuerpo del bailarín se conjugan las tensiones de un arte que es por definición colectivo.

Al mostrar sus capacidades, el bailarín se muestra y se une con sus compañeros y desean que el espectador lo haga también, ya que el arte es comunión o no es arte. Se trata de ofrecer lo que hacen, sus técnicas, su preparación y la experiencia de años de preparación, para así lograr la comunidad entre creadores y espectadores.

La danza se convierte, en ese momento, en espectáculo que envuelve e incluye a bailarines (con todo lo que hay detrás de ellos, coreógrafos, maestros) y espectadores. Así la danza es un sueño común, todo lo contrario a lo individual y solitario.

El cuerpo danzante se torna una construcción colectiva; la danza se manifiesta como un fenómeno cultural en la vida, como una conjunción de distintas fuerzas vitales. El bailarín o la bailarina son sostenidos por una multiplicidad de miradas que exigen ideales; coreógrafos, maestros y espectadores exigen expresión, técnica, interpretación, conocimiento. Incluso el mismo bailarín transita por los salones de clase cubiertos de implacables espejos y busca dentro de ellos momentos luminosos de realización, que son su "recompensa" al arduo trabajo y que dan significado a todo el esfuerzo colectivo de la creación dancística, de la inalcanzable perfección del cuerpo.

Dentro de la expresión corporal, las imágenes se concretizan y gestan una estética. La danza, como arte creadora, fundada en el cuerpo humano abre completamente la posibilidad de la relación con la imagen, resultado visual de años de entrenamiento, que incluye la relación de miradas y aquellas miradas comienzan frente a los espejos, entorno invariable del entrenamiento de un bailarín.

Los espejos son temidos por ser un reflejo inmediato de la realidad, sea agradable o desagradable, pero también se viven como imprescindibles para reconocer su cuerpo cada día para que ellos revelen cómo luce el bailarín quien se mira y también mira a aquellos que encarnan el ideal buscado por maestros, coreógrafos e incluso por ellos mismos. El bailarín mira a sus compañeros, se mide y se compara; esto al tiempo en que él o ella también son mirados.

En un escenario aparece el auditorio: mirada anónima, masiva, que legitima su espacio artístico. El público, el espectador, se vuelve imprescindible para armar el espectáculo de la danza teatral. El bailarín necesita de esa mirada para ser lo que es y está consciente de ser mirado.

“Sumergida en ese universo de miradas la danza genera el efecto de la metamorfosis del cuerpo debido al deslizamiento de las formas corporales y así evoca al imaginario profundo de la escena y el espejo. El cuerpo danzante se ve atrapado en un ritual de apariencias para convertirse en un vehículo de proyección colectiva”.

(23)

El bailarín y los espectadores se confunden en la producción de un cuerpo que es sucesivamente admirado, deseado, rechazado, evaluado, odiado, soñado. Las miradas cubren al danzante con momentos de asombro, de aprobación, de crítica y de complicidad. Los propios espectadores, al ver su esplendor, perciben el goce de los bailarines; es sensibilidad, maestría y compromiso lo que los espectadores admiran.

Cuando todo el trabajo dancístico se monta en un escenario, emerge el poder de la escena, ya que la puesta en escena, el espectáculo, coloca a la danza en una dimensión teatral y lo teatral alude a una “representación” en donde los cuerpos se funden en una escena, producto de la imaginación poética de un grupo de personas que vacían su sentir y sus deseos en un espacio para hacer arte y dejarlo fluir entre

23 Baz, *op.cit.*, p. 136, p.137.

ellos mismos y los observadores.

En la escena, los cuerpos forman una serie de figuras y significados producto de la imaginación del coreógrafo. Como parte de su evolución histórica, la danza se volvió espectáculo teatral y expresión artística instituida, pero nunca abandonó el gesto de la ofrenda, ya que en escena los cuerpos se ofrecen en un ritual que insinúa ser sagrado; los bailarines entregan a sí mismos y a todos aquellos que los rodean una parte de su danzar.

Se produce así un mundo mítico dispuesto a perfeccionar el cuerpo para celebrar momentos oníricos sumamente intensos. El acto en la escena es un sueño en donde el cuerpo mortal confronta el cuerpo divino. El bailarín se desnuda por completo, ya no hay correcciones o repeticiones, ahí es en realidad un momento efímero de entrega.

“La inmediatez del cuerpo, su voluptuosidad estimulada por el continuo trabajo de los cuerpos, la activación de sus capacidades eróticas en virtud del deseo, la fortaleza muscular y el trabajo conjuntado con la delicadeza sugestiva en escena, abre la cuestión de la seducción”. (24)

El erotismo que refleja el bailarín al danzar es difuso y etéreo pues envolverá todo el cuerpo y su fin es el juego mismo de las imágenes brindadas y las apariencias. El cuerpo parece estar suspendido en una nube de vapor que amortigua cada impulso y movimiento. En momentos parecen ser fotografías de bailarinas suspendidas en el espacio detenido.

24 *Ibid.*, p.133.

Presencia de mujeres

Al encontrar únicamente mujeres en las fotografías presentadas, es importante mostrar el importante papel de ellas a lo largo de la historia de la danza, la cual no puede hacerse sin su participación. Es un arte donde han reinado con una combinación de fuerza y maestría técnica, con delicadeza y sensualidad.

La danza clásica, aunque ha sido muy cuestionada por su dudosa libertad expresiva, nunca dejará de ser admirada por el dominio técnico y el derroche de sus bailarinas. "En el ballet la mujer es una diosa o por lo menos una semidiosa, el ballet es un arte en el que la mujer gobierna, el hombre puede ser partenaire o acompañante, o bien el coreógrafo o el maestro que pone todo su talento al servicio de las 'ballerinas' ". (25)

Las bailarinas generan algún sentimiento extraño en el público. Cuando surgen inmensas, perfectas en un momento mágico de entrega a su inmenso arte, en donde derraman paz en sus miradas; ahí la fluidez de sus brazos, las argumentaciones de sus cuerpos y sus movimientos, la fortaleza de sus piernas, su capacidad para doblarse y desdoblarse y su habilidad para el vuelo, aparentan la rotunda iluminación del espacio que las rodea y no dejan de sorprender y conmover a quienes las miran. Ellas aprovechan todo, sus sensaciones no dejan de ser, conjuntan su gran preparación con una bella y concienzuda improvisación, aun en las coreografías preestablecidas que nunca serán ejecutadas de idéntica forma.

Para la bailarina entregada no hay límites, sus sensaciones no cesan, su existencia y su afán de perfección y sus ambiciosas expectativas no se extinguen nunca, son cuerpo y alma entregados en un escenario para crear embelesos. La mujer siempre encuentra espacios en dónde donar su expresión corporal. En danza clásica y contemporánea existe esa bella figura exclusiva que provoca la admiración del

25 Dallal, Alberto, *fémima-danza*, p.39.

público y del hombre en especial. La feminidad es siempre capaz de tocar la sensibilidad humana y así concentrar las miradas en esa estética de la mujer.

“En las danzas rituales la mujer mostraba con su presencia aglutinadora, con su dominio del espacio y su habilidad de seducir y gobernar, el poder que les confería la maternidad y el matriarcado” (26) y ni en la danza espectáculo, ni en las formas actuales de danza ritual se ha podido erradicar el surgimiento de “la más bella” ni tampoco el gran peso de las proezas del más hábil, el más dotado y capaz.

“En la bailarina lo imposible se torna bello y surge ese enorme culto por la forma, la cual manipula y manifiesta a su antojo sin afán de forzar nada. La danza se torna, en el cuerpo de una mujer, una especie de esplendor concreto real. Cada movimiento, de un brazo, una pierna, son finura, son un trazo en la atmósfera. La elevación impresionante de una pierna no vale por sí misma, todos los movimientos son formas que la bailarina lanza desde el interior de su cuerpo y la forma que se crea, concretiza la existencia de ‘algo’ que navega por el cuerpo y que se encuentra en el interior de los músculos. Algo que se encuentra a partir de un elemento energético, ¿impulso, amor, desbordamiento del espíritu, imagen del alma? No se sabe”. (27)

Los espectadores reciben ese cegador deslumbramiento cuando la mujer sale, baila y muestra su silueta con un contorno que juega entre luces y sombras para penetrar en las miradas y las conciencias; así el espectador sella en su memoria una bella figura, un cuerpo suspendido que se desplaza y vuela, que se contrae y se extiende, que aparece y reaparece dentro de sus propios movimientos. El discurso corporal de las bailarinas perfila la ilusión de alcanzar lo trascendente y maravilloso. Afirmar, con el movimiento, la vida; aquella vida que en algún momento pueden guardar en su vientre.

26 *Ibid.*, p.42.

27 *Ibid.*, p.43.

Los hombres expresan y entregan de otra forma. La imagen social y cultural en que el eterno masculino se ha desarrollado e incluso el rol que ha jugado a lo largo de la historia delimitan de cierta forma el territorio que pisa el hombre al bailar. Los hombres logran sorprender a los espectadores por ser capaces de realizar lo extraordinario, lo excepcional, como saltar alto y aparentar permanecer suspendidos unos segundos en el aire, mostrar una trabajada musculatura y una presencia firme y fuerte, cosas que sólo ellos pueden realizar.

Sin embargo, en el caso de las mujeres, además de su propia técnica llena de proezas se agrega ese cierto misterio que las hace aparecer frente a los espectadores como figuras tranquilas, dotadas de un conocimiento interno, que transforman a su antojo gracia, sensualidad, feminidad y expresión. La diferencia natural –ya sea biológica, química, social, cultural– entre el hombre y la mujer aparece por sí misma en un escenario, la expresión espontánea de cada uno de los sexos es distinta, no mejor una que la otra.

Un mismo elemento, presente en la ejecución dancística del hombre y de la mujer, como la fuerza física, se puede percibir en él como energía protectora, como derroche de vigor al exterior, impetu infrenable y en ellas puede transmitirse como fortaleza contenida, interna, como una tolerancia al dolor, tal vez al de un parto. La seducción, por ejemplo, no es patrimonio exclusivo de las mujeres, en el universo de la danza hay hombres y mujeres seducidos por este arte y que intentan seducir y a veces lo logran de una forma exclusiva e impresionante. En el caso de este trabajo era importante destacar la capacidad expresiva de la mujer, de la bailarina.

Sentidos internos, improvisación

La danza es una forma privilegiada para disolver o debilitar la forma rígida del esquema del cuerpo, en la medida en que produce un aflojamiento y alteración de la imagen corporal. La danza flexibiliza y cambia, pero no únicamente el cuerpo, sino la sensibilidad frente a uno mismo y el mundo. La sensibilidad interna permite la creación desde el interior del cuerpo hacia afuera.

Cuando se monta una obra dancística, se requiere de una coreografía, la cual consiste en diseñar y montar el movimiento de los cuerpos de los bailarines en el espacio, el cual habrá de realizarse en un lapso específico que se denomina obra o pieza coreográfica. El coreógrafo organiza todos los elementos de una pieza u obra (movimientos corporales, figuras en el espacio, luces, música, vestuario) de tal forma que el resultado pueda expresar lo que él quiere. Es un ejercicio notablemente difícil que requiere de experiencia dancística directa, de una visión amplísima de un conocimiento muy profundo del lenguaje dancístico y artístico correspondiente y de una capacidad creativa muy sobresaliente.

Un coreógrafo expresa su sentir y su visión de la vida. Y, de igual manera, un bailarín puede dar libertad a sus sentimientos y percepciones y expresarse por medio de la improvisación, en donde se encuentra solo. Su cuerpo es su instrumento y el alma su guía. La improvisación permite al bailarín conocerse y moverse según lo marca su ritmo interno y sus propios pensamientos y sentimientos (sin dar vida al personaje de una obra). El bailarín crea, por medio de la improvisación, una coreografía que envuelve lo que él quiere transmitir, al igual que el coreógrafo.

“Una de las características fundamentales de la técnica de la improvisación (creación, interpretación personal) radica en el hecho de que cada experiencia resulta irrepetible, como en las coreografías un paso nunca será exactamente igual, idéntico pero sí el mismo paso coreográfico. Las sesiones en las que se improvisa valen por sí mismas por lo que pueden transmitir a los espectadores, pero además por la disciplina

Formas móviles, figuras estáticas, imágenes expresivas (Conclusiones)

El carácter efímero de la danza es el que lleva a la necesidad de registrar un momento, una figura, una fracción de segundo, de toda la "carga expresiva" * de la danza en una imagen fotográfica, que aunque no es un registro de toda una coreografía, expresa un momento bello, único e irrepetible.

La fotografía permite plasmar en la película, toda la belleza expresiva de la danza y este fenómeno se puede dar por la estrecha relación que llevan ambas artes en ciertos elementos. El ritmo es uno de ellos, la fotografía necesita armonía en su composición, un ritmo que envuelva a aquel que aprecia esa fotografía, así el ritmo del danzante y el de la imagen se enlazan para crear un solo ritmo.

El movimiento dentro de una fotografía aparentemente estática y el movimiento dancístico es otro elemento común. La imagen se mueve, palpita, detiene un desplazamiento o tal vez un momento congelado del bailarín, en ambos casos la fotografía, que es no movimiento, parece tenerlo. Un bailarín tiene su ritmo interno estático en la figura detenida de una fotografía: lo transmite, lo expresa. La figura plasmada en el papel fotográfico baila y permite dar movimiento y ritmo a la fotografía, es una pose dancística, un momento cargado de significación detenido en el tiempo.

La fotografía es estética expresiva y el cuerpo de los bailarines, su propia musculatura, expresa y parte de alcanzar la expresividad trascendente de una fotografía se debe a que el cuerpo mismo, aun sin movimiento, en un escenario o en una fotografía, transmite y emana de la piel una carga energética que cubre y cobija al espectador. El espectador que admira y se regocija con el desenvolvimiento del cuerpo de una mujer fuerte y delicada, segura y frágil, esa mujer con un poco de niña

* Entendiendo como "carga expresiva" la inmensa cantidad de expresión corporal que puede contener la ejecución de cierta coreografía o improvisación.

que se immortalizará en la enigmática belleza de su misticismo en una imagen impresa en un trozo de papel.

La niñez y el jugueteo permanece en los bailarines mayores y la niñez de aquellos que se inician en el mágico mundo dancístico surge con la inocencia y transparencia expresiva de una vida que apenas comienza... Las niñas, las pequeñas bailarinas muestran el principio puro de la expresividad de la danza en una fotografía empapada de alegría y sueños.

Una imagen, una postura corporal y un movimiento gestual habla más que un conjunto de palabras y dentro de una fotografía un cuerpo técnicamente entrenado, fuerte y flexible, armónico e imponente crea ese lenguaje dancístico y fotográfico al mismo tiempo. Aunado a esto hay que tomar en cuenta que cada bailarín se expresa de forma distinta aun en la misma pose; esa es la parte más humana, más sensible de la danza, la necesidad individual de expresar eso que guarda dentro de su cuerpo y su mente. Así cada bailarín da un toque especial y único a su danza, aunque se trate de la misma coreografía. La postura corporal y el movimiento gestual, el porte, muestran una gran parte de la personalidad de cada persona.

El movimiento y un momento estático de quien baila dan paso a la expresión con o sin música. Un bailarín sin música, puede inspirar su danza en sus sensaciones, en su entorno, en sus palpitaciones internas, en su propio ritmo que da lugar a bellos movimientos que se desenvuelven en la musicalidad de la sangre, en el silencio externo, aquel silencio que baila también en una fotografía cuando la única música es la imaginación que se escribe en una imagen.

Las bailarinas de las fotografías trabajaron sin música. Lo único que ellas escucharon fue su interior, su propia música, ellas siguieron sus latidos, sus notas y compases al igual que lo hace un niño sordo que percibe las vibraciones externas y los impulsos del interior de su cuerpo. Los movimiento de las bailarinas fueron improvisados, es decir, fue expresión libre en atmósferas y ambientes no

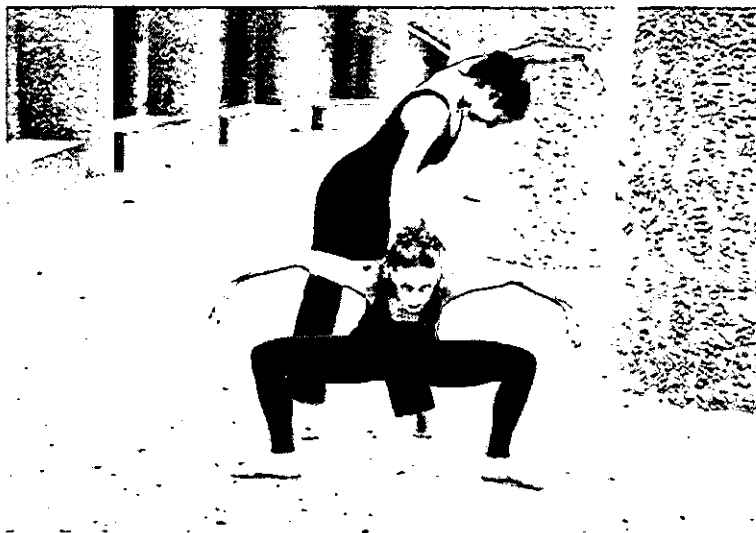
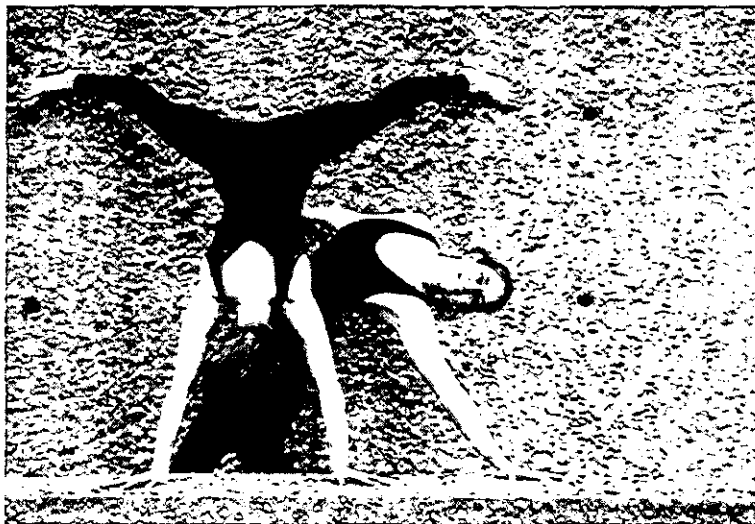
Danza infinita

Eterna alegría

Danza el movimiento del cuerpo

que escribe en el mundo poesía...

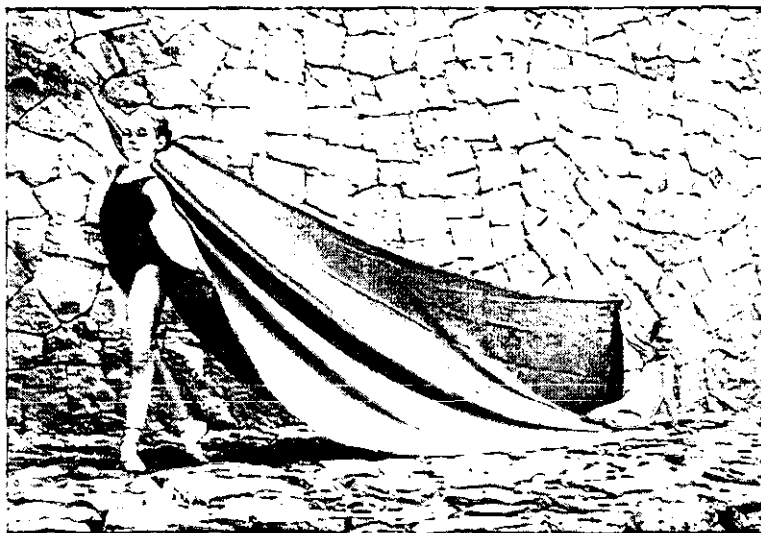


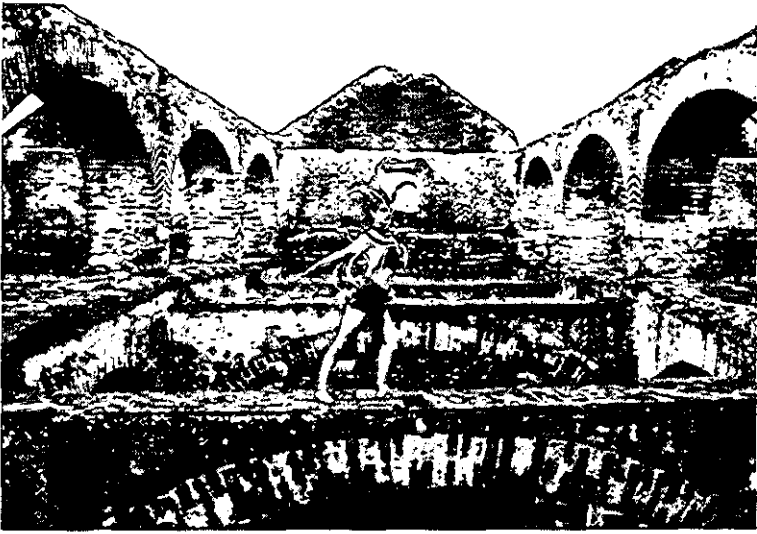












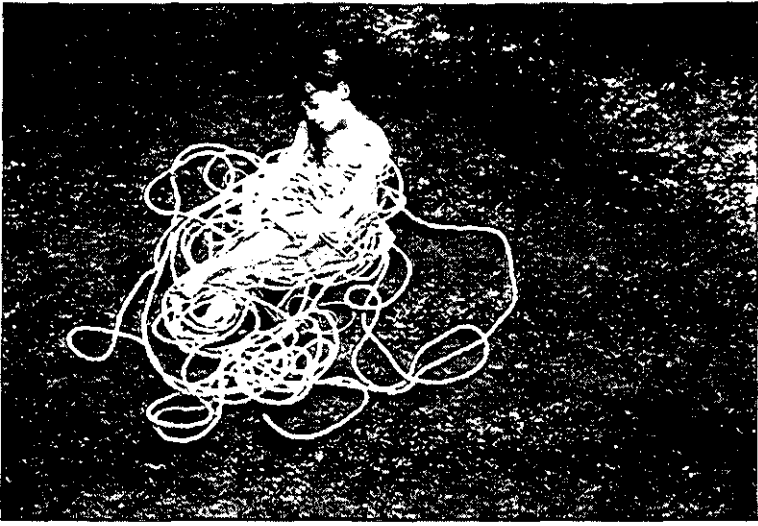




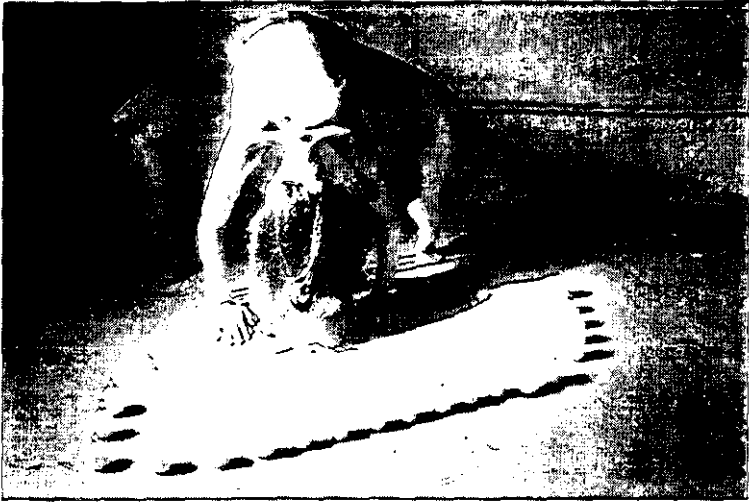
















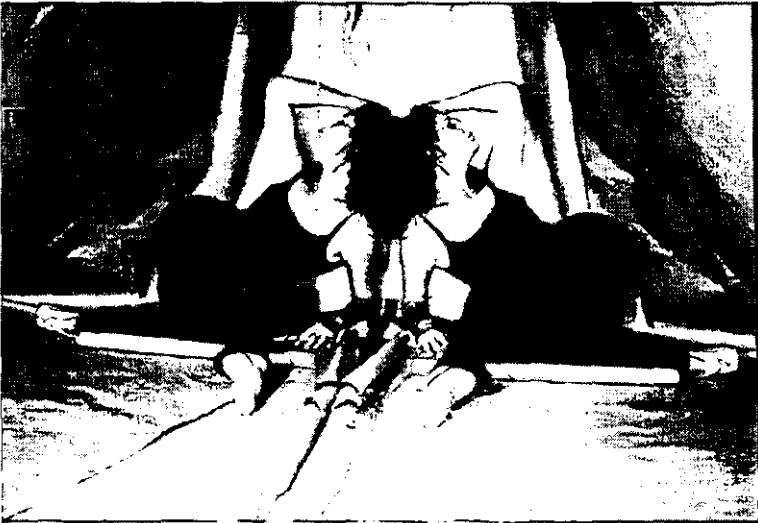
















Ficha Técnica

Cámara: CANON EOS Rebel G

Película: Sensia II Fujichrome (para diapositivas en color)
ASA 100 Fujifilm

Impresión: Papel Epson Photo Quality Ink Jet Paper
Impresora Epson Stylus Photo 1270

Fecha y lugar de realización de las producciones fotográficas por página:

Página 59 Ciudad de México, abril 1999

Página 60 Ciudad de México, mayo 1999

Página 61 Ciudad de México, mayo 1999

Página 62 Ciudad de México, junio 1999

Página 63 Ciudad de México, julio 1999

Página 64 Ciudad de México, julio 1999

Página 65 Oaxtepec Morelos, agosto 1999

Página 66 Oaxtepec Morelos, agosto 1999

Página 67 Ciudad de México, septiembre 1999

Página 68	Ciudad de México, noviembre 1999
Página 69	Ciudad de México, noviembre 1999
Página 70	Ciudad de México, enero 2000
Página 71	Ciudad de México, marzo 2000
Página 72	Ciudad de México, abril 2000
Página 73	Ciudad de México, abril 2000
Página 74	Ciudad de México, abril 2000
Página 75	Ciudad de México, abril 2000
Página 76	Ciudad de México, abril 2000
Página 77	Ciudad de México, junio 2000
Página 78	Ciudad de México, junio 2000
Página 79	Cuernavaca Morelos, junio 2000
Página 80	Ciudad de México, julio 2000
Página 81	Ciudad de México, julio 2000
Página 82	Ciudad de México, agosto 2000
Página 83	Mérida Yucatán, septiembre 2000

Fuentes de información

Bibliografía

- BARTHES, Ronald, *La Cámara Lúcida*, España, Paidós Comunicación, 1999, 208 p.
- BAUS, Piere-Alain, *Una danza tan ansiada*, México, UAM, 1992, 124 p.
- BAZ Y TELLEZ, Margarita, *Metáforas del cuerpo: un estudio sobre la mujer y la danza*, Tesis de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 140 p.
- BERGER, John, *Otra manera de contar*, España, Mestizo 2a Edición, 1998, 294 p.
- COSTA, Joan, *La Fotografía*, México, Trillas, 1991, 166 p.
- DALLAL, Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, 154 p.
- DALLAL, Alberto, *Fémima-Danza*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, Cuadernos de Historia del Arte/21.
- DALLAL, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 232 p, Monografías de Arte/2.
- DAVIS, Flora, *La comunicación no verbal*, México, Alianza, 1992, 152 p.
- DURAN, Lin, *La humanización de la danza*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 84 p, Serie de Investigación y Documentación de las Artes Segunda Época.

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez, Barcelona, Geodisa 20 edición, 1997, 268 p.

EUING, William, *The body, photographs of the human form*, Chronicle Books, 1999, 490 p.

FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1998, 78 p.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, España, GG Mass Media, 1999, 208 p.

FUX, María, *Danza, experiencia de vida*, España, Paidós, 1992, 128 p.

GALINDO, Carmen et. al., *Manual de redacción e investigación*, México, Grijalbo, 1997, 366 p.

GONZALEZ Reyna, Susana, *Periodismo de opinión y discurso*, México, Trillas, 1991, 180 p.

GREENFIELD, Louis, *Airborne The recu dance photography of Lois Greenfield*, Hong Kong, Chronicle Books, 1998, 256 p.

HEDGECOE, John, *Manual de técnica fotográfica*, Hermann Blume Ediciones, 1995, 352 p.

LANGFORD, Michael, *La fotografía paso a paso*, España, Herman Blume Ediciones, 2001, 224 p.

LOVELL, Ronald P., Fred C. Zwahlen y James A. Folts, *Manual completo de fotografía*, España, Celeste Ediciones, 1998, 398 p.

MORGAN, Barbara, *Aperture Masters of photography*, Hong Kong, Konemann, 1999, 96 p.

Hemerografía

BELTRAN, Rosa, "Susan Sontag: El Paraíso que fuimos", *La Jornada Semanal*, Suplemento cultural de *La Jornada*, 5 de abril de 1998.

MAC MASTERS, Merry, "La abstracción del arte dancístico complica su escritura: Dallal", Entrevista a Alberto Dallal en *La Jornada*, 22 de abril de 1997.

SONTAG, Susan, " El Hijo pródigo", *La Jornada Semanal*, Suplemento cultural de *La Jornada*, 5 de abril de 1998.

SONTAG, Susan, "En el centro de la polémica", Entrevista colectiva en *La Jornada Semanal*, Suplemento cultural de *La Jornada*, 5 de abril de 1998.