

LOS DANZANTES INDUSTRIA CULTURAL
Personería Jurídica 0289 del 25 de agosto de 1987

Memoria
8°
FORO-TALLER NACIONAL
SOBRE DANZA

Julio 3 al 7 de 1996
Bogotá D.C. y Funza (Cundinamarca)

Homenaje
Maestro Guillermo Abadía Morales.

TALLERES:

*LA ZAMBA: "DANZA DEL AMOR":
Maestra: Miriam Cid – Argentina.

*EL TONDERO: "DANZA DE VIDA":
Maestra: Milly Ahón – Perú.

*LAS LUCES... MÁS ALLÁ DE UN LENGUAJE:
Maestro: Mario Alejandro Monroy – Colombia

1. DESCRIPCIÓN DEL EVENTO.

1.1. El evento se realizó durante cinco días desde el miércoles 3 al domingo 7 de Julio en las instalaciones de la Casa de Retiro espiritual de las Hermanas Juanistas, ubicado en la ciudad de Funza, Cundinamarca. Los Danzantes, Industria cultural, organizo y financio este Foro-Taller con los ingresos obtenidos de las inscripciones e los participantes.

1.1.1 Comité organizador
César Monroy
Luz Mery Cardona
Mónica Monroy
Mario Monroy
Ricardo Monroy
Marcela Monroy
Juan Carlos Meneses
Henry Gerena
William Gerena

2. DIRECTORIO DE PARTICIPANTES

MAESTROS EXPOSITORES

Milly América Ahón Olguín
Maestra - Terapeuta Psicocorporal
Lima (Perú)

Milly Iriarte Ahón
Bailarina
Lima (Perú)

Luis Aníbal Alza Ahón
Bailarín
Lima (Perú)

Mirian Cid
Maestra
Santa Fe 3000 (Argentina)

Carla Mariel Criado
Maestra
Santa Fe 3000 (Argentina)

Juan Antonio Maciel
Maestro
Santa Fe 3000 (Argentina)

Margarita Aristizábal
Investigación antropológica
Santa Fe de Bogotá (Colombia)

ASISTENTES

Antioquia

Ludys Agudelo Pereira
Coordinadora programa de
danza de la E.P.A.
Medellín

Arauca

Miguel Angulo Meneses
Instructor de danza

Atlántico

Apolinar Polo Morales
Director danza
"Diablos Arlequines"
Sabanalarga

Carmen Matilde Jaramillo Cortés
Coreógrafa - Bailarina
Barranquilla

Emmanuel Morales Roa
Danzas Folclóricas
Luruaco

Héctor Alfredo Jaramillo Cortés
Coreógrafo y bailarín
Barranquilla

Marlio Cortés Gómez
Coreógrafo y director de
Escuela de Danza
Barranquilla

Joyce Vizcaíno Sandoval
Bailarina
Barranquilla

Mónica Patricia Lindo
Bailarina - docente
Barranquilla

Robinson Liñan Ríos
Músico - Bailarín
Barranquilla

Boyacá

Laura Cristina Manrique Moreno
Danzas
Duitama

María Bernarda Balaguera
Danzas
Tel. (987) 870125 - 870146

Cauca

Luis Felipe Chávez Martínez
Director "Aires de Pubenza"
y "ComfaCauca"
Popayán

Choco

Donaldo Lozano
Prof. Danzas folklóricas
U. Nacional de Colombia
Condoto

Ninoska Salamandra
U. Tecnológica del Choco
Quibdó

Córdoba

José Heriberto Mosquera Perea
Prof. Educación Artística
Ayapel

Rita María Andocilla Peinado
Instructora - bailarina
Montería

Vicky Obregón Ordoñez
Directora
Montería

Cundinamarca

Jorge Enrique Gómez Garavito
Bailarín - Director de danzas
Junín

Guajira

Ma. Elena Maldonado
Instructora danzas Uniguajira
Riohacha

Magdalena

Omar Gastelbondo Fornaris
Instructor danzas - teatro
Grupo folclórico CAEPA

Ciénaga

Rafael Muñoz Escárraga
Coreógrafo
Santa Marta

Meta

Diego Fernando Rojas
Director grupo Danza - Arte
y Tradición (DANZAT)
Villavicencio

Juan de Jesús Ávila Jaramillo
Prof. de danza
Granada

Nohora Hernández
Prof. de danza
Ganada

Nariño

Luis Antonio Erazo
Director Danzas CESMAG
Pasto

Norte de Santander

Juan Hernando Becerra Sánchez
Coreógrafo - bailarín
Of. Bienestar Universitario
U.F.P.S.
Cúcuta

Quindío

Jorge Hernán Caro
Coreógrafo
Calarcá

Risaralda

John Jairo Segura
Bailarín - director
Dosquebradas

Santander

Carlos Alberto Vásquez Rodríguez
Coreógrafo - investigador
Barrancabermeja

Eduardo Díaz Rubio
Bailarín
Barrancabermeja

Fabiola Meneses Monsalve
Danzas
Barrancabermeja

Jesús Saavedra
Director - cultural
Bucaramanga

Maira Gazabón
Instructora de danzas
Barrancabermeja

Oscar Alfonso Mora
Danza - instructor
Bucaramanga

Tolima

Alirio Delgado
Instructor de danzas
Ibagué

Ariel Lozano
Gestor cultural - danzante
Venadillo

Dagoberto Díaz Guzmán
Director danza folklórica
"Ciudad Musical"
Ibagué

Hernán Uriel Chacón
Director grupo de danzas

U. Piloto Girardot
Ibagué

Valle

Francisco Emerson Castañeda
Director del grupo de Danzas
Folklóricas "Carmen López"
Santiago de Cali

Santa Fe de Bogotá

Abelardo Jaimes Carvajal
Coreógrafo

Adriana Sabogal
Asistente Subdirección IDCT

Lila Gaitán
Instructora de danzas

Ma. Eugenia Zambrano
Prof. de danza

Martha Isabel García
Danzas "Puerta del sol"

Olga Lucia Moreno
Danzas Nacionales - extranjeras

Ricardo Neira
Asistente para danza Colcultura

Rosaura Torres de Moreno
Prof. danzas

3. Memorias

MAESTRO GUILLERMO ABADÍA MORALES

BIOGRAFÍA

Hijo de Enrique Abadía Rubio y Elda Morales Gómez, el maestro Guillermo Abadía Morales nace en Bogotá en 1912. En 1914 su familia deja la capital y se traslada entonces a la cercana población de Sopó, donde vive el ambiente campesino hasta 1919, cuando regresa a Bogotá a estudiar sus primeras letras en la Escuela Ricaurte y luego en el Liceo de la Salle.

Termina su bachillerato en filosofía y letras y lleva a cabo 5 años de estudios de Farmacia y Medicina en la Universidad Nacional, los que abandona para aventurarse por el Arauca y Casanare, donde se interesa vivamente por las costumbres y cultura de los Tunebo y los Guahío. A partir de estas experiencias decide dedicarse de lleno al indigenismo.

De este campo pasa al estudio profundo del folclor con investigaciones en bibliotecas y trabajo de campo, conviviendo con 17 de las 105 tribus indígenas que clasificó posteriormente en 9 familias lingüísticas.

Entre 1965 y 1983 dicta la cátedra de música colombiana en el Conservatorio Nacional de Música de Bogotá y desde 1975 hasta aproximadamente 1998 ocupó el cargo de asesor de folclore en el Centro de Documentación Musical del Instituto Colombiano de Cultura.

Muchos son los galardones que ha recibido nuestro biografiado. Entre otros se pueden citar la Clave de Oro de Ginebra, Valle, en 1989, el Mundo de Oro de Medellín en 1982, las letras de miembro de número de Caballeros de Calatrava de la facultad de humanidades y colegio de humanistas de la Universidad del Rosario en 1985, los diplomas de experto y profesor especial de la Universidad Nacional en 1968 y 1975, y la medalla "Manuel Murillo Toro".

Autor de 28 libros sobre cultura musical, folclore e identidad, entre los que se destacan: "Compendio general del folclore colombiano", "Copleerío colombiano", "El correo de las brujas", "Veinte estructuras de la guabina veleña y mojjigangas de torbellino", y "ABC del folclore colombiano".

La vida y obra del maestro Guillermo Abadía Morales es digna de admiración y debe ocupar un sitio de honor como uno de los grandes folclorólogos de nuestro país.

Foro:

El maestro Guillermo Abadía Morales, participó en el VIII Foro – Taller sobre danza en el año 1996, documentando a todos los asistentes con temas como:

1. El Humanismo y el Helenismo de Grecia.
2. Qué es el eje bipolar: Arte – Ciencia.
3. Concepto clásico del Conocimiento Humano.
4. La ronda de Apolo con las musas. La astronomía.
5. Las nueve musas repartidas en Arte y Ciencia.
6. La música, inmensa importancia de ella en el concepto clásico griego.
7. Leyendas que exaltan esta importancia (Orfeo y Anfión).
8. El cortejo de Orfeo o Bestiario de Apollinaire.
9. La coreografía, la planimetría y la estereometría.
10. Definiciones de la Danza. El Tratado de la Danza.
11. La Danza en Colombia y sus promotores.
12. Las Danzas – Tipo de las cuatro zonas folklóricas.

Los conceptos tratados en el Foro, hicieron parte de una sinopsis en una amena charla sobre el arte coreográfico, razón por la cual el Maestro Abadía Morales, no dejó material escrito, para reseñar en esta ocasión.

Taller: LA ZAMBA: “DANZA DEL AMOR”

Maestra: Mirian Cid - Argentina

La herencia cultural española fundida con las manifestaciones autóctonas determinó, en la Argentina, la formación de un riquísimo y variado folklore musical.

Sabido es que el folklore musical de un país está determinado por la combinación de factores muy diversos. La etnografía, el paisaje, el clima y el desarrollo económico de cada región influyen en la formación de los grupos culturales que, en conjunto, conforman la tradición musical de una nación.

La Argentina, cuyo extenso territorio abarca desde las selvas tropicales hasta las heladas mesetas patagónicas, presenta varias zonas o regiones folklóricas diferenciadas entre sí por rasgos perfectamente definidos. La danza, los instrumentos musicales y hasta la manera de cantar, varían de acuerdo con las características de los distintos agrupamientos humanos.

Como sucede en casi toda Latinoamérica, en la Argentina, la herencia española, se entremezcla con el legado indígena, y de esa simbiosis surgen los cantos y danzas que a través del pueblo nutren y revitalizan la cultura nacional. Pero a la inversa de lo que ocurre con la música folklórica de Perú y Bolivia, donde el ancestro incaico prevalece netamente, aquí ha predominado la influencia hispánica, excepto en algunos ritmos del noroeste que aún en su forma moderna conservan huellas primitivas.

Evolucionando constantemente han llegado hasta nosotros, pero conviene advertir que no todos los modelos han arribado directamente de Europa por intermedio de España. Gran parte de ellos vinieron de Lima, capital política, social y cultural del virreinato y centro de un más activo intercambio. De allí partió buen número de derivados de danzas europeas. La música y las danzas peruanas o evolucionadas en el Perú se esparcieron por el norte y muchas de ellas llegaron al centro y sur de la Argentina, alcanzando la provincia de Buenos Aires desde donde partía la corriente que remontaba el norte. Las danzas y cantos peruanos sufrieron una nueva transformación en los distintos lugares a que llegaron, transformación que se operó también con los motivos que irradió Buenos Aires recibidos a través de Río de Janeiro.

En su evolución posterior, el folklore ha ido asimilando cadencias y ritmos extraños. Musicólogos e investigadores sostienen y rechazan

recíprocamente la teoría de la presencia de ritmos negros en la mayoría de los motivos folklóricos argentinos.

Generalidades coreográficas:

La coreografía nos describe los bailes y el modo de bailarlos, ya sea en forma escrita o gráfica. Desde el punto de vista coreográfico se considera que las danzas están formadas por elementos y figuras.

En el campo coreográfico, las expresiones integrantes de una misma especie de danzas, están enlazadas entre sí por ciertos elementos constitutivos comunes a todas ellas. El conocimiento y dominio de estos elementos es lo que permite una interpretación natural y estética.

La sucesión de evoluciones sincronizadas con el acompañamiento sonoro – instrumental, coral, percusión, palabra, o mudo –silencio- ajustada a una métrica específica, constituye la coreografía de una expresión dancística. Dicha sucesión está compuesta por células de vida propia que pueden aislarse dentro de todo lo absoluto son elementos íntegros denominadas figuras.

La mayor parte de las danzas de pareja suelta e independiente tiene dos partes primera y segunda, que comúnmente son iguales o semejantes.

Amplitud coreográfica espacial – Ubicación de los bailarines:

Las evoluciones coreográficas de la casi totalidad de las danzas folklóricas argentinas, se desarrollan con una amplitud que permite su canalización dentro de un marco básico común a todas ellas, lo que simplifica su análisis comparativo, y aprendizaje libresco fuera de los centros tradicionalistas auténticos. Dicho marco de danza lo constituye un cuadrado de dos metros aproximadamente de lado, donde las figuras resultan generalmente inscriptas.

Posición corporal de danza:

Observando el panorama general de las danzas folklóricas americanas, se plantea una gama de matices expresivos partiendo de la línea del Ecuador hacia el sur. Influenciado por las condiciones geográficas, la incidencia de mayor población negra y por consiguiente mestiza, la marcada evolución del europeo en su proceso de adaptación, los resabios

de culturas indígenas superiores el criollo de la zona ecuatorial tropical, ha impreso a sus expresiones tradicionales la exacerbación de sus sentimientos en movimientos amplios, gran flexibilidad del cuerpo empleando el juego de las articulaciones con diversidad angular, ritmos marcados, melodías incisivas, coloridos brillantes en las prendas. En forma regulada, ese exotismo se va suavizando a medida que se contemplan las prácticas con sentido geográfico austral. Al localizar las argentinas, trasuntan, de inmediato, una sensación de serenidad, recato, timidez, insinuación suave.

Ya sea el ritmo más o menos acelerado, impera siempre un sentido de mesura, se vislumbra la virilidad austera del gaucho, la prudencia femenina de su compañera. Aun en aquellas danzas donde la intención es mas abierta, siempre hay algo en la posición del cuerpo que mantiene aquel temperamento, La práctica en ambientes mestizos acentuó sus características, ya fuese en las coplas o en los movimientos, pero con carácter esporádico circunstancial.

Concretando, la posición básica del Interprete autentico, exige verticalidad de la columna vertebral con respecto al plano del piso, movimientos elegantes en los desplazamientos sin quebrar la unidad tórax – abdomen, es decir que el tronco debe dar la sensación de un todo, sin acentuar la flexión o distensión en función de la cintura. La base de sustentación ampliada por el paso de baile, se equilibra con la posición de los brazos, la cabeza erguida sin arrogancia, pero con donaire, es la que deja traslucir la intención personal del bailarín.

Elementos:

Paso básico de danza; la música vernácula al ser transcrita de acuerdo a la nomenclatura musical moderna se traduce generalmente en corcheas, como elementos constitutivos del compás compuesto, preferentemente de seis ocho, o en simples como el tres cuatro; esta métrica figurativa lleva un desplazamiento rítmico, cuya aplicación en la mayoría de las danzas ha hecho que se le designe como paso básico. Iniciado generalmente con el pie izquierdo, partiendo de la posición inicial de reposo, son tres movimientos que abarcan un compás es de hacer notar que esta iniciación del paso básico o figuras de zapateo con pie izquierdo, responde a una acomodación teórica, referida a una enseñanza – aprendizajes sistematizados. El primer movimiento coincidente con el acento musical, consiste en un paso natural, dado con el pie izquierdo que, al apoyar de planta recibe todo el peso del cuerpo; el pie derecho que ha quedado retrasado, realiza el segundo movimiento apoyándose al lado y a la mitad del izquierdo en semiplanta. El tercer movimiento consiste en un paso corto con pie izquierdo, apoyando toda la planta y soportando

todo el peso del cuerpo y desde allí se inicia el segundo paso básico partiendo con pie derecho.

Reseña sobre los orígenes de la Zamba

Es una danza mímica que desarrolla el tema del asedio y requerimiento amoroso del galán y glosa rítmicamente los recursos de coquetería de la mujer, que rehúye una contestación categórica hasta el final.

La Zamba es originaria de Perú, hija directa del Fandango Español, donde fue danza preferida de las razas indias y negras (zambos) y debe uno de sus nombres al hecho de que las coplas que se cantaban iban dirigidas a las zambas.

Dispersos por Perú, Chile, Bolivia, Paraguay y Ecuador, llegó a Argentina por dos vías, pasando de Chile a los salones de Mendoza y de Lima a los de Jujuy, Salta y Tucumán, entre 1825 a 1830. Se ha conocido por diversos nombres desde el originario, Zamacueca hasta Zambacueca, Zambacueca, Chilena, Marinera, siendo todas denominaciones regionales de una forma musical coreográfica común con leves variantes captadas del ambiente. Nacida en Lima en 1824, según Carlos Vega, con la denominación Zamacueca, como una forma propia de la pantomima amorosa Fandango, al acriollarse tomo el pañuelo que paso a ser aditamento expresivo del juego amoroso de sus evoluciones.

Debido a la variante fogosa que más adelante retornó a Chile, cambio de nombres y se la llamo Chilena hasta la guerra entre ambos países, cuando se la bautizó Marinera en homenaje a la marina de guerra peruana.

En Chile se dice Cueca abreviando el nombre original, y en la Argentina se difundió con el original, sobreviviendo en nuestro siglo, casi exclusivamente, la primera parte del mismo, Zamba en Santiago del Estero. Cueca, en las provincias andinas, especialmente de Cuyo, irradiándose su uso hasta Tucumán. Chilena en el noroeste en general.

Las regiones en donde es más intensa era su práctica son las provincias del norte y oeste, sobre todo Santiago del Estero. Se baila también en la provincia de Buenos Aires y parte del litoral, pero es en el norte donde se ha conservado con más lozanía, siendo una de las danzas que con mayor vitalidad perdura en la práctica popular.

Coreografía:

Posición inicial: firmes, enfrentados, dando el caballero su izquierda al público. Se baila con pañuelo.

Los bailarines sostienen el pañuelo con su mano derecha caída al costado; el hombre tiene su mano izquierda también baja, en tanto que la dama apoya la suya en su cintura o se toma con ella la falda. El caballero sostiene el pañuelo por una punta, la dama, por el medio.

Primera:

1. Vuelta entera: (16 pasos), con pañuelo, encuentro en el centro, los bailarines dan la vuelta en cuatro series de cuatro pasos. Los primeros cuatro u ocho pasos, los hacen simples (caminando) sin movimiento del pañuelo. Al terminar la vuelta quedan en el centro, cada uno en su sector. En el último paso colocan el pie derecho un poco adelante plenamente asentado y quedan con el izquierdo apoyado por su punta.
2. Arrestos: ocho pasos, con pañuelo, en el centro. Hacen el arresto hacia la izquierda con cuatro pasitos cortos, describiendo un pequeño arco, siempre dándose el frente y a corta distancia uno de otro, cumplimentándose con el pañuelo. En el cuarto tiempo, ya en los lugares opuestos, apoyan el pie izquierdo (para poder salir hacia la derecha con el pie derecho) y bajan un poco el pañuelo, al tiempo que efectúan una inclinación. Ejecutan la salida hacia la derecha y vuelven a sus lugares, iniciando la marcha con el pie derecho; describen en cuatro pasos un arco más amplio, alejándose del centro y yendo hacia sus lugares agitando el pañuelo; en el cuarto tiempo, ya en sus sitios, se dan el frente y se cumplimentan.
3. Media vuelta: (8 pasos), con pañuelo, yendo al centro. Salen con el pie izquierdo y describen la media vuelta en dos series de 4 pasos cada uno. Al terminarla quedan en el centro, cada uno en el sector opuesto, de frente. En la primera serie de pasos agitan el pañuelo, en la segunda lo llevan extendido a la altura del pecho, tomado con ambas manos.
4. Arrestos: (16 pasos), con pañuelo, en el centro, ídem 2. Describen cada arresto y la salida en una serie de cuatro pasos.
 - Primer arresto: hacia la izquierda. Salen con el pie izquierdo. Unen casi sus pañuelos extendidos casi a la altura del rostro de la dama, tomándolo con ambas manos y dándole una ligera caída hacia el lado del avance izquierdo.

- Segundo arresto: hacia la derecha, salen con el pie derecho llevando el pañuelo hacia el mismo lado.
- Tercer arresto: contrario 2
- Salida: hacia la derecha, salen con el pie derecho llevando el pañuelo con la mano derecha y agitándolo en señal de despedida. En el primer tiempo el caballero puede elevar el pañuelo sobre la cabeza de la dama. En el cuarto tiempo quedan a los lugares opuestos.

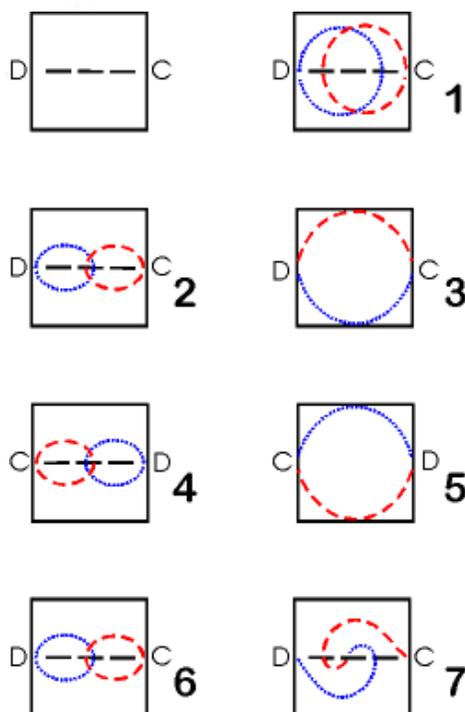
5. Media Vuelta: (8 pasos) con pañuelo, yendo al centro.

6. Arrestos: ocho pasos con pañuelo, como en el segundo tramo.

Media vuelta final: (7 pasos) con pañuelo cambiando lugares y yendo al centro.

Segunda:

Igual a la primera, se inicia de los lugares opuestos. El asedio del galán se identifica en esta parte y la dama lo acepta al final, bailando ambos más apasionadamente. En el final el caballero corona a la dama colocando delicadamente su pañuelo extendido tomado con ambas manos, por detrás de la cabeza de la dama.



EL TONDERO: “DANZA DE VIDA”

Maestra: Milly Ahón- Perú

La marinera y el tondero son dos formas de una especie coreográfica panamericana de intensa y profunda raigambre peruana. Consecuencia del encuentro de dos culturas y varias subculturas andinas e hispanas, fue la aparición de formas coreográficas y musicales distintas a las existentes anteriormente. Las formas andinas fueron influenciadas por las danzas y músicas traídas por los europeos, posibilitando nuevas expresiones y giros basados en el empleo de más y otros instrumentos, los bronces y los cordófonos sobre todo, que dieron nuevos contenidos a la expresión musical. De otro lado pasos y figuras de estructuras coreográficas del Viejo Mundo, recibieron nueva vitalidad y variaciones que posibilitaron su expansión en los niveles populares con rapidez y profundidad. De esta amalgama surgieron numerosas variantes, conformando toda una familia de formas a las que se les denominó bailes de la tierra en general. Una de esas formas tendrá éxito especial: la **Zamacueca**.

La forma coreográfica de la zamacueca ha sido rastreada a través de informes de variado tipo hasta principios del siglo pasado. Una de sus variables es indudablemente antecesora directa de la Marinera Limeña, y el nombre de la expresión se refiere a su lugar de origen y cultivo: la capital del extenso e influyente Virreinato del Perú, por un lado, y la heroica y brillante actuación de Huáscar y Miguel Grau en la Guerra del Pacífico. Abelardo Gamarra, el Tunante, bautiza a la Zamacueca o Chilena con tal nombre y así queda, identificándola con valores de patriotismo y fe en el esfuerzo por superar situaciones adversas con una sonrisa y pañuelos flameando al aire.

Es indudable que en todas estas formas coreográficas: baile del pañuelo, baile del cajón, baile del sombrero, baile de tierra adentro, golpe de tierra, etc., había ingredientes europeos, derivados de viejos bailes de salón y también de origen campesino con intervención de parejas sueltas o en grupo y existe discusión sobre su existencia entre los andinos antes de la llegada de los hispanos (por mi parte, confieso que estoy convencido que si existieron bailes de pareja suelta, como lo señalan muchos petroglifos de Toro Muerto en Arequipa, de Huancor en Chincha y otros puntos más). Pero no existe una sola forma a la que podamos calificar de verdadera marinera. La variante limeña resulta siendo la más sensorial y garbosa, con evidente influencia de carácter centro – africano, mientras que entre las comunidades cuzqueñas se presentan formas rígidas y sacralizadas que no admiten los movimientos pélvicos de la resbalosa. Y no cabe discutir tampoco la validez de la expresión norteña, ágil y veloz, que permite

demostrar habilidades a los intérpretes y no remata tampoco en la limeña resbalosa.

Esa Marinera Norteña es la que ahora nos interesa. A mi modo de ver, la forma básica del baile de la tierra fue modificándose al contacto con el tondero, danza de raigambre indígena, que a su vez debió ceder algo de su fuerza original. De todos modos, el Obispo Baltazar Jaime Martínez de Compañón recoge hace 200 años formas musicales que sin lugar a dudas están señalando que el Tondero estaba en formación ya por aquel entonces. Tanto Roel como Pinilla, Silva Santiesteban y otros investigadores han remarcado esta evidencia. Esto es, que hace más de 200 años, en la costa norte de nuestro territorio nacional, había expresiones Pre – Tondero, que no están directamente relacionadas con la Marinera Limeña. Algunos han pretendido encontrar afinidades centro – africanas con el Tondero, empezándose por la cuestión del nombre, en juegos lingüísticos nada serios y alejados por completo de la verdad. No queremos entrar en disquisiciones de este tipo, así que avanzaremos con nuestro tema.

Marinera Norteña y Tondero, son expresiones del alma popular del alegre y bullicioso campesino costeño del soleado norte de la patria. Ya se han dado los primeros pasos en nuestro interés por conocer, estudiar y difundir los calores de la peruanidad, convocándose a cultores y estudiosos de estas formas artísticas tradicionales, para dar inicio a un alturado, sereno y profundo análisis de registro, archivo, significados, formas, contenidos y relaciones que posibilite un mejor entendimiento del mundo psico - social en que se desarrolla nuestro pueblo, creador y cultor de estas dos bellas expresiones coreográficas, inigualadas en el resto del mundo. Tratamos de estos dos exponentes de calidad excepcional, que representan los más altos logros naciones en materia de creación folklórica, entroncados con la tradición coreográfica especialmente del pueblo de la costa norte peruana, que han llegado a constituirse en algo así como ejemplos de las cualidades estéticas a las que los pobladores del antiguo Tahuantinsuyo, pueden llegar.

El Tondero, de otro lado, presenta claras marcas de un proceso de retroceso en el ámbito coreográfico, pues a lo que sabemos, se bailaba desde Tumbes a Lima, y por hoy se ha retraído a Piura y parcialmente Lambayeque. Es evidente su raigambre indígena y nada hace presumir mayores influencias de otras culturas. Hemos sostenido que se trata de una danza de carácter amoroso, probablemente cargada de simbología en torno a la fecundidad y se nota su relación con las danzas prenupciales de las falcónidas, especialmente con las formas desarrolladas por el pandión o halcón marino.

¡A bailar se ha dicho! Fórmula tradicional de invitación de la danza, que se repite ahora convocándose a cultores y portadores, interpretes, estudiosos y maestros de dos de las más destacadas formas folklóricas dancísticas peruanas, de reconocida raigambre popular y mayor difusión que conocemos. Tratar de la Marinera o del Tondero, es no sólo y esto es bueno destacar pasar agradables momentos escuchando la música popular peruana, o gozar con las evoluciones de concursantes o cultores, portadores o aficionados, en sus desplazamientos coreográficos.

Se intenta más allá de cualquier disquisición comentar una tarea académica, que busca conceptualista adecuadamente la **identidad nacional** sobre las bases de los valores estéticos tradicionales de nuestras gentes y avanzar en la tarea de conocer su desarrollo histórico, el significado trascendente de pasos y figuras, su relación con los elementos parafernáticos que acompañan: poncho, pañuelo, sombrero, chal, etc., el contexto social en el que surgen y al que sirve. La inquietud científica en torno a lo económico, cultural, social, psicológico, histórico, folklórico, tendrá entonces una nueva oportunidad para nutrirse de observaciones y comparaciones, para analizar y lucubrar hipótesis y conclusiones válidas, que servirán para conocernos mejor.

Me referiré ahora a dos elementos infaltables en ambas formas coreográficas: pañuelo y poncho. Algo se ha dicho en torno a ambos, pero queda aún dudas y la discusión no ha cesado en referencia a ambas prendas del vestir tradicional peruano. Se discute origen y antigüedad y creo que ya es tiempo que aclaremos su presencia en marineras, tondero y otras expresiones coreográficas creadas por nuestro pueblo. El pañuelo es una prenda de uso muy extendido en la vestimenta diaria. Se lleva como tocado o adorno de bolsillo, como prenda útil para cubrirse la nariz o limpiarse el rostro de sudor o polvo, como adición de la vestimenta, colocada al cuello e incluso para guardar monedas.

Se ha pretendido, en diversas oportunidades negar la presencia prehispánica de este rectángulo de tela, pero lo cierto es que se han rescatado de antiguos cementerios de Chancay y Ancón, entre otros, pañuelos de variada calidad, desde simples cuadrángulos de tela de algodón basta, hasta extraordinarios ejemplares con decoración bordada a colores, de lana y vicuña, que atestiguan su antiguo uso en nuestro territorio. Prenda de cabeza o de acompañamiento en el baile, adicionado al vestido, en la cintura o en los hombros, muestrario de habilidades femeniles de costura u objeto de ostentación de gentes de alcurnia, no es una prenda importada por los hispanos, aunque esto seguramente dieron funciones adicionales a tan valioso aditamento. Pueden observarse algunos de exquisito labrado, en gasas o bordados, en

el Museo Amano, casi todos procedentes de cementerios prehispánicos del Valle de Chancay, Lima. Otros se encuentran en el Museo Nacional de arqueología, Antropología e Historia de Pueblo libre, provenientes de Ancón, recogidos por Marino González Moreno y Francisco Iriarte.

En cuanto al poncho, es de destacar que la mayoría de los tratadistas en materia de vestuario señalan su procedencia hispana. Se alega que se trata de una derivación de la capa y nada más, negándose su presencia antigua en nuestro continente.

Pues bien las pruebas arqueológicas han demostrado que tal supuesto no es verdadero; así podemos ver en el Museo de Puruchuco, un hermoso poncho ceremonial, con lentejuelas de plata y plumas multicolores adosadas, que proviene de un cementerio prehispánico de la Molina. Personalmente informé, ya en 1970, la existencia de una serie de ponchitos en miniatura de ofrenda, hallados en la Dacha Tacaynamo de Trujillo. No se trata de prendas parecidas al poncho, sino de verdaderos ponchos, con el cuello perfectamente delimitado y a veces decorado en la abertura, por lo general confeccionados en fibra basta de algodón blanco y leonado, de textura gruesa, la mayoría de los cuales traen decoración ictiomorfa pintada. No cabe pues suponer una adopción virreinal de esta prenda de vestir tan valiosa y usada en todos los ambientes peruanos. No se trata de ruanas colombianas, o del quechquémitl mesoamericano, sino de auténticos ponchos rectangulares, de dos piezas y con abertura romboidal para el paso de la cabeza demarcada y en ocasiones con reforzamientos o adornos.

Solo hemos querido hablar en breve de dos elementos del vestuario que están íntimamente relacionados con el Tondero y la Marinera, a fin de destacar la profunda raigambre nacional de estas dos expresiones sublimes del arte popular tradicional de la patria y con ello, remarcar la importancia que tiene su estudio para afianzar la conceptualización de la **identidad nacional**, basándonos en las obras de nuestros mayores. Es interés nuestro, contribuir con el mejor conocimiento de esas expresiones coreográficas tradicionales y al mismo tiempo cumplir con nuestra tarea de conocernos mejor.

EL LENGUAJE DEL CUERPO EN EL TONDERO

Este ensayo es el resultado de un trabajo exploratorio acerca del significado y naturaleza de los movimientos corporales del hombre y la mujer, así como de la pareja en su conjunto, en el tondero. Partimos por mencionar que como en todo ejercicio del lenguaje existe un emisor, un receptor, un mensaje y un código más o menos común, que permite la comunicación de la pareja ejecutante, y de esta con quienes la observan o acompañan.

En las siguientes líneas se analiza la interpretación y / o descripción que hacen los propios ejecutantes, alumnos y profesores de sus propios movimientos (**emisores** con respecto al público, observadores o acompañantes y, **receptores**, respecto a sus parejas): así como aquella que tienen los estudiosos (desde su rol de emisores si es que también lo ejecutan y de receptores, cuando lo observan y estudian). A partir de estos elementos nos referimos al código común que manejan los ejecutantes, los observadores, los emisores y receptores.

Ello no significa que no tomemos en cuenta las diferencias y particularidades de tipo regional, generacional, etc.; pero que forman parte de este código común en lo esencial.

Para ello hemos tomado en cuenta:

- a) La opinión de estudiosos y profesores de esta danza, a través de entrevistas personales y de artículos publicados en textos y revistas.
- b) Las percepciones de alumnos de grupos de proyección cultural y academias dedicadas a la enseñanza y difusión de esta danza que participaron en el concurso de la marinera norteña "Festimoche 93" (junio de 1993) y en el concurso de marinera norteña, limeña y Tondero "El pañuelo de Oro 1993" (3 y 4 de julio de 1993). Entrevistamos a adultos y jóvenes ejecutantes del Tondero de la Asociación Cultural "Así es mi Perú", "Somos Independientes", Academia de Danzas Chíncha, Centro Cultural Artístico "Adela Ahón", Centro Cultural Folklórico Chino "Calderón de Trujillo" y la Academia "Del norte Vengo".
- c) La observación de participantes de diversos concursos de tondero y del cierre del conversatorio de "La Marinera, Patrimonio Cultural del Perú", realizado en 1993, por el Centro Adela Ahón en Lima.

ELEMENTOS QUE INCIDEN EN EL LENGUAJE CORPORAL

A través de las fuentes mencionadas y así como de mi propia observación y breve aprendizaje del tondero, encuentro que el lenguaje corporal de esta danza depende de múltiples factores que se diferencia solo con dotes analíticos, pues en la realidad se dan superpuestos y condicionándose mutuamente. Entre ellos podemos señalar:

1. El mensaje que conscientemente se quiere transmitir.
2. La experiencia vital y cotidiana.
3. La habilidad y destreza corporal del ejecutante como artista o aficionado de la danza.
4. La personalidad, la sensibilidad de cada uno, el modo de ser.
5. La circunstancia en que se ejecuta la danza. (Por qué se baila: concurso, fiesta, etc., con quién: un familiar, una chica (o) que le gusta, etc.).
6. Código moral y sexualidad. Las licencias y las prohibiciones, las restricciones del medio cultural y social.

Las relaciones de género, los patrones de identidad masculinos y femeninos, los significados del cuerpo masculino y femenino que se manejan por quienes enseñan y por quienes aprenden. Así cuando se representan a las aves, resulta una representación hecha por humanos de distinto sexo y con roles de género distintos, con cuerpos que tienen distintos significados y funciones.

1. MENSAJE QUE SE QUIERE TRANSMITIR

La casi totalidad de estudiosos y la mayoría de los profesores entrevistados tienen una determinada idea acerca de la naturaleza y el mensaje que transmite el Tondero; algunos, producto de una investigación rigurosa, otros a partir de su identificación con las teorías que se conocen y su propia experiencia.

De acuerdo a las entrevistas y bibliografía revisada, podemos distinguir posiciones divergentes que se sitúan a mi modo de ver en dos planos:

- a. **Si es danza o baile:** Cotidianamente se usa el término bailar o danzar como sinónimos, para algunos cultores del tondero, no tiene ninguna implicancia hacer una distinción entre danza y baile. Esta es la opinión del Profesor Augusto Montoya (Entrevista: Junio de 1993).

“La separación entre danza y baile viene de desde Cervantes, que señalaba que los bailes eran truhanescos, pueblerinos y las danzas eran algo grave en comparsa y representativo de alguna canción heroica o de la naturaleza”.

Según Elena Quillama (1990), **Bailar** consiste en ejecutar movimientos con el cuerpo, brazos, pies, de modo rítmico, donde:

- Intervienen una persona o una pareja.
- Los movimientos son independientes.
- No hay un esquema.
- La ejecución puede realizarse con cualquier vestimenta, en cualquier fecha y lugar.
- No tiene mensaje.

Por otra parte, **Danzar** implica realizar movimientos rítmicos con cuerpo, brazos, donde:

- Intervienen un mayor número de personas.
- Los movimientos se realizan en coordinación con los demás.
- Implica el uso de una vestimenta típica y se expresa en fechas y lugares cuyos orígenes de las danzas son conocidos.

Manifiestan al compás del canto o instrumentos musicales las vivencias del pueblo, sus costumbres, idiosincrasia: TIENE UN MENSAJE.

Para esta estudiosa, así como para Emilia Ahón (ejecutante y estudiosa), y los antropólogos Francisco Iriarte y Juan Castro Nue, el tondero es una danza en tanto posee un mensaje relacionado con la IMITACIÓN de las aves, es decir tiene rasgos miméticos. Sobre esto último, abundaremos más adelante.

Para Carlos Rodríguez (Entrevista Junio 1993), ejecutante y estudioso, el tondero de Morropón expresa predominantemente erotismo entre un hombre y una mujer; y es un BAILE, en tanto su ejecución es libre, sin esquemas fijos, sin mensajes prefijados y su interpretación depende de las circunstancias en que se ejecuta, tomando en cuenta diversos factores como son: con quien se baila: si es un familiar, una pareja contemporánea, si se siente o no agrado por su acompañante, etc. el carácter de BAILE del tondero, según Rodríguez estaría vinculado al hecho de que en la ejecución del tondero en los lugares de donde es originario, no se trata

de imitar a animal alguno, que tanto hombre como mujer asumen su rol de tales y más bien es, en la ciudad donde se enseña el baile impregnándole tal carácter mimético que quizás alguna vez tuvo.

Esta opinión fue corroborada en videos del grupo “El Tondero”, donde se aprecia a parejas espontáneas en Morropón, Piura. Allí se observó que las parejas no hacían movimientos coordinados, ni hacían muchas figuras, menos aún, pareciera que imitaran a algún animal. Los bailarines terminaron el baile tal como quedaron en el momento en que terminó la música, sin ninguna postura especula.

Si retomamos las características que Quillama enumera para definir si se trata de baile o danza, tendríamos que en esta ejecución, los movimientos eran independientes, en el sentido de no realizar pasos coordinados, aunque si coordinaban sus miradas, no hay un esquema fijo. No encontramos un mensaje mimético, de imitación de aves; pero si hallamos un mensaje de amor y leve sensualidad.

En este sentido, creo que difícilmente podemos encasillar al tondero como danza o como baile; a mi modo de ver se trataría, siguiendo las características que se le atribuyen a cada uno de estos conceptos, de una DANZA y un BAILE.

En el tondero existe un mensaje mimético, amoroso o erótico; libre, coordinado o esquematizado; pero al fin expresa algo, lleva un mensaje, en el sentido más amplio de la palabra.

Pero a la vez, no existe coreografía fija ni necesariamente se da la coordinación de movimientos; esto depende de las circunstancias en que se ejecute y de las características regionales o locales de la ejecución. Asimismo, en las fiestas o reuniones podría ejecutarse espontáneamente sin vestir un atuendo típico especial.

b. **Sobre el contenido del mensaje:**

Podemos distinguir tres posiciones, algunas ya esbozadas:

- La imitación del apareamiento de las aves: esta teoría sostiene que el origen del tondero se encuentra en las antiguas culturas preincas del norte peruano (como los

tallanes), donde se practicaban danzas rituales totémicas que representaban la ceremonia prenupcial de las aves, que pudo ser la pava aliblanca, el halcón marino o el gallinazo. Su significado se vinculaba a la fertilidad de la tierra y de las mujeres. Ha sido sostenida por Francisco Iriarte, Castro Nue y Guillermo Riofrío, y difundida coreográficamente en Lima por las hermanas Adela y Emilia Ahón, entre otros cultores.

Este “mensaje” es ejecutado en presentaciones y clases, asimismo es transmitido a los alumnos a través de la posición encorvada de los danzantes, la imitación de los movimientos de alas de las aves, cuando el varón abre los brazos o usa el poncho para este fin o también cuando se trata de buscar el cuello de la dama para morderlo. Así lo detallan algunos cultores:

“El varón siempre tiene que estar en plan de marcar terreno, porque las aves, cuando hacen la danza prenupcial marcan terreno con entradas y salidas al terreno del otro, significa invitación a la persecución... Le dicen, muérdele el cuello. Este juego es muy de aves. Algunas aves, para poder posesionar a las hembras le picotean la cabeza para mantenerla inmóvil, podría haber algo de eso en el baile”. (Ahón, entrevista julio de 1993).

“En un tiempo la coreografía de la mayoría de grupos artísticos tenía mucho de esa acentuación, inclusive vas a encontrar que a algunos movimientos los bautizaban con nombre como la gallinita, la pavita, la pava, el pique, el vuelo, pues se tenía en la conciencia el mensaje de aves, a las demás le decían abran sus polleras como alas. Todavía se conserva estos conceptos en los grupos de hoy”. (Carlos Rodríguez, Entrevista junio de 1993).

Es importante rescatar el testimonio de Montoya, que pone de manifiesto que si bien se representa movimiento de aves en el tondero, quienes lo ejecutan no pueden librarse de su condición de humanos, y con ello de las características masculinas o femeninas de los humanos, de las restricciones sociales y culturales que tienen los hombres y no las aves.

“La mayor parte de las expresiones dancísticas costeñas tienen como base la expresión mimética, aunque ese mimetismo no es una imitación exacta de los animales... Sino apenas una pincelada... pero no como hemos visto a veces bailando coreográficamente tondero a ciertas parejas que quieren hacer ya no una imitación, sino un real apareamiento con la mujer...” (Montoya, Entrevista junio de 1993).

- El lundú africano: Se sostiene, que el tondero se origina del lundú africano que trajeron al Perú los negros esclavos de la Conquista y la Colonia. Como lo señala Nicomedes Santa Cruz, en el tondero se habría simplificado al máximo golpe pélvico que se aplicaba en el lundú, representando este movimiento solo al final de la danza cuando la pareja quedaba erguida y estática, frente a frente y muy pegada estaría a punto de desaparecer desde que en la versión actual las parejas tienden a terminar con el varón de rodillas y la mujer erguida. Sería interesante rastrear como es que se dio este cambio en la forma de culminar el baile, pues ello tendría que ver con una forma de asumir y expresar el amor, terminar arrodillado puede significar ser galante, caer “rendido a los pies” de la mujer, quedar vencidos por la belleza y destreza de la dama. Sin embargo, tendríamos que mencionar que muchos concursantes de tondero en el momento de intermedio del baile quedan muy pegados, rostros y cuerpos, lo que representaría un “vacunao”, si es que conscientemente así se lo han propuesto.

Aritza Mendoza, ejecutante del tondero se inclina a transmitir este “mensaje” y manifiesta:

“Yo me identifico, quizás por mi modo de ser con la teoría de Nicomedes Santa Cruz, que se basa en ritos de iniciación sexual de los negros de Zaña. Es una danza muy sensual. El **votao** y el **vacunao** (unión de la pelvis), se pueden ver también en danzas latinoamericanas como en las de Cuba (Aritza Mendoza, entrevista junio de 1993).

En este caso observamos que la identificación de la ejecutante con el mensaje tiene mucho que ver con su personalidad, elemento muy importante en la interpretación de los bailes, como veremos más adelante. La sensualidad a través de las caderas, los brazos, los hombros, los pies, y todo el movimiento gestual del cuerpo es enfatizado por quienes se inclinan por transmitir el mensaje referido.

c. El amor o el erotismo del hombre y la mujer:

De acuerdo a esta posición, en el tondero, se transmite un sentimiento, una atracción y una insinuación sexual propios de hombres y mujeres. Esta forma de interpretar el mensaje del tondero es muy similar al expuesto en el punto anterior, pero lo menos colocado como otra opción, en el sentido que se trataría de una forma más libre de expresar este mensaje. Donde no necesariamente tiene que terminarse con un vacunao o expresarlo en algún momento- a diferencia de las dos anteriores posiciones. Que constituyen partes de teorías sistemáticas sobre el origen de la danza. Esta interpretación no pretende explicar sus orígenes. Coincidiendo con la posición de Rodríguez. (Entrevista junio de 1993). Pedro Alvarado Merino, señala:

“En cuanto a la interpretación, como el gallo da vueltas. La pavita da vueltas, eso es algo ingenioso de algún escritor folklorista que quiere aparecer original pero que mensaje puede superar la alegría y la intención de amar de los seres humanos y a la mujer de sentirse amada y expresada por medio de la música del tondero”. (Alvarado. Quillama, 1990).

Código común: Erotismo y romanticismo: A pesar de los distintos mensajes que hemos podido encontrar en los profesores y estudiosos del tondero, existe el consenso de expresar un mensaje de amor y erotismo. Este erotismo se manifestaría a través de la imitación de la danza prenupcial del apareamiento de las aves o de la relación corporal entre la insinuación y el acercamiento físico del hombre y la mujer, pero se expresa y se entiende a través de determinados movimientos. Considerado por todos como eróticos.

Aunque en las entrevistas se considera como erótico el movimiento insinuante de todo el cuerpo, de los pies. De los brazos, los hombros, la expresión del rostro, y el acercamiento de la cara, la búsqueda del

cuello y la boca. Hay un énfasis explícito o no, tanto en los estudiosos como en los profesores y alumnos, en el contorno de las caderas o “**cadereo**”, como el movimiento erótico por excelencia de la mujer:

“El Tondero Morropano tiene todo el ancestro negroide, de allí su contorno (de caderas) erótico, atrevido” (Zelmira Reynaga. En: Quillama, 1990).

“La cadera de la mujer es sensual”. (Aritza Mendoza, Entrevista junio de 1993).

A las alumnas de distintas agrupaciones culturales se les preguntó que si forzosamente tuviera que discriminar una parte de su cuerpo, cuál sería más importante en la ejecución del tondero; ellas respondieron en un 80 % que se trataba de la cadera, el restante habló del rostro, de los pies.

Asimismo se señala cómo las nalgas de la mujer reciben el nombre de Tondero, vinculando a la danza, el movimiento de caderas. (Castro Pozo, Castro Nue, Riofrío Morales).

Además, existen otros mensajes en la interpretación local o regional, expresadas por el movimiento corporal, como es hacer hoyito en el suelo, como invitación o insinuación de la mujer o el hombre. De igual modo, hay mensajes que pueden tener distinta interpretación como el levantarse levemente la falda, lo que podría significar para algunos erotismo: para otros, lograr simplemente mayor comodidad para el baile.

En el caso de los varones, no se recepciona como sensual el movimiento de las caderas, sino, por el contrario, puede parecer grotesco.

“El hombre debe ser macho, agresivo, intuitivo, pero no hacer expresiones que van con la mujer, en marinera norteña (algunos varones), mueven la cadera... Es contraproducente. (Montoya, entrevista junio de 1993).

En cuanto a los varones, los alumnos entrevistados manifestaron que la parte más importante del cuerpo para ejecutar el tondero son los pies, refiriéndose al zapateo. Sin embargo, me atrevería a decir que lo que más resalta como erótico en el caso de los hombres es el acercamiento al cuerpo y la cara de la mujer. Los pies son también una parte importante, porque permiten desplazarse, aproximarse. El

romance se expresa en la mirada, en la expresión del rostro y en la persecución.

2. EXPERIENCIA VITAL Y COTIDIANA.

Este elemento es muy importante tanto en su incidencia en los contenidos como en la facilidad para realizar ciertos movimientos corporales.

Tanto los antropólogos que han realizado estudios sobre la sexualidad en el ámbito rural andino como en el costeño, señalan la importancia de la naturaleza como maestra de los adolescentes en lo que a prácticas sexuales se refiere. Millones y Pratt (1989) señala como el apareamiento de los animales que cuidan, son las primeras experiencias de los campesinos adolescentes respecto al sexo y como se inician sexualmente con mucha naturalidad en el lugar que pastan sus ovejas.

Por su parte, Carlos Aguilar, señala respecto a las campiñas norteñas:

“El tondero es un baile erótico y mimético, pues de niños la gente de la costa norte que habita pequeños poblados ha recibido sus primeras lecciones de educación sexual, a través de la naturaleza”. (Aguilar Luna Victoria. En: Quillama, 1990).

En este sentido resultaría sumamente natural imitar a las aves; cosa que para nuestra experiencia urbana, cosmopolita y contemporánea, resulta totalmente ajeno:

“En el tondero...se imita los hechos de la naturaleza, se puede apreciar diversas expresiones del ciclo biológico de la naturaleza, así como al huerequeque, a un halcón a equinos, la pavita aliblanca, el martín pescador, las aves de corral, un sauce lon un algarrobo, una garza real... en fin, todo lo que el paisaje norteño natural pueda proporcionar y ser captado por los bailarines a través de la habilidad y a destreza en la ejecución de las figuras” (Aguilar Luna Victoria. En: Quillama, 1990).

Por otra parte, como lo señala Carlos Rodríguez, el modo de ser de los norteños se expresa no solo en su baile sino también en otras manifestaciones espontáneas, donde son picaros, galantes, eróticos:

“... hay mucho de ese mensaje de enamoramiento y erotismo en todas las manifestaciones de su vida; además del tondero, en su forma de hablar, de rimar, de bromear, en el humor de doble sentido, en su chispa innata”. (Rodríguez, entrevista 1993).

3. HABILIDAD ARTÍSTICA, FLEXIBILIDAD CORPORAL

En las entrevistas se mencionó el grado de dificultad que significa ejecutar pasos de tondero y coordinar los movimientos en sí mismos; como ejecución artística.

“La dificultad es más por la falta de flexibilidad del cuerpo (para la postura). Vas a coordinar cuando tengas la experiencia... Mas de lo físico interesa la afinidad entre las dos personas para bailar... Al principio pueden haber dificultades por vergüenza... no es fácil el acercamiento de la pareja hasta que el cuerpo se acostumbre, son posiciones al comienzo algo incómodas...” (Aritza Mendoza, entrevista junio de 1993).

“Cuando uno baila en agrupaciones, a veces te imponen una pareja, te puede gustar o no al comienzo; pero luego, con el trabajo físico puede que se logren adecuar; mucho sucede en los bailarines que, más que la atracción física, se acomoda uno más con quien se logra coordinar los movimientos, con quien se logra una comunicación; más allá del interés físico en sí mismo, existe otro interés común, y es el de transmitirse mutuamente y el de transmitir mensajes al espectador también”. (Carlos Rodríguez, entrevista junio de 1993).

Habilidades: Espacio de encuentro y desafío

El Tondero, como baile exhibicionista, implica la demostración de habilidades en un espacio donde los cuerpos y sus movimientos, a veces valiéndose de objetos como: pañuelos, mantas y sombreros, compiten, reconociéndose diferentes. Hay un desafío: “En la revuelta o en la segunda, allí se dan, tratan de demostrar quién es quién”. (Montoya, entrevista junio de 1993).

Hay una continua competencia sana entre y mujer, en las que ambos hacen gal de diferentes ingeniosas habilidad, como el llevar un pote repleto de chicha u otro recipiente en la cabeza mientras se baila, o levantar el pañuelo con el pie, tras una caída accidental.

4. CARACTERÍSTICAS PERSONALES

La ejecución del Tondero refleja conscientemente o no, una personalidad y una sensibilidad particular de cada ejecutante, que muchas veces puede estar mezclada con las formas de socialización y de asumir el ejercicio de la sexualidad y la manifestación externa y pública de los afectos, la sensualidad y los deseos.

Así por ejemplo, Aritza Mendoza, señala:

“Las personas que bailan tondero, tienen un carácter fuerte. La marinera es más suave, es coquetería más suave. En el tondero hay más fuerza en los pies y las piernas y en el sentimiento. Será que allí, lo sensual es más pasión”.

Otro elemento importante es señalado por Montoya y Rodríguez, cuando manifiestan su preferencia por el tondero, dada la libertad de su ejecución. El primero enfatiza la necesidad y la posibilidad de ser diferente a los demás, de tener una identidad propia; el otro, la posibilidad de poner a prueba el ingenio y la creatividad. Esto último también lo señala Emilia Ahón. Ello evidentemente se manifestará en la originalidad y variedad de los movimientos.

5. CIRCUNSTANCIAS EN QUE SE BAILA

El mensaje del cuerpo, dependerá de diversas circunstancias en que se baile; es decir, si se pretende representar, teatralizar, o si se hace para iniciar un romance, si se baila con un familiar, etc.

Por otra parte, como señala Rodríguez, hay que diferenciar la ejecución de pueblo y la que se hace como práctica artística, en el segundo caso existe una ejecución más consciente con afán de representación.

6. CÓDIGOS MORALES Y SEXUALIDAD

Los límites de lo prohibido y las licencias en el ámbito de la manifestación del amor y el erotismo, la sutil diferencia de grado entre la sensualidad y el erotismo, tienen que ver mucho con los códigos morales (es decir, lo que es bueno o malo), que maneja la sociedad acerca de sexualidad y su manifestación pública, ya que la privada la puede controlar menos. Este es el aspecto en el que con mayor claridad podemos señalar diferencias, que tiene que ver con la edad, la geografía, la socialización y el sexo.

7. RELACIONES DE GENERO

Valdría la pena señalar en primer lugar, que se entiende por sistema de género, al conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de las diferencias anatómicas y biológicas entre hombres y mujeres, y que dan sentido en general a la forma en que se relacionan las personas.

Cuando se les preguntó a los alumnos de diferentes agrupaciones culturales y academias, que debían expresar en tanto hombres o mujeres respectivamente, la respuesta de inicio más frecuente fue: En el caso de las mujeres “Debo ser mujer femenina, expresar lo que es una mujer. En el caso de los hombres “Ser varonil, demostrar mi hombría. A continuación se señalaron un conjunto de características culturalmente atribuidas a las mujeres y otras a los varones. Estas conforman precisamente el sistema de género, en tanto se asume como natural lo que ha sido culturalmente construido. Además, se trasladan las normas morales y libertades que la sociedad confiere y legítima de modo distinto para hombres y mujeres.

Erotismo Masculino y Erotismo Femenino

El sistema de género configura también la manera de expresar sensualidad y erotismo. Existe un uso diferenciado del cuerpo femenino o masculino para comunicar erotismo. Emisores y receptores del mensaje transmitido por el baile tienen un mismo código por el cual habría un cierto consenso en afirmar qué es lo erótico masculino.

Existen algunos movimientos similares, pero la fuerza del mensaje varía para el hombre y en la mujer. Quizás, la expresión de la cara y los ojos, sea lo que tenga igual valor erótico para varones y damas, pero aun así hay detalles “femeninos” que en un varón no serían vistos como sensuales; por ejemplo, el parpadeo de los ojos, que se cierran con suavidad y luego se abren.

El erotismo en la mujer se expresa en la insinuación de propio cuerpo, en la sensualidad del movimiento de sus caderas, cintura, brazos, hombros, pies. En los varones, en cambio, el erotismo se expresa en la aproximación al cuerpo de la mujer y no en la insinuación con el cuerpo.

Foro: LAS LUCES... MÁS ALLÁ DE UN LENGUAJE

Maestro: Mario Alejandro Monroy – Colombia

La danza expresión natural del hombre es una de las bellas artes que se enmarca en el área de las artes escénicas, es decir, aquellas manifestaciones artísticas que por su evolución han llegado a requerir un espacio propio o escenario para su realización. Entre estas artes escénicas, el teatro se ha apropiado en su mayoría de este espacio, pues sin lugar a dudas fue éste, quien lo adecuó para que fuera propicio para su representación. Aunque la danza antigua, tanto griega como romana, estaba indisolublemente ligada al drama, al canto y a la poesía, y logró constituir un hecho escénico igual al teatro, ésta no perduró y languideció con el triunfo del cristianismo. Sólo hasta finales del siglo XVI con la creación de la figura del maestro de danza y el nacimiento de los ballets cortesanos europeos, la danza vuelve a subir al escenario, y esta vez, como hasta nuestros días, con un objetivo meramente estético, ya no tiene un carácter ritual, mágico o religiosos propio de su naturaleza, es sencillamente la creación o recreación presentada por los danzarines en la escena que busca exaltar la sensibilidad y los sentimientos del público, receptor en una comunicación dialéctica.

La danza, como acción real sobre la escena, impone una permanente construcción de lenguajes, el milagro del espectáculo escénico significa la integración de las artes, ciencias, técnicas, y disciplinas; de las destrezas corporales y capacidades expresivas de los danzantes, y de la concepción artística del director. La iluminación, dentro de esa compleja estructura, desempeña un rol de importancia fundamental. Ya no se trata de simplemente complacerse con la coreografía o de impresionarse con las aptitudes de los bailarines o de deleitarse con algún otro elemento por separado, sino de concretar en una imagen plástica, la fusión de dichos lenguajes para producir la verdadera visualización del concepto danzado. La luz y el sonido son los medios para realizar dicho objetivo, el espectador no puede tocar la escena, físicamente solo la puede ver y escuchar inducido libremente por la voluntad del director, que le muestra únicamente lo que él desea, es dueño absoluto de la imagen que se produce sobre el escenario, pues sabe que puede manipular dicha figuración mediante el uso de la luz .

Nuestra época, tiempo de la integración de las artes, no da cabida para el desconocimiento de ninguno de los sistemas que componen la escena. La vinculación a las artes escénicas de diversas especialidades como el cine, los hologramas, los rayos láser y las proyecciones tridimensionales, todas invenciones que usan como base la luz, dan cuenta de las ventajas que de

ésta se pueden obtener. En nuestro caso en particular, plantea la imperiosa necesidad de empezar un acercamiento a su conocimiento y al desarrollo de todo su potencial, participando de sus beneficios que son inutilizados en uno casos por menosprecio y en otros por desconocimiento.

ILUMINAR NO ALUMBRAR.

La luz, radiación electromagnética ondulatoria, ha servido de herramienta para la visualización de las imágenes que se proyectan desde el escenario, pues como se sabe lo que vemos no es más que el rechazo de ésta que incide sobre los cuerpos y se refleja hacia nosotros, razón por la cual existe la posibilidad de transformar esas imágenes a nuestro gusto, ya que tenemos la facilidad de jugar con la luz que proyectamos para construir dichas impresiones enviadas desde los cuerpos y objetos, que dependiendo de su ubicación, forma, intensidad de luz y color cambian la percepción obtenida en el observador.

Las concepciones estéticas de cada época han adaptado el uso de la luz a sus propias necesidades. El drama, por ejemplo, durante siglos se sirvió de la luz natural para iluminar sus representaciones en los teatros al aire libre de griegos y romanos, corrales españoles, teatros isabelinos; más tarde cuando las cortes italianas cubren los teatros, éstos son alumbrados con grandes cirios y en el siglo XIX cuando se implementa la iluminación con lámparas de gas, se deja el público a oscuras y se ilumina sólo el escenario. Para nuestro siglo, época de la electricidad, las artes escénicas consideraban necesario únicamente que los espectadores pudieran ver la acción en la escena, el escenario se inundaba de luz, **más que iluminar se alumbraba**, es decir: cuando se necesita, encender o apagar la luz, aumentarla o disminuirla, modificar la coloración ambiental, únicamente en el instante preciso señalado por el director o cuando la misma acción lo exija.

El subdesarrollo técnico existente en el medio cultural ha hecho que estos criterios sigan siendo válidos dentro de nuestro quehacer artístico. La falta de toma de conciencia acerca de la danza sobre el escenario como un hecho diferente de su expresión natural, espontánea y cotidiana, y el relegamiento en que ha estado, especialmente la danza tradicional, causado ya sea, o por la desatención del medio o por su propio encasillamiento de expresión subvalorada, no ha permitido darle la suficiente importancia a la integración de los lenguajes comprendidos en la construcción de aquella imagen. No hay un compromiso real con la puesta en escena.

La totalidad de un espectáculo exige la compenetración de los diversos lenguajes escénicos tales como color (luz), música (sonido), coreografía (espacio), vestuario, escenografía, etc. el director o constructor de la imagen a proyectar, como entidad organizativa de dichos sistemas debe ante todo: saber que existen, conocer su naturaleza, comprender su manejo, pero especialmente debe saber qué resultado obtendrá de su utilización. Es indispensable no dejar ninguno de estos elementos fuera de los planeamientos, pues si bien es cierto que en la iluminación el contacto con los equipos técnicos se reduce únicamente al momento de la realización de la función, ya que en la inmensa mayoría de los casos las sedes de ensayos no son teatros dotados con dichos equipos, es necesario contar con un previo diseño de luces, gráficamente claro, que posiblemente sólo habrá sido ejecutado en la mente del director.

El manejo de la luz va más allá de la simple visibilidad, la creación artística debe estar inmiscuida en todos los aspectos de la puesta en escena, por lo tanto la concepción y el diseño de la iluminación, debe estar regida por unos lineamientos estéticos en coherencia con la totalidad de la obra.

La luz puede transfigurarse de elemento técnico a elemento vivo, capaz de afectar y ser afectado, dándole significado a cada acción que ésta realice. No produce el mismo efecto iluminar un cuerpo de diferentes formas; físicamente, el cambio de punto de origen de la luz produce un cambio de percepción de luz, sencillamente por la ley de reflexión (el ángulo de incidencia -formado por un rayo incidente y la superficie- y el ángulo de reflexión -formado por el rayo reflejado y la superficie- son iguales), que nos presenta una apariencia diferente de un objeto según sea éste iluminado. La creación de tiempos y espacios también es posible mediante la iluminación; un atardecer en la playa difiere de uno en la cordillera, pues las líneas de proyección de la luz no son la mismas, en uno observamos caer el sol dentro del mar, sus rayos nos llegan frontalmente mientras que en el otro el sol se oculta tras las montañas y su luz nos llega oblicuamente. Todas estas formas, concepciones y efectos constituyen un lenguaje, "*el lenguaje de las luces*" con el cual sería posible crear una obra de solo luz que complementada con el sonido produciría un sorprendente resultado. Estos resultados tendrían que estar sustentados en un minucioso conocimiento de la luz, de sus implicaciones y aplicaciones a la escena; existe entonces, la necesidad de adentrarse en el en el tema, para comprender el soporte que sostiene la creación artística, la técnica en la que está contenida la técnica de la iluminación, en donde las luces están más allá de un lenguaje. Comprender los conceptos, planos y diseños, como ideas gráficas listas para ser ejecutadas por el director y su equipo técnico.

TÉCNICA DE ILUMINACIÓN.

La función de la iluminación escénica se puede clasificar en dos divisiones principales: primero, *alumbrado* y segundo, *interpretación*. La primera refiere únicamente a visibilidad. Sólo exige que podamos ver a los danzantes y la escena. Los problemas de interpretación son más amplios y abarcan ciertas consideraciones, como color, intención y contenido emocional o psicológico de la obra misma. Estas dos divisiones en el campo de la iluminación escénica sirven, simplemente para fines de análisis. Lo importante de esta separación es advertir que son fundamentos complementarios, ninguno debe estar por encima del otro, debe existir una armonía de lo que se ve y de cómo se ve.

Equipos:

Es indispensable incluir en el conocimiento de la técnica no sólo conceptos e ideas de iluminación, hace falta conocer los equipos e instrumentos que nos permitan ejecutar nuestras propuestas. La tecnología de la iluminación cada día avanza, ciertos elementos van quedando en el atraso y con ello en el olvido (candilejas, diablitas, luces laterales, olivette), nuevos y más potentes, los equipos de iluminación en los teatros, responden a cada una de nuestras necesidades y requerimientos actuales.

Para cada uso o necesidad existen diferentes tipos de equipos: soportes, controles, filtros, gelatinas, reflectores con diversas utilidades; entre ellos los más comunes son los spot, fresnel, linternas y cañones de seguimiento.

Spots: son reflectores sencillos compuestos de un cilindro con su soporte para la lámpara y las abrazaderas de tubo para su colocación. Se usan en iluminación general y por zonas.

Fresnel: estos reflectores que adoptan el nombre del físico francés descubridor de la propiedad de polarización de la luz, constan de un lente tipo fresnel, es decir, un lente prismático que converge hacia un punto la luz y amplía su intensidad.

Linternas: estos reflectores se caracterizan por la capacidad que tienen de concentrar la luz en un solo punto, creando un círculo exacto y con la posibilidad de variar el diámetro de éste, tiene un mecanismo de doble lente que les permite cumplir esta función.

Cañones de seguimiento: son reflectores más potentes, funcionan con el mismo mecanismo de las linternas, pero estos están sostenidos sobre bases móviles que permiten dirigir su foco hacia cualquier lugar en el teatro.

Además de todo esto es necesario un sistema centralizado que controle la cantidad y la distribución de la energía a las diferentes unidades del equipo. Esta función la cumple el tablero de mezclas o control de luces. Hoy en día la gran mayoría de las salas cuenta con un control de luces suficiente para programar manualmente los cambios de luces entre dos escenas. En otros tantos, ya se cuenta con controles computarizados con los cuales es posible programar toda la secuencia de cambios de la obra, duración de cada escena, la velocidad de cambio, etc. Los últimos avances realizados en este campo brindan equipos de control total, los cuales mediante un joystick permiten desde el control de luces dirigir cada uno de los reflectores en el escenario, seleccionar el color de la luz, así como el diámetro de incidencia de cada luz, gracias a que cada reflector cuenta con dispositivos especiales para dichas funciones.

Filtros: el color en la iluminación escénica y algunos efectos como penumbras, figuras, se realizan utilizando estos elementos, los filtros son láminas cristalinas que absorben, reducen o distorsionan la luz para producir los efectos, el color se consigue utilizando filtros como las gelatinas y transolinas que son utilizadas para cambiar de color la luz blanca de los reflectores.

Ubicación y espacio:

Pero no sólo el uso del color y la intensidad logran expresión en el escenario, también la ubicación y el espacio de incidencia que utilice la luz dan elementos narrativos o simbólicos.

Dependiendo del ángulo de proyección de una luz, se logrará, aplastar, crecer o deformar a un cuerpo. Si se toma al danzante o al objeto como centro de una circunferencia, los grados de angulación con que se proyecta la luz determinan diferentes volúmenes o imágenes del mismo sujeto u objeto. Según los tamaños respectivos de la fuente de luz (intensidad) y el objeto iluminado, las sombras son más o menos nítidas.

Hablamos entonces de:

Luz cenital: es la luz que viene de cenit, cae perpendicular al escenario o plano cero (0).

Luz picada: son luces que viene desde un punto más elevado a la cabeza del danzante o al más alto de la escenografía.

Luz horizontal: son luces paralelas al plano cero, ubicadas entre el rango del cuerpo del danzante.

Luz rasante: luz lanzada desde el piso que barre los pies de los sujetos. Esta luz va paralela al escenario.

Luz contrapicada: luces que se ubican por debajo del plano cero. Iluminan de abajo hacia arriba.

Esta ubicación se da en dos planos: *Plano frontal* y *plano contraluz*, que es el emplazamiento anterior o posterior respecto al danzante.

Sistemas base de iluminación:

Los métodos para iluminar el espacio son abundantes y se sistematizan dependiendo de la disposición de la luz. Los siguientes sistemas soportan los diseños más elaborados o bien podrían permanecer estables como plan de iluminación.

Zonas: la iluminación por zonas o plástica es la más completa y básica en el escenario que se divide en 6 u 8 zonas de luz, según el tamaño del espacio. Cada una de estas zonas está iluminada por dos rayos convergentes de un proyector. Un rayo es de color más oscuro que el otro. El efecto deja un lado de la cara y el cuerpo del danzarín en la sombra relativa, mientras que el otro lado lleva sus reflejos naturales. Regularmente se usa como base soportando el juego de efectos producidos por las demás luces.

Ambientes: es una iluminación general basada en el uso del color y la intensidad de la luz. Está estrictamente ligada a la clasificación de los tonos en cálidos o fríos y a sus posibles implicaciones culturales de festivos, alegres, de sosiego, etc. El empleo de luces cenitales difusas y contraluces son fundamentales, realzan el espacio quien es el que afecta la acción y los cuerpos.

Status: la selección del evento principal en la escena, o la merced de centralizar algún foco de atención para el público, da el área de relevancia en este tipo de iluminación. Apoyada en una iluminación general o por zonas se implementa el montaje de reflectores puntuales que remarquen la acción o el espacio seleccionado.

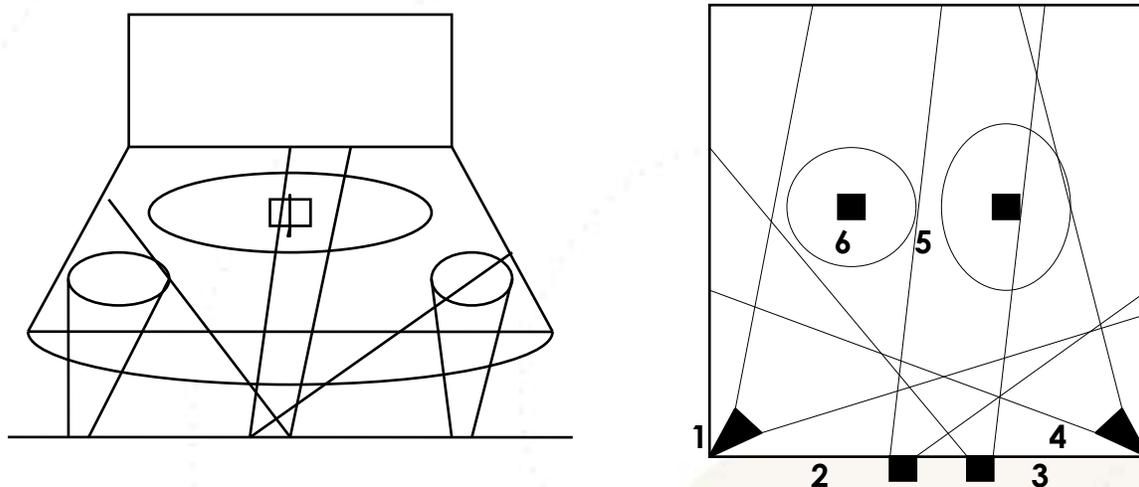
Planimetría: para este caso el desplazamiento de los cuerpos, la utilización específica y secuencial de algún espacio, aprestan la disposición de las luces, que sin ninguna pretensión de significar, se ubican libremente.

Es importante que el escenario esté claramente iluminado, es decir, que la idea sea comprensible, que ayude a la compactación de la obra sin regodearse en excesos que distraigan la esencia del montaje.

DISEÑO DE ILUMINACIÓN.

El diseño de la iluminación de un espectáculo no es más que la organización de algunos elementos técnicos. En una puesta en escena como ordenación que es, se necesita de una visualización simulada de espacios, colores y movimientos; además de una memoria gráfica y de mapas que permitan diferenciar y coordinar los diversos elementos escénicos. La creación de planos, bocetos y diseños resulta muy útil, siempre y cuando la graficación y codificación, arbitraria hasta el momento, sea clara y entendible para cualquiera que requiera remitirse a ellos.

Planos: son mapas de ubicación en la escena; allí se encuentra la ubicación de los reflectores con sus líneas de proyección y las amplitudes de incidencia de la luz, inscritas en el contorno del escenario, para ellos se usa *la planta de luces y plano de reflectores*. Se dibujan generalmente desde una vista superior, o una vista frontal superior.



Libretos de luces: es un inventario o listado de acciones o momentos del espectáculo, que especifica la entrada o salida de luces que se deben realizar durante la función.



Escena	Acción	%	Entrada	Salida	Observaciones
3	va al centro 1ª pareja de macheteros	50			
		0			
5	primera copla, lateral izq.	50			
		0			

Esta es una fase de exploración mental, de análisis subjetivos, coherentes con la obra, en donde aparece la pregunta **¿Cómo quisiéramos que se viera la imagen en la escena?** Por lo tanto las posibilidades en la imaginación son ilimitadas, relativamente; no se debe confundir con la fantasía, ni exceder las capacidades tecnológicas existentes.

Metodología de diseño.

Rompiendo ceros:

Si partimos del concepto de danza como el conjunto de movimientos ejecutados rítmicamente con el cuerpo, que en esquema constituyen una representación dramática de creación popular y cuyo compás se expresa musicalmente, es menester la elaboración de la planos que contenga dichos esquemas, especialmente los cambios de lugar en el espacio. Este primer trabajo debe ser meticuloso; cada desplazamiento en la escena a de estar contenido en estos croquis.

Trabajando por escenas:

Una vez tenemos cada cuadro de movimientos de la coreografía, unimos aquellos que conformen una unidad secuencial, es decir, una selección de cuadros en donde pase algo concreto, en donde se complete una figura o en donde haya un cambio de acción. Es útil denominar cada escena con un nombre característico que la identifique.

Cogemos cada escena interrogándonos *¿qué no interesa que se perciba, en cada una de ellas?*. La respuesta nos dará el foco de atención principal.

Señalamos en los planos el foco que haya resultado, (espacios específicos, la figura más vistosa, etc.) si dicho foco son los cuerpos, estaremos hablando de un foco que abarca la totalidad de la planimetría. Si el foco

se centra en un punto específico de los cuerpos u objetos, es necesario hacer planos con vistas frontales en donde se pueda apreciar el foco.

Desplegando luces:

Una vez resuelta esta circunstancia, nos aventuramos a la percepción mental, jerarquizada, de los focos seleccionados anteriormente; trabajamos en el rango entre: oscuridad total = 0% de imagen - luz plena = 100% de imagen. Tomamos escena por escena, partiendo de una imagen en negro, la ausencia total de luz.

Visualizamos la incidencia de la luz sobre aquel foco o focos si fuera el caso, recreando su posible intensidad, amplitud y ubicación de origen; este es un momento de trabajo creativo por tanto es libre y singular, ceñido a las ambiciones estéticas del diseñador.

Estas imágenes mentales las transponemos en un nuevo plano, donde se grafica el o los focos, la incidencia y la ubicación origen de las luces.

Como resultado obtendremos el mapa de una imagen estática, es tarea ahora, diseñar un complemento de luces que destaque también los desplazamientos, lugares secundarios y eventos menores.

Por último se respalda este diseño con un sistema base que apoye la visibilidad, la dispersión de sombras y los contrastes de color e intensidad.

Encadenando escenas:

Este proceso lo podríamos llamar, trabajo de edición, pues se trata de ligar todas las escenas, para llegar a una concertación de los elementos más importantes en el diseño. Es muy posible que cada escena pueda parecer una obra distinta por lo cual habrá que trabajar arduamente en una organización coherente y posible de realizar.

El paso a seguir es seleccionar las luces inamovibles y las que se podrían obviar. Se elabora un plano general de luces inamovibles, que son las que sitúan los focos seleccionados y se establecen luces comunes.

Es conveniente analizar cada cambio de escena, estimar el impacto en la imagen y valorar que tan conveniente es realizarlo así, pues una cambio de escena demasiado fuerte dispone a los espectadores a un cambio fuerte en la acción, lo que puede crear falsas expectativas, desarticulando la armonía que debe reinar entre los distintos lenguajes escénicos.

Utilizando el color:

El uso del color como toda creación artística, nace de los afectos, ideales u objetivos del artista, cada cual tiene una percepción del mundo diferente, principio para que cada uno pueda pintarlo como lo desee. A pesar de esto el escenario es un mundo de convenciones, que han encasillado a cada color con significado propio; la selección del color debe estar basada tomando en cuenta dos aspectos principalmente: *la combinación y la significación*. Es claro que la luz de color tiene un marcado efecto en el color tanto de trajes como de decorados, esta tendencia de la luz debe tomarse seriamente en cuenta para su elección. Por otra parte las connotaciones emocionales y psicológicas del color deben responder a la situación presentada en el escenario.

El arte final:

En cierta medida, el efecto probable de la luz, blanca o de color sobre cualquier material puede predecirse, pero EL ENSAYO REAL ES LA ÚNICA MANERA DE GARANTIZAR RESULTADOS DEFINITIVOS. No queda más que iniciar el descubrimiento de este nuevo lenguaje explotando al máximo cada ocasión que se tenga para explorar estas técnicas, pues este es un camino aún sin recorrer, cada paso errado o afortunado principiará un expediente, un archivo de experiencias que irán edificando las bases para la globalización de estos conceptos y la puesta en común de nuevas concepciones que de allí se desprendan.

BIBLIOGRAFÍA

EL LENGUAJE DE LAS LUCES
Santa, Jairo
Revista Acontratiempo N° 5 /88
Bogotá. 1985

LIGHTING DESING HANDBOOK
Watson, Lee
Ed. McGraw-Hill, Inc.
New York. 1990

PRODUCCIÓN TEATRAL
Stahl, Leroy
Ed. Pax México
México. 1987

ELEMENTOS DE DIRECCIÓN
ESCÉNICA
Arrau, Sergio
Publicaciones Escuela de Teatro
Universidad de Chile
Santiago de Chile. 1969

LOS DANZANTES
INDUSTRIA CULTURAL
©
1996

