

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

Memoria
10°
FORO-TALLER
INTERNACIONAL
SOBRE DANZA

Septiembre 16 al 20 de 1998
Funza (Cundinamarca)

Talleres:

***Del folklore a la escena:**

Espectáculo Escénico "Ritual a Quetzalcoatl"

Maestro: Cristóbal Ramírez - México

***Danza de la cultura Wayüü.**

El baile de la chichamaya y el baile de la cabrita

Maestra: Martha Pimiento - Colombia

Foros:

Definición de los conceptos:

- Danza purista.
- Danza popular.
- Danza de proyección.
- Danza teatro.
- Danza espectáculo.
- Danza experimental.
- Lo profesional en la danza.

-Conceptos: Lic. Milly Ahón Olguín

País: Perú

-Conceptos: Mirian Cid

País: Argentina

-Conceptos: Oscar Vahos

País: Colombia

-Conceptos: Alberto Londoño

País: Colombia

-Conceptos: Luis Erazo

País: Colombia

-Conceptos: Carlos Alberto Vásquez

País: Colombia

-Conceptos: James González

País: Colombia

-Conceptos: Julián Bueno Rodríguez

País: Colombia

-Conceptos: Mónica Lindo De Las Salas

País: Colombia

-Concepto: Winston Berrío Zapata

País: Colombia

1. DESCRIPCIÓN DEL EVENTO.

1.1. El evento se realizó durante cinco días desde el miércoles 16 al domingo 20 de septiembre en la Abadía de las Hermanas Juanistas, ubicada en Funza – Cundinamarca.

1.1.1 Comité organizador

Cesar Monroy Bocanegra
Luz Mery Cardona González
John Henry Gerena
Mónica Liliana Monroy
Mario Alejandro Monroy
Ricardo Monroy
Marcela Hurtada
Marcela Monroy
Juan Carlos Meneses

2. DIRECTORIO DE PARTICIPANTES

MAESTROS EXPOSITORES

MILLY AMÉRICA AHÓN OLGUÍN

Maestra - Terapeuta Psicocorporal

José Pardo 329/ Dpto. 303

☐ 014-472071

Lima (Perú)

MIRIAM CID

Maestra

República de Siria 6466

☐☐042 - 602808

Santa Fe 3000 (Argentina)

TEÓRICOS NACIONALES INVITADOS

ALBERTO LONDOÑO

CRA 32 # 54-81
MEDELLIN
☐ 2390100

CARLOS VASQUEZ

DIRECCION DE CULTURA, ALCALDIA MUNICIPAL
SAN VICENTE DE CHUCURI
☐ 976254240

JAMES GONZALEZ

CRA 12 #2n-40
ARMENIA
☐ 096.7451374 7456783

JULIAN BUENO

PALACIO MUNICIPAL Of.2033
RIOSUCIO
☐ 0968.591738 592073 Ext. 23

LUIS ERASO

CRA 20 # 14-50
A.A. 528
PASTO
☐ 212067 - 216535

MONICA LINDO

CRA 66 #72-30
BARRANQUILLA
☐ 3601723 - 0336330093

OSCAR VAHOS

CRA 82 # 44-45
MEDELLIN
☐ 422148 - 2502336

WINSTON BERRIO

CRA 27 #33-29
BUCARAMANGA

☐ 6344844 - 64330922

MARTA PIMIENTA

CALLE 12 #1c-91

RIOHACHA

☐ 271165 - 282260

ASISTENTES:

Atlántico:

ROBESPEARE MERLANO PADILLA

CRA. 19 # 15-32

PLANETA RICA

☐ 7767206 - 7765655

Boyacá:

MARIA BERNARDA BALAGUERA

CALLE 6 # 3-33

CRA 8 # 5-29

BELEN, Boyacá

☐ 870125 - 870146

Cundinamarca:

JUAN DAVID BARBOSA

Av.13 # 12-55

FUNZA

☐ 0918258285

Fax: 8257620

CESAR HERNANDEZ

AV. 13 # 12-55

FUNZA

☐ 0918258285

8257620

Huila:

ALDEMAR SALINAS

CALLE 1º # 5-60

CALLEE 2 # 5-47

PITALITO

☐ 363916 - 361192

Nariño:

WILLIAM REYES

MANZANA 19 CASA 16 ESMERALDA O

Calle 18 #34-104

PASTO

☐ 294923 ext. 37

Fax: 216582

Norte de Santander:

OSCAR GALVAN

COMPLEJO INDUSTRIAL DE

BARRANCABERMEJA

BARRANCABERMEJA

☐ 6218525 - 6208291

AQUILES SAAVEDRA

CALLE 54 # 27-102 Barrio Galán Gómez

BARRANCABERMEJA

☐ 6209935 - 6222795

San Andrés:

LUIS EMERSON WILLIAMS

Avda. FRANCISCO NEWBALL

SAN ANDRES ISLA

☐ 5123066

DIONICIO EMILIO FORBES

CASA DE LA CULTURA DE LA LOMA

Tamarind Tree

SAN ANDRES ISLA

☐ 0985124634 - 0985125659

Santafe de Bogotá:

GERMAN OMAR PINILLOS

CALLE 47 b #23b-70 Tunal Bl. 6 Apto 211

SANTA FE DE BOGOTA

☐ 7600287 - 7676979

JACQUELINE VEGA

CRA 13 A #162-311 La Perla Nor.oriental

SANTA FE DE BOGOTA

☐ 6720419

FELIPE LOZANO
Calle 43 b sur # 23 b-70 Bl. 18 apto 136
SANTA FE DE BOGOTA
☐ 3336698 - 7603329

JORGE ENRIQUE GOMEZ
CRA 13 # 93-57 OF. 101
SANTA FE DE BOGOTA
☐ 6190022 - 4311678

MARY LUZ RUEDA
CALLE 38 D Bis #66-55 SUR
SANTA FE DE BOGOTA
☐ 4538279 - 5661340

Santander

NANCY DE CAMACHO
DPTO. DE COMPRAS (CENTRO
ECOPETROL)
SANTANDER DEL SUR
☐☐976239231- 0976477389
Fax 5656037

Tolima:

DAGOBERTO DIAZ GUZMAN
MANZANA L, CASA 12 IBAGUE 2000
IBAGUE
☐ 702525 - 3213947

WILSON TERMAL
CRA 8b # 43-53 Villa Real
IBAGUE
☐667527 - 033204302

Valle del Cauca:

FRANCISCO CASTAÑEDA
Cra 24 c#56 A-27
SANTIAGO DE CALI
☐ 4439665

JESUS ADOLFO PIPICANO
CRA. 18 # 7ª-32 OESTE B. NACIONAL
CALI
☐ 5572087 - 5562051

MA. CRISTINA JIMENEZ FERNANDEZ
DIAG. 26B #
CALI
☐ 5567175 - 5570593

3. Memorias

TALLERES

El conocer las propuestas danzadas ha permitido tener material de trabajo docente e indagar en cómo son los contenidos de las danzas formando parte de un proceso metodológico que permite profundizar en la comprensión del cómo ha llegado nuestra identidad dancística a ser lo que es hoy, en concordancia con las exigencias actuales del conocimiento y del desarrollo social, permitiendo encontrar otro sentido y plantear nuevas interpretaciones.

Lo anterior hace asumir la práctica pedagógica de los participantes como punto de partida para la cualificación en la puesta en escena que está orientada a permitir la exploración y el desarrollo de su propia comprensión en los que se relaciona en el conocimiento personal y la práctica.

TALLER: "LA INVESTIGACIÓN ETNOHISTÓRICA PARA LA CREACIÓN DE UN ESPECTÁCULO ESCÉNICO: "RITUAL A QUETZALCOATL"

*Maestro: Cristóbal Ramírez
País: México*

ÍNDICE

- a) Consideraciones generales
- b) Antecedentes
- c) Marco teórico metodológico
- d) La reconstrucción etno - coreográfica
- e) Conclusiones

El presente trabajo muestra el cuadro teórico metodológico y su aplicación práctica en la escenificación de un espectáculo de reconstrucción etnohistórica. Es parte del trabajo de tesis de la maestría en historia del que presenta esta ponencia que tiene como fin mostrar los resultados de una investigación a la creación de un espectáculo.

De antemano sé que el trabajo es muy extenso, pero es lo mínimo necesario para que esta presentación tenga coherencia y este bien fundamentada, otro de los motivos que tenemos para presentar este documento es el interés de poder tener comentarios y críticas a esta propuesta.

CONSIDERACIONES GENERALES

La danza es para todos los que nos dedicamos profesionalmente a ella, una de las partes más importantes de nuestra vida, porque desde el momento en que decidimos vivir de ella realmente vivimos para ella; se convierte en parte vital de nosotros mismos, de distintas maneras como bailando, organizando espectáculos, visitando fiestas y recopilando información, otros pocos tratando de hacer investigación documental, en fin de todas las maneras posibles tratamos de conocer y de aprender más de esta manifestación artística, pero nos encontramos con un problema de fondo: la falta de una historia de la danza de nuestros países, de nuestras pequeñas regiones o en el mejor de los casos de una danza desde su origen hasta la actualidad. ¿Qué es lo que encontramos cuando tratamos de documentar algún montaje?: descripciones de personas que por curiosidad o por gusto nos narran sin ninguna metodología de tal o cual fiesta, tal o cual danza.

Este es al menos es caso en nuestro país, que hoy día conserva más de 5000 grupos de danzantes, en donde las manifestaciones de baile popular están pasando a ser recuerdos, porque en muy pocas regiones se conservan todavía las fiestas y condiciones propicias para que estas se lleven a cabo como en antaño, podemos citar a la fecha no más de 20 libros que muestran investigación formal sobre danza.

Retomando el tema de la historia de la danza, podemos ver que leyendo con cuidado textos de distinto origen como pueden ser relatos de cronistas, diarios de viajeros, actas de cabildos municipales, edictos religiosos etcétera, encontraremos mención a algunas fiestas, a algunas manifestaciones dancísticas, que a pesar de ser breves y hechas con otro fin nos dan fe de expresiones ricas y coloridas que en muchos casos hacen volar nuestra imaginación pensando lo majestuosas y bellas que debieron ser, y de ahí nace esta propuesta: la recreación de manifestaciones históricas de danza y bailes tradicionales mediante la investigación y reconstrucción etnohistórica; una propuesta de cómo pudieron ser, sin afirmar así fueron (como verdad absoluta).

Sobre la base de esa inquietud iniciamos la investigación de diversos temas históricos que si bien de entrada eran muy interesantes, su lectura nos planteó dos grandes problemas por resolver: los materiales estaban dispersos en gran cantidad de fuentes y siendo la danza un fenómeno social complejo así de compleja resultaba la búsqueda de todas las partes que deberíamos considerar para la creación de un espectáculo, y el segundo la falta de un marco teórico metodológico para realizar la

investigación y el acopio de información. A fin de tratar de dar solución a estos problemas y sobre la marcha iniciamos la investigación, montaje y producción de "Ritual a Quetzalcoatl" mismo que citó como ejemplo para este trabajo.

ANTECEDENTES

En el año de 1983 se realiza en la ciudad de Durango el III Encuentro de Maestros y Coreógrafos de Universidades, al cual asisten la mayoría de los maestros en activo en el ámbito nacional, destacan la presencia de grandes personalidades de la danza en México, como Rafael Zamarripa, fundador y director del Ballet Folklórico de la Universidad de Guadalajara mismo que condujo por más de veinte años llevándolo a ser uno de los mejores grupos de nuestro país y reconocido a nivel internacional, para ese entonces el maestro Zamarripa, estaba al frente del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, y en menos de tres años había alcanzado grandes logros; muchas fueron las pláticas y consejos del maestro, pero una de sus coreografías llamada "Perro de Fuego" sobre el tema de la cultura colimota de la época prehispánica había causado sin lugar a dudas un impacto nunca antes visto con un tema de ese tipo en nuestro país, la coreografía se basó en un libro¹ del mismo nombre.

Un año antes y en la ciudad de Puebla tuve la suerte de conocer a otra de las grandes figuras de la danza en México, fundador de más de 20 grupos de danza contemporánea y más de 10 conjuntos folklóricos en América Latina, el coreógrafo y antropólogo Rodolfo Reyes Cortes del cual destaca el trabajo como director fundador del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, al cual debo el camino que he seguido dentro de la danza, siempre abierto a la plática, al consejo, fue él quien nos indicó el camino para iniciarnos en el trabajo e investigación y reconstrucción de materiales etnográficos e históricos de la danza, el proyecto de trabajo para el Ballet Folklórico de la B.U.A.P. había tomado su curso, iniciamos la formación de un proyecto de investigación en torno de las manifestaciones dancísticas de nuestro Estado de Puebla, dentro del cual estaba incluido un tema prehispánico, y por su importancia cultural la ciudad de Cholula fue la elegida y dentro de sus manifestaciones el Ritual a Quetzalcoatl, patrono de la ciudad fue el tema que se nos ofreció más interesante

¹ Perro de Fuego, es una investigación histórica realizada por la Universidad de Colima acerca de la cultura prehispánica de su Estado.

EL MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Habíamos dicho en páginas anteriores que el hecho dancístico es muy complejo, pero no explicamos el por qué. La danza para empezar es un arte efímero, un arte del cuerpo en movimiento, del cual no queda sino el recuerdo de la imagen vista, es moldeado culturalmente según el grupo social que la práctica y por lo mismo está subordinada a los códigos y contenidos culturales e históricos del momento en que se creó, siendo en muchos casos el resultado sincrético de diferentes culturas dominado en muchos aspectos por la religión y las ideologías, de lo anterior deriva la dificultad del marco teórico metodológico el cual debe abarcar tanto la manifestación artística como los aspectos históricos y antropológicos necesarios al tema, de los cuales en síntesis tenemos los siguientes.

LOS ELEMENTOS DEL HECHO DANCÍSTICO

El arte dancístico está compuesto por una amplia gama de elementos y para poder establecer los puntos centrales a los cuales hay que atender en su estudio estimo pertinente enunciar éstos y los conceptos básicos necesarios para tratar de entender y analizar la danza; siendo: el cuerpo humano, el espacio, el tiempo, el movimiento, la forma o apariencia y el espectador².

EL CUERPO HUMANO-EL BAILADOR O DANZANTE

Aun cuando la vida del individuo se inicia realmente desde la concepción en el claustro materno, en que se constituye la célula-huevo, la que por multiplicación constante y una evolución maravillosa a través del período de gestación, origina al nuevo ser que nace ya con las características propias de la especie y con rasgos somatopsíquicos transmitidos por la herencia, debemos reconocer que la evolución del individuo no termina con el nacimiento, sino que continua por muchos años en los que la maduración determina la serie de cambios que observamos en el ser, y que gradualmente se transforma de niño en adolescente, en joven, y posteriormente en adulto; y las experiencias que acumula el individuo, determinan su desarrollo que normalmente tiende a alcanzar el grado máximo de madurez.

El interés del hombre por su cuerpo se pierde en la historia del tiempo, muy posiblemente cuando gracias al desarrollo de su cerebro

² DALLAL, Alberto. Como acercarse a la danza, pp. 13-15

comenzó a tener conciencia de sí mismo. Su mundo ha tenido como centro su cuerpo y partiendo de él y de sus necesidades, ha tendido círculos hacia fuera y aprendido lo que sabe sobre el Universo.

La danza como se ha dicho ya, es el arte más inmediato a la naturaleza misma del hombre por realizarse por medio de los movimientos de su cuerpo, así la constitución física de los seres humanos resulta la fuente de toda danza. Pero además de las características esenciales de cada cuerpo humano – raza, rasgos físicos, complexión, etc. – influyen otros factores los culturales, y éstos producen cambios en la estructura y naturaleza misma de los cuerpos: hábitos de trabajo, tipo de alimentación, costumbres domésticas, diversiones etc. A este conjunto de actitudes que operan sobre el cuerpo humano en cada comunidad, pueblo o nación se le denomina “cultura del cuerpo”³

La cultura del cuerpo incluye tanto los aspectos físicos como aquellos ingredientes subjetivos, inmateriales, que tienen influencia en el manejo del cuerpo humano⁴. Cada comunidad, clase social, pueblo o nación va elaborando, ampliando y aplicando su propia cultura del cuerpo para cada etapa histórica. En las funciones y capacidades del cuerpo humano pueden resultar fundamentales instituciones y creencias, hechos históricos, etc. El movimiento corporal que al desplazarse rítmicamente logra proyectar sensaciones, sentimientos o aspiraciones, puede convertirse en uno de los medios más placenteros y creativos para todos los seres humanos. Sin embargo, a esta posibilidad se le han enfrentado una serie de prohibiciones, canalizaciones, imposiciones, restricciones, y otros fenómenos sociales mediatizadores, que hacen de la danza una de las actividades incorporadas a la reproducción del sistema establecido.

La danza es, en sí misma, un signo antropológico de la cultura, su aparición como arte, es posterior a su incorporación como práctica habitual de las más primitivas y antiguas civilizaciones. Su recreación en el movimiento esparce la síntesis del pensamiento humano por medio del cuerpo utiliza y abre el espacio y hace objetiva una sucesión de imágenes efímeras que se convierten en pensamiento⁵.

³ DALLAL, Alberto. Como acercarse a la danza, pp. 17-24

⁴ En la cultura del cuerpo intervienen tantos factores completamente físicos, objetivos, materiales como factores que permanecen al ámbito de la moral, la ideología, la religión, las creencias.

⁵ “Aún antes del asentamiento y definitiva conformación del lenguaje discursivo, la danza se halla presente en la comunicación humana”. DALLAL, Alberto. La Danza contra la Muerte, p. 41. Los movimientos del cuerpo como transmisión y comunicación son más antiguos que la palabra: signos y señales que vincularon a nuestros ancestros. DALLAL, Alberto. El dancing mexicano, p. 16

Así el danzante o el bailaror en cada época, en cada lugar y dentro de cada cultura ejecutará su arte dancístico de una manera particular, adaptada a su momento y espacio, pero para poder llegar al conocimiento de la cultura del cuerpo en su relación con la historia de la danza, debemos contemplar el estudio de “todo” lo que rodea al hecho dancístico y al hombre o mujer que lo realiza.

El cuerpo humano se convierte, en la danza en un instrumento de producción de símbolos a través de la descarga de energía o de la interacción de fuerzas musculares que generan movimientos corporales, en los que intervienen la circulación, la respiración y otros fenómenos orgánicos más. Estos últimos son de raíces físico - biológicas, pero sus procesos psíquicos son muy elaborados y por tanto más difíciles de penetrar.

EL ESPACIO

El espacio es definido como “continente de todos los objetos que coexisten”⁶. El espacio se define siempre con referencia al cuerpo físico del cual se dice que está en él. La danza jamás crea un objeto sino un espacio lleno de movimiento, un espacio que ha dejado de ser vacío.

El uso del espacio será distinto en cada cultura, y en el caso de la danza debemos estudiarlo en diferentes aspectos, uno en el espacio físico en el cual se está ejecutando la danza, dos el espacio dentro del cual la historia o trama de la danza nos transporta.

En el primer caso la danza se realiza o realizaba en un espacio determinado, un espacio mágico, un espacio ritual, dentro del templo, al pie de la pirámide, en el patio del templo, junto al nacimiento de agua, junto al árbol sagrado, en el monte donde había el dios, en el atrio de la iglesia, dentro de ésta, en fin, en lugares a los que se les asigna una cualidad especial, en donde se ponen en contacto con los seres divinos⁷. El espacio al cual nos traslada el tema o desarrollo de la danza variará según el origen o tema que está tratando ésta, pudiendo ser lugares míticos, campos de batalla, etc.

En cuanto al baile se refiere el lugar será distinto, el espacio puede ser cualquiera, el único requisito es que sea apropiado para la

⁶ Diccionario Salvat, Tomo 5, p. 1252

⁷ El espacio sagrado se distingue radicalmente de toda extensión circundante que no participa ni está vinculada con las realidades divinas y absolutas en las que cree la comunidad. LEON PORTILLA, Miguel, México, Tenochtitlan, su espacio y tiempo sagrados. P. 178

convivencia, la interacción, la algarabía y el gusto de bailar. Así las plazas públicas, los patios de las casas, los grandes salones serán escenario de otro tipo de celebraciones, de todo tipo de fiestas, las fiestas sociales: nacimientos, bodas, bautizos, tertulias, topadas, etc.

La danza es una forma que se opone al vacío, y ésta se manifiesta impregnando un espacio carente de significaciones con este arte.

EL TIEMPO

En lo personal estimo que el tiempo es algo que el hombre ha inventado para medir su existencia en lo infinito, pero para el estudio de la danza hay que ser más concreto que eso, y así tenemos que el problema del estudio del tiempo se remonta a la antigüedad clásica llegando hasta nuestros días, siendo muchos los filósofos y estudiosos que han desarrollado este profundo y multifacético tema, pero para nuestro tema de estudio acotaré únicamente los conceptos básicos relacionados con la danza y el baile⁸.

Para Jean Piaget el tiempo es la coordinación de movimientos: ya se trate de desplazamientos físicos o de movimientos en el espacio, o de movimientos internos que son las acciones simplemente esbozadas, anticipadas o reconstruidas por la memoria, pero cuyo término es especial; el tiempo desempeña respecto a ellos, el mismo papel que el espacio en relación con los objetos móviles. "El espacio es algo instantáneo captado en el tiempo, y el tiempo es espacio en movimiento", ambos constituyen en su reunión el conjunto de relaciones de concatenación y de orden que caracterizan a los objetos y sus movimientos⁹.

Las cuatro grandes categorías del pensamiento que resultan del ejercicio de las operaciones infralógicas o espacio-temporales constituyen un todo indisoluble: el objeto y el espacio, la causalidad y el tiempo. Porque no existe objeto sin espacio, ni espacio sin objeto; las acciones recíprocas de unos objetos sobre otros definen su causalidad y precisamente el tiempo no es otra cosa que la coordinación de esas acciones o movimientos. Es en la causalidad en donde obtienen su orden o sucesión, ya que las causas son necesariamente anteriores a los efectos¹⁰.

⁸ Para este punto se puede leer STANDER, Jesús Rodolfo. Sección monográfica. "La cuestión del Tiempo", Morphe, Revista del Area de Ciencias de Lenguaje, ICSyH-BUAP, 1997, pp. 9-132

⁹ PIAGET, Jean. FCE, 1980, pp. 11-12

¹⁰ PIAGET, Jean. FCE, 1980, pp. 90-91

Dentro del hecho dancístico podemos encontrar tres tipos de tiempo.

1. El tiempo interno de la anécdota, o sea la narración de la trama
2. El tiempo externo o duración de la manifestación dancística
3. El referido a una época o signo de la historia.

Al hablar de tiempo interno estamos refiriéndonos al tiempo en que la danza narra algún acontecimiento y podemos citar como ejemplo las danzas de conquista que nos dan la historia de algún momento o serie de sucesos de la conquista de México¹¹.

El tiempo en danza, se transforma en acompañamiento, en marco vaporoso de referencia, o bien se transforma, simultáneamente a la ejecución en ritmo o simplemente en música.

El tiempo interno también puede adquirir el carácter de sagrado cuando "los hombres reactualizan a través de sus fiestas y sus ritos el obrar primigenio de la divinidad"¹². El hombre religioso vive dos clases de tiempo, de los cuales el más importante, el tiempo sagrado se presente bajo un aspecto circular, reversible y recuperable. El tiempo del mito es cósmico porque es colectivo y se halla fuera del tiempo periódico o mediciones sucesivas ocurre fuera de la flecha del tiempo.

El tiempo externo es el del espectador, el observador del hecho dancístico, el lapso que durará la pieza por sí misma. Los efectos como los niveles de percepción de los espectadores pueden cambiar radicalmente según se les atraiga, obligue o instruya a borrar o a relacionar el tiempo interno y el tiempo externo de cada obra.

El hombre y la mujer comunes conciben el tiempo como una categoría única, lineal, para ellos como para la física tradicional, durante varios siglos existió una flecha de tiempo que iba del antes al después y pasaba por el presente¹³. La manera como la experiencia personal se relaciona y crea un sistema único o el concepto general del tiempo resulta un procedimiento aprendido culturalmente.

¹¹ En la Danza de Tocatines de Atempan, Puebla, podemos ver el orden y nombre de los sones: La Entrada, el Paseo, Coyotzol, Monarca y Cortés, la Rogativa, la Batalla, el Despojo, la Cruz. En 25 minutos se narra desde los primeros encuentros entre Monarca y Cortés, hasta la conquista y conversión al catolicismo de los naturales del altiplano central.

¹² STEN, María. Ponte a bailar..., 1990, p.55

¹³ RIDLEY, B. K., 1989, p. 478

El tercer tipo de tiempo tiene raíces culturales y sociales muy hondas, toda vez que se relaciona con aquellos signos y señales que los elementos del espectáculo dancístico emiten y poseen las características de situar a cada espectador en un terreno cultural preciso. La ambientación que conforman el vestuario y la escenografía puede remitir al espectador a una época determinada.

EL MOVIMIENTO

La esencia del arte dancístico se encuentra en el movimiento y el significado que el ejecutante le imprime a éste, y así tenemos que "danzar, bailar, significa mover el cuerpo en el espacio. Pero este movimiento no puede ser cualquier movimiento, sino que para pertenecer al ámbito de la danza debe contener, además, significación; un hálito, un acento, una carga impuesta por el bailarín, por el danzante, por el artista; que diferenciará a este movimiento de todos aquellos movimientos que seres humanos y animales realizan para sobrevivir, para moverse dentro de la naturaleza"¹⁴

Los movimientos propios de la danza y los danzantes son movimientos impregnados de significación, de la misma manera que las palabras en los versos de un poema poseen una significación que las hace poesía y no un lenguaje común. La danza es algo inconcreto que el hombre al danzar, ha hecho espacio – movimiento organizado¹⁵.

Los movimientos y su significado están determinados histórica y socialmente por el grupo dentro del cual se manifiesta el hecho dancístico. La danza es, en sí misma, un signo antropológico de la cultura. La danza es un producto cultural dueño de fases y etapas sobrepuestas, que señalan acontecimientos, parte de una historia; y desde esta perspectiva es un corpus armónico que se desarrolla a partir de un sentido esencial que le da vida, dentro de los parámetros que establecen otras actividades simultáneas a ella.¹⁶ Esta circunstancia organiza tanto los movimientos

¹⁴ DALLAL, Alberto. Como acercarse..., p. 31

¹⁵ DALLAL, Alberto. La Danza contra... "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, que queda descargada orgánicamente en la forma dancística. De esta manera, la danza hace una función del deseo que siente el bailarín de expresarse", 1983, p. 38

¹⁶ SEVILLA, Danza, cultura, 1990. "Para entender la danza como un proceso de comunicación, tenemos que tomar en cuenta que los movimientos corporales en general y los movimientos incorporados en una danza en particular no son fortuitos sino aprendidos culturalmente. Dicho aprendizaje en parte de una cultura somática, la cual está constituida por un sistema de normas que rigen o determinan las conductas físicas de los sujetos sociales. Dichas normas o maneras de

corporales, como los diseños que los grupos realizan durante esta actividad.

Tenemos entonces que movimiento no es sinónimo de danza, aunque es uno de sus elementos esenciales. Los requisitos para que un movimiento corporal se convierta en danza son:

- a) Que sean movimientos del cuerpo humano, y no corporales en abstracto
- b) Que tengan ritmo, dinámica y diseños observados en el espacio
- c) Que adquieran una coherencia y ordenación previa
- d) Que a través de movimientos se transmitan ideas, sensaciones, sentimientos, percepciones, aspiraciones, creencias, etc.

LA FORMA O APARIENCIA

La forma o apariencia es la parte final y externa del hecho dancístico en realización, es lo que el espectador ve, es la transmutación de los impulsos y sentimientos que se generan en el interior del danzante de acuerdo a las normas del ritual, de la sociedad o del coreógrafo y que se expresan mediante movimientos, expresiones faciales inmovilidad, uso de accesorios, relación con el tiempo y el espacio (y que pueden ser de distinto tipo según la historia o el tema de la danza como ya se mencionó en el apartado correspondiente), y que el ejecutante nos dan en torno a su interpretación. Es también la correspondencia del interprete con otros participantes de la expresión dancística, la dependencia y relación que entre ellos se establece para poder crear o recrear la obra, mismas que el espectador observa.

La forma es entonces el aspecto, la constitución, la configuración, la disposición, la traza, la apariencia, el estilo, la estructura, la hechura, el contorno, la silueta, el dibujo, el boceto de la manifestación dancística.

La forma constituye la apariencia total de una danza: una serie de secuencias que dejan una especie de estelas lineales en el espacio. Poses o figuras sucesivas. Danzar, bailar, significa dejar movimientos del cuerpo dentro del espacio. Dichos movimientos poseen una carga, un acento agrega a su interpretación (vestuario, abanicos, espadas, mantos, etc.) queda agregado a la forma.

realización del movimiento corporal presentan un código común a los miembros de un grupo social determinado".

Susane K. Langer¹⁷ nos dice que la danza es una apariencia, un despliegue de fuerzas en interacción. Las fuerzas que nos parece percibir más directamente y en forma más convincente y que son creadas para nuestra percepción.

Lo que los bailarines crean es una danza y una danza es una apariencia de poderes activos, una imagen dinámica. Las realidades físicas son dadas: lugar, gravedad, cuerpo, fuerza muscular, control muscular, así como elementos secundarios entre los que se encuentran luz, sonido o las cosas. Pero en la danza todo esto desaparece: tanto más perfecta es la danza tanto menos vemos sus materiales. Lo que vemos, oímos y sentimos son realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Debido a su naturaleza – el movimiento corporal – la danza es el resultado de objetivación que no se plasma en un objeto material, sino en una imagen virtual que desaparece una vez adoptado otro diseño corporal; ahí se da una conjunción entre el producto, el instrumento y el objeto del trabajo además de que el momento en que se produce es el mismo en que se consume.

La danza es un producto social, una expresión colectiva generada y practicada por distintos grupos sociales. Cumple una función social específica, la cual está determinada por el momento histórico en que se desarrolla. Comparte con todas las artes el hecho de que a través de ella el ser humano plasma su capacidad creadora y su necesidad vital de transmitir sus ideas, sentimientos y experiencias, etc. Es un lenguaje que se manifiesta a través de un instrumento; el cuerpo humano, en donde las motivaciones y el mensaje se expresan mediante una sucesión de movimiento rítmicos y dinámicos, los cuales poseen una forma determinada observable en el espacio, a la cual llamamos diseño.

La danza se efectúa dentro de un contexto ceremonial, por lo general con significado, función y carácter mágico religiosos, su aspecto formal y coreográfico sigue patrones rígidos establecidos por la tradición tales como: el diseño en el espacio (en su mayoría formas corales), pasos, estilo, lugares de representación, número de integrantes, personajes e indumentaria; elementos que sufren cambios paulatinos.

Para traducir los códigos gestuales y corporales es necesario considerar los siguientes aspectos que se observan en las formas y normas de exhibición visual del cuerpo y en la interacción física entre cuerpos:

¹⁷ LANGER, S. 1982, en Antología de textos de estética y arte, Sánchez, A., p. 353-357.

- a) La concepción y manejo del espacio
- b) Los signos dados a través de los gestos y movimientos, cuyo significado está contenido en el contexto, jamás en un movimiento aislado.
- c) La comunicación establecida con el tacto entre los participantes
- d) Así como el contacto visual, tomando en cuenta que el comportamiento ocular es la forma más sutil del lenguaje corporal.

LA RELIGIÓN Y LA DANZA

La danza está íntimamente relacionada con el ritual religioso dentro de las prácticas culturales mesoamericanas desde la época precolombina hasta nuestros días con el culto católico, es por lo tanto muy importante señalar y enunciar muchas consideraciones sobre este respecto, dado que parte muy importante de simbolismo y lenguaje propio de este arte estarán determinados en relación con los mitos y ritos, y solo podremos acercarnos a tratar de encontrar su significado a través del estudio de la religión de la cual forman parte.

Una de las funciones más importantes de la religión es proporcionar un sentido y explicar aquellos aspectos del ambiente físico y social que no pueden ser entendidos completamente a través del pensamiento y la experiencia normal. En toda sociedad la religión trata con la naturaleza de la vida y la muerte, la creación del universo, el origen de la sociedad y los grupos en ella, la relación entre individuos y grupos y la relación del hombre con la naturaleza. Todo este sistema cognoscitivo es llamado cosmogonía o visión del mundo. En la ausencia de una total comprensión de sí mismos y del mundo, los seres humanos crean una imagen real poblada con seres y fuerzas sobrenaturales. Esta imagen sirve como una estructura para interpretar eventos y experiencias, particularmente aquello que está fuera de lo normal.

En el pensamiento religioso primitivo, ocurren dos cosas estrechamente interrelacionadas: en primer lugar, una amplia serie de, minuciosas observaciones sobre animales, plantas, climas, estaciones, procesos naturales, cuerpos celestes e igualmente reglas y conductas sociales, son almacenados y transmitidos en íntima mezcla. En segundo lugar, dichas observaciones son de algún modo empleadas para construir explicaciones universales sobre el significado del mundo. Como estos hombres no disponen de métodos objetivos que puedan ligar entre sí estos dos niveles optan por aceptar un "credo" antes de poder llegar a explicaciones universales; lo que se realizan mediante la "fe". El

pensamiento primitivo reúne entre sí estrechamente los elementos empíricos, de modo que puedan caber en un amplio esquema explicativo.

De este modo, podemos decir que su visión del mundo contiene muchas observaciones de gran meticulosidad (percepciones) y es perfectamente coherente con tales observaciones. Tan pronto dichos objetos han quedado relacionados con el conjunto del sistema, se hacen inmediatamente significativos; comprendemos de al instante porque ocupan el lugar que ocupan y porque actúan como actúan. Cuando una percepción adquiere significación de este modo, le damos el nombre de signo. Es signo porque contiene una determinada información dentro del marco de un esquema explicativo del universo.

Existen gran cantidad de definiciones de lo que es la religión, pero considerando a Geertz quien anota que es:

"Un sistema de símbolos que actúa para establecer en los hombres, potentes, persuasivas y duraderas actividades y motivaciones, mediante la formulación de concepciones generales referidas a la existencia, a las que reviste con tal aura de factualidad que dichas actitudes y motivaciones aparecen como absolutamente realistas."¹⁸

De aquí podemos desprender que la religión tiene un número importante de funciones que directa o indirectamente ayudan a mantener el orden social y la sobrevivencia de una sociedad, haciendo posible su funcionamiento creando puntos de vista comunes para interpretar experiencias o conflictos que aparecen en el interior de la sociedad ¹⁹

Según esta definición, la religión se halla sometido a determinados fines económicos y sociales: los fines económicos, en la medida que los ritos aseguran la realización del trabajo en épocas adecuadas del ciclo agrícola anual, son los de la preservación de los recursos y la distribución de alimentos de manera conforme con las necesidades del grupo; en cuanto a los fines sociales, tienen que ver básicamente con el fortalecimiento de la cohesión social, la inhibición de las conductas antisociales, etc.²⁰. La gente desamparada que vive en condiciones difíciles puede crear ilusiones poderosas a través de la manipulación de símbolos religiosos. Bajo estas circunstancias la religión es un escape para la

¹⁸ GEERTZ, D., La interpretación de Cultura 1973 p. 90.

¹⁹ SCHWIMMER, E., Cultura y religión 1980 p.9.

²⁰ SCHWIMMER, E., Cultura y religión 1980 p.21

frustración, el resentimiento, la cólera y una forma de canalizar la energía que, de otra manera, podría volverse contra el sistema social.²¹

Las ideas religiosas son siempre expresadas a través del simbolismo. Los símbolos son fuentes de información en medida en que configuran una huella o temple mediante el cual los procesos externos a nosotros mismos adquieren forma definida.

Los símbolos religiosos pueden ser verbales tales como nombres de dioses y espíritus, ciertas palabras, frases o canciones que se cree contienen algún poder sobrenatural. El simbolismo religioso puede expresarse también en objetos materiales; en máscaras, estatuas, pinturas, vestuario, decoraciones corporales o en objetos del ambiente físico.

Las ideas religiosas también actúan en la danza, el drama y los movimientos físicos. En el ritual religioso todos esos medios simbólicos son usados para expresar ideas religiosas.

Los mitos están relacionados con la experiencia y la explicación de las fuerzas incontrolables de la naturaleza. Los personajes cuyas hazañas aparecen descritas en los mitos, muestran de manera características una eficacia religiosa orientada al control de determinados aspectos de la naturaleza. Generalmente encontramos que los mismos símbolos que observamos en el mito son los que aparecen en el ritual y a este respecto, la mejor manera de considerar al "mito" es hacerlo en su sentido griego de "lo que se cuenta" el relato en cuyo interior se despliega la fe.

Las prácticas religiosas varían enormemente por la relación al grado que explicitan la ideología de la que reciben sentido. Muchos aspectos de esta explicitación son puramente no verbales: existe un sistema de gestos y movimientos pautados generalmente elaborados en forma de danzas; se dan también manipulaciones de los objetos del culto, las manufacturas y el uso de indumentos y parafernalia; están por otro lado, las ofrendas y los sacrificios; las reglas sagradas sobre el tiempo y el espacio; y los objetos decorativos y artísticos, en los que se incluye la música y la arquitectura.

Aunque la religión varía conjuntamente con todo el sistema de relaciones de producción y de la vida real, conserva, de una u otra medida durante todo el proceso de su desarrollo la reserva de creencias y conceptos acumulada anteriormente. De esta manera, las creencias

²¹ NANDA, S., Antropología Cultural 1982 p.275

religiosas poseen en cierto grado una independencia relativa del desarrollo. Es muy importante que lo comprendamos bien porque hasta en las más altas y complejas formas de religión, en las últimas etapas de su desarrollo, se conservan elementos de creencias y ritos, cuyas raíces se remontan a épocas más antiguas.

Las propiedades retentivas de las ideologías religiosas²² deben ser estudiadas identificando sus raíces terrenales, sus procesos de transformación, su cohesión interna y la influencia que ejercen en diversos órdenes sociales²³. Las ideologías religiosas conservan su significado y valoración originales solamente mientras prevalecen las condiciones socioeconómicas en que se produjeron. Al cambiar tales circunstancias las ideas se sincretizan o perviven en el contexto de nuevos complejos simbólicos y sociales. La integración de mitologías y rituales de diversos orígenes, es posible aun cuando pertenezcan a sistemas religiosos asociados a diferentes formaciones sociales.

Tokerov²⁴ advierte que la religión es una de las formas de la conciencia social, una de las formas de la ideología. Y toda ideología es, a fin de cuentas, un reflejo de la vida material de los hombres, y de la estructura económica de la sociedad. Hay un aspecto sobre el que conviene aportar ciertas precisiones. La posición ideológica pasa por un lenguaje, la palabra o escritura. Puesto que existe, según parece, una concomitancia entre el hecho de la dominación política y el de la escritura, es evidente que el texto escrito sirve a la vez de sostén a la transmisión de la ideología en un momento determinado y de rastro que hoy nos permite conocerla.

Si bien en términos generales, las ideologías religiosas se transforman conjuntamente con las formaciones sociales, conservan una reserva de creencias, cuyas raíces se remontan a épocas pretéritas. En la razón anterior, en la dimensión sincrónica, no todas las formas religiosas pueden deducirse de una evidente práctica material. Las formas residuales de las ideologías religiosas se preservan fundamentalmente en los mitos y

²² CHATELET, F., Historia de las Ideologías, tomo I, Los mundos divinos, 3ra. Edición, México, 1990. Pág. 14

“La ideología tomada incluso en un sistema más amplio, implica por su constitución, la existencia de un poder central y permanente de decisión, un orden político que ordena y legisla para la colectividad: la ideología presupone algo como un Estado. Ella es un efecto desfasado, deformado, arreglado, muy a menudo de este poder. La ideología se adueña de buen agrado de las coordenadas legendarias y del fondo imaginario de la sociedad, ella constituye 'mitologías'.”

²³ SEVILLA, A., Danza, Cultura y Clases Sociales, 1990, Pág. 17 “Debemos destacar el hecho de que las diversas formas de práctica social se encuentran dialécticamente relacionados y son indisociables. Tal como señala Godelier, el pensamiento no refleja pasivamente lo real, sino que lo interpreta activamente, El pensamiento organiza las prácticas sociales y por lo tanto contribuye a la producción de nuevas realidades sociales”.

²⁴ TOKEROV, S. A., Historia de las religiones, editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1975, p. 28

los rituales, pero el análisis de las mismas no debe reducirse a estas modalidades hierofánicas.²⁵

Dentro del trabajo de Jesús Jauregui²⁶, encontramos la siguiente clasificación de los fenómenos religiosos:

- 1) Representaciones religiosas: aquí se colocan las nociones que denominan la vida religiosa y aquellas que se elaboran, las creencias, los mitos y los dogmas.
- 2) Prácticas religiosas: a saber, modos de acción y reglas de conductas determinadas por las nociones o las creencias estudiados previamente; los diversos tipos de ritos manuales o verbales y las condiciones de su cumplimiento.
- 3) Organización religiosa: o régimen de los agrupamientos constituidos (jerarquías, iglesias, órdenes de religiosos, sociedades secretas, etc.)
- 4) Sistemas religiosos: se tratan en esta sección los grupos naturales de hechos que pertenecen a las categorías precedentes.

Ahora bien, debemos detenernos un poco más en algunos términos enunciados a fin de tratar de clarificar su concepto y como serán utilizados para el trabajo posterior. La palabra mito viene de la voz griega *mythos*, que significa fábula, leyenda. En general se le entiende como el relato o conjunto de elementos narrativos en que se expresan, e implícitamente se simbolizan, determinados aspectos profundos de la existencia humana y transhumana. Sin tener en cuenta su esencial carácter de narración, se le ha considerado también como una forma primaria de encarar la existencia.

En realidad, el mito es el vínculo no consciente de significaciones ligadas a la naturaleza interna del universo y de la vida humana²⁷; es íntima su relación con el rito y su actualidad operante deriva de su repetición en el culto²⁸. La importancia de los mitos trasciende a la interpretación de

²⁵ Eliade Mircea llama hieroformas a las distintas manifestaciones religiosas (mitos, ritos, signos, etc.) así como a sus diferentes contextos de desarrollo (cultos populares, elites religiosas) de acuerdo con su condición consciente o inconsciente, privilegiando el elemento arcaico de las cosmovisiones.

²⁶ JAUREGUI, J., El Concepto de la plegaria musical y dancística en ALTERIDADES, Pág. 69

²⁷ RODRIGUEZ ADRADOS, F., FIESTA, COMEDIA y TRAGEDIA, Análisis Ritual de las Fiestas Griegas Pág. 398 "El mito tiende a crear un significado coherente en este conjunto, (el de ritos con un mismo fin), significado que, con frecuencia en las fiestas agrarias relativas a la muerte y renacimiento de la vegetación y la vida, estaba implícito en el Rito.

²⁸ DALLAL, A., El estudio de la religiosidad en las danzas indígenas, en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, No. 55, pp. 215-225 "La unión entre lo sagrado y lo mítico ocurre en

cada cultura concreta, ya que historias muy similares pueden encontrarse en culturas cuyas relaciones en otros aspectos parecen más bien remotas.

Los mitos cuentan historias de poderosas figuras heroicas (dioses, héroes culturales) y las prácticas culturales consisten en recurrir a estas figuras. El mito plantea el estado original ideal y tras representar una serie de contradicciones intrínsecas, ofrece resoluciones que conducen al actual estado dinámico. El rito, por su parte, partiendo del imperfecto estado presente, intenta alcanzar las condiciones ideales planteadas en el tiempo mítico.

La explicación mitológica de los acontecimientos pone al hombre en un universo metahistórico, donde los ritos y los mitos fundadores de la sociedad humana constituyen una relación indivisible entre la realidad positiva y simbólica.²⁹

Entendemos por rito al conjunto de reglas para el culto y ceremonias religiosas, establecidas por la autoridad, costumbre o tradición. La palabra latina *ritus* designaba, además, tanto las ceremonias vinculadas con las creencias que se referían a lo sobrenatural, cuanto los simples hábitos sociales, los usos y las costumbres (*ritus – moresque*), vale decir: maneras de actuar que se repitiesen con cierta invariabilidad.³⁰

Pero el rito propiamente dicho se distingue de las demás costumbres por el carácter particular de su pretendida eficacia, destacando el papel importante que en él desempeña la repetición. Los ritos constituyen el soporte más fijo en que puede afirmarse un observador - particularmente un etnógrafo – para describir y reconstruir, en su aspecto más estático, un fenómeno social completo, de tal suerte que los ritos aparecen como documentos indiscutibles. El rito es siempre una acción simbólica.

El conjunto de ritos religiosos debe ser dividido en dos grandes órdenes: unos son manuales, otros orales. Los primeros consisten en

la vitalidad del rito, y a su vez este 'hacer' o realizar la acción ritual conlleva la búsqueda de un conocimiento"

²⁹ DALLAL, A., Notas sobre lo Religioso y lo Profano en las Festividades Populares de Hoy. La fiesta latinoamericana: prolongación del rito, en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, no. 54, México, 1984, p. 177 "Toda acción ritual es una búsqueda de armonía. En los rituales el universo se hace sustancia y acto, actividad, objetividad, energía, aflora el deseo colectivo, el anhelo primigenio que posee grupo de aminorar no erradicar las diferencias que la cotidianidad crea entre la vida de los dioses y la vida de los hombres. No hay rito o ritual sin el anhelo, de la misma manera que para muchos grupos resulta imposible la existencia de un hombre o un pueblo que prescindiera de su contraparte divina"

³⁰ CAZENEUVE, J., Sociología del Rito, p. 16

movimientos del cuerpo y desplazamientos de objetos, los segundos en locuciones rituales. Se concibe, en efecto, que la palabra tiene y que, al no estar constituida por maniobras, sino por simples vocablos, no deriva su eficacia de las mismas causas.

En lo general podemos dar una clasificación en dos especies de ritos:

- RITOS DE CONTROL: que comprenden las interdicciones y fórmulas más o menos mágicas destinadas a influir en los fenómenos naturales
- RITOS CONMEMORATIVOS: Que consisten en recrear la atmósfera sagrada mediante la representación de mitos en el transcurso de ceremonias complejas y espectaculares.

En lo general estimo pertinente establecer las siguientes fuentes para el estudio del Rito:

- a) El propio ritual, en medida que puede ser conocido y con él los paradigmas míticos que se le asignan.
- b) Los misterios, rito secreto destinado a un círculo de iniciados que sobrepasa los confines de la comunidad y dotado de un significado profundo, aunque poco explicitado en palabras.
- c) Los juegos
- d) El banquete
- e) La línea literaria

Conforme a lo que afirma Juárez Cao Romero³¹ el ritual es una cuestión de orden estructural, los rituales de la danza se hallan recubiertos de importantes aspectos esotéricos que dan explicación acerca de la lógica de la cosmovisión étnica, por ende, es vital conocer los aspectos simbólicos.

Podemos distinguir que en la danza ritual existen diferentes “períodos rituales³²” indisolubles que convergen para permitir la obtención del fin devotivo, por un lado está la frecuencia de la práctica corporal, que implican toda una serie de movimientos y pasos, individuales y colectivos,

³¹ JUAREZ CAO ROMERO, A., Entre rituales y teofanías, p. 26

³² Durante todos los períodos festivos y los ciclos dancísticos se llevan a cabo la ejecución de distintos rituales de preparación y los de culminación, que dan sentido a todo sistema de creencias de los danzantes.

con diferentes evoluciones; otra es la frecuencia musical que reproduce sonos, medios sonos y combinaciones de éstos para los distintos períodos rituales; la otra frecuencia es la mímica y la prosa, que encarnan las diferentes secuencias escénicas.

La danza tradicional es una parte fundamental de los sistemas de religiosidad popular³³ que participa en todo ciclo de festividades religiosas, formando parte muy importante del sistema de cargos y mayordomías de los pueblos que viven en nuestro territorio. La danza ritual se convierte en un vehículo de comunicación con los seres superiores³⁴ y los hombres, permite a la vez interactuar e interceder frente a las divinidades, como comunicar a la gente el mensaje de santos o el don divino recibido.

La danza tradicional es el resultado del sincretismo cultural originado con los procesos de conquista y colonización de las poblaciones indígenas por parte de la cultura hispana dominante.

La danza tradicional ritual emerge de estas nuevas formas de identificación religiosa surgidas a partir del culto a los santos; el cual se va a conformar de cultos de tipo totémico de origen prehispánico, dando lugar a los sincretismos cristiano indígenas, al organizarse las danzas alrededor de las fuerzas sobrenaturales de los pueblos y barrios, junto a las divinidades adquiridas en la primera fase de la conquista espiritual, resurge la devoción y esoterismo en torno a la serpiente, el gavián, águila, el tejón, el pájaro carpintero, el ocelote, u otros cultos zoomorfos representados en las danzas de origen prehispánica, a las que se va a añadir el culto al caballo y el toro.

Los danzantes que participan en esta ceremonia lo hacen como un servicio a la comunidad y no por sus necesidades o gustos individuales. Al danzar fungen como intermediarios entre el pueblo y los dioses o santos. Los danzantes son funcionarios de su comunidad y como tales se les exige la capacidad de danzar con cierta habilidad. A cambio de su participación adquieren prestigio y reconocimiento dentro de su grupo.

Otro elemento importante dentro de las prácticas religiosas son los elementos verbales que se incluyen dentro de los rituales como son las

³³ Las danzas tradicionales están formadas por una serie de secuencias coreográficas, basadas en la escenificación de distintos pasajes histórico – míticos.

³⁴ BAEZ, Jorge Felix, Los Oficios de los Dioses, p. 13“... en el código religioso los dioses norman, son entidades a partir de las cuales se establecen los principios existenciales que se acatan por su estatuto de expresiones sagradas”.

plegarias y oraciones. El discurso es una manifestación concreta de la lengua, y se produce necesariamente en un contexto particular, en el cual intervienen no solamente los elementos lingüísticos, sino también las circunstancias de producción; interlocutores, tiempo y lugar, y las relaciones existentes entre estos elementos extralingüísticos. La oración es uno de los fenómenos centrales de la vida religiosa³⁵

La oración es el punto de convergencia de numerosos fenómenos religiosos. Participa a la vez, y mucho más que cualquier otro sistema de hechos, de la naturaleza del rito y de la naturaleza de la creencia en ella representación y acción están íntimamente implicadas. Es un rito puesto que es una actitud adoptada, un acto realizado cara a las cosas sagradas. Se dirige a la divinidad y la influye; consiste en movimientos materiales que buscan determinados resultados Esta llena de fuerza y eficiencia; con frecuencia es tan poderosamente creadora como la ceremonia simpática. Pero, al mismo tiempo, como toda oración, al igual que el mito, está cargada de sentido; a menudo es tan rica en ideas y en imágenes como una narración religiosa. El fiel actúa y piensa en el acto de la oración y acción y pensamiento están unidos estrechamente surgen en el mismo momento religioso es un tiempo único e idéntico.³⁶

La oración no sólo es compleja por el número de elementos que la integran, sino como dice Maus³⁷ "porque cada uno de ellos resume una larga historia, que lógicamente la conciencia individual no es capaz de discernir (...). Una oración no se reduce a una efusión de un alma ni al clamar de un sentimiento. Es un fragmento de una religión... es un pedazo de literatura, es el resultado del esfuerzo acumulado de los hombres y de las generaciones".

De todo lo anterior podemos ver la importancia que tiene el acto de orar dentro de los rituales religiosos y tratando de sintetizar podemos decir que:

³⁵ JAKOBSON, R., Relaciones entre la ciencia del lenguaje y las otras ciencias. Nuevos Ensayos de Lingüística General, pp.11 – 82, México, 1978. La construcción de un mensaje ritual reposa en la lógica de equivalencias obtenidas por las distintas fórmulas repetitivas de la composición oral.

³⁶ PELLOTIER, F., Simbolismo y Oralidad, en: Alteridades, año 7, núm. 13, 1997. Símbolos, experiencias, rituales, pág. 62 "La premisa del mensaje ritual oral conduce a la pregunta: ¿cómo percibir el desdoblamiento de código y mensaje? La dificultad de desdoblamiento del código se solventa evitando su separación radical. El eje del mensaje oral se localiza en la simultaneidad de emergencia del código y el mensaje; se trata entonces de vislumbrar el fluir del mensaje sobre la lengua en el acto mismo de su ejecución".

³⁷ MAUS, M., Lo sagrado y lo profano, 1970, Pág. 114

- a) **La plegaria es un rito.** En primer lugar, toda plegaria es un acto. No una mera ensoñación sobre el mito, ni es pura especulación sobre el dogma, sino que implica siempre un esfuerzo, un gasto de energía física y moral con el fin de producir ciertos efectos. Aun cuando sea solamente mental, de tal manera que no se pronuncie ninguna palabra o sea casi suprimido cualquier gesto, constituye todavía un movimiento, una actitud del alma.
- b) *La plegaria es un rito religioso*
- c) *La plegaria es un rito oral*
- d) *La plegaria es un rito dirigido directamente a las cosas sagradas*

De todo lo anteriormente enunciado podemos ver que cada religión implica, en su diálogo con lo sagrado, técnicas corporales específicas: en cada caso existen reglas que permiten, prescriben o prohíben la palabra, el silencio, la música y la puesta en juego de la actividad corporal. La oración católica – y cristiana en general –, al plantear la división entre cuerpo y alma y privilegiar a la segunda sobre el primero, exige humildad y recogimiento: “silencio del cuerpo, suspensión y restricción de la actividad corporal; incluso el júbilo de la música sacra es básicamente interno, no acompañado de manifestaciones corporales. La mayoría de las religiones africanas, amerindias y afroamericanas reposan, en gran medida, en un “teatro danzado” a partir de ritmo musicales; el cuerpo humano es vehículo de lo sagrado. Extender a partir de la teoría semiótica, el concepto de plegaria a su forma musical y dancística permite comprender las características concretas de los sistemas religiosos en los que el lenguaje corporal y musical son el eje de la comunicación con lo sagrado.

En un proceso ritual ³⁸(como es todo rito religioso) se producen simultáneamente experiencias comunicativas a través de varios canales sensoriales diferentes, que constituyen “códigos” semióticos distintos y relacionados: las dimensiones verbales, auditivas (no articuladas) musicales, dancísticas (coreográficas), olfativas, gustativas, gestuales,

³⁸ El comportamiento ritual al nivel del mensaje permite a los actores ejecutar sus cometidos con un relativo margen de conciencia, en términos del manejo recreativo del mensaje.

corporales, mímicas, estético-visuales, etc., se imbrican y producen un único mensaje total combinado³⁹.

En los sistemas de signo auditivos (lenguaje hablado y música) únicamente el tiempo actúa como factor de estructuración en sus ejes de sucesividad y de simultaneidad, en los sistemas de signos visuales interviene también el espacio y puede abstraerse el tiempo (como en la pintura y la escultura) o puede sobre imponerse el factor temporal (como en la danza y el cine).

La suposición y estratificación de rasgos distintivos que se presentan en la lengua articulada y en la música es una propiedad de los sistemas de signos temporales y secuenciales y, por lo tanto, también la encontramos en la danza, que consiste en un "discurso" con simultaneidad y sucesividad en el que se combinan signos auditivos (música, gritos, truenos, zapateados, etc.) con un complejo signico visual (movimiento del cuerpo, desplazamientos coreográficos, adornos corporales, vestuario, etc.)⁴⁰.

Las plegarias pueden ser verbales y no verbales y manifestarse o realizarse de las siguientes maneras⁴¹:

	Mental	
Plegaria	Oral	
Verbal	Cantada	diferentes tipos de plegaria,
	Escrita	cuya forma combina más de
		Uno de los códigos verbales
		Y no verbales
	Musical	
Plegaria	Dancística	
No Verbal	Gestual	
	Ostentoria	

Entendemos por símbolo, imagen, figura o divisa con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o

³⁹ MAUS MARCEL "La Oración", en Obras I. Lo Sagrado y lo Profano, Barcelona, Banal Editores, 1970Maus, 1970, p. 114 "El desarrollo tanto de la lingüística estructural como de la semiología misma ha conducido al postulado que – si bien el lenguaje hablado es el único medio de comunicación universal autónomo y fundamental con prioridad sobre los otros tipos de simbolismo comunicativo – existen otros sistemas semióticos capaces de abarcar porciones del espacio semántico que la lengua hablada no siempre consigue tocar...". La lengua es uno de los sistemas puramente semióticos, pero hay otros sistemas de comunicación en los que además de presentarse la función semiótica, se presentan funciones técnicas, económicas, etc., como es el caso de la arquitectura, el vestido, la cocina..."

⁴⁰ JAUREGUI, J., El Concepto de la Plegaria Musical, Alteriedades Pág. 78-79

⁴¹ JAUREGUI, J., El concepto de la plegaria...p.79



intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen; y por signo la cosa que por naturaleza o convencionalmente evoca en el entendimiento la idea de otra.

Si hacemos una breve reflexión, nuestra forma de pensamiento es simbólica, todo lo tenemos codificado dentro de nuestra mente por medio de representaciones mediante las cuales evocamos la presencia de objetos, expresamos ideas o conceptos y realizamos todos los demás procesos mentales necesarios para poder comunicarnos, vivir e interpretar nuestro mundo cotidiano. Los símbolos dan al hombre la posibilidad única de hacer presente, según su voluntad, hasta en los secretos más ocultos, el mundo que nos rodea.

El pensar simbólico es consustancial del ser humano⁴²: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad – los más profundos – que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llevan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.

Las expresiones simbólicas surgen de las condiciones materiales y sociales de existencia y de la situación y posición que los sujetos tienen en una estructura social determinada. Las diversas expresiones artísticas constituyen una de las principales formas mediante las cuales el ser humano traduce simbólicamente el mundo que lo rodea. Cada clase social presenta una forma particular en la manera de vivir, presentar y traducir simbólicamente la realidad circundante.

Mircea Eliade⁴³ nos dice: “Tener imaginación es disfrutar de una riqueza interior, de un flujo de imágenes ininterrumpido y espontáneo. Pero aquí, espontaneidad no quiere decir invención arbitraria. Etimológicamente, “imaginación” es solidaria de *imago*, representación, imitación, y de imitar “imitar, reproducir”. Esta vez la etimología responde tanto a las realidades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación imita modelos ejemplares – las imágenes -, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad;

⁴² ELIADE, Mircea. *Imágenes y Símbolos*. Taurus Humanidades Pág. 11. Todavía más: Hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentarse; que el símbolo, el mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse.

⁴³ ELIADE MIRCEA, *Imágenes y Símbolos* Pág. 20

porque la misión y el poder de las imágenes es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto".

APLICACIÓN DEL MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

De manera breve expondré ahora cómo utilicé el marco teórico metodológico para la articulación de los diferentes elementos del Ritual a Quetzalcoatl, los presentare en el mismo orden a fin de poder tener la misma secuencia que en hojas anteriores.

LA RELIGIÓN DE LAS CULTURAS MESOAMERICANAS EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

Para poder acercarnos un poco más al tema de estudio, es necesario hacer algunas consideraciones sobre la religión dentro de las sociedades mesoamericanas antes de la llegada de los españoles, para documentar este punto tomaré principalmente los estudios de los grupos nahuas del altiplano central, dado que son los que han sido mejor estudiados hasta la fecha, debido a la gran cantidad de información recopilada por los cronistas⁴⁴ en los años inmediatos a la caída de Tenochtitlan y los valiosos estudios de muchos investigadores que han utilizado estas fuentes así como la información aportada por la arqueología, la tradición oral y otras fuentes.

La religión es uno de los aspectos mejor conocidos de la antigua cultura mexicana. Hay muchas razones para esto. Todas las fuentes de información destacan la importancia de la religión en la sociedad del México antiguo⁴⁵. El concepto del mundo dominado por las fuerzas sobrenaturales, y la necesidad de celebrar ritos religiosos en todas las actividades humanas, sean éstas de índole tecnológica, social o política, sugieren la idea de que la religión era la fuerza que dominaba la vida. Los restos materiales más impresionantes de esta cultura son templos, ídolos, pinturas murales de dioses o ceremonias, y libros de temas mitológicos o rituales. Las tradiciones históricas indígenas, escritas después de la

⁴⁴ SAHAGUN, Fray B. Historia General de las Cosas de la Nueva España, 1975. DURAN, Fray D. Ritos y Fiestas de los Antiguos Mexicanos, 1980. MOTOLINIA, Memoriales. Libros de las Cosas de la Nueva España y los naturales de ella, 1971. MENDIETA Fray G. Historia Eclesiástica Indiana, 1945. ACOSTA J. Historia natural y moral de las indias, 1940. LANDA, Fray D. Relación De la Cosas de Yucatán, 1959. DE ALBA, F. Historia Chichimeca, 1982.

⁴⁵ Para este punto podemos consultar las siguientes obras: LEON PORTILLA M. Literaturas Mesoamericanas, 1984, Filosofía Nahuatl, 1993, Los Antiguos Mexicanos a través de sus Crónicas y Cantares, GARIBAY A., Historia de la Literatura Nahuatl, SEJOURNE, L., Pensamiento y Religión en el México Antiguo, 1957, SOUSTELLE, J., El Pensamiento Cosmológico de los Antiguos Mexicanos.

conquista española, mezclan mito e historia al hablar de los tiempos más remotos, explican el desarrollo histórico por causas sobrenaturales, y presentan la ideología religiosa como motivo fundamental de las actividades sociales. Los cronistas españoles también se concentraron en describir la religión. Los conquistadores encontraron actividades religiosas, ídolos y santuarios embarrados en sangre, sacrificios humanos⁴⁶ y canibalismos ritual- que al par que les asombraron por su esplendor, le convencieron de que habían encontrado una gente que vivía en las garras del demonio.

Pueden escogerse dos rasgos como característicos principales de la religión mesoamericana. Primero, era politeísta. Una muchedumbre de dioses, desde los etéreos o invisibles a los de forma material, humana o animal, explica la existencia del mundo, su creación y la naturaleza de sus distintas manifestaciones. Los dioses aparecen entre los hombres; hombres vivos personifican a los dioses en la tierra, y los muertos se suman a uno u otro de los mundos sobrenaturales. El hombre mesoamericano no creía únicamente en sus dioses; sino que los esculpía o pintaba, los personificaba en sus ritos, los mantenía dándoles de comer con sus ofrendas, y los mataba en el sacrificio de sus representantes en la tierra, al mismo tiempo que los recreaba y reforzaba enviándoles los sacrificios destinados a sumarse al mundo de lo sobrenatural. Y todo esto constituye el segundo rasgo de la religión mesoamericana, el desarrollo exuberante de una infinidad de ceremonias que relacionan al hombre con los dioses. Apenas existe actividad humana que no requiera su ritual correspondiente; la compleja serie de ceremonias que exige la participación de grupos numerosos de gente y el empleo de recursos materiales considerables no sólo relaciona a los hombres con los dioses, sino que constituye una parte importante del sistema de relaciones sociales que liga a los hombres entre sí. La visión antropomórfica de los dioses, las creencias de que los muertos se unían al mundo de los dioses, y el desarrollo exorbitante de las ceremonias que relacionaban a hombres y dioses, permiten concebir una estructura y una organización sociales más amplias, que incluyen en un sistema único tanto a los hombres como a los dioses. En torno a los dos

⁴⁶ DUVERGER C. La conversión de los indios de la Nueva España, 1993, p. 95 Los aztecas no ofrecen sacrificios para rendir culto a tal o cual dios, los sacrificios tienen siempre un destinatario: el Sol, Tonatiuh, es decir, la energía cósmica. El principio del sacrificio humano es transmutar la muerte en vida. Se trata de captar el principio vital que se encuentra en cada ser con fin de reciclarlo en beneficio de la comunidad de los seres vivos. El mundo estaría destinado a la destrucción si los hombres no tuvieran la tarea de regenerar perpetuamente las corrientes energéticas del universo. En el espíritu de los aztecas, la oblación de los corazones no obedece a algún oscuro dictado de un dios celoso, sino a la imperiosa necesidad de la salvación del mundo. Por otra parte, los dioses no podrían proferir semejante exigencia: recordemos que debieran sacrificarse un día en Teotihuacán arrojándose al brasero para dar nacimiento al sol y la luna.

aspectos de politeísmo y ceremonialismo se verán los elementos fundamentales de la religión mexicana antigua.⁴⁷

Los dioses de la religión mexicana antigua aparecen en un cuadro semejante al de otros sistemas politeístas como el de la antigüedad clásica, en antiguo Cercano Oriente o el hinduismo. El culto a los santos dentro del catolicismo también ofrece un buen número de semejanzas. En este sistema politeísta los dioses representan los diferentes elementos de la naturaleza y los diversos grupos o actividades humanas. El panteón mexicano es una imagen de la sociedad mexicana en el cual la división del trabajo, los estratos sociales y las unidades políticas y étnicas tienen sus contrapartes divinas⁴⁸. Se encuentran los dioses patronos de todas las unidades nacionales o políticas: de los mexicas, de los xochimilcas, de los tepanecas, tlaxcaltecas, otomíes, etc. Hay además dioses patronos de ciudades, de barrios, de sacerdotes, de guerreros, de la gente de palacio, de las casas de solteros. Y hay asimismo dioses patronos de las distintas actividades humanas, bien sean naturales como el parto, las enfermedades y la lujuria, o culturales como la caza, la guerra, el comercio, el tejido, la orfebrería y demás artes.

De la misma manera que en la sociedad mexicana⁴⁹ cada rango social u ocupación tenía ropas y adornos distintivos, entre los dioses cada uno de ellos tiene una indumentaria característica: mantas o bragueros con decoraciones especiales, pintura facial, peinados, bezotes, etc. Todo esto da lugar a un sistema complicado de representar e identificar las deidades en forma de ídolos y pinturas, o en los atavíos de víctimas o sacerdotes que las personifican.

⁴⁷ De Teotihuacan a los Aztecas

LEÓN PORTILLA, De Teotihuacan a los Aztecas, 1977 p. 563

- I) "Tan grande era la importancia que tenía la religión para el pueblo azteca que podemos decir sin exageración, que su existencia giraba totalmente alrededor de la religión".
- II) "No había un solo acto de la vida pública y privada, que no estuviera tenido por el sentimiento religioso.
- III) La religión era el factor preponderante e intervenía como causa hasta en aquellas actividades que nos parecen a nosotros más ajenas al sentimiento religioso, como los deportes, los juegos y la guerra
- IV) Regulaba el comercio, la política, la conquista
- V) Intervenía en todos los actos del individuo
- VI) Era la suprema razón de las acciones individuales y la razón de estado fundamental".
- VII)

⁴⁸ Véase el libro Dioses prehispánicos de México de A. FERNÁNDEZ

⁴⁹ FONCERRADA DE MOLINA, M. El atavío del guerrero en la época mexicana, El arte efímero en el mundo prehispánico, 1983 pp. 7-18, SOLIER W. Indumentaria Antigua Mexicana, 1950

Otros rasgos de la sociedad mexicana también aparecen duplicados en la visión del mundo divino⁵⁰. De la misma manera que entre los hombres hay señores que gobiernan un lugar y tienen grupos de súbditos y criados, entre los dioses hay también señores de diferentes regiones divinas y de diferentes actividades llamados igualmente teuctli, que tienen a sus órdenes grupos de dioses menores que los ayudan en sus actividades. Los casos mejor conocidos son el del señor de la región de los muertos que reina sobre los muertos; el de la lluvia, señor del Tlalocan, a cuyas órdenes hay una multitud de diocesillos de la lluvia, los tlaloques; y el del sol, a quien ayudan en su ascenso diurno las almas de los guerreros muertos. En general se puede decir que los servidores de los dioses son las almas de los hombres que mueren de una manera particular que los señala como servidores del dios a cuya corte se suman. De este modo los muertos son a la vez hombres y dioses. El paso de la existencia mundana a las distintas moradas sobrenaturales es semejante al paso a través de distintos grados sociales, que es parte tan importante de la organización social mesoamericana⁵¹. Entre las diosas, como entre las mujeres, la principal división del trabajo se relaciona con la edad. Xochiquetzal es la diosa joven y hermosa; Tlazolteotl, diosa de la carnalidad, se asocia a las actividades de la mujer madura, y la diosa vieja Toci es la patrona de las médicas y comadronas.

EL CALENDARIO

El sistema calendárico de Meso América es distintivo de esta civilización y uno de sus grandes logros intelectuales, nunca igualado por pueblos de semejante progreso tecnológico. El calendario mesoamericano regulaba toda clase de actividades económicas y sociales, pero era de especial importancia en la ordenación del ceremonial religioso, y los conceptos básicos del calendario estaban estrechamente ligados a la visión del mundo sobrenatural. Aunque hay algunas diferencias entre los calendarios de los distintos grupos mesoamericanos, todos ellos tienen una base común, bien ejemplificada en el calendario mexicano⁵², si bien éste no tenía algunos de los refinamientos, como la cuenta larga, especialmente desarrollados en la civilización maya⁵³.

⁵⁰ SOUSTELLE Pensamiento cosmogónico de los antiguos mexicanos p. 85 "El pensamiento cosmológico mexicano no distingue radicalmente el espacio y los tiempos, sobre todo se rehúsa a concebir el espacio como un medio neutro y homogéneo independiente del desarrollo y duración...No hay para él un espacio y un tiempo, sino espacios – tiempos donde están sumergidos los fenómenos naturales y los actos humanos...

⁵¹ Véase CARRASCO, P, BRODA, J., Estratificación Social en la Mesoamérica Prehispánica, 1982

⁵² DURAN, Fray Diego, Historia de las Indias... pp.215-294

⁵³ Véase WERNER, W. El Mundo Simbólico de Mayas y Aztecas, El calendario mágico pp. 85-152.

El año solar indudablemente constituye la base natural del año mesoamericano. El tonalpohualli se divide en veinte periodos de trece días que se denominan según el primer día que comienza por 1. Cada una de estas trecenas tenía uno o dos dioses patronos que daban ciertas características a la trecena en su conjunto, si bien cada día tenía sus cualidades particulares y definía ciertos acontecimientos. Los meses o veintenas regulaban actividades de toda suerte relacionadas con el ciclo natural del año. Definían, más que el tonalpohualli, el ciclo del culto público y servían para fijar las fechas de actividades sociales como el pago de tributos y las juntas de algunos consejos políticos. Las celebraciones del año solar estaban relacionadas con las estaciones ajustándose a los fenómenos astronómicos y al ciclo agrícola⁵⁴. Además, se asimilaba el ciclo anual de las estaciones al curso diario del sol y, a base de la posición del sol en las estaciones y en las partes del día, se relacionaban unas y otras con los rumbos cardinales, lo cual constituye uno de los principios ordenadores fundamentales en el pensamiento mesoamericano. La división del año en cuatro rumbos se relaciona, a su vez, con la costumbre de hacer cuatro veces al año, bien fuera el pago de tributos o las ceremonias de ciertas deidades.

Se pueden identificar tres ciclos principalmente en las fiestas del año mexicano. Primero, el referente a los dioses celestes: los cuatro Tezcatlipocas creadores, junto con el sol y su séquito de guerreros y mujeres. Otro, el de las deidades del Tlalocan representantes del agua, la lluvia y los mantenimientos. En tercer lugar, el de los dioses del inframundo que incluye a los muertos y Mictlantecutli así como a Cihuacoatl-llamateuctli, al dios de los mercaderes Yacatecutli y al dios del fuego Huehuateotl.

Las fiestas más importantes de los dioses creadores tenían lugar en la época asociada con la dirección cardinal de cada dios. La fiesta de Tezcatlipoca Negro del norte se celebraba en el mes Toxcatl⁵⁵, poco antes del solsticio de verano, durante el cual el sol pasa por el cenit y empieza a estar al norte a medio día. La fiesta principal de Huitzilopochtli, el dios del sur, en el mes Panquetzaliztli⁵⁶ coincidía con el solsticio de invierno. El

⁵⁴De Teotihuacan a los Aztecas Pág. 565 "La forma de culto religioso más antigua según los testimonios arqueológicos, está ligada con la agricultura. Los números de la lluvia llevan primicia en la adscripción de los más antiguos hombres en este territorio. La forma en que se han concretado ellos, ha sido su identidad o simbolismo, percibe inmediatamente: el sol y la tierra. Naturalmente, el hombre los hace a su imagen y semejanza, luego por esto, el antroformismo se impone. Dos deidades: la celeste, unida o identificada con el sol es masculina; la terrestre unida o identificada con la tierra es femenina. Ya está dada la doble pareja que pronto se convierte en el gran padre y la gran madre".

⁵⁵ DURAN, Fray Diego, Historia de las Indias..., p.313 "Sequedad, cosa seca".

⁵⁶ DURAN, Fray Diego, Historia de las Indias... P.312 "Ensalzamiento de banderas"

Tezcatlipoca Rojo del este o Xipe se celebraba en el mes Tlacaxipehualiztli en el equinoccio de primavera.

LA ORGANIZACIÓN CEREMONIAL

La organización ceremonial era sumamente compleja y ligada estrechamente a la organización política y a la jerarquía social en general. Las grandes ceremonias religiosas requerían la participación de todos los distintos niveles de la sociedad⁵⁷. Había ceremonias en las que el mismo rey actuaba como el sacerdote sacrificador que extraía el corazón de la víctima para ofrecerlo a los dioses⁵⁸. En varias ceremonias había bailes y desfiles en que participaban grupos de nobles, de señores, de los mancebos de la casa de solteros, o de los jóvenes sacerdotes del calmecac⁵⁹. En otras ocasiones se requería la participación de grupos profesionales como guerreros, mercaderes, parteras, etc. Y al mismo tiempo que en los templos se celebraban las grandes ceremonias públicas, podía haber celebraciones privadas en cada hogar, dedicadas a los dioses del altar familiar. De este modo la organización de la vida ceremonial se basaba sólo parcialmente en la existencia de un grupo de sacerdotes especializados. Era igualmente fundamental la participación de gente que desempeñaba toda suerte de funciones sociales, sobre todo políticas y militares, las cuales requerían actividades rituales bien fuera por ser parte integrante de esa función o porque la participación en el ritual y la actividad sacerdotal fueran etapas necesarias para el ascenso social del funcionario a través de una escala que combinaba puestos políticos y religiosos.

La preparación de sacerdotes y la participación en las ceremonias de individuos que asumían temporalmente el papel de sacerdotes se conectaba con las casas de varones, en particular con las residencias sacerdotales o calmecac. Ingresaban al calmecac los hijos de los nobles, si bien parece que algunos macehuales también entraban si sus padres habían hecho el voto de dedicarlos al sacerdocio.

⁵⁷ En la sociedad azteca, la danza forma parte inseparable de todos los acontecimientos importantes de la vida. En ella toman parte todos los estratos de la sociedad.

⁵⁸ SOUSTELLE; Jacques La vida cotidiana Pág. 102 Así se inicia el drama cósmico en que la humanidad se ve ligada a los dioses. A fin de que el sol prosiga su camino, para que las tinieblas no queden pesando definitivamente sobre el mundo, es necesario darle cada día su alimento "el líquido precioso" (Chalchihuatl) es decir sangre humana. El sacrificio es un deber sagrado que se ha contraído con el sol y una necesidad para el bien mismo de los hombres. Sin él, la vida humana es una transmutación por la cual la muerte sale de la vida. Y los dioses han dado ejemplo de ello desde el primer día de la creación.

⁵⁹ CALMECAC: voz compuesta de calli: casa y mecatl: cordón, literalmente significa "en la hilera de casas". Connota, una imagen de la forma como se alineaban las habitaciones en estos a modo de monasterios, donde se enseñaban y transmitían los aspectos más importantes de la cultura nahuatl.

LA DANZA EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

En las sociedades mesoamericanas prehispánicas, la danza fue parte inseparable de todos los acontecimientos importantes de la vida. En ella tomaban parte todos los estratos sociales, aunque con características diferentes. Duran en su Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme⁶⁰, nos dice que en todas las ciudades había junto a los templos unas casas donde residían maestros que enseñaban a cantar y bailar. José Acosta, Fray Gerónimo de Mendieta, Fernando de Alva Ixtlixochitl, Gonzalo Fernández de Oviedo, Motolinía, Sahagún y Duran entre otros describen las danzas que ejecutaban los reyes, los sacerdotes y los macehuales⁶¹.

Para entender el carácter sui-géneris de la danza prehispánica hay pues que partir de las creencias y costumbres, de la cosmovisión, de la religión, pero también de la división social y del ejercicio del poder. Estos elementos se influenciaban mutuamente, se entrelazaban. Los elementos materiales (vestidos, adornos, pinturas faciales y corporales) elementos espirituales (religión, mito, rito) elementos sociales (estratificación social, edad, sexo, ejercicio del poder) se enlazan en la danza prehispánica.

En el México prehispánico en los grupos nahuas tenemos dos palabras con las que se denomina a la danza: **macehualiztli** y **netofiliztli**. Netofiliztli es simple bailar, mientras que macehualiztli se refiere a cualquier tipo de penitencia. Es un baile que se consideraba como una forma de merecimiento⁶².

La palabra macehua que significa recibir, merecer, hacer penitencia y bailar, encerraba también un sentido místico. Por medio de la danza se obtenía la gracia y las mercedes de los dioses.

Para el hombre primitivo el baile y el rezo se compenetran, son uno, la danza es un conjuro mágico, y nunca una actividad meramente estética. El hombre primitivo no solamente baila, sino que por medio del baile desea obtener algo. La danza no es un placer individual, sino que atañe a toda la sociedad, tiene una función claramente social.

Tenemos por ejemplo que dentro de los aztecas el arte es una necesidad social dentro de la comunidad cuyo contenido vital es la fe en los dioses, el culto divino. El objeto primordial del arte azteca era

⁶⁰ Durán Fray Diego. Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de tierra firme, Vol. I pp189-190

⁶¹ MACEHUAL el término proviene de macehua, penitencia, dado que según la leyenda de la restauración de los hombres por Quetzalcoatl, los hombres fueron creados por la penitencia y sacrificio de los dioses, entonces macehual se aplica para denominar a los hombres

⁶² STEN, M. Ponte a bailar tu que reinas, 1990, pp.19-20

comunicar las ideas acerca del lugar del hombre en el cosmos y en la sociedad humana.

Para sostener la fe en los dioses, los mexicas se servían tanto de la pintura, como del canto, la poesía y el baile. El fin de estas artes era avivar la llama sagrada del fervor religioso de la comunidad en la que el rey era el sacerdote y el sacerdote el que decretaba los ritos.

La danza entre los aztecas varía de las otras artes no sólo por su esencia misma -el movimiento- sino porque a diferencia de ellas en la danza participa toda la comunidad, los reyes, los sacerdotes, los nobles, los guerreros, el pueblo. Era una actividad obligatoria para todos los estratos sociales⁶³.

Los antiguos mexicanos eran al momento de la conquista un pueblo agrícola, cuyos principales cultivos eran el maíz, frijol, chile, calabaza y las semillas del bledo. Estos cultivos eran posibles en todo el Altiplano Central gracias a las precipitaciones pluviales. La vida del hombre azteca gira, pues, alrededor de la lluvia, del sol y de la tierra, ya que de ellos depende su desarrollo económico. Para que el hombre pudiera existir era necesario la intervención de los dioses de las fuerzas naturales, y esta intervención se hacía posible por medio de constantes ritos en su honor.

En el México antiguo el simbolismo de los colores está ante todo ligado con los puntos cardinales del universo y con los númenes de la naturaleza. Para entender este significado y para entender el simbolismo del color en las danzas prehispánicas, es necesario tener claro como concebían los antiguos mexicanos la construcción del universo.

El universo era concebido geoméricamente y se dividió en trece pisos celestes y nueve pisos de inframundo, habitados por diversos dioses y seres sobrenaturales⁶⁴. La superficie terrestre estaba dividida en cuatro segmentos. Al centro el ombligo se representaba como una piedra verde preciosa, horadada, en la que se unían los cuatro pétalos de una gigantesca flor.

En el altiplano central, el norte tenía el color negro, el oeste era blanco, el centro verde, el sur azul y el este rojo, estos colores: rojo, negro, blanco, azul-verde son los colores fundamentales de la cosmovisión mexicana y estos se ligaban en la mente de los antiguos mexicanos tanto a los puntos cardinales como a ciertos fenómenos de la naturaleza.

⁶³ CARRASCO, P., Economía, política e ideología en el México Prehispánico, 1978, p. 23

⁶⁴ Véase LEON PORTILLA, M. La Filosofía Nahuatl, 1993, pp.83-128

Los bailes que simbolizaban la fecundación y la fertilidad de la tierra se efectuaban de dos maneras: los dos sexos bailando juntos o por separado. En el segundo caso los hombres ejecutaban movimientos serpentinos⁶⁵.

Los hombres que bailan solos cumplían dos funciones:

- a) Encarnan a los dioses antes de ser sacrificados
- b) Son guías de los danzantes una vez ejecutado el sacrificio.

Dentro de los movimientos coreográficos más comunes e importantes de las diferentes danzas encontramos:

- a) Serpentinas. - La serpiente es considerada como símbolo de fertilidad y las danzas con este movimiento tienen lugar en los ritos agrícolas. Uno de los principales simbolismos de la serpiente es el del agua tanto celeste como terrestre. Todas sus significaciones parecen converger en una idea central, una energía sagrada y generadora del mundo natural, del hombre y del tiempo.
- b) Los circulares. - El círculo, disco o rueda es un emblema solar, en muchas ocasiones del cielo, significa la perfección y también la eternidad. El acto de incluir seres, objetos o figuras en el interior de una circunferencia tiene un doble sentido: desde dentro implica una limitación y determinación; desde afuera constituye una defensa de contenidos físicos o psíquicos de tal forma que protegen contra los peligros del alma. Los danzantes aztecas bailaban de acuerdo con el movimiento del sol, lo que indica una vez más su relación con este astro.

En las fiestas rituales había danzas miméticas y danzas no figurativas, en las primeras se imitaban distintos animales como águilas, tigres, murciélagos, en las segundas el danzante entraba en éxtasis ingiriendo hongos, oliendo flores.

ESCENIFICACIÓN DEL RITUAL-ENCARGADOS DE LA ESCENIFICACIÓN

Desde los altos puestos sacerdotales hasta los encargados de las tareas más específicas del rito, el trabajo de escenificación se reparte entre una

⁶⁵ SAHAGUN, Historia General. ..DURAN, Historia de las Indias ...

gran variedad de individuos especializados en el servicio de un dios determinado y a veces en tareas relacionadas con una escenificación ritual muy precisa: "Este Tzapotlateohuatzin tenía el cargo de aprestar todas las cosas necesarias para la fiesta de la diosa Tzapotlatena, como son papel y copalli y ulli, y una hierba olorosa con que incensaban a los ídolos".⁶⁶

La alta especialización de los encargados del rito, aunada a la coerción que representaba someterse con diligencia y percepción a las leyes y costumbres de los antiguos sacerdotes,⁶⁷ daba a la puesta en escena una dimensión de profundidad sagrada.

De hecho, en el mundo hiper significativo del hombre prehispánico, la coordinación de los innumerables elementos del abanico expresivo cobraba una importancia vital y cualquier falta en la conjugación de los matices podía comprometer la unidad orgánica ritual.

ESTRUCTURACIÓN DEL ESPECTÁCULO RITUAL

Debemos distinguir, en el conjunto ritual, diferentes niveles de funcionalidad y de integración al rito. Consideraremos como culminación de la representación típica de un rito prehispánico el sacrificio de una víctima humana, donde la ficción ritual se derrama dramáticamente en la realidad. En torno a este eje que reúne en la muerte al actor y al personaje, gira el juego representativo que escenifica una fábula mítica determinada.

A una distancia un tanto más excéntrica en relación con el eje, conviene situar el aparato litúrgico, cuya representatividad es menos densa en término de ficción, pero cuya hierática teatralidad determina los momentos importantes del ritual.

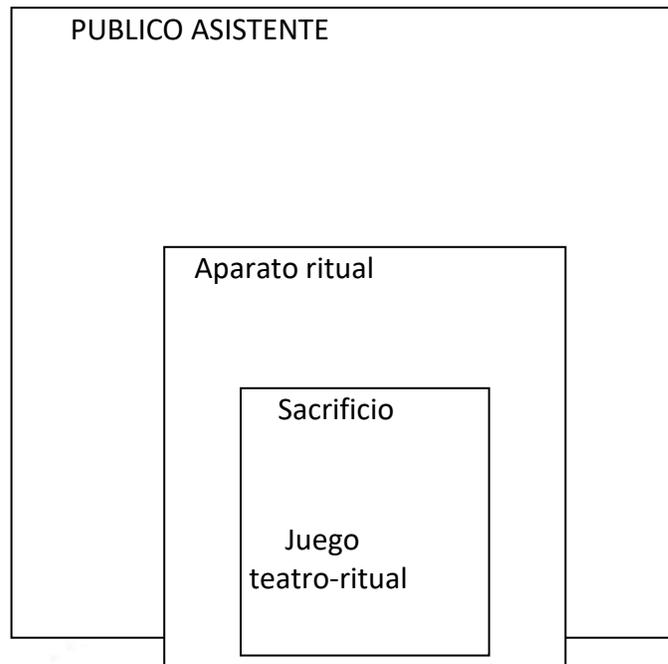
Los asistentes al rito se sitúan en la orilla imprecisa de esta praxis ritual, envueltos en la atmósfera sagrada catártica⁶⁸ que despierta.

Podemos esquematizar como sigue el espacio-tiempo ritual prehispánico:

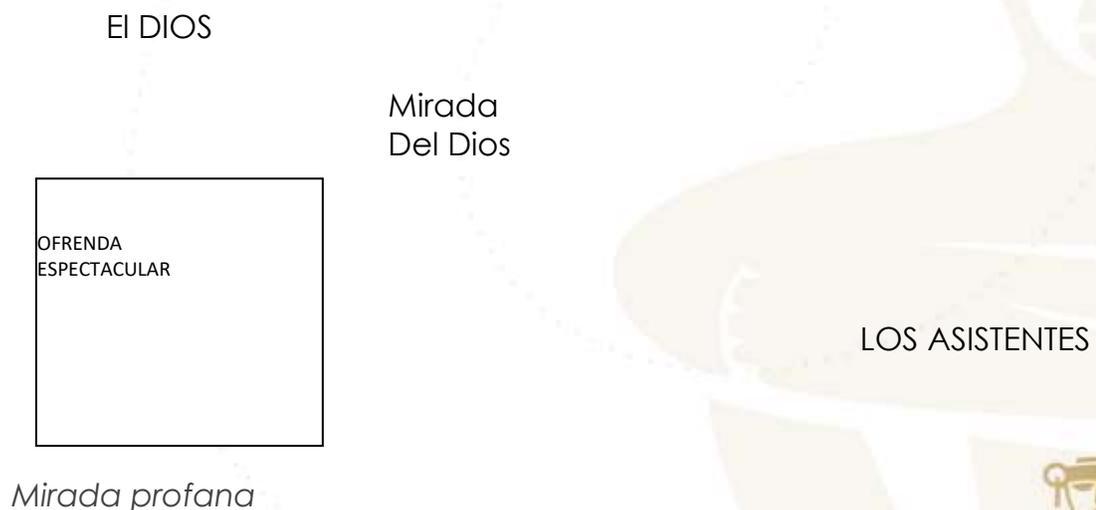
⁶⁶ TORQUEMADA, Monarquía Indiana, p. 169

⁶⁷ TORQUEMADA, Monarquía Indiana, p. 168

⁶⁸ Catarsis: purificación, redención de la angustia existencial por medio del rito



Debemos recordar también que el rito religioso constituye generalmente una ofrenda espectacular a un dios determinado que este dios está siempre presente en el escenario por medio de su figuración escultórica. Esto da a la percepción, por parte de los asistentes, y al trabajo expresivo de los participantes, un sentido muy específico. De hecho, el acto desempeña el papel del dios que lo mira y el espectador no está directamente vinculado con la escenificación, lo que constituiría una visión distante, profana, del ritual, sino que ve su desarrollo en función de la presencia del dios. Ve el espectáculo reflejado en la mirada del dios, lo que podemos representar así:



ACTORES Y PERSONAJES

En el rito, la acción y la función creativa se reparten sobre un amplio sector del grupo, que participa con tareas casi administrativas haciendo materialmente posible la fiesta, hasta las atribuciones más prosaicas, pasando por los trágicos protagonistas que son el sacerdote-sacrificador y la víctima.

El actor-funcionario o el actor-personaje indígena son el actor típico: es el vehículo de un sistema semiótico complejo articulado sobre el uso jeroglífico del traje, del gesto, de la voz. Pero es también un individuo de carne cuyas emociones deben ser controladas e integradas a los determinismos propiciatorios del ritual.

LOS TEXTOS

Este diálogo ritual que se establece entre el hombre y el mundo tiene tres aspectos esenciales que se arraigan en la modalidad de las relaciones que los unen, y que surgen precisamente de una distinción cualitativa de los espacios percibidos: los espacios mágico, social y religioso.

EL ESPACIO MÁGICO-RITUAL-SOCIAL

El espacio mágico abarca la totalidad del mundo sin operar ninguna exclusión. En el espacio social, o más bien en el contexto prehispánico socio-religioso, el hombre se sitúa entre otros, distinguiéndose (como sujeto) de su objetividad propia, a la vez que se integra al engranaje de una objetividad común.

El espacio sagrado religioso, a diferencia de su homólogo mágico, está bien circunscrito y se distingue radicalmente de un allende profano.

RITUAL MÁGICO

El conjunto gestual y las palabras que constituyen la puesta en escena ritual no son los signos convencionales o símbolos distantes de la acción representada. Son partes constitutivas del resultado buscado o del objeto evocado.

RITUAL SOCIO-RELIGIOSO

Las fuerzas íntimas, oscuras, de la magia, tanto como la proyección etérea que constituye la escatología religiosa, siguen impregnando los actos cotidianos del mundo precolombino en sus más recónditos aspectos. Sin embargo, el espacio social tiende a despojarse de las líneas de fuerza del deseo, de la textura afectiva propia del espacio mágico: tiende a neutralizarlo y volverse homogéneo, pero sin librarse nunca, en el contexto prehispánico, de la dimensión cósmica en la que se sitúa el hombre.

En este espacio disponible la colectividad prehispánica va a autenticar, con el sello de sus rituales, la figura muy particular de su proyección socio-cultural. El rito socio-religioso cataliza en torno a los acontecimientos importantes de la vida del grupo la dinámica social que se ve reforzada por el aparato ritual correspondiente.

Al envolver los hechos naturales, nacer, morir, procrear, etc., en un nimbo ritual, el hombre prehispánico abre un espacio representativo donde se consagran los valores tribales que corresponden a la integridad y conservación del grupo tal y como se define en un momento histórico determinado.

El rito socio-religioso tendrá como efecto reforzar el cimiento social que une a los individuos dentro del grupo.

RITUAL RELIGIOSO

En términos espaciales lo sagrado se distingue de lo social y de lo mágico por la oposición sagrado / profano que marca un grado mayor de trascendencia del hombre en relación con la realidad. A esta dualidad espacial se une la antropomorfización (o zoomorfización) de las entidades sacras de la naturaleza bajo los rasgos de diferentes dioses, permitiendo así una agilidad y versatilidad dramática más grande. Además, dentro del ritual religioso prehispánico, el dios. Debidamente colocado en el escenario, asiste a la representación de sus hechos míticos, que culmina con el sacrificio de la víctima que lo encarna. Con esta mediación divina se modifica la relación entre las estructuras representativas y la realidad, a

la vez que el ritual pierde su carácter directamente actuacional⁶⁹ y adquiere un tenor ofertorio que tiende a incrementar su carácter de "espectáculo". Mientras que en el rito mágico lo representativo está entramado con lo real por una propiedad física común (ruido, luz, sustancia, etc.), el rito propiamente religioso se encuentra totalmente en el nivel de representación: el sonido ritual representa el ruido real, la luz tétrica expresa algo más que la luz natural, por ejemplo, lo que da más vigor al esfuerzo formal histriónico. La mediación representativa sirve aquí a los propósitos de la ilusión tétrica mientras que en el rito mágico la representación es parte del efecto real a producir; la traslación estructural que constituye el rito mimético no se distingue totalmente del plan de la realidad.

La situación dramática del rito religioso prehispánico es algo peculiar por la triangulación estructural que manifiesta su relación con los asistentes. Por una parte, se realiza frente al público que asiste aterrado a la ceremonia: por otra, bajo la mirada del dios que presencia esta ofrenda dinámica y ritual que se le proporciona. Además, el dios-espectador es invocado durante el rito, lo que hace el espacio ritual permeable a la acción divina.

LOS ELEMENTOS DEL HECHO DANCÍSTICO

EL CUERPO HUMANO

Para el hombre antiguo la visión del mundo era diferente. Para la una cosa carecía de significado sino se relacionaba con otras. El individuo particular solo tenía sentido como parte de su nación; y su nación significaba algo, solo como parte de la maquinaria del mundo. El mundo era concebido como intrincada red de interrelaciones, las cuales, no se establecieron por casualidad o arbitrariedad, sino según creencia, siguiendo leyes intrínsecas y finalidades determinadas.

Nada podía escapar a esta malla de interacción. El pensamiento del hombre antiguo y primitivo es sintetizador y no analizante. Si describe un grupo de fenómenos, menciona las interrelaciones simultáneamente de dichos fenómenos en muchos estratos, ya que, como parte de una red, la función en un nivel causará otras funciones en otros niveles. El resultado de esta actitud es un sentido de interdependencia y pertenencia. Desde el momento en que nada puede suceder fuera de la malla de interacciones,

⁶⁹ Es decir, que tiene un efecto sobre la realidad material

todo se mantiene unido y subordinado. Aun cuando el individuo no desempeña un papel importante, no hay lugar para ansiedades existenciales, ya que nunca puede caer en el vacío, pues todo incluyendo el sufrimiento, las enfermedades, la muerte, la desgracia está cargado de significado.

En los procesos de pensamiento arcaico los elementos de la razón, emoción, imaginación y acción, estaban fusionados y la distinción entre observación de datos exteriores y datos interiores, o sea, entre realidad e imaginación, era muy débil. El pensamiento se matizaba por los sentimientos, estaba entrelazado con las imaginaciones, y la relación entre pensar y actuar era base de la mayoría, surgiendo el concepto de que un pensamiento aislado podía causar cambios en el medio ambiente.

Se pensaba que las fuerzas cósmicas tenían una estrecha correspondencia con el cuerpo del hombre y con su mente. Pero las leyes de la correspondencia implicaban que el hombre pudiese actuar sobre las fuerzas cósmicas. Puesto que consideraban al pensamiento como actuante, el hombre con el uso apropiado del pensar suponía que actuaba sobre los sucesos de la naturaleza influyéndolos.

EL DANZANTE ACTOR - RITUAL A QUETZALCOATL

Tomamos para este punto dos consideraciones básicas: el desarrollo muscular que implica el trabajo en el campo y los ejercicios de guerra además de su estructura anatómica propia de los nativos mesoamericanos, y segundo la precisión que debieron tener sus rituales dancísticos, ya que aquel que se equivocara en la ejecución de la danza o la música era aprehendido y mandado a matar al día siguiente. Algunas de las posiciones son tomadas de los códices y vasijas, en tanto que las descripciones de los cronistas nos en muchos casos una referencia sobre los movimientos (pausados, rápidos, etcétera).

EL TIEMPO

La vida de cada individuo estaba enlazada en la red del tiempo. Al momento del nacimiento el hombre se ajusta a un movimiento regular astrológico que entreteje el mecanismo de su vida con aquel de la nación y de todo el mundo. Para el indio la vida era una carga. Pero conforme el tiempo pasaba y la muerte se acercaba, la carga disminuía hasta que el hombre se fusiona con la eternidad. El tiempo es concebido como un dios, quien llevando una carga viaja por el camino de la existencia. Cuando

descansa un periodo termina. Cuando se quita la carga, la jornada está cumplida y la meta alcanzada. Este concepto incluye tres actitudes respecto al tiempo comparativamente diferentes a las nuestras:

1) Mientras nosotros concebimos el tiempo como una acumulación de datos, actividades y bienes, los mayas y aztecas los concebían como una descarga de obligaciones.

2) Si para nosotros el tiempo incluye ideas sobre desarrollo y progreso, esto es, de realización creciente de la vida, para los mayas y aztecas el tiempo incluía la idea de muerte. La muerte considerada como un fin no como algo temido.

3) Para nosotros el tiempo incluye el desarrollo del hombre acentuando por tanto su importancia y ambición, para los antiguos mexicanos la infinitud del tiempo disminuía la importancia del hombre, su prisa e impaciencia, deseos y ambiciones.

MÚSICA Y RUIDOS

La importancia de la música variaba evidentemente con la ceremonia. El ritual socio-religioso estaba enmarcado apenas por trompetas y tambores; el rito mágico buscaba más bien ruidos analógicos. Por fin la fiesta religiosa era generalmente una orgía de música y de ritmos.

La música tiende a definir el rito según la estructuración armónica de elementos sonoros y rítmicos que le pertenecen, como una arquitectura móvil y evanescente. Otra función importante es de servir de soporte melódico rítmico a la palabra hablada y de regir el tiempo gestual de la danza.

EL TIEMPO Y LA MÚSICA - RITUAL A QUETZALCOATL

El Ritual a Quetzalcoatl nos remite a dos tipos de tiempos el histórico que nos sitúa en Cholula prehispánica aproximadamente hacia el año 1500 d.C. y a un tiempo mítico, en donde Quetzalcoatl es el héroe legendario que: crea el Quinto Sol, restaura a la humanidad, roba el sustento para alimentar a esta.

En lo referente a la música esta se interpreta con instrumentos de origen prehispánico como son: huehuetls, teponaxtles, ocarinas, flautas de barro y carrizo, silbatos, raspadores, palos de lluvia, claves de madera, semillas, caparazón de tortuga, caracoles marinos a modo de trompetas, etcétera. Hemos tratado de mantener únicamente cinco tonos dentro de

los sonidos de los instrumentos, ya que la escala musical del altiplano central era pentafónica.

EL ESPACIO

Para los pueblos mesoamericanos los conceptos de tiempo espacio y movimiento estaban interrelacionados. La unidad tiempo espacio era vivida como una visión general del Universo que representaba todas las direcciones del espacio incluyendo los cuerpos celestes, Sol, Luna y estrellas, que con su movimiento indicaban el tiempo. Nosotros manejamos el espacio como entidad aislada, el concepto de las culturas mesoamericanas de espacio era una unidad compleja.

EL ESPACIO RITUAL

El ritual que más tarde escenificaría los mitos constitutivos del grupo se limitaba, entonces, a imitar el rugido del trueno, el silbido del viento, el estrépito del fuego y el canto de las aves en un mimetismo⁷⁰ de carácter mágico que buscaba reducir, por medio de la analogía, la trágica e irreversible distancia que la conciencia trascendental había instaurado entre el hombre y el mundo.

Los espacios sagrados del México antiguo son esencialmente los espacios naturales, los recintos sagrados que, por una parte, traen la naturaleza a la urbe, y, por otra, marcan los límites que separan el espacio sacro de su homólogo profano.

⁷⁰ Utilizamos este vocablo en su sentido científico: como el parecido que pueden tener algunas especies animales o vegetales con lo que las rodea.

ESCENARIOS CREADOS

Poco a poco los antiguos mexicanos edificaron en la naturaleza la huella arquitectónica de su presencia en la escena del mundo, con pequeños altares, primero, que se elevan en el espacio natural y que subrayan con la industria humana el carácter sagrado del lugar.

Pronto, con los asentamientos humanos, este esquema se invierte y el grupo trae al recinto sagrado de la urbe el disfraz arquitectónico de la presencia natural.

PATIO

Los patios abiertos o cerrados, de los templos o de los palacios, tenían la ventaja de poder albergar a los espectadores, como el del templo de Cholula que describe Durán: "Este templo tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos y muy graciosos entremeses".⁷¹

TEMPLOS Y PIRÁMIDES

La culminación arquitectónica del espacio ritual se encuentra, sin duda, en los recintos sagrados, verdadera poesía monumental que asombró a los conquistadores. Esta conjugación formal de verticalidades abruptas o escalonadas, con la dimensión horizontal de plataformas sucesivas, bulliciosas de simbolismo escultórico y cromático que culminaban con el adoratorio del dios, daba al rito que allí se realizaba una dimensión cósmica.

ESPACIOS CARDINO-TEMPORALES

Es así como para los nahuas, por ejemplo, el ciclo de 52 años se dividía en cuatro series de trece años colocados bajo los signos *ácatl* (caña), *técpatl* (pedernal), *calli* (casa) y *tochtli* (conejo). A su vez cada año de estas series se encontraba bajo la influencia de estos mismos signos que estaban relacionadas con los puntos cardinales y sus atributos específicos. Entre los nahuas, el año *caña* evocaba el este, el lugar mítico del tlalocan, el sol naciente o la estrella de la mañana, Tláloc, y Xipe Tótec,⁷² dios de la vegetación renaciente. Su color era el rojo y se le asociaban conceptos de resurrección, fertilidad y luz.

⁷¹ DURAN, Historia de las Indias..., p. 155

⁷² XIPE TOTE: nuestro señor del desollado.

El año *pedernal* implicaba el norte, el mundo de los muertos (mictlan), la luna y los mimixcoa,⁷³ el dios Mictlantecutli.⁷⁴ El color negro y las nociones de oscuridad, frío, muerte y guerra le eran asociados. El año casa estaba relacionado con el oeste, el legendario Tamoanchan,⁷⁵ el sol poniente, la estrella de la noche y con las divinidades terrestres. Lo caracterizaba el blanco; connotaba la feminidad y la consumación. Por último, el año conejo denotaba sur, los centzon huitznahuas (los cuatrocientos guerreros del sur), el dios Huitzilopochtli⁷⁶ y evocaba el fuego.

Mediante el simbolismo ligado a los puntos cardinales⁷⁷, el tiempo se derramaba en el espacio cultural del mexicano prehispánico, y determinaba muchos aspectos escenográficos de los rituales correspondientes.

EL ESPACIO - RITUAL A QUETZALCOATL

. Dentro del Ritual a Quetzalcoatl se remite al espectador al espacio ritual: el patio ceremonial al lado de la pirámide y al espacio mítico: los lugares donde los dioses habitan y realizan sus actividades y hazañas.

Desde el momento que iniciamos la investigación y el montaje lo hicimos pensando en poder presentarlo dentro de la zona arqueológica de Cholula, Puebla, ciudad viva por más de 3000 años, el espacio seleccionado fue el patio de los altares para este efecto realizamos los trámites pertinentes ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia, mismo que para otorgarnos el permiso de uso de su espacio realizó un análisis de los guiones, indumentaria y demás relacionados con el montaje. De entrada, este escenario es único, pero era necesario poder transportar al público a otro tiempo / espacio, el del ritual prehispánico, la solución que planteamos fue realizar el espectáculo por las noches, iluminando el conjunto arqueológico con pebeteros tratamos de darle mayor impacto y logramos crear una atmósfera enigmática, quemando incienso y utilizando grabaciones de sonidos de la naturaleza y tocando música con instrumentos prehispánicos antes del espectáculo.

⁷³ Mimixcoa: los que habitan las nubes, divinidades del cielo

⁷⁴ Mictlantecutli: el señor de los muertos

⁷⁵ Tamoanchan, lugar supraterráneo del origen entre los nahuas

⁷⁶ Dios de la guerra de los mexicas

⁷⁷ Para tener mayor información sobre el simbolismo de los cuatro rumbos del universo y el principio cósmico que genera y concibe todo cuanto existe en el universo en las culturas mesoamericanas se puede consultar la obra de Justino Fernández "Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo", México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, p. p. 244- 253.

EL MOVIMIENTO

El concepto de movimiento era un puente entre tiempo y espacio. El movimiento de los cuerpos celestes a través del espacio produce el tiempo el movimiento del hombre a través de su vida produce la acción.

Pero tal vez la más honda implicación del concepto de movimiento está relacionada con el concepto de cambio, ya que motiva en la idea de vida y muerte. La existencia concebida por los aztecas y mayas como un molino en movimiento eterno, produce de la muerte, vida y de la vida la muerte. La experiencia de que el hombre puede vivir solo de la muerte de las plantas y animales, y de que toda construcción implica una previa destrucción, se relacionó con la experiencia del sol que muere cada noche y la luna cada día.

EL MOVIMIENTO Y SU SIGNIFICADO - RITUAL A QUETZALCOATL

La danza, el otro elemento de la hipóstasis expresiva que anima la fiesta ritual, es una de las más tempranas formas expresivas del hombre y asegura el anclaje fisiológico del rito en el espacio. El carácter cantado y bailado de muchos de los ritos modulaba la mimesis teatral según la dinámica propia de cada forma expresiva, dándole un tono muy particular.

Tiempo, espacio y movimiento, se experimentan solo con la vida, y la vida se teje en esa trinidad. En creencias de la época precolombina, la existencia del hombre no se finca en sus dimensiones espaciales y temporales de la vida diaria. Sus raíces arrancan de una dimensión en la cual se concibe que todos los eventos de la vida terrena, los de la nación, el pueblo, la familia, así como los eventos cósmicos del curso del sol, la luna y las estrellas, convergen con las fuerzas subterráneas que hacen crecer las plantas y albergan a todos los seres después de la muerte. De aquí que la vida del hombre tenga raíz en la dimensión en que el cielo, la tierra y el mundo subterráneo convergen con el centro de la existencia. Los movimientos de la danza prehispánica trataran de resumir esta forma de concebir la relación de hombre con la naturaleza y el universo.

EL MOVIMIENTO - RITUAL A QUETZALCOATL

Se diseñó la Danza de Doncellas, en donde se desarrollan los elementos simbólicos de Ehecatl, dador de aliento divino (otra advocación de Quetzalcoatl), las mujeres son concebidas en las culturas prehispánicas como fuentes de vida, por eso una danza de mujeres, en sus movimientos corporales, las coreografías grupales y en los desplazamientos individuales

se utilizaron elementos circulares, redondos, ondulantes, espirales característicos de este dios y representados en la iconografía de los códices.

A Quetzalcoatl se le atribuyen grandes proezas dentro de la cosmogonía nahuatl, dentro de las que están: la Creación de Quinto Sol en su advocación de Nanahuatzin, la Restauración de la Humanidad acompañado de su nahual Xolotl y el Robo del Sustento, lo que se hizo para integrar este espectáculo fue la versión coreográfica de estas leyendas investigadas por el Dr. León Portilla. La última danza dedicada a Quetzalcoatl, es un resumen coreográfico de los elementos simbólicos más importantes destacando la espiral y la ondulación de la reptación de las víboras. Terminando con un sacrificio ritual.

LA FORMA O APARIENCIA (LENGUAJE DEL RITO)

La razón evidente por la cual muy pocos textos rituales prehispánicos han llegado hasta nosotros es que el lenguaje del rito no sólo está articulado por la palabra hablada, sino que se reparte en distintos sistemas semióticos,⁷⁸ como el gesto, la mímica facial, el maquillaje o las máscaras y la indumentaria en general; los efectos sonoros, ya sea música o ruidos, y la danza, sublimación artística del gesto.

GESTO

La gestualidad prehispánica ritual se libera de la linealidad de un texto narrativo y permite la expresión más espontánea de un ritmo interior, corporal. Generalmente la teatralización ritual obedece más a ciertos impulsos vitales de exteriorización de sentimientos confusos que a la expresión teatral estructurada de una fábula mítica.

MÍMICA FACIAL / MASCARAS

La mímica facial es al rostro lo que el gesto o la postura son al cuerpo: cubre un amplio abanico de expresión simbólica: la máscara. Permite el disimulo, la transfiguración, la sublimación, la simbolización, la revelación y toda la riqueza de los matices religiosos. La máscara designa, jeroglíficamente, el personaje y subordina todo el trabajo gestual a esta designación central.

⁷⁸ Semiótico: relativo a la ciencia general de los signos o semiótica.

MAQUILLAJE

Las pinturas faciales y corporales tenían un alto nivel de pertinencia expresiva en el México precolombino, ya que por lo general estaban estrechamente ligadas a los dioses de los que reproducían los atributos cromáticos: el amarillo evocaba a Xiuhtecuhtli, dios náhuatl del fuego; el azul a Tláloc, dios de la lluvia; el acromatismo típico del sacrificio era el blanco.

De acuerdo con J. Soustelle en su texto Pensamiento Cosmogónico de los Antiguos Mexicanos, el negro significa la noche, es el color del dios Tezcatlipoca, de los hechiceros. De negro están embijados los sacerdotes. El rojo simboliza el Este, la salida del sol, el renacimiento, la vegetación tierna, la juventud, el placer, el canto, el amor, el juego a los dioses siempre jóvenes como Centeotl. El rojo significa pues tanto el sol y el fuego como la sangre.

El amarillo es también el color del sol y del fuego y del dios Xipe-Totec, así como el rostro del dios del fuego Xiuhtecuhtli.

El azul y el verde son los emblemas del agua y el fuego, de la frescura y la aridez, de la abundancia y la escasez.

El blanco es ante todo el color del oeste y de las viejas diosas terrestres, es el color de las primeras horas antes de que surja el rojo sol de levante. Es el primer paso del alma resucitada, volviéndose hacia el cielo de los guerreros sacrificados. Todas las víctimas de los sacrificios humanos estaban adornadas con plumas de aves blancas, símbolos de su destino.

Tenemos también la unión de colores el rojo y el negro simbolizan la sabiduría, el blanco y el negro como símbolo de la resurrección y de la muerte.

Podemos observar que los colores son utilizados en la indumentaria y pintura corporal o maquillaje según la fiesta que estuvieron celebrando.

Como rasgos más importantes tenemos que en las pinturas faciales de los danzantes predomina el rojo y el amarillo. Estos dos colores están vinculados con el sol, la fertilidad y el renacimiento de la naturaleza.

El color azul se usaba en honor a Tlaloc y del dios del fuego Xiuhtecuhtli tanto por los señores como por los sacerdotes. También se pintaban de azul y amarillo a los cautivos antes de sacrificarlos, simbolizando de este modo: la abundancia, agua y sol. Solamente los

hombres se pintaban de negro. El blanco aparece muy poco como pintura facial.

El énfasis puesto en la pintura del rostro, de los brazos y de los pies, puede tener nexos con la creencia que estas partes del cuerpo eran consideradas como centros anímicos y que la pintura podía fortalecerlos.

Las pinturas faciales tienen muchas variantes cuyo sentido exacto se ignora, pero podemos suponer que estaban también ligadas con la mitología, ya que los dioses también llevaban pinturas faciales (códices).

INDUMENTARIA

Dentro de la indumentaria utilizada por los sacerdotes, guerreros, gobernantes y macehuales que personificaban a los dioses en sus fiestas, podemos observar lo esplendoroso de la indumentaria ritual su máxima expresión:

Bailaban en este día un baile solemnísimo, todos vestidos de albas pintadas muy galanas⁷⁹ hasta los pies: pintadas y labradas con unos corazones y palmas de manos abiertas, cifra que daba a entender que con las manos y el corazón pedían buena cosecha, por ser ya tiempo de ella. Llevaban en las manos unas bateas de palo y jícaras grandes, muy galanas, con que iban pidiendo remedio y limosna a los ídolos. Las indias, que juntamente bailaban, llevaban en los faldellines pintadas unas tripas retuertas, para denotar el hambre, o hartura que esperaban. Morían en el sacrificio aquellas dos mozas, que significaban hambre o hartura.⁸⁰

El traje es aquí por sí mismo una verdadera oración. Conlleva a menudo caracteres predicativos, cualidades específicas que estimulan la acción o determinan un personaje.

LA FORMA O APARIENCIA - RITUAL A QUETZALCOATL

Entrando ya a nuestro tema específico Fray Diego Duran nos dio en la forma en que podíamos desarrollar el tema, en libro Ritos y Fiestas de los Antiguos Mexicanos, era una fiesta en honor a Quetzalcoatl que se realizaba en Cholula en su advocación de Yacatecutli, dios de los mercaderes. Después de esto iniciamos la investigación sobre el dios mencionado y fueron los textos de Laurette Sejourné, López Austin y Miguel León Portilla de donde hicimos la columna vertebral del guión de montaje.

⁷⁹ Muy elegantes

⁸⁰ DURAN, Historia de los Indios... p. 280

El desarrollo histórico del dios Quetzalcoatl tiene su origen en las antiguas civilizaciones del Golfo de México, de donde pasa a otros pueblos y se va enriqueciendo el concepto y las cualidades del mismo, sincretizando diferentes conceptos relacionados con la fertilidad, la sabiduría, los rumbos del universo encontrando representaciones del mismo en casi todas las ciudades prehispánicas destacando Teotihuacan, Xochicalco, Cholula, Chichen-Itza entre otras.

El desarrollo del Ritual está envuelto en el enigmático simbolismo de estas culturas, y Duran nos narra cómo un mes antes de la fiesta, los mercaderes compraban un esclavo libre de marcas, el cual habría de encarnar la representación del dios Quetzalcoatl, se le vestía y trataba como tan durante ese periodo, al final del cual, su vida sería ofrendada en sacrificio ritual. Durante el periodo que el esclavo personificaba al numen, cantaba y bailaba en su honor, habitaba en el templo destinado para su culto y los sacerdotes lo iban preparando para el día de la celebración, se le bañaba entre oraciones y alabanzas para purificarlo, pero por las noches se le mantenía enjaulado para que no escapara.

Se inició el trabajo de montaje, diseño y elaboración de indumentaria y demás pertinentes al caso; sobre el atributo de numen relacionado con la fertilidad y dador de vida en todos los seres vivos para el diseño del vestuario se utilizaron Códices del grupo Borgia que son los que agrupan las principales manifestaciones religiosas del México prehispánico y su origen está ubicado en el Valle de Puebla, de estos mismo se tomaron los elementos para la falda y quechquemetl de las mujeres, aparece la representación de Venus, las grecas son estilizaciones del movimiento ondulatorio de la serpiente símbolo de fertilidad, el caracol cortado transversalmente símbolo del aliento dador de vida, serpientes entrelazadas como símbolo de eternidad y continuidad(de la vida) y destaca la representación de Tlahuiscalpantecutli, el señor de la aurora, rodeado de los señores de los cuatro rumbos de Universo, que representan a la vez los cuatro elementos primarios de los cuales se genera todo el Cosmos y que se reúne en torno a esta personalidad de Quetzalcoatl.

Obviamente destaca el traje de Quetzalcoatl, hecho sobre una imitación de piel de ocelote, con una gran carga simbólica, el rojo y el negro como representación de sabiduría, de la vida a partir de la muerte, de la resurrección, del aliento divino dador de vida, del movimiento ondulante perpetuo de la penitencia, de la fertilidad, utiliza máscara como Ehecatl, su nahual Xolotl, dios guerrero por excelencia, tiene los mismos atributos y máscara de lobo.

El vestuario de los hombres se elaboró reproduciendo también elementos simbólicos de dios, destacando que en las capas se hacen reproducciones de las distintas advocaciones del dios. También participan otros dioses como Mictlantecutli, Tezcatlipoca, Quilaztli, Tecucitecatl entre otros los cuales también fueron elaborados documentándonos en códices, existen personajes complementarios Cipactonal y Oxomoco, la primera pareja creada por Quetzalcoatl o los tlaloques, ayudantes de Tlaloc para hacer llover documentados de la misma forma.

EL ESPECTADOR PARTICIPANTE

El espectador en este caso el cronista que nos da nota de muchos de los conceptos y contenidos teórico es sin lugar a dudas muy importante en el caso de este trabajo los escritos de Duran, Sahagún, Mendieta, Motolinía, Acosta, Olmos entre otros son la punta de la madeja que nos puede llevar a encontrar otras muchas betas de estudio y escenificación.

En el caso de los espectadores actuales de Ritual estábamos conscientes que el público en común no podría entender las coreografías porque no conocía todo el denso contenido simbólico y religioso, ni tampoco las leyendas citadas, decidimos resolver esto con la narración de lo que estaba pasando en el escenario para lo cual tome de apoyo a Miguel León Portilla, Adolfo Anguiano, Amos Zagala y Ángel María Garibay y así el Ritual a Quetzalcoatl está acompañado de una narración que lleva de la mano al espectador con las historia que se desarrolla.

CONCLUSIONES

De entrada el hacer este tipo de montajes puede parecer muy tardado y aburrido, difícil y agobiante, pero después del primer montaje los subsecuentes son cada vez más fáciles y los logros obtenidos reditúan sin lugar a dudas el esfuerzo; debemos considerar que nuestros marcos teórico metodológicos pueden servir para otros montajes y para la elaboración de la historia de nuestras danzas y bailes tradicionales, es importante tener en cuenta que cada día que pasa nuestra cultura popular tradicional se está perdiendo por los modelos económicos de producción que atomizan las comunidades y las familias, el hambre, las drogas, la indiferencia, la globalización, nos están llevando poco a poco a perder aquello de lo que hemos hecho nuestra forma de vida, las costumbres y valores en los que fuimos educados, con los que aprendimos a valorar y querer nuestras culturas, a respetar a los otros y a nosotros mismos, al perderse las futuras generaciones las de nuestros e hijos y nietos serán más vulnerables a los grandes males y vicios de la humanidad, porque ya no tendrán en que

refugiarse. Los resultados logrados con la presentación de Ritual a Quetzalcoatl, los resultados de este montaje han sido excelentes en 50 representaciones hemos logrado tener aproximadamente 30,000 espectadores y una gran cobertura de medios de comunicación estatales y nacionales.

El hacer investigación nos lleva a entender muchas cosas, a enmendar nuestros errores, a poder explicar con fundamento el porqué de tal fiesta o tal baile, cuál fue su origen, cuáles han sido sus transformaciones y al hacerlo estaremos no solo completando nuestro trabajo, sino que colaboraremos a que otros puedan disfrutar y compartir el gozo estético, la conciencia de su cultura y ese gusto y alegría por la vida que cada vez es más difícil encontrar ante tantos problemas y miseria. Este trabajo es el primero de una serie de montajes que estamos realizando sobre esta modalidad, las posibilidades son tan grandes como los deseos individuales de cada cual en tratar de hacer algo bueno y digno en su trabajo, las limitaciones, creo, que son las mismas en toda América Latina: Falta de presupuestos para investigación, producción y montaje, críticas de "las vacas sagradas del folklore", burocracia, en fin todas con las que trabajamos a pesar de todo, pero de algo si estoy seguro, lo único imposible es lo no intentado.

BIBLIOGRAFIA

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo Zongolica; Encuentro de Dioses y Santos Patronos. Edit. Universidad Veracruzana, Xalapa, Tra. Edición México, 1986

ALTAMIRANO, Ematu, I Trajes y Danzas de México, Textos Universitarios, Porrúa editores, México, 1984
Y Sodi Pallares

BRODA, Joahanna Los estamentos en el ceremonial mexicana. Estratificación social en Mesoamérica. SEP-INAH, Edit. Joahanna Broda y Pedro Carrasco, INAH, 1975

CARRASCO, Pedro, Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica. SEP – INAH, 1ª Edit. 1976, México, 2ª Edit. 1982

CARRASCO, Pedro La sociedad mexicana antes de la conquista, en: Síntesis de Historia de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, (m.c.) México, 1974

CARRASCO, Pedro Las fiestas de los meses mexicanos, en: Homenaje a Paul Kirchoff, (m.c.), México, INAH; 1974

CASO, Alfonso El Pueblo del Sol, Fondo de Cultura Económica, 1ª Edit. 1953, México, 1985

CAZENEUVE, Jean Sociología del rito. Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina, 1972
CLAVIJERO, Francisco Historia antigua de México. Tomo II, Nacional, México, 1970

- CHAMPEAX, Gerard de Introducción a los símbolos
- CHATELET, Francois Historia de las Ideología. La Red de Jonás, Premia Editora, tomo I, Los mundos divinos (hasta el siglo VIII), 3ra. Edición, México, 1990
- DALLAL, Alberto Como acercarse a la danza. Editorial Plaza y Valdés, México, 1988, 156 págs.
- DALLAL, Alberto El Estudio de la religiosidad en las danzas indígenas, en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, No. 55, pp. 215-225
- DALLAL, Alberto La Danza contra la Muerte, UNAM, 2ª Edit. Corregida y aumentada, México, 1983
- DALLAL, Alberto La Danza en México. Primera parte: Panorama Crítico, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1986
- DALLAL, Alberto La Danza en México. Segunda parte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1989
- DALLAL, Alberto Notas sobre lo religioso y lo profano en las festividades populares de hoy. La fiesta latinoamericana: prolongación del rito, en: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No.,54, México, 1984, pp. 177-189
- DITIMER, Kunz Etnología general. FCE, México
- DUVERGER, Christian La Conversión de los indios de la Nueva España. Con el texto de los Coloquios de los Doce de Bernardino de Sahagún (1564), FCE, 1ª Edit. 1987, México, 1993p. 95
- ELIADE, Mircea Imágenes y Símbolos. Taurus Humanidades. Versión española: Carmen Castro, 1992
- FOSTER, G.M. Cultura y conquista. Departamento de Antropología de la Universidad de Jalapa, Veracruz, 1967
- FERNANDEZ, Adela Dioses prehispánicos de México. Mitos y deidades del panteón nahuatl, Panorama Editorial, 1ª Edit. 1983, México, 4ª reimpresión, 1990
- FRANCO PELLOTIER, Víctor Simbolismo y Oralidad, en: Alteridades. Año 7, núm. 13, Símbolos, experiencias, rituales, 1997
- GEOFFREY W. Conrad Religión e Imperio. Dinámica del expansionismo azteca e inca. Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1ª Edit. 1984, 1990
- DURAN, Fray Diego Ritos y Fiestas de los antiguos mexicanos. Editorial Innovación, México, 1980
- GARIBAY K. ANGEL MARIA Historia de la Literatura Nahuatl. Edit. Porrúa 2 Vols, México, 1953-54

GIBSON, Charles Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810). Siglo XI editores, México, 1967

GUTIERREZ SOLANA, Nelly Códices de México. Historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos. Panorama Editorial 1ª Edit. 1985, México, 2ª. Reimpresión, 1990

COSSIO VILLEGAS y otros Historia General de México. El Colegio de México, Tomo I, 1ª Edit. 1976, México, 3ª Edit., 1981

JAUREGUI, Jesús El concepto de la plegaria musical y dancística, en ALTERIDADES, p. 69

JUAREZ CAO ROMERO, Alexis Entre Rituales y Teofanías. Las creencias en las danzas tradicionales de los pueblos de la sierra norte de Puebla. Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, México, 1996

LECHUGA, Ruth D. El Traje Indígena de México. Su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad. Panorama Editorial, México, 1982

LEON PORTILLA, Miguel La Filosofía Náhuatl. Estudiada e sus fuentes (con un nuevo apéndice). UNAM, México, 1993

LEÓN PORTILLA, Miguel De Teotihuacan a los Aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas. Antología, Lecturas Universitarias, UNAM, 1ª Edit. 1971, México, 2ª reimpresión, 1977

LEÓN PORTILLA, Miguel Literaturas de Mesoamérica., SEP. México, 1984

LEÓN PORTILLA, MIGUEL Los Antiguos Mexicanos a través de sus Crónicas y Cantares, Literaturas mesoamericanas. FCE, 1ª Edit. 1961, 2ª Edit. corregida 1972, México, 3ª reimpresión 1980

LEÓN PORTILLA, Miguel México-Tenochtitlan. Su espacio y tiempo sagrados. Plaza y Valdés editores, México, 1987

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo Religión y Magia en el cielo de fiestas aztecas. Religión, mitología y magia, Vol. II, Museo Nacional de Antropología, México, 1970, pp. 3 - 29

MAUS, Marcel "La oración", en: Obras I. Lo Sagrado y los Profano, Barral editores, Barcelona, 1970

MARTI, Samuel Mudrá. Manos simbólicas en Asia y América, Ediciones Euroamericanas, 1ra. Edición 1971, reedición 1992, México

MENDIETA, Gerónimo Fr. Historia eclesiástica indiana. Tomo I, Salvador Chávez Hayhoe, México

MORENO, Manuel M. La Organización Política y social de los Aztecas. , SEP, México, 1964

MOTOLINIA, Toribio Historia de los indios de la Nueva España. Porrúa, colección "Sepan Cuantos", no. 129, México, 1973

PEDROZA, Mario "Arte, culto y arte popular", en: La dicotomía entre el arte culto y arte popular, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1979, pp. 91-104

PIAGET, Jean El Desarrollo de la noción del Tiempo en el Niño. Fondo de Cultura Económica, Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis, dirigido por Ramón de la Fuente, 1980

PIÑA CHAN, Roman Quetzalcóatl. Serpiente emplumada. Lecturas Mexicanas, SEP, México, 1977

RAMOS SMITH, Maya La danza en México durante la época colonial, alianza editorial mexicana, colección Los Noventas, México, 212 págs.

RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco Fiestas, Comedia y Tragedia. Análisis Ritual de las fiestas griegas, p. 398

SAHAGUN, Bernardino de Historia de las cosas de la Nueva España. Tomo I, Porrúa, México, 1956

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo Antología. Texto de Estética y Teoría del Arte. Lecturas Universitarias, UNAM, 1ª Edit. 1972, México, 1982

SEGALA, Amos Literatura Náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones. Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990

SCHWIMMER, Erik Religión y Cultura. Edit. Anagrama, Barcelona España, 1982

SEJOURNE, Laurete Pensamiento y Religión en el México Antiguo, México, Brevarios. FCE, México, 1957

SELER, E. Comentarios al Códice Borgia, Edit. FCE, 2 tomos, México, 1980

SEVILLA, Amparo Danza, Cultura y Clases Sociales. Serie: Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, INBA, México, 1990

SOUSTELLE, Jacques Pensamientos cosmológicos de los antiguos mexicanos. Librería Herman Cía., 2ª. Edición, México, 1959

STEN, María Ponte a Bailar. Tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1990, 182 págs.

STEN, María Vida y muerte del teatro nahuatl. 1ª Edit. SepSetentas, México, 1974. 2ª. Edit. Universidad Veracruzana, México, 1982

TOKEROV Historia de las Religiones, editorial Ciencias Sociales, La Haba, Cuba, 1975

TODOROV, Tzventan Simbolismo e interpretación, Monte Ávila editores, Caracas, Venezuela, 1992

El Mundo Simbólico de Mayas y Aztecas. SEP, México, 1963

TALLER: "Danzas de la Cultura Wayuü"

Maestra: Martha Pimiento
País: Colombia

EL BAILE DE LA CHICHAMAYA

Es un Baile autóctono de la Guajira que interpreta las costumbres de los Wayuü.

Las manifestaciones folclóricas de La gente guajira son innumerables y se destacan por sus elaborados componentes culturales. La danza de chicha maya (forma del nombre también correcta) es un ritual que se lleva a cabo entre las comunidades indígenas guajiras para celebrar la pubertad de la mujer. La festividad se hace alrededor de una o varias adolescentes. Las jóvenes retan a los jóvenes aspirantes a sus manos, a danzar la chicha maya se escoge el lugar y la fecha.

Precisada la fecha y el lugar, las jóvenes se presentan ataviadas con los mejores atuendos, seguida de los varones que van a participar.

El escenario habrá de ser amplio para que la danza se pueda desarrollar en todo su esplendor El juego consiste en asediar al varón hasta hacerlo caer por la acción de una zancadilla; cuando un hombre se desploma le cede el paso al siguiente, y al siguiente, hasta tanto uno logre mantenerse en pie.

Esta danza no tiene una coreografía propiamente dicha; su forma bailada corresponde a la manera de ritual, a una especie de ceremonia en el que la mujer lleva la iniciativa.

A un toque de tambor, único instrumento usado en esta ocasión, una de las mujeres sale a bailar, momento que aprovecha uno de los aspirantes para acompañarla. El Juego consiste en que la mujer llevando paso corto al repique del tambor, asedia al aspirante para hacerlo caer, poniéndole una especie de "zancadilla" que éste, a su vez, elude, también llevando el paso. Al fin, el hombre es vencido y se desploma, circunstancia que lo obliga a retirarse de la competencia, para dar paso a otro aspirante. Aquel que logre mantenerse de pie hasta que la mujer quiera, gana el derecho de ser aceptado. La danza no tiene una coreografía determinada, aunque el ambiente con que se rodea el acto y el

significado que posee, le dan un sentido ritual. Todas las mujeres participan en el concurso, cuyos antecedentes matriarcales son evidentes.
Instrumento: Tambora, guache.

EL BAILE DE LA CABRITA

La llamada cabrita es un baile soez y vulgar; es un relajo; y tanto, que nunca una mujer que se estime en algo, lo baila, y menos aún, las guajiras de buenas familias. Por lo regular, de este festín de Cabrita, resulta casi siempre un purchi o un matrimonio a la fuerza, o un pago por daño, porque la misma manera de juntarse los parejas para el baile, las figuras y meneos descomedidos; al remedar a los animales; de los fenómenos atmosféricos y demás cosas que se les ocurre imitar y por último el continuo amacizarse de unos con otras en las carreras, juntamente con la ischiruna embriagante y el ron que liban alocadamente los bailadores hombres y mujeres, dicen a las claras la facilidad de trabar un amor por azar...

Estos bailes solamente se tienen en las épocas de las lluvias, en lo que llamamos invierno, y no es que se tengan porque el guajiro necesite de estas expansiones peligrosas y de mal sabor, sino porque hay ciertas razones de origen económico que indujeron al primitivo guajiro a establecerlas en las épocas en que los terrenos están muy montados y sucios de maleza. Se recurrió a esta diversión peligrosa, muy posiblemente como un aliciente para con más gusto, poder soportar la dura faena del día en estas limpiezas, y poder allegar el mayor número de trabajadores en una fecha en que todo individuo estaría dedicado a sus mismas faenas del campo.

Cuando han pasado las lluvias y las hierbas están muy crecidas en los arroyos y campos, y no se consiguen con facilidad jornaleros que quieran ir a limpiar el campo ajeno, se reúnen los jefes principales o las cabezas de las familias vecinas y acuerdan poner un baile de Cabrita. A él deben concurrir individuos de ambos sexos, de las familias que han acordado poner el baile; la costumbre consiste en que el dueño debe costear la alimentación de todos los que concurren al baile, que son precisamente los mismos que irán al terreno a limpiar. Por la noche, durante el baile, también corre por cuenta de los dueños de los campos, el ron, chicha mascada y demás. Estos bailes suelen durar un mes mientras se limpian y se siembran los terrenos de todos los afiliados a la cabrita.

El día acordado para empezar la limpieza se presentan al rancho del principal o también a uno cualquiera de los asociados, quince hombres y quince mujeres, por ejemplo (aunque podrían ser más o menos también), allí se lleva si acaso no la hay en el rancho, una caja o tambora, y todos ellos por la mañana comen algo y se marchan a la parcela convenida.

A las 8 de la noche, empieza uno de los indígenas a tocar la tambora; se beben los primeros tragos y se van caldeando los ánimos hasta que se da comienzo definitivo al baile. Ordinariamente los nativos ricos mandan sus representantes al trabajo y al baile, que son por lo regular sus esclavas o sirvientes. Hay indias solteras que en buen número se asocian a estas limpiezas y bailes, quizás en busca de matrimonio.

Al estar ya congregados en la noche los socios, al campo raso, en una explanada, todos los quince hombres y las quince mujeres se colocan en dos filas, o más personas si las hubiere, intercalados un hombre y una mujer, de tal suerte que en una de la filas quedan ocho hombres y siete mujeres, la una a la derecha y la otra a la izquierda; estas dos hileras se enfrentan. En cada hilera, a la cabeza, hay un cantor o cabecilla, hombre, que es el encargado de improvisar en nombre de los de su bando, las letrillas picarescas que hagan alusión al invierno, a la siembra, a los sufrimientos del trabajo. Toda la faena de los demás bailarines estriba en moverse como unidad y en movilizarse velozmente, balanceándose de un extremo al otro, en conjunto simulando lo más exactamente posible el meneo y los gestos de los animales que se trata de remedar en el baile, los fenómenos atmosféricos que el cabecilla insinúe en su improvisación.

En este baile se imitan las más variadas hazañas y gestos de los animales; se finge la lucha del zaino con el perro celador, al gallinazo hambriento, la pesca de la tortuga, la culebra voladora, la cacería de los pájaros **schochoin** y pirigiri, imitan también la lluvia, simulan el frío, representan una marcha militar, la prisión de un inocente, que lo defiende uno de los cabecillas y la condena el otro, y ensayan también el matrimonio guajiro. Cuando el cabecilla canta, haciendo alusión a uno cualquiera de estos temas, todos a una tienden a remedar aquello. Si el jefe se refiere a cómo anda el cangrejo, todos los danzantes corren abrazados hacia el oriente y luego se dirigen al occidente. Estas carreras así, a medio lado (Como el cangrejo), traen por consecuencia que la pareja menos diestra, cae, y sobre ella los demás, todo lo cual lo aprovechan hombres y mujeres para manoseos y desmanes que excitan y los lleva a incontenencias, que suscitan al guajiro episodios de mal sabor y de peores repercusiones en su vida hogareña.

Estos bailes duran casi toda la noche, y en muchas ocasiones hasta la madrugada, y a esas horas cada cual retorna a su rancho, para regresar, rayando el alba, a la limpieza del terreno en turno.

Cuando todos los campos de los asociados están limpios y se va a dar por terminada la cabrita, todos se preparan para realizar la ceremonia

llamada **madurar el juego**, o baile. Consiste en que cada familia, duela de un terreno de los limpiados, hace su gran mûcura de chicha mascada y la lleva al rancho acordado de antemano para poner el baile final. Comienza el jolgorio al igual de los que hemos descrito y cada hombre comisiona al cabecilla para que le entregue a la mujer que más sedujo en estos días, un regalo, y esta mujer le ofrece al parejo otros objetos, como fajas, sobrecintas, pellones, capoteras y cualesquiera otros presentes, como gratos recuerdos de aquellos días alegres. Después de estos cambios de obsequios se inicia una como demostración de fuerza y atletismo entre los varones: forcejean hasta ver quien cae a tierra vencido. Se prueba allí también la habilidad y tino, arrojándose trozos de cardón o cacto, declarándose más hábil quien logre esquivar más golpes. Durante estas demostraciones se entonan cantares lûgubres como despedida dolorosa. Al amanecer cada uno se despide de sus demás compañeros y se incorpora otra vez al ritmo de la vida hogareña, pero muy posiblemente al amparo de nuevas ilusiones, pues este baile y los regalos que al final se hicieron los danzantes, quizás hayan prendido en sus corazones el amor, preludio del purchi.



FOROS

El objetivo que este espacio de reflexión se ha propuesto desde 1980 se ha conservado, permitiendo el intercambio de ideas, así como creando una conceptualización común sobre el quehacer dancístico, abriendo espacios de tolerancia y respeto sobre la diversidad de pensamientos y prácticas.

Es un gran punto de encuentro de teóricos, directores y bailarines de diferentes regiones de Colombia y América Latina que ha ayudado a consolidar el movimiento de la danza.

Por ser un espacio de análisis, de planteamientos críticos, de proposiciones y prácticas conceptuales se han desarrollado dinámicas entre los participantes obteniendo como resultado un conjunto de relaciones de carácter más amplio que se concretan en su quehacer.

APROXIMACIÓN GNOSEOLÓGICA DE TÉRMINOS USADOS EN EL TRABAJO DANZARIO

Conceptos: Lic. Milly Ahón Olgún
País: Perú

La danza a decir de Kilkegand "es la expresión de la belleza a través del movimiento", a lo que agregaríamos que es el sentimiento compartido, vivenciado que ha encontrado un medio, un espacio y un tiempo para ser expresado creativamente.

La danza como producto no tangible de la cultura, tiene como único medio de expresión el cuerpo, (como centro constructor de significados, como unidad expresiva, como monada constituida por sistemas de expresión y comunicación) por lo que es oportuno enfocar nuestro análisis en las relaciones que se establecen a partir de él, con los factores que intervienen y que van a constituir la danza como tal.

El hombre como ser, y la llegada del tercer milenio, nos permiten teorizar con lógicas del descubrimiento buscando aproximarnos cada vez más al trabajo sobre una trama comunitaria de esperanza, de identidades y, especialmente, de búsqueda continua del significado profundo de lo que somos al existir.

El personalismo doctrina y toda civilización que afirma el primado de la persona humana sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos colectivos que sustentan su desarrollo), está en la base de todos los principales movimientos contemporáneos de reivindicación social de los derechos humanos. Lo importante es saber ¿Qué somos? Y ¿para qué somos?

En esta época de post - modernidad es quizá continuar con las mismas preguntas desde la perspectiva de la esperanza. Nos referimos al problema del saber hasta el hacer, desde la ciencia hasta la moral.

Para Lyotard el término " Post - modernidad" _designa al estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX.

La post modernidad como búsqueda de la identidad y como humanismo un deseo de pluralidad en el ser con unidad en el que-hacer y un deseo de ser lo que uno siente ser, una lucha por la propia conciencia y el derecho a existir (Baltasar Castro, 1996).

En esta propuesta nos centraremos en aquello que le permite al hombre continuar con sus esperanzas, creatividad, identidad y su trascendencia, para ello nada más concreto que la danza.

Nos permitimos proponer para el análisis 10 términos indispensable para la discusión del glosario propuesto por el X Foro, éstos son:

1. Conciencia corporal

Proceso que se inicia con darse cuenta, hacerse cargo y responsabilizarse de las experiencias de uno mismo, este proceso permite desarrollar y profundizar la autenticidad e Identidad de nuestra realidad corporal, mental y espiritual.

Este proceso sirve para explorar la infinidad de modos de expresión con el cuerpo, sirve para explorar la capacidad creativa del hombre.

Es importante que en la aplicación de esta categoría conceptual se reconozca que existen bases Bio neuronales, psicosociales, culturales y ambientales (representaciones sociales) que comprometen el desarrollo y comprensión de la Conciencia corporal.

2. Postura

La adecuada organización de la estructura óseo- músculo articular, que permite mantener una posición o cumplir con una acción, es lo que comúnmente llamamos "postura". La postura está íntimamente ligada al "tono de actitud" y al "tono de sostén" (J. Le Bauche, 1994), representa, al relacionarse con lo efectivo, la forma propia de estar en el mundo.

Hay una íntima relación entre el control postural y los estados de ánimo del sujeto (Vayer, 1991).

La postura surge, pues, del equilibrio tónico, el cual está supeditado a la función sinérgica general, da apoyo al movimiento en todo instante.

3. Sensibilización

Proceso que intensifica la capacidad de sentir a través de todos los receptores que posee el cuerpo, logrando que las percepciones del mundo externo e interno aseguren al individuo a interactuar socialmente con armonía, integración y arraigo.

Este proceso, importantísimo para el aprendizaje de la danza, cumple la necesidad de intensificar el hacer consciente las formas de respuesta a los estímulos y cómo van asociados a los sentimientos y emociones, apoya la auto expresión y a la interacción personal armoniosa.

Sensibilización es el proceso por el cual se vive experiencias de cuidado consigo mismo y con los otros en el presente y plenamente, es estar entre la comprensión y la inconsciencia, es un instrumento de la creatividad.

Sensibilización como proceso de auto conocimiento y desarrollo en compañía se logra con la danza. Esta afirmación se basa en la importancia que tiene para el ser humano moverse, ya que, sin el movimiento, el conocimiento y la adaptación a su mundo externo e interno no será posible.

Lo que se siente es anterior a las palabras antes de hablar usamos la postura. El gesto es el canal de la comunicación que precede a las frases articuladas.

Históricamente a la comunicación no Verbal se le llamó "expresión corporal", "comportamiento no verbal", " Lenguaje corporal" motricidad corporal" (Medina, 1987)

4. Espacio

Esta categoría se refiere al ámbito en el cual se desarrolla la danza y la ocupación que intencionalmente haga el bailarín inspirado por el principio y el ritmo plástico, que consiste en la construcción de los movimientos en el espacio apoyado en el ritmo musical y el ritmo interior del bailarín. El espacio que nos ocupa es el "espacio vivenciado (Proyecta su vida afectiva) (Josefa Lora, 1992).

5. Tiempo

Es la estructuración de "Ritmización temporal" que se limita al período de duración en el cual se lleva a cabo una acción o sonido cualquiera (inicio, término).

La percepción del tiempo se basa obviamente en el papel que desempeña el oído, a su nivel de desarrollo orgánico funcional.

El desarrollo temporal posee ciertas características como son: sucesión, orden, duración, alternancia e intervalos. El proceso de conciencia del tiempo representa una verdadera actividad de sincronización entre el tiempo físico, _ velocidad, ritmo y la acción. El ritmo resulta el componente básico de todo movimiento y junto a una coordinación espacial, llevan al máximo el perfeccionamiento cinético.

6. Coreografía

Es el arte de crear en el espacio movimientos armoniosos integrados y fluidos a través de pasos y posturas, que transmitan el sentimiento, mensaje, argumento, carácter, etc.

La Planimetría y la Estereografía estructuran la Coreografía; en la primera intervienen los pasos en el plano horizontal y en la segunda las posturas corporales en el plano vertical, la relación de ambas da las figuras y los desplazamientos en el espacio y el dominio de los niveles, ambas dan como resultado las figuras simples o complejas.

La creación coreográfica logra calidad cuando logra que los principios dancísticos produzcan "gestos sonoros" en los que se sustenta la proyección del mensaje de la danza.

7. Forma dancística

Es la organización de los elementos que intervienen en la danza:

- *Número de personas que integran la danza.
- *Relación entre los danzantes, la manera de unión y la correspondencia de los movimientos
- *Los pasos y las formas de desplazamientos.
- *Las posturas corporales y la coordinación cinética - rítmica.
- *El ritmo y tiempo y la aplicación de los principios dancísticos
- *La cultura corporal colectiva.

8. Estructura

Denominamos así al desarrollo organizado del argumento de la danza, está integrada por partes o momentos. El mensaje puede estar considerado en este rubro.

Es en la estructura que se interrelacionan los elementos de pueblo, materiales, lenguaje y cuerpo (Edgar Arbizur, 1982).

El pueblo como historia social de interacción humana. (contexto social)

Materiales, en sentido estricto, cosas o sustancias sin las cuales no habría hecho folclórico, colores plumos, telas, sonidos, etc., son el enlace del hombre con la naturaleza a través de los sentidos.

Lenguaje, que se constituye en la presencia dinámica de la tradición. (unificante de la naturaleza, sociedad e individuo).

Cuerpo, receptáculo de posibilidades de realización e individualidad plena del hombre.

9. Carácter

Es la fuerza emocional que exige cada especie coreográfica y que requiere ser expresada para que la danza sea proyectada al espectador.

El carácter tipifica las especies coreográficas e incluso existen clasificaciones basadas en el carácter.

El carácter de la danza pone en acción la estructura y el mensaje.

10. Estilo

Se refiere principalmente al "modo de danzar", a la expresión e intención del mensaje, involucra cultura corporal, autenticidad, espontaneidad, destreza y talento de los danzantes. Si se quiere, la personalidad artística;

en el estilo está muy presente el tono postural del individuo y su conciencia corporal, la capacidad expresiva, la coordinación rítmico-cinética y la creación cinética natural y espontánea.

Se puede decir que existen estilos personales y estilos colectivos, en este segundo término se incorpora a los estilos que sirven de rasgos característicos de un determinado grupo humano y que tipifica una cierta especie coreográfica.

Definidos los 10 términos que se interrelacionan, nos permitimos proponer los siguientes conceptos como "ideas fuerza" para la discusión.

EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Para conceptualizar "experiencia artística" es pertinente definir:

"Artista", persona que domina y trasmite el arte, implicando que conoce técnicas, posee aptitud artística, experiencia, crea un estilo, tiene admiradores y aprendices, trasmite, puede o no utilizar medios de comunicación, tiene producción artística y mantiene una imagen acorde con los principios éticos profesionales.

"Experiencia", acciones voluntarias, conscientes, valoradas que permiten a la persona decidir sobre asuntos artísticos con solvencia y eficiencia.

Toda experiencia posee la capacidad de "valoración", es decir, entender una cosa, descubrir su sentido, obtener un juicio de lo que ha pasado.

Por lo tanto, la "experiencia" implica la inteligencia del sentido de las cosas. Todo juicio exige un criterio de base al cual se realiza (Luigi Giussani, 1996).

La experiencia implica una evaluación del sujeto de lo que le ha pasado.

En consecuencia "Experiencia artística" es el conjunto de acciones valoradas que el individuo decide poseer para: desarrollar su talento, habilidad, técnica, repertorio y mejorar su calidad interpretativa.

Contribuir al arte que domina con creatividad, liderazgo, actividad artística y aceptación.

DANZA TRADICIONAL PURISTA

Es la danza que, declarada "Patrimonio Cultural", se aspira a que su presentación en espacios y tiempos diferentes no difiera a su natural manifestación.

La tradición implica un proceso de transmisión generacional de un hecho cultural danzario conservando su forma, estilo colectivo y su carácter. Se puede llamar purista si la exigencia se extiende al estilo individual.

DANZA POPULAR

La danza, que es aceptada y reconocida como algo deseable de ser imitada o practicada, tiene un tiempo de vigencia y su práctica se torna masiva y a veces multitudinaria, se le reconoce paternidades de creación y necesitan de artistas carismático y de fuerte personalidad para tener seguidores.

Posee forma y estilo. Su vigencia depende de la aceptación de la población consumidora. La estructura de la danza popular es muy endeble por su vigencia temporal y sin arraigo histórico.

DANZA ESPECTÁCULO

Danza en la cual se ha variado uno o más elementos de su forma para ajustarlo a las exigencias de un público o intereses creativos del director, además se ha variado su contexto y su estructura. Se puede haber destacado -a veces exagerado- su argumento y estilos colectivos. Requiere de un director artístico y de una producción danzaria técnica.

DANZA TEATRO

Danza que se apoya en las artes teatrales para destacar elementos de su estructura, forma, estilos colectivos, procurando darle un clima escénico de mayor dinamismo y a veces plasticidad que la danza natural.

DANZA EXPERIMENTAL

Danza en la cual se ha modificado parcial o totalmente, el argumento carácter, estilo colectivo y forma, que sin embargo puede conservar pasos y figuras de la danza tradicional y que indudablemente busca nuevas formas de expresividad del colectivo común o personal, tomando como fuente de inspiración la cultura tradicional.

FOLCLORE CONTEMPORÁNEO

Si por Folklore entendemos la manifestación de "el ser en el mundo de un pueblo" posee para el análisis que nos compete Funcionabilidad (modo de ser y circunstancia del pueblo) y Plasticidad (animado por la dinámica de aceptación y crecimiento), tradicional en el espacio y en el tiempo.

Es pertinente mencionar que elementos constituyen el hecho folclórico: Pueblo, rasgo ontológico, histórico-social, marco de comunicación susceptible de reactualizar.

En él "pueblo" no cuenta el significado sociológico estricto. Sólo cuenta la esencia del pueblo; los rasgos ontológicos, son absorbidos por el individuo en tanto corporalidad expresiva y significativa.

Pueblo es el marco que hace posible al individuo ejercer su capacidad de expresar y comunicar. Pueblo es recinto de comunicabilidad actual, ya sea conseguida, y también susceptible de reactualización sin nuevas operaciones históricas creadoras.

Cuando, la descripción del hecho folclórico descubre lo anónimo, regional, y popular descubre el ámbito ontológico de la facticidad.

El pueblo es la facticidad del folklore: sin comunicación efectiva, tangible, estatuida y persistente, no hay hecho folclórico.

Material, presignificante de enlace del hombre con la naturaleza, es el mediador universal, abarca todo lo humano.

Como en todo el mundo de lo humano, el material es el presignificante: receptáculo de posibilidades para una acción formadora exterior a él, posibilidades que son indicaciones de realización, aperturas de significado que conectan al hombre con el universo.

Lenguaje: Traer a presencia, junta el sentido más dinámico de lo tradicional.

Importa precisar en qué sentido el lenguaje es un componente interno del hecho folclórico, es, a decir, de "Arbizur" un momento ontológico primario esencial; trae a presencia, enfrenta, junta, lo ya mediado por la materia, el ámbito de comunicación humana y el cuerpo individual.

El lenguaje es el acontecimiento en el que un recinto de comunicación -un pueblo o una lengua en el sentido de Saussure- se abre como proyección corporal hacia el futuro: en el lenguaje viene a presencia la historia a fin de comunicarse con el futuro."

Lenguaje es así, apertura al mundo; su significado ontológico es el de presencia, el sentido más dinámico de la tradición.

Cuerpo, receptáculo de posibilidades para una acción transformadora del exterior como posibilidades y como realización. Centro constructor de significados, "Unidad expresiva factible de verdad."

No se trata de un cuerpo in abstracto sino de existir corporalmente: ser-un-cuerpo.

Para cada individuo, su cuerpo es proyección, salto a la riqueza del mundo desde el vacío de una historia cumplida.

La plasticidad y la funcionabilidad del hecho folclórico suponen advenir que es el propio cuerpo en el folklore, el imprescindible arribo del futuro se cumple por mediación del cuerpo, de cada integrante de un pueblo.

Folklore contemporáneo es el folklore vigente y que pone en evidencia el "ser en el mundo de un pueblo".

Se puede, por este motivo, destacar la necesidad de ampliar el concepto de folklore a aquella creación cultural que no es llamada "artística", como por ejemplo el folklore ergológico

El folklore contemporáneo ve con realismo, reconociendo la dinámica del lenguaje, de la experiencia básica y de los grados de certeza moral que los portadores, con la aceptación popular, recreen estilos y algunos elementos de la forma, motivados por el avance de la ciencia, tecnología y capacidad creativa del hombre.

PROFESIONAL EN LA DANZA

Persona que presta servicios artísticos con ética y calidad profesional en forma continua y vigente.

Sus servicios son remunerados, puede o no pertenecer a una sociedad de artistas, posee formación y experiencia artística y se mantiene permanentemente actualizado para brindar un servicio artístico de calidad.

Conceptos: Mirian Cid
País: Argentina

EL INICIO

“En los albores de la civilización, el sol encarnó a fuerza masculina, la luna la femenina y el estudio de estos fue objeto de un culto preponderante e idearon para tal fin, algunas prácticas sometiendo los sentidos a una educación severa. Habiendo observado que el ejercicio físico abatía la fiebre carnal y liberaba la inteligencia, inventaron una gimnasia racional para los cuerpos, cuyo ritmo traducido en gestos, podía satisfacer al unísono los músculos y la mente, confundiéndolos en una misma armonía bienhechora. Este resultado se obtuvo por medio de la danza, la cual devino para los seres un fácil medio de limitar los sentidos y de concentrar sus propias ideas, más, para que la vida fuese respetada, los iniciadores regularon la danza con base en el movimiento de los astros; algunas simbolizaban el curso del sol y otras el de la luna. Entonces, mañana y noche, hombres y mujeres bailaron con los ojos fijos en el cielo, regulando sus pasos al son cadencioso de las manos de sus maestros; y la dulce embriaguez del ritmo arrullaba a sus almas comunicándole el sentimiento de armonía cósmica.

En esos instantes todos se amalgamaban en el mismo ideal. Los hombres y mujeres habían tomado el camino que conduce al amor de la vida.

Esas danzas originaron con el correr del tiempo, las ceremonias simbólicas en honor a los astros, aquellas prácticas religiosas cuyo fondo tiene una triple finalidad; Asegurar a la mente, en la concentración de las ideas un dominio absoluto sobre los sentidos; Mantener la inteligencia despierta ante los principios eternos de la sabiduría; Hacer participar al alma, al menos breves instantes de la íntima comunión con el cosmos y elevarla por encima de las necesidades de este mundo”.

ELBIO COSENTINO "Toda la Danza" 1987

LA DANZA

Cuando surgió el momento de hacer un análisis sobre la danza, me propuse releer lo que ya había estudiado en mis largos años de práctica de la danza clásica, española, argentina y consultando a los grandes maestros, encontré la síntesis de mis pensamientos y también que ya ellos lo habían escrito todo y de la mejor manera.

Según el escritor Ricardo Rojas: "La tradición es la memoria colectiva de un pueblo y como tal llega a ser fundamento precioso de la nacionalidad. Ella contiene lo que cada generación transmite a la siguiente, de dónde le viene su nombre, pero ella no es tan sólo el pasado, según suele creerse sino la razón del presente y la fuente del provenir".

Dicho esto, LAS DANZAS NATIVAS son aquellas que el pueblo crea, elabora con elementos conocidos, ejecuta y modifica de acuerdo a sus necesidades. En realidad, no se sabe cuándo nacieron, ni cómo, ni por qué, simplemente se van transmitiendo en forma espontánea y a causa de esto se convierten en TRADICIONALES. Son FOLCLÓRICAS si han tenido vigencia en la comunidad "Folk". Una manifestación folclórica puede nacer en tres diferentes medios sociales: en la comunidad "folk", en la culta o en la indígena, pero siempre estas dos últimas deberán descender o ascender hacia el "folk" para folclorizarse. Aun así, un hecho folclórico puede no ser popular si la comunidad culta no lo asimila y lo expande, de la misma manera que lo popular puede no ser folclórico. Hoy, muchas danzas consideradas como nativas, populares, tradicionalicen y folklóricas no son anónimas y así son vigentes.

Dice Alcira López Ibarcuro: "la práctica de la danza folklórica es una expansión mística con profundo arraigo humanística. Quien danza habrá de sentirse identificado con el sentido de la danza, con lo que quiere expresar con la época y con el ambiente en que vivieron o viven quienes le dieron origen, con el ritmo y el aire que singulariza la música con que se acompaña, en fin, con todo ese contenido esencialmente humano que se expresa en la sucesión de pasos, figuras e intenciones que nos revelan el espíritu de danza"

En cuanto a la DANZA DE PROYECCIÓN, en nuestro país aún no terminan de definirse sobre este tema. Si tomamos una danza ejecutada por ejemplo por lugareños en la quebrada Humahuaca, esta será pura; si trasladamos desde su hábitat natural a un escritorio, aún interpretada por las mismas personas se convertirá en una proyección folclórica.

También son llamadas de proyección aquellas danzas nuevas, creadas desde hace unos años, con elementos y figuras conocidos y de las cuales se conoce el nombre del autor o autores y fechada y creación. En el tomo 1 del Diccionario Folklórico Argentino, Félix Coluccio dice: "Se da el nombre de proyección folklórica a los hechos culturales basados en la modificación del fenómeno folklórico. Estas proyecciones surgen como una consecuencia de la evolución de los pueblos y se registran con más frecuencia en las grandes ciudades. La PROYECCIÓN FOLKLÓRICA es tanto más trascendente cuanto más se afirma en el hecho folklórico, respetando su plataforma de sustentación, pues tratándose de una recreación, ella compromete al artista, al coreógrafo, al músico, al escritor, al poeta, a no deformar inescrupulosamente el hecho que se toma". Al respecto Lázaro Flury afirma que se habla mucho de "proyección" sin precisar su alcance y sin delimitar las fronteras que la separan del hecho folklórico propiamente dicho. Y se ha establecido tres grados dentro de la proyección porque esta ofrece tres aspectos diferenciados que deben ser conocidos previamente y que tiene las siguientes características:

1. PROYECCIÓN PURA: Conserva todos los elementos (formales y musicales) de la proyección folklórica.
2. PROYECCIÓN SEMI-PURA: Conserva algunos elementos de la expresión folklórica, ya sean formales o musicales.
3. PROYECCIÓN LIBRE: NO conserva ninguno de los elementos formales. Se caracteriza como proyección únicamente por el "aire" musical.

Ahora bien, ¿cuándo la proyección libre deja de ser folklórica? o en otros términos: Qué elementos permiten identificar una expresión como reflexión folklórica? Toda proyección folklórica deja de ser tal, cuando no conserva la esencia que la caracteriza. El límite está dado simple y llanamente por la conservación de las pautas específicas de cada expresión proyectada al ámbito artístico, creacional o re-elaborativo.

Algunas personas también la llaman DANZA ESTILIZADA O ELABORADA ya que la estilización está en todas las ramas del arte. Estilizar es dar forma común a una cosa sin que ésta pierda los rasgos que la caracterizan. En la danza es permitirse recrearla rescatando el sentido para el cual fue creada. Si toda expresión artística folklórica debe marchar paralela a los cambios que esta genera, la danza como consecuencia de una realidad social debe seguir al mismo camino.

En la DANZA ESPECTÁCULO la presentación escénica es el paso más importante: un buen montaje, buen escenario, escenografía, juego de luces, buena sonorización. Así como en una danza se puede usar cualquier clase de movimientos, del mismo modo las danzas pueden hacerse en todo tipo de espacios. En la actualidad las danzas pueden realizarse en espacios tales como iglesias, museos, gimnasios, cuarteles, parques y calles de una ciudad y estas zonas son usadas por sí mismas y no por ser reemplazantes obligados de los teatros convencionales.

Cualquier estilo puede ser teatralmente válido siempre que el coreógrafo lo trate con respeto.

Las compañías de baile folclórico adaptan y ponen en escena las danzas folclóricas de una determinada región, hasta alcanzar una eficaz forma teatral. Estas danzas inevitablemente pierden algo de su autenticidad, pero gana valor como entretenimiento. Los puristas pueden argumentar que esas representaciones ofrecen tan sólo una cándida visión de las tradiciones de un país, pero, aunque eso la convierte en vehículos de propaganda, sin duda su promoción es mucho más divertida que los discursos políticos o los tratados económicos.

Una forma básica de la danza es la que establece que el sólo contemplar sus movimientos produce placer y que, en definitiva, la danza sólo existe para ser mirada, estilo que podríamos llamar DANZA TEATRAL. En algunos bailes, los gestos pueden indicarnos determinados estados emocionales y una secuencia de gestos puede llegar a contarnos todo un argumento. Otros bailes que carecen de argumento presentan en cambio, bellas imágenes de gente en movimiento.

El baile no siempre está ligado a la música: la escenografía y el vestuario pueden realizarlos, pero no son indispensables.

Los bailarines habitan simultáneamente el espacio y el tiempo. La danza es comunicación, porque siempre provoca respuestas en nosotros. Dice Carlos vega: "Danzar es creer. El hombre primitivo cree en la existencia de energías sobrenaturales y danzando, quiere el poder en sí, para sí, o implora sus beneficios. Danza el deseo y la realización, el aspirar y la obtención, el querer y la conquista. Cosas que no son ni el desgaste ni el querer se acumulan en el acto de danzar. Casi desde el comienzo la danza resume emociones de arte y produce sensación de placer".

ASOMO CONCEPTUAL SOBRE TENDENCIAS Y GÉNEROS DE DANZA

Conceptos: Oscar Vahos
País: Colombia

DANZA TRADICIONAL PURISTA, DEFINICIÓN

Entendemos por tal, la proyección escénica de danzas tradicionales, en donde la intención ideológica es conservarlas “puras”, no “dañarlas”, “respetarlas” es decir reproducirlas sin la intervención estética de terceros, mostrarlas a sus públicos sin agregados ni omisiones de acuerdo con los modelos observados. Repetir las danzas y músicas tal como fueron aprendidas en el mejor de los casos a informantes casi siempre campesinos. Algunos recopilan estas danzas por medio de la investigación (primera mano), otros las aprenden de “folkloristas” (segunda mano) o a profesores de danza (tercera mano).

Pretenden los puristas conservar o mantener sus trajes, parafernalias, coreografías, sus músicas, corporización y estilos.

Comentario:

La pretensión de “conservar” las danzas folklóricas tiene gran mérito cuando la intención es recuperarlas del olvido histórico, reconstruyéndolas a partir de la investigación, de la interpretación de textos literarios, documentos fílmicos, históricos o testimonios de ancianos que les tocó hacerlas. Consideramos válida e importante esta reconstrucción de danzas y bailes antiguos porque permitirá tener documentos que hablen de nuestra historia dancística, así como se habla de las plásticas, la música etc.

El mérito de esta tendencia no está en el abordaje o intención purista, en conservar por conservar, si no en la propuesta de una *curaduría* casi científica, en donde se aplique todas las herramientas necesarias de las nuevas tecnologías y el equipo interdisciplinario necesario que requiera esta tarea, para producir documentos escritos, documentales y otras producciones que testimonien nuestra historia dancística para las generaciones actuales y venideras.

Pero cuando el concepto purista es empírico y subjetivo, el conservadurismo se vuelve mediocre y mentiroso en cuanto pretenden mostrar como "folklore" danzas que ya ni en la memoria del pueblo se mantienen. Caso en Antioquia de siofises, cachadas, vueltas..., tresillo, gallinazos, toritos etc. algunos con vigencia muy precaria (ya no los mantiene una comunidad o están totalmente desaparecidas). Si una de las condiciones del hecho folklórico es la permanencia en el tiempo, la vigencia popular y de hecho la evolución de esos fenómenos paralelo con las comunidades, no estamos hablando de folklore sino de historia, de hechos pasados..., mediocre por la repetidora de patrones y clisés corporales, planigráficos y hasta de trajes que una campesina de hoy no se pondría ni pagándole; Son errores que se van clonando sin fin en los "talleres" o cursos de danza folk y hasta en entidades de tipo universitario que forman pedagogos en artes o concretamente en danza.

En el libro Danza -ensayos- planteo al respecto, cuando hablamos sobre algunas tendencias con el folklore:

(...) "**Sector Nostálgico** que maneja concepciones atávicas, puristas. Para estos, el folklore sólo es lo de los abuelos o de los antepasados: remembranza y culto a lo viejo por ser viejo, esta actitud no pasa de ser idealista, ortodoxa, romántica, ahistórica, y se convierte en freno o estancamiento para cualquier propuesta de desarrollo de ese folklore, porque defiende (como si existiera), "lo puro", lo "auténtico" o "la grandeza de la raza", (el pedigrí del paisa por ejemplo) copiando acrítica y mediocrementemente las danzas, las músicas etc. que produce ese pueblo. Es empleada esta línea por "connotados" o "ilustres folklorólogos" (que no se sabe entre otras cosas donde adquieren su título) para utilizarlo bajo la dictadura de una pseudo-sapiencia quietista y timadora, sin bases sociales reales y casi siempre desincronizados con el tiempo. En estas posturas anacrónicas, extrañamente, como en un cuento de García Márquez, parece que el tiempo no corriera para ellos, ni para la cultura, ni de hecho para las sociedades que generan estas danza y bailes" Pág. 94

El término folklore se refiere a hechos antiguos, **pero con vigencia**, en este sentido tiene su carga contemporánea, no se refiere solamente a lo pasado, dijo Benigno Abelardo Gutiérrez hace más de 40 años: "El folklore no es el frío archivo de manifestaciones sino el espíritu en acción de cada pueblo".

Posición Empírico-Utilitarista, figuran aquí entre muchos otros, los "estilistas" o balletizadores de la danza popular, para estos, el folklore solo es la materia prima para sus espectáculos musicales, coreográficos, parafernáticos, literarios etc., utilizan un folklore descontextualizado, es decir sin olor ni sabor a pueblo. Actúan aislando el fenómeno de su interés

y lo "embellecen" según sus criterios (que generalmente no son "sus" criterios, sino patrones impuestos), lo ponen en escena sin analizarlo, sin trascenderlo, sin que cuente para ello su origen, historia o simbologías, ni ese pueblo real que lo produce o lo mantiene: **"les encanta la seda, pero se les olvida el gusano que la produce"**, para hablar con palabras de Tomás Carrasquilla, manipulándolo y adecuándolo según sus cánones o patrones de un espectáculo que venda, para poder mostrarlo y venderlo a las élites locales y a los turistas en el mercado cultural, lo "modernizan" y revisitan con los empaques que dictan la moda o que lo "universalicen", (el marketing es realmente lo más importante), pero con una mirada *"Siempre en una relación de inferioridad frente a los valores impuestos e importados"*. Álvaro Restrepo.

"En América Latina estamos aislados, pero, sobre todo, es grave el aislamiento entre nosotros. Esto nos obliga a estar buscando constantemente en Europa o Estados Unidos información sobre lo que se está haciendo, para muchas veces malcopiar o adaptar mecánicamente, resultados sin proceso y sin contexto" Álvaro Restrepo, (danzarín) Lecturas Dominicales, El Espectador 2-18-96.

Deja esta actitud comercio-snobista- como resultado, la inhibición de búsquedas genuinas, no propuestas dancísticas o musicales propias, sino copias, falsificaciones y plagios del ballet clásico o moderno o de la música "cultura", que aplican mecánicamente a los pasos de las danzas y a las músicas populares tradicionales.

Los Universalistas y desarraigados (desterrados): sobre este último sector ya hablábamos al comienzo: Se basan en la incongruencia o equívocos de los dos anteriores y en otras corrientes de las ciencias sociales, para concluir por ejemplo que: *"el folklore diviniza el hambre, le da categoría estética a expresiones que son fiel muestra del estado de deterioro y atraso en que se encuentra el pueblo"*, plantean que el folklore cuando (aceptan que existe) "está mandado a recoger", que es la apología al atraso. Esta posición es fustigada por Manuel Zapata Olivella, cuando les dice: *"La sola búsqueda de banderas universales, está denunciando la propia debilidad. Lo universal en abstracto -llámese cosmopolitanismo, libertad, verdad, arte, democracia etc.-, ha sido siempre el pretexto para justificar las peores conquistas sobre la cultura y la libertad de los pueblos"*. Posición que complementa y refuerza Martín Barbero, cuando plantea contundentemente:

"Pero el sentimiento de in-cultura se produce históricamente sólo cuando la sociedad "acepta" el mito de una cultura universal. (...) La razón mítica de una cultura universal forma parte del imaginario que produce la

burguesía y desde el que se mira y se comprende a sí misma" Martín Barbero p.102

Como efecto de esta epidemia universalista, se plantea que, por qué instituciones como la EPA de Medellín, el IPC de Cali, o algunos grupos independientes, no enseñan ballet, danza y música clásica o "moderna", o hasta oriental. Que por qué no somos más contemporáneos, como si para serlo haya que recurrir siempre a lo foráneo, o como sino no viviéramos **YA** nuestra contemporaneidad, pero no... tiene que ser lo *moderno* o *contemporáneo* que ellos "quieren". Concluyen entonces que los intentos que hacemos en búsqueda de nuevos lenguajes coreo-musicales, experimentales, desencasillados o al margen de escuelas, de lenguajes y codificaciones impuestas, es anacrónico, chovinista, o populista es decir: cerrados a cualquier expresión extra-nacional; desconociendo que en la práctica cotidiana casi obligadamente empleamos técnicas pedagógicas, artísticas o científicas, vengan de donde vengan, con el único requisito de que *aporten al desarrollo de las culturas populares de Sudamérica*, a la reivindicación del patrimonio artístico popular, que ha sido destruido, menospreciado o subestimado desde la "conquista" hasta nuestros días. Son estas posturas que destilan desidentidad, parte substancial de la problemática del momento social que vive Colombia, y agentes del desarraigo que aqueja a las comunidades infantiles juveniles en la Sudamérica de la actualidad.

Existen además quienes manejan, manipulan o utilizan el folklore para subsistir, pero para no parecer atrasados y "out" de las corrientes intelectuales dominantes, cambian las denominaciones o se limitan al montaje de discursos o a las discusiones bizantinas en torno "a lo folklórico" o a los términos en sí: discuten sobre "la cultura", "lo popular" etc. desviando la energía que podrían invertir en la recuperación y desarrollo de la cultura popular en beneficio de nuestros procesos, como lo planteará Bertolt Brecht: "*Se preocupan tanto por la cultura que se les olvida el hombre*"; aclarando que consideramos saludable y de importancia los debates, seminarios, foros etc. sobre estos y otros conceptos, pero que como se ha dicho "estamos mamados" de discutir en el aire, sin que medie en los interlocutores una práctica social, investigativa y verdaderamente artística, como base sólida para dar vía a estas discusiones y sacar de ellas los productos que potencien y dimensionen el papel de las culturas populares en nuestro continente. Para decirlo con el pensamiento de Álvaro Restrepo: "*Esta falta de percepción justa de lo que tenemos y somos, se traduce en una carencia -a veces patética - de la autoestima como pueblo*" Lecturas Dominicales, El Espectador 2-18-96

DANZA EXPERIMENTAL **Un acercamiento a su definición**

La Danza como la disciplina artística corporal más integral, es por ello un componente básico en la ecología humana, la más importante en cuanto a su propiciamiento para que el hombre conserve su equilibrio interior, con su cultura, su sociedad, de hecho, con su planeta y el universo

Estamos a un poco más medio siglo de haberse iniciado en Colombia lo que se ha denominado en el ámbito artístico como "proyección folclórica", llamada así para distinguir entre las danzas populares tradicionales y los montajes que de ellas hacen los grupos de danza aficionados, semiprofesionales y profesionales en todas las ciudades de Colombia. Las intenciones, los estilos y las calidades con las que se han hecho estas proyecciones, varían enormemente, pero es un tema que no abordaremos aquí, sino que daremos una mirada a esa proyección desde la eficacia y sus resultados, de acuerdo con los postulados manifiestos por estos grupos a través de la difusión de esas danzas que proyectan.

Mediante la evolución sociocultural de la ciudad, del país, dentro de un contexto mundial con todas las connotaciones económicas y políticas, el interés por el baile y la Danza en Colombia ha aumentado notablemente, tanto la danza como arte para ser apreciado por unos espectadores, como opción artística profesional para jóvenes o como medio recreativo para todos los estamentos y edades. Algo hemos avanzado en esta otra mitad de siglo, porque de una sociedad "achoreuta" (como solían llamar los griegos a las personas negadas a la danza) con complejo Anti - dancístico, que desde moralismos religiosos veía siempre en la danza, causal pecaminosa, vamos pasando a la aceptación de una danza con cierto status, que le permite entronizarse en sociedad; este hecho, siendo optimistas, le augura a la danza un importante crecimiento cualitativo y cuantitativo. De estos dos crecimientos, el aspecto más preocupante es el primero, pues de él depende la aceptación y el surgimiento de la anhelada Nueva Danza.

Tenemos como referente trascendental que respalda lo dicho, el reconocimiento de nuevos Géneros: hasta hace pocos años, no se cultivaba tanto como ahora en Colombia, los géneros: Contemporáneo ni Experimental, sólo malvivían la danza Clásica y la Folklórica proyectiva, ya que el género que ahora llamamos Danza o Baile Popular, siempre ha existido pero no era considerado como tal y se le ubicaba al margen de lo estético,(aún hoy da brega para que algunos los reconozcan) no se

contaba con las danzas y bailes populares como hecho artístico: bailes como el tango, el porro, pasodoble, pasillo y otros, que más que géneros, eran y son formas de la expresión corporal popular para el baile de conquista, hedónico, lúdico y parrandero, de donde surgen estilos simbióticos y códigos para el denominado Porro Marcado paisa, que toma del tango y del pasodoble repertorio de pasos y figuras, para elevarse sobre ellos y constituirse en fórmula autónoma con una impresionante y envidiable aceptación y participación popular infantil y juvenil. Toma entonces la danza en la actualidad un importante repunte social, que le abre una inmensa perspectiva.

Danza Contemporánea, Danza Experimental y Danza Popular, son en nuestro medio tres nuevas fórmulas de expresión artística, que están permitiendo la comunicación y búsquedas corporales no subalternas a las ataduras de la danza tradicional, clásica o de las escuelas denominadas Modernas. Tres géneros que cada día avanzan con propuestas para el país, y para el mundo

¿DANZA CONTEMPORÁNEA O EXPERIMENTAL?

¿DANZA EXPERIMENTAL?

Con el término experimental nos referimos a la tendencia por las búsquedas integrales y autónomas en lo formal y conceptual, de una danza con el *valor agregado* de su bilateralidad en cuanto al desarrollo del hemisferio derecho del cerebro y su posibilidad de "nivelarlo" o armonizarlo con el izquierdo.

Cuando hemos tratado de hacer una definición seria de Danza Experimental, notamos un gran acercamiento a lo que definimos como danza Contemporánea y nos gustaría que en este evento se dilucidara y tomara posiciones (así sea entre nosotros) sobre los linderos, coincidencias y diferencias si las hay entre estos dos géneros...

Destacaremos aquí, por ser nuestro tema central, la Danza Experimental, sin detrimento de los demás géneros, resaltando sus características, sus bondades que permiten búsquedas desenmarcadas de escuelas, principios o fórmulas pre establecidas. Agrupaciones dancísticas en Medellín, tales como los de la EPA (talleres experimentales y grupos de proyección), grupos Universitarios, (UdeA y UNAL), grupo Guayaquil, grupo Pendiente, Canchimalos y otros, permiten prever hacia el año 2.000, significativos avances para este Género y de hecho para la Danza en Colombia, aunque creemos que la Danza Experimental será toda una tendencia suramericana.

Este repunte, reconocido por los espectadores y la crítica específica, se puede deber a que la amplitud de la Danza Experimental, posibilita el abordamiento de cualquier tipo de temática, local o universal, aunque se note actualmente en Antioquia, la preferencia por temas de las culturas populares, con la inclusión de bailes y danzas tradicionales.

Al no tener la Danza experimental técnicas corporales preestablecidas, reglas, fórmulas ni formaleas, permite a los grupos asumirla dentro de sus posibilidades, limitaciones o condiciones técnicas, económicas, de tiempo, musicales, número de integrantes, posibilidades investigativas o de cualquier otra índole, convirtiéndose en una opción creativa limitada sólo por las condiciones o deficiencias de sus directores o integrantes. Otra gran bondad de esta modalidad dancística y que la caracteriza en la actualidad, es el empleo casi forzado de la Creación Colectiva como parte de su metodología también experimental; Metodología de grandes posibilidades en el desarrollo creativo, en la apropiación intelectual y física de las obras. Cuando se asume la danza desde lo experimental, el experimento no sólo es de su director o de alguien en particular, sino del colectivo, quienes llevan el peso de TODA la obra. Y es en este sentido que podríamos hablar de una *Escuela experimental dancística creativa por principio*, puesto que casi todo hay que inventarlo.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LA DANZA EXPERIMENTAL

Mediante nuestra experiencia docente, investigativa y artístico-proyectiva, hemos inferido algunos elementos caracterizantes de este género que compartimos aquí con usted, sin decir que sean los únicos o los más válidos:

1. Su principal herramienta es la improvisación, por ello está muy próxima al teatro, de él toma la Creación Colectiva, muy desarrollada en Colombia por Santiago García y Enrique Buenaventura (grupos La Candelaria y el TEC) y su principal herramienta: la Improvisación
2. Investigación: sin ella no puede haber desarrollo del género Experimental: es su base
3. Ecléctica: todas las disciplinas artísticas y sociales le sirven, le aportan o la inspiran
4. Aprestamiento integral sicofísico: un cuerpo dispuesto para cualquier requerimiento
5. Método colectivo y democrático

NUEVA DANZA, DANZA EXPERIMENTAL: PARA HOY

A modo de resumen, concluimos con estos diez puntos que sintetizan buena parte de los conceptos expresados en el presente texto, referidos a la danza experimental, que como lo hemos planteado a lo largo de él, la búsqueda principal está en una Nueva Danza, obediente a las realidades históricas y presentes.

Trabajamos por una Nueva Danza:

1. Libre de ortodoxias y dogmas: obediente sólo a ella misma y al dictado de la búsqueda y desarrollo autónomo
2. Libre de técnicas que le imponga estilos, recetarios, fórmulas o "repertorios" de pasos, figuras..., una Danza Nueva sin "prótesis" foráneas, con una corporización inspirada en las realidades que expresen sus temas...
3. Libre de preconcepciones, de ataduras temporalistas o rótulos que la encasillen como tradicionalista, pre - moderna, clásica, moderna o post-moderna, en este sentido: una Danza supratemporal
4. Libre de ejecuciones obsesiva y únicamente virtuosista, compulsivamente exhibicionista y mecánica.
5. Basada y expresada en simbologías, es decir desvirtualizada, no retratista: que cumpla el postulado de que, *"Una obra de arte es una máquina de significados a la que cada persona le encuentra su eco"* Alfredo Alarcón (actor)
6. Intradisciplinaria: apoyada o asesorada en las disciplinas humanas, artísticas, sociales o científicas que requiera la obra propuesta, en este sentido: aleatoria y ecléctica.
7. Creadora, y por principio experimental, nunca terminada, perfectible, abierta y original
8. Desempirizada: basada en la investigación y pesquisas necesarias, en las conceptualizaciones, reflexiones, sistematizaciones y disecciones requeridas

9. Creativamente colectiva: cada integrante es coautor de la obra, pero se respetan las propuestas creativas individuales.
10. No competitiva, no concursante, "incalificable"
11. La calidad en sus aspectos técnicos y humanos, son su fundamento, sin los cuales no se justifica

A la danza experimental en nuestro medio aún le falta conceptualizarla, sistematizarla, pensarla, darle presencia, seguir aprendiéndole al teatro (chuparle rueda) en dedicación (tiempo), trascendentalidad (no superficialismo). Capacitarnos para crear nuestra sistematización romper el círculo de las áes: "Analfabetismo, Agrafismo, Afonía, Apatía..."

¿De qué otra forma podríamos llamar a esto hoy estamos denominando Danza Experimental?

Conceptos: Alberto Londoño
País: Colombia

DANZA TRADICIONAL PURISTA

Para las culturas locales, las supervivencias tradicionales son vitales para mantener y afirmar su identidad cultural, sobre todo las culturas pueblerinas y rurales, por lo tanto, es una obligación y un deber de los gobernantes locales y sus ciudadanos mantener y conservar en su estado natural los hechos folclóricos conservando su forma y su contenido.

Lo ideal es que la proyección de las danzas tradicionales sea hecha por personas oriundas del lugar o residentes de la región. Cuando la proyección de los hechos culturales tradicionales está bajo la responsabilidad de personas formadas en la academia, se corre el riesgo de que los patrones originales sean mal interpretados, confundidos y transformados, sobre todo cuando lo encargados de transmitir el conocimiento original son terceros, o que no tienen una formación académica profesional.

Mantener la danza tradicional bajo la responsabilidad de sus dueños y animadores locales, garantiza que la proyección del hecho cultural no se transforme con rapidez; desde luego, con el tiempo estas personas incorporan nuevos elementos, pero llegarán por necesidad propia del acontecer social y cultural y no por intereses personales, académicos, pedagógicos o del espectáculo comercial.

Para investigadores, creadores, pedagogos y coreógrafos de DANZA ACADÉMICA, DANZA EXPERIMENTAL y DANZA ESPECTÁCULO, las danzas puristas conservadas en su estado natural son la fuente primaria para proyectos coreográficos, académicos, artísticos y pedagógicos enmarcados dentro de una concepción moderna.

DANZA POPULAR

Entendida la danza popular como los bailes de salón, hay que decir y afirmar que este género de danza como complemento social es vital para que el ser humano "GOCE MAS LA VIDA". Con el baile las personas se expresan con el cuerpo, se comunican, se extrovierten, comparten espacios y momentos gratos de la vida.

No sé si es válido lo de género de DANZA POPULAR. Para muchos este término corresponde a las danzas que no son creadas en la academia y consideran que a este grupo pertenecen: los bailes de salón, la danza tradicional, y la danza de proyección folclórica.

Los bailes de salón trabajados como arte, más que DANZA POPULAR son DANZA ESPECTÁCULO. También podríamos hablar de DANZA EXPERIMENTAL y DANZA POPULAR CONTEMPORÁNEA.

DANZA DE PROYECCIÓN

En Colombia este término se aplica más que todo a los grupos que trabajan con DANZA FOLCLÓRICA. Pienso que mejor que danza de proyección es DANZA FOLCLÓRICA ACADÉMICA., es decir, una danza folclórica reacomodada, reconstruida y reelaborada con criterios personales, con técnicas y patrones de la danza popular.

Creo que el término PROYECCIÓN FOLCLÓRICA corresponde a los grupos regionales y locales que trabajan sus propias danzas y están conformados por cultores naturales, personas oriundas o residentes de la región.

Los grupos que trabajan danzas de varias regiones, reformadas, modificados e interpretadas por bailarines formados en grupos, escuelas o academias, lo más acertado es denominarlos de DANZA FOLCLÓRICA ACADÉMICA.

Cada grupo de danza es una escuela que tiene alumnos (bailarines), profesor o maestro (director). En estos grupos se imparten conocimientos específicos con técnicas y métodos no propios de la danza tradicional, que desarrollan un proceso formativo que por lo general tiene como meta principal, crear un espectáculo artístico.

DANZA EXPERIMENTAL

Entiendo la danza experimental como un método o un sistema, entendidos estos como el proceso empleado para: renovar, reconstruir o volver a crear una danza ya existente con nuevas formas estéticas, nuevos contenidos sociales y culturales que correspondan a las exigencias de los tiempos modernos.

Danza experimental es crear o armar una obra de arte danzario con elementos o materiales tomados de las danzas regionales puristas, de los bailes de salón, de las artes escénicas, complementados con aspectos de la cotidianidad laboral, social y cultural.

Cuando se experimenta con danza folclórica se debe partir de los patrones de las danzas tradicionales: Pasos, figuras corporales, ritmos, vestuarios, temática, estilo y características.

La danza experimental es producto de un trabajo profesional, fundamentado en la investigación y la creación colectiva; estos dos soportes son determinantes para la creación de un arte danzario con identidad propia.

*“El patrimonio cultural
tiene validez, cuando alimenta
la creatividad y fortalece la identidad”*

FOLKLORE CONTEMPORÁNEO

Estos dos términos son como el agua y el aceite "SE JUNTAN, PERO NO SE MEZCLAN".

FOLKLORE: Saber del pueblo, tradición oral, cultura popular tradicional, etc.

CONTEMPORÁNEO: Personas o cosas que existen al mismo tiempo, en la misma época, historia moderna, etc.

El folklore, en su nacimiento es contemporáneo y parte de una creación individual, que se populariza, recibe aporte de muchas personas y adquiere nuevas formas. Cuando pasa de generación en generación, se convierte en un hecho de la cultura tradicional, es decir, se convierte en FOLKLORE.

Lo contemporáneo siempre es nuevo, moderno, creado en academia por especialistas; se contrapone a lo folclórico, choca las costumbres, los gustos, el ordenamiento social y las normas que establece la sociedad. Cuando la creación contemporánea se acomoda a estos aspectos y se incorpora a las normas sociales deja de ser CONTEMPORÁNEA.

Se me ocurre pensar que, para el caso de la danza folclórica, las propuestas renovadoras de la forma y los contenidos tradicionales, son OBRAS EXPERIMENTALES que pueden convertirse en DANZA CONTEMPORÁNEA pero no en DANZA FOLCLÓRICA CONTEMPORÁNEA, porque si es FOLCLÓRICA, no es CONTEMPORÁNEA.

LO PROFESIONAL DE LA DANZA

Para analizar este tema es necesario responder las siguientes preguntas:

¿QUE ES DANZA PROFESIONAL?

¿QUIÉNES SON LOS PROFESIONALES DE LA DANZA?

¿QUE ES LA DANZA COMO PROFESIÓN ?

DANZA PROFESIONAL

Según mis conocimientos danza profesional es la que hacen los virtuosos del arte coreográfico con puestas en escena de un alto nivel artístico y técnico.

PROFESIONALES DE LA DANZA

Son las personas que tienen una formación académica, intelectual y técnica en cualquiera de los géneros del arte danzario.

DANZA COMO PROFESIÓN

Con esta expresión se califica a las personas que viven del quehacer danzario: coreógrafos, bailarines, maestros, profesores, etc.

Lo ideal sería una danza profesional, hecha por profesionales que tengan como profesión el arte danzario. En este sentido la danza recuperaría el espacio perdido en el mundo del arte y la cultura.

En Colombia el trabajo con la danza no es valorado como profesión respetable. Sólo en el campo pedagógico se está al nivel de los demás docentes, esto siempre y cuando se cuente con una formación profesional universitaria o con una imagen reconocida por su trabajo realizado, por su experiencia y su producto intelectual.

EXPERIENCIA ARTÍSTICA

La experiencia es válida si está acompañada con la investigación y el trabajo intelectual y alimentada con técnicas, métodos y conceptos modernos; de lo contrario se convierte en un saber aislado de la realidad que poco aporta a las nuevas generaciones, a la creación, al arte y a la pedagogía.

Una experiencia actualizada es muy valiosa, sobre todo, en lo pedagógico, la investigación, la organización de grupos y eventos, la creación artística y en la producción intelectual.

Los conocimientos que acumula un bailarín un coreógrafo o un maestro de danza durante varios años, le permiten tener una visión clara sobre los diferentes problemas que enfrenta el quehacer danzario.

En la danza folclórica suele suceder que la experiencia se convierte en barreras de contención o en cuello de botella, ya que por lo general quien acumula conocimientos en torno a la danza tradicional purista, rechazan conceptos, técnicas y métodos modernos, sobre todo, en lo que tiene que ver con la puesta en escena y el trabajo pedagógico.

Conceptos: Luis Erazo
País: Colombia

DANZA TRADICIONAL PURISTA

Aunque ha sido cuestionada en múltiples ocasiones por su efectividad, su originalidad y hasta por su misma autenticidad, debemos reconocer en la Danza Tradicional, la manifestación más auténtica de las expresiones danzadas, sin importar sus deficiencias o escasos aspectos técnicos.

Todo proceso al igual que la mayoría de las manifestaciones requieren de un inicio para desarrollarse y alcanzar grandes niveles evolutivos, por lo tanto, si el hombre desde sus comienzos, no hubiese utilizado el movimiento danzado para expresarse, hoy en día difícilmente se conocerían estas manifestaciones y poco importarían.

Es indudable que la DANZA TRADICIONAL PURISTA existe; lo podemos comprobar cada vez que observamos documentales con comunidades indígenas o campesinas que se aprestan a conmemorar o a celebrar acontecimientos especiales en donde lo verdaderamente importante es el espíritu del festejo.

DANZA POPULAR

Para definir y analizar un concepto que se acerque a este tipo de danza, retomo uno de los aspectos tratados por Paulina Ossona en su libro "La Educación por la danza" cuando afirma que la danza popular es uno de los tres grandes grupos que integran la Danza Folclórica, y lo hace explicando que es un acontecimiento que lo baila todo el pueblo en cada ocasión feliz, además, por ser sucesos tan remotos, son casi indescifrables y se adaptan típicamente a la región en donde se suceden. Se podría entonces pensar que la danza popular es una consecuencia de la danza folclórica, aún si sus formas y estilos sean tan variables e indefinidos.

DANZA DE PROYECCIÓN

Podría catalogarse más que como un tipo de danza, como un nivel de rendimiento, sin embargo, existen conceptos sobre la Danza de Proyección, como un estilo más depurado de danza en donde existen elementos técnicos que contribuyen al perfeccionamiento de pasos, figuras y gestos corporales para hacer de ella, un espectáculo aceptable y agradable, incluso pudiendo llegar a niveles profesionales.

Lo positivo de la danza de proyección es que permite conocer manifestaciones culturales típicas y desarrollar grupos de trabajo que

aporten con su participación a la identidad de una región determinada así su rendimiento, no sea catalogado como profesional.

DANZA ESPECTÁCULO

Género danzario que también se conoce como Danza Comercial y al igual que la danza experimental, se podría resaltar su inclusión de niveles "profesionales de movimiento" y de recursos técnicos aceptables que permiten montar shows o espectáculos de mayor envergadura y pueden perfectamente captar un cierto tipo de público propio en sus realizaciones. Aquí se pueden encontrar desde montajes propios de opera pasando por revistas musicales, comedias hasta adaptaciones coreográficas para shows televisados o de espectáculos en vivo. Dada su corta duración, generalmente se representan con movimientos exagerados, vistosos y de gran despliegue físico y técnico.

De acuerdo a practicantes de este género este tipo de danza puede ser la plataforma de lanzamiento de nuevas figuras, como también el último peldaño de la escala en la vida de un artista.

DANZA TEATRO

Sobre este nuevo género de danza, existen conceptos que la catalogan como una variación de la Danza Contemporánea, sin embargo, se ha retomado la danza como elemento indispensable en el montaje de obras escénicas, especialmente en aquellas propias de grupos estructurados, en donde el movimiento rítmico contribuye a la dinámica, estética, y variabilidad de situaciones que anteriormente podían ser difíciles de manejar o resolver.

Al igual que en la danza contemporánea no existe un formato preestablecido en sus montajes y por lo general involucran elementos

DANZA EXPERIMENTAL

En forma muy particular me atrevería a afirmar que la danza experimental puede convertirse en poco tiempo en la tabla de salvación de muchas otras manifestaciones danzadas, ya que no "Amarra" a sus practicantes ni impone límites para su expansión y creatividad; se podría afirmar que aquí un bailarín puede tener la oportunidad bien sea individual o colectiva de

mostrar su verdadero potencial físico artístico y de brindar un espectáculo admirable.

Lo anterior se justifica, teniendo en cuenta el terreno perdido por manifestaciones como la danza folclórica, que, aunque respetable, sus limitantes han hecho que un elevado porcentaje de las generaciones actuales el pase totalmente inadvertido.

Este tipo de danza nos ofrece nuevas estrategias para canalizar la energía y el gusto de los jóvenes en expresiones que también contribuyan con la identidad de nuestro folklore y que se encuentren al nivel de sus necesidades y expectativas.

Muchas son las ventajas que se le atribuyen y como su nombre lo indica, la "experimentación" nos conducirá a vivenciar lo sublime y lo divino de la danza para nuestro cuerpo.

FOLKLORE CONTEMPORÁNEO

Dos antioqueños: Oscar Vahos y Jesús María Ossa en sus libros **DANZA ENSAYOS** y **ALBRICIAS** respectivamente, plasman en gran medida y sin tapujos lo que hoy queda de nuestro folklore y más concretamente sobre la danza. Se plantean graves inconvenientes sobre la importancia que tienen este tipo de aspectos dentro de la sociedad actual, del sistema político y económico nacional cuestionándose sobre anticolombianismos, pobreza cultural, pérdida de identidad, entre otros.

Si miramos al interior de nuestro país, posiblemente muchas dudas nos asaltarán sobre lo que en realidad existe, o lo que queda de nuestro folklore; sin embargo, día a día se abren camino manifestaciones que nos invitan a recordar quienes somos, qué somos y qué tenemos. Aunque nuestra cultura y en especial "el folklore" siempre ha sido subvalorado, atropellado, aún existen semillas de esperanza que desbordan en movimientos, organizaciones o simplemente grupos de trabajo, dispuestos a dar la pelea para defender nuestro patrimonio. Esa misma actitud es parte del **Folklore Contemporáneo**, ya que identifica y cualifica a las gentes de este pueblo colombiano.

LO PROFESIONAL EN LA DANZA:

Pienso que en nuestro país apenas se empiezan a vislumbrar algunos rasgos de profesionalismo, pero no cabe duda de que debe constituirse en

la meta a alcanzar, no solo al nivel de rendimiento, o de aspectos técnicos, sino de personas capaces para asumir responsabilidades acordes con la magnitud de sus compromisos, libres de complejos, de mezquinos intereses y con el firme propósito de dignificar la danza en Colombia.

Algunos profesionales directores de ballets, coinciden en que uno de los aspectos que más envidian de los grupos de danza folclórica es la entrega, la abnegación con que sus integrantes realizan las coreografías, aspectos difíciles de encontrar en profesionales de la danza.

Profesional no es el "titulado", ni aquel que despliega habilidad y técnica en sus ejecuciones, sino aquel que, además, asume y vive la danza como medio de expresión de sentimientos y emociones, convirtiéndose en parte activa de una manifestación popular, parte de la identidad misma.

Conceptos: Carlos Alberto Vásquez **País: Colombia**

"A partir de este momento todo lo que diga puede ser usado en su contra"

Siempre habrá un tiempo para volver sobre lo que hacemos, decimos o pensamos, volver para mirar de alguna manera que lo estamos haciendo es resultado de lo anterior y que inevitablemente sin los pasos andados no seríamos nada.

1. Se me hace indispensable el reconocimiento a la danza tradicional purista que evoluciona a convertirse en danza proyectiva y adquiere otra valoración en tiempos difíciles de no identidad y pérdida del rostro de lo que somos.
2. Por eso debe existir y permanecer y debe ser clara su enseñanza y su difusión en el orden pedagógico y en la memoria de nuestros niños y jóvenes.
3. La danza popular la entiendo como la creación artesanal de los hacedores de comparsa es la memoria creativa que evoluciona en cada instante para ser voz, colectivo, barrio y proponer un espacio de encuentro alrededor de lo Festivo y Teatral de nuestras cotidianidades. Creo y propongo que las comparsas pueden ser un

claro ejemplo de la danza del pueblo, su expresión, su sentido y que es el nacimiento de los bailes y danzas tradicionales populares.

4. Sigo creyendo que esta es una trampa, en la cual la palabra no llega a ser precisa para significar lo que pensamos y sólo es un borrador del cual luego se nos acusará, creo que esta primera clasificación propuesta, proyectiva, espectáculo es un tanto amañada porque ambas son el resultado de un proceso en un grupo disciplinario, reflexivo que desarrolla una propuesta en nuestro país y que por lo tanto no es muy común por algunos principios que expondré a continuación:

a. ¿PROYECTAR ES HACER ESPECTÁCULO?

Para esto se requiere de algunos elementos técnicos como buenos bailarines, un excelente grupo musical y una propuesta escénica, popular, tradicional, clásica, creativa y creadora que llegue a la gente y sean ellos, el público, quien se sienta conmovido y convalide la razón de mi espectáculo; palabra gigante que reúne calidad, luces, inversión en color y en concepto.

b. ¿UN ESPECTÁCULO ES TODO LO QUE PROYECTAMOS?

Cuántos grupos de danzas no se quedan en la plaza del pueblo en intentos fallidos y silenciosos de un país en donde se hace necesario crear grandes saltos para creer en nosotros y en lo que somos. Digo que escasos, digo que pocos los grupos que en mi País hacen danza tradicional y es un espectáculo y es un espectáculo verlos, es un gusto verlos, porque no inventamos una técnica que no es nuestra para desfigurar lo que realmente somos y donde podemos construir un verdadero espectáculo de realidades.

En este puesto hay que hablar de un sistema educativo, sordo y ciego, y decir Estado que no ha generado políticas o un análisis cierto de estímulos para grupos o trabajos que hablen seriamente, bellamente de nosotros mismos.

¡¡¡Vuelvo y me reafirmo esto es una trampa!!!

No podemos hablar sin tocar el tema de la formación, de la creación, del gusto del director o de quien concibe la obra.

No es un problema de nombres (aquí es la trampa), es un problema de realidades.

No debemos negar quienes somos.

No debemos cerrar los ojos sobre cómo y qué somos.

Debe haber realidades para las generaciones presentes y futuras.

Debe haber libros y cartillas que respeten a los creadores de las verdades tradicionales, debe haber una memoria.

Debe haber una técnica tradicional reconocida.

Debe haber un silencio para tanta mentira regada.

Debe haber respeto por lo que no sabemos y nos atrevemos a soñar o imaginar.

Deber haber mejores escuelas para producir mejores espectáculos, escuela en Danza.

Escuela en vestuario.

Escuela en luces, escuela en dramaturgia.

Debe haber un mayor respeto por nuestra verdad y no colocarla cada rato en juicio.

Deben reconocerse las nuevas tendencias.

Deben acabarse las roscas y el irrespeto mutuo.

Es decir, debe haber espacios para todos, es más que seguro que si todos tenemos posibilidades, mejores y más productivos seremos en nuestro análisis y verdades.

4. Un segundo grupo que yo resumo como Tendencias de Época.

También un poeta lo dijo:

**“Todo pasa, y todo queda
pero lo nuestro pasar
pasar haciendo caminos
caminos sobre la mar...”**

Danza Experimental, Danza Teatro, Folklore Contemporáneo.

No se les olvide que yo vivo en un país que no es su país y todos estos términos tan elegantes, sólo puede estar en otros sitios; son procesos, búsquedas, tendencias, nombres para llamar las búsquedas que no alcanzan a ser las búsquedas de todos, que no son todavía el problema de todos, este no es el problema (otra trampa) la discusión no alcanza a ser sobre estos temas, es porque tenemos que producir y todos hacer lo mismo para alcanzar una mención, porque no podemos ser útiles y respetuosos en la diferencia de lo que hacemos.

Producir una realidad desde mi búsqueda, y que sea para mí, todos sin que perdamos nuestro norte, nuestro centro. Volver allí a la fuente, a lo que somos para inventar inagotables historias no individuales sino colectivos que son pensados desde este país que se dialogue entre arbitrariedad y posiciones poco saneadas poco gustas o discutidas.

Llamar a cada cosa por su nombre, aceptar y respetar las tendencias, pero en el fondo respetar la búsqueda para encontrar lo que realmente somos y valemos.

Yo soy un profesional de la danza. Mis reflexiones más serias tienen que ver con el movimiento, con la vida; mis sentires más profundos tienen que ver con la gente, con su creación y su identidad.

Vivo pensando en la danza, produzco la danza en lo que hago. Las universidades no hablan de un profesional de la danza que está perdido entre su propia búsqueda y la de sus maestros.

Yo lo advertí, esto es una trampa, espero que no se me acuse de caer en ella y todavía no se ha dicho todo. Y que estas líneas aporten en la búsqueda de una realidad profesional para los seres que nos acompañan en este sueño de bailar.

Conceptos: James González
País: Colombia

EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Mi formación ha partido de la investigación, gestión esta que he ejercido permanentemente, porque considero que la riqueza folclórica conduce a todas las costumbres que se mantienen vivas y en continua evolución. DE allí la instauración de la escuela artística FUNDANZA...

DANZA TRADICIONAL PURISTA

La presencia de la etnia autóctona, la danza indígena, espontánea, legada por ancestros. Aquella danza que se transmite de generación en generación y que hace parte del rito religioso, del rito humano y que revela las peticiones de un Chaman nigromante, aquellas mascaradas que

delatan la religiosidad y el sincretismo mítico de un pueblo. Es el mestizaje del legado español, negro e indígena tanto en la danza como en todo lo que reveló su carácter religioso, gastronómico, etc.

DANZA POPULAR

Los medios masivos de comunicación han generado la penetración cultural foránea, lo que ha permitido el auge de nuevas premisas culturales. Al igual que otras costumbres, la danza y la música extranjera ha permeado en nuestro medio, adquiriendo lugares preponderantes.

El RAP, la ranchera, la salsa, se han enquistado en la sociedad moderna, creando otras alternativas culturales que son dignas de estudio. El comportamiento de las gentes tiende a modificar lo mismo que los hábitos mentales a partir del incrustamiento de costumbres extranjeras, es decir que estamos viviendo una nueva era de la danza y la música.

DANZA DE PROYECCIÓN

La danza se hace formal, se adquiere mediante cánones académicos, respetando ritmo y cadencia, pero a más de esto, la danza de proyección busca difundirse a un conglomerado social con tendencia consumista, por eso no descarta el espectáculo como razón primordial.

DANZA ESPECTÁCULO

La danza espectáculo sacrifica la búsqueda, la estructura histórica y arrasa los valores estéticos, para posponerlos por una propuesta frívola, en la que se valora la lentejuela y el paso acrobático, sacrificando la belleza puramente terrojena. Lo primordial es vender, deleitar visualmente, es roce cutáneo de la cultura tradicional. La lectura de una semiótica de la danza pura en la que interviene el hombre y la tierra, el ser y sus conflictos históricos y humanos, no congracia con este tipo de espectáculos, revistas que se hacen para una sociedad consumista y superficial.

DANZA TEATRO

Es la vuelta al chamanismo, es la vuelta al origen, es el conflicto humano expresado a través del movimiento plástico. La danza teatro es una historia total que se inscribe en la curva de los cuerpos, en la cadencia coreográfica de un movimiento y en el entrelazamiento de unos cuerpos

que codifican posturas y juegan a una cotidianidad que transforma su entorno a través de una poesía de imágenes y movimientos.

DANZA EXPERIMENTAL

Se toman elementos del folklore para enriquecerlo con vivencias del hombre moderno, del instante en que se registran las inquietudes y preocupaciones fundamentales del mundo contemporáneo. Es la reinención de esos sentires de antaño, es el escudriñamiento del lejano eco de un tambor, de la voz en lontananza de las plañideras negras, es la implantación de lo tradicional y terrógeno, en una propuesta moderna, en una visión reciente de la era actual.

FOLKLORE CONTEMPORÁNEO

Es lograr la armonía y el equilibrio entre lo anacrónico y lo actual. Es la fusión de dos corrientes, hasta lograr su contemporización. El folklore contemporáneo mediatiza la raza, razona los sincretismos y los une a las necesidades del hombre moderno.

La realidad actual se retroalimenta de los clásicos. No hay lugar a la negación, es sólo la recuperación de voces desviadas, es la apropiación del bien histórico. Es la continuidad de la herencia, la oralidad, la música, la danza, como patrimonio compatible con las nuevas generaciones. El folklore es siempre nuevo, porque nos reconocemos en él, porque es el espejo imposible de reventar.

LO PROFESIONAL EN LA DANZA

En la medida misma en que necesitamos unirnos con el pasado, en esa misma medida obtendremos el profesionalismo. El profesionalismo tiene sus características bien fundadas, no se logra carnetizando, ni expidiendo cartones o licencias, salvo si a través de ello se logra inventariar los aportes a la nueva cultura. Profesionalismo no es una palabra, es ante todo una posición inquebrantable, es un diario reto contra el enquistamiento y el engrandecimiento por algunos logros. Profesional en la danza debe ser la divisa que alerta: Aquí estamos para seguir haciendo danza.

Conceptos: Julián Bueno Rodríguez
País: Colombia

EXPERIENCIA ARTÍSTICA

No comprendo por qué se incluye este tema. En danza, dentro del fenómeno de la proyección, quien la haya practicado a cualquier nivel durante un determinado lapso de tiempo, puede considerarse que tiene experiencia artística y ésta será más importante mientras más intenso y extenso sea su cultivo. Pero esto es tan obvio, que prácticamente se cae de su peso.

DANZA TRADICIONAL PURISTA

Esta es una denominación acuñada para una determinada manera de abocar la danza folclórica, por aquellos cultores que no están muy interesados en ceñirse a las características tradicionales del folklore en sus proyecciones y son, por lo tanto, bastante libres en ellas, acentuando las ventajas de su propia creatividad. Dentro de mi propia clasificación y estudio del fenómeno de la proyección de los hechos folclóricos, utilizo la denominación PROYECCIÓN EXTERNA DIRECTA de la danza.

DANZA POPULAR

Se han hecho acertadas contraposiciones entre los conceptos "popular" y "folclórico". Aquellas danzas que comúnmente se interpretan con intención más que todo recreativa, aunque a veces también estética y aún de galanteo, más no reúnen las condiciones de lo folclórico, se consideran "meramente populares". Mejor podríamos denominarlas "bailes populares". Un buen ejemplo es la Salsa, el Rap, el House y todo cuanto puede observarse normalmente en discotecas y fiestas de sectores urbanos que se apoyan en música grabada.

DANZA DE PROYECCIÓN

Es aquella cuyo objetivo es ser mostrada a un público. Al cambiar su funcionalidad propia, inherente a su carácter original, la razón de ser que lo determina en su medio, cualquier hecho folclórico se transforma en una proyección. Desde luego, existen diversos tipos de proyección de hechos de folklore.

DANZA ESPECTÁCULO

Aunque podríamos aceptar que todas las proyecciones de danza son espectáculo; Si podemos pensar que mientras algunas proyecciones tienen como objetivo reafirmar la identidad de una región, o sacar a flote las posibilidades estéticas propias de las danzas, otras tienen como objetivo el espectáculo en sí mismo, como diversión para los públicos u ornamento de diversos eventos. Estas proyecciones buscarán más que todo impactar, deslumbrar, llamar la atención, haciendo uso de los recursos técnicos para resaltar al máximo las argucias de la coreografía, la expresión corporal y el atractivo físico de los bailarines.

DANZA TEATRO

Es para mí una denominación absurda, pues la danza es una forma de teatro. Las escenificaciones son obras teatrales danzadas y todo en la danza folclórica obedece a un marco cultural que al llevarse a la escena se expresa teatralmente. Quizá se trate de un intento por recordarle a los grupos de danzas el nexo íntimo entre la danza y el teatro, porque se ha pensado que ellos se han alejado de éste, o porque alguien “redescubrió” la danza desde un enfoque predominantemente teatral con esperanzas de un pasajero “boom” y la apariencia de lo nuevo e insólito.

DANZA EXPERIMENTAL

Puede pensarse que se trata de un género en el cual el objetivo principal es la búsqueda incesante de nuevas formas de danza, sea cual fuere el terreno en que se mueven directores y grupos, el del folklore, el de la danza moderna, contemporánea o popular. Los que parten del folklore suelen perder el carácter de proyección folclórica, pues su interés es predominantemente estético y prima la ideología de lo nuevo y aún lo revolucionario, iconoclasta o escandaloso. En este caso podrían clasificarse como proyección no folclórica.

FOLKLORE CONTEMPORÁNEO

El folklore es folklore y no obedece a las épocas sino a unos valores y a unas características profundas; claro que cada época puede dejar su impronta en el folklore. No se pues, qué sea “folklore contemporáneo”; a lo mejor se refiera a un tiempo de proyección realizada con unos criterios estéticos o de espectáculo propios de la actualidad.

LO PROFESIONAL EN LA DANZA

Puede entenderse en varios sentidos. Es profesional quien ha hecho en alguna universidad una carrera. Esto es bien escaso en Colombia y si acaso puede mencionarse una licenciatura en Teatro y Danza ofrecida en Bogotá por la Universidad Antonio Nariño. Por lo demás, existen frecuentemente intentos de capacitación ("talleres" ... "cursos" ...) pero nadie se convierte gracias a ellos en un profesional. Es más, nada de lo mencionado basta para que alguien se considere un profesional en materia de danza. Quizá en otros países exista la profesionalización de bailarines y directores, con programas de estudios reconocidos por el gobierno.

Solamente la vocación auténtica, innata, espontánea de cultivar la danza a lo largo de toda una vida, consagrando el máximo tiempo disponible a ella, mediando un trabajo serio y muy especialmente la ética, hará que se pueda hablar de algo profesional en la danza en Colombia. Se trata de profesionales empíricos. Como ejemplos podemos citar a Delia Zapata y Jacinto Jaramillo, quienes han dado lugar a verdaderos movimientos dancísticos, pues dedicaron su vida a capacitar músicos y bailarines y a investigar y difundir el folklore. Por eso nadie en Colombia puede considerarse a sí mismo como un profesional en materia de danza; esto lo dicen los demás, los públicos y quienes someten a observación la carrera de un determinado grupo o practicante de la danza.

No obstante, puede considerarse, por otra parte, quienes derivan su sustento de la danza, enseñando o actuando, son profesionales. De hecho, una academia es ya un hecho profesional y quienes en ella se gradúen, pueden considerarse profesionales.

Conceptos: Mónica Lindo De Las Salas
País: Colombia

EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Es aquella que se adquiere luego de haber desarrollado el ejercicio o práctica del arte.

Considero que la experiencia que un sujeto obtenga con respecto al arte, sólo se da toda vez que éste, es decir el individuo, sea consciente de lo que es arte como tal y de lo que significa y representa en su proceso de formación.

DANZA TRADICIONAL PURISTA

Se ha entendido que la tradición tiene que ver con la transmisión oral de hechos históricos, doctrinas, composiciones literarias, costumbres, etc., hecha de generación en generación y que la danza tradicional por ende se constituye en aquella expresión que se genera en una determinada comunidad llamada pueblo y que se ha mantenido de una generación a otra. Cuando se adicional el término PURISTA, se está asociando con la imposibilidad de efectuar cualquier tipo de mezcla que pueda alterar la esencia y la apariencia misma del fenómeno, es decir, se cae en el extremismo de la rigurosidad interpretativa obedeciendo a lo que en una primera instancia caracterizó a esa expresión (llámese danza tradicional).

La danza tradicional Purista se constituye entonces en aquella expresión que surge del seno de una población, que se conserva de generación en generación sin ninguna alteración, mezcla, imperfección, adición o cambio de los elementos que la constituyen, es decir, de los vestuarios, telas, diseños, pasos, figuras, planimetría, instrumentación musical, elementos de la parafernalia entre otros, que deben conservarse rigurosamente al ser interpretada la danza.

DANZA DE PROYECCIÓN

Aunque en el ámbito literario, la Proyección es simplemente el hecho de acercar, dirigir o lanzar algo hacia adelante, cuando se habla de DANZA DE PROYECCIÓN se asocia con la acción de hacer llegar a un público la representación de una expresión artística, en este caso llamado danza. Por lo cual se piensa que es necesario que existan dos elementos importantes, un actor o bailarín que interprete o muestre y un espectador o público que lo observe.

La danza de proyección como tal, puede constituirse en la representación de cualquier género (clásico, folclórico, popular) ante un espectador, teniendo en cuenta que el que lo interpreta posee una intencionalidad clara que puede ir desde querer mostrar una nueva propuesta de creación artística, de mostrar posibilidades y destrezas físicas y sentir el placer de los aplausos, hasta querer acercar a un público con las

expresiones populares tradicionales que se encuentran alejadas de la ciudad.

En síntesis y a mi consideración, todo lo que se muestra ante un público con una intención determinada, se proyecta, y esta no todas las veces cumple con la intención de espectacularidad.

DANZA ESPECTÁCULO

Existe una característica clave en la expresión "Espectáculo" que podría decirse que marca la diferencia con otras formas de proyectar la danza y es quizás el fenómeno específico de la diversión pública. Es decir, la danza espectáculo además de constituirse en danza de proyección, se efectúa pensando en que debe gustar, causar diversión y llamar la atención de un público durante toda su ejecución, utilizando para ello diversos recursos que faciliten esta atención permanente por parte del espectador.

Muchas danzas que se proyectan no cumplen necesariamente con el aspecto de la espectacularidad.

En el argot popular y en nuestra sociedad Barranquillera, lo espectacular es aquello que se sale lógicamente de la cotidianidad, de lo ya visto, que es "bacano", lo último, lo in, que causa gran sensación y roba la atención de quien lo observa, sea este un conocedor de lo que se está presentando o un simple neófito de lo observado.

DANZA TEATRO

¿Danza Teatro?, Danza y Teatro?, ¿Teatro Danza?... Cada una de estas frases lleva connotaciones muy particulares que la diferencian una de la otra. La danza al igual que el teatro, constituyen por sí solos dos géneros del arte con elementos y técnicas que les caracterizan, con una historia propia dentro del arte y con un desarrollo propio de cada época en el que se enmarque.

Al hablar de danza teatro, podría decirse que se coloca en un primer plano la práctica dancística, la cual utiliza técnicas del arte teatral para complementarse y enriquecerse, la danza utiliza el lenguaje corporal con mayor predominancia al momento de querer comunicar, por su parte el teatro no descarta el manejo corporal pero la característica más predominante es el uso de la palabra y de los personales, por ende la danza teatro es la combinación de estos dos elementos (el cuerpo y la

palabra) de una manera armónica y complementaria que en conjunto comunican.

DANZA EXPERIMENTAL

Es aquella que se lleva a cabo como una estrategia para descubrir nuevas formas, técnicas, elementos y contenidos que sugieran tanto al que lo interpreta como al que lo observa nuevas sensaciones. Sólo a través de su experiencia se sabe de ella, lo importante es que se constituye en una práctica o experimento provocado a voluntad para obtener un resultado que se resume en una nueva forma de sentir y ver.

FOLKLORE CONTEMPORÁNEO

En mi consideración y al reflexionar en torno a esta expresión, encuentro una contradicción entre lo que se conoce con el término folklore y el de contemporáneo y pareciera que uno tuviera relación con el otro por el siguiente motivo.

El folklore se ha asociado con la condición de tradicionalidad y este a su vez obedece a la transmisión que se hace de un hecho de generación en generación por lo cual no podría admitirse la condición de surgir en un momento actual, es decir un folklore de ahora o de la época en la que yo nací, porque si bien es cierto que el fenómeno folclórico como tal surge en un momento no exactamente determinado y tiene una característica importante que es la tradicionalidad.

Lo contemporáneo por su parte se relaciona con un presente real y vivido, con la situación y acciones que nos rodean ahora, que podemos vivir, que podemos sentir y de lo que podemos discutir porque tiene que ver con la actualidad.

LO PROFESIONAL EN LA DANZA

El término profesional se ha definido como la persona que ejerce una profesión (ciencias o artes) y que realiza un trabajo con rapidez y eficacia y el profesionalismo como el cultivo de cierta disciplina para hacer de ella un medio de lucro.

De esta forma lo profesional en la danza podría encauzarse desde diversos puntos de vista. Primero como aquel danzarín que asume su papel como

tal en forma seria y responsable (tal y como lo haría cualquier abogado, arquitecto o médico con la dedicación que necesita), se manifiesta como tal, muestra sus creaciones y el producto de su trabajo. Segundo como aquel que además de ejercer su trabajo seriamente, obtiene un lucro del (realidad que no es muy visible en nuestro país) y tercero como la condición de respeto, solidaridad y ética entre los que ejercen la misma profesión.

LO POPULAR

(Texto extraído del artículo "Carnaval de Barranquilla, evento popular o folklórico?". Mónica Lindo, marzo de 1998).

Así como el hecho folklórico (Popular tradicional) ha sido visto a la luz de los antropólogos (que le dieron inicialmente un carácter de estático y sectorizado, hoy los sociólogos lo ves bajo otra perspectiva, aquella que esta encauzada hacia la relación de éste con los problemas macrosociales y los procesos de modernización de una sociedad.

Surgen entonces nuevas inquietudes e interrogantes que ponen en evidencia que en la cultura de un grupo social no sólo predominan los hechos con características de tradicionalidad (folklore) sino que surgen otros que poseen características muy diferentes donde se carece de este elemento (antigüedad) denominados simplemente HECHOS POPULARES. Estos hechos en la mayoría de los casos obedecen a desarrollos sociales y económicos muy particulares, que son consecuencia de grandes sistemas o emporios de comunicación y de manejo de masas que buscan satisfacer necesidades inmediatas de una población, haciendo de sus productos irremediables objetos de consumo. (Bebidas, sitios de diversión, ritmos musicales, marcas de ropa, etc.)

De esta forma se puede analizar el gran cambio ideológico que sufre el fenómeno de lo popular ya que mientras para los antropólogos de los años 20 y 30, lo popular tenía que ver con lo artesano, con lo excluido, con lo subalterno, con el pueblo, es decir, con el folclor, hoy a la luz de los 90, los medios consideran que lo popular no es el resultado de tradiciones ni de la personalidad colectiva, ni se define por su carácter manual, artesanal, oral sino que es el que se vende masivamente, lo que le gusta a la gente, busca la popularidad de las cosas, lo popular le es dado al pueblo desde afuera, mientras que lo folklórico es lo que el pueblo es o tiene. De esta forma se aprecian dos percepciones distintas en momentos históricos diferentes que hacen ver que la cultura posee elementos populares y elementos populares tradicionales.

Lo que si es cierto es que el hecho popular tradicional (folclor), no es estático, éste se transforma toda vez que el colectivo en el cual se gesticione o permanezca, así lo quiera. Estos hechos están inevitablemente acompañados de otros que son más efímeros, desechables y consumibles a corto plazo, los llamados HECHOS POPULARES, de los cuales no se descarta la posibilidad de que con el tiempo y la aceptación definitiva de un grupo humano, pueda cumplir con el requisito de la tradicionalidad para finalmente convertirse en un hecho folklórico, proceso que indudablemente los hechos folklóricos que se han conservado hasta hoy, tuvieron que pasar antes de ser considerados como tal.

Esta conjugación de lo nuevo con lo tradicional, ha llevado a concebir la existencia de un nuevo ETHOS CULTURAL, es decir, un nuevo estilo de vida donde se conjuga en cierta forma el utilitario de los medios con el sentir de los actores sociales, es decir, con sus reales deseos, sus aspiraciones, sus emociones, su imaginación, su creatividad y desborde emotivo, aspectos que se ponen en escena en espacios que como el del Carnaval de Barranquilla permiten a actores y espectadores dar rienda suelta a sus emociones acompañados de la inevitable influencia de los medios que al fin de cuentas guían la forma y el sitio donde han de desarrollarse.

Conceptos: Winston Berrío Zapata
País: Colombia

LA DANZA

Expresión física y espontánea e íntima de la vida, rito para exorcizar la realidad y apropiarse de la naturaleza, cuerpo - recreador de nuestras emociones o instrumento de la ideografía y abstracción humana. Nuestros primeros maestros fueron los animales, de ellos aprendimos las técnicas del movimiento y los principios de nuestras energías primarias y fundamentales, no teorizábamos, percibíamos, imitábamos y de la mano con la naturaleza fuimos encontrándonos con nuestro cuerpo, el instinto, el reflejo, la intuición, las sensaciones, el placer y la emoción impulsaban nuestro cuerpo frente a una naturaleza que estábamos conociendo y que en nuestra ignorancia pretendíamos apropiarnos mágicamente, el totemismo es recuerdo de esta relación en la cual el hombre estudiaba a su "tótem" buscando interiorizarlo para asumir su saber y el dominio que este ejercía en el medio, eran tiempos de temor y respeto por nuestro primer y gran maestro.

A través de la historia nos hemos alejado de estos principios, pero siempre que nos perdemos en el laberinto de la imaginación, volvemos a buscar en la naturaleza un nuevo comienzo para esta búsqueda infinita e insaciable, que es la creación.

DANZA ÉTNICA

Como toda expresión de identidad de una comunidad obedece a su proceso y se estructura a partir de técnicas específicas y particulares que hacen de esta, una expresión única, hablo no sólo de la danza campesina sino de toda forma coreográfica resultado de un proceso socio cultural particular, es una danza espontánea, embebida, de la cotidianidad en una relación libre y natural con el medio y que regularmente se encuentra en las comunidades marginadas ya por aislamiento geográfico, económico o social.

DANZA ACADÉMICA

Cuando la danza pierde su espontaneidad, desarrollando códigos y teorizaciones alrededor de su ejecución y metodologías para su enseñanza, estamos frente a una danza racionalizada que se alejará de la espontaneidad de lo cotidiano para buscar espacios en la estética o en lo ritual, una danza de la sincronía, de parámetros y convenciones.

Pienso que las innumerables modalidades que actualmente aparecen, purismo popular, espectáculo, proyectivo, experimental, se pueden clasificar en alguno de las dos formas anteriores ya que la mayor parte de la danza de origen étnico termina siendo academizada por algún investigador que a diferencia del cultor tradicional quien se contenta con gozarla, la codifica para entenderla y convencionaliza para transmitirla; La única diferencia entre un director de danza folclórica y uno de ballet o moderno, es el espectro de movimientos que maneja y el grado de institucionalización y universalización de su trabajo.

No estoy muy seguro de lo "experimental" en el arte. Pienso que la creación como término general acoge toda experiencia como mecanismo de búsqueda estética.

Sin embargo estamos en el mundo de la sistematización y la post-modernidad, donde todo debe ser codificado, clasificado y ordenado para ser digerible por los sistemas universales de comunicación y al mismo

tiempo, siendo esto contradictorio, convergente, integrable, compatible o mezclable en una época en que el modernismo se agotó y en la búsqueda de un lenguaje que identifique este fin de siglo nos hemos lanzado a todo tipo de divagaciones creativas, donde hasta el momento prima la yuxtaposición de lenguajes, la mayor de las veces apoyada en el "caos" como fórmula para justificar la incoherencia.

Lo importante considero, es que para crear (experimentar) hay que determinar unos principios, criterios y parámetros que conduzcan a la búsqueda y permitan evaluar los resultados obtenidos, así como la eficacia de los métodos utilizados.

Por esto abogo por una preparación intelectual y práctica sobre el área artística y su contexto, la definición de una posición frente al oficio artístico, la determinación de los espacios, estilos, lenguajes y métodos creativos; una búsqueda impulsada por la intuición y pasión creadoras pero guiada con honestidad por la razón y la crítica.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA ESCENA

La Danza Étnica, como ya lo hemos planteado anteriormente, es la expresión individual del goce, por medio de un lenguaje específico, espontáneo y vivencial, que se rige por códigos psicosociales y que no busca ninguna construcción estética. Pero cuando lo suben a un escenario, entra inmediatamente en contradicción, no sólo por ser arrancado de su contexto perdiendo la espontaneidad y su carácter vivencial, sino que tiene que acogerse a las leyes del trabajo escénico, que le son ajenas.

El escenario exige el dominio de técnicas de ejecución en el intérprete y la observación de una serie de parámetros (frontalidad, direccionalidad, tensiones, equilibrios, intencionalidades) para el cuidado de la emisión de los mensajes visuales y acústicos de forma que puedan ser percibidos, leídos y emocionalmente apropiados por un público u observador no participante.

Ejemplo de lo anterior son los tiempos, en danza Étnica no tiene límites exactos, pudiéndose entender tanto como el ritual o goce lo determinan, en la escena el tiempo se debe condensar y sincronizarse lo espontáneo en lo étnico cambia por lo pautado en danza académica.

En las fiestas populares yo bailo para mi goce y lo comparto con los demás, para la escena mi goce está predeterminado por las intenciones interpretativas.

DE LO PROFESIONAL EN LA DANZA

Lo profesional lo entiendo como actitud de vida que infiere una preocupación continua por la formación y actualización y una labor cotidiana de búsqueda y construcción de la idea artística.

LOS DANZANTES
INDUSTRIA CULTURAL
©
1998

