

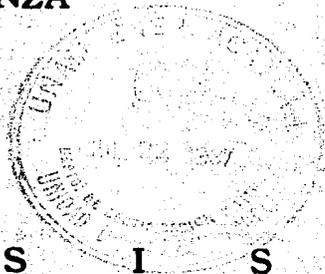


16
26j

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"**

**SOCIOLOGIA DE LA
- DANZA**



T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA
P R E S E N T A :
MA. ELENA SANTILLAN VICTORICA

ACATLAN, EDO. DE MEXICO.

1987



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

DEDICACIONES.

EPIGRAFE.

INTRODUCCION.

		Pag.
1.	Marco histórico de la danza	1
1.1	Historia mundial del baile	2
1.2	Historia del baile en México.	54
2.	Diferentes acepciones de cultura: a) antropológica b) filosófica c) política d) sociológica	74
2.1	Cultura, baile y sociedad; Enfoque Gramsciano	77
2.2	Sociedad civil, sociedad política, organismos privados y el baile	77
2.3	Diferentes formas de conocimientos. El Conocimiento estético	79
2.4	¿ Es es baile un hecho cultural ?	81
3.	Comunicación, baile y sociedad	85
3.1	Significación, signos de expresión y el baile	87
3.2	Comunicación unidireccional o vertical y el baile. Comunicación horizontal o participativa y el baile	91
4.	La cultura popular y su producción cultural.	94
4.1	Cultura popular y cultura de masas.	95
4.2	El baile y sus distintas formas de producción cultural	101
5.	Arte y sociedad.	103
5.1	Diferentes manifestaciones del arte	107
5.2	Hacia una sociología del arte	110
5.3	El arte de masas	128
5.4	El arte minoritario y el arte de masas	131
5.5	Arte popular	132
5.6	Arte minoritario y arte popular.	135
5.7	Características de la artesanía dancística	137
5.8	Reflexiones sobre la teoría de la danza.	141
6.	La Ciudad como espacio de la reproducción social del capital y la cultura popular urbana	149
	a) Una ciudad latinoamericana, México, D. F.	152
	b) La ciudad como espacio territorial y social.	153
6.1	El baile popular urbano:	158
	a) Espacios sociales donde se comunica o se concentra la cultura popular urbana a través del baile	161
	b) Como opera la ideología del consumo en el baile	165
6.2	Posibles alternativas: a) Búsqueda de identidad dancística	170
	b) Conquista de espacios	171

I N D I C E

	Pag.
7. <i>Análisis de algunos géneros danzísticos</i>	
<i>populares</i>	172
7.1 <i>Danzón</i>	174
7.2 <i>Tango</i>	188
7.3 <i>Mambo</i>	193
7.4 <i>Cha-cha-cha</i>	200

<u>CONCLUSIONES</u>	210
-------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA.

EPIGRAFE.

ZAPATITOS BLANCOS

Zapatitos blancos corre presuroso por las calles tratando de llegar al Salón Los Angeles, donde se respira un ambiente cordial y donde lo esperan unos zapatitos de colores portadores de una larga cabellera color rojizo a la clayrol, y juntos se entrelazarán para bailar elegantemente al compás de un danzón o porqué no marcando y gozando con los sabrosos pasitos del 1 2 3 Cha-cha-cha, creando un movimiento que dibuja en el espacio las distintas ideas, emociones y cosmovisiones. Los zapatitos blancos llevan que llevan a los zapatitos de colores y los traen por aquí y los traen por allá y ahora busos porque si que la vueltecita para lucir la tremenda cabellera de un hermoso pavo real que sabe portar las costumbres de una época y cuando cae la noche los zapatitos blancos y los zapatitos de color dejan de bailar porque en la mañana siguiente les espera un largo y tedioso día de -- oficina.

Cuando llega el viernes y una larga hilera de zapatitos blancos, de zapatitos oscuros, de colores y de moñito hacen su aparición en -- las taquillas del California, todos ansiosos esperan entrar para expresar su esencia, lo que realmente son y lo que piensan mediante símbolos que constantemente se renuevan, movimiento que traza imágenes en el espacio y que simplemente es la manifestación de las ideas de unos hombres, como dijo nuestro amigo Carlos Marx "para mí, lo ideal es el mundo material reflejado por la mente humana y traducido en forma de pensamiento". Así que el viernes todos ansiosos esperan entrar para transpirar el tedioso trabajo de un día en la fábrica, de ocho horas de oficina, de atender todo el día a la patrona que sólo se pasa molestando y "ve a comprar esto y haz la comida, lava los pañales, barre el comedor, ¡ Si no fuera por mí estarías de pifoso en tu cerror, todo me lo debes a mí !" Por fin llega la tarde y corren que corren para sudar al jefe y a la patrona y todos a bailar cuando la sonora interpreta la cumbia de Tepito:

" baila la cumbia de los pobres
baila la cumbia de los ricos.....
baila la cumbia de Tepito
donde se baila de brinquito.....

Y llega el sábado y por todas las calles hay carteles anunciando que el sonidero "la changa" se presenta en tal lado y se entregarán trofeos a los mejores clubes de bailarines "los fantásticos", "los traviesos", "los de Tepito", y todos hacen presencia en el lugar de los hechos y con sus zapatitos a la moda, estilo disco y sus pantalones y vestiditos bien rocos y bien endeudados que se quedaron pues dejaron todo, todo su triste y mínimo sueldo en la boutique y bailan que bailan luciendo sus maravillosos pasitos con la música de moda que trajo el sonidero desde Colombia, desde Costa Rica, lo mejor de la salsa producida en Nueva York. Por fin llega el domingo y todos los punketas salen disparados con sus tenis rojos a mandrinar por las calles y caerle al hoyo donde se encontrarán con unas lindas morenitas de minifalda y zapatitos de moñito para bailar la cumbia de brinquito y el rock bien punketas y todos a bailar pegando chicos saltotes que al piso hace temblar y aguado con las bandas por que ahora sí, - aquel que diga no, ya le cayó el chahuistle y más vale que le corra porque ahí vienen todos los panchitos a menear la cadera de un sólo golpe al ritmo del tambor. Y cuando la noche queda entre penumbras y los veladores rondan por las calles echando sus pitazos de que el orden impera por la gran ciudad y la población citadina descansa en sus casas en espera de otra fatigosa semana de trabajo deseando que los atardeceres se muestren tranquilos para salir a bailar.

INTRODUCCION

La rigurosidad del método científico ha resultado para esta investigación un tanto limitada, porque al abordar un objeto de análisis de la naturaleza del baile, la metodología existente presenta dificultades sobre la base de que se parte no del planteamiento de un problema social sino de la necesidad de analizar un hecho artístico-concreto.

La importancia del baile radica en que como práctica de los hombres ha sido utilizada en el transcurso de su historia siempre de una forma continua, no han habido épocas en las que el hombre no haya -- realizado esta actividad; ha bailado en depresiones económicas, en -- guerras civiles y mundiales, en temporadas de frío o de calor; han -- danzado los pueblos hambrientos y lo han hecho también los que gozaron de riquezas. Los hombres, por una u otra razón pusieron sus -- cuerpos en movimiento y lo han hecho para comunicarse con los dioses, con otros hombres o consigo mismos; a través de la danza han querido sostener el ritmo de la noche, de las estrellas y de los astros; pretendieron con bailar detener la furia de los huracanes, de las lluvias o tempestades, inducir la tierra para lograr buenas cosechas, -- imitar a los animales para apropiarse de sus almas; algunos han bailado para evangelizar, otros lo han hecho para expresar su rebeldía, su inconformidad o simplemente para asegurar su identidad; han bailado para reafirmarse y para objetivarse; el hombre danza para expresar su alegría, su melancolía; baila para amar, baila para odiar, para -- liberarse y para solidarizarse.

La danza es comunicación, el cuerpo es el vehículo, el sentir -- es la intención y el movimiento la consecuencia. Por esto cada cultura desarrolla su propio movimiento, su estilo y amaneramiento. Resaber cada una de sus épocas y apreciar cada uno de sus cambios es --

obligación del hombre actual, ya que conocer al pasado es entender al presente y más fácil intuir al futuro.

La danza es cultura, es comunicación y es una práctica artística por que los movimientos dancísticos son estilizados, no consisten en el simple mecanismo de levantar la mano inconscientemente y rascarse la cabeza o alzar los dos brazos al pedir ayuda. El movimiento dancístico es pensado, a la vez, que intervienen distintos factores que se desarrollan al unísono formando así la unidad artística; la utilización del espacio, la composición de los cuerpos, el juego de luz-oscurecimiento, el sonido, y por último, el contenido y el contexto social.

Existen danzas religiosas, placenteras, solidarias, amorosas, etc., y pueden ser por devoción a algún dios, en los templos, en las calles, en los cerros, en las cuevas, o bien, en los salones de baile o en fiestas sociales con ciertas pautas de conducta, y por último, las danzas teatrales y de exhibición. Las danzas de exhibición son aquellas que rara vez se bailan en los salones de baile y se presentan frente a un jurado especialista (tango, blues, paso doble y otros más). Las danzas teatrales pueden ser de tres tipos; los bailes de comedia musical o de cabaret, ballet clásico y danza contemporánea. Estas pueden contener diversos temas dependiendo del autor, aunque cada uno de estos géneros tiene marcadas tendencias.

La danza es una práctica artística y cultural, tiene la finalidad de comunicación a través de ella, los hombres se reafirman y se objetivan. He aquí el meollo del asunto, el baile no es un problema social es un hecho cultural y el hombre la utiliza para liberarse, desinhibirse, solidarizarse, expresar rebeldía así como también puede ser utilizada como medio de dominación. Un ejemplo son las danzas evangelizadoras o "los bailes del momento", "los de moda". En ambos se imponen modos de conductas y formas de percibir la realidad.

Por las causas mencionadas el método científico resultó limitado y la metodología a seguir, consistió en una observación profunda del hecho cultural (participante y distante) en la realización de entrevistas, con ayuda de ficheros, revistas, libros, periódicos; se efectuó el marco teórico y conceptual en el que se basa la investiga-

ción. No se partió de una hipótesis sino de la observación y de la revisión de la historia de las que se desprendieron determinadas interpretaciones. Estas conclusiones no resultaron en un principio, - es decir, no partí de estas posibles conclusiones o hipótesis para desarrollar el tema. Primero fue necesario adentrarme el tema en una forma subjetiva, el tema me apasionaba y sabía que algo iba a encontrar si seguía excavando con la paciencia debida, la cual, no siempre estuvo presente, pues la desesperación hacía presa de mí de vez en cuando, pero ya no había remedio y aunque no sabía por donde abordar mi objeto de análisis estaba ya inmiscuida hasta las venas en este apasionante tema, y no sólo de una forma teórica sino también práctica pues descubrí que para hablar de la danza había necesidad de sentirla, conocerla, apropiarse de ella como medio de expresión.

La observación distante se dirigía hacia las danzas teatrales, religiosas y sociales. Observé que cada una de ellas tiene diferentes estilos y modos de realizarse. El meneo del cuerpo difiere de un grupo a otro, así como la intención. Es distinto el baile teatral al de la comedia musical, el de cabaret al de concierto. Así como también de este mismo se desprende la diferencia del movimiento y de la temática entre el ballet clásico y la danza contemporánea. Las danzas autóctonas son diferentes entre sí, depende de su lugar de origen y del motivo o intención de la danza. En lo referente al baile social pude apreciar que pocos saben realmente bailar, se mueven al compás de la música, se exhiben con sus cuerpos pero desconocen las reglas del juego. Sólo unos cuantos conocen el arte de bailar y exhiben ante un jurado, un teatro o simplemente en los salones de baile su creación dancística, a la vez que contagian y envuelven a los que están a su alrededor.

Los bailes de salón o de exhibición que es como se les conoce a las danzas que son practicadas en las fiestas de vecindad, en matrimonios, en cumpleaños, etc. Son aquellas a las que se incluye dentro del género tropical pero también en las fiestas o reuniones se baila la conocida música moderna, sólo que estos ritmos al igual que

otras manifestaciones dancísticas del género tropical no son bailes de exhibición; el tango, el blues, el paso doble, el danzón son los clásicos bailes que se presentan ante un jurado, pero también puede participar un bailarín con mambo o cha-cha-cha.

Algunas de estas formas dancísticas continúan bailándose por doquier, sin perderse aún la elegancia del estilo como es el danzón o el blues. El tango no se baila en los salones de baile, ni el paso doble, charleston o fox-trot, ni tampoco algunos otros ritmos provenientes de los Estados Unidos.

Los bailes vigentes en los salones de baile son el danzón, el mambo, cha-cha-cha, cumbias, guarachas, en general la música tropical aunque a veces llegan a tocar algún rock n'roll. Estos ritmos son producidos por las orquestas y sonoras; y todavía Acerina y su Danzonera hace acto de presencia. En las fiestas sociales interviene la música tropical, la música moderna y las baladas románticas.

En la observación distante pude contemplar que los cuerpos se meneaban con éxtasis, uno le respondía al otro y viceversa. Ambos se hallaban, se comprendían y se entendían. Los jóvenes envueltos en una misma realidad bailaban su rebeldía al ritmo del rock, de la cumbia. Innovaban pasos, figuras y estilos como si quisieran alejar al pasado y romper con las ataduras del presente. Un fenómeno distinto pasaba con los adultos, se aferraban a conservar las costumbres de una época pasada. Sus movimientos dancísticos hablaban de momentos remotos. Sus vestidos, sus peinados lo afirmaban. Sus valores sociales y morales se expresaban al unísono con movimientos y comportamientos. Creaban movimientos que declan resistencia. Hacían de la danza vida y muerte en un mismo instante, actuando como espejo de una realidad social transfigurada por el tiempo y el espacio.

La observación participante consistió en vivir en carne propia la experiencia dancística. Concurrí asiduamente a los salones de baile y a las fiestas en las calles con los "sonideros". Pertenecí al taller de cultura popular bajo la dirección de la profesora --

Ma. Teresa Cisneros y junto a una compañera intentamos realizar una investigación sobre la "Sonora Sihuara" que tocaba todos los viernes en el salón "California Dancing Club". Analizamos los temas de sus canciones, observamos a la concurrencia y los fenómenos o pautas de conductas que podíamos apreciar, a la vez, que bailábamos con " los chicharos " de la sonora (son los que cargan los instrumentos) o con algún otro atrevido que nos sacaba a bailar, a los que siempre interrogábamos. Esta investigación fue incipiente debido a nuestra poca experiencia pero influyó para que posteriormente decidiera escoger al baile popular como tema de tesis. Me gustó la experiencia danística y quería estudiarla teórica y prácticamente.

Mis primeros acercamientos con la teoría de cultura popular y todo lo relacionado con cultura fue bajo el conocimiento de mi gran maestra Ma. Teresa, con quien se formó el taller extracurricular de cultura popular.

A finales de 1981 comenzó el proyecto de Primer Encuentro de Cultura Popular que se realizaría posteriormente en la ENEP ACATLAN. El taller extracurricular de cultura popular lo llevaría a cabo. Este proyecto consistía en una serie de conferencias que teóricamente reforzaba las investigaciones del taller. Contemplábamos al Lic. Máximo Simpson por su especialidad de comunicación alternativa. Al profesor Mario Salinas en Sociología del conocimiento. En lo referente a la juventud y cultura popular decidimos invitar a Víctor Roura, a Enrique Velasco y por supuesto al Consejo Popular Juvenil.

ANEXO 1.

Las investigaciones del taller estaban formadas por Silvia Romero, inclinada en el tema de lenguaje popular. Anaseli Juárez encargada del tema de teatro popular. Marco Antonio Gómez, quien se ha ido especializando en el tema de los jóvenes y la comunicación alternativa y por último mi tema, referente al baile popular; por lo que fueron invitados " el Club de los Fantásticos", a que bailar los ritmos tropicales. También para la semana que duraría el encuentro se propusieron actividades culturales como baile (ya mencionado), teatro y música. Asistió el "Ilanero Solitario", quien se

presentó afuera del auditorio, en contra de las autoridades, porque este ya había sido invitado para asistir al evento y unos cuantos días antes de comenzar el encuentro, las máximas autoridades mandaron la orden de que el "Llanero" no podía presentarse, a última hora se invitó al grupo de teatro "El Galpón", pero secretamente el "Llanero" avisó a este grupo que no se presentara porque él asistiría y presentaría su espectáculo. Dicho y hecho, el Galpón no asistió y el "Llanero" realizó su espectáculo fuera del auditorio con bastante población juvenil.

En el taller extracurricular de cultura popular también participaron alumnos de la carrera de Comunicación Gráfica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, con la realización de esculturas, de fotografías y de dibujos. Cuando comenzó este proyecto se realizó la primera junta con Ema Rizo, Jefa de Difusión Cultural y con la maestra Carmen Cano, Jefa de Extensión Universitaria, con la profesora Cisneros y el taller extracurricular conocido como "Los Buenos Alumnos". Todo parecía marchar viento en popa pero la profesora Cisneros se marchó a Tabasco dejándonos solos con el proyecto. Afortunadamente recibimos todo el apoyo de Ema Rizo y Carmen Cano. Nosotros conectábamos a la gente y la manteníamos informada de nuestros movimientos para que el encuentro resultara satisfactorio.

C.U.P.R.A., también apoyó a "Los Buenos Alumnos", para la realización de un audiovisual y de una exposición de fotografía. Alejandro Miranda era el director de este departamento por aquel entonces y nos facilitó junto con las ya citadas maestras la realización del audiovisual que se presentaría el último día de la Semana de Cultura Popular, bajo el nombre de "El Camión". Esta idea surgió del pensamiento de que el camión es el único vehículo que recorre obligatoriamente la ciudad y al que se suben distintos personajes de la vida cotidiana. Desde el merolico hasta el huelguista. El recorrido comenzaba con el amanecer en la terminal de Tacuba, cuando el chofer se dispone a partir y la gente se amontona para subirse al camión. En el transcurso del recorrido se suben un merolico, un actor de C.I.E.T.A., un huelguista, una señora que va

ANEXO 1.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ACATLÁN
COORDINACION GENERAL DE EXTENSION UNIVERSITARIA
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
FILMOTECA DE LA UNAM
TALLER DE CULTURA POPULAR III
LOS RUEÑOS A LIMNOS

SEMANA
de La
CULTURA
POPULAR
URBANA



del 23 al 27 de mayo 1983
Instalaciones de la ENEP Acatlán

Los temas centrales del Encuentro serán: La Cultura Popular y la Perspectiva Sociológica; La Cultura Popular y sus Formas de Expresión.

PROGRAMA

Fecha	Evento y Temática	Participantes	Fecha	Evento y Temática	Participantes
Lunes 23			Jueves 26	Comunicación y Comunicación Alternativa	
11 hrs.	Inauguración (Auditorio II) "Importancia de la Cultura Popular en la realidad mexicana" (Auditorio II)	Lic. Raúl Bajar Navarro	11 hrs.	"Los medios de comunicación alternativos" (Auditorio I)	Lic. Máximo Simpson Grinberg
12 hrs.	"Sociología y Cultura" (Auditorio II)	Lic. Alejandro Miranda	12 hrs.	"Experiencias de comunicación alternativa" (Auditorio I)	Felipe Ertenberg
13 hrs.	Audiovisual "Tejido Arte Asé" (Auditorio II)	Daniel Manrique Carlos Prascencia Alfonso Hernández	13 hrs.	Teatro: Los Chidos, El Llanero Solitario (Auditorio I)	Enrique Cisneros
17 hrs.	Cine (Cámpesin sin Carena) (Auditorio II)		17 hrs.	Cine (La Ilusión viaja en tranvía) (Auditorio I)	
Martes 24	Conceptualización de la Cultura		Viernes 27	La Fiesta Popular	
11 hrs.	"Conocimiento Sociológico y Cultura Popular" (Auditorio I)	Dr. Gilberto Giménez Mtro. Jorge González Sánchez	11 hrs.	"Audiovisual" (El Camión) Los buenos alumnos (Auditorio I)	Taller III de Cultura Popular
12 hrs.	"Conocimiento y Praxis de la Cultura Popular en la Vida Cotidiana" (Auditorio I)	Lic. Mario Salinas	12 hrs.	"La Fiesta en la Cultura Popular" (Auditorio I)	Lic. Eida Plasencia
13 hrs.	Grupo "Los Fantásticos" (Auditorio II)		13 hrs.	Fiesta Popular en la ENEP Acetón. (Explotada)	
17 hrs.	Cine (Salón México) (Auditorio I)				
Miércoles 25	Cultura Popular Urbana				
11 hrs.	"Cultura Popular Urbana" (Auditorio I)	Lic. José Galindo G.			
12 hrs.	"Juventud y Cultura Popular Urbana" (Auditorio I)	Consejo Popular Juvenil Sergio García Victor Roura Enrique Velasco			
13 hrs.	Cine (Mi Larga Experiencia) (Auditorio I)				
17 hrs.	Three Souls in My Mind (Auditorio I)				

al mercado, etc., hasta llegar al final del audiovisual cuando el chofer termina la rutina del día y se dirige al salón de baile para desfogarse y liberarse de la opresión cotidiana y reunirse con el amor de su vida, la costurera que le surce los calcetines. Al salir del salón se encuentra con una banda de jóvenes que pintan su camión, terminando el audiovisual con una fotografía de la parte trasera del camión donde se realizó la pinta.

El audiovisual tenía la finalidad de conjuntar las investigaciones del taller; el rock y los jóvenes, el teatro, el lenguaje y el baile. Llegó el día decisivo y aún no estaba terminado. Teníamos demasiado trabajo para que nos diera tiempo de todo: Estar al tanto de las fotografías, de los murales, de la organización del evento, con las interminables citas, con la concesión de los conferencistas, de los artistas, del trabajo que cada uno tenía para sostenerse económicamente y si no lo había pues a buscarlo y aparte de todo esto continuar con las investigaciones. Imposible era esto. Para el día final sólo contábamos con los textos y las fotografías, faltaba armarlo, y tuvimos que conformarnos con pasar en el auditorio las fotos y cada uno leía su parte correspondiente. A partir de este momento el taller extracurricular se desintegró, cada uno siguió su propio rumbo.

Para ese entonces el estudio de la técnica dancística del ballet clásico y de la danza contemporánea era fundamental. El interés consistió en conocer las bases del movimiento. En los diferentes estilos y sobre todo comprender como se articula y se define en la práctica misma, una técnica.

El estilo del movimiento es lo que caracteriza al género dancístico. Es como si al bailar algún ritmo tropical, el bailarín no meneara las caderas. Esta moción es el estilo del tropical pero conocer la técnica es importante porque a esta la desarrolla el hombre con la intención de perfeccionar no sólo un cuerpo (vehículo de la danza), sino para estilizar al movimiento (consecuencia de la danza), lograr la pureza y la limpieza de todos los movimientos; jugar con la dinámica de la danza, con el empleo de las figuras, con el vestido, con la

utilización de la luz-obscuridad, todo dentro de un mismo espacio; en el fenómeno danístico interviene el conocimiento musical, el coreográfico, la escultura; pero no la estática sino la dinámica, por que en la danza intervienen las figuras movientes, la arquitectura, la comunicación, la sociología, etc. Esta última ciencia entra en acción en este fenómeno porque puede analizar al hecho artístico, su desarrollo histórico, es capaz de intervenir en los contenidos de las danzas y en la transformación de estos.

En el caso de las danzas de concierto, los temas son variados, aunque cada género tenga tendencias; el ballet clásico se inclina a los temas "ideales" "el príncipe y la princesa", etc. La danza contemporánea maneja temas terrenales relacionados directamente con el hombre. Cada uno de estos tiene su propia técnica, sus propios movimientos, aunque la segunda sea hija legítima de la primera, son diferentes formas de expresar una realidad.

En el caso del ballet clásico, la técnica se ha ido desarrollando desde el siglo XVI, se ha ido perfeccionando y ampliando. La danza moderna aparece cuando el ballet clásico presenta serias limitaciones debido a un encuadramiento que limita la creatividad. La técnica contemporánea continuó desarrollándose y hasta el momento continúan apareciendo diferentes estilos. En un inicio Martha Graham consolidó su técnica, la cual, fue importada a la ciudad de México y enseñada hasta la actualidad por varias compañías de danza.

A mi parecer, la técnica de la Graham, no presenta las características del mexicano. Esta técnica es sumamente tensa y con poco manejo libre del torso, quizás sea porque apareció después de la primera guerra mundial y refleje la angustia del momento. En México existen coreógrafos como Miguel Ángel Palmeros que han enriquecido la técnica de danza contemporánea con movimientos que pueden identificarse más con el sentimiento latino, no se trata de manejar movimientos con tensión sino de lograr que el movimiento sea libre y ofrezca el sentimiento de libertad y relajamiento.

La danza contemporánea es, por lo pronto, vista y apreciada por una élite que aparece en todos los teatros donde se presenta danza y que "alimenta" el medio social de la danza.

En el caso de los bailes de salón, la situación es diferente, - existen diversos géneros dancísticos con específicos estilos y propias maneras de bailarse. No está consolidada una técnica universal que englobe a todos los géneros dancísticos. Aunque es verdad que - existen bailarines profesionales y especializados en estos que enriquecen constantemente al movimiento, pero respetando las bases de - éste.

Ahora bien, si a estos bailes se les pusiera un contenido específico y se les traslada al teatro tendrían que ser respetados los - pasos básicos, las figuras y los estilos que caracterizan a estas -- formas dancísticas.

La técnica del ballet clásico se originó de los bailes populares europeos, gracias a maestros especializados que aprendieron el - arte de bailar y lo enseñaron a las clases hegemónicas carentes de - creatividad, bien podría nacer una técnica en base a los bailes populares latinoamericanos.

Debido a este pensamiento me he introducido al conocimiento de las técnicas del ballet clásico y de la danza contemporánea y al - aprendizaje de las bases del movimiento de los bailes populares, a - los que he reconocido como artesanía dancística porque han surgido - de la espontaneidad popular y han perdurado por la tradición y si - vuelve a aparecer la espontaneidad, la tradición entra de nuevo en - escena. Esta es una característica de la cultura popular pues es genérica y de cierto ambiente. Por esto, los géneros dancísticos aparecen y desaparecen envueltos en un cierto contexto social y cuando continúa alguna forma dancística siempre evoluciona o se modifica.

La importancia sociológica de analizar al baile popular urbano - consiste en abordar a la cultura popular tratando de conocer su pensamiento, su desarrollo social, político e ideológico mediante signos

y símbolos que son transmitidos a través de una comunicación horizontal, y que a la vez, son influenciados por signos y símbolos de la comunicación vertical que penetra en la cultura popular. Ambas comunicaciones se encuentran dentro de un mismo contexto social, - una se nutre de la otra y viceversa, pero cada una conserva su intención. La comunicación horizontal nutre y acrecenta la solidaridad. La comunicación vertical impone pautas de conducta, formas - de percibir la realidad y hasta estilos de movimientos. Estos temas se desarrollan con mayor profundidad en los capítulos correspondientes.

Conocer el ámbito del pensamiento popular, su desarrollo - es importante para los intelectuales orgánicos, porque mediante un hecho cultural, específicamente el baile, puede unificarse a la -- cultura popular urbana. Esto es tan sólo en lo referente al baile, la unidad de los géneros dancísticos urbanos, con los que se identifican México y gran parte de América Latina.

El aspecto cultural es sólo una parte del ámbito del pensamiento de la cultura popular y si existimos interesados en estas - cuestiones, es menester que otros intelectuales se inclinen en el aspecto político y económico. La cultura popular debe conquistar - más espacios para reproducirse políticamente, económicamente, - - socialmente y culturalmente.

Dar una coherencia y sistematización al pensamiento popular es tarea de los intelectuales que trabajan para las clases populares. He aquí la importancia de la interdisciplina, de la unión de varias disciplinas que trabajan al unísono para un mismo fin.

La cultura popular urbana se inclina a girar alrededor de los géneros dancísticos que lo han identificado con sus hermanos - latinos; el género tropical. La historia lo demuestra. En 1986 - sigue vigente el danzón, el blues, el mambo, el cha-cha-cha, la -- cumbia, la guaracha, etc., y algunos ritmos que aparecieron provenientes de Estados Unidos han desaparecido, como el charleston, el fox-trot y otros más que se bailaron junto con el danzón.

Un fenómeno importante surge con el ritmo del rock, con el cual, se identifican los jóvenes, porque expresa su rebeldía o su estado de ánimo, pero en la ciudad de México, estos jóvenes no olvidan su música tropical y la transforman cotidianamente. Improvisan la cumbia o la salsa con pasos de rock.

La cultura popular urbana se identifica con los ritmos latinos y negros, como si al hacerlo, se solidarizara con los pueblos oprimidos que al igual que México han sufrido la llegada de potencias extranjeras. Al respecto de esto, narraré una experiencia -- danzística que refuerza a este pensamiento.

En mayo de 1982 asistí a las fiestas que año tras año se -- realizan en Chalma, Estado de México, a la vez que participé con -- un grupo de Concheros dirigido por el Capitán Andrés Segura. Durante los primeros cuatro días el baile, la música y los cantos no cesaron, se realizaron día y noche, por lo que los grupos se turnaban para bailar y descansar. Esta fue mi primera experiencia danzística religiosa, cada sesión duraba cinco o seis horas. El grupo en el que iba era muy heterogéneo, pues habían personas de distintas partes del mundo y del mismo México; una mujer estadounidense, una polaca, un empresario, un obrero, un campesino y alguno que otro -- intelectual. Pude observar que todos los asiduos bailaban a distintas concepciones de un dios o maneras de interpretarlo pero todos tenían la característica en común de poseer la creencia de un Dios absoluto. En el transcurso del segundo día, cuatro turistas -- africanos pidieron permiso al Capitán Segura para bailar con su -- grupo. Estos tenían la profesión de antropólogos y creían firmemente y así lo hicieron saber que América Latina debía unirse -- con África a través de los bailes, de la música, del contagio de -- un éxtasis que a todos une y solidariza. Estos no sólo reafirmaron mi idea sino también el hecho de observar a un grupo de Concheros -- que poventan de Los Angeles, California. Estaba formado por chicas que venían desde su lugar de origen en tren para participar y -- unirse a sus hermanos de sangre; los mexicanos. Este grupo se -- unió al de Andrés Segura y así lo hace dos o tres veces al año, -- pues tampoco puede faltar el día 12 de diciembre, día de la Virgen

de Guadalupe. Este fue el primer grupo que se formó en Estados Unidos en contacto directo con el capitán Andrés Segura, existe el proyecto de formar más grupos con la finalidad de unir a los mexicanos y a los chicanos a través de las danzas. El origen del mexi como debe ser buscado en sus raíces prehispánicas y he aquí el por qué de que cada grupo tenga un capitán, exista la Malinche, y todos los demás sean los guerreros. Estos fenómenos se presentan en la ciudad de México y en otras partes de la República y los Concheros se basan en una filosofía que merece ser tema exclusivo de investigación.

Esta investigación es el comienzo de trabajos posteriores, porque de aquí partirán problemáticas y cuestionamientos de distintos especialistas tanto de cultura como de arte y de baile. La tarea del sociólogo consiste en trabajar conjuntamente con el bailarín para tratar el contenido y el cuestionamiento de los temas, partiendo de la base del movimiento a desarrollar, base del género danístico o el manejo de las técnicas, esta es tarea del bailarín.

Por último, se presenta el problema de los espacios, es decir que la cultura popular urbana tiene como tarea inmediata la conquista de más espacios culturales donde pueda reafirmarse y comunicarse como tal. Apropiarse de espacios donde pueda desarrollar su creatividad y se puedan comunicar los mismos miembros de la cultura popular.

Es en este sentido que esta investigación tiene como objetivo final y central encontrar la forma de unificar a la cultura popular urbana mediante sus bailes. Porque es a través de los símbolos danísticos que se comunican, se solidarizan, se liberan, se reafirman y se recrean.

El baile como hecho cultural es una concretización del pensamiento y una forma de unificar o lograr la unidad en las manifestaciones danísticas pero no es el único hecho cultural que existe ni tampoco lo único que logra la unidad. Es necesario que la cultura popular urbana conquiste más espacios sociales, cultu-

rales, económicos y políticos.

Así entonces, es importante profundizar en el hecho artístico dancístico por que es a través de él que la cultura popular urbana se reproduce y con la utilización de más espacios esta reproducción será múltiple.

Para finalizar quiero agradecer a aquellos que hicieron posible de alguna forma esta investigación; a Marco Antonio Gómez, con quien recorri gran parte de la ciudad y me introduje al mundo de la imaginación; a Silvia Romero, con quien asistí a los salones de baile; a Araseli Juárez de quien aprendí su visión teórica; a Alejandro Gómez, estudiante de Comunicación Gráfica y encargado de la labor de fotografía para eventos de la semana de cultura popular. Agradezco en general a los "BUENOS ALUMNOS". A la profesora Ma. Teresa Cisneros, de quien ya he hecho mención anteriormente. Al profesor Alfonso Rodríguez Coss, quien me ubicó para conceptualizar cada uno de los conceptos empezando por el primer escalón: CULTURA. Por último al estimado profesor Mario Salinas que me ofreció luz y seguridad para que continuara con esta investigación sin que llegara a perderme en la siniestra obscuridad del conocimiento. Agradezco a todos aquellos que aportaron de una u otra forma su colaboración para la realización de esta investigación.

1. MARCO HISTORICO DE LA DANZA.

Para introducirnos a la investigación de la danza es menester recabar cada una de las épocas en las que se ha manifestado y conocer cual ha sido su desarrollo.

Así entonces, continuaremos con un análisis de la historia mundial del baile para después abordar al baile popular urbano específicamente en México.

1.1 LA HISTORIA MUNDIAL DEL BAILE.

El hombre a lo largo de su historia ha pasado por distintas etapas o formas de organización social, de esta manera, podemos ubicarlo dentro de un tiempo y un espacio determinado. Primeramente, existió el salvajismo, en donde el hombre dedica su actividad productiva a la recolección de frutas, raíces, comenzando con la pesca y con la utilización del fuego. En el salvajismo se distinguen tres etapas: estado inferior, medio y superior. En el estado inferior los hombres viven en los bosques tropicales, se ha llegado a pensar que vivían en los árboles (de esta etapa no hay testimonios directos para asegurar su existencia, pero si admitimos que el hombre procede del reino animal, debemos aceptar necesariamente este estado transitorio, - sólo que a diferencia del animal, el hombre tiene la característica o cualidad del raciocinio que le permite adentrarse al pensamiento, y gracias a ella, el hombre ha podido evolucionar y llegar a la etapa actual), se alimentan de frutas, raíces, nueces y como principal progreso encontramos el inicio del lenguaje articulado.

En el estado medio el hombre comienza con el empleo del pescado como alimento y con el uso del fuego que se obtenía por frotamiento, conduciendo al hombre al empleo de nuevos alimentos. En esta etapa surgen las primeras invenciones de armas que fueron utilizadas para la caza; la manza y la lanza.

En el estado superior del salvajismo, el hombre inventa el arco y la flecha, y gracias a ello, la caza se convierte en una actividad regular y una ocupación normal. El arco, la flecha y la cuerda forman ya un instrumento complejo, cuya invención supone una larga experiencia acumulada y facultades mentales desarrolladas, así como el conocimiento simultáneo de otros inventos. En algunos grupos de esta etapa aparece la alfarería, con cierta maestría en la producción de los medios de subsistencia como vasijas de madera, tejidos a mano -- sin telar con fibras de labura e instrumentos de piedra pulimentada.

Un adelanto vital de esta etapa del hombre es el uso de vigas y tablas para la construcción de viviendas. El arco y la flecha fueron para el estado salvaje lo que la espada de hierro para la barbarie y el arma de fuego para la civilización.

El hombre pasa del salvajismo a la etapa de la barbarie, en don de también se distinguen tres estados: El estado inferior se caracteriza por el uso de la alfarería, domesticación de animales y cultivos de plantas. En Asia, África y Europa poseían casi todos los animales domesticables y cereales a excepción del maíz, en América no existieron animales domesticables, sólo en el sur la llama y en el norte - el pavo.

En el estado medio de la barbarie ya se cultivaba: calabaza, melón y maíz, la vivienda se construía con adobe y piedra, labraban metales con excepción del hierro, surgen oficios como tejedores y armeros. La característica de esta etapa es que se establece la primera división del trabajo, debido al excedente del producto agrícola y ganadero (la primera división del trabajo se estableció entre el hombre y la mujer dentro del régimen patriarcal, la cual, fue sometida - cruelmente, sólo que en esta división del trabajo, no existió ningún tipo de excedente); El estado superior de la barbarie se caracteriza por el uso del hierro; el arado de hierro es tirado por animales - domésticos empleando además el hacha y la pala de hierro. La importancia de este estado es que se establece el cambio a la civilización con el invento de la escritura alfabética (se dice que a este estado deben pertenecer los germanos y los vikingos), en un principio - el trabajo de la tierra fue colectivo, pero con el perfeccionamiento de instrumentos de trabajo y la aparición del comercio, el trabajo - colectivo se hace innecesario; aparece la propiedad privada y la división de clases sociales.

Tanto en el salvajismo como en la barbarie la tierra colectiva y el trabajo colectivo constituyó la base de su actividad económica. Los hombres vivieron en tribus y su relación social era la familia, pero no como se le conoce actualmente, sino que la división social -

del grupo giraba en torno a una jerarquización familiar; los ancianos eran los que llevaban la dirección y sus órdenes no podían cuestionarse.

Paralelamente a estas actividades económicas y sociales se desarrollaron las estéticas, las cuales, son consecuencia de la capacidad creadora del hombre, de la necesidad del hombre de objetivarse en las cosas y en la naturaleza; el trabajo precedió al arte; las primeras danzas fueron imitaciones de los movimientos de los animales, por ejemplo, los bailes australianos de la rana y de la mariposa o los bailes de norteamérica del venado, del oso y del bizonte. Su función primaria no fue un placer estético, sino por el contrario, una necesidad del proceso mismo de producción; danzaban para atraer al espíritu del animal y cazarlo mejor, danzaban alrededor del fuego en honor a los dioses, ya fuera para mejorar la cosecha o para satisfacer el ego de los dioses y no desatar su furia con lluvias, huracanes o cualquier otra catástrofe natural.

Importante es señalar que todas las danzas efectuadas en aquella época, tienen la característica en común de representar y reproducir la realidad material y social, sólo que, cada una de las danzas tiene diferentes significaciones, dependiendo de su finalidad, ya sea, atraer a los animales, mejorar las cosechas, o bien, elogiar a los dioses.

Por otro lado, podemos observar al dibujo y al grabado, los cuales, también tienen la función de reproducir las relaciones sociales, mediante cualquier hecho social, como son las cacerías y los combates a través del dibujo dejaron plasmados sucesos de algún sujeto o de la tribu misma.

Los salvajes se untaban grasa o barro con el cuerpo (en Brasil los indios lo efectuaban), pero su función era utilitaria, pues lo hacían para cubrirse de los rayos solares o protegerse de los mosquitos. Después observaron que el cuerpo untado lucía más bello; en un principio las tribus de hombres blancos se tatuaban y los negros se cicatrizaban, esto consiste, en que el tatuaje negro sobresale en la piel blanca y la cicatriz en la piel negra.

Las danzas, el dibujo, el tatuaje y la cicatriz, tenían en la comunidad primitiva, el fin utilitario, es decir que la estética primitiva es, en virtud de su utilidad; los hombres se tatuaban y se cicatrizaban para identificar un parentesco, sólo tiempo después empezaron a producir una impresión de belleza y los combinaron y -- los estilizaron. De esta forma, el dibujo, el tatuaje, la cicatrización y la danza son consecuencia del trabajo y del pensamiento -- del hombre. El trabajo precede al arte, y es a través de él, que los hombres se expresan a sí mismos, sólo que de una manera más estilizada.

Paralelamente a estas actividades estéticas, se desarrolló el lenguaje. Es un medio de cohesión y desenvolvimiento del hombre. -- También es un medio de reproducción y su origen parte de la necesidad del hombre de comunicarse, de cooperar, ya sea, para la persecución de un animal o simplemente para enfrentar los peligros de la naturaleza como la lluvia, el viento, los huracanes, los terremotos, etc. En su inicio el lenguaje fue una mezcla de mímica y de sonidos desarticulados, producidos por el uso de los gestos y palabras (se piensa que éste fue el origen del teatro). El lenguaje influye en la estructura anatómica del cerebro humano, ya que desde el comienzo de las sociedades humanas, el cerebro ha tenido la facultad de -- coordinar el ojo con la lengua, así como el ojo con la mano. Es -- decir que el hombre posee el sentido del tacto que toca y lo comunica a los demás (no solamente objetos físicos, sino también emociones como la cólera, angustias, el deseo sexual, etc.). El lenguaje del hombre se fue estructurando por la necesidad de comunicar cierta información y de transmitir deseos, pero es hasta el uso de la -- poesía, del canto, de la música y de la danza que toda la emotividad del lenguaje sale a flote.

Así, las palabras de un lenguaje son signos lingüísticos, abstractos y generalizados, que indican una actividad convencional; -- son una aproximación de la realidad y en la medida en que transcurre el tiempo, se vuelven más fieles reproductores de la misma, ya que no sólo se enriquece el lenguaje sino que a las palabras dichas se les da un matiz adecuado.

Cada sociedad estructura su lenguaje por la necesidad de generalizar y representar signos y símbolos. El manejo de estos en el cerebro junto con las imágenes visuales constituyen el pensamiento humano, y gracias a él, el hombre ha podido evolucionar y llegar a una etapa en la que ha podido desarrollar una era fuertemente tecnológica.

Hemos visto que la danza, la música, el dibujo, el grabado y el lenguaje expresado mediante la poesía son actividades humanas, consecuencia de una organización social y de una forma de concebir la realidad, por lo tanto, estas actividades estéticas cambian en la medida en que las formas de organización social se transforman. Estas prácticas concretas de los hombres tienen la función de ser utilitaristas y prácticas con prioridad en el valor de uso.

Como dijimos anteriormente, las actividades estéticas cambian -- junto con las formas de organización social, por lo tanto, para comprender las prácticas artísticas de otras épocas, es menester tener con claridad la forma en que van sucediendo los cambios sociales. Los antepasados del hombre actual vivían en hordas o manadas, con instrumentos de producción rudimentarios, con una incipiente organización social, que los obligaba a trabajar en común y repartirse las riquezas por igual. La pesca y la caza fueron evolucionando al igual que el lenguaje articulado y los inventos (arco, flecha, hierro, etc). El desarrollo de la alfarería, la ganadería y la agricultura fueron cambiando la forma de organización social de los hombres y su forma de relacionarse; aparece la primera división del trabajo entre las tribus pastoras y las tribus agricultoras; aparece la creación de un excedente de trabajo; las tribus pastoras obtienen un excedente de trabajo a través del ganado, pieles, productos lácteos, etc., y en las tribus agricultoras hacen el comercio, surgiendo paralelamente otros oficios como el herrero, tejedor, etc. Con el excedente de trabajo cambia la forma de organización social de los hombres, no es tan importante ya el trabajo colectivo como el particular.

Los representantes de la Gens (forma de organización social en base a una jerarquización familiar) se apoderan de todos los excedentes obtenidos de la ganadería y de la agricultura, se establece

el dominio total de la mujer por parte del hombre. El excedente de trabajo, permite que algunos grupos de personas puedan vivir, sin trabajar directamente la tierra. Los campesinos ahora no sólo trabajan la tierra sino que también se convierten en artesanos.

Esta nueva forma de organización social es conocida como el modo de producción asidítico, el cual, presenta una tendencia a fortalecer la agricultura. Aparecen la aplicación de técnicas de riego y de drenaje, que son utilizadas en grandes extensiones de tierra. Se forma una aristocracia gentilicia que transmite sus bienes hereditarios, tiene en su poder los cargos públicos, y se alejan, cada vez más, de la masa de la población que empieza a depender de ella. Aparece la propiedad privada y la división de las clases sociales.

La importancia de este modo de producción es que la economía - ha pasado del nivel de subsistencia-recolección a la etapa de la agricultura, es considerada como el inicio de las civilizaciones, la podemos encontrar cerca de algunos ríos como el Nilo, el Eufrates, - el Tigris, así como en las costas del Perú y mesoamérica (mayas y aztecas, a Estos últimos, su modo de producción también se le conoce como el Despótico tributario). La visión del mundo de esta etapa fue básicamente teológica y sus danzas, por lo tanto, tenían que reflejar esta concepción; danzaban para los dioses. De esto hablaremos más adelante, en la parte dedicada a México y su origen prehispánico.

Después del modo de producción asidítico le siguió el esclavista, el cual, viene a ser el inicio de la civilización. No olvidemos que aunque estemos hablando de épocas continuas y precedentes, cada sociedad tiene un determinado desarrollo, pues han existido sociedades que han pasado de la barbarie al esclavismo, o como en el caso de México, que del modo de producción asidítico pasó a una organización social, donde existían, y aún existen, otros modos de producción como el feudalista y un incipiente capitalismo, coexistiendo por tanto, distintos modos de producción dentro de una formación económica determinada con dominio del más avanzado.

Al modo de producción esclavista también se le denomina edad o período de hierro, sus fuerzas productivas son destinadas a la agricultura, comercio y navegación. Existe la propiedad privada, con existencia de esclavos y amos. Predomina la familia monogámica rural, la poligamia y la poliandria. Su institución política está formada por un estado clasista y dictatorial, su religión es politeísta.

El paso de la barbarie al esclavismo se efectuó por primera vez en el antiguo oriente, en los milenios IV A.C., hasta el II - de nuestra era, apareció en la Mesopotamia, Egipto, India y en -- China. En Grecia floreció en los siglos V y IV D.C.

El clásico ejemplo de esta formación económica la encontramos en Grecia. Estaba dividida en clases sociales; amos y esclavos. Estos últimos fueron considerados como cosas, sin inteligencia alguna, semejantes a las bestias. El amo era el ciudadano considerado como ser humano, capaz de poseer inteligencia. Esta situación de miseria en la que vivía el esclavo, provocó una rebelión frente al ciudadano, estableciéndose una lucha de clases. Esta contradicción de clases llegó a tener notables repercusiones - - ideológicas.

Existieron pensadores representantes de cada una de las clases sociales. Heráclito, conocido como el padre de la dialéctica, sostenía las siguientes bases teóricas; todo está en constante movimiento, todo tiende a cambiar, eternamente, la ley esencial que hay en las cosas, es que cada una de ellas se divide en dos elementos opuestos que luchan entre sí y se excluyen mutuamente, al mismo tiempo que se transforma cada contrario en su opuesto, identificándose así, cada uno de los contrarios en la unidad de las cosas.

La dialéctica explica el movimiento de los fenómenos a través de una lucha de contrarios.

Esta filosofía de Heráclito era revolucionaria y peligrosa - para las clases privilegiadas (murió en la miseria y olvido), ya

que representaba un pensamiento alternativo para los esclavos.

En oposición a Heráclito y salvaguardando los intereses de los ciudadanos aristócratas griegos, encontramos a Parménides, con su teoría antirrevolucionaria:

" Si admitimos que es el ser es el ser, no podemos de ningún modo admitir que el ser deja de ser algo. La posibilidad de que el ser pueda dejar de ser, significa que el ser no es el ser." (1)

Existieron más pensadores como Platón y Aristóteles, quienes sustentaban tesis acerca de la estabilidad del hombre y tuvieron una fuerte influencia en los pensamientos que se generaron posteriormente, por lo tanto, podemos deducir que las filosofías que se conocen a lo largo de la historia, son, regularmente, los pensamientos de las clases dominantes.

Grecia fue la primera cultura que consideró al hombre como la criatura más importante del universo, "la medida" de todas las cosas, la libertad y el conocimiento fueron valores supremos para ellos y creían en la fatalidad del destino.

Debido a su situación geográfica, los griegos entraron en contacto con otras civilizaciones, enriqueciendo su cultura. Por ejemplo, los fenicios dedicados al comercio, y al arte de navegar, tenían la necesidad de redactar lo más rápido posible sus contratos. Originan el alfabeto con escritura fonética, hacia 1100 A.C. Por otro lado, apareció en la ciudad de Biblos un alfabeto lineal de consonantes, escrito de derecha a izquierda. Los griegos añadieron al alfabeto fenicio, los signos de las vocales, y de éste derivó el alfabeto que utiliza la cultura occidental. Los griegos aprendieron de los fenicios no sólo el alfabeto, sino también, el arte de navegar.

(1) Gomezjara. A. Francisco. SOCIOLOGIA. Ed. Porrúa. México 1978. Quinta edición. p. 83.

Así mismo desarrollaron el arte de razonar. Su intento de explicar el mundo los condujo a no recurrir a la religión o a la magia como lo hicieron en épocas pasadas, pero sólo tenían acceso las clases aristócratas pues la educación era destinada a las clases privilegiadas. Los esclavos sólo dedicaban su tiempo al trabajo y no eran hombres libres. Precisamente en este punto, encontramos una grave contradicción dentro del pensamiento griego, ya que, ellos se consideraban amantes de la libertad, y de ello, sólo gozaban los ciudadanos, esto nos demuestra que, en las sociedades con una marcada división de clases sociales, la que produce las riquezas, son los inferiores, en este caso, los esclavos.

Hasta este momento nos hemos referido a la filosofía, sin -- mencionar siquiera el arte griego. Ellos desarrollaron la literatura, la cual ha servido de modelo durante siglos; en los poemas Homéricos "La Ilíada y la Odisea" encontramos escritas las palabras que han dejado para la historia, la tradición griega. La tragedia alcanza su máximo esplendor con Esquilo, Sófocles y Eurípides, la comedia con Aristófanes.

Otro hecho importante de mencionar, es el culto organizado de Dionysos y sus fiestas y cánticos que llevan el nombre de Diti rambo. Del rito dionisiaco y del ditirambo nacen las dos formas del teatro cantado y danzado helénico, en sus dos formas primordiales, la tragedia y la comedia, que son, así mismo, la base del concepto escénico vigente todavía hasta la actualidad. Dionysos fue el descubridor del licor que libera a los humanos de sus pesadumbres. El mismo se convierte en ese juego divino, y se ofrece así a los dioses y a los hombres. Brindándoles una alegría que -- los conduce al sueño reparador a través del olvido. Los ritos para festejar a Dionysos eran celebrados en el renacer del año y en las buenas cosechas, consistían en danzar y cantar, culminando -- con la unión sexual de los participantes.

La danza dionisiaca no fue en sus orígenes una danza organizada en grupos, sino que fue una danza múltiple que conducía a la "epilepsia individual", era una danza libre e improvisada en el pleno juego muscular.

También existían las danzas llamadas de *dédalo*, dedicadas a *Ariadna*, en éstas participaban las doncellas y los adolescentes, - no eran danzas tan rústicas como las anteriores, sino que danzaban en filas, donde los jóvenes se tenían cogidos de las manos. Eran danzas que se hacían en "corro" (coro), algunas veces dedicadas a *Apolo*, por lo que no sólo eran rituales sino también virginales. Ahora bien, las nuevas danzas de la tragedia son danzas - mimadas y expresivas, en donde el artista danzante tiene que ser capaz de expresar todo lo divino y lo humano, una expresión imitable-danzante. En la tragedia se danzaba la melodía grave. En la comedia y en la tragedia se conservaba con rigidez el protocolo - ditirámico, aparecía un personaje disfrazado en honor al dios -- erotista, después aparecían los artistas profesionales.

Hasta el momento habían sido fiestas oficiales, de una procedencia religiosa, y por lo tanto, populares y gratuitas. Las cosas cambian, se inventa el boleto pagado para mirar el espectáculo, aparece una especie de juglar aislado de cualquier compañía, haciendo reír o llorar. Hasta el momento el mimo y el danzante - se encontraban mezclados en una misma persona, después se extendieron por toda Grecia, haciendo tríteres, magia y prestidigitación e interpretando piececillas a sólo o a pasos para dos o tres personajes, se acompañaban de clara (antes había sido la pandereta y los cimbalillos).

Hasta el momento hemos analizado los distintos modos de pensamiento que se generaron dentro del esclavismo (no dudamos la posibilidad de la existencia de otros más), el desarrollo de la danza y sus manifestaciones, la unificación teatral de la danza con la pantomima y el canto, pero no sabemos a ciencia cierta, si los esclavos también efectuaban estas danzas.

Empecemos a analizar punto por punto; Es sabido que las danzas dionisiacas o danzas placenteras eran elogio a un dios erótico se efectuaban dentro de las clases altas, la nobleza y los representantes del Estado, como consecuencia de una filosofía en boga-

acerca de la satisfacción total de los placeres; el epicureísmo. Entonces bien, ¿Acaso podemos imaginar que los esclavos efectuaran estas danzas después de trabajos forzados? ¿Acaso las jóvenes adolescentes vírgenes que danzaban para Apolo eran esclavas? ¿Tenían tiempo los esclavos para dedicarse a la vida artística y danzar en los escenarios? Obvia es la respuesta, si bien se dice, que cuando los esclavos podían escaparse de los ojos del capataz, se reunían en lugares adecuados, pero no para bailar en honor a Dionysos, sino para danzar y cantar alrededor del fuego, en ceremonias rituales, que ofrecían a sus dioses y a los espíritus. Eran danzas catódicas que sublimizaban al espíritu hasta llegar al descanso total.

En lo que se refiere a la arquitectura y escultura griega, podemos admirar la belleza que plasmaron en sus obras. Sobresalieron en la representación del cuerpo humano, el cual, siempre apreciaron. Este, como dijimos anteriormente era la medida de todas las cosas.

El legado cultural de Roma, otra cultura expresión del esclavismo, fue el sistema de derecho, basado en la razón y en la justicia. Formularon un cuerpo de leyes que culminó con un imperio. Esto fue el resultado de un largo proceso, trabajo y jueces y jurisconsultos. En sus obras, dieron cuerpo a una verdadera ciencia y filosofía del derecho, el cual, todavía se estudia como un fundamento de muchos sistemas legales. El latín, lengua de los romanos, se extendió por todo el imperio, aunque en el mediterráneo oriental, la lengua griega mantuvo gran importancia, Roma sojuzgó a Grecia, por su carácter guerrero básicamente.

Prevalcieron en Roma, dos filosofías individualistas, como fueron el epicureísmo y el estoicismo; para los epicúreos, el universo era el producto de la combinación de átomos, consideraban que el hombre no podía cambiar, por lo tanto, no le quedaba otro objetivo, que el alcanzar todo el placer que fuera posible; el placer supremo, pues, era la serenidad del alma, única, en el que no existía dolor, ni físico ni mental.

Por otro lado, los estóicos pensaban que el universo estaba ordenado racionalmente para alcanzar su perfección, es decir, el bien. Y como el hombre no podía cambiar su propio destino, debía aceptar los males, como meros incidentes, someterse al orden universal. Para ellos, el bien supremo era la serenidad de la mente y subrayaban con virtudes el deber y la autodisciplina. De esta filosofía encontramos a Cicerón (106-43 A.C.), Séneca (4-65 A.C.), y el emperador Marco Aurelio (121-180 D.C.).

Por otro lado, el cristianismo, estaba en pleno proceso de integración y sincretización. Homogeneizó a toda una población y apareció como una religión imperial (amalgama de ritos, conceptos, mitos, leyendas y filosofías diversas que tendían a desaparecer), el cristianismo justificó la explotación de los esclavos, con una sumisión clara, pero con la esperanza de una vida mejor en el otro mundo, al lado del gran Dios (como sinónimo de emperador), así que los esclavos se apoderan de esta religión y la hacen suya, contribuyendo a fortalecer el imperio romano.

Roma fue un imperio guerrero, y se manifiesta en su literatura, la cual, tuvo como primeras manifestaciones, las narraciones históricas y guerreras.

En cuanto a sus expresiones dancísticas, podemos decir, que fueron un tanto diferentes a las de Grecia, aunque también efectuaban un rito a Dionysos, se cree que esta tradición se efectuó por primera vez en Roma y no en Grecia.

Los romanos tenían danzas funerales y acrobáticas (legado de los etruscos), estaban muy apegados a las danzas religiosas, se danzaba en honor a Osiris y a Isis. Los romanos le daban más importancia a la virtuosidad de los saltadores, pues con esto el pueblo enloquecía.

Los histriones, los danzantes y los músicos empezaron a sotener una vida pública, con algunos disturbios, causa por la que Tiberio los expulsó de Roma, después con Nerón reaparecieron.

Las familias patricias, clases privilegiadas, protegían a los mimos y a los músicos y por supuesto a los bailarines, pues eran utilizados para su diversión privada.

Todavía hasta este momento, el danzante y el mimo aparecían como una misma persona, eran danzas mimadas, que con César Augusto tuvieron una aceptación inmensa.

El teatro clásico religioso estaba desapareciendo y sólo se seguía haciendo dentro de una élite.

La danza y la pantomima comienzan a separarse, el mimo sintió la necesidad de mostrar su propio rostro. Hasta el momento sólo lo había hecho mostrando pies y manos, cayendo propiamente en las danzas acrobáticas más que en los géneros propiamente de pantomima.

Las máscaras de origen totémico siguieron usándose en Roma, hasta las fiestas lupercales, pero las procedentes de la gran época griega, sólo siguieron vigentes hasta la última época de la pantomima clásica. Cambian máscaras, el mimo ahora lleva máscaras con la boca cerrada y los cómicos con la boca abierta.

Concluyendo, la danza en Roma fue en su inicio religiosa, se danzaba para Dionysos o Baco. Comenzó la danza teatral, sólo que los romanos se inclinaron más por las cualidades del bailarín que a las cuestiones de contenido. Las danzas religiosas tienden a desaparecer y sólo tenían aceptación dentro de las élites. El mimo y el bailarín efectuaron una acción conjunta hasta el final del imperio, se separan y desde este momento, el mimo y el bailarín, el músico y cantante inician una actividad propia, dando origen a las bases del teatro actual.

Importante es recalcar que el esclavismo es la base de esta sociedad, pues en ella, nacieron los gérmenes o bases que han seguido una trayectoria histórica y se manifiestan dentro de la sociedad actual, a saber; la propiedad privada y el derecho que la

rige, la división de las clases sociales, el excedente de trabajo. Aunque estas semillas brotaron desde la barbarie es hasta el esclavismo que podemos hablar de un modo de producción en toda su forma ción.

También nace el teatro, el escenario de la pantomima, de las danzas acrobáticas, de la tragedia y de la comedia con Esquilo y Sófocles. Pasan a un lado las fiestas religiosas, los funerales y las danzas en honor a Dionysos.

Hasta el momento, las danzas y la pantomima se hablan mezclado en las calles, mostrando sus virtudes en forma gratuita y popular, después se trasladan a los escenarios, en donde se tenía que cobrar una entrada para gozar del espectáculo. Esto ocasionó que el pueblo fuera alejándose del teatro para refugiarse y conformarse con lo que hubiera en las calles.

Las danzas tuvieron hasta el momento, como función social, un quehacer práctico y utilitarista. Existieron danzas funerales, religiosas y acrobáticas. Las dos primeras transmitían contenidos y las terceras tenían la función de enloquecer al pueblo que gozaba con las virtudes del saltarín.

Los danzantes, los músicos e histriones fueron protegidos por las clases patricias y por el Estado, en caso de que hubiera aceptación completa por parte del emperador, como lo fue con César Augusto y con Nerón.

El Imperio cae, debido a las contradicciones de las clases sociales, a la invasión de los pueblos bárbaros, etc., que contribuyeron al debilitamiento del Imperio, y a los gérmenes ya maduros del nuevo modo de producción; aparece el feudalismo.

Dentro de este bloque histórico, encontramos distintas clases sociales; el señor feudal, los siervos, los artesanos y los comerciantes. La propiedad privada de grandes extensiones pertenecía a la nobleza y los siervos tenían la obligación de trabajar tierra ajena, aparte de su propia parcela.

En el feudalismo o edad media, el teatro tiende a desaparecer, los bailarines, músicos y cantantes se fueron a las provincias para resguardarse de las terribles persecuciones de las que eran sujetos pero siguieron haciendo acto de presencia, hasta que florecieron -- las máscaras, los bailarines, los histriones en todo su esplendor -- en la época del renacimiento.

En el período de la edad media, encontramos en boga al cristianismo, filosofía que pertenecía tanto a las clases nobles como a la iglesia, y por lo tanto, las manifestaciones artísticas de esta época tenían que reproducir las relaciones económicas y políticas del momento.

Las únicas danzas que podían presentarse tenían que ser danzas con representaciones, contenidos o significaciones exclusivamente -- de Dios y de los ángeles.

Las danzas en la edad media permitidas por la iglesia, eran -- danzas religiosas y angelicales, que aún mostraban vestigios de la pagana. Un factor importante de la edad media fue el teatro litúrgico, que después se convirtió en el teatro popular.

Un importante factor del teatro y de la danza en la edad media, es que fueron utilizados para evangelizar, los cuales, serían llevados más tarde a las colonias. Observamos que dentro de este período, las manifestaciones artísticas tenían exclusivamente un valor -- de uso. Hasta este momento no fungen como mercancías, sino que fueron utilizadas como medio por parte de la iglesia y de las clases -- hegemónicas, para transmitir su ideología, y todo aquel danzante, -- mimo, músico o cantante que no reprodujera esta ideología, era perseguido y considerado pagano.

Pero recordemos las características del feudalismo o edad media para comprender mejor sus manifestaciones artísticas.

La base de las relaciones de producción de la sociedad feudal era la propiedad privada del señor feudal sobre la tierra y la propiedad incompleta del siervo, ya no podía matarlo como prevalecía --

con los esclavos, pero si podía venderlo. Con la propiedad del señor feudal coexistía la propiedad individual del campesino y del artesano sobre los medios de producción y sobre su hacienda personal, basándose en el trabajo propio.

El tiempo del trabajo del siervo de la gleba se dividía en dos partes; el tiempo necesario para producir lo que necesitara él y su familia y el tiempo adicional, creador del plusproducto que entregaba al terrateniente en forma de renta en trabajo. El campesino debía trabajar obligatoriamente 3 ó 4 días a la semana con el señor feudal, pero en la medida que pasó el tiempo, el censo personal se convirtió en especie, cada siervo debía entregar determinadas cantidades de productos agrícolas al señor. Con el censo en especie el siervo tiene la posibilidad de aumentar su producción, pues entrega una determinada cantidad y lo sobrante él se lo apropia, permitiéndole poder adquirir más instrumentos de trabajo, intercambiar o promover el comercio con otros grupos serviles, mediante el trueque hasta que aparece la moneda. Ahora el señor feudal paga en dinero y el siervo compra en dinero a los productores de los instrumentos de producción, a los artesanos (aumentaron con esto considerablemente), aumenta el comercio y las artesanías, aumentan las fuentes de trabajo a la par que se diversifican.

Los siervos enriquecidos huyen de los feudos y se transportan a las zonas interfeudales, siendo los fundadores de las ciudades medievales, dedicadas al comercio y a la producción de artesanías. Aparecen los primeros artesanos al lado de los maestros y todos los siervos que huyen se convierten en aprendices, forman así una hermandad, aunque posteriormente los maestros forman su propia hermandad para defender sus intereses, pues ven a los aprendices como futuros competidores. Las hermandades eran secretas y luchaban también contra el señor feudal que quería apropiarse de las riquezas del maestro artesano y buscarlos a bajos precios por las artesanías. Así encontramos varias clases sociales contradictorias en el régimen feudal: 1) señor feudal-siervo. 2) señor feudal - maestro artesano. 3) maestro arte

sano-aprendiz. 4) señor feudal-comerciante. 5) maestro artesano-comerciante.

La ideología imperante se basó básicamente en la concepción de Santo Tomás de Aquino (siglo XIII), quien consideraba a la sociedad como una obra divina, (este concepto fue heredado de Agustín de - - Níceas), todo fue creado por la divinidad, los hombres, las ciuda-- des, los animales, y aquél que tratara de cambiarlo, cometería el pecado de Iuzbeï, el ángel que se rebeló contra Dios.

La jerarquía feudal era incambiable, cada hombre debía disponer de la riqueza adecuada a la situación que tuviera en la jerar-- quía feudal, esto era el llamado precio justo.

Con la decadencia del feudalismo comenzó una serie de cambios-- como los movimientos culturales del renacimiento y la reforma; es-- tos cambios fueron formas externas de la transformación de expresio-- nes y adelantos humanos.

Durante la edad media hubieron notables progresos para las - exigencias que ofrecían los cultivos de la tierra. La invención - de la collarera para los caballos abrió millones de hectáreas de - tierra escabrosa al cultivo del arado. Los mineros construyeron bombas de madera para poder horadar vetas más profundas. Los cons-- tructores de navíos introdujeron el timón y la práctica de la nave-- gación contra el viento. De la cultura china tomaron prestado -- culturalmente hablando la pólvora, el papel y la imprenta, por lo cual, difundieron la cultura literaria, la religión personal y la conciencia política de las clases mercantiles. La base técnica, - para una revolución estaba dada y las clases mercantiles bastante-- crecidas. El descubrimiento de América fue un accidente debido a que andaban buscando mercaderías baratas y encontraron una fuente--

de riqueza profunda para saquearla, empezaron a tratar con esclavos viniendo a América miles de ellos, en virtud de los requerimientos de mano de obra barata. Aún así no fueron suficientes los esclavos y los indígenas, fue necesario mejorar los instrumentos de producción y utilizar menos fuerza de trabajo y las relaciones de producción - del capitalismo, el bajo nivel de la productividad del trabajo coactivo de los campesinos y las restricciones gremiales entorpecían el desarrollo de las fuerzas productivas.

Las insurrecciones de la gleba minaron el régimen feudal terminando con la servidumbre y los burgueses (maestros artesanos, usureros y comerciantes), se pusieron al frente de la lucha revolucionaria de los campesinos contra los señores feudales para tomar el poder, así se abrieron campos para el desarrollo de las fuerzas productivas.

Las manifestaciones culturales de toda esta larga época tenían que satisfacer, por ende, a las necesidades económicas, políticas e ideológicas. Tendieron a desaparecer los bailarines, músicos y cantantes, quienes huyeron a las provincias para resguardarse de las terribles persecuciones a las que eran sujetos, el catolicismo los tachaba de herejes y profanos, sólo eran permitidas las danzas y los cantos que reforzaron a la ideología dominante.

Las características que sostuvieron en la edad media la danza y el teatro fueron básicamente religiosas. Las únicas danzas que podían presentarse tenían que tener un contenido religioso.

Se danzaba para un Dios omnipotente y se representaba a los ángeles, al diablo, es decir, la lucha entre el bien y el mal, eran danzas sagradas y angelicales. Las danzas paganas siguieron su curso, aún y perseguidas, pues como tradición arraigada no es posible contenerlas. En las fiestas religiosas o en los días vecinos a ellas se contemplaban a los bailarines, mimos y cantantes.

Danzar, cantar y tocar por las calles fue la herencia de la tradición visigoda. Estos acostumbraban las fiestas

circenses y espectáculos de gran estirpe. Y gozaban con la comedia, la danza y la música. Las villas y calles de España y Francia se deleitaban con las danzas y la música. El primer obstáculo que encontró la iglesia fue cuando el Papa León IV, en el siglo IX se escandalizó de que las mujeres bailaran y cantaran por las calles, pero fue hasta el siglo XIII que quedó prohibida la entrada a los claustros y conventos de danzas y bufonadas. En el concilio de Sens en 1485, se lamenta la profanación de los templos con danzas y juegos. Pero para esta época es imposible detener esto porque las costumbres sociales ya estaban transformándose y, de allí, faltaba poco para que la época del renacimiento llegara a su apogeo y las danzas y la música hicieran su aparición en todo su esplendor.

El teatro litúrgico es un hecho característico de la edad media, después se convirtió en el teatro religioso-popular. El teatro litúrgico primero se desarrolla en el templo, más tarde saldrá al pórtico, luego a la plaza delante de la iglesia. El diablo es un personaje importante dentro de este teatro. Hace contorsiones para representar mejor su papel, así la gente ríe de lo trágico. Sus danzas tendrán un ritmo quebrado, gestos desarticulados como los de un esqueleto, el diablo se confunde con la muerte; los malos van vestidos de negro y las almas devotas y salvas hacen su procesión vestidas de blanco.

"Grandes diablos cornudos y de apariencia estable hacen grandes galadnos y se entregan a danzas espantosas, es decir, que dan espantos, con fines mágicos, por lo regular, en escenas aún muy cercanas a las ceremonias mágicas de los pueblos primitivos. Solamente el diablo y los Angeles danzaban en esta época europea: ellos, en rondas; él, a sólo, entregado a gesticulaciones epilépticas. Danza y baile eran, para la ética cristiana, el camino que llevaba al infierno; pero no cabe duda de que cuando se bailaba como los propios Angeles era estar en la gloria". (2)

(2) Salazar, Adolfo LA DANZA Y EL BALLET. ED. Fondo de Cultura Económica, breviarios 6 Mex. 1948 p. 58.

En el siglo XIV encontramos a la danza de la muerte o danza macabra. En estas entraban muchos personajes como los clérigos, grandes regidores, pequeños prestamistas. Todos ellos eran juzgados por sus fechorías y condenados a entrar a la danza. Esto es un claro ejemplo que la danza era condenada, aunque los mismos clérigos participaban y sobre todo que en algunas catedrales de los primeros siglos del medioevo existía un lugar bajo la puerta que miraba al occidente, llamada ballatoria o choraria, que era reservada a la danza. La danza macabra y las danzas de este tipo eran danzas señoriales, en donde sólo intervenían personajes de la nobleza y del clero e ignoradas por el vulgo. La vieja danza llega hasta el renacimiento en coros y procesiones que son las dos formas tradicionales de la danza (plural y coral), y las que perduran en edad media y por largo tiempo todavía.

Con los trovadores de la edad media, comienza la danza a narrar los hechos de la época. En sus orígenes la poesía trovadoresca estaba en lengua provenzal. Los trovadores de la edad media se adaptan a las exigencias sociales y a los adelantos de los instrumentos. En épocas pasadas las danzas se acompañaron de algunos instrumentos, pero anteriormente a este momento, las danzas se acompañaban de cantos. De ahí las baladas, vocablo que quiere decir canciones para ser bailadas. Los instrumentos hacen nuevos adelantos y el canto ya no se hizo tan necesario para danzar. Los juglares que contaban con repertorio tan ancestral y tradicional tuvieron que adecuarse a los adelantos.

La treske es una danza popular de la edad media, en la cual, el trovador golpea al suelo con un pie, llevando el compás mientras la soldadera toca la viola y otra el pandero con sonajas. También existía la danza en fila. La carole es una danza en rueda no necesariamente cerrada y la fardándole en fila. Esta segunda deriva de aquella. Ambas se toman de la mano. La carole fue tomando diversas formas como es el caso de incluir un personaje en medio efectuando "un pas de trois"; más tarde en figuras de cuatro personas; el instrumento característico de estas danzas era la viola y las danzaban las clases altas, en cambio las

danzas populares, se acompañaban del pandero.

Conforme los instrumentos adquieren adelantos técnicos, los ponen al servicio de las danzas o meten estribillos entre las estrofas o coplas de una canción. Finalizando el siglo XIV, el siglo arcipreste, la demanda de instrumentos era ya muy alta y los instrumentos como trombones, tambores, cornamusas, chirimías y castañetas eran los instrumentos que acompañaban a las danzas -- que se denominaban danzas altas. En cambio las llamadas danzas bajas se acompañaron de instrumentos demasiado flexibles, como laúdes, violas y flautas. Los pasos de las danzas variaban de una a otra. En las danzas altas se efectuaban pasos saltarines. En las danzas bajas los pasos eran "glissées", que consisten en deslizamientos sin separar casi los pies del suelo, en forma lenta y solemne. Esta discriminación constituye un principio fundamental del arte del danzado en la época del Renacimiento; Época de opulencia de los países europeos.

Importante es señalar que el teatro y la danza del Renacimiento dan una vuelta al pasado, a la etapa clásica de los griegos y romanos. Es un período de esplendor de las artes.

El Renacimiento es la vuelta a la antigüedad clásica; modos de pensamiento, costumbres y prácticas de vida que la iglesia -- combatido resurgen con nuevas modalidades, acoplándose a las costumbres de la época. La cultura pagana sale a la superficie de la sociedad, pues nunca fue muerta, sólo estuvo escondida.

El teatro clásico hace su aparición, el estudio del latín y del griego vuelve a hacerse presente, pues sólo había sido conservado en los conventos; las fiestas romanas y los carnavales -- resurgen en toda la extensión de la palabra; las danzas en los salones adquieren gran importancia; la música logra adelantos importantes en complicaciones polifónicas vocales, crece la música -- para instrumentos, clavicordos, violas, laúdes, trombones, trompetas. Grandes fiestas en las plazas y en los castillos con gran

des festines y grandes espectáculos entre platillo y platillo, en donde se podía mirar la capacidad inventiva de los danzantes y de los músicos.

El Renacimiento implica el nacimiento del hombre moderno, - ese momento no implicó la transformación radical del pensamiento del hombre sino que constituye su germen inicial. El hombre moderno viene a ser la continuación del período clásico, de la propiedad privada y de su cosmovisión.

El teatro religioso popular juega en este momento un papel importante, las máscaras nunca dejaron de usarse y eran una tradición pagana. Se conocen fiestas religiosas como las de Corpus -- Christi en Salamanca, donde las máscaras tuvieron una función importante. En el Renacimiento el teatro da un giro, ahora se representan comedias de Plauto y Terencio y algunos poetas como Homero y Virgilio ejercerán fuerte influencia sobre los nuevos escritores.

Los juglares que durante la edad media fueron perseguidos encuentran en este período su auge como seres individuales, es decir, que como herederos del mimo romano, hacedores de comedias y pantomimas, música, cantantes y bailarines de un repertorio antiquísimo y abierto a las renovaciones, encuentran en el Renacimiento el camino para efectuar su arte de una forma profesional e individual. Llegan en calidad de solistas con una originalidad y -- con un estilo propio. Esta característica del juglar es importante remarcar porque cambia la función social del arte, es decir, - que ahora el juglar como un individuo solista manifiesta su arte a la colectividad, cuando anteriormente el arte habla tendido a una pluralidad, es decir, que el arte se manifiesta dentro de la colectividad.

En Italia durante la Época del Renacimiento, la danza tuvo una peculiaridad, porque debido al auge económico de algunas cla-

ses sociales, lo señorial y lo popular se van a entrelazar, ya que el origen social de estas nuevas clases era campesino y por ende, - preferían las danzas campesinas y de las villas (nueva burguesía-comercial), y por ir de acuerdo a su nueva clase rendían pleitecla a lo señorial, tradición de lo medieval.

En el Renacimiento encontramos que la llamada danza alta era propiamente de las clases bajas, porque como su nombre lo indica, consiste en una serie de pasos rápidos o violentos y brincar y golpear fuertemente el suelo. La danza baja era la danza señorial, porque eran danzas resbaladas, llenas de cortesías, ademanes elegantes reverencias entre damas y caballeros. No es posible imaginar a las damas con su ropaje pesado dar grandes brincos. Estos - eran de las danzas altas, en donde se podían apreciar las virtudes del bailarín, el cual, cada vez más obtiene su importancia en el Renacimiento.

Nace el maestro de danza, como una necesidad de la época y reglamenta las danzas señoriales, a las cuales las somete a una serie de convencionalismos propios de la época. Se vuelve necesario para las danzas señoriales separarse de las danzas populares y de su improvisación constante. Así el saltarello, la piva, la zarabanda y las folias al entrar al salón deberán estar sometidas a un código propio de las clases señoriales separándose de lo popular, de su origen campesino.

El saltarello italiano en Francia era conocido con otro nombre como el pas de brabant o breban, sólo que cuando pasa a los salones de baile, los bailarines ya no podían dar esos grandes saltos sino que tenían que conformarse con dar dos pequeños pasitos - rápidos y mover el torso hacia los lados;

"Un manuscrito del siglo XVI existe en la Academia de la Historia de Madrid, y que cita reiteradamente Curt Sachs, conserva todavía la idea del saltillo sobre el pie derecho mientras se adelanta el izquierdo echándolo por lo alto. Se entrechocan los pies y se levanta el cuerpo --

con otras variedades de quebraditos, que son pequeños -- quiebro del cuerpo, y de saltillos, hacia adelante y -- hacia atrás. Las vueltas o tours importan en el saltarello francés. Aunque desciendan allí de la stampida provenzal del tiempo de los trovadores, como en Alemania -- las danzas greteten, no guardan ya el ritual de golpear al suelo con el pie, mientras que las danzas populares -- españolas conservan incólume el zapateo, con aquel ímpetu y violencia que señalan nuestros escritores del siglo XVI". (3)

También las gambetas y el canario consistían en dar "coces en el aire" para un bailarín solo, debiendo pertenecer al grupo del saltarello. Este último es un baile de parejas, dos pasos se meten en el tiempo de uno de la baja danza, y se transcribe a tres tiempos.

"Curt Sachs dice que el ritmo de la baja consiste en cuatro grupos de figuras triples (un $12/8$ o quaternion..". (4)

A mediados del siglo XV, la baja danza no significaba lo que posteriormente sería, danza para las clases señoriales, sino que -- todavía era por la forma en que se ejecutaba. Todavía no habla -- una coreografía definida sino que era improvisada, dejando a la memoria del danzante los detalles, aún cuando tuvieran en común el aire lento, las actitudes solemnes, los pasos rastreados y un ligero movimiento de elevación sobre los pulgares. Es hasta el siglo-XV que se logra una coreografía definida, los pasos eran sencillos y dobles y es hasta el siglo XVII que la baja danza se combina con las gallardas, perdiendo su carácter tradicional.

La moresca fue la danza típica del Renacimiento, estuvo unida al travestimiento o enmascaramiento de los danzantes. No se sabe

(3) Salazar, Adolfo. Op. Cit. p. 85.

(4) Op. Cit. p. 86.

a ciencia cierta su origen. Algunos autores la creen española y la relacionan con un bailarín zapateando de punta y tacón. La moresca es una procesión danzada y tiene la particularidad de que entre los pasos solemnes se intercala un episodio pantomímico, por eso se le considera dentro de una clasificación del brando.

La gallarda y la pavana sustituyen a la moresca, y durante síglo y medio la gallarda hace gala de presencia. Hay gallardas para todo el mundo, pues es un ritmo vivo, animado y alegre. Sus movimientos son vivos aunque deben ser más lentos para los hombres altos, pues toman más tiempo en ejecutar lo que un hombre de baja estatura. La gallarda incluye al turdión, el cual debe ejecutarse después del retour de la baja danza. El tourdión se baila con mayor tranquilidad y con acciones y gestos menos violentos. La manera de bailar una danza, ya sea la baja, el tourdión o la gallarda difiere según los tiempos y los lugares.

En el Renacimiento encontramos tres diferentes formas de bailar según el género musical: Danza de parejas sueltas, danza de parejas unidas y danzas múltiples o corales.

Las danzas de parejas sueltas son las pavanas ya sea la pavanilla italiana o la pavana española, la española, el pasamezzo-paso y medio, la gallarda, el turdión, el corrante, el canario o danse des canaries, la cascarada (desconocida en España), la bergamasca, la zarabanda, la chacona y el pie de gibao.

Las danzas de parejas unidas eran pocas, pues los prejuicios de la época fueron bastante fuertes, si la pavana o la zarabanda fueron condenadas por la iglesia y las danzas de parejas unidas co

mo la volta (en donde el bailarín sujeta de la cintura a la dama y la hace dar una vuelta de campana tenía que ser doblemente condensada). Después se hizo cortesana y la reina Isabel de Inglaterra lucía sus hermosas piernas bailando con el duque de Leicester. También existieron las danzas de remolino como la Drehtanz y el Laendler popular que después iría a parar al vals del siglo XIX.

Las danzas plurales consisten en la intervención de muchas gentes, así como las danzas de procesión, llamadas carolas en la edad-media, o como las del brando en la época renacentista, que eran danzas en coro con acciones pantomímicas entre paso y paso. Una sucesión de branles donde se injertaban movimientos de la gallarda y se practicaban en Francia. Este fue el origen de la gavota, en la cual entran las reverencias con besamanos, saltos y cabriolas, a más del ru de vache, literalmente coz de vaca, movimiento violento de la pierna hacia atrás. Era una danza breve, de cuatro tiempos o pasos que comenzaban en la parte débil del compás y se llevaba con gran ligereza. Más tarde cambió de carácter y la del siglo XIX no tiene ya contacto con sus antecesoras.

Así las danzas cortesanas en la época del Renacimiento tuvieron un auge espectacular, primeramente en los salones, en los cuales las damas y los caballeros cortesanos hacían gala de los pasos aprendidos con un maestro de baile.

Paralelamente a los bailes de salón se desarrolló la danza teatral, mezclada con argumentos de comedias o tragedias, el canto, la música, las máscaras y un complejo gamo de coreografías y escenografías. Estos espectáculos inicialmente se efectuaron en los eventos de la nobleza dentro de los castillos.

Se originó el ballet comique o ballet cómico, como consecuencia de los eventos realizados en los castillos llamados mascaradas, y presentaba un argumento de comedia con una duración de cinco horas aproximadamente. Durante el transcurso de este tiempo desfilaron carros, música e infinidad de danzas. El ballet cómico era un espec-

ídculo basado en las danzas cortesanas, como las voltas, brandos, pasapies, entremeses, etc., con la aportación de figuras geométricas. Este tipo de festejos era usado principalmente con las clases nobles por motivos de matrimonios, actos políticos o simplemente actos suntuarios.

Se introdujo otro género conocido como ballet a entrées, el cual consistió en pequeños números aislados uno del otro, lo que conocemos por revista; estos números solían ser ligeros y burlescos, lo importante de todos los números consistía en mostrar contrastes y efectos visuales de los disfraces y de las danzas. Este tipo de ballet sólo fue una derivación del ballet cómico.

El ballet cómico resultaba un espectáculo sumamente caro, por lo que tuvo que continuarse con serias modalidades y restricciones. Entonces, los poetas, músicos, cantantes y bailarines introdujeron un nuevo tipo de ballet, conocido genéricamente como el ballet de cour. Este último le da una gran importancia a la parte declamada y a la parte musical, con un argumento establecido dramáticamente. Así el ballet se fusiona con la ópera, formando el género conocido como ópera-ballet. El músico Lully tuvo gran importancia para la formación de este género.

Como se dijo anteriormente en las fiestas religiosas populares de Salamanca o de Sevilla encontramos la utilización de máscaras; un punto importante de señalar es que en 1571, en la Andalucía Alcañal de los Gazules, se festejó en la plaza del pueblo la conquista de América con un espectáculo que se llamó "Máscara de la prisión de Moctezuma", en donde aparece Moctezuma y sus indios, Hernán Cortés y sus soldados. Durante todo el siglo cervantino - la utilización de máscaras era propio para cualquier festejo o suceso oficial.

En los salones de baile en el siglo XVI, las danzas altas, bajas, pavañas, alemanas y pie de gibao estaban en todo su esplendor. Así como la gallarda y la corrandá que se prestaban para coreografía, para ese entonces la moresca ya estaba desacreditada - al igual que el brando.

Como el ballet comique resultaba tan suntuoso decayó y las más-caradas por su costo tan barato seguían teniendo gran éxito y además porque siempre divertían, entonces se pensó que si entre mascarada y mascarada se seguía una trama pues se convertirla en un ballet-masquerade. Esto surgió de la idea de considerar a las mascaradas como algún espectáculo de la plebe, sobretodo después de haber visto algo tan espectacular como el ballet comique. Así el ballet-masquerade viene a ser la transición a otro género, mencionado anteriormente, el ballet a entrées. Este último será un género barato ya que se dejaban los grandes disfraces para los ballets importantes y para los más no importaba el disfraz, podía ser de barbero, de mozo de taberna, etc.

A partir del ballet comique tres características van a tener -- los espectáculos; primeramente la parte escenográfica, la cual estaba llegando a su punto de esplendor; la parte danzable y la perfección-musical. El ballet de cour le da una gran importancia a la parte de llamada, vocal e instrumental, fusionándose con la ópera.

Resumiendo: las mascaradas, el ballet comique, el ballet d' -- entrées y el ballet de cour fueron cada uno en su momento, los distintos espectáculos de los que se valieron las clases de la nobleza para su diversión. Dentro de ellos los músicos, bailarines, cantantes y comediantes hacen gala de sus virtudes para llevarlos a escena.

La característica de las mascaradas y del ballet d'entrées consiste en pequeñas mascaradas o entradas que componen el espectáculo sin ningún tipo de argumento. En el segundo bastaba con que los músicos disfrazados formaran un cuadro y los danzantes bailaran entrometiendo juegos entre sus números como luchas, pantomimas, acrobacias. Posteriormente el argumento tomó más importancia, como fue el del ballet de cour. En este, el canto y la parte declamada pudieron desarrollarse hasta que la ópera desplazó a la parte danzada.

En un inicio el lugar propicio para los espectáculos fue en la sala de los castillos, el cual se condicionaba para esto. Se pintaban paisajes en el fondo del escenario cubriendo unas puertas que al

abrirse daban paso a los carros que llevaban a los personajes con sus disfraces y máscaras respectivos. El travesti de los bailarines era riguroso, al igual que sus máscaras.

Según nos cuenta Adolfo Salazar:

".....el escenario, situado en un plano más alto que la sala, se unía con ésta por una rampa que, en algunos casos, corría por ambos lados de una escalinata. En los ballets preludivos por un récit donde explicaba el argumento, los recitantes y a veces los cantores, aparecían sobre la plataforma del escenario: los bailarines, abajo, en la sala o parterre. El argumento era siempre una excusa y todo debía convergir hacia el gran baile final, donde todo el mundo se mezclaba profesionales y grandes señores. Durante mucho tiempo fue de rigor que los danzantes apareciesen con los rostros cubiertos por un antifaz negro con penachos de plumas o aigrettes, como en las cortes italianas que sirvieron de modelo a Catalina de Médici. Ricas tónicas los cubrían, según la categoría social de la máscara, la cual era fácil descubrir por este hecho, aunque tuviese que representar a un mendigo, mientras que los bailarines profesionales iban vestidos con mucha menor riqueza, aunque representasen dioses o monarcas". (5)

En tiempos de Luis XIII, las mujeres tenían prohibido participar en los repartos, más tarde así lo hicieron, pero en este momento sólo las mujeres entraban en los repartos pues cuando se mezclaban hombres y mujeres, el espectáculo tuvo menos boga.

Las danzas del ballet, para este momento, ya eran diferentes que las de salón. Sólomente si la situación lo requería se daban branles, voltas, pavanas o gallardas, y cuando participaban los españoles debían entrar al compás de la zarabanda y acompañados de guitarras. La coreografía estaba a cargo de profesionales preocupados en darle al espectáculo variedad y originalidad al contrario de la tradición exigida en la corte, sobre todo si eran branles aldeanos.

En los ballets cómicos se empezó a utilizar el argumento, los danzantes eran nobles y los músicos profesionales pero en los ballets que siguieron con argumento, los señores se mezclaron con

(5) Salazar, Adolfo. Op. Cit. p. 115

los bailarines profesionales, así como también las danzas de carácter bufo; cada danza con su clase. Aunque hubieron casos de la participación de los reyes en las danzas de carácter bufo, lo hicieron por gusto. Los maestros de danza cuidaban que la técnica de los bailarines fuese perfecta. Caballeros de alta alcurnia se encargaron de dirigir los ballets asesorados por coreógrafos como el maestro Bocán que de París pasó a la corte inglesa a dirigir las masques. Otro profesor Marais fue famoso bajo el reinado de Luis XIII y por último el coreógrafo Beauchamps, quien en el reinado de Luis XIV consolida una técnica definitiva.

" Sus méritos, en este punto, no pueden regatearse, pues parece que montaba un ballet "grande" en quince días y uno pequeño en ocho. Sus principios técnicos se perfeccionan después de él, pero serán la base de la danza de Academia, mientras que las novedades de esta técnica de elevaciones serán materias de estudio durante no menos de un par de siglos, hasta que en el XIX adquiere su mayor perfección con las enseñanzas de la Academia Francesa, a partir de Beauchamps, consiste en la necesidad de mantener intanto su vocabulario, de manera que los términos técnicos usados en su tiempo y poco después, conforme la gramática de la danza clásica los define, continuarán diciéndose en francés, entonces y ahora, en Francia y en todos los países que han aceptado ese modo de arte. El hecho resulta todavía más importante desde el momento en que la escritura de un ballet o sea el intento de cifrar en un papel un modo de solfeo de los pasos, no ha llegado a cuajar nunca." (6)

Los ballets mascaradas tendían a dirigirse a un público grande en general y los ballets de la corte, la suntuosidad y lo espectacular eran en grande. La escenografía en esta etapa llega a un momento clave, pues los ingenieros son llamados en España y en Francia para montar las obras con toda la riqueza de fantasmagoría e ilusionismo.

El cardenal Richelieu instaló en su palacio admirables máquinas para la magnificencia de los ballets, a su muerte, Ana de Austria se instala en el castillo utilizando la maquinaria para grandes ballets y óperas. La sala resultó inadecuada para tantos espectadores, por lo que el ballet no bajó más del escenario. Esto

(6) Op. Cit. p. 126.

constituye el punto característico para la etapa a la que estaba entrando el teatro. El ballet d' entrées también se sirve de máquinas perdiendo toda su sencillez y se une al argumento y a las primeras óperas francesas.

Como se dijo anteriormente, el músico Lully juega un papel importante en este momento, debido a que hasta este momento la música había tenido un carácter modesto y con Lully pasa a un primer plano de interés.

Al principio los músicos tomaban un lugar cuadrangular y los bailarines danzaban entre ese cuadro. Posteriormente los músicos toman un lugar que consistía en tribunas separadas a veces en medio de la sala, la orquesta no se sujetaba a ningún plan y utilizaba cualquier instrumento disponible. Los más importantes fueron los violons, -- fuesen del rey o de la villa, dentro de estos distinguimos a todos -- los instrumentos de arcos y violines, también había laúdes, arpas, -- flautas, cornetas, cuernos de caza, oboes, cornamusa, liras, guitarras, tiorbas. La parte instrumental más importante fue la ópera, generalizada en tiempos de Lully.

A la muerte de Luis XIII en 1643, cesaron los ballets, sólo por un tiempo, sustituyéndose la costumbre de medio siglo antes en los días de carnaval por una ópera italiana. El ballet resucita bajo la especie de ballet a entrées y los músicos Berserade y Lully serán -- sus grandes confeccionadores, observan que el intervalo que hay entre cada dos números dancísticos es un espacio muerto y para rellenarlos, Lully compone trozos intermuertales, trozos vocales, dños y escenas dramáticas. Muy pronto se cae en la contradicción de que -- los pasajes bailados no son parte de un ballet verdadero sino que -- son: entradas de una ópera. Esta transformación de Lully en ambos géneros propicia la fundición de la ópera-ballet. Entonces se pensó -- que si el ballet quería vivir independientemente tenía que estructurarse de otra forma. A la danza se le da una importancia regulada y por fin se forma de "Academias de Musique et la Danse", fundada en París bajo el reinado de Luis XIV. Con este acontecimiento aparece una nueva época en la danza que, sin apenas modificaciones, llega a

nuestros días dentro del concepto de "Danza Clásica".

Giovanni Battista Lully (más tarde conocido bajo el nombre de Lully), se introduce a la corte de Luis XIV y logra que éste lo -- nombre (compositeur de la musique instrumentale" de la corte. En es tos momentos da un giro.

"Los viejos estilos polifónicos estaban periclitando desde el comienzo del siglo y la música instrumental cobraba nuevos rumbos merced a la paulatina invención de la frase expresiva, que daba valor a las danzas, poco interesantes melódicamente hasta entonces, pero cuya estructura armónica utiliza como base, mientras que la melodía cantable tenía, - en el área de las óperas, un campo enteramente nuevo donde desarrollarse. La armonía apenas comienza a vivir su nueva vida, relegada antes poco menos que al acompañamiento - en la música de sinfonía, que vale tanto como decir de orquesta, e incluso este mismo organismo, la orquesta, comenzaba a tener cuerpo y unidad". (7)

Hasta este momento todas las óperas habían sido en italiano y - Lully no se arriesgaba a ponerle versos en francés, por lo que Lully se limita por lo pronto a recabar la composición íntegra de los ballets queriendo lograr una unidad con la música, para esto necesitó metodizar el estudio del violín y los pasos de danza, a esto tendían los bailarines que habían formado la Academia en el Louvre en 1661. Así el ballet se convierte en la comédie-ballet, con sus pasajes hablados y que podía competir con la ópera italiana. Lo que va a distinguir la ópera-ballet de la ópera es la ejecución de la parte danzada porque la parte cantada y la instrumental adquieren mayor importancia.

En el año de 1661 se estableció una academia de música que tenía la finalidad de presentar óperas y dramas con música en versos - franceses. El rey Luis XIV otorgó a la academia un privilegio por doce años para que Robert Cambert y el marqués de Souverdyac lograsen el cometido. La Academia obtuvo éxito y Lully decidió entrometerse apropiándose de ésta y para 1672 era ya el organizador de los trabajos internos uniendo lo nuevo de música y lo anterior de danza. Para 1687, Lully fallece y durante mucho tiempo no hubo quien lo reemplazara.

(7) Op. Cit. p. 121.

La Academia Royal de Musique et de Danse logra la estructuración de la gramática terpsicórea, vigente hasta nuestros días. Se convier- te en el centro de la ópera y de la danza con una reglamentación asom- brosa y rigurosa. Invervinieron en la Academia varios maestros de -- danza como Beauchamps, Bocan, Pecourt y Feuillet.

" Las musas, ballet de Benserade, en 1667, y el triomphe de l'amour, de Lully, en 1681 - donde por primera vez aparecen cuatro bailarines profesionales-, señalan los puntos culmi- nantes del arte del ballet en este momento. Con el nuevo - siglo, otros talentos alborean, los de La Salle y La Camargo en primer término; luego la Heinel, reina de la pirueta; -- Pierre y Maximilien Gardel y Madeleine Guimard. A todos do- mina el genio de Noverre como maestro de danzar y los de -- Louis Dupré y Gaetano Vestris como bailarines que le antec- dieron y a quienes se llamaba, por turno, dioses de la dan- za. Estos son los tiempos nuevos y más gloriosos del ballet en el siglo XVIII." (8)

Así comienza el nuevo siglo XVIII con la gloria del ballet, con - la claridad de sus fundamentos técnicos y su posibilidad de transfor- maciones en el estilo, gracias a estas dos características aparece la danza moderna, la cual surge como hija legítima del ballet clásico.

El siglo XVIII es importante porque dentro de él se manifiesta la revolución francesa, la cual, establece las bases políticas, económi- cas y culturales vigentes hasta nuestros días. La sociedad burgue -- sa consolida su poder dentro de todas las esferas de la sociedad. - Hasta el momento hemos visto el desarrollo del ballet clásico, como - surge de las capas populares y como se apropian de los bailes del pue- blo las clases nobles y la incipiente burguesía también nacida de las clases populares llevándolas al teatro. La burguesía le da a la dan- za un carácter señorial porque en la medida que su poder económico se acrecienta va despreciando su origen popular y trata de llegar a la - tradición medieval de lo señorial. Utiliza a maestros de danza, quie- nes consolidan una técnica terpsicórea para la manifestación de los -- grandes ballets. También es en esta época que los comediantes juegan un papel importante, pues es a través de ellos y de la palabra que -- los mensajes enviados consolidarán la nueva hegemonía burguesa como - es el caso de grandes escritores representantes de la revolución fran- cesa.

Un acontecimiento importante mencionar es la Declaración Francesa de los Derechos Humanos de 1789, pues en ella se consolida políticamente la burguesía, con su nuevo modo de producción; el capitalismo. Esta declaración constata los derechos que todo ciudadano debe gozar, se establecen las bases del capitalismo con la libertad de comercio, la libertad de expresión, libertad de culto, etc. Se enaltece el individualismo y la libre competencia de los mercados, estableciéndose como base principal del capitalismo; la mercancía. Es en este momento que el baile, el teatro y toda manifestación artística adquiere otro valor, ya no va a tener como finalidad un valor de uso, es decir que hasta este momento cualquier hecho artístico-cultural hablandose la función de transmitir ideología o formas de pensamiento. -- Como es el caso del teatro religioso, que transmitió la ideología -- hegemónica del momento, la de la iglesia católica, obteniendo gran importancia para la colonización de los pueblos americanos. Otro -- ejemplo es el teatro pagano, que a pesar de las persecuciones de la iglesia subsistió hasta el Renacimiento, momento en el cual, cobra -- su auge. En el capitalismo las actividades artísticas adquieren un valor de cambio, se convierten en mercancías; cualquiera que quiera gozar del baile y del teatro tiene necesariamente que pagar una cantidad de dinero y los actores, bailarines, cantantes se convierten -- en asalariados; todos en conjunto venden su fuerza de trabajo al mejor postor.

La coreografía, la escenografía, los actores, bailarines y músicos se integran dentro de los espectáculos enalteciendo a su vez a la técnica, la cual se manifiesta en el baile, en la música, en los efectos visuales. Es con la sociedad burguesa que la técnica se desarrolla sólo que en el siglo XVIII se sigue conservando la tradición medieval. Los ballets siguen conservando argumentos propios de un idealismo vigente con Hegel. El ballet clásico continúa una evolución, dándole algunas veces más importancia a las virtudes corporales y otras a la expresión de un contenido, cayendo algunas veces -- más en la pantomima que en el baile. Hasta fines del siglo XIX se consolida la danza moderna, técnica dancística que tiene como base -- principal la utilización del cuerpo humano manejado con posturas y movimientos más violentos como las contracciones y con argumentos -- más terrenales. Se deja a un lado los argumentos clásicos de la prim

cesa y del príncipe y se vuelven los ojos hacia la tierra. Pareciera ser que la danza contemporánea es consecuencia de la filosofía nacida en el siglo XIX, con Carlos Marx, quien le da un giro a la filosofía clásica-alemana, dándole más importancia a los vínculos del hombre con su base terrenal; el Materialismo Histórico Dialéctico.

En el siglo XVIII, la sociedad burguesa suple a la aristocracia y no le es posible sostener la fastuosidad de los espectáculos, fue necesario reducir el costo de los eventos, pues esta fue la causa de la disminución del erario de la nobleza; por lo que los ballets a -- entres vuelven a tomar su apogeo e incluso las óperas-ballets también hacen un giro y el espectáculo se reduce de cinco actos a tres actos sin una secuencia entre ellos. Dentro de este siglo encontramos a Jean Philippe Rameau, quien después de Lully presenta notable talento, aunque vale decir que fue necesario esperar casi medio siglo para que apareciera este, por lo que tuvo enemigos, seguidores de Lully y de su música sencilla.

La reputación de Rameau crece y se relaciona con los grandes filósofos del siglo XVIII como Voltaire, Rousseau, quienes llegaron a escribir libretos para las óperas-ballets. Diderot ejerce notable influencia sobre los ballets porque proclama la vaciedad de los argumentos mitológicos y pseudohistóricos, y sostiene que la emoción -- realmente humana está en los dramas cotidianos, en la calle.

La danza adquiere nuevos valores auténticamente coreográficos, plásticos y dinámicos. Paralelamente, Noverre, coreógrafo importante reacciona contra las pelucas y las máscaras e introduce una nueva forma de bailar, no más verticalmente sino horizontal, es decir que Noverre introduce una nueva forma de utilizar el espacio. De esta manera la danza se torna más expresiva, utilizando algunas veces más la mímica y haciendo reformas sumamente importantes para la danza; -- se tiende a la libertad del cuerpo, se aligeran camisas y corpiños y fue hasta 1773 que el bailarín Pierre Gardel tuvo que sustituir a -- otro bailarín por causas de enfermedad y se presentó al escenario -- sin máscara y peluca, el público lo recibió con aplausos y a partir de este momento quedó atrás la tradición de máscaras y pelucas, --

después de 13 años que Noverre habla abogado por la supresión de estas.

Básicamente encontramos en el siglo XVIII, el conocido ballet d'accion o danza en acción, la cual consiste en romper con las máscaras y las pelucas, suprimir cualquier ropa bultosa como las faldas con pesados sacos colgados de la cintura, desterrar las cadenas postizas, sustituir la rutina por el gusto, indicar un traje más verdadero y pintoresco, exigir más acción y movimiento en las escenas; alma y expresión.

"... El ballet-pantomima, arte imitativo según la fórmula de los Enciclopedistas, que entonces eran el oráculo en todos los aspectos del pensamiento, significa "la pintura de las pasiones interpretada por la danza en acción". "El espectáculo de la danza debe resultar de un entendimiento perfecto entre el pintor de las decoraciones, el músico, el maestro de danza, el maestro de ballet y el maquinista. Solamente una cultura casi enciclopédica capacita al coreógrafo para cumplir su cometido. Nunca debe pedir a los danzantes que imiten sus propios gestos y sus pasos, sino que le corresponde instruirlos en el espíritu de la obra". (9)

En cuanto a la técnica Noverre dice a los danzantes:

"Hay que renunciar a la rutina servil, que no deja al arte emanciparse de su cuna; examinad todo lo que convenga a vuestro talento; sed originales, haceos un género propio (un modo de estilo) según los estudios que hallais hecho antes; copiad, pero copiad solamente a la naturaleza; es un bello modelo que no extrañe nunca a quienes lo han seguido." (10)

Los cánones de Noverre son muy exactos, señala que los pies nunca deben separarse más de dieciocho pulgadas uno de otro. Solamente 32 bailarines bastaban en escena aunque admite que halla coros, pero no como anteriormente habla sido, pues hubo casos de 500 bailarines moviéndose como estatuas.

A la música de Rameau con coreografía de Noverre le sucede otro músico llamado Cristóbal Wilibaldo Gluck, este escribe grandes óperas destinadas al público francés, paralelamente en España se bailaban ballets parecidos sólo que con argumentos más nacionales. En esta etapa la danza pierde sus características como género independiente por lo que se refugia decidiendo renunciar a los trozos cantados y

(9) Op. Cit. p. 155.

(10) Op. Cit. p. 156.

recitados. El ballet se refugia en su propio género y se abre una nueva etapa para los bailarines de ambos sexos, a esta nueva época se le conoce como el ballet romantique, el cual toma auge en el siglo XIX, - dentro de este ballet el minuetto hace gala de presencia con las virtudes de los bailarines.

El expresivismo de Noverre es una consecuencia del momento histórico en el que se vivía en aquel entonces, cuando el pensamiento de -- los enciclopedistas estaba en auge, y al pasar de moda al igual que la teoría de Noverre sobre la imitación de la naturaleza, dejando a un lado las cabriolas y entrechats, los cuales, son movimientos académicos -- que requieren del virtuosismo del bailarín, y que por lo tanto, le quitan expresividad. Los sucesores de Noverre continúan con su teoría -- dándole el giro necesario para la modernidad. Aparecen algunos hombres como Salvatore Vigano, Carlo Blais y Felipe Taglioni que van a revolucionar el ballet. A Vigano se le reconoce el papel que jugó dentro -- del ballet al darle su propio carácter, más baile que pantomima. Vigano componía sus ballets muy bien planeados y estructurados, algunas veces el mismo compuso la música, y no permitía la transgresión del movimiento ideado. Consideraba que había en la pantomima una estructura rítmica ajustada al ritmo musical y a la coreografía de los gestos plásticos, a los cuales los despojó de los amaneramientos en los que habían caído. También cambió la actitud del solista paralelamente al cuerpo del bailarín. Vigano individualizó los caracteres, principales o secundarios y todo bailarín tenía que tener un papel importante. El antiguo coro se dividió en grupos y cada uno tenía su variante con la multiplicidad de las combinaciones plásticas. Nunca llegó a utilizar a más de 80 bailarines, como es el caso conocido que Noverre en Stuttgart dispuso de -- 500 bailarines. Con Vigano el ballet en Viena llegó a un esplendor -- mientras que en París todavía no se recuperaba.

El resultado del ballet que desarrolló Vigano sigue vigente hasta nuestros días, al cual se le dio el nombre de choreodrama (drama coreográfico), y más tarde se llamó drama sinfónico. Las obras más celebradas de Vigano fueron sus coreografías para las criaturas de Prometeo - (escrita por Beethoven y estrenada en 1811), un Otello y la Vestale, en donde Vigano expresó su pasión por la belleza plástica de las actitudes

individuales y de la armonía de los grupos separados, claro es que Viganò era un fanático de la pintura y de la escultura, muere en Milán en 1819, su lugar quedó vacío hasta que lo sucedió Carlos -- Blais.

Un hecho importante de señalar es que a finales del siglo -- XVIII empezó a existir la costumbre de organizar bailes privados -- con un alto costo y cobrando la entrada. Como es el caso del gran bailarín Dauberval, nacido en Montpellier en 1742, quien en su casa de la rue de Clary instaló un salón, el cual fracasó, y tuvo -- que huir del país perseguido por sus acreedores, pero surgió la -- tradición. Dauberval fue el principal solista en el ballet de -- Mozart, "Les Petits Riens" coreografía de Noverre.

Carlo Blais fue el gran teórico de la danza en el siglo XIX, -- quien continuó a predecesores ilustres del siglo XVI. Blais publicó en Milán en 1820, su primera obra didáctica, "Traité' Elementaire, Theorique et Pratique de l'Art de la Danse". más conocida como el -- arte de terpsicore. Es la época de un romanticismo temprano, de -- una etapa de transición neoclásica, épocas tan clásicas como las de la más prestigiosa antigüedad; clasismo en la danza en relación al gusto romántico de los griegos, como lo habla sido al gusto de los siglos XV y XVI.

Blais dice que el arte de la danza es la síntesis de elementos ideales y corporales y en su código reafirma que la *musa terpsicore* significa en griego el deleite de la danza.

"Cuidad el porte de vuestro cuerpo y de los brazos, que sus movimientos sean fáciles, graciosos, siempre de acuerdo con los -- de las piernas. Desarrollad vuestra forma con gusto y elegancia, sin dejar caer en la afectación. Que en vuestros ejercicios ambas piernas tengan la misma importancia, a fin de que una no domine a la otra. Cuidad sobre todo la perpendicularidad y el equilibrio. Un buen bailarín debe ser siempre el mejor modelo para un escultor. Poned cierto abandono en vuestras posiciones, grupos y arabescos, y que el rostro tenga animación y expresividad". (11)

Blais introduce fuertes inovaciones a la técnica del ballet, las cuales todavía perduran hasta nuestros días. Para que haya una buena vuelta (pirueta), Blais sugiere que las rodillas estén totalmente para afuera. Le da mucha importancia a los pies y a la elevación y - aplomo que debe sostener a un buen bailarín. Las piruetas lentas son más importantes para Blais que las rápidas, las revisa minuciosamente pues son los puntos sensibles de la época y en las piruetas lentas se aprecian mejor las gracias del bailarín. El "adagio" es para Blais, - la cima del arte, este consiste en la seriación y combinación de pasos virtuosísimos.

Blais sostiene que el adagio es preciso para cierto tipo de bailarín trágico, en el sentido trágico antiguo; un tipo noble, varonil, majestuoso, como las estatuas de Apolo. El bailarín de medio carácter es el adecuado para danzas de sátiros, danzas campesinas o simplemente comedias.

Blais considera a la pantomima como el alma del ballet, sólo que hay gestos naturales y gestos artificiales. La combinación de éstos es cuestión de gustos y de estilos. La estilización es lo que da la unidad al conjunto, base para la construcción de cualquier ballet, por expresivo que sea. La obra debe poseer consistencia, y si se logra técnicamente, el coreógrafo puede alinearse a las reglas académicas - si es que lo desea. Establece también la separación de los pies y el ángulo que deben formar.

La consecuencia del tratado escrito por Blais es en la importancia que se dio a partir de este momento y alrededor de unos veinticinco años (1830), a las zapatillas de punta de la bailarina, símbolo de la gran elevación, procuración de la época romántica. Los vestidos - también cambiaron; las mujeres aparecen ingrávidas y etéreas con sus gasas blancas y los hombres armonizarán su camisa y pantalones blancos y ajustados, y su corpiño estrecho de terciopelo.

Carlos Blais fue nombrado director de la Academia Imperial de Danza y Pantomima de Milán, por aquel entonces pertenecía al imperio

Austriaco. Este es el momento más alto de la danza en Italia, comparable al auge de Viganò en Viena, se le invita a trabajar en la Academia de Danza de Rusia, escuela prestigiosa por la calidad de sus bailarines y es cuando la escuela moscovita comienza a desprender el futuro auge en el que estaría envuelta años más tarde.

Grandes discípulas de Blais tuvieron importancia en el ballet como la Grisi, la Cerrito, la Ferrari y la Blasina, quien fue importada a del Can can en América, donde tuvo mucho auge en Boston.

El siglo XIX, constituye el siglo del minué o minuetto, baile con un origen popular que pasó en este siglo a ser un baile de salón y se apodera del período clásico en la música de sonatas y sinfonías al -- igual que el vals.

El minuetto y el vals tienen un origen muy anterior a la época de su expansión y cuando pasan a los salones de baile van a alternar con otros ritmos, como el rigodón, la contradanza, de origen inglés (country dance), y el cotillón, que alude a una prenda de vestir femenina. El vals aparece en la corte vienesa de los Habsburgos, en el siglo. - XVII, donde las danzas llamadas alemanas y el ya mencionado leandlerpreludian la llegada del vals; primero fue introducido en la alta sociedad, desciende después al nivel medio de la sociedad romántica vienesa, en la llamada época biedermeier, que mete al romanticismo en los salones de una sociedad acuosadamente burguesa. El romanticismo en un inicio es un movimiento sentimental del burgués refinado, después entra en escena su enemigo el conocido philistín (Épicier según los franceses), y domina a los salones de baile con dinero adquirido en tráfico de abarrotes y venta de velas de cebo.

En su inicio los salones románticos de baile se estremecían con la música de Franz Schubert, después le continúa el vals vienes de -- los Loanner y los Johann Strauss, padre e hijo. Es la etapa del romanticismo en decadencia, el romanticismo en plena satisfacción burguesa, que en Francia alcanza su máximo esplendor con el segundo imperio y -- las óperas de Gounod. La quadrille que comenzó siendo una danza imperial, pasa a los salones medianamente ricos, y con ella, la polka, la mazurca, la redowa y el galop. La écossaise o shottishe, los lanciers

y el can can. La polonesa y la gavota toman nuevo auge, sólo que cambian mucho de su origen, así como muchas danzas de procedencia campesina o de los barrios bajos de las ciudades suben a la superficie, arrastrados por el color local de la época.

Es en el romanticismo que la danza clásica se titula convencionalmente con ese nombre y segula fusionándose con la ópera y es con el pintor Edgar Degas que el ballet se extiende con la pintura, famosas son las bailarinas pintadas con faldillas que rodean sus cinturas. Degas pertenece de lleno a la época del tuité de gasa, son sus mejores pinturas las de alrededor de 1875. En esta época el Renacimiento está en plena decadencia y se manifiesta en los malos gustos y refinamientos de los salones burgueses y en la calidad de las obras, y por otro lado el impresionismo está en puertas junto con la danza moderna.

Rusia se convierte en el estandarte del ballet clásico después de haber adquirido plenamente la cultura occidental pues anteriormente la influencia del oriente y de sus danzas era innegable. Frecuentemente invitaban a grandes maestros para enseñar la técnica del ballet.

Un bailarín importante de señalar es Marius Petipa quien llegó a Rusia a los 21 años, sin gran experiencia y poca técnica pero con una gran experiencia en las danzas españolas aprendidas en Santa Lucía y su padre habla sido maestro en la Escuela Imperial Zarista. Sus trabajos en la escuela zarista fueron ininterrumpidos durante sesenta -- años, 57 ballets se hicieron, 34 para óperas y los demás para el repertorio clásico. Para Petipa escribió Tchaikowsky "El Lago de los Cisnes y el Cascanueces". Todos estos ballets románticos recibieron el nombre de ballet clásico. Debido a lo siguiente:

"La gesticulación pantomímica que se entiende ser expresiva sirve en calidad de pas d'action, para ligar entre sí los momentos de danza propiamente dichos, la cual cobra mayor desarrollo, pero cuyo contenido va desde el pas de deux simétrico al adagio de la bailarina sostenida por su partenaire, a seguida de lo cual vienen las dos variaciones, una de ella y otra de él, a fin de dar entrada a piruetas y entrechats, mientras que en la coda ambos bailarines bailan a la par, precipitando el movimiento en vueltas rápidas. Sus torbellinos van a recibir en otras ocasiones la consagración final de ballabili, encomendado, en Rusia, al corps de ballet, de cuya masa disciplinada surgen en ocasiones los virtuosismos de algunos solistas, así destacados." [12]

[12] Sanchez Salazar, Adolfo, Op. Cit. p. 189.

Esto debia terminarse y llegaron de distintos lugares de Europa, maestros y bailarines que darlan el cambio pedido por la danza moderna, a esto contribuy6 Petipa, Enrico Cecchetti, proveniente de la escuela italiana y maestro de Ana Pavlova, Leonidas Massine y Sergio Lifar.

Sergio Diaghileff crea ballets, donde m6sica, danza y decoraci6n se mostraban en una unidad de tanta perfecci6n como originalidad y el debut de la compa1a rusa de Sergio Diaghileff hizo su debut en Paris en 1909 y fue este el suceso m6s importante para la danza por que a partir de esto, Rusia se mantendr6 durante 20 a1os en la cumbre de la danza acad6mica.

Sergio Lifar, bailar6n de esta compa1a rusa y tambien comentarista dijo:

".....los ballets rusos apenas fueron rusos sino en sus primeros a1os, es decir, hasta los a1os de la primera guerra mundial. Tras el estreno del Sacre du Printemps en Paris, casi a punto de estallar la terrible conflagraci6n, aquel arte de procedencia oriental se habla convertido en un arte europeo, de trascendencia universal, absorbido por ese poder de occidentalizaci6n que es una fuerza tradicional de Paris, del mundo-Paris. Esta es la segunda etapa del ballet-russe, que dura hasta la muerte de Diaghileff, en Venecia, el a1o 1929". (13)

La danza moderna tiene la caracter6stica de que el bailar6n - - transcurre m6s tiempo en el suelo que en el aire, y todav6a m6s horizontal que en otros tiempos, lo vertical semeja como un contraste - - opuesta al estatismo de las poses. El modernismo se precipit6 en los ballets rusos con el cubismo, el surrealismo, la gimnasia r6tmica de Jacques Dalcroze, los deportes, el cinemat6grafo (la c6mara lenta fue muy utilizada), el maquinismo, el primitivismo negro y hasta el music hall.

Michel Mikhailovich Fokine es una de las figuras cumbres de la coreograf6a moderna, nace en San Petesburgo en 1880, aprendi6 el arte de la danza en la escuela imperial del ballet con Plat6n Karsavin y cuando se une con Diaghileff desarrolla plenamente el ballet moderno hasta volverlo internacional. En "The Times" de Londres, Fokine establece el semi-dec6logo de su arte, vigente hasta la actualidad y vinculado al de Noverre.

"Los "cinco puntos" de Fokine pueden definirse así:

- 1.- Deben inventarse nuevas formas de movimientos que correspondan al carácter y sugerencias de la música, en lugar de adaptarse combinaciones de pasos académicos o de escuela.
- 2.- La danza y el gesto carecen de sentido en un ballet si no se ajustan estrictamente a la expresión de la acción dramática.
- 3.- Los gestos de la danza clásica tienen razón de ser en el ballet moderno cuando lo requiere el estilo. Las posiciones de las manos deben reemplazarse por las del cuerpo en su integridad. El cuerpo del danzante puede tener expresividad desde la cabeza a los pies y no debe haber ningún punto muerto o inexpressivo en él.
- 4.- Los grupos no son sólo hornamentales. El nuevo ballet progresa desde la expresión del rostro a la del cuerpo; del cuerpo del danzante individual al del grupo, y de éste a la totalidad de las personas en movimiento en cada escena.
- 5.- La danza debe estar en una situación de igualdad con los demás factores del ballet, música o decorado. Estos no deben imponerse a la danza, ni aquella debe independizarse de ellos, si se entiende lo que quiere decir ballet moderno. En él ya no hay más música de ballet, sino música; no hay tutús ni zapatillas color de rosa convencionales y estrechamente ligadas a determinado estilo. En el nuevo ballet hay que inventarlo todo a cada instante, aun cuando las bases de la invención sean las establecidas por una tradición centenaria". (14)

Durante el transcurso de veinte años de apogeo por parte del ballet ruso pasaron distintos coreógrafos, bajo la dirección de Diaghileff como Vaslav Nijinski, Massine quien monta en escena distintos episodios españoles e italianos, Branislava Nijinska, Lifar y Georges Balanchine, partidario del punto acrobático en la danza, pero en agosto de 1929, muere en Venecia Diaghileff y con él la gloria del ballet ruso. Durante este período grandes músicos hicieron acto de presencia como Maurice Ravel en Francia, Arnold Schoenberg e Igor Stravinski.

A la muerte de Diaghileff, la compañía se desintegra formándose distintas en diversas partes del mundo; de la compañía original tres importantes se lograron, a saber; Leonidas Massine se hizo cargo del ballet ruso de Montecarlo. En Nueva York, Balanchine aceptó la dirección del Ballet Theater y por último Rene Blum, director del teatro de la Ópera de Montecarlo, junto con un coronel del ejército, en tiempos de la primera guerra mundial, que al parecer poseían la mayor parte de los materiales escénicos de la compañía de Diaghileff formaron un grupo

con el nombre ORIGINAL BALLET RUSO. Por su parte Fokine siguió creando ballets tanto para la compañía de Ana Pavlona como para Ida Rubins tein, o bien para su propia compañía de 1921 a 1924. Se siguieron --- creando nuevas compañías en Alemania, Viena, Suecia, Inglaterra, Esta dos Unidos y gran parte de América Latina. En Inglaterra el bailarín y coreógrafo Anton Dolin realiza coreografías con aplicaciones de rit mos de jazz ya intentado en algún momento por Nijinska.

Algunas compañías tuvieron cierta influencia de ritmos negros -- que buscaban originalidad en danzas étnicas, algunas recurrieron al -- océano Indico pero por su excesivo estatismo no pudieron tomar estos -- elementos étnicos, salvo algunas posiciones de los pies y de la cabe -- za, de las manos y de las piernas, ya que la danza negra contiene un fuerte dinamismo. Una de las que más o menos pudieron lograrlo fue -- la de Katherine Dunham con una compañía de bailarines negros, princi -- palmente cubanos. Katherine logró formar una compañía que utilizaba -- poses y gestos propios de la cultura negra y rechazados por la acade -- mia pero sólo los manejaba cuando representaba temas relacionados a -- la vida real.

Al respecto Isadora Duncan decía:

".... el centro dinámico de su danza estaba situado en el plexo solar. El de la danza negra lo está en el bajo vientre. Estóma go, caderas, muslos forman el cuadro. Posiciones violentas que proceden de los espasmos del parto, de otros actos fisiológicos nunca verificados en público, de la lubricidad unas veces conte nida y otras desplegada, suministran los principales rasgos de -- este estilo que, sin grave inconveniente, podría denominarse -- rural. El desaliño, el desmadejamiento con que el negro, y, so -- bre todo, las negras viejas, mueven pies y brazos, suministra -- otros instrumentos; los raspados de ghios y quijadas; el "brutal -- son de los cencerros", como decía Cervantes; la trompeta con va riadas sordinas, que pueden ser el sombrero de paja de los ne -- gros de Marianao en sus fritas; las guitarras con cuerdas metá -- licas; el contrabajo con sus notas arrancadas a puñados, dieron muchas sugerencias al jazz, asimiladas y civilizadas por éste -- para el cabaret neoyorkino. En un estado más puro, más salvaje se encontraban en los espectáculos de Katherine Dunham, aunque con tendencias proclivicas a una pronta aclimatación vía -- Broadway." (15)

Un nuevo giro estaba ya sucediendo en Estados Unidos y en algunos países de Europa, la técnica estaba siendo enriquecida con la innovación o la aportación de nuevos elementos dancísticos y diferentes contenidos, aparecieron en escena la ya mencionada Isadora Duncan, Mary Wigman y Martha Graham.

Isadora Duncan causó gran impacto y polémica entre los continuadores del ballet clásico académico, pues ella fue la que apareció por primera vez con una técnica griega y con los pies desnudos, y danzando improvisadamente, con una sucesión de movimientos y actitudes no construidas con algún código de la danza académica. Duncan no aportó ninguna técnica pero sí contribuyó a un nuevo espíritu con el que estaba naciendo la danza moderna.

Rudolph Von Laban, es un pedagogo alemán, inventor de una eukinética confrontable a lo que Jacques Delcroze hacía con su sistema de gimnasia rítmica en una ciudad suiza, su método consistía en una transcripción plástica, en actitudes corporales con ritmos sonoros. De estos surgió Mary Wigman, quien fue a Estados Unidos para compartir con Delcroze su interés por el elemento rítmico negando cualquier sucesión melódica.

"Mary Wigman, que desde Laban fue a Delcroze para asegurar su técnica compartió con éste su exclusividad por el elemento rítmico, negando valor o interés a la sucesión melódica. Sobre una estructura de ritmos, basta con el movimiento del cuerpo humano para expresar todo lo sustancial a la danza. Así se irá a parar a la danza pura, sin connotaciones sentimentales o dramáticas, puesto que todo lo que hay en ella no será sino el cuerpo humano en movimiento, en bello movimiento, lo cual daba ya por supuesto la danza académica. La teoría de la danza por la danza es consecuencia del viejo tema del arte por el arte y correspondencia al movimiento europeo general de intensificación de las esencias sustanciales de cada arte, lo musical en la música, los valores plásticos o lumínicos en la pintura, etc. Como consecuencia, La EUKINETICA de Mary -

Wigman la llevó a dos conclusiones: supresión de la música en la danza, para la cual sería suficiente un sistema organizado de percusiones, y, como la percusión propende a la embriaguez céntrica, el movimiento corporal sería presa de un paroxismo o hiperestesia lindantes con lo epiléptico. En la danza negra encontramos este punto." (16)

Wigman comienza a bailar desde 1913 y durante la guerra siguió a Delcroze a la ciudad de Zurich, y ambos se dedicaron a metodizar el estudio del gesto con una disciplina científica, buena para el solista pero no funcionaba cuando se trataba de grupos. Wigman bailaba con percusiones utilizando todo instrumento exótico japonés, mexicano, malayo, negro, etc.

LO IMPORTANTE DE Mary Wigman es que su arte repercute en América dentro del geometrismo de Martha Graham, y de este salen grandes bailarines como José Limón, Ana Sokoloff, quien se dedicó posteriormente a la enseñanza del ballet clásico. José Limón continuó con la escuela de Doris Humphrey, pues Martha Graham tiene como punto principal la dinámica del cuerpo en un punto del espacio y Humphrey concibe a la danza de una manera espacial, es decir, el espacio en movimiento.

En conclusión la danza moderna presenta las siguientes características:

"En líneas generales, la danza moderna puede establecerse en dos grandes grupos, según que se refiera a su ejecución por solistas o en el conjunto de un ballet. En el primer caso, los nuevos artistas de la danza pueden inventar su arte de todas piezas, como la Duncan, o a partir de principios establecidos de antemano en la danza de escuela, que ellos transforman considerablemente, a lo cual puede añadirse la influencia derivada de la danza popular, muy sensible entre los artistas rusos y españoles. Cualquier clase de innovación es, desde luego, más susceptible de una aplicación inmediata en artistas que se producen a sólo, que en los grupos de ballet, donde la combinatoria exige una disciplina técnica muy acentuada y cuyas bases son las de la danza de escuela; pero en esta combinatoria cabe la posibilidad de que queden absorbidos elementos y maneras de danza proce

dentes de las novedades expuestas por la danza a sólo. - Dichos elementos se integran en la gramática de la danza de academia y, paulatinamente, se establecen maneras nuevas en las que influye mucho el talento personal de sus organizadores, su originalidad y el sutil resultado de una mezcla en la que entran en diferentes dosis los conocimientos técnicos de los artistas y su sentido de lo moderno, su ingenio renovador." (17)

Los países latinoamericanos no podían escaparse de esta influencia occidental y más si tomamos en cuenta que las ciudades de estos países son casi siempre una copia de occidente, y este es un fenómeno que surgió desde la época de la colonia, pues vieron en América tierras apetecibles para saciar sus necesidades económicas y para culturizarla. México es uno de estos casos del que nos referimos y del que hablaremos.

Para 1932 existía una escuela de danza en la que Nelly y Gloria Campobello cultivaban las enseñanzas del ballet clásico y en 1939 abordan a la capital distintas artistas y de varias nacionalidades, las más importantes fueron Ana Sokolow y Waldeen, paralelamente arriban el compositor español Rodolfo Halffter y el literato José Bergamín, ambos tratan un ballet llamado "Don Lindo de Almeida", para el cual se habían puesto en contacto con Pablo Picasso y con Juan Miró. Estos dos compositores se relacionan con Ana Sokolow, quien ya había fundado un Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas con ayuda de las hermanas Campobello y discípulas de ellas. En enero de 1940 fue la primera representación del BALLET-MOGIGANGA de Bergamín y Halffter, el cual fue un espectáculo típicamente español derivado de una representación ya mencionada e inspirada de los barrios madrileños del siglo XVII, con jácara y tonadillas mogigangas. El ballet fue autorizado por las autoridades mexicanas que dieron el impulso para que la Sokolow continuara. El resultado fue el ballet de Bellas Artes, que estrenó en marzo de 1940 una suite clásica con música de Couperin, "los pies de pluma", y tres preludios de Blas Galindo, cuya coreografía fue de Ana Sokolow titulada "Entre Sombras Anda el Fuego".

Siguieron presentándose en la ciudad de México distintas coreografías con música no sólo de Galindo sino también de Silvestre Revueltas y la bailarina Waldeen, por su lado, también realizaba coreografías con música de estos y algunos más. Después las hermanas Campobello presentan una nueva compañía titulada Ballet de la Ciudad de México en Bellas Artes, realizando FUENSANTA de Martín - Luis Guzmán y con música colonial mexicana de salón.

En febrero de 1947 se crea la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Carlos Chávez, y en ella, participan coreógrafos como Ana Mérida, Guillermina Bravo, Josefina Martínez y algunos más como Guillermo Reyes y Gloria Mestre.

En las décadas de los cuarentas y los cincuentas, la danza -- contemporánea tuvo la posibilidad de tomar su auge. El expresionismo estaba vigente, temas nacionalistas subían a los escenarios, como lo demuestran las coreografías de ZAPATA de Guillermo Arriaga, EL HUAPANGO de Gloria Contreras. Así como también temas relacionados con la muerte hicieron su aparición como JUAN CALAVERA de Josefina Lavalle.

Este momento en la danza ha sido hasta ahora irreplicable. El público gozaba del espectáculo identificándose algunas veces con el tema, pero lo importante es que habla un gran número de espectadores. Posteriormente la gente dejó de concurrir a los teatros y en la actualidad podemos mirar un gran número de butacas vacías. - Salvo algunos que realmente han seguido de cerca al desarrollo dancístico, o bien, son amigos o familiares de los bailarines.

En las décadas posteriores hubo un giro a la temática de las obras. Aparecen obras abstractas, psicológicas. Temas relacionados con el hombre y su vida cotidiana. Se habla sobre el amor, la pasión, la angustia, etc. Aparecen nuevos grupos como El Ballet - Contemporáneo, Danza de Cámara, Ballet Independiente. Waldeen crea

un Centro de Danza y Artes Escénicas. En lo referente a la técnica se produce un fenómeno importante a mencionar y este consiste en que en la década de los sesentas se da una especie de simbiosis de la técnica contemporánea y la técnica clásica y es hasta la década de los setentas que se asientan proyectos, tendencias y técnicas. En 1971 la Academia de la Danza Mexicana revisa minuciosamente sus métodos didácticos para ajustarlos a la demanda de enseñanza y preparación de la época.

En la década de los setentas aparecen nuevos grupos como el Ballet Contemporáneo de Body Genkel, Gloria Contreras inicia su taller coreográfico, en 1973 la compañía Nacional de Danza - - (quien después recibe asesoría de la Escuela Cubana de Ballet), en este mismo año aparece el primer grupo independiente Expansión 7 que dirigió Miguel Ángel Palmeros, posteriormente aparecieron otros como Morula (1975), Forlón Ensamble (1977).

Se asimila la técnica Graham en la mayoría de los grupos, quienes reciben su entrenamiento con esta técnica y la clásica, pero hubo algunos que empezaron a buscar nuevos lenguajes corporales, nuevos lenguajes dancísticos como es el caso del coreógrafo Miguel Ángel Palmeros, quien después de haber estado en el Ballet Nacional de Guillermina Bravo y Ballet Independiente de Flores Canelo funda Expansión 7 y comienza a desarrollar un nuevo lenguaje corpóreo, el cual está basado en una búsqueda de movimiento que retoma lo existente y lo transforma para crear formas y sucesiones suaves, continuas, dinámicas, cortadas, fuertes. Expansión 7 se disuelve en 1977 por la carencia de apoyo económico, aún después de haber logrado la ayuda de Bellas Artes de - - - \$ 100,000.00, de los cuales sólo recibieron \$ 60,000.00 que fueron destinados a pagar la renta del local de entrenamiento - - (\$5,000. mensuales). Miguel Ángel Palmeros siguió su labor como coreógrafo en distintas compañías montando obras sobre temas relacionados con el hombre y sus problemas sociales: en 1977 para Ballet Nacional presentó CONTINUO, en 1981 en Ballet Teatro del

Espacio CITADINAS, en 1982 para el Centro Superior de Coreografía [CESUCO], DOBLE SUEÑO, SIMPATIAS Y DIFERENCIAS para el Ballet Independiente en 1983, para el Ballet Génesis que dirige Sonia Castañeda, REZO en 1984 y para Danza Contemporánea Universitaria de Raquel Vázquez, presentó ABUDEPODE (que significa abuso de poder), en 1985, entre otras.

En la década de los ochentas surge en México una corriente danística europea que se ha venido desarrollando tiempo atrás, existen algunos grupos que se han involucrado con esta corriente como es el caso de Utopía que dirige Marco Antonio Silva o Cuerpo Mutable de Lidia Romero, o el de Graciela Cervantes llamado A La Vuelta y muchos más.

El contorno social no provee las facilidades para que la danza contemporánea pueda desarrollarse. No existe la debida promoción a estos espectáculos así como tampoco los bailarines gozan de una posición económica desahogada.

Actualmente existen tres grupos subsidiados BALLET INDEPENDIENTE, BALLET TEATRO DEL ESPACIO, BALLET NACIONAL DE MEXICO. La Compañía Nacional de Danza Clásica y el Centro de Investigación coreográfica (CICO) pertenecen directamente a Bellas Artes. Por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México se encuentran EL TALLER COREOGRAFICO y DANZA LIBRE UNIVERSITARIA. Así como existen grupos de aficionados bajo el control de estas instituciones.

Los bailarines tienen un pago determinado por pertenecer a estos grupos pero es relativamente bajo, por ejemplo, el salario que reciben los bailarines del TALLER COREOGRAFICO de la UNAM equivale al de un técnico administrativo y no al de un profesional y como todo trabajador de la UNAM gozan de prestaciones y derechos, igual que los que pertenecen a Bellas Artes.

En lo referente a las compañías subsidiadas, salvo el Taller Coreográfico, los bailarines reciben su pago sin oportunidad de -

organizarse, dependen directamente de los directores y no gozan de ninguna prestación, ni de una seguridad jurídica más amplia.

En el caso de los grupos independientes la situación es peor. En la mayoría de los casos no cuentan con recursos económicos para realizar un buen espectáculo. Esto equivale al pago de bailarines, coreografías, vestuario, iluminación, escenografía, etc. Debido a esta situación los bailarines se ven en la necesidad de rascar por otros rincones para poder dedicarse a su arte. Cuando logran no sólo formar un grupo sino continuar con él se enfrentan por otro lado, al teatro vacío por la poca promoción que se les hace.

La danza contemporánea en México cruza por fuertes crisis debido a estos problemas. Es necesario que le dé mayor promoción y mejores garantías a los bailarines profesionales para que estos - sin tener la preocupación de su posición económica puedan dedicarse a su entrenamiento y buscar más alternativas en el movimiento dancístico y en la penetración con el público.

1.2 HISTORIA DEL BAILE EN MEXICO.

La cultura mexicana equivale al antecedente básico de nuestra cultura actual, la cual yace en las raíces de un pueblo que ha sufrido - los embates de tres siglos de colonialismo y que vibra en su piel la angustia de una dependencia económica y la penetración de elementos - culturales ajenos que se encarnan como propios después de haberlos pro-cesado.

Las danzas de los mexicanos continúan hasta nuestros días de una y otra forma, manifestadas en la vida cotidiana de aquellos que aún sien-ten la nostalgia del pasado, y no solamente encontramos en la Repúbli-ca Mexicana danzas mexicanas sino infinidad de ellas de diversas culturas prehispánicas que en mayor o menor grado han sido penetradas por una cultura occidental.

La cultura Mexicana es la que nos interesa para este trabajo, pues es en los límites geográficos donde ésta se ubicaba que se desarrolló una ciudad que presenta las características de una ciudad colonizada y entorpecida en un desarrollo gradual.

La organización social de los mexicanos consistía en una confederación de tribus; México (Tenochtitlan), Texcoco y Tlacopan, cuyos gobernantes no fueron monarcas, sino jefes militares, electos por un consejo de jefes. También el imperio Maya tenía esta misma organización - formada por la confederación de tribus de Uxmal, Chichén y Mayapán.

La organización social de los mexicanos, se basa en la tierra comunal; una parte importante en manos del Estado, el cual, es una institución despótica, omnipotente y burocratizada; y otra parte de la -- tierra se entregaba a las familias, para que ellas mismas las trabajaran.

El Estado es el responsable de las obras hidráulicas, base de la

economía agrícola y del aparato militar, sostén de sus conquistas exteriores, llegando a dominar a casi todos los pueblos de su alrededor, formando así la hegemonía Mexicana.

La unidad más pequeña era la familia (gens), y no el individuo, agrupadas en calpullis (fratrias), los españoles nombraron a estas - - agrupaciones como barrios de gente conocida de linaje antiguo. Las familias tenían lazos consanguíneos con un antepasado divino, llamado to tem o nahual, el cual, podía ser un águila, serpiente, tigre, etc. Cada calpulli tenía un dios particular, su nombre y su insignia. El gobierno del calpulli recala en los ancianos, en las cabezas de las familias conyugales, ligadas entre sí por la herencia matrilineal o por la naciente patrilineal (en la época colonial, los españoles llamaron a estos ancianos, indios cabezas).

Los calpullis ligados por lazos estrechos de parentesco, poseedores de culturas comunes, se agrupaban en tribus, los parientes mayores y los jefes militares de cada calpulli, formaban el consejo tribal, el cual, elegía por una vida al Tlatoani, en quien delegaban la ejecución de sus resoluciones. El Tlatoani gobernaba la tribu, y a su lado, el Tlacatecutli, encargado de los menesteres militares. En la medida en que los Mexicas fueron conquistando otras culturas, el Tlacatecutli adquirió más poder, opacando al Tlatoani, convirtiéndose en casi una divinidad.

Importante es señalar, que la propiedad privada no existía todavía aunque estaba en vías de hacerlo. Cada calpulli tenía una extensión de tierra propia, que la distribuía entre las familias miembros, pero sólo en usufructo, a condición de que si en dos años no era cultivada, la familia perdía el derecho al disfrute, pasando la tierra a manos de otras familias, o bien, como reserva del Altepeltalli, que eran las tierras comunes del calpulli.

Bajo este panorama económico y político, se desarrollaban dentro de la cultura mexicana diversas clases sociales, poseedoras de muchos o pocos privilegios por parte del Estado, y esto dependía del lugar que

ocupaban cada una de las clases sociales dentro del proceso productivo.

La educación era destinada a toda la población sólo que a diferencia de las clases bajas, las clases altas tenían el derecho de tomar materias como Astrología, Historia, Geografía, Religión, Derecho, Interpretación de escrituras de jeroglíficos e ideogramas, y por último Botánica encaminada al conocimiento de las plantas medicinales y alimenticias. Se les impartía las Artes Guerrerías, así como Literatura, Danza y Música.

Los campesinos recibían una educación más amplia, en lo relacionado con las artesanías, se les adiestraba en artes manuales, en artes guerrerías y se les preparaba en la labranza, también a ellos se les impartía Literatura, Danza y Música.

Los comerciantes constituyeron otra clase social con bastantes privilegios, ocupaban puestos dentro del gobierno y sus actividades eran hereditarias.

La literatura desempeñaba una función práctica y utilitaria, era enseñada a toda la población, ya que a través de ella, se transmitían valores, costumbres y hábitos. Todavía no existía la escritura fonética, pero sí el dibujo y el grabado acompañado con jeroglíficos. Se dice que el origen de las historietas fue en México, cuando llegaron los españoles y conquistaron a los mexicas, se encontraron con la grandezza de los códices Aztecas, y le aunaron al dibujo, las letras del alfabeto que trasladaron desde Europa.

En lo referente a la música mexicana, no podemos encontrarla por escrito en partituras, sino que se le conoce actualmente, gracias a los códices y a una tradición que pudo perdurar en la memoria de los hombres.

Dentro del imperio mexicano, en lo que se refiere a las culturas Mexica, Maya, Mixteca y Zapoteca desarrollaron básicamente instrumentos de percusión (idófonos y membranófonos), mientras que los instrumentos melódicos fueron limitados y con pocas posibilidades de desarrollo; po-

demos encontrar los címbalos, tambor de hendidura, vasos de percusión y frotación, maracas y cascabeles de terracota o naturales, raspadores de hueso animal o fémur humano, flautas de diversos tipos y tambores variados. Estos instrumentos no sólo han sido hallados en excavaciones arqueológicas sino también se hallan dibujados en los códices.

"El tambor de hendidura ("teponaztli" entre los aztecas) se empleaba desde México hasta el norte del Perú, pasando por las Antillas y Panamá, y sobrevive entre los jíbaros de Colombia y los bora del Perú en ejemplares más rústicos.... Respecto a los cascabeles, los habla de diversos tipos: de frutas secas, arcilla cocida, madera tallada o de fundición (oro, plata o tumbaga), montados en collares, pulseras o tobilleras. También las maracas podían ser de frutos naturales, pero generalmente en las altas culturas se las hacía de arcilla, madera o metal. Según los piaches, la maraca y/o cascabeles son imprescindibles para un buen rito medicinal.... Los raspadores ("cikawastli y omikawastli" entre los aztecas) hechos con hueso de venado subsisten en el folklore mexicano y entre los aborígenes de la sierra de Nayarit; a veces se reemplaza el hueso con una madera de incisiones.... Al "teponaztli" iba asociado casi siempre el "huehuell", uno de los principales tipos de tambor que poseían los aztecas, quienes tenían ejemplares grandes para la guerra y portátiles para la danza. Todavía en la actualidad, el huehuell de pie que ejecutan los huicholes responde a las características descritas por los cronistas, a los dibujos de los códices y a los hallazgos arqueológicos." (18)

Actualmente, el uso del teponaztli y del huehuell, lo encontramos con los matachines o concheros en la ciudad de México y otras partes de la República mexicana, quienes los usan para el acompañamiento de danzas y festividades religiosas, casi siempre fuera de las iglesias católicas.

La función social de la música dentro del período de los mexicanos consistía básicamente en sostener una función práctica y utilitarista, era empleada en ritos mágicos y medicinales, por agradecimiento a una buena cosecha o por la obtención de una presa en alguna cacería, por entierros, en tiempos de guerra o simplemente en rituales religiosos que elogiaban a algún dios en particular.

Paralelamente a la música, se desarrollaba la danza, con una expresión propiamente humana, de su naturaleza y de su necesidad de manifestar sentimientos y valores mediante el movimiento corpóreo.

(18) J. Locatelli de Pérغامo, Ana María. Ralces musicales en América Latina. UNESCO. ED. Siglo Veintiuno. p. 38.

Las percusiones, como el huehuettl y el gong de madera con dos tonos, raspadores y el teponaztli acompañaban a las danzas para la ejecución de un movimiento. El huehuettl se tocaba al inicio de las danzas, con un ritmo lento y bajo, y en la medida en que la danza se desarrollaba, el huehuettl aumentaba su volumen y el ritmo se aceleraba. Este se tocaba con las manos y el teponaztli con dos baquetas, amortiguadas por los extremos con hule, tenían la función de contrabajo.

La música formaba conjuntos corales perfectos y disciplinados que -- acompañaban a las danzas, ya fueran cantares de guerra, de amor o de alabanza a los dioses y a señores.

Existían diferentes danzas como razones para efectuarlas, podían ser rituales, con el fin de agradecer a los dioses por las buenas cosechas, por las cacerías obtenidas, por el éxito de alguna batalla. Algunas veces concluían el rito con el sacrificio humano, símbolo de otorgamiento de la lealtad humana a los dioses, o símbolo de pureza, en caso de que el sacrificio lo realizara alguna doncella; por ejemplo, la fiesta de Atamalqualiztli, significaba que los dioses bajarían a bailar con los hombres. Esta fiesta se realizaba cada ocho años y los hombres se disfrazaban de aves, mariposas, moscos o de algún otro animal, para recibir a los dioses, ofreciéndoles al final de la ceremonia un sacrificio humano, que podía ser hombre o mujer, simplemente dependía de la deidad, a la que se le ofrecía el sacrificio; a la sacrificada se le arrancaba el corazón, se le cortaba la cabeza, para que un joven bailara con ella, toda por la mano, esto sucedía en la fiesta de Tititl.

".....o como en la fiesta de Opaniztli, en la que se sacrificaba y luego se desollaba a la mujer que representaba a Teteoinam, la madre de los Dioses, para que un joven robusto se vistiera con su piel y bailara con ella. La más conocida de estas fiestas es la de Toxcall, en el quinto mes, para la que durante todo un año se preparaba a un joven escogido para representar al gran dios Tezcattlipoca. Se le daba la más completa enseñanza de la danza y de la música y aprendía a tocar la pequeña y agudísima flauta de barro especial para esta ceremonia. Durante todo ese año se le atendía como al dios mismo y podía hacer lo que mejor le placiera. El día de la fiesta todo el mundo se vestía con sus más lujosos trajes y las jóvenes se adornaban con flores blancas. Todo el mundo bailaba; el joven Tezcattlipoca -- guiaba las danzas plebeyas "culebreando como en las danzas populares de Castilla" y bailaba la tlanahua, "danza abrazada". Así pasaba el día, bailando alegremente y tocando sus flautillas, hasta el mismo --

momento en que se entregaba en las manos de los que lo iban a sacrificar. (19)

Las danzas se acompañaban no sólo de la música, sino también del vestuario. Los danzantes lucían fastuosas prendas de vestir, expresión de su cultura; los hombres portaban grandes penachos, con plumas hermosas y majestuosas con brillantes coloridos, capas lujosas de raso adornadas con grecas. Las mujeres llevaban en sus cuerpos, huipiles bordados de lentejuelas, para honrar y alabar a los dioses, ofreciéndoles sus corazones mediante el meneo de sus cuerpos, sus cabezas, sus brazos y sus pies, todos al unísono formaban un conjunto armonioso, lleno de esplendor.

Danzar en México, se dice *macehualiztli*, viene de *macehua*, que quiere decir, danzar, hacer penitencia, o bien, *netotiliztli*, que significa voto de promesa (de *netotilli*). Las danzas tenían un sentido ritual y mágico, por lo tanto todo aquel que osara equivocarse era aprehendido y muerto al día siguiente. También existían danzas de placer, que según el sacerdote *Notolina*, *netotiliztli*, quiere decir, baile de regocijo. Los cuales se realizaban en las fiestas, por algún casamiento o por el festejo de cualquier otra actividad.

El aprendizaje de las danzas se realizaba en escuelas especiales, este conocimiento era obligatorio a toda la población, existiendo a su vez, escuelas especializadas.

"La "Academia de La Danza" de la gran Tenochtitlan, estaba ubicada en donde son ahora los Portales de Mercaderes, junto a la cera grande de los templos", es decir, por "El Centro Mercantil". Estas academias tenían horarios fijos que eran observados con gran puntualidad por los jóvenes alumnos, muchachos y muchachas, guiados siempre por ayos, ancianos de su mismo sexo, que los recogían en sus casas para llevarlos a la escuela, cuya principal misión era vigilar su buen comportamiento en todas ocasiones... Los alumnos esperaban en cuartos separados para hombres y mujeres la hora de la clase; los músicos empezaban a tocar en el patio, lo que servía de señal para que los muchachos salieran y escogieran pareja entre sus conocidas. Los maestros enseñaban los pasos con mucho esmero, manteniendo un orden y una disciplina asombrosos, y el alumno que se

(19) Cobarrubias, Miguel. LA DANZA PREHISPANICA. en LA DANZA EN MEXICO. textos de danza / difusión cultural / UNAM. p.16.

atrasaba para aprender algún paso difícil era retenido hasta que el maestro quedaba satisfecho, frecuentemente hasta muy avanzada la noche." (20)

Existió otra escuela de danza, conocida con el nombre de Mixcoacalli que significa "casa de la vía láctea", en este lugar, se reunían bailarines, músicos, cantantes, maestros y discípulos de México y Tlatelolco. El jefe supremo y las clases altas, visitaban la escuela para observar y escuchar las danzas y los cantos nuevos, y tomaban la precaución de que los bailarines, músicos y cantantes estuvieran en una posición económica desahogada.

Existieron dioses en honor a la danza, entre ellos, podemos distinguir a Xochipilli, quien era el dios principal de la danza, y su imagen se encontraba en la escuela de la vía láctea, en un nicho especial destinado a él. Algunas veces bajaban la estatua de piedra y la ponían junto al tepozatlí. Este dios representaba al placer y a la alegría de vivir, a la poesía y al canto. La diosa Xochiquetzal junto con Xochipilli, formaban la pareja divina más popular. También Ixtlixton, era dios de la danza, lo llamaban "el negrito", y era hermano de Xochipilli. Existía también Hueucocoyotl, que significaba "coyote viejo", y algunas deidades llevaban en el cuello una insignia especial; el oyuailli, en forma de coma o de una uña de felino perforada por en medio.

En la época prehispánica, existieron danzas rituales, placenteras, así como también danzas guerreras, acrobáticas y el uso de máscaras y disfraces animales.

En los códices aztecas, se encuentran indicios de las danzas prehispánicas, y en ellos, observamos la importancia que tiene el baile, considerado como un hecho cultural y manifestado en una práctica artística. En éste, los hombres se comunican a través de símbolos, expresados mediante el movimiento de sus cuerpos, que dibujan imágenes dentro de un contorno social, adecuándose a una estructura musical y luciendo fastuosas vestimentas llenas de colorido, propios de su manifestación cultural. A través de estos símbolos, los hombres comunican valores morales, costumbres, hábitos, que los envuelven dentro de un grupo social, fortaleciendo

(20) Cobarrubias, Miguel. Op. Cit. p. 10.

sus lazos culturales. He aquí la importancia de manifestaciones culturales y de su reproducción, ya que, un hecho social o cultural determinado, constituye un conjunto de símbolos, que tienen detrás de sí, un código cultural, el cual sostiene una relación dialéctica con su estructura económica.

Con la significación de las danzas se pueden hacer deducciones acerca de la organización económica, política y social de los pueblos; los mexicas fueron un pueblo guerrero, con un Estado despótico, una religión politeísta y con una división de clases sociales marcada.

".....los bailes de los señores eran pausados y se cantaban en tonos graves, mientras las de los jóvenes eran danzas de placer, más rápidas y los cantos eran más altos, diferenciándolos de los bailes del pueblo, que se cantaban en falsete, con ritmos muy rápidos y movimientos muy violentos que les valía el nombre de "baile de cozméon", cucucuecheucatl....." (21)

"La culminación de la danza tenía lugar en las grandes fiestas religiosas cada mes, es decir, cada veinte días, que se preparaban cuidadosamente con gran anticipación, ensayando los pasos y los cantares, preparando los espectáculos y fastuosos vestuarios de los sacerdotes y señores, y las enormes cantidades de alimentos -- que consumían los bailarines, músicos y cantantes, que fluctuaban entre mil y cinco mil participantes.....En estas danzas nacionales participaba el pueblo, la nobleza, los sacerdotes y el mismo emperador; el patrón general era una serie de círculos concéntricos de creciente tamaño que giraban alrededor de los músicos y cantantes, cada círculo dedicado a edades y clases sociales diferentes: los viejos y los nobles en los círculos interiores, los jóvenes y el populacho en los exteriores, cada círculo moviéndose en distintos tiempos y direcciones, los más estrechos con pasos lentos y mesurados, los exteriores más rápidos y movidos, hasta los últimos, que bailaban con ritmo vertiginoso. Los pasos se hacían en fila simple o por parejas, abrazados o cogidos de las manos, con pasos adelante, hacia atrás y vueltas, cambiando de paso o de ritmo según las indicaciones de los tambores o de los cantantes." (22).

La importancia de los sacerdotes consistía, en que, ellos eran los poseedores del control ideológico, el cual, era transmitido al pueblo, mediante símbolos, que se manifestaban en la música, en las danzas, en el canto, en la poesía y en la literatura, así como en las esculturas o arquitectura; los Tlamatinimé o grupo de sacerdotes intelectuales de desempeñaban la función de buscar la explicación del mundo y su porqué,

[21] Covarrubias, Miguel. Op. Cit. p. 13

[22] Op. Cit. p. 15.

consideraban a "flor y canto" la esencia del mundo, es decir, la del hombre mismo, así como las plumas de quetzal, símbolo de la divinidad y el poder. Esta ideología dominante reforzaba a la estructura económica y política, estableciéndose por tanto, una relación dialéctica y orgánica entre la estructura y la superestructura.

Bajo este panorama llegaron los conquistadores españoles, encontrándose con el modo de producción asidítico en vías de desarrollo, invadieron tierras americanas e importaron su cultura y una estructura económica más avanzada; venían con caballos, armas de fuego y cubiertos de metal e impresionando a los mexicanos por su cultura más desarrollada. Los conquistadores por la fuerza sojuzgaron a las culturas americanas, imponiéndoles una cultura ajena y destruyendo la propia. Comenzó una etapa cruel y despiadada para los llamados indígenas o naturales, la explotación de los trabajadores en las minas, la expropiación de las riquezas naturales se intensificó, conduciendo al país a un debilitamiento interno que fortalecería a una potencia extranjera. La muerte del indígena se aceleró, debido a epidemias y a los trabajos pesados a los que fue expuesto, junto con los esclavos traídos desde tierras lejanas. Fue en este momento cuando se mezclaron elementos indígenas y negros y españoles creando una nueva cultura.

El feudalismo llegó a América con gérmenes nacientes del capitalismo, provocando la coexistencia de varias formas de organización social, y que aún son visibles en la época actual. El modo de producción asidítico tienen una incipiente organización, y debido a esta característica, puede seguir manifestándose, aunque existan otros dominantes. Un claro ejemplo lo observamos en las distintas culturas que siguen vigentes en Chiapas o en Oaxaca, y que en pleno siglo veinte se detectan en la República Mexicana alrededor de unos cien dialectos. Para no irnos más lejos, en la ciudad de México, están los matachines que han sobrevivido desde la época prehispánica, gracias a la tradición oral, y siguen danzando en círculos, tocando instrumentos como el huehuetl y el teponaztli, y cantando loares en honor a Cuauhtémoc, el quinto sol. Danzan en las calles, fuera de las iglesias, en el mismo zócalo. Danzan en ceremonias, entierros, bautizos, etc. Solo que viven descontextualizados representando un anacronismo viviente.

La danza durante la época colonial tomó diversas características, - pues al interrumpirse un proceso cultural y el imponer cualquier pauta-cultural provoca que un hecho social adquiera ciertas combinaciones que lo hacen especial.

Las danzas prehispánicas presentaban elementos de la cultura mexicana; y cuando llegaron los españoles a implantar una cierta religión, formas específicas de conocimiento y maneras determinadas de percibir el mundo social y tratar de sojuzgar al pueblo conquistado apagando cualquier manifestación cultural de los mexicanos causaron que las danzas mexicas se modificaran presentando ciertas combinaciones de la religión católica - con una religión politeísta.

Los españoles para lograr su propósito de aculturizar utilizaron -- las danzas, el teatro, la música y el canto para evangelizar a los llamados indígenas.

Cualquier producto artístico debía tener un contenido religioso, y no exclusivamente el de los mexicanos, sino el de la religión católica, y para que se cumpliera esto se trasladó desde España el Santo Oficio de la Santa Inquisición. Este tribunal llegó oficialmente al territorio mexicano en 1571, con la llegada del inquisidor mayor Dr. Moya de Contreras con la obligación de procesar a todo aquel que no cumpliera con las órdenes y los autos de él dictaminados por la Santa Inquisición.

Dentro de las danzas se representaba a un Dios omnipotente, al diablo, a los ángeles y a personalidades que hubieran tenido alguna función histórica. Se delimitaba el carácter de los personajes a través del bien y del mal. Se infundía respeto y miedo hacia ese Dios que había dado vida a los hombres y a la naturaleza.

Los españoles construyeron templos sobre templos y poco a poco los indígenas se apropiaron de los nuevos contenidos mezclándolos con los propios y resemantizándolos.

Los españoles impusieron sus danzas y llegaron con Cortés, músicos y bailarines que pusieron escuelas para la enseñanza de los bailes de -

Los que por aquel entonces se gloriaba la península como la alemana, alta y baja; la españoleta, el hacha, el caballero, la dama, el contra pds y la morisca.

Los españoles enseñaron a las doncellas de Tlaxcala la danza de -- cintas tejidas o trenzadas alrededor de un poste. Esta danza se con-- virtió en una tradición arraigada en diversas partes de la República-- con características específicas en cada una de ellas.

Así también quedó perpetuado en forma de danza los hechos ocurridos en la conquista. Los mismos indígenas representaban a Hernán Cortes, -- a Moctezuma, el arcángel, etc. Danzaban conservando la indumentaria -- castellana; calzón corto, sombreros de ala doblada con airon de plumas brillantes, bigote, barba, máscaras laqueadas de color rosa. Esta tra-- dición quedó arraigada desde Jalisco, Oaxaca hasta Guatemala.

Existían diversos títulos en las danzas con gran variedad de temas como "fiestas de moros y cristianos" "morismas", "Retos", "Santigos", -- "Matachines", "Reyes", "Alchileos", "Curzados", Tastoanes", "Danza de-- la media luna", "Danza de Espadas", etc. En el contenido de estas dan-- zas se apreciaba la finalidad ideológica de las clases hegemónicas; -- infundir miedo y respeto a los conquistados y mostrar a la cultura oc-- cidental como figura central.

"Quedan, además, la Danza de los Tastoanes (Tlatoanis), que reme-- mora la fundación de Guadalajara. Luchan las tropas de Santiago-- y los jefes indios, Estos logran decapitar al Apóstol; y las de Matachines, que se bailan desde Sonora hasta las Huastecas. En un principio describían la Toma de Jerusalén, mas han degenerado en gran manera, ahora consisten en desfiles acompañando procesiones-- y bailes con sonajas y ramos de flores. Las evoluciones se reali-- zan en círculos, marchas en hileras, en filas frente a frente, cu-- lebreando o bien en hileras que se mueven en sentido contrario al tiempo que entrechocan las espadas. Se destaca entre todos, el -- Alferéz, quien viste de General de División: casaca azul de vuel-- tas rojas, botones dorados, botas fedéricas, sombrero montado, ban-- dera tricolor, portando, además, grandes patillas y gruesos mosta-- chos." (23)

[23] Op. Cit. p. 22.

Los contenidos de las danzas siempre representaban contenidos religiosos, conflictos entre moros y cristianos, españoles e indios, etc. Pero aunque han sufrido algunas de ellas modificaciones (otras han desaparecido) las podemos encontrar en distintas partes de la República arraigadas por una fuerte tradición. Recordemos que el teatro y las danzas litúrgicas contribuyeron al origen de lo que después sería el teatro popular.

Los bailes en el siglo XVII se realizaban al son de polkas, cuadrillas y se hacía para festejar a cualquier santo patrono o en las fiestas de corpus.

"En estas danzas hay todo un mosaico de cultura que fue trasladado a tierras de Andhuac, vino a inyectar nueva vida, nuevos brillos, nuevos estilos, figuras y evoluciones; así quedó implantada la flautá y el tambor, el violón, las castañuelas o las jaranitas; los trajes, las cintas, las coronas metálicas; los puentes, callejones y laberintos; zapateados, rondas y pasacalles, y el alma del indígena se solazó como antaño con las danzas de merecimiento dedicadas a Cihuacóatl, a Ilamantecuchitl o a Xochiquetzal, y así amalgamó en un sólo sentimiento otras muchas cuyos nombres sugieren toda la riqueza coreográfica de que nos enorgullecemos. En nuestras fiestas, al observar las danzas, maravilla descubrir entre los rostros aterzados y morenos de nuestros indígenas, las tupidas cejas de -- los navarros o los perfiles agulleños de castellanos o andaluces." (24)

Por otro lado, las danzas consideradas por la iglesia paganas siguieron efectuándose a costa de una cantidad considerable de indígenas que perecieron en manos de la Santa Inquisición.

Estas danzas tuvieron características peculiares pues en la medida en que el tiempo siguió su curso fueron modificándose. Hubo un caso en que el tribunal mandó a la hoguera a un indígena por que se supo que en el cerro efectuaba danzas a escondidas para sus dioses sacrificando gallinas.

Definitivamente el giro en el desarrollo del país ya se había efectuado. El mestizaje predominó y el grupo de los criollos llegó al poder después de haberse consumado la independencia.

Durante el tiempo de la colonia no podían haber dejado de estar los famosos salones de baile que en Europa estaban en pleno auge en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Los salones de baile eran frecuentados por los criollos. Lugares -- llenos de elegancia y fulgor donde se tocaban los ritmos vigentes en Europa. Los criollos y los mestizos asimilan estas danzas y las recrean dándoles el matiz adecuado a su manera de ser y de vivir. En un principio copiaban las danzas por el deseo fugaz de querer imitar a los peninsulares, después les agregaban elementos como recursos de capacidad propia.

A los salones de baile sólo concurrían las clases hegemónicas y -- eran centros de esparcimiento, de recreación, lugares propios para hablar de política, para llegar a acuerdos matrimoniales, etc.

Durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, los ritmos llegaban a Veracruz enraizaban y se propagaban hasta la capital. Se bailaban tonadillas, fandangos, malagueñas, zapateados, seguidillas, boleros, guajillas, tangos, pasacalles, jarabes, zarabanda, gallarda, pie de jibao, gambetas y otras derivaciones.

Las fiestas al igual que las danzas han sido y son vías de dominación de una clase sobre otra, es por eso que también existieron salones de baile en las colonias populares, sólo que con otras características, pero bailaban los que las clases hegemónicas bailaban y algunas veces -- estas fiestas o salones eran organizados por las clases en el poder como un medio de control.

Para el período de la independencia la danza tuvo una función importante. Los caudillos y revolucionarios se liberaban de su situación -- conflictiva mediante el baile. No importaban el espectáculo costoso sino el bailar improvisado, libertario y desinhibido. Bailaban después -- de las batallas para conmemorar festejos o simplemente para divertirse antes de salir a combatir.

Los salones de baile al igual que el teatro decayeron en la época -- de independencia pero nunca quedaron en el olvido, pues al iniciarse el

período del México independiente continuó la vida de las tertulias. Este momento fue importante porque contribuyó al desarraigo ideológico que ya había venido manifestándose en una u otra forma. Los hombres no danzaron bajo el código estético establecido por los maestros de baile sino que lo hicieron recreando a la danza con sus improvisaciones. En esta etapa los corridos circulan por la boca de los hombres. Juan S. Garrido afirma que el primer corrido se tituló "LA PULGA", hecho por Pepe Quevedo con la consumación de la independencia en 1821. También surgen los cantos a la epopeya libertaria. Nace el nuevo cambio de vida que iba a caracterizar al país y a sus habitantes.

El siglo XIX fue para México una larga época de violencia, se consumaba la independencia en 1821 comenzando una etapa inestable, donde la sucesión de presidentes parecía interminable.

1833 fue el año en el que apareció por primera vez una bailarina de "ballet clásico" que venía de Francia; Amada Guenó. A partir de este momento siguieron presentándose diversos espectáculos de ballet con distintos bailarines de Europa. La ópera nunca dejó de tener gran importancia. A fines del siglo XVIII las danzas populares comenzaron a figurar en zarzuelas, óperas y tonadillas escénicas. Los bailarines, músicos y cantantes de teatro tenían un sueldo especial según su categoría y la obligación de presentarse cada vez que se los ordenasen.

El jarabe, los boleros, la bamba poblana hacían de las suyas en los teatros. En la década de 1850 y 1860 se rompe con la tradición de no asistir a ningún espectáculo en época de cuaresma.

Se instalan en el zócalo jacalones de títeres, bailes y óperas. Comienzan a llegar desde Italia las primeras marionetas. Se instalan cafés cantantes.

La contradanza y el zapateado son modalidades dancísticas al igual que otras que fueron traídas por los españoles y recreadas en América; el fandango proviene de los negros norteamericanos al igual que el jazz y el blues en el siglo XX. El vals traído desde Viena hace su aparición en América al igual que la música de Offenbach. Se bailaba el vals y -

el can-can aunque la iglesia los reprobaba por inmorales.

En 1863 se impuso la moda de los "bailes decentes" en donde se rifaban objetos para damas y caballeros, como por ejemplo, un costurero para mujeres y sillas vaqueras para los hombres. A estos bailes sólo tenían acceso quienes pagaban con dinero la entrada.

Existían bailes en salones públicos a bajos precios y a ellos asistían los llamados "calaveras" y "mozos de partido". Se anunciaban los bailes en tiras y se pegaban en las calles a la altura de los transeuntes con todos los datos y referencias. Siempre había algo que festejar: "baile de pascua", "aniversario por la independencia" por algún "presidente," etc. En los salones de "Santa Clara", de "Santa Bárbara", etc. Estos tenían un gran espacio con una fuerte iluminación y eran centros donde los "calaveras" podían hacer miles de combinaciones con los pasos del género dancístico logrando figuras creativas que se movían en el espacio. La orquesta los acompañaba con los ritmos del shottis, valsés, cuadrillas, galopps, y demás.

Los códigos dancísticos surgen espontáneamente, naturales, como una combinación de modalidades y bases ya establecidas y aceptadas socialmente. Esta espontaneidad es una característica de las artesanías pero después de la repetición se adopta a las necesidades convirtiéndose en costumbre.

En la historia de los géneros dancísticos observamos que han aparecido muchos; algunos arraigados y otros olvidados. Esto es la consecuencia del impulso de la danza. El hombre expresa, transmite costumbres, ritos religiosos, celebraciones y por esta característica de comunicar; no todos los géneros dancísticos le sirven para lograrlo o quizás sólo lo hagan por un momento. Los hombres a través de la danza comunican una situación económica, una rebeldía política, es decir que danzando se objetivan y se manifiestan a sí mismos recreando formas artísticas.

Los códigos de las danzas populares urbanas son elásticos, no tienen la rigurosidad del ballet académico. Son movimientos, sucesiones y combinaciones libres partiendo de las reglas del paso. Cada género dancístico

tico posee su paso base, su estilo o manera de bailarse y este varía no sólo de un género danzístico a otro sino de una cultura a otra también se observa que el movimiento y los pasos difieren totalmente.

Las modalidades y formas populares en la música y en la danza constituyen un movimiento perpetuo. Aparecen unas y dan lugar a otras y se van incorporando modificaciones inesperadas en las letras de las canciones, actitudes sociales y formas de bailar, como es el caso de la cumbia, en 1986 se baila con "el paso de a brinquito", el cual, es muy diferente al paso original.

La danza constituye un proceso dialéctico. Cada época determina la manera de bailarse; por ejemplo, pocos ritmos de las generaciones de la segunda guerra mundial acataban la regla de bailar separados; las parejas unían sus cuerpos buscando el calor humano, satisfacer sus necesidades de recreación mostrando sus habilidades danzísticas. Posteriormente aparecen ritmos que rompen con esta regla. Las parejas bailan sueltas cada quien por su lado o posiblemente en grupos.

Los bailes a finales del siglo XIX se realizaban en salones de baile. La burguesía en la época porfiriana reincorpora la costumbre de -- los salones de baile. Las clases hegemónicas se separan de las clases populares y se refugian en sus salones imitando a la sociedad burguesa de la época y a la alta sociedad colonial. Las clases hegemónicas en esta época no recrean los bailes sino simplemente los -- compran. Se llegó al grado de que se quejaron los jóvenes y las muchachas por la carencia de maestros que pudieran enseñarles el arte de bailar, sobre todo porque las clases altas comenzaban a rechazar al baile popular considerándolo como "puro folklore", o "tradicción".

A finales del siglo XIX los bailes de salón eran muy propios. Las -- damas y los caballeros iban pulcramente vestidos, gozando de las delicias del vals, de los shottis, polkas, cuadrillas, etc. Sin embargo, -- todavía existían familias que preferían los minuetos, las mazurcas, las bastoneras, los carnets, etc.

El siglo veinte es recibido con zarzuelas y los jacalones de tandas se encuentran en todo su esplendor. Las danzas del extranjero siguieron

haciendo su aparición por los salones de baile. En los años veinte - existían distintos salones de baile dispersos por toda la ciudad, el más conocido fue el salón México, el cual tenía distintas secciones para las diversas clases sociales. Las mujeres entraban gratis y los hombres pagaban una determinada cantidad.

Las clases hegemónicas y las populares hacían su aparición por los salones de baile para lucir sus mejores galas presentando el vestido y el peinado de la última moda.

Dentro de los salones de baile se demostraba la autosuficiencia económica, se podía hablar de política; se entablaba una comunicación verbal y al mismo tiempo no verbal a través del baile, mediante el blues, el fox-trot, el charleston, etc., los cuales eran tocados por las grandes orquestas, características de la época.

Para esta década, la moda estaba ya cambiando, pues a principios de siglo continuaba como a finales del siglo XIX, el vestido largo en la mujer con cintura ajustada y con grandes adornos y costuras. Posteriormente la falda comenzó a subir y las mujeres a enseñar primero el tobillo, luego la pantorrilla. Para los hombres la levita cruzada era la más propia para las ceremonias y el frac en presentaciones. Para ir a un salón de baile había que estar elegantemente vestido. La moda varió de una época a otra. En los años veinte las mujeres lucían pantorrillas, cabello corto, sombreros pequeños, se suprimió el acinturamiento y los escotes cada vez fueron más bajos. Los sombreros eran conocidos como tapa-orejas o tapa-cejas.

Para los hombres la levita desaparece y el jaquet está vigente al igual que el frac. Los trajes dejaron de usarse holgados para pasar a ser ajustados.

París era la cumbre de la moda y se manifestaba en los salones de baile, en donde los concursos estaban en pleno auge de fox-trot, charleston, shimmié, danzón, etc.

Los años veinte fue la época de los tandéfilos, conocida es la tiplecionista Lupe Velez, fue el tiempo de los concursos de baile y los de resistencia.

Las academias de baile (dancing halls) estaban repletas de ansiosos bailarines que querían mostrar sus habilidades y destrezas, por lo regular eran más mujeres que hombres los que pretendían bailar.

Los más destacados eran el Estudio de Lemus, ubicado frente a la casa de Moneda; el de la profesora María del Socorro Rangel en Tacuba 56; el The Elite Dancing Club en los altos del teatro Colón; el Nueva York - Estudio en los altos de una funeraria en la avenida Hidalgo; el Rosales, salón de baile; el Hebe, Estudio de baile en la calle de Mesones; El Dancing Mata Hari uno de los más céntricos de la capital, y otros más.

Los jurados de los concursos de baile eran destacados maestros de baile acompañados por algún actor, los periódicos publicaban las noticias de las parejas ganadoras.

El Salón México era uno de los más importantes de la capital, estaba situado en Reacabado 16 (hoy pensador mexicano). Por el umbral de las entradas a los salones, se vela a los auténticos golfos de mezclilla, a los verdaderos danzantes, a los obreros, sirvientas y a "los físicos". Iban al salón México tanto las damas de las clases hegemónicas "como la que llegaba del cerro descalza". Todos bien vestidos. Los hombres con el cabello lleno de vaselina y las camisas muy almidonadas y perfumadas con "narcisos negros". Había cuatro salones que podían catalogarse por categorías. En el último se llegó a propagar que había unos letrados que decían "favor de no arrojar colillas de cigarros porque se quemaron los pies las señoritas", "no se limpie en las cortinas". La clientela era amablemente atendida por el maestro de ceremonias, el popular Chato, que también organizaba concursos de baile. La función empezaba los domingos desde las cuatro de la tarde y los miércoles y sábados a las ocho de la noche. ¡ Señoritas entrada gratis ! Las orquestas eran dirigidas por Juan Concha y la dancetera por el popular Acerina. En los descansos de la música se veían escenas verdaderamente pintorescas; los que buscaban amor, los que presumían, etc. Cuando llegaba un artista teatral, periodista o turista, los timbales de la orquesta tocaban y anunciaban ! Hey familia, Danzón dedicado a...!

Para finales de los años veintes, el vestido estaba abajo de la rodilla, se usaban pantalones acampanados. En los años treinta se dió

un retroceso, el vestido llegaba casi a los tobillos y en los cuarentas volvió a estar abajo de las rodillas, pero para los cincuentas - el vestido tendió a subir cada vez más. Después de los sombreros - llamados tapacejas vinieron los de paja blanca, copa baja y ala ancha al lado derecho y en los años cuarentas el sombrero volvió a - usarse pequeño.

La moda siempre ha provenido de otras partes del mundo, sea París, Estados Unidos o Inglaterra, pero así como viene, se va y regresa.

Por otro lado, también los trajes de baño siguieron empequeñeciéndose.

Los hombres cambian su modo de ser y de vestir. Del "fifi" de pantalón acampanado se impuso desde California el llamado pachuco. - Este tenía la característica de usar pantalón flojo, chaleco y saco largo, un sombrero elegante y zapatos de tacón bajo.

Para esta época, el fumar, empezaba a ser cosa natural tanto para hombres como mujeres. Usanza que comenzó desde los años veinte.

Los años veinte fue la época del jazz y los "fifis", época para lucir pantorrilla y bailar el charleston, el fox-trot, el blues, - el danzón y el tango.

Después vino la época de los "pachucos, con el swing y el - boogie boogie. Se entrelazaron con estos ritmos la música tropical, todavía pura, esta época la orquesta de Acerina "daba el timbalazo" y anunciaba el "¡ Hey Familia....!", e iniciaba con el cálido danzón llamado Nereidas o Almendras. Damaso Pérez Prado se escuchaba por todos lados con el ritmo del mambo y hasta la fecha se sigue bailando, al igual que el inolvidable cha-cha-cha, traído a México - por Ninón Mondejar.

Después de los años cincuentas, las mujeres usaron por cortas - temporadas las maxi-faldas, aparecieron los "hot-pants", que consis

ten en pantalón corto; las botas largas de tacón largo para mujer. Se acentuó el maquillaje y los hombres usaron camisas brillantes, barba, bigote, saco cruzado, collar, famosas fueron las camisas a go-go.

Otros ritmos extranjeros invadieron el ambiente, el rock-and-roll, el twist, el je-je-je, el surf, el go-go, etc. Las guitarras eléctricas y las baterías fueron apropiándose de la juventud, para que a través de estos instrumentos, los jóvenes se explayaran. Mientras que en la música tropical el güiro, el bongó, las maracas y otros más eran escuchados por toda la población.

En la actualidad existen pocos salones de baile, han disminuído las grandes orquestas para convertirse en pequeños grupos que tocan los ritmos del momento y las canciones de moda. A los grupos de música los han desplazado los "sonideros", por el bajo costo que representan. Los bailes de salón siguen conservando su tradicional propaganda. Pegar carteles por las calles, a la altura del -- translunte, anunciando "los bailes de semana santa", "del santo pa trono", etc. Cada vez, los salones de baile adquieren menor prestigio. Las clases medias se han ido olvidando de estos bailes, considerándolos "el puro folklore". Aunque existen escuelas de baile para las clases adineradas, pues recurren a ellas para aprender el blues, el danzón, el cha-cha-cha, etc. Así como también aprenden la música del momento como el rock, el disco, break, etc. Es decir, aprenden las modalidades dancísticas del género tropical y -- del género moderno pues el baile en las clases altas y en las clases bajas es un requerimiento de lucimiento. El baile es una necesidad social porque es a través de él que la gente se comunica, se reconoce, se desinhibe, se libera, se divierte. Pero no es lo mismo "bailar al tanteo", que conocer los pasos básicos del género dancístico, distinguir los diferentes estilos y recrear al baile. -- Esto es lo que constituye a la artesanía dancística, innovar, -- crear, transformar y recrear al baile teniendo como base a la espontaneidad que se sostiene de las bases de la tradición.

2. DIFERENTES ACEPCIONES DE CULTURA. a) Antropológica.
b) Filosófica c) Política d) Sociológica.

La noción de cultura es un concepto de las ciencias sociales, las cuales, nacieron al lado de la burguesía y han sido utilizadas para comprender mejor las relaciones sociales y edificar un pensamiento -- coherente que legitime un sistema de explotación (25). Pero las ciencias sociales no han llegado a un acuerdo para la definición de este concepto por lo que existen diferentes concepciones, tales como la antropológica, la sociológica, la filosófica, etc.

a) LA CONCEPCION ANTROPOLOGICA. La Antropología ha definido a la cultura como el conjunto de respuestas colectivas frente a las necesidades vitales. Los hombres al enfrentarse a la naturaleza, han sentido la necesidad de organizarse para poder enfrentar todos los -- problemas que ésta les presenta. De esta forma el hombre ha tenido -- que desarrollar su propia cultura, la cual, tiene que ser transmitida de generación en generación. Ahora bien. ¿Cómo puede ser transmitida de generación en generación la cultura? La explicación de esta pregunta resulta en apariencia ser bastante sencilla. La cultura para -- que pueda ser transmitida es necesario que contenga un lenguaje, un -- sistema de normas valorativas y sistemas compartidos de percepción y organización del mundo en la conciencia de los hombres, que hacen posible la comunicación. Esta forma de organización y visión compartida del mundo dentro de cada sociedad, necesita una estructura tal, que sea capaz de legitimar un sistema de explotación. (26)

b) LA ACEPCION FILOSOFICA. La filosofía de la cultura nace paralelamente a la filosofía de la historia, la cual, ha interpretado a --

(25) El concepto gramsciano de intelectuales orgánicos es el más adecuado para referirnos al grupo de individuos que han justificado y dado coherencia al pensamiento, estableciendo -- así, una unidad que se manifiesta en todas las esferas de la sociedad, y que a su vez, conforma a un determinado bloque histórico.

(26) Legitimar un sistema de explotación ha sido la función de las ciencias sociales y para ello existen grupos de intelectuales orgánicos.

la cultura como "la actividad del hombre, esta actividad es natural", la cultura es la negación de la naturaleza y, por lo mismo corrupción. La cultura niega la naturaleza, pero la niega para trascenderla." (27).

Para Max Scheler la cultura depende en gran parte de condiciones espirituales, la actividad que la produce está dirigida por impulsos y dirigida intencionalmente a la modificación de realidades. Las ideas sólo consiguen un poder y una posibilidad de eficacia causal allí donde se unen con intereses, impulsos colectivos o "tendencias". En consecuencia, la filosofía de la cultura incluye tanto una teoría del espíritu como una teoría de los impulsos del hombre. (28).

Pero si analizamos a la filosofía nos encontramos con que ésta se ha traducido en movimiento cultural, es decir que a lo largo de la historia el hombre ha tenido la necesidad de conservar la unidad ideológica de las clases dominantes y de esta manera la filosofía ha influido y lo sigue haciendo sobre las normas de vida dentro de las esferas sociales. (29).

Por lo tanto la historia de la filosofía es la historia de una determinada clase social que tiene como finalidad cambiar, corregir y perfeccionar para su beneficio las concepciones del mundo existente en cada época determinada (30).

(27) Frost, Elsa Cecilia. LAS CATEGORIAS DE LA CULTURA MEXICANA.

(28) Idem p. 38.

(29) Dentro de una sociedad dividida en clases sociales encontramos que, por un lado está la filosofía o pensamiento coherente que unifica a las clases dominantes y que a su vez es transmitido a todas las demás capas o esferas de la sociedad que no poseen una filosofía sino un sentido común, este es un conocimiento fenomenológico y empírico. El sentido común nace de la pura experiencia frente al mundo. Concibe fenomenológicamente la realidad, se conforma con observar la superficie de los hechos aislados. Así la filosofía influye sobre todos los sentidos comunes que existen dentro de la sociedad.

(30) Así se forma lo que Gramsci denomina "bloque histórico", el cual es considerado como una totalidad dentro de un tiempo y un espacio determinado y compuesto por una dualidad dialéctica y orgánica. Esto quiere decir que la estructura y la superestructura tienen entre sí una relación dialéctica y organizada, ya que la clase hegemónica o dirigente tiene trabajando para ella a "un grupo de intelectuales orgánicos" que elaboran coherentemente una filosofía o pensamiento que abarca tanto la esfera económica como la política y cultural. Este pensamiento coherente. Con't. . . .

c) LA ACEPCION POLITICA. Se denomina cultura politica a una parte de la cultura general, tiene sus bases en la creencia politica que un individuo adquiere a través de una acción politica. Por lo tanto, el índice de cohesión politica de un país está basado por el grado en que -- son compartidas esas creencias politicas. Estas responden a las exigencias de un sistema y son transmitidas de generación en generación.

d) LA ACEPCION SOCIOLOGICA. La sociología también tiene como uno de sus objetivos el estudio de la cultura; "la sociología parte del hecho de la naturaleza de la vida humana y analiza sus contenidos tanto - descriptivos como causalmente tratando de establecer las leyes que la rigen. Se plantea el problema del origen de las diversas formas culturales y de la evolución, propagación y modificación de estas formas.... investiga las relaciones entre la evolución de la cultura y de la evolución politica. Además de la determinación social de toda cultura y de las concepciones de las mismas." [31].

Estas formas culturales que la sociología busca dentro de la sociedad están enmarcadas dentro de una ideología dominante que son las que marcan todas las pautas que la sociedad debe continuar.

Con't [30] trabajado por los intelectuales orgánicos es impuesto a las demás clases sociales mediante organismos privados o medios de comunicación social que tienen el fin último de lograr una unidad ideológica dentro del bloque histórico. Por un lado se encuentra la estructura o base económica que determina el desarrollo de las fuerzas productivas de una sociedad determinada. Por otro lado se encuentra la superestructura o esfera de la sociedad que contiene todos los aspectos superestructurales, es decir, los valores sociales, políticos, económicos, culturales y artísticos. Gramsci subraya que en todo análisis del bloque histórico es preciso tomar en cuenta que cada sociedad se propone tareas específicas para cuya solución se encuentran ya -- las condiciones necesarias y suficientes o están en vías de aparición y desarrollo, y por otro lado, ninguna sociedad desaparece si antes no se han desarrollado todas las formas de vida que están implícitas en sus relaciones. Se dice que existe un vínculo orgánico entre ambas esferas porque la estructura necesita de una ideología orgánica, de un pensamiento que organice y dirija en conformidad a los grupos sociales según las condiciones socio-económicas. Este vínculo orgánico es asegurado -- por la capa social encargada de administrar la superestructura del bloque histórico: los intelectuales.

[31] IDEM. p. 38.

Las ideas son la base de la cultura y se manifiestan día tras día en la práctica cotidiana. Basadas en una tradición que se ha dado históricamente por las relaciones sociales. De esta manera cada hombre desarrolla una práctica social que está marcada por pautas culturales, reflejándose en los modos de conducta.

2.1 CULTURA BAILE Y SOCIEDAD.

El baile es una práctica social, es una expresión del hombre, es -- una manifestación cultural traducida en forma de movimiento. Así como han existido diversas culturas han habido distintos bailes. El baile responde a la necesidad que tiene el hombre de comunicarse, de objetivarse y reconocerse, así entonces cada cultura tiene sus propias formas de movimiento, las cuales cambian en la medida en que la sociedad se modifica. El baile existe dentro de la sociedad y no puede existir fuera de ella y como manifestación cultural es capaz de reproducir y mantener el pensamiento y los valores dominantes y las cosmovisiones de las diferentes capas sociales que existen dentro de una sociedad. A través del -- baile el hombre se ha comunicado con los dioses, con los hombres y consigo mismo. Por esta característica el baile es una necesidad de las sociedades, pues mediante él, el hombre ha entrado en contacto con la naturaleza y con otros hombres y como proceso artístico presenta una continuidad histórica y como fenómeno social es producto de la colectividad y como producción cultural expresa valores e ideas superestructurales.

2.2 SOCIEDAD CIVIL. SOCIEDAD POLITICA. LOS ORGANISMOS PRIVADOS Y EL BAILE.

Antonio Gramsci al abordar a la superestructura la analiza separando dos esferas en las que se puede dividir, pero el hecho de estudiarlas por separado no quiere decir que entre ambas no exista una relación dialéctica y orgánica. Toda sociedad dividida en clases utiliza en el supuesto caso de que no exista un consenso, el aparato de coerción. -- Pueda ser también que exista un consenso y los aparatos de coerción estén en su máximo esplendor, esto es según casos determinados, (existe crisis en el bloque histórico cuando la dominación es exclusivamente -- por la fuerza o violencia). Estas dos esferas son: sociedad política y

sociedad civil. Gramsci define a la sociedad política [32] como un aparato de coerción estatal que asegura la disciplina de aquellos grupos que están en desacuerdo con el régimen existente, pero está preparado para toda la sociedad en previsión de los momentos de crisis en el comando y en la dirección, cuando no se da el consenso espontáneo. La sociedad civil es definida como la dirección intelectual y moral de toda sociedad, es decir, es el complejo de la superestructura que está formada por organismos privados que difunden una ideología orgánica, concepción del mundo que se manifiesta en el arte, en el derecho, en la economía, es decir, en todas las manifestaciones de la vida intelectual y colectiva.

Los organismos privados que difunden ideología propia de las clases hegemónicas es lo que Gramsci ha denominado material ideológico y en éste se incluyen todos los organismos que difunden ideología y los medios de comunicación social y cualquier instrumento que influya sobre la opinión pública. Existen organizaciones culturales que preservan la unidad del bloque histórico como la iglesia, la organización escolar y los organismos de prensa. La iglesia conserva su homogeneidad ideológica aunque ya no tenga el poder económico como lo fue en la edad media (bloque histórico pasado). Las organizaciones escolares pueden ser del Estado o particulares y éstas últimas pueden ser privadas o religiosas y aparte de todas éstas, se encuentran las universidades que forman a los intelectuales orgánicos. La prensa y las editoriales son de gran importancia, pues apoyan a alguna corriente y abarcan todos los campos de la ideología (libros, revistas científicas, política, económica, literatura, de arte, de danza, etc. En todos los niveles, ya sea para las élites o a nivel popular. Toda esta estructura ideológica es difundida -- también a través de los medios de comunicación social (teatro, danza, cine, radio, televisión, etc.), estos medios penetran en un aspecto importante en la vida del hombre; su impacto emocional.

Dentro del bloque del capitalismo lo anterior se refleja en el fenómeno danzístico en la concepción burguesa del arte, en la concepción -- teatral del baile, en el desarrollo técnico de éste, en la individualidad

[32] Portelli, Hugues. GRAMSCI Y EL BLOQUE HISTÓRICO. ED. SIGLO VEINTIUNO. 6a. Edición. México 1979. p. 13.

y competencia de los bailarines y en la temática inscrita en el contorno social, o sea, en la forma y en el contenido de la danza. Estas características influyen e interactúan con las demás manifestaciones dancísticas de otros grupos sociales.

2.3 DIFERENTES GENEROS DE CONOCIMIENTO. EL CONOCIMIENTO ESTETICO.

El conocimiento es una apreciación de la realidad, por lo tanto se pueden distinguir distintos géneros, a saber; el conocimiento científico, el técnico, político, estético, filosófico, el sentido común, el -- folklore, etc.

Sólo nos encargaremos de la comprensión de algunos géneros de conocimiento que tengan una estrecha relación con los objetivos de esta investigación.

La filosofía es un pensamiento coherente, organizado y sistematizado, es el pensamiento de las clases dominantes, el cual, al tener contacto con las diversas clases sociales deposita en ellas trozos de la ideología convirtiéndose en un movimiento cultural que tiene la finalidad de conservar la unidad del bloque histórico.

El sentido común, es un conocimiento fenoménico y empírico. El sentido común nace de la pura experiencia frente al mundo. Concibe fenomenológicamente la realidad, o sea, se conforma con observar la superficie de los hechos sociales. No interesan las causas sino los hechos aislados. En contraste con el conocimiento religioso que es causal y fenomenico, es decir, intenta explicar la realidad de manera causal, como producto (revelación), de una fuerza espiritual, sin comprobación. Por otro lado está el folklore, situado en el nivel más bajo del bloque histórico, es una concepción del mundo no elaborada y asistemática por su origen social. Al folklore no se le puede ubicar como un fenómeno pasado pues está presente con una serie de ajustes, ya que tanto la filosofía como la ciencia y la religión han aportado al folklore nuevos elementos.

El sentido común tiene por lo tanto la característica de tener una

concepción del mundo disgregada (existen tantos sentidos comunes como clases o esferas sociales), así el sentido común aparece como una amalgama de ideologías de las clases dirigentes. Las ideologías tradicionales y sobre todo las religiones tienen una conexión muy estrecha con el sentido común, por lo tanto el sentido común está compuesto de trozos sueltos de una ideología hegemónica, del folklore y de las religiones tradicionales.

Gramsci señala que la conexión entre filosofía y sentido común está asegurada por la política, la cual, busca asegurar la unidad ideológica del bloque histórico. La diferencia entre la filosofía y el sentido común es que la primera tiene como característica esencial la elaboración individual del pensamiento y en el sentido común predomina un pensamiento difuso y disperso, es un pensamiento genérico de cierta -- época y de cierto ambiente popular. Entonces sólo es a través de la política que puede lograrse una coherencia en el pensamiento del sentido común.

En contraposición al sentido común y al conocimiento religioso, -- existe el conocimiento científico, el cual, es causal, empírico y materialista. Es un conocimiento comprobado, causal, explica la realidad a partir de principios, de causas y efectos, llega a una conclusión -- después de analizar empíricamente la realidad. A ésta la concibe como una totalidad cambiante y contradictoria.

El conocimiento científico en la edad media se encontraba detenido en un desarrollo ya que el clero, poseedor económico, político e ideológico no permitía que evolucionara, pues esto tambaleaba su estructura económica, por tanto, impedía su desarrollo. Fue hasta que la clase burguesa obtuvo la dirección de la sociedad y el conocimiento científico pudo desarrollarse abiertamente. Así tanto las ciencias sociales -- como las naturales han contribuido a un progreso tecnológico y a un control de la sociedad por parte de las clases hegemónicas.

El conocimiento estético es aquel que a través de una percepción -- simbólica capta la realidad y la expresa mediante una práctica artística, sólo que esta concepción puede caer en el dogmatismo de pensar que

el arte refleja fielmente la realidad y esto contribuiría a empobrecer a la actividad artística pues el arte es una forma de conocimiento pero crea al mismo tiempo una nueva realidad. El arte realista es el que más fielmente expresa la realidad pero aclaramos nuevamente, crea una nueva realidad.

El baile es una expresión simbólica, utiliza básicamente al movimiento y a través de este el hombre comunica su realidad, transmite -- sus vivencias, su cosmovisión y lo hace mediante la creación de figuras que se mueven en el espacio. El hombre baila, se mueve con un ritmo determinado, expresa lo que desea y comunica lo que es. Con la música, los hombres escuchan sus realidades pero la ven en las danzas. Cuando el hombre baila, sus movimientos no son inventados o salidos de la nada o por una inspiración divina, simplemente son formas que el -- hombre aprende gracias a una tradición o gracias a la escuela. El hombre se nutre de lo existente y a partir de esto crea nuevas realidades. De esta manera el baile permite ver una parte del conocimiento religioso, del sentido común, del técnico, etc., por el que está atravesando cualquier sociedad.

2.4 ¿ ES EL BAILE UN HECHO CULTURAL ?

Si contemplamos a la cultura ante el desarrollo capitalista tendremos que alrededor de la cultura surgen fenómenos sociales que se manifiestan como una absorción de la ideología dominante y la contradicción entre las clases oprimidas. Entonces dentro de una sociedad capitalista encontramos distintos tipos de culturas que están inmersas en una dualidad como cultura hegemónica/cultura popular (dominante/dominada), alta cultura/cultura popular (refinada, académica, intelectual/analfabeta, vulgar). Hay que aclarar que cuando hablamos de cultura popular v.s. cultura hegemónica nos referimos a conceptos que se inscriben dentro del bloque histórico del capitalismo.

Cada una de estas culturas tiene su concepción del mundo, es decir, una cosmovisión que se transmite de generación en generación. Es un pensamiento que unifica a una clase o grupo social que se identifican --

entre sí por estar inmersos en una misma realidad y por tener necesidades en común. Así la cultura aparece como un concreto del pensamiento es el resultado de vivencias, concepciones que se manifiestan en la -- práctica concreta de los hombres a través de diversos hechos culturales.

Como hecho cultural entendemos a la concreción del pensamiento, es el resultado de vivencias y concepciones del mundo histórico. Asimismo el hecho cultural refleja las necesidades y contradicciones propias de las diversas clases sociales que se gestan dentro de una sociedad capitalista. Entonces se entiende como hecho cultural a cualquier acto humano que se manifiesta en la vida cotidiana y que al mismo tiempo expresa la organización social de los hombres y sus respectivas posiciones dentro del proceso productivo. Así que, como hecho cultural se entiende a cualquier práctica cultural de los grupos sociales como el tipo de alimentación, el tipo de vivienda, el tipo de vestido y cómo -- prácticas culturales más elaboradas dentro del proceso de conocimiento cultural encontramos al teatro, la poesía, la música, el baile, etc., y es mediante estas prácticas culturales donde los miembros de un mismo grupo social pueden transmitir o comunicar sus costumbres, sus valores, es decir, una forma de pensamiento.

Dentro del hecho cultural encontramos formas más elaboradas y más acabadas y formas menos elaboradas y esto está en relación con el nivel socio-económico del grupo social. Es necesario aclarar que el conjunto de costumbres, valores, formas de percibir la realidad de cada clase social está determinado por el lugar que ocupan dentro del proceso productivo. Así también, el hecho cultural presenta categorías más acabadas y más elaboradas y estas últimas presentan distintos niveles.

El baile es un hecho cultural, es una producción más elaborada del pensamiento y se manifiesta mediante una producción simbólica. El movimiento es un símbolo del que se vale el hombre para comunicarse. Este a su vez, presenta distintos niveles, pues podemos observar que existen diferentes bailes de los distintos grupos sociales; por ejemplo, existe el ballet clásico o danza contemporánea, los cuales presentan -- una elaboración del pensamiento más acabada, la técnica ha sido utilizada por el hombre para perfeccionar al movimiento y para poder mejorar--

la enseñanza de estas técnicas y comunicar mejor un contenido. Por otro lado existen las danzas religiosas que en el caso de los países colonizados o dependientes como México siguen manifestándose como indicios de lo que existió, ya sea en la época prehispánica o en la edad media, es decir, durante la colonia. Dentro de la sociedad actual están los bailes populares que se manifiestan en las fiestas del pueblo, en los salones donde concurre la población para divertirse, para relajarse y para reconocerse. Cada grupo social tiene sus propios ritmos y sus propios bailes y se manifiestan en distintas partes y con diversas características pero cada uno de ellos representa a un grupo social.

Por lo tanto, un hecho cultural es un fenómeno social que expresa - mediante una producción simbólica el pensamiento de un determinado grupo social. Cuando decimos producción simbólica nos referimos a que cada grupo social tiene una forma específica de pensamiento ya sea organizado y coherente o desorganizado y que lo expresa a través de hechos culturales o prácticas concretas. Por lo tanto, cada clase social tiene - signos o símbolos con una significación cultural que se comunican entre los miembros de un mismo grupo social y que comprenden por estar inmersos en una misma realidad. Entonces como hemos visto en el desarrollo de este trabajo, la superestructura tiene una relación dialéctica con - la estructura, y a la producción simbólica la ubicamos dentro de la parte superestructural con su debida relación con la base económica. Así cada grupo representa su pensamiento mediante un determinado tipo de -- producción simbólica. En la práctica concreta de los hombres se manifiesta un conjunto de conocimientos mediante signos culturales que se - transmiten de una manera horizontal entablando una comunicación entre - los sujetos de un determinado grupo social. A esta práctica concreta - es lo que hemos llamado hecho cultural y viene a ser la concreción del pensamiento, es decir, su materialización.

Al analizar las diversas formas de producción cultural con sus diferentes instancias o categorías es necesario un aparato conceptual que - examine las prácticas culturales de las clases subalternas y la clase - hegemónica que se ubica en un tiempo-histórico determinado. Estas prácticas culturales corresponden a un orden de producción simbólica que se presenta como relaciones entre el enfoque productivo, su representación

y su dependencia con la base material (estructura); es decir que, analizando a través de la construcción de un objeto de estudio (cultura), los diferentes niveles, categoría e instancias del mismo, nos conducen a formas de representación cultural que van desde las menos elaboradas hasta las más complejas. Estas formas de representación se muestran - bajo múltiples determinaciones en un tipo de producción simbólica.

Por esto, al analizar la producción simbólica de un hecho cultural determinado, como es el baile popular hay que considerar las bases teóricas de sus diferentes ritmos, de los diferentes pasos, figuras, estilos que componen a todos los géneros dancísticos de la cultura popular, comprender por qué bailan estos ritmos, de donde los han tomado y cómo los han hecho suyos. Sobre todo cuando nos referimos al baile popular urbano. Analizar las diferentes concepciones e ideas que tienen del mundo las clases subalternas y cuales son sus necesidades comunes, por -- las que se unen para enfrentarse al mundo social que les rodea. Para comprender los bailes populares urbanos hay que partir de su percepción y de su realidad social.

3. COMUNICACIÓN, BAILE Y SOCIEDAD.

Hasta ahora hemos analizado el concepto, la definición de cultura - y su materialización a través de las prácticas concretas de los hombres y su producción simbólica. Hemos visto cuan importante es el análisis de la representación de los hechos culturales ya que analizando a estos últimos podemos comprender las formas de pensamiento de los distintos - grupos sociales. Pero para comprender las representaciones culturales y su producción simbólica es menester tener claro el concepto de comunicación puesto que es a través de ella que los miembros de un grupo social fortalecen sus lazos culturales.

Desde que el hombre es hombre ha existido la comunicación y gracias a esto han podido existir grandes culturas. Claro está que en sus inicios el hombre se comunicó con gestos, movimientos y sonidos guturales, y en la medida en que fue evolucionando se fueron desarrollando distintos medios de comunicación; Se estructuró un lenguaje hablado (primero jeroglíficos); se crearon técnicas de pintura que dejaron marcadas distintas visiones acerca del mundo (las conocidas pinturas rupestres); han existido (siguen existiendo) danzas místicas cargadas de simbolismos -- que no sólo comunican con movimientos su adoración a los dioses sino -- que fortalecen lazos culturales. Así sucesivamente podemos mencionar - muchos más ejemplos hasta llegar a la actualidad con el adelanto de la tecnología que ha traído consigo la creación del transporte; primero la rueda, después la carroza hasta llegar al automóvil, el ferrocarril, los aviones, el correo, el telégrafo, el teléfono, la radio, la televisión, el cine, la videocasetera (capaz de reproducir las danzas). Así compro bamos que el hombre desde que es hombre se comunica con sus semejantes - y que debido a esta facultad se han logrado formar grandes culturas; en tonces para que exista una cultura es menester que el conocimiento sea - colectivo y el hombre lo transmita a sus semejantes mediante símbolos o signos que tienen una significación cultural.

Se tratará de aclarar primeramente que es la comunicación, en qué -

consiste y cómo se efectúa un proceso o circuito de comunicación.

La comunicación es la facultad que tiene el hombre y los animales de transmitir conocimientos y emociones (cualquier movimiento no concientizado, reflejos condicionados) y si el ser humano ha tenido la necesidad de comunicarse o de transmitir este conocimiento ha sido porque desde sus inicios el hombre necesitó vivir en comunidad y cooperar para transformar no sólo a la naturaleza y protegerse de los peligros externos -- sino para poder lograr un desarrollo de su sociedad. La diferencia que existe entre los animales y el ser humano estriba en que los primeros -- tienen expresiones vitales específicas, es decir, imperativos físicos-químicos, biológicos, productivos, etc., y los seres humanos tienen la cualidad de la reflexión, poseen una conciencia refleja que lo lleva a crear utensilios, instrumentos para acentuar y prolongar su fuerza; el hombre transforma a la naturaleza. Por lo tanto la comunicación de los seres humanos es constructiva, transformante, trascendente, creadora. Cada comunicante se revela a sí mismo en la reciprocidad del otro; la comunicación es expresión de cualquier contenido, es lazo de unión que lleva a los hombres a una acción comunitaria que transforma su realidad. Mientras que la comunicación de los animales sólo es informativa, la comunicación de los hombres es constructiva y la efectúa mediante signos y símbolos -- que tienen contenidos intelectuales y emocionales, es decir, contenidos que tienen representación mental, entonces los que efectúan el diálogo de la comunicación están inmersos en una misma realidad. Por lo que para que exista comunicación es necesario que el contenido de un comunicado se encuentre dentro de un contexto determinado (histórico-económico), es decir dentro de un tiempo y un espacio específico; el sentido de una expresión cambia según el universo del discurso a los miembros que integran un proceso de comunicación; al emisor y al receptor (el primero envía un mensaje al segundo a través de un canal, éste recibe la información en su cerebro y recodifica el mensaje enviando una respuesta que es producto de una selección realizada dentro de su cerebro por toda la información que ha recibido a lo largo de su historia), debemos insertarlos dentro de una temporalidad y un espacio determinado.

Por mensaje se entiende a un conjunto de signos y símbolos que tienen una significación cultural. He aquí la importancia del estudio de la --

producción de símbolos ya que están cargados de significados ideológicos que responden a intereses de clases.

El baile es comunicación, porque los que realizan esta actividad - comparten una misma visión del mundo y los mensajes enviados son factibles de comprender porque están inmersos en una misma realidad.

Cada cultura ha tenido sus bailes, sus propias características rítmicas, vestimentas, movimientos y figuras, etc. Dentro del baile se encuentra al lenguaje no verbal que integrado al verbal forman un conjunto de significaciones culturales que se manifiestan como un código-cultural mediante esta práctica artística. El baile como fenómeno social une a los hombres y los lleva a una acción comunitaria trascendiendo su realidad. El baile es comunicación, es una necesidad social porque a través de él, el hombre se libera de sus emociones, se desinhibe, habla con los dioses, con otros hombres y consigo mismo. El baile - siempre ha existido en las sociedades y se ha manifestado en diversas formas como las danzas místicas, las de placer o cualquiera con un contenido social.

3.1 SIGNIFICACION.

La significación es una referencia conceptual de un objeto a otro, como significación entendemos al llamado que se hace al pensamiento -- abstracto, se puede decir que hay un sistema de significación y por lo tanto un código cultural cuando existe una posibilidad establecida por una convención, es decir cuando se tiene la correlación entre el significante y el significado. Entonces si queremos estudiar los procesos-culturales es necesario analizar los procesos comunicacionales de los-distintos grupos sociales que se encuentran dentro de una sociedad y que están determinados por un tiempo y un espacio. La cultura de los-distintos grupos sociales o mejor dicho su materialización, (hechos - culturales), puede abordarse como un fenómeno de comunicación basado - en un sistema de significación o código cultural que puede estudiarse-mediante la observación de comportamientos y conductas humanas.

En el baile es posible apreciar el código cultural o conjunto de significaciones mediante la observación del modo de comportarse y moverse. Por ejemplo cada baile tiene una propia forma de moverse y difiere mucho de una sociedad a otra. En la cultura oriental hay una tendencia a bailar con las manos, en la cultura negra la acentuación está en caderas y a veces hombros. Así sucesivamente, este comportamiento dancístico difiere de una cultura a otra, así como también la manera de vestirse y el contacto físico entre los que bailan, etc.

En este sentido por código se entiende a un sistema de significaciones que reúne entidades presentes y entidades ausentes, siempre que una cosa materialmente se presente a la percepción del destinatario o receptor.

Cualquier proceso comunicacional presupone un sistema de significaciones. Entonces en los procesos culturales, el proceso comunicativo y el sistema de significación o código cultural están entrelazados. Porque a través de un proceso comunicacional se pueden detectar los distintos modos, percepciones o visiones del mundo que tienen los distintos grupos sociales de una sociedad determinada. Es decir, que al estudiar al hecho cultural como un proceso de comunicación es factible observar los distintos niveles, instancias y categorías de las que está compuesto cualquier hecho cultural.

El estudio de los códigos culturales no es posible estudiarlos sin la observación de las conductas, pues si queremos comprender los bailes de los diferentes grupos sociales debemos esquematizar las distintas características de cada uno de estos y a partir del lenguaje verbal (la palabra), y el no verbal (el movimiento, el ritmo, el vestido, etc), analizar el código cultural de los distintos grupos sociales, su visión y percepción del mundo.

SIGNOS

El signo es la expresión de algo dentro de un proceso de comunicación es la rematerialización que hace referencia a algún objeto en el que se realizó alguna abstracción por una convención entre los individuos que-

se comunican; el signo es el significante que expresa (vehículo) (transmisor) algún contenido. Significante quiere decir que en tanto que comunica con palabras, gestos, ruidos, movimientos, etc., es un signo significante, expresa un pensamiento ya sea directamente o indirectamente.

Existen diferentes tipos de signos; signos naturales y signos culturales o de significación. Los signos naturales son fenómenos físicos que proceden de una fuente natural. A los signos culturales podemos -- clasificarlos en señales, signos de sustitución y signos lingüísticos. -- Como signo cultural podemos comprender a los comportamientos humanos -- emitidos inconscientemente por los emisores. Es necesario aclarar que también existen otros comportamientos, a saber; el emisor finje actuar inconscientemente y el receptor le atribuye su comportamiento como algo ficticio aunque el emisor deseara comunicar; el sujeto actúa inconscientemente y el receptor le atribuye la intención de comunicar sin aparentarlo. Así los comportamientos se convierten en signos desde el momento en que el emisor y el receptor toman la decisión de entender dichos comportamientos como signos (ambos educados por convenciones culturales) y si recalcamos que son comportamientos inconscientes es porque tratamos de analizar códigos culturales o sistemas de significación que se efectúan como procesos continuos de comunicación.

La señal es un signo que pretende desencadenar conductas; reemplaza a los signos verbales en función a un código, si no es así, la señal no funciona.

Los signos de sustitución tienen la función de representar algún objeto; existen dos tipos:

- a) Iconos. Son signos constituidos por objetos materiales que reemplazan a otros objetos materiales en virtud de un parecido físico o de una convención.
- b) Símbolos. Representan nociones abstractas fundadas en una convención, sus raíces hay que buscarlas en una cultura, si esta no se conoce no se comprende el símbolo; Es una creación intelectual ligada a estados afectivos, no tienen una significación natural, sino es artificial, convencional que debe ser aprendida. Los movimientos corporales, gestos, olores, sonidos, el vestido, el --

ruido, etc., desempeñan funciones simbólicas en virtud de significaciones. La creación de símbolos tiene gran importancia social ya que actúan en la formación de la opinión pública y la formación de mitos sociales.

Los signos lingüísticos tienen la característica de ser transparentes, es decir, son claros y son aptos para la comunicación.

En el baile se entabla un proceso de comunicación porque existen -- emisores y receptores que transmiten conocimientos o contenidos a través de diferentes signos o vehículos de expresión, estableciendo una correlación entre ambos basados en un sistema de significaciones o código cultural. Se comunican mensajes mediante códigos de comportamientos y conductas. Estos pueden ser tales como el lenguaje, el vestido, canciones, música o ritmos, movimientos, gestos, etc., fuera del fenómeno dancístico también están las preferencias dietarias, técnicas de producción y ritos medicinales o religiosos.

Dentro de la sociedad existe un macrosistema de comunicación, de -- transmisores institucionalizados y no institucionalizados que son centros de poder nacional, provincial, local, familiar y que envían mensajes a los habitantes que actúan como receptores de ese macrosistema determinado históricamente. Dentro del macrosistema se encuentran varios sistemas de comunicación que tienen entre sí una estrecha relación y un pensamiento organizado y son transmitidos de una manera unidireccional -- (mediante organismos privados) al resto de las clases sociales, son mensajes imperiosos que responden a los intereses de las clases en el poder. Estos sistemas de comunicación se manifiestan en todas las esferas de la sociedad tanto en la política como en la económica, ideológica y cultural, aparte de este macrosistema existen microsistemas de comunicación, tantos como grupos sociales existen en una determinada sociedad y que se comunican de una manera horizontal.

Tomando en cuenta lo anterior distinguimos dos tipos de comunicación, con diferentes funciones; la comunicación horizontal y la vertical.

3.2 COMUNICACION UNIDIRECCIONAL O VERTICAL

COMUNICACION PARTICIPATIVA U HORIZONTAL.

La comunicación vertical tiene la característica de que sus mensajes son monopolistas e imperativos. Son mensajes enviados en una forma unidireccional (de arriba hacia abajo), son los mensajes que se envían a través de los organismos privados cargados de la ideología dominante. Estos mensajes pueden producir graves contradicciones entre las palabras y la conducta del transmisor y entre aprendizaje y respuesta de los receptores. En el primer caso de estas dos contradicciones podemos ejemplificar de la siguiente manera; un mensaje enviado a la población por las industrias acerca de la contaminación, se aconseja (imperativamente por considerar las causas principales) afinar los automóviles, no tirar basura, no quemar llantas, etc., pero sería necesario analizar que la causa principal de la contaminación ambiental son las fábricas, las industrias, sobre todo porque están concentradas en las ciudades y provocan accidentes y enfermedades a los habitantes. En el segundo caso la respuesta del receptor es seleccionada por su cerebro debido a la gran cantidad de información que posee, entonces es posible que al enviarle algún mensaje imperativo, sea codificado y factible que el receptor actúe de otra manera inconscientemente porque su aprendizaje ha sido otro.

En la comunicación vertical el proceso comunicacional no se cumple - en su totalidad porque el emisor y el receptor no comparten un mismo concepto de la realidad (el primero para obtener una respuesta satisfactoria, tiene a un grupo de intelectuales que estudian a las relaciones sociales, las necesidades de las clases populares y también las necesidades ficticias creadas por la sociedad de consumo), por lo tanto se establece un vacío en el proceso comunicacional.

Por comunicación horizontal o participativa se entiende a aquella comunicación que existe entre los integrantes de un mismo grupo social con la característica de estar inmersos en una misma realidad compartiendo -

una situación histórica-económica determinada. Este tipo de comunicación ofrece alternativas, porque contiene gran variedad de relaciones sociales que permiten fortalecer lazos culturales estableciéndose realmente un proceso de comunicación. La comunicación vertical rompe con el proceso comunicacional mediante la individualización de una colectividad que no presenta un pensamiento crítico y envía mensajes a la mayoría con el fin último de fortalecer el poderío económico de las clases en el poder (mediante la manipulación del consumo). En la comunicación horizontal el receptor es un ser con aspiraciones y necesidades, con sistemas propios de codificación y decodificación. Esta comunicación horizontal es un diálogo continuo capaz de transformar la realidad porque es una comunicación creadora que fortalece lazos culturales mediante sentimientos solidarios que integran a los miembros de un mismo grupo social. En este tipo de comunicación se observan distintos tipos de discursos como el lenguaje sonoro, gestual, el vestido, imágenes, el lenguaje arquitectónico y el lenguaje ambiental, todo esto es dado por características geográficas que enmarcan a los grupos sociales.

El baile es un ejemplo de la comunicación horizontal que se entabla en las clases sociales, pero en el caso de las capas populares este fenómeno se manifiesta en lugares especiales como los salones de baile, fiestas sociales, en la calle, etc., son centros de reunión donde las clases populares comunican sus sentimientos y fortalecen sus lazos culturales. La comunicación vertical penetra en la cultura popular manipulando al consumo de mercancías que giran en torno al baile; la compra de discos, de modas, de maquillajes, envían estilos de bailes a lado de los ídolos del momento bajo significaciones sociales que fortalecen a la ideología del consumo. Romper con este proceso de comunicación horizontal es una tarea de las clases hegemónicas pues la individualidad de la colectividad es un arma para neutralizar a las clases populares. Una muestra de esto lo observamos en la ciudad de México, cada vez hay menos salones de baile, las carpas ya casi no existen, las fiestas en las calles cada vez son más prohibidas.

La comunicación horizontal ofrece la alternativa de crear solidaridad y fortalecer lazos culturales, y en un momento dado, es posible la creación de una conciencia política, sólo que la comunicación horizontal es una comunicación "silenciosa" porque no tiene los medios para transmitirse

o difundirse masivamente. Las clases subalternas deben dar una respuesta que unifique a la colectividad y actúe de una forma crítica frente al mundo que le rodea. Se presentan aquí dos problemas; por un lado está la carencia de la posibilidad de transmitir por parte de las clases subalternas un mensaje crítico que se difunda a la colectividad, por otro lado está la carencia de más intelectuales que trabajen para las clases subalternas, y de a su pensamiento una organización, es decir, congruencia y sistematización a los distintos sentidos comunes de los que poseen las clases subalternas.

4. LA CULTURA POPULAR Y SU PRODUCCION CULTURAL.

En este capítulo nos referiremos a la cultura popular y su relación con la cultura de masas. Abordaremos ambas teniendo presente que son conceptos que están inscritos dentro de una sociedad determinada: El Capitalismo.

Analizaremos la forma en cómo interactúan entre sí.

Cómo es que la cultura de masas toma productos culturales de la cultura popular y los decodifica y descontextualiza y a la inversa. Así como también analizaremos las funciones - específicas de cada una de ellas y las distintas producciones culturales de la cultura popular, las cuales son consecuencia de las relaciones que sostienen las capas populares con los - demás grupos sociales que coexisten dentro del ámbito del -- Capitalismo.

4.1 CULTURA POPULAR Y CULTURA DE MASAS.

En el desarrollo de este trabajo se ha definido a la cultura como aquella acumulación de conocimientos o forma de pensamiento que se materializa en la práctica concreta de los hombres mediante diversos -- hechos culturales. Se ha analizado al hecho cultural constituido por diversos niveles, instancias y categorías, debido a que dentro de una sociedad encontramos distintos grupos sociales que tienen un lugar de terminación dependiendo de la posición que ocupan dentro del desarrollo de las fuerzas productivas. Entonces cada clase social tiene la posibilidad de construir su propia cultura; Al respecto Mario Margulis - menciona que;

"toda clase social y todo conjunto humano pueden generar sistemas de respuestas frente a sus necesidades y a la situación económica-social en que están inmersos." (33)

Así que cada grupo con características comunes manifiesta su cosmo visión dentro de su praxis social a través de distintos hechos culturales, o sea que estos presentan distintos niveles, categorías o instancias dependiendo del grupo social, es decir de acuerdo a la situación económico-social en la que están inmersos.

Actualmente nos encontramos en una era donde la tecnología ha llegado a tal desarrollo que ha ocasionado un desfase cultural entre lo que se denomina cultura científica y cultura tradicional. Este desplazamiento o derrumbamiento de la cultura tradicional ha sido producto del desarrollo de la era científica. Dentro de una sociedad industrializada existen distintos tipos de culturas como distintos grupos sociales, los cuales están inmersos en una dualidad, tales como cultura capitalista/cultura popular (dominante/dominada), alta cultura/cultura popular (académica, intelectual, refinada/alfabeta vulgar), -

(33) Margulis, Mario. LA CULTURA POPULAR. MEXICO. revista Arte, Sociedad e ideología. 2 México, agosto/septiembre 1977 p. 65.

Jas Reuter afirma al respecto;

"...algunos intelectuales bionimizan y jerarquizan los elementos culturales formado por ellos creando estas antitesis." [34]

Así el concepto de cultura popular nace con la era industrial y se contrapone en una antitesis dialéctica con la cultura hegemónica. Estos dos tipos de cultura se encuentran inmersos dentro de una totalidad, es decir dentro de un conjunto que les dicta las leyes generales del capitalismo. Dentro de la cultura hegemónica se encuentran las clases que tienen en sus manos tanto el poder económico como el político y el ideológico. Dentro de la cultura popular se inscriben todas aquellas clases que no tienen en sus manos los medios de producción, es decir el conjunto de las clases subalternas que se encuentran dominadas y explotadas por las clases hegemónicas. En este punto es conveniente aclarar o recordar que la cultura hegemónica tiene un pensamiento organizado, coherente y sistematizado por el grupo de intelectuales orgánicos que trabajan para ellos y la cultura popular cuenta con un pensamiento desorganizado e inacabado; el sentido común y cada uno de los grupos o clases sociales que conforma el conjunto de las clases subalternas tienen su propio sentido común. Por lo tanto la cultura popular cuenta con distintos sentidos comunes -- conformados por trozos de la ideología dominante, de las religiones y -- del folklore. La cultura popular dentro de este contexto social de dominación y explotación es el sistema de respuestas solidarias, creadas -- frente a sus necesidades de liberación y esta solidaridad sólo puede darse entre iguales a través de una comunicación personal y activa (comunicación horizontal) que tiende a la toma de conciencia de una clase para sí.

La cultura hegemónica dueña de los medios de producción tiene en su poder los medios masivos de comunicación y utiliza esta tecnología para difundir productos culturales producidos en forma masiva por una minoría, evitando su comunicación personal y activa, ya que la cultura popular

"...es subversiva porque supone un diálogo dialéctico con la toma

[34] Reuter, Jas. PREJUICIOS Y PREGUNTAS EN TORNO A LA CULTURA POPULAR. Dirección General de Culturas Populares. S.E.P. p. 5.

de conciencia. Es necesario impedir su emergencia o atenuarla en sus orígenes, mistificando sus producciones, incorporándolas a los textos comerciales, transformándolas en un falso folklore estandarizado y destruyendo sus circuitos espontáneos al incorporarlos en los circuitos mecanizados de la cultura de masas." (35).

Así que la cultura de masas funge como un aparato neutralizador y represor que trata de frenar la creatividad popular a través de los canales de difusión, o sea, los aparatos mistificadores como el cine, la prensa, la radio, las historietas, etc. La cultura de masas emite un mensaje con un contenido ideológico que refuerza la posición social de los que tienen el poder simbólico y pretenden no sólo mantener una actitud pasiva dentro de la cultura popular sino que buscan la finalidad de enriquecerse con el consumo masivo de mercancías (toda sociedad de consumo tiene la característica de que éstas tienen primordialmente un valor de cambio); estos mensajes son recibidos por el receptor, quien a su vez, los resamantiza de acuerdo a su realidad. Recordar esta diferencia es de vital importancia ya que una cosa es el análisis del contenido ideológico de los mensajes y otra es el análisis de la forma en que la cultura popular toma estos mensajes y los adecúa a su realidad.

Mario Margulis afirma que:

- a) el contenido de la intención de la cultura de masas pasa por analizar, reproducir y expandir un sistema de dominación y explotación;
- b) Tomando como referencia su alta audiencia y difusión podemos inferir que los medios de comunicación masivos generan una actitud receptora y pasiva, atacando las condiciones necesarias para la creación de cultura popular; y c) No podemos, y los hechos sólo demuestran, suponer la aceptación acrítica por parte de la población de los contenidos evidentes o metacomunicados de la cultura de masas." (36).

La cultura de masas toma productos de la cultura popular los moldea a su forma para enviarlos de nuevo a la cultura popular pero en forma de

(35) Margulis, Mario. Op. Cit. p. 67.

(36) Op. Cit. p. 68

mito, descontextualizando estos productos, y empoblecendo estos elementos de la cultura popular, esto no sucede solamente de un lado sino que se da una interacción ya que la cultura popular toma elementos de la cultura de masas, los resemantiza desmistificándolos puesto que la cultura popular es unificadora, histórica, solidaria y surge de las necesidades populares en relación con sus reivindicaciones y luchas. Pero la cultura de masas fragmenta a esta cultura popular con una visión ahistórica y proporciona un discurso incoherente que confunde la realidad concreta, es decir que esconde las contradicciones sociales, enalteciendo banderas de igualdad, las cuales confunden los lugares que ocupan los miembros de una sociedad y no se percibe con claridad la posición en la que están los colonizadores y los colonizados.

En una etapa imperialista como la actual es sumamente difícil hacer una separación tajante entre cultura de masas y cultura popular, ya que esta última sucumbe cada vez en mayor medida ante un monstruo imperialista como es la cultura de masas y utiliza la tecnología más avanzada para lograr sus fines. Tampoco se puede hablar de una cultura popular autóctona, pura, pero si se puede hacer mención que una cultura popular solidaria que busca canales para lograr una cohesión que dé respuesta a sus necesidades de liberación. La cultura de masas está vinculada a un imperialismo cultural que ha ido creciendo y que no sólo es mistificado, represora sino que es emitida y reproducida como mercancía por una minoría que la vende como artículo de consumo para las masas, agudizando su pasividad. Es decir que la cultura de masas, producto del capitalismo, utiliza a los productos culturales, que dentro de una sociedad de consumo son destinados a la mayoría de la población, y que a su vez tienen mayores necesidades ficticias creadas por la cultura de masas -- que se enriquece cada vez más acrecentando su poderío económico. En cambio en la cultura popular no encontramos esta característica, pues como carecen de los medios de producción no tienen el fundamento de la mercancía como valor de cambio, sino que sus productos culturales tienen primordialmente un valor de uso, es decir que la cultura popular es una -- cultura que trata de manifestarse a sí misma mediante una comunicación horizontal, activa, un diálogo que la lleve a la creación colectiva.

La cultura popular sólo ha podido manifestarse en las luchas por recuperar un espacio político y cultural y lo ha hecho dentro de un marco

de dependencia y explotación. Esta represión ha dificultado la creación colectiva y el diálogo y ha formado masas de hombres que reciben solitariamente mensajes y limitan el desarrollo de su conciencia social y política. Esta masa de hombres que han sucumbido ante la cultura de masas - están destinados a la pasividad y al consumo fuera del ámbito de una comunicación activa y de una creación colectiva.

Para que la cultura popular pueda ser aquella posible alternativa de liberación de los pueblos oprimidos por su mismo carácter dialéctico es necesario llegar a fusionar un alto nivel de cohesión y de solidaridad - para que en un momento dado pueda la cultura popular realmente ser la expresión y manifestación política de su pueblo, es decir que todas las - clases subalternas que componen a la cultura popular deben girar en torno a la única clase social capaz de organización política; la clase obrera.

Para la concretización de lo anterior se requiere de la formación de un grupo de intelectuales que trabajen para las clases subalternas en la elaboración de un pensamiento organizado y sistematizado que abarque todas las esferas de la sociedad, tanto el político, como el económico, el artístico y el ideológico, etc., tener en su dominio el poder político, - económico y simbólico. Para esto es menester la conciliación de la cultura popular con la moderna tecnología de la comunicación, para que los medios masivos de comunicación tengan la función de comunicar y rompan - con su carácter unidireccional y unilateral en cuanto al contenido de -- los mensajes, la cultura popular debe tener en su poder los medios de - comunicación, pero ¿las clases hegemónicas no defienden sus intereses -- económicos y políticos? ¿Acaso los medios masivos de comunicación van a cambiar por la cultura popular su política de dirección que le permite a las clases dirigentes tener el poder? Definitivamente que eso no va a suceder, es necesario que la cultura popular olvide esta pretensión y se concentre en la relación política de fuerzas, es decir que la cultura popular tiene como tarea inmediata la conquista de nuevos espacios políticos, económicos e ideológicos (transmisión de símbolos culturales que -- fortalecan y cohesionen los lazos culturales), ya que esto le permitiría un mejor desarrollo para después darle el giro necesario al uso correcto de los medios masivos de comunicación. El cambio en los medios de -

comunicación no debe centrarse exclusivamente en el cambio del contenido de los mensajes sino en cambiar las relaciones de producción. En el campo cultural, la intención es transformar los medios en auténticos instrumentos de diálogo y creación popular para que el pueblo gesté su cultura.

"Lo esencial de la cultura popular es su autogestión, el ser libre expresión de la creatividad popular, ser resultado e instrumento - progresivo de la liberación de los de abajo, sin paternalismos ni dirección por parte de los sectores que hasta ahora han monopolizado el conocimiento, la técnica y la difusión..... es contribuir a remover obstáculos para que la libre creación popular pueda manifestarse..... ayudar a que el pueblo conquiste el espacio social para la expansión de su cultura." (37)

La liberación popular surge de las necesidades propias de la cultura popular y de los estímulos para una liberación total y estas surgen en la medida en que se adquieren nuevas responsabilidades al recuperar su poder de decisión en el plano de la producción y del gobierno, que la cultura popular hable por sí misma en todos los planos de la sociedad.

Al hablar de cultura popular como aquella posible alternativa para la liberación de los pueblos oprimidos lleva implícito todo un desarrollo y una evolución de la toma de conciencia de una clase para sí. Lo anterior es un proceso en la medida en que las clases subalternas busquen canales donde puedan desarrollar una comunicación activa e interpersonal que los lleve a un proceso de comunicación que les permita una toma de conciencia.

(37) Margulis, Mario. Op. Cit. p. 73.

4.2 DIFERENTES FORMAS DE PRODUCCION CULTURAL Y EL BAILE.

"Podemos distinguir dentro de la cultura popular diversas formas que van desde: a) los mecanismos articulados por los sectores populares para dar satisfacción a necesidades a nivel cotidiano frente al avance de la opresión, y que llamamos formas de resistencia cultural; - hasta b) las ofensivas culturales que suponen avances significativos por parte de sectores populares sobre la cultura y la ideología del sistema." (38)

Existen dentro de la cultura popular distintos niveles dentro de los productos culturales y esto va de acuerdo a la función política que desempeña. Por ejemplo; dentro de la cultura popular podemos distinguir tres instancias de producción cultural; 1) La cultura popular que se manifiesta en diversas formas o mecanismos de adaptación, de subsistencia o de resistencia popular como la medicina popular, las recetas culinarias, la habitación (vecindades), danzas rituales, las artesanías, los mercolicos, etc.; 2) La cultura popular manifestada en diversas formas de ofensiva cultural que emergen como mecanismos alternativos y contestatarios a la cultura dominante, por ejemplo, el teatro político o cualquier movimiento que tenga como fin la concientización. En este nivel se requiere de un alto nivel cualitativo porque requiere un desarrollo de la toma de conciencia. En esto, es importante la participación de los artistas y los intelectuales como organizadores de la cultura, ya que ellos, son los encargados de organizar el pensamiento de las clases subalternas para poder expresarse políticamente; 3) Una producción cultural popularizada, es decir la imposición de un producto de la cultura de masas para el consumo de mercancías por parte de los sectores populares, es una cultura enajenada y mediatizada que retoma elementos populares y los resignifica en otros contextos. Es necesario aclarar que no existe una absoluta aceptación pasiva sino también hay creatividad y resemantización de los mensajes de la cultura dominante. Es importante la decodificación grupal, popular, como una fase sustancial de la práctica alternativa por las posibilidades de autogeneración de mensajes y de mantenimiento de una identidad grupal. En este nivel no existe una conciencia social y por lo tanto cero participación política, pero aún ante esto, si se des-

rolla en la cultura popular una resistencia que emerge desde sus adentros por la conservación de su especte, esto se refiere a la ley natural de la sobrevivencia.

Esta resistencia que se manifiesta en la vida cotidiana consiste en la preservación de un código cultural que se manifiesta mediante comportamientos colectivos que se han ido tejiendo a lo largo de la historia como una mezcla de productos culturales y que se han ido vinculando y adaptado a una era netamente industrial e imperialista que los ha absorbido. Esta resistencia cultural se puede observar o percibir en la forma en que la cultura popular trata de conservar sus costumbres, sus hábitos, sus valores morales, creencias religiosas, medicina popular, la música, las danzas rituales, etc.

Por ejemplo, en el baile urbano, siguen vigentes los bailes que la cultura popular ha considerado como propios como el danzón, el mambo, el cha-cha-cha, en general, la música tropical, y la cultura de masas ha introducido nuevos estilos de movimiento que así como han venido se han marchado. El danzón tiene más de cincuenta años viviendo en México y sigue vigente. Esta conservación de algunos géneros dancísticos es lo que se refiere a la preservación de códigos culturales.

Estas manifestaciones de resistencia cultural que se manifiestan cotidianamente no son tan visibles y espectaculares como las de una ofensiva cultural que tienen dentro de sí una conciencia de clase y una lucha política. La resistencia cultural crea vínculos de solidaridad e impulsa una comunicación ya no unidireccional sino horizontal, interpersonal y activa. Es decir que la cultura popular se comunica mediante símbolos que traen atrás de sí un código cultural que los identifica. El nivel de resistencia cultural ofrece una alternativa de la toma de conciencia de una clase para sí, pero es de una manera paulatina, es un proceso lento, por lo que es necesario ampliar los espacios políticos, económicos y simbólicos, para que la cultura popular pueda desarrollarse, expresarse y manifestarse en todas las esferas de la sociedad en base a un pensamiento organizado, coherente y sistematizado, elaborado por el grupo de intelectuales que trabajen para las clases subalternas conciliadas y organizadas alrededor de la clase proletaria.

5. ARTE Y SOCIEDAD

El arte como una de las esferas del hombre existe dentro de la sociedad y no puede existir independientemente una de la otra, y, por su función ideológica puede reproducir y mantener el pensamiento y los valores dominantes, o a la inversa, estar en una posición conflictiva -- con la sociedad existente. Por su función cognositiva, el arte es capaz de reflejar las distintas realidades que se encuentran dentro de una sociedad dividida en clases, no como imitación o copia sino creando una nueva realidad. Por su función humanizadora el hombre se expresa, se comunica, se resigna y se objetiva. El hombre humaniza a las cosas y a la naturaleza debido a que el arte es una actividad esencialmente humana y a través de él, que el hombre crea su realidad objetiva y subjetiva, ambas condicionadas socialmente. Esto quiere decir que el hombre se manifiesta individualmente dentro de una colectividad, o sea; no es un individuo abstracto e independiente sino que su singularidad está condicionada histórica y socialmente. El individuo entra en relación con la naturaleza y consigo mismo a través de otros hombres, porque -- los procesos artísticos, como continuidad histórica, son producto de la colectividad, así en el arte se funde lo singular y lo general;

"Así, pues, en la producción general y, en esa producción particular que surge en cierta fase del desarrollo de la sociedad como creación con arreglo a las leyes de la belleza", la relación entre sujeto y objeto es una relación social, en la cual el sujeto existe para el objeto y éste para el sujeto. Y lo que los mantiene unidos es justamente su carácter social. Este carácter social de la relación de términos el modo humano de enfrentarse al objeto, en una actitud libre, creadora y consciente, que hace que el hombre, en la medida en que se apropió el objeto, se siente libre, e independiente ante él."
[39]

El arte se manifiesta dentro de la sociedad como un fenómeno social con sus contradicciones y problemáticas tanto externas como internas. El artista es un ser social que se objetiva en sus procesos artísticos, -- sirviendo de puente para la unificación de más procesos artísticos y de más miembros de la sociedad. Por último puede valorar o desvalorizar -- los valores e ideas de la sociedad.

[39] Sánchez Vázquez, Alfonso LAS IDEAS ESTÉTICAS DE MARX. Ed. Biblioteca, Embargo. México 1979. p. 13.

El arte como actividad humana natural sólo puede existir dentro de una sociedad y enriquecer los canales de expresión. El arte es capaz de influir en la sociedad, y a la inversa, sólo que la relación entre-ambas varían históricamente.

El artista como hombre concreto puede sentir rechazo hacia los valores aceptados; el arte puede ser de protesta, de rebeldía y de armonía, y al mismo tiempo, provocar conductas por parte de la sociedad y del Estado, ya sean de protección o limitación a la actividad creadora.

El arte tiende a una universalidad, pero no en abstracto ni intemporal, tiende a crear un mundo humanizado, por esto es universal. Pero surge en y por una particularidad histórica, de clase;

"El carácter problemático de las relaciones entre arte y sociedad deriva de la naturaleza problemática misma del arte. Toda gran obra de arte tiende a la universalidad, a crear un mundo humano o humanizado que rebasa la particularidad histórica, social o de clase. Se integra así en un universo artístico en el que se instalan las obras de los tiempos más alejados, de los países más diversos, de las culturas más disímiles y de las sociedades más opuestas. Todo gran arte es, por ello, una afirmación de lo universal humano. Pero a esta universalidad se llega partiendo de lo particular: el artista es hombre de su tiempo, de su sociedad, de una cultura o una clase social dadas. Todo gran arte es particular en sus orígenes, pero universal en sus resultados. Por el arte, el hombre como ser particular, histórico, se universaliza; pero no en el plano de universalidad abstracta e impersonal o deshumanizada; por el contrario, gracias al arte, el hombre enriquece su universo humano, salva y hace perdurar lo que tiene que ser concreto y resiste a toda deshumanización." (40)

El fin último de la obra de arte, es la creación de una nueva realidad humanizada, es objetivar un contenido ideológico y emocional.

"Pero este valor supremo de la obra de arte - fin último y razón de su existencia - se da junto, y a través de otros valores: político, moral, religioso, etc. En la supraestructura ideológica de una sociedad, estos valores no siempre aparecen en el mismo plano. El predominio de uno u otro se halla condicionado por una situación histórica-social concreta. En ella unos valores expresan mejor que otros las aspiraciones e intereses de la clase social dominante. De acuerdo con el valor dominante en la supraestructura ideológica, las relaciones entre arte y sociedad adquieren un carácter peculiar. Ello es así porque mientras en una sociedad dada lo par-

particular domina sobre lo universal, es decir, mientras una clase social impone su interés particular a expensas del interés general de la comunidad, dicha sociedad intenta llevar siempre este dominio de lo particular al arte mismo; primero disociando en el su -- unidad dialéctica de lo particular y de lo universal; segundo esforzándose porque domine un valor particular -político, religioso, -- económico, etc.- sobre - o disociado de -- su valor supremo; el estético." (41)

Dentro de una sociedad industrializada, la producción mercantil pasa a un primer plano, el arte va tomando una tendencia a enajenarse, a perder su capacidad esencial de expresión y comunicación. El arte deja de ser la búsqueda de la libertad y la creación humana y se convierte en mercancía.

El resultado de esta problemática entre arte y sociedad consiste en que el artista se aparta de la sociedad formando un mundo escondido donde la miseria, la locura y la muerte rondan alrededor de él.

El arte moderno ha surgido por una necesidad innata del hombre para rescatar al arte de la cosificación humana. Más que nunca, el hombre actual requiere del arte para objetivarse dentro de un mundo que es regido por la cantidad y el valor de cambio, por la enajenación y con vistas a la deshumanización del hombre. El arte ante estas condiciones se ha convertido en un islote, perdiendo gran parte de su capacidad de comunicación hacia una mayoría que quiere ser cómplice de esta experiencia;

"El arte moderno ha contribuido a rescatar lo concreto humano, pero su contribución tiene que revalidarla en nuestros días restableciendo la comunicación perdida, levantando los puentes hundidos entre el artista y el pueblo. No se trata de asegurar una fácil inteligibilidad que sea producto de un doble rebajamiento: el de la obra de arte, y el del espectador. No; se trata de una comunicación que sólo puede alcanzarse por una doble elevación: de la cantidad de la obra y de la sensibilidad artística del público. Pero para ello hay que tender nuevos puentes, los indispensables para salir del solipsismo en que ha caído, en gran parte, la creación artística de nuestra época." (42)

[41] OP. Cit. p. 115

[42] Op. Cit. p. 118.

La comunicación que ofrece el arte se limita ante un enajenamiento destinado a una mayoría, lo cual, constituye la negación misma del arte.

Las posibles soluciones ante este arte enajenado no sólo son tareas exclusivas de los artistas, sino también del espectador. Es necesario que éste busque los canales o caminos que lo conducen al arte y logre aportarle, o sea, que participe dentro de la creación artística, que se convierta de sujeto-pasivo a sujeto-activo adentrándose al proceso creativo.

Este cambio en la esfera del arte no sólo le corresponde a él, sino es inseparable de la emancipación económica y social de la sociedad entera. En otras palabras, es indispensable la creación de espacios artísticos, políticos, sociales, etc., donde la mayoría pueda comunicarse.

5.1 DIFERENTES MANIFESTACIONES DEL ARTE.

Dentro de la esfera del arte distinguimos distintas manifestaciones artísticas con desiguales desarrollos históricos y con características específicas en cada una de ellas.

Existe el arte efímero y el arte que no lo es; dentro del primero se encuentran aquellas artes que no se plasman "permanentemente" sobre un objeto concreto, como es la música, la danza, el teatro y el canto. Es un arte vivo que muere en el mismo momento de su consumación. Esto es independiente del desarrollo tecnológico; aunque una composición musical quede grabada en una cinta o disco y una danza reproducida en un video, sus existencias dependen de la duración de la pieza musical o -- danzística.

Estas características no se presentan en el arte no efímero, a saber; la pintura, el dibujo, el grabado, la escultura, la literatura, etc. Una obra pictórica permanece en un material cualquiera siempre perceptible a la vista, se acaba hasta la destrucción total del material en cuestión. La literatura queda escrita permanentemente al igual que cualquier escultura.

Pero todas tienen en común la necesidad innata del hombre de objetivarse, de expresarse y reafirmarse. Ellas son manifestaciones del arte que aparecen como una actividad esencialmente humana.

Cada una de las manifestaciones artísticas ha tenido un desarrollo específico y ha utilizado diferentes elementos de expresión, como la palabra, la escritura, el cuerpo, la voz, la pintura, el dibujo, etc., a saber; la poesía y la literatura se han valido del desarrollo del lenguaje, de la imprenta y de ciertos estilos imperantes de escritura, de rima, de prosa y verso aceptados socialmente; la pintura y el dibujo al igual que las otras han tenido que desarrollar una técnica, pasando desde los trazos más simples hasta los más complejos, así como también han tenido que evolucionar los materiales para plasmar esta técnica.

como los pinceles, lápices, lienzas, telas y pinturas; la escultura a su vez se ha valido de materiales imperantes de la época, como el mármol en la época griega, el yeso, el latón, el bronce, la piedra, etc.; la música, el teatro y la danza han tenido también un específico desarrollo y se han manifestado particularmente de diversas formas, según la sociedad; en lo referente a la danza se puede afirmar que han -- existido en todas las sociedades y en todos los momentos históricos, -- manifestando diferentes significaciones mediante la utilización del -- cuerpo y formas determinadas de movimiento; por ejemplo, las culturas negras danzaban -- y algunas lo siguen haciendo -- para comunicarse con sus dioses, con sus semejantes y consigo mismos y creaban momentos ca tárticos que liberaban las emociones y los sentimientos. La intención de estas danzas sale desde las entrañas del hombre y se manifiestan -- mediante el meneo de las caderas y con fuertes contorsiones. Son movi mientos que emergen desde el centro del cuerpo del hombre, es decir, -- desde su región púvica y desembocan en la combinación de movimiento -- que dibujan en el espacio imágenes y figuras que manifiestan sólo una parte de la percepción de la realidad y que al mismo tiempo crean una nueva realidad. Por otro lado y en otra época, se puede mencionar al ballet clásico, tal y como se le conoce actualmente. En este se gene ra otro tipo de movimiento, sólo que antes de describirlo, hay que re cordar que el ballet clásico surge con la nobleza del siglo XV, debido a la carencia por parte de las clases hegemónicas de crear su propio baile, por lo que se destinaron maestros especiales para el apren dizaje de los bailes populares del momento, descodificarán sus movi mientos y resultará una técnica de baile que pudieran aprender las -- clases altas, derivándose de ahí, los bailes cortesanos y la danza -- clásica teatral; los movimientos de las danzas cortesanas tenían que ser rígidos y estereotipados, con una serie de rigurosos convenciona lismos, propios de la época, como el hecho de besar la mano de la mujer, de la inclinación lenta del cuerpo, símbolo de respeto por parte de los participantes de las danzas; eran danzas frívolas y superficia les que ponían de manifiesto el grado de represión y prejuicios de la sociedad. El ballet clásico parte de movimientos rígidos y rigurosos que consisten en la movilidad de las manos y de los pies, de las piern as y de los brazos, con ligeros meneos de cabeza. En algunas épocas -- del desarrollo de esta danza y actualmente, se utilizan las zapatillas de punta en la mujer como símbolo de elevación del espíritu.

Al respecto del ballet clásico y de las danzas cortesanas Doris Humphrey dice;

"La danza ha sido hasta hace muy poco completamente ingenua; una niña afable y dócil criada en el teatro y en la corte donde se le enseñaba a ser juvenil, bonita y graciosa. Para esta criatura se copiaban pasos y bailes enteros en las clases inferiores (que tenían en verdad inventiva), eliminándose las vulgaridades a fin de que su ejecución y contemplación resultaran aceptables para los reyes y cortesanos. Naturalmente, se desechaba la forma popular de la danza folklórica y todos los bailes adquirían los tributos del círculo real. La trama, si era, se calcaba del teatro, pero recurriendo sólo a las formas más frívolas y caprichosas. Se interrumpía la acción con exhibiciones técnicas que se consideraban mucho más importantes que el argumento. Todo debía ser etéreo, cautivante, con apenas algo de tristeza como la sombra de las alas de una mariposa." (43)

Estos son algunos ejemplos de los tantos que podríamos mencionar y por los que podemos deducir que el baile es una actividad humana, una práctica artística particular, consecuencia de las relaciones sociales de una determinada sociedad.

Ahora bien, hay que precisar la situación referente a la danza dentro de una sociedad dividida en clases sociales. Cada grupo o clase genera su propia cultura, y cada uno de estos, tiene una forma determinada de percibir la realidad, así, se pueden distinguir dentro de una misma sociedad las distintas formas de bailes, como resultado de las diferentes prácticas artísticas que realizan las diversas clases sociales.

Concluyendo, el arte es una forma de producción simbólica que no sólo refleja el desarrollo de las fuerzas productivas, las condiciones materiales de existencia y la forma en que se relacionan los hombres con estas condiciones, sino que también manifiesta las distintas percepciones de la realidad de las distintas clases sociales y al mismo tiempo transforma la realidad existente creando una nueva realidad.

El arte se manifiesta en una particularidad que tiende a la universalidad porque es una actividad del hombre que humaniza a las cosas y a la naturaleza y porque a través del proceso artístico, se comunica, se reafirma y se objetiva.

(43) Humphrey, Doris. LA COMPOSICION DE LA DANZA. textos de danza/3 difusión cultural/UNAM. Ed. México, 1981. p. 15.

5.2 HACIA UNA SOCIOLOGÍA DEL ARTE.

El estudio del arte, de sus significaciones, de sus objetos figurativos, de su forma y de su posibilidad de creación, de innovación, ha estado encasillado a ciertas teorías, que no sólamente han impedido la posibilidad de comprenderlo dentro de una totalidad cambiante y contradictoria sino que han limitado también la posibilidad de conocer otras formas o prácticas artísticas que se generan dentro de las sociedades.

Durante mucho tiempo, los teóricos marxistas dejaron los problemas estéticos en manos del idealismo, de inspiración Kantiana, pues no veían al materialismo histórico como una filosofía capaz de sumergirse en lo referente al arte. Hubo otros teóricos marxistas que abordaron el tema a finales del siglo XIX y principios del XX llegando a otro extremo, al análisis del arte y el papel determinante de las relaciones económicas, pero esquematizando a tal grado, que la esencia del arte se desvalorizaba.

"A. Paul Lafargue le interesó en su análisis poner acento en la relación que existe entre los intereses de clase y el arte, Lafargue subraya al carácter ideológico del arte y no toma muy en cuenta el modo específico que tiene la obra de arte de reflejar la realidad, que no sólamente es copia o imitación de lo existente" [44]

Franz Mehring condena la pretensión de un arte "puro" y subraya la relación que existe entre el arte y los intereses de clase, sólo que Mehring se apegó a ciertas tesis Kantianas para obtener una mejor explicación del arte y complementar al marxismo;

"Por un lado concibe al arte como un fenómeno social que pertenece a la superestructura y, en este sentido, lo ve condicionado por los intereses de clase y sin poder elevarse a un nivel universalmente humano y, por otro, trata de sustraerlo a ese condicionamiento con ayuda del formalismo estético Kantiano. El examen de la obra de arte lo desdobra, a su vez, en análisis del contenido y en análisis de la forma, lo que lleva a oscilar entre un esquematismo sociológico y cierto formalismo de raigambre Kantiana." [45]

La producción artística es una capacidad humana que presenta un carácter de universalidad, en la medida, en que el hombre se objetiva, se

[44] Sánchez Vázquez, Adolfo. LAS IDEAS ESTÉTICAS DE MARX. Ed. Biblioteca ERA Ensayo. Cd. MÉXICO. 1979. p. 16

[45] Sánchez Vázquez, Adolfo. Op. Cit. p. 16.

aterializa en la creación artística, y ésta, supera su origen de clase y su carácter ideológico, en otras palabras, si el arte es la expresión de la división social de la humanidad con el potencial de manifestarse y sobrevivir a través del tiempo, entonces, el arte es universal. El arte antiguo, el arte medieval o el renacentista sobreviven a la ideología de su tiempo, así también, el arte actual puede sobrevivir a su tiempo. Pero es necesario precisar, que entendido el arte, como una actividad humana universal, no puede olvidarse que como producto del hombre, está históricamente condicionado, y que lo universal humano que realiza, no es lo universal, abstracto e intemporal, de la que hablan los idealistas, sino que hay que entender por universal humano aquello que surge en y por lo particular.

La función esencial del arte, es la creación, es ensanchar y enriquecer la realidad humana ya humanizada por el trabajo. En el arte el hombre se reafirma, se reconoce. Así que al hablar de arte, debe tenerse presente que el arte es por y para el hombre. La creación artística es una apropiación específicamente humana de las cosas y de la naturaleza, y, por ende, el potencial para la profundización de lo esencialmente humano y para el enriquecimiento de los sentidos.

G. Plejánov, teórico marxista, basa sus investigaciones en el estudio de la contradicción entre el condicionamiento social del arte y su autonomía;

"...subraya las estrechas relaciones entre el arte y la lucha de clases; demuestra, asimismo, la relatividad de los ideales de belleza y señala la unidad del contenido y forma, a la vez que el papel determinante del contenido ideológico. Sin embargo, no siempre fundamenta claramente la naturaleza social del arte y del sentido estético, ya que admite la existencia de leyes psicológicas en el desenvolvimiento histórico-artístico y cae en cierto biologismo al hablar del sentimiento de lo bello. Es evidente que Plejánov hace considerables aportaciones a la tesis marxista acerca del condicionamiento social de la creación artística y a la explicación de la sucesión histórica de los ideales estéticos y gustos artísticos, pero no logra resolver el problema de la autonomía relativa de la obra de arte. Aunque reconoce la necesidad de llevar a cabo un análisis de los méritos artísticos de la obra junto a un análisis sociológico, no consigue vincular uno y otro y, en definitiva, sus estudios conducen a la búsqueda de lo que él mismo llama el "equivalente sociológico de un fenómeno literario dado". No es casual, por ello, que de Plejánov arranque la tendencia a reducir la estética marxista a una sociología del arte, tendencia que pasa por alto la autonomía relativa que Engels ya habla --

subrayado, sobre todo en sus cartas de la década del 90 del siglo pasado, y que antes que él, el propio Marx había afirmado al establecer la Ley del desarrollo desigual del desenvolvimiento artístico y del desarrollo económico-social, y llamar la atención sobre la perdurabilidad del arte griego pese, o gracias, a su condicionamiento social e ideológico. (46)

"Al respecto de la autonomía de la obra de arte el Dr. Adolfo Sánchez Vázquez, afirma que el arte como proceso de integración aparece con cierta coherencia interna y autonomía relativa que impide su reducción a un mero fenómeno ideológico (47).

Efectivamente, el arte posee contenido ideológico y se halla presente en la superestructura, y por su relación con la estructura económica, responde a ciertos intereses de clase, pero su expresión cobra forma, las ideas del artista, necesariamente se integran en una totalidad o estructura interna, con legalidad propia. El arte debe ser ante todo una libertad de creación y no se puede menguar a una copia o imitación de la realidad, así como tampoco, a expresar un determinado contenido ideológico, sino que el arte transforma, y es, mediante la unión de forma, contenido y potencial creativo que partiendo de la realidad, se crea una nueva realidad.

El artista creador tiene una conciencia social de su existencia y manifiesta o expresa sus ideas en base a experiencias individuales y colectivas. Platón era aristócrata y manifestó ideas políticas, religiosas y morales que reforzaron la ideología imperante de su época, pero no necesariamente todos los filósofos tenían que ser aristócratas para pensar como él; Platón pudo haber sido esclavo en algún momento, y pensar como lo hizo.

Esto nos recuerda las frases que formuló Sartre al resumir la insuficiencia interpretativa del materialismo histórico;

"El marxismo demuestra que Valéry era un intelectual pequeñoburgués; pero no puede explicarnos porqué todos los intelectuales pequeñoburgueses no son Valéry." (48)

La autonomía de la creación artística, se refiere a que el arte, como esfera propia y particular de la sociedad, tiene características espe-

[46] Op. Cit. p. 16

[47] Op. Cit. p. 26

[48] García Canclini, Néstor. LA PRODUCCIÓN SIMBOLICA. Ed. Siglo XXI. p. 9.

clásicas que la distinguen como tal, pero nunca a llegar a entender a la autonomía como una cualidad suprahumana, abstracta e independientemente de la sociedad. La autonomía de la creación artística está condicionada histórica y socialmente, y he aquí, la explicación de la perdurabilidad del arte griego, al margen de su ideología.

"Los textos de Marx y de Engels sobre la compleja trama en que insertan los fenómenos artísticos, sobre la perdurabilidad del arte griego por encima de todo condicionamiento, sobre la autonomía y dependencia de las creaciones espirituales, y, entre ellas, las artísticas, y, finalmente, sobre el desarrollo desigual del arte y la sociedad, nos vedan establecer, en nombre del carácter ideológico de la producción artística, un signo de igualdad entre arte e ideología." (49)

Así como el factor ideológico en el arte es importante, también lo es la forma, la coherencia interna y la legalidad específica de la obra, que contribuye a enriquecer al mundo humano, a la capacidad para percibir y expresar la realidad, y a la vez, que amplía los medios de expresión y comunicación. De esta forma, el arte es una esfera autónoma, pero sólo lo es, en la medida en que se da por, en, y a través de su condicionamiento social.

Por otro lado, también se ha considerado al arte como una forma de conocimiento pero sin desprenderlo de su contenido ideológico. Esta relación entre ambas es compleja y contradictoria, pues una perspectiva falsa de la ideología puede no sólo falsear la realidad sino desmerecer -- también los valores estéticos de la creación artística.

"El arte aparece, pues, en los clásicos del marxismo-leninismo como una forma de conocimiento; de ahí que, en la actualidad, partiendo de sus consideraciones sobre las creaciones de los grandes escritores realistas se subraye, frente a una interpretación meramente ideológica, el valor cognositivo de la obra de artística. Mientras que de acuerdo con la concepción ideológica el artista se dirige a la realidad para expresar su visión del mundo, y con ella a su tiempo y a su clase, al pasarse del plano ideológico al cognositivo se subraya, ante todo, su acercamiento a la realidad. El artista se acerca a ella para captar sus rasgos esenciales, para reflejarla, pero sin disociar el reflejo artístico de su posición ante lo real, el decir, de su contenido ideológico. En este sentido, el arte es medio de conocimiento." (50)

(49) Sánchez Vázquez, Adolfo. Op. Cit. p. 27.

(50) Sánchez Vázquez, Adolfo. Op. Cit. p. 32.

Sólo cabe hablar del arte como medio de conocimiento, al arte realista, pero no como una copia o imitación de lo real, así como tampoco la transformación gnoseológica a lo estético. El conocimiento científico y el artístico tienen profundas diferencias. El primero puede separar al objeto del sujeto y conceptualizar, tarea específica de la ciencia y el conocimiento estético nos permite conocer un trozo de la realidad pero -- responde a la necesidad de humanizar, de profundizar en la esencia humana. El objeto representado porta su significación social, pero no equivale a su esencia objetiva, como lo es para la ciencia, sino en su relación con la esencia humana. Este último constituye el objeto específico del conocimiento estético.

"El arte no ve las relaciones humanas en su mera generalidad, sino en sus manifestaciones individuales. Presenta hombres concretos, vivos, en la unidad y riqueza de sus determinaciones, en los que se funde de un modo peculiar lo general y lo singular. Pero el conocimiento que el arte puede darnos acerca del hombre sólo lo alcanza por una vía específica que no es, en modo alguno, la de la imitación o reproducción de lo concreto real; el arte va de lo concreto real a lo concreto artístico.... La realidad humana sólo le revela sus secretos en la medida en que, partiendo de lo inmediato, de lo individual, se eleva a lo universal, para retornar de nuevo a lo concreto. Pero este nuevo individual, o concreto artístico, es justamente el proceso de creación no de imitación." (51)

El arte que sirve como medio de conocimiento es el arte realista, y -- por ende, presenta ciertas características; la presencia de una realidad exterior, al margen del hombre, la trascendencia de esta realidad para -- emerger una nueva realidad humanizada, y por último, la realidad humana -- que se visualiza en esta realidad creada y que viene a ser el reflejo de la esencia de fenómenos humanos.

Cabe hablar también de la producción artística que hace de la representación un fin y no un medio al servicio de la verdad, cayendo en el naturalismo, realismo documental y fotográfico, algunas veces rivalizando con la ciencia y la filosofía, pues tratan de penetrar en la esencia de las cosas y en los ritmos secretos. Por otro lado, también está aquel que partiendo de la realidad, no busca lo que es sino lo que debe ser como el idealismo artístico. Todas estas corrientes caen bajo la rúbrica de falso realismo.

Al abordar el arte no es conveniente limitarlo a la simple reducción de arte e ideología, así como tampoco a considerarlo solamente por su -- función cognositiva. Ambos forman parte de él pero no son sus equivalentes. Si esto llegase a suceder otras manifestaciones artísticas no podrían ser interpretadas como tales, como es el caso del abstraccionismo, futurismo, cubismo, expresionismo y surrealismo.

Estas corrientes artísticas cumplen con crear una nueva realidad que manifiesta libremente la capacidad creadora del hombre, aunque no cumplan una función cognositiva. También son aportaciones al desarrollo artístico y satisfacen la necesidad vital de ampliar nuevas formas de expresión. Reducir al arte a su función ideológica o cognositiva significa olvidar que la obra artística es creación, manifestación del poder creador del hombre.

El problema entra en acción cuando se pretende hacer el análisis -- concreto de las manifestaciones artísticas, pues si la obra artística es producto del poder creador del hombre, no se puede partir de esta para -- el análisis específico. Es necesario entonces, no sólo tomar como base, que la práctica artística es una actividad esencialmente humana, sino -- también considerar las funciones ideológicas y cognositivas que estas -- poseen.

De esta forma se logra adentrarse al análisis de una actividad artística, sin perder de vista su potencial creador y unificando forma y contenido.

El proceso artístico considerado como actividad autónoma e independiente, producto del creador con facultad divina o suprahumana, no toma en cuenta que el hombre no es capaz de vivir aisladamente, sino que está vinculado con las relaciones sociales que se establecen alrededor de él, olvidan también que los procesos artísticos no se manifiestan individualmente sino colectivamente. En otras palabras, toda manifestación cultural expresada en una actividad artística, creadora, necesita primordialmente, estar vinculada con la forma de organización social en la que está inscrita, independientemente de su capacidad de continuidad histórica, es decir, de su universalidad.

En el caso específico de la danza, han existido diversas para elogiar a los dioses, pero en distintas formas, dependiendo de la sociedad y de los distintos grupos sociales; por ejemplo, la danza en honor a Tlaloc, - dios de la lluvia y a Xochipilli, dios de la danza, en Tenochtitlan. Las danzas para Isis y Osiris en Egipto. Las renombradas danzas en honor a Dionisio en Grecia y a Baco en Roma, dios del vino y de la fertilidad. Cada una de estas danzas tiene características específicas que nos permiten conocer una parte de su realidad social mediante sus diferentes significaciones religiosas. Pero todas tienen en común el ser una actividad esencialmente humana, en donde el hombre se objetiva, se materializa y se expresa mediante el movimiento armonioso de su cuerpo.

La danza de Shiva, en la India, tiene su fundamento en la actividad cósmica, en la relación del hombre con la naturaleza, es el juego rítmico, liberador del hombre de sus propias limitaciones, y por último, el tratar de apropiarse del universo y del cosmos, mediante la unidad de su cuerpo y de su ser; ya que estos últimos constituyen la esencia del universo, y esta cosmovisión y esta forma de sentir a la naturaleza es expresada a través de movimientos armoniosos que figuran al universo;

"La danza del dios Shiva tiene su fundamento en la actividad cósmica; Nuestro dios, dice uno de los himnos sagrados de la India, es el dios danzante que, al igual que el calor del fuego al quemar la madera, irradia su poder en el espíritu y en la materia y los atrae a la danza.... La danza expresa las cinco actividades divinas; la continua creación del mundo, puesto que del ritmo de esta danza el universo ha sido creado y desarrollado; la conservación en este universo puesto que el equilibrio del cosmos en constante movimiento se mantiene como el ritmo de la danza; la destrucción, puesto que las formas se destruyen para que otras puedan nacer y renacer eternamente [Shiva baila entre las llamas de los palacios incendiados]; la reencarnación, puesto que la danza de Shiva lleva por el camino de distintas existencias, - más allá de ilusorias vidas limitadas; y finalmente, en última instancia, el momento en que cada ser toma conciencia de su eternidad, un instante de la actividad rítmica de Shiva, el dios bailarín." (52).

Los hombres tienen la necesidad de conocer el ritmo de la naturaleza, de apropiarse de ella para poder llegar a dominarla, y por ende, transformarla. Primeramente fue a través del trabajo concreto y después apareció el arte para humanizarlo. En el período superior del paleolítico, los --

(52) Garaudi, Roger. BAILAR NUESTRA VIDA. Ed. Seuil. Paris, Francia, p. 3.

hombres dibujaron y grabaron en las cuevas imágenes de animales, con la finalidad de apropiarse del alma del animal, pero tuvieron necesariamente que pasar por un largo proceso para aprender no sólo técnica para cazar y crear instrumentos de trabajo sino también a pintar y grabar.

Así entonces, no se puede considerar al arte, como una actividad, aislada, independiente de la formación social en la que está inscrita.

Por otro lado, se ha considerado al artista creador, como el hombre capaz de expresar el espíritu de una época; Efectivamente, el espíritu existe en una época y en todas, pues el espíritu no es el alma o la - - psique sino el impulso creador, el aliento de vida;

"El hombre es sobretodo espíritu o sea, creación histórica y no naturaleza." Antonio Gramsci. (53)

En este sentido, el espíritu lleva implícito el conocimiento interno y sucesivo de experiencias individuales y colectivas que se traslucen en el espíritu histórico;

"Volver el verbo a la carne hacer de nuevo carnal el conocimiento no por deducción, sino instantáneamente, de inmediato, mediante la percepción de los sentidos; los sentidos corporales." (54)

Pero hay que aclarar que, dentro de una época determinada, en una sociedad dividida en clases, florecen distintos impulsos creadores que expresan los diferentes intereses y aspiraciones de los grupos sociales existentes.

Los impulsos creadores de cada época tienen una sucesión, una secuencia, no nacen de la nada ni mucho menos son una ráfaga divina, sino que se alimentan unos con otros de lo existente y de lo existido, mostrando la continuidad de las sociedades y el espíritu creador del hombre.

Existen algunas teorías sobre el arte, que consideran al artista como aquel individuo creador, autónomo y original, pero caen en el error de

[53] Durán, Leonel. CULTURA POPULAR Y MENTALIDADES POPULARES. en CULTURA POPULAR. Ed. Premia. México, 1984. p. 67

[54] Waldeen. Op. Cit. p. 59.

analizar los aspectos individuales del artista, es decir, el por qué acus de tal forma; analizan estadísticamente las relaciones del público frente a una obra de arte; y, por último, analizan la sucesión histórica de individuos, corrientes y estilos. A través de estas concepciones no es posible obtener una visión totalizadora y globalizadora del arte, de las sociedades y de su desarrollo. Así como tampoco toman en cuenta, el potencial creador del que se alimenta el arte y por último el condicionamiento social al que está sometida la autonomía del arte.

"El arte no se crea, dicen, para llenar necesidades económicas, o para expresar ideas o credos religiosos y filosóficos, sino para modelar un sintético y autoexistente universo de valores autónomos, con el fin de encarnar aspectos de realidad o de verdad eternos a través de un individuo.... El arte comienza como una actividad solitaria y sólo se integra en la sociología a medida que es aceptado por la sociedad... El arte es el reinado de las satisfacciones imaginarias. El arte es inspiración pura, distinta del oficio; es irracional, solamente susceptible no de comprensión sino de revelación. Interior, gratuito, iluminador, el arte se abre a algunos privilegiados que comulgan, a través de los siglos, en el mundo de valores. Su camino de acceso es la intuición y el inconsciente." (55).

Otra teoría de la interpretación sociológica del arte ha consistido en considerar al gran artista, como el hombre que se identifica, por la imaginación, con ciertos aspectos de la vida del espíritu de su tiempo y que suministra una visión coherente de los mismos;

"Así, gran artista será aquel que se identifique mejor con la coherencia de su época, en la perspectiva que le sea dada por el medio social - considerado como susceptible de tener un pensamiento coherente en que el destino lo haya arrojado. El arte será el camino por el cual una "realidad" histórica y social se ha expresado a través de una sensibilidad individual". (56)

Esta interpretación del arte distingue notoriamente el contenido y la expresión de la obra de arte, ya que los valores sociales, se encuentran independientemente del artista, volvemos a lo mismo: la autonomía abstracta del hombre. Recalcando esto, mencionamos a Häuser;

"..... es propio de la investigación científica descomponer algo complejo en sus elementos e ignorar otras conexiones fuera del conjunto en el que aparecen, y sin embargo contribuyen a su sentido, y el lenguaje realmente inexpressivo en que explica los fenómenos sociales. (57)

(55) Francastel, Pierre. PROBLEMAS DE LA SOCIOLOGIA DEL ARTE. en TRATADO DE SOCIOLOGIA con Georges Gurvitch. Ed. KapelusZ. Buenos Aires p. 331.

(56) Francastel, Pierre. Op. Cit. p. 332.

(57) García Canclini, Néstor. Op. Cit. p. 45.

El arte está compuesto, o mejor dicho, las prácticas artísticas, por sistemas simbólicos, musicales, danísticos, etc., que tienen la facultad de conmover, de alcanzar directamente al espíritu al nivel emocional, y a partir de la realidad ya humanizada por el arte, nos permite analizar - un trozo del universo de la realidad social. Al respecto, es importante mencionar el trabajo realizado por Nicos Hadjinicolaou, el cual analiza una práctica artística; la pintura, y lo hace mediante el análisis de las significaciones culturales que obtiene a través de las imágenes - este tipo de investigación es posible realizarlo dentro del arte realista - para esto se basa en considerar que la función social de la ideología no es ofrecer un conocimiento real de la estructura social, sino que esta, se encuentra inserta a los hombres de algún modo en actividades prácticas que soportan esa estructura. Para Hadjinicolaou, la ideología es un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias. Así como también, la imagen de la producción artística no es su contenido, sino el efecto que esta produce, ya que analiza las obras como consecuencia de prácticas de clase, insertas dentro de una lucha de clases; - por ejemplo, en su libro "LA PRODUCCION ARTISTICA FRENTE A SUS SIGNIFICACIONES", desarrolla un excelente análisis de las diferentes significaciones que ha tenido la obra pictórica "la Libertad guiando al pueblo" de Delacroix, no solamente en el momento en que fue pintada (siglo XVIII), sino también en épocas posteriores, las cuales, han cambiado dependiendo no sólo de la lucha de clases sino de su participación política. Estas significaciones han variado y Hadjinicolaou las analiza partiendo del efecto que la imagen produce.

Ahora bien, ¿Qué pasaría si se trasplantaran sus bases teóricas y metodológicas a la comprensión de formas danísticas?, se presentarían serias limitaciones, ya que los movimientos de los que se compone una danza, no presentan las mismas características de las de una pintura. La primera muere en el mismo momento de su consumación, aunque actualmente gracias al desarrollo tecnológico, las danzas pueden quedar reproducidas en los videos, pero no deja de ser un arte efímero. Pero siguiendo los planteamientos del autor, se puede precisar que una danza ritual mexicana ha tenido diferentes significaciones culturales, no sólo en su época de esplendor sino también en momentos posteriores. Así como también han habido cambios en el contenido de la misma danza y en los efectos produci-

dos; estas danzas rituales, antes de la llegada de los españoles precisaban de todas las características y virtudes para totalizar a toda la población, debido a las significaciones culturales dominantes del momento, de formar al unísono, momentos catárticos, liberadores del espíritu y de las emociones. La producción de estas danzas tenían la cualidad de que todos los participantes observarían una similitud de creencias religiosas, basadas por su momento histórico en la explicación teológica del mundo.

Por otro lado, dentro de la misma danza ritual, se observan los distintos grupos sociales generados dentro de esa formación económica, y cada uno de ellos, ocupa un lugar específico en la danza, dependiendo del lugar que ocupe en el proceso productivo. De esta forma, sus movimientos, sus vestimentas y su lugar dentro del círculo, variaban. Sólo hay que recordar que la forma de gobierno consistía en un Estado tributario y despótico, el cual, no permitía ningún tipo de organización, más que la suya; Visto de esta forma se puede deducir que una danza es un cuadro pictórico, no en el sentido nato de la palabra, pero se contempla dentro de un cuadro dancístico, no sólo el movimiento sino el diseño, la escenografía y la coreografía. Aunque el tipo de movimientos no se puede captar en todo su esplendor a través de pinturas, dibujos, grabados y códices. Se sabe que el movimiento de los distintos grupos sociales cambiaba uno de otro, pero esto se conoce por que lo han dejado los cronistas de la colonia, los cuales se empeñaron en la tarea de escribir creencias, costumbres, hábitos y algunas prácticas artísticas de la cultura mexicana.

En el período colonial, estas danzas cambian necesariamente de significaciones en relación con la ideología dominante. En aquel entonces, imperaban las prácticas artísticas fortalecedoras de la cultura occidental y de la religión católica. Por tanto, las danzas rituales o cualquier otro festejo como el nacimiento, bodas, muertes, etc., eran perseguidos por la Santa Inquisición, por que se consideraban paganas. Se siguieron realizando a escondidas, pues esta necesidad de los mexicanos de objetivar se era insoslayable. Pero sus rituales cambian, en un principio, los sacrificios a los dioses, no los realizaron con humanos sino con gallinas o cualquier otro animal. En los rituales mexicanos participaba una minoría, pues conocido es que los llamados "naturales" morían a gran número, por malos tratos, por epidemias, por hambre, o simplemente por que muchos se apropiaron totalmente de la religión católica. Así continuó el desarrollo de estas danzas, hasta llegar el momento actual, en donde a los que reali

zan danzas rituales se les llama "Concheros". Bailan en la ciudad de México y sus alrededores. Ahora ya no se les persigue, danzan en las calles, afuera de las iglesias, o en recintos sagrados especiales. El efecto producido en los espectadores cambia; unos miran por curiosidad, otros para investigar, algunos lo consideran como el origen dancístico en México, ya perdido por la llegada de los españoles, y una mayoría las menosprecian. Sólo unos cuantos están inmersos en esta realidad, ahogándose cotidianamente en el laberinto de la penetración cultural. La conservación de los ritos danzables no se debe a que haya quedado gráficamente - en los códices, sino gracias a una tradición oral que prevalece desde la llegada de los colonizadores. Los Concheros son un grupo social que presenta su propia jerarquía y sus propios valores morales, sociales y religiosos, con una firme convicción de hechar de sus tierras al colonizador, careciendo de las condiciones materiales y políticas para lograrlo, pero reafirmando y objetivándose en las actividades artísticas y manifestando una identidad cultural mediante la realización de sus ritos medicinales, religiosos y sociales.

Al definir la cultura popular en el capítulo destinado a esta, se distinguieron los distintos niveles de producción cultural popular; 1) la que se manifiesta en diversas formas o mecanismos de adaptación, subsistencia, o resistencia cultural; 2) la que se manifiesta en variadas formas de ofensiva cultural; 3) y la producción cultural popularizada.

Así, a los Concheros se les puede ubicar dentro del primer nivel, el de resistencia cultural, aunque no se descarta la posibilidad de que pudieran pasar al segundo, el de ofensiva cultural.

Antes de continuar, citaremos al mismo autor, pues es importante recalcar la relación que ejerce la ideología dominante con los grupos oprimidos;

"Consideremos más detenidamente la relación del nivel ideológico con las clases sociales y la clase dominante; en las sociedades divididas en clases, la función original de la ideología está sobredeterminada por las relaciones de clase. La correspondencia de la ideología dominante y de la clase políticamente dominante, se debe al hecho de que la constitución del nivel ideológico ocurre en la unidad de la estructura global de una formación social que tiene por efecto, en el campo de la lucha de clases, la dominación de tal o cual clase. La ideología dominante, al asegurar aquí la inserción práctica de los

seres humanos en la estructura social, tiende al mantenimiento (la cohesión) de esta estructura, lo que quiere decir, ante todo, la explotación y la dominación de clase. En este sentido precisamente el nivel ideológico se halla dominado, en una formación social, por el conjunto de representaciones, valores, nociones, creencias, etc., por medio de los cuales se perpetúa la dominación de clase; está, pues, dominado, por lo que se puede designar como la ideología de la clase dominante.... El discurso de la ideología, a través del cual las clases dominadas están obligadas a vivir su relación con sus condiciones de existencia, toma a menudo rasgos pertenecientes a modos de vida distintos a los de las clases dominadas. Se puede incluso encontrar también en una sociedad verdaderos subconjuntos ideológicos que funcionan en unidad con una autonomía relativa respecto de la ideología dominante (por ejemplo, en una sociedad capitalista, subconjuntos feudal, pequeñoburgués, etcétera.) y por no decir también, un subconjunto mexicana. (58)

Las danzas no son pinturas, literatura, arquitectura o escultura, pero todas tienen en común lo mismo, el ser prácticas artísticas, y al igual que el canto, la música y demás manifestaciones del arte son actividades esencialmente humanas. Estas se encuentran dentro del conjunto de una sociedad y obedecen a las leyes generales del desarrollo social, entonces al abordarlas, hay que ubicarlas dentro de la esfera de la superestructura, donde existe la unidad ideológica del bloque histórico, independientemente de cualquier obra de arte que pueda existir al margen de la ideología de su momento.

Si el concepto de ideología se ha interpretado como la unidad coherente del pensamiento, manifestada en todas las esferas de la sociedad, entonces, es menester comprender, que dentro de la ideología existen distintos niveles o instancias, con características específicas y desarrollos desiguales, pero todas ellas presentan una estrecha relación con las clases dominantes, y por ende, perpetuadoras de la organización social existente y tapaderas de las contradicciones sociales generadas en las distintas clases, a saber; nivel o región moral, jurídica, política, religiosa, filosófica, económica, estética, etc.

La región importante para esta investigación sobre el arte dancístico, consiste básicamente en la estética, la cual, ha sido considerada, como-

(58) Hadjinicolaou, Nicos. HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES.

Ed. Siglo XXI. p. 13 - 14.

la ciencia que trata de la belleza y de los sentimientos que hacen lo bello de los hombres. Pero ¿Cómo se establece la belleza? ¿Quién lo determina? así como también ¿Cómo se determinan los sentimientos?

Es fácil observar que cada sociedad tiene su propia concepción de lo bello y que esta varía de una época a otra, dependiendo de la formación social y de las clases dominantes y dominadas. - no hay que olvidar que una formación económica puede presentar subconjuntos, que presenten cierta autonomía con respecto de las clases dominantes. - Como ejemplo, toma remos el caso de la belleza femenina; para algunas tribus negras, la mujer bella es aquella que tenga labios gruesos, pelo exageradamente rizado (comunmente llamado pelo chino pajoso), piel negra, etc. Para algunas culturas indígenas en América, la mujer bella toma otras características, piel morena, pelo largo, bajas de estatura, etc., de una cultura a otra varía esta concepción. La cultura occidental tiene otras características. En épocas pasadas, la mujer bella tenía que ser corpulenta, símbolo de salud y bienestar, piel blanca aterciopelada, hasta el grado de -- que las mujeres se escondieran del sol. En cambio en la época actual, la mujer bella es la delgada, símbolo de salud y bienestar mental; y cada cultura percibe su belleza como la realidad absoluta "esto es bello y nada más". En algunas culturas occidentales se rechaza o menosprecia la piel negra o amarilla y para algunas culturas negras, la piel blanca es fea y deslavada y quizás hasta desnutrida.

A estas distintas formas de apreciar lo bello, es lo que se ha denominado como la estética del gusto. Las sociedades y los grupos sociales tienen su propia concepción de lo bello, y por tanto, determinada por la ideología estética en que está inscrita.

Esta se refiere a la producción de imágenes, símbolos, figuras, etc., que no solamente pueden resultar bellos para los sentidos sino que tienen detrás de sí códigos culturales, y se manifiestan en todas las subregiones de la ideología estética, a saber; la ideología estética musical, la de la imagen, la de la imagen en movimiento, la del uso de la voz (canto), etc.

Las prácticas artísticas son una forma de producción social, determinadas por la ideología estética y expresadas como prácticas de clase, es -

decir, que el arte está condicionado socialmente. Estas actividades humanas son consideradas como hechos culturales manifestados en la práctica concreta de los hombres como el resultado de vivencias, concepciones y visiones del mundo histórico pero con la capacidad de crear nuevas realidades y nuevos canales de expresión. Así, encontramos dentro de un hecho cultural, categorías de los fenómenos artísticos con formas simples y complejas, inscritas en la ideología estética dominante, la cual, presenta un vínculo estrecho con las clases en el poder.

Por lo tanto, al analizar una práctica artística determinada con las distintas categorías que presenta, hay que comenzar tomando en cuenta su producción, es decir, la relación que tienen los hombres con sus condiciones materiales de existencia, - con qué y cómo producen -, cuáles son las condiciones favorables y desfavorables con qué cuentan los hombres para producir, cómo se distribuye su producto y cuál es su consumo.

Asimismo, también es menester, tomar en cuenta las diferentes elaboraciones del pensamiento, trasladadas en imágenes y símbolos que se presentan como relaciones entre el enfoque productivo, su representación y su dependencia de la base económica. Y por último, analizar la capacidad del arte para transfigurar la realidad existente, creando nuevas formas.

Como se dijo anteriormente, la ideología estética se encuentra dentro de la unidad del bloque histórico, y a través de lo que Gramsci ha denominado sociedad civil, la ideología dominante difunde su pensamiento organizado a través de los organismos privados (material ideológico), ya sea la iglesia, las escuelas, los organismos de prensa (editoriales, prensa, libros, revistas, folletos, y en todos los niveles, ya sea para una élite o para un nivel popular), todos los medios audiovisuales (cine, radio, televisión, teatro, música, danza, canto, escultura, pintura, etc). También existen un grupo de intelectuales que se va ha especializar en cada una de las ramas o regiones ideológicas. En el caso de la ideología estética, existen los historiadores de arte, los críticos de arte, los sociólogos de arte, etc., que difunden su pensamiento a través del material ideológico o los organismos privados.

Otro factor importante de mencionar, es que la mayoría de las prácticas artísticas son dirigidas por las clases dominantes - en los casos de sociedades con una marcada división de clases sociales, - es decir, que estas dependen del pensamiento ideológico que las clases hegemónicas quieren reproducir, por ejemplo; Las danzas ceremoniales de los Mexicanos eran financiadas por el Estado y las clases hegemónicas, de estos, dependían - su realización y su organización y hasta la estabilidad económica de los bailarines, músicos y cantores. Igual sucedía en Grecia y en Roma, aunque sabido es que los esclavos realizaban a escondidas sus prácticas artísticas, en ceremonias rituales a los dioses. En el feudalismo, las danzas permitidas eran exclusivamente las que tenían premisas de la religión - cristiana y obviamente organizadas y financiadas por los sacerdotes y la nobleza. Los grandes pintores eran llamados por la iglesia, para que reprodujeran en imágenes el pensamiento religioso. Es la música en este período, cuando adquiere un desarrollo técnico acelerado, y por supuesto -- era tocada en los centros eclesidásticos. En los países colonizados sucedía algo similar. Las danzas, la música, el canto, el teatro y demás manifestaciones artísticas tuvieron la función de evangelizar a los llamados por los españoles "naturales" o "indios", y la Santa Inquisición trató a fuego y espada combatir los ritos ceremoniales de los Mexicanos, sin conseguirlo.

El valor de uso que, en sus orígenes, tuvieron las prácticas artísticas es inadmisibles, pero esto cambia en la medida en que se desarrolla la tecnología, impulsada por la burguesía, cuando las premisas económicas se modifican y se consolida su poder político; SURGE LA MERCANCIA, y, como - su nombre lo indica, tiene primordialmente un valor de cambio y transforma radicalmente a la sociedad. Ahora, los artistas ya no dependen de la iglesia y de la nobleza sino del mercado y de la clase que lo administra.

En esta medida hay que analizar al arte, inscribiéndolo dentro de su contexto socio-económico y considerándolo como práctica de clase.

En la sociedad capitalista se consolida el mercado y se fortalece la industria acaparando todas las ramas productivas de la sociedad, hasta -- llegar al arte; se forma la industria del mismo.

Paralelamente se desarrollan mitos, que se encuentran en el interior

del arte; como "el mito de la cosa única", "el mito del triunfo", o peor aún, la posibilidad del triunfo, todo esto aunado a la competencia.

A imagen del poder político, el arte se inscribe en una misma situación. Una minoría tiene en sus manos la decisión de la que depende una mayoría. Interviene en la formación de las estructuras mentales, determinando lo que es bueno y lo que no es. Ayuda a mantener a las personas en una situación de pasividad y dependencia, creando distancias, categorías, normas y valores. Todos los artistas y los que giran en torno a - Este están comprometidos, la mayoría sirve al sistema, a la burguesía.

Los que no quieren prolongar la hegemonía política de las clases dominantes buscan cambios, aperturas, distintas canalizaciones para expresarse, para objetivarse, cuestionando una serie de valores que han sido dados por la sociedad existente.

Se deduce de lo anterior que, existe el artista o el arte que prolonga el poder de las clases hegemónicas y el que está en contra; al primero se le puede llamar arte burgués, y al segundo arte de vanguardia. Dentro de éste último han existido verdaderos grupos que han cuestionado la concepción del arte burgués, mediante una serie de experimentos, como es el caso del "Arte correo" o aquellos que utilizan material de deshecho para creaciones artísticas, etc.

Dentro de una sociedad capitalista, analizar al arte, implica tomar en cuenta una serie de factores que giran en torno a los artistas, como son los críticos de arte, directores de museos, directores de teatro, los encargados de los departamentos culturales de las universidades y de las instituciones de gobierno y los marchands de la industria de arte. Se ria conveniente analizar a cada uno de los participantes del proceso crea dor, desde el mismo artista, su intermediario y su público y saber cuáles son las condiciones económicas y materiales con que cuentan para la producción y la distribución, o, analizarlo a la inversa, el artista puede ser el intermediario de alguna significación que otro quiera decir o comunicar.

El arte dentro de la sociedad capitalista, al ser convertido en mercancía, tiende a desaparecer, pues dentro de sus parámetros el arte ya -

no satisface plenamente la necesidad humana de objetivarse sino que responde a las necesidades del mercado. Pero independientemente de esta tendencia, el arte sigue existiendo como una necesidad universal y humana de objetivarse, de expresarse y de manifestarse.

5.3 EL ARTE DE MASAS

El arte dentro de la sociedad capitalista adquiere características peculiares; por un lado está la fuerte influencia de la propiedad privada que se manifiesta en la posesión individual del producto creador -sobre todo en la pintura y la escultura - en la música, teatro, canto y baile se manifiesta de otra forma.

Ahora bien, cuando existe la propiedad privada de una obra de arte y ofrece la alternativa de obtener un beneficio máximo, trasladado en valor económico, el goce de la obra ya no es privado sino masivo.

Para que pudiera darse este goce masivo, fue necesario que la tecnología se desarrollara, pudiendo reproducir la obra de arte infinidad de veces. Inicialmente al goce colectivo de los productos artísticos individuales se exhibían en conciertos, lecturas, exposiciones públicas, etc., - pero con el avance de la técnica el espectador pudo tener la facilidad de poseer una pintura de Picasso o Rafael dentro de su domicilio y familiarizarse con ella. Así, se ampliaron las relaciones entre el espectador y la obra de arte, independientemente que no es lo mismo estar frente al -- Guernica original de Picasso, que admirarlo en tamaño pequeño en la sala de la casa, así como tampoco es lo mismo poder participar en una danza -- que apreciarla por la televisión o escuchar la música y adentrarse a ella en carnaval.

Afortunadamente, gracias a la técnica, el arte puede ser gozado por la mayoría, si tienen acceso a ella. Pero desgraciadamente, la tecnología es un arma de doble filo, pues, por un lado, es capaz de enriquecer la sensibilidad humana, y por otro, puede mediatizarla y enajenarla, todo depende del uso que se haga de ella.

El cine, la radio y la T.V., ofrecen la posibilidad de reunir a millones de personas, pero el dilema estriba en determinar qué es lo que "ve" y qué es lo que "se escucha", "qué existe atrás que no se puede mirar". El contenido de estos mensajes está determinado por las relaciones de pro

ducción y por la ley de la producción material. En la sociedad capitalista esta ley equivale a la máxima obtención de ganancias, por ende, las cualidades estéticas y el contenido ideológico del producto artístico no pueden entrar en contradicción con la ley de la obtención del máximo beneficio. Esta condición no excluye la difusión de productos artísticos que han sobrevivido al tiempo y que se traducen a su vez, en un valor económico;

".....pero la utilización de los medios masivos de difusión, en las condiciones del capitalismo, no impulsa a difundir un arte superior sino un arte inferior, banal, rutinario que es el que corresponde a los gustos del hombre-masa, hueco y despersonalizado de la sociedad capitalista y que el propio capitalismo está interesado en mantener en su oscuridad espiritual." (59)

El arte de masas tiene la finalidad de despersonalizar y cosificar al hombre, convirtiéndolo paulatinamente en un robot que no sepa pensar. Esto lo logra mediante la manipulación, la persuasión y la creación de necesidades ficticias independientes a él.

El arte para las masas, es la negación del arte, en vez de enaltecerlo y enriquecerlo lo degrada llevándolo a la deshumanización;

"Por arte de masas entendemos aquél cuyos productos satisfacen las necesidades pseudoestéticas de los hombres-masa, cosificados, que son, a la vez, un producto característico de la sociedad industrial capitalista. Su goce masivo se halla asegurado por la existencia de un público potencial, cuantitativamente inmenso, así como por las posibilidades de acceder a esos productos artísticos en virtud de los poderosos medios de difusión (prensa, radio, cine y televisión) que la técnica actual pone a su disposición. Esos productos son, en el terreno literario, las historietas y toda clase de novelas; fotonovelas, radionovelas y telenovelas, así como la mayor parte de la novela policial; en la música, gran parte de las canciones llamadas modernas, románticas o populares y, en el cine, la mayor parte de la producción fílmica. En este tipo de producción pseudoartística los grandes problemas humanos y sociales se descartan al amparo de una supuesta necesidad de satisfacer un legítimo deseo de entretenimiento y cuando se toca alguno de ellos, se transita siempre por la superficie, con soluciones que no quebrantan la confianza en el orden existente, recordando las ideas, achatando los sentimientos y abaratando las pasiones más hondas." (60)

(59) Sánchez Vázquez, Adolfo. LAS IDEAS ESTÉTICAS DE MARX. Ed. Era. p. 239.

(60) Sánchez Vázquez, Adolfo. Op. Cit. p. 242.

Existe una relación dialéctica entre la producción y el consumo y en la sociedad capitalista esta relación está mistificada. Se piensa con -- frecuencia que los productores elaboran productos de baja calidad y con ciertos contenidos debido a las exigencias del consumidor. Este pensamiento esconde y oculta a las relaciones mistificadas; la producción no está al servicio del hombre ni para satisfacer necesidades sino para la creación de plusvalía; el consumo determina relativamente, pues es dirigido por la producción;

"...ni dictadura de los productores que, en el terreno artístico - significaría una exclusividad del artista "para sí", como expresión de sus necesidades, cortando los vínculos con los otros, cuya necesidad de apropiación tiene también que ser satisfecha con la obra de arte; ni dictadura de los consumidores que haría de la necesidad interior de crear una mera exigencia exterior, limitando así la libertad de creación del artista. Ni un consumo que se imponga absolutamente a la producción, ni un poder tan absoluto de ésta que niegue toda influencia al consumo." (61)

El arte de masas es aceptado por los hombres-masa, porque habla su propio lenguaje; es un arte enajenado para hombres enajenados; es un arte que busca sostener ideológicamente la estructura económica y es un espectador cosificado sin plena conciencia de su situación histórica concreta; Es un arte destinado a una masa de hombres maquinizados, controlados y me diatizados por técnicas de manipulación y persuasión. Este arte ofrece a sus espectadores la alternativa de sueños y pesadillas falsos que sólo -- contribuyen a fortalecer la estructura capitalista.

El arte de masa busca la estandarización de los objetos y de los sujetos con la finalidad de abarcar a la mayoría (cuantitativamente) de la población; sin importarle la calidad de los productos sólo el aspecto económico e ideológico de éstos, perdiéndose la cualidad básica del arte; la apropiación estética, y por tanto humana de los objetos.

El éxito del arte de masas estriba en que es, en la actualidad, el único lenguaje al que pueden aspirar y comprender los hombres despojados de su calidad humana, despersonalizados y manipulados; sólo sobrevive aquel que logra escapar de este laberinto cultural, económico e ideológico y ad quiere no sólo conciencia social sino también amplía sus horizontes humanos, desarrolla su sensibilidad y penetra en la capacidad creadora del arte, humanizándose y tendiendo el puente para la comunicación con otros -- hombres.

(61) Op. Cit. p. 246.

5.4 ARTE MINORITARIO Y ARTE DE MASAS.

El arte de las masas deshumaniza al hombre y, por ende, limita su capacidad creadora, es destinado a una mayoría que se identifica con él.

El arte, el verdadero arte es para todos, ni para individualidades dotadas, ni por el espíritu santo, es simplemente una necesidad humana de manifestarse, de expresarse y de objetivarse en la naturaleza y con ella; El arte no es para específicas clases sociales, con privilegios económicos o con privilegios de miseria. El arte es del hombre y para el hombre, es una actividad esencialmente humana. Pero dentro de los parámetros del capitalismo se establecen graves contradicciones entre la tendencia de algunos cuantos -- que tratan de escapar al yugo capitalista. La primera es destinada a la mayoría de la población ya despersonalizada por las relaciones misticadoras y cosificadoras de la sociedad existente; los segundos tienden a aislarse, vivir en un mundo escondido aparentemente "elitista", "sólo entran los artistas", "las vacas sagradas", - dueños del tema, del conocimiento técnico y culto y apartados de la mayoría; otras minorías se cobijan en la locura y en la miseria y no logran encontrar el cauce social a sus creaciones, pues no penetran en las fuerzas artísticas y políticas de una mayoría que sucumbe día tras día en una sociedad enajenante, en donde impera la ley de la máxima obtención de plusvalía.

5.5 ARTE POPULAR.

Se ha interpretado inequívocamente al arte popular como sinónimo de arte de masas, cayendo en el grave error de confundir la calidad con la cantidad; el arte popular es el arte del pueblo, contiene cantidad y calidad y manifiesta las más profundas aspiraciones que puede expresar un pueblo.

Por otro lado se ha entendido que el arte popular es aquel que habla acerca del pueblo, siendo este el objeto de la representación artística; tampoco es arte popular, simplemente es un arte localista, costumbrista y populista;

"En las condiciones del capitalismo, interesado en fomentar un arte privilegiado, de casta, y, por tanto, en rechazar la difusión de un arte verdadero, puede darse - y se da en no pocos casos - un arte - dirigido a las mayorías - no a las masas - o sea un arte verdaderamente popular, en su doble sentido - cuantitativo y cualitativo. Pero a su vez, la hostilidad del capitalismo al arte puede determinar la existencia de un arte verdaderamente popular que no sea "popular", que no goce de la aceptación de la mayoría en tanto que el arte propiamente antipopular - el arte de masas - sea "popular", en virtud de las condiciones en que se desenvuelven - como ya hemos visto - la producción y el consumo de la sociedad capitalista." [62]

El arte popular es la expresión de los intereses, de las aspiraciones y de los sentimientos del pueblo en una determinada fase histórica. Por estas características mencionadas, es obvio, que es tendencioso y ligado a la política. Pero, por esta estrecha conexión entre arte y política, no se puede ni se debe reducir a la producción artística a su pura tendencia política.

El arte transforma, transfigura la realidad, para hacer de ella, una nueva realidad. La política transforma la realidad de una manera real; ambas son fuentes distintas de superar el tiempo.

El arte popular contiene un contenido ideológico porque revela los intereses de un pueblo;

[62] Sánchez Vázquez; Adolfo LAS IDEAS ESTÉTICAS DE MARX. Ed. Era p. 264.

"Gramsci sostiene que la "Belleza" no basta cuando no se halla encendida por un profundo contenido ideológico y moral. Por otra parte, esa belleza en sí, sustentada en sí mismo, tendrá un estatuto bastante incierto.... Pero, al descartar esta belleza sustantivada, al menos - en una literatura verdaderamente popular, Gramsci se guarda muy bien de sustantivar, a su vez, el contenido en el sentido de que éste por sí solo pudiera bastarse para asegurar el carácter artístico-popular. Gramsci en este punto anda con pies de plomo, consciente tal vez, de que en el discutido problema de las relaciones entre contenido y forma han naufragado, en nombre del marxismo, las mejores intenciones. Lo que Gramsci dijo acerca de esto en otro lugar nos sirve para desbrozar el camino de un arte verdaderamente popular de los equívocos - que en torno a su caracterización se hay ido acumulando. "Sentado el principios de que en la obra de arte debe buscarse sólo el aspecto artístico, no queda excluida de ninguna manera(...) la actitud hacia la vida que circula en la misma obra de arte." Esta actitud ante la vida de un pueblo es la que se expresa en el contenido ideológico y moral de la literatura popular. Pero lo artístico no se alcanza pura y simplemente por la "belleza del contenido" ni por esa "belleza" sustantivada que proviene sólo de la forma, sino por la forma "en la cual el contenido abstracto se ha fundido e identificado." [63]

El arte popular en la sociedad actual pelagra constantemente por la separación entre público y arte. Este distanciamiento bajo estos parámetros es debida a causas histórico-sociales; por un lado, el artista que se desliga del pueblo, de sus intereses y de sus sentimientos y se torna en solitario conflictivo que busca penetrar en el "mito del triunfo", del "gran artista", o porque la sociedad lo niega como artista como hombre y artista creador; por otro lado, el artista que se halla perdido en la sociedad de consumo y no sabe donde buscar las fuerzas sociales del pueblo; por último, el arte de masas, que al adentrarse a la cultura popular la dismistifica y la desgarrar desde lo más profundo de su esencia.

"Insistimos, una vez más, que se trata del divorcio entre el arte y el pueblo, pues el capitalismo proporciona prodigamente a las masas - el arte que les complace. Las masas y el pueblo se diferencian radicalmente como lo cuantitativo y lo cualitativo, lo deshumanizado y lo humano, lo inerte y lo vivo, lo pasivo y lo activo o creador. Cuando decimos pueblo, nos referimos al elemento vivo y fecundante de la historia; a la fuerza motriz y creadora del desenvolvimiento histórico; y, por ello, no podemos identificarlo en modo alguno - en las sociedades divididas en clases - con la sociedad entera o con el conjunto de la población, y menos aún con el sector más hueco e inerte de ella - las masas cosificadas y despersonalizadas. El pueblo no es tan poco una categoría general y abstracta; en cada época tiene un contenido concreto. Históricamente, lo constituyen las clases y capas sociales que crean con su actividad, los principales valores materiales y espirituales, y que, con su lucha contra la opresión y la explotación, aseguran, frente a las clases dominantes, la continuidad del desenvolvimiento histórico progresivo. A lo largo de la historia, la fuerza

fundamental del pueblo, la sustancia popular, hay que buscarla en las clases trabajadoras, a las que hay que añadir las capas intelectuales y, en determinado período histórico, mientras es una clase ascendencial, la burguesía." [64]

El arte popular por ser la expresión de los intereses de un pueblo y por ser una actividad esencialmente humana, es un arte universal. Es un arte que vive en todos los tiempos y fuera de su contexto histórico. Es universal porque manifiesta la capacidad humana de reafirmarse, de dialogar con otros hombres por encima de su tiempo, clase o nación. El arte popular es verdaderamente popular cuando cruza las fronteras y dialoga con otros pueblos que expresan sus aspiraciones y sentimientos y se unifican manifestando siempre viva la existencia creadora del pueblo.

[64] Sánchez Vázquez, Adolfo, Op. Cit. p. 268-9.

5.6 ARTE MINORITARIO Y ARTE POPULAR

0

ARTE CULTO Y PROFESIONAL Y ARTE COLECTIVO.

En la sociedad capitalista la problemática entre arte minoritario y arte popular, tiene un origen histórico-social. La creación artística - en las sociedades estratificadas ha tenido la tendencia a dividirse en - la creación culta, individual, profesional y en la creación colectiva y anónima; ambos perduran hasta la actualidad gracias a la característica de la universalidad de los procesos artísticos; del primero se ha ocupado la historia del arte, ejemplificándolo con la sucesión de notables y dotadas individualidades, que lucen como estrellas en la constelación de los hombres; de la segunda se ha ocupado la historia del arte sin nombres; la historia de los cantos épicos, del hombre primitivo, de las manifestaciones de dolor y esperanza en las danzas de los primeros hombres y que perduraron durante siglos.

La creación popular es la manifestación creadora de un pueblo que se expresa en su producto creativo; un ejemplo, es el artesano de la edad - media, el cual, plasmaba su libre individualidad creadora en el trabajo; Arte y trabajo eran dos posibilidades de creación, pero en la sociedad - existente el trabajo creativo se aminora, disminuyéndose con el aumento de la enajenación.

La cosificación del trabajo es su propia negación y contribuye a limitar la capacidad creadora del pueblo, como reflejo de la maquinización de la producción y de los hombres mismos que no logran adquirir conciencia de su situación histórica-social; por otro lado, al difundir masivamente substitutos artísticos - que sólo valen por su cualidad de cambio - la sociedad de consumo separa a la mayoría de un arte culto y profesional - manifestado históricamente.

Es más fácil que en el campo exista una creatividad colectiva en - Los grupos que no han sido expropiados de sus riquezas materiales y espí rituales por el capitalismo; pues, en las sociedades modernas ocurre un

proceso contrario, el trabajo creativo y colectivo tiende a desaparecer, encontrándose sólo vestigios de una capacidad que alguna vez existió en todo su esplendor.

"El capitalismo crea así condiciones hostiles al florecimiento de un arte del pueblo al agotar, por un lado, la capacidad creadora del -- hombre en el trabajo que debe servirle de fundamento; y, por otro, al difundir masivamente sucedáneos artísticos para mantener al pueblo -- separado no sólo del gran arte profesional, culto, de todos los tiempos, sino de la verdadera creación popular, con lo cual -- en virtud de una forma peculiar de enajenación -- acaba por no reconocerse en -- sus propios productos, en las creaciones anónimas o colectivas que -- lo expresan." [65]

Lo anterior depende, definitivamente, de la conciencia política y social de la mayoría. Pues el pueblo puede expresarse dentro de una sociedad hostil mediante su poesía y sus cantos revolucionarios y a través de su teatro y de sus danzas;

".....Marx y Engels.....no idealizan el arte popular ni lo contraponen a la creación individual. En las condiciones hostiles en que el hombre crea en la sociedad dividida en clases y, particularmente en las condiciones capitalistas que destruyen el fundamento mismo de la creación artística, y castran así en el pueblo su impulso creador, limitando, por tanto, las posibilidades de un arte anónimo, popular, es inevitable que las posibilidades creadoras se concentren, casi exclusivamente en individuos que se consagran profesionalmente al arte y -- que no tienen que compartir el despliegue de sus fuerzas creadoras -- con un trabajo físico que es por principio, la negación misma de su capacidad creadora. Este arte no es sólo la expresión de la capacidad creadora del hombre, negada o enajenada en el trabajo, y mermada en el arte colectivo o anónimo, sino que como hemos visto, anteriormente siendo una creación culta, individual y profesional, puede convertirse por su enraizamiento en las más profundas aspiraciones y esperanzas de un pueblo, en un arte verdaderamente popular. La creación individual salva así las posibilidades creadoras que la creación colectiva, popular, en las condiciones particulares de la sociedad capitalista, no puede realizar." [66]

[65] Sánchez Vázquez, Adolfo. Op. Cit. --. 273

[66] Sánchez Vázquez, Adolfo. Op. Cit. p. 275-6.

5.7 CARACTERÍSTICAS DE LA ARTESANÍA DANCÍSTICA.

Para comprender al baile popular es necesario considerar las características que emergen a las artesanías en general. Estos son elementos que surgen por necesidades vitales; implementos, utensilios que tienen una estrecha relación con la vida cotidiana; impera la espontaneidad que, con el transcurso del tiempo, se vuelven costumbres y tradiciones. En algún caso puede ser "distinto", pero sólo tras la repetición de la espontaneidad y de los mismos procedimientos ancestrales. Por último, los productos artesanales surgen por la necesidad espiritual de la creación, al respecto Jas Reuter afirma;

"El arte popular es el conjunto de obras realizadas por individuos fuertemente arraigados en la tradición estética de su comunidad, obras que casi siempre se une una finalidad estética -o sea el deseo de satisfacer una necesidad común de formas, colores, armonías, expresiones- con un objetivo práctico-utilitario. Con frecuencia este objetivo práctico es muy sutil, como lo es por ejemplo el mágico o el religioso: en tal sentido, son prácticos o utilitarios tanto una vajilla decorada y un vestido bordado como una máscara, una escultura ritual o una danza de pubertad." [67]

El arte popular responde a la necesidad de adornar y alegrar la vida cotidiana, ya sea mediante la cerámica o simplemente con las fiestas religiosas y sociales, utilizando para el logro de su fin, modelos tradicionales que surgen de ideas abstractas permitiendo desbordar la imaginación.

El creador individual aparece anónimamente en el arte popular al lado de varios creadores que siguen el mismo modelo tradicional. Esto equivale a una diferencia con el arte culto y profesional, pues en éste, el artista se vale de un lenguaje académico y estructurado, aceptado socialmente; en este arte, el creador deposita "su firma" en la obra artística distinguiéndolo de los demás creadores. El artista popular no intelectualiza, sus productos se sumergen en una espontaneidad bajo parámetros tradicionales y respetando formas determinadas.

[67] Reuter Jas. ¿QUE ES ARTE POPULAR? en TEXTOS SOBRE ARTE POPULAR antologla. Ed. Fondo Nacional Para El Fomento de las Artesanías. México, 1982. p. 187.

El arte popular es un arte de hombres sin nombre y por su esencia es colectivo. A este arte que emerge por la necesidad humana de transformar a la naturaleza, a las cosas y se apropia de ellas, hay que entenderlo por su objetividad histórica, por su particularidad concreta.

Dentro del arte popular hay distintas manifestaciones artísticas a - saber; la cerámica, el grabado, el bordado, el tejido, la escultura, etc. por otro lado, el teatro, el canto, la música, la danza y demás.

En las primeras ocurre un fenómeno importante a mencionar; con el desarrollo de la maquinaria las artesanías han tendido a desaparecer como un arte que satisface una necesidad práctico-utilitaria, pues la industria crea bordados, cerámica y tejidos a granel y todos por igual, perdiéndose la originalidad de la obra y con la finalidad de obtener un máximo beneficio económico.

En el caso del teatro, canto, música y danza ocurre algo similar pero en distinta forma; es bien sabido ya que el arte de masas tiene la finalidad de estandarizar productos para hombres-masa, sin calidad estética y con contenidos ideológicos y económicos bien definidos: Por estas características retomamos la afirmación de Reuter;

"... toda obra de arte popular es artesanía, pero no toda obra artesanal es arte popular." (68)

De las manifestaciones artísticas populares nos ocuparemos específicamente del baile. Dentro de esta actividad humana distinguimos varios niveles; las danzas autóctonas, las folklóricas y las urbanas.

Las danzas autóctonas se caracterizan por su origen primitivo, algunos autores la consideran como "arte primitivo" por su relativa autonomía con respecto a la ideología dominante. Es lo que se ha denominado como subconjuntos ideológicos.- También se considera arte primitivo, al arte que existió en sociedades anteriores en el período neolítico, paleolítico y el de la edad de bronce y de hierro.

El arte autóctono es esencialmente simbólico, no decorativo, asume formas teatrales con un sentido mágico y religioso.

Las Reuter da por entendido que arte popular y folklórico son sinónimos, pero nosotros entendemos al folklore como uno de los elementos del arte popular;

"....el arte popular folklórico sería el que se da como arte inculto dentro de las masas populares de una civilización moderna, ca si siempre como mezcla de tradición y aceptación del arte culto en forma degenerada, y con una función puramente decorativa." (69)

Las danzas folklóricas, las danzas autóctonas y las urbanas son distintos niveles del concepto totalizador de danza popular y cada una de ellas tiene características propias y singulares.

Las danzas folklóricas son aquellas que están impregnadas de un tradicionalismo que no surge en la sociedad moderna; En la colonia aparecen como una mezcla de elementos prehispánicos con elementos de la sociedad colonizadora. Las danzas folklóricas son danzas campesinas y agrícolas con una combinación de elementos culturales campesinos con las religiones tradicionales; De ahí que existan distintas danzas folklóricas - con diferentes contenidos, por ejemplo: "La danza del Venado", que se realiza en el Estado de Sonora en la República Mexicana, es una danza ritual que simboliza la cacería del venado; "La Danza de los Viejitos" de Michoacán, simboliza una crítica y un rechazo a los españoles colonizadores por parte de los colonizados, Antonio Gramsci sitúa al folklore en el nivel más bajo del bloque histórico'

"Debe rechazarse cualquier estudio que tienda a pensarlo como un elemento esencialmente "pintoresco". El folklore es una "Concepción del mundo", a pesar de su carácter primitivo e incoherente. Su incoherencia se explica por el origen social de esta variedad de ideologías: el folklore es una concepción del mundo "no sólo no elaborada y asistemática, ya que el pueblo (es decir, el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de cada una de las formas de sociedad hasta ahora existentes) por definición no puede tener concepciones elaboradas, sistemática y políticamente organizadas y centralizadas aún en su contradictorio desarrollo, sino también múltiple....El folklore es un fenómeno presente y no pasado: permanentemente el pensamiento y la ciencia proveen al "folklore moderno" de nuevos elementos. Gramsci distingue dentro del folklore una religión popular - especialmente en los países de religión católica y ortodoxa - muy diferente a la de los intelectuales y la jerarquía eclesialista, una moral popular

formada por el conjunto de "máximas para la conducta práctica y de costumbres." [70].

El baile popular urbano es aquel que surge en las ciudades "para" y "por" las clases populares; Es heterogéneo por su origen, por la multitud de capas y clases sociales que se manifiestan a través de él; es unificador de las diversas culturas campesinas que se adentran a la ciudad, así como también de diversos países de América Latina.

Su origen nace a partir de la combinación de elementos prehispánicos (en caso de ciudades colonizadas), y campesinos que, dentro de las ciudades entablan un proceso de aculturización, adaptándose a nuevos modelos impuestos por el capitalismo.

El baile popular urbano es la manifestación de influencias y penetraciones culturales de potencias extranjeras y ritmos de América Latina (Cuba, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, etc.), que convergen en el caso de la ciudad de México en una apropiación cultural por parte de las capas populares que se identifican con la explotación de otros pueblos colonizados.

El baile popular urbano considerado como manifestación artística colectiva no escapa a la penetración cultural del arte de masas que lo desmistifica y lo enajena. Salvo casos individuales que buscan conservar la tradición y la espontaneidad de sus bailes populares.

El baile popular urbano es considerado en esta investigación, como artesanía dancística, porque, existen algunos géneros dancísticos que se han arraigado a la tradición popular y la creatividad de los productos -- dancísticos surgen por la necesidad espiritual de la creación. En el producto artesanal impera la espontaneidad, la cual se vuelve posteriormente costumbre, y cuando de nuevo aparece la espontaneidad se convierte de nuevo en costumbre tras la repetición. Estas son características de algunos -- géneros dancísticos como el danzón, mambo, cha-cha-cha, y otros más que -- sin tener una técnica consolidada poseen ciertas bases por las que se puede denominar artesanía dancística.

[70] Portelli, Hugues. GRAMSCI Y EL BLOQUE HISTÓRICO.
Ed. Siglo XXI. p. 22-25.

5.8 REFLEXIONES SOBRE LA TEORÍA DE LA DANZA.

La danza es una actividad humana; es una práctica artística que surge "por" y "para" el hombre. El hombre danza, y, al hacerlo, coordina los órganos de su cuerpo con la intención de lo que expresa: Así, danza es la integración de cuerpo y mente, de lo objetivo y subjetivo, de lo concreto y lo abstracto; es la combinación de forma y contenido.

El hombre expresa sentimientos, pensamientos, formas específicas de interpretar la realidad a través de la danza.

En cuanto a que es arte realista, la danza es narrativa, descriptiva, transcribe formas de conocimiento e ideologías, pero siempre transfigurando, creando nuevas realidades.

En cuanto a que es arte abstracto, surrealista u otras corrientes artísticas que escapen de los límites del realismo, la danza es expresión -- del hombre y puede hacer empleo de metáforas, símbolos o deformando la -- realidad.

Cualquier corriente artística puede ser útil a la danza para ampliar-- sus canales de comunicación.

La danza es ritual, en cuanto a que es dedicada a lo sublime, a los -- dioses, a la fertilidad, a la muerte, al nacimiento o a la lluvia.

La danza es catártica en cuanto a que cumple la función de crear en -- el espacio la unificación de espíritus individuales que transgreden el -- tiempo formando el espíritu histórico creador del hombre.

Por último, la danza es la liberación de las emociones, de los senti-- mientos; la liberación de la opresión cotidiana.

"! Claras danzantes, por los dioses ! ! tengolas por viva y -- graciosa introducción de los más acabados pensamientos ! Sus ma-- nos hablan, y se me antoja que sus pies escriben. ! Qué precisión en -- esos seres que se esmeran en usar tan felizmente sus fuerzas muelles! --Todas mis dificultades me desamparan, y ya no hay problema que --

me intrigue, tan dichosamente me rindo a la movilidad de estas figuras....."

Sócrates.

[71]

Las sociedades cambian paulatinamente, destruyen lo vigente y dan pa-
so a nuevas percepciones de la realidad, y sin embargo, todas las fluc-
tuaciones por las que el hombre atraviesa dejan huella en lo más produ-
ndo de su esencia, pero el hombre baila y sigue bailando.

".....La magia y la locura están por doquier, y los sueños son aquello
de lo que estamos hechos. El objetivo no puede ser la eliminación -
del pensamiento mágico, ni de la locura; la meta sólo puede ser la -
magia consciente, o la locura consciente; el dominio consciente de -
estos fuegos....."

Norman O. Brown.

[72]

"El cuerpo humano es un sistema de energía que jamás constituye una-
estructura completa; nunca se halla estático; se encuentra en perpetua
autoconstrucción y autodestrucción interna, destruimos para re-
novar....."

Schilder

[73]

Lo anterior no significa que el cuerpo humano se transforme en su --
cualidad física, sino lo que cambia es la estructura interna del pensa-
miento manifestado en forma de conciencia simbólica. En las danzas colec-
tivas las variaciones que sufren son demasiado lentas casi impercepti-
bles, pero siempre dejan reminiscencias.

"El/la creadora de danza que vive dentro de una red de equivalencias
que forman una realidad mediante la danza, o aquél que crea inmerso-
en un universo fluido de significado mítico o simbólico, pueden no -
llegar a reconocer jamás que el funcionamiento de su imaginación y -
de sus ideas está moldeado por la experiencia arcaica del incons-
ciente colectivo."

Waldeen

[74]

El movimiento de la danza es un símbolo que reposa en la conciencia-
simbólica de los hombres, no constituye un medio para la transmisión de-

[71] Waldeen. LA DANZA. IMAGEN DE CREACION CONTINUA. Textos de Dan-
za 4 Difusión Cultural/UNAH. 1a. Ed. 1982. p. 78.

[72] Op. Cit. p. 55.

[73] Op. Cit. p. 59.

[74] Op. Cit. p. 63-64.

Esta, simplemente es su consecuencia. El movimiento es producto de la danza, y, a esta, el hombre la crea mediante la utilización de su cuerpo.

La dinámica es la graduación de la tensión; es una infinita variedad del tiempo y de la intensidad; es el movimiento lento-suave con fuerza; - rápido-suave sin tensión; rápido-brusco; el moderado, el movimiento continuo, cortado, golpeado, contorsionado, etc.

La dinámica de la danza se conjuga con la forma de los cuerpos en el espacio; la forma es el juego de posiciones que incluye el lugar específico de los cuerpos dentro del espacio (arriba, abajo, en medio, vertical y horizontal); es el empleo de figuras simétricas, asimétricas y geométricas, y, por último, las direcciones de los cuerpos.

La forma es el diseño en el cuerpo y en el espacio; forma y dinámica se conjugan para crear imágenes continuas que inundan el espacio.

La danza constituye la coordinación estética de movimientos corporales, cualquiera que estos sean, manifestados al unísono como gestos plásticos; exhaltando a su vez, una emoción religiosa o exhaltando a las potencias vitales como el amor, la alegría, la tristeza, la melancolía, etc. Este sentimiento que induce al hombre a bailar es lo que se denomina como impulso o sentido de la danza y esta descarga emocional es inmediatamente socializada, pues el movimiento como símbolo habita en la conciencia simbólica.

"El movimiento de la danza es la vida simbólica. El o la creadora de danza debe recurrir al uso de su conciencia simbólica para transmutar las percepciones de la realidad externa en realidad interior, o a la inversa, transformar la cognición psíquica escondida en expresión física capaz de revelar ora un río de fantasmas, ora ideas concretas o imágenes transmutadas en danzas."

Waldeen

(75)

La conciencia simbólica es el principio estético de la danza, y por tanto, el estilo y las formas de movimiento son elementos plásticos que surgen de la intención de la danza.

Las cualidades que confluyen a la danza en su forma general consisten en las siguientes:

1. La rapidez o lentitud, la intensidad o el disminuyendo del movimiento en el tiempo musical.

2. El desenvolvimiento y la dinámica del gesto, que determina la actividad muscular con que los gestos se suceden unos a otros.

Ambas bajo el dictado del ritmo; ritmo musical en el primer caso, ritmo plástico en el segundo. El ritmo plástico puede realizar con movimientos estilizados y primitivos figuras en el espacio que el musical no puede efectuar. Ambos se integran y el plástico lleva a cabo el tiempo que le marca la música; lento, rápido, "el crescendo y el diminuendo", así como los contrastes y los matices. Pero si se carece del ritmo musical y sólo se observa el ritmo plástico, inconscientemente se tatarea algún ritmo, así que, intuitivamente ambas son análogas. Como el caso de las primeras danzas que no utilizaban música sino cantos, y eran conocidas como baladas, canción para ser bailada.

Concluyendo, la danza es una práctica concreta de los hombres manifestada en su cotidianeidad. Utiliza al cuerpo como vehículo para expresar su sentir. Este sentido es el impulso que lleva a realizar a la danza y el que hace que ésta se transcriba en historia, porque la historia del movimiento dancístico es la trayectoria del sentimiento, de las emociones y de los pensamientos.

No es un impulso natural como el hecho de levantar los brazos en peligro de ahogo sino que constituye un impulso que propicia una respuesta humana como son los saltos acrobáticos, las contorsiones en las danzas rituales, los saltos golpeando fuertemente a la tierra para provocar mayor fertilidad, así como cualquier sentimiento de amor, de alegría, de tristeza, de melancolía, sexualidad y repulsión. Cualquier impulso trae como consecuencia al movimiento, por lo tanto, éste es un símbolo que tiene detrás de sí un código cultural y constituye el elemento esencial para consolidar cualquier técnica, es decir un conjunto de reglas y procedimientos. Es el movimiento la unión concreta de sucesiones, de formas que logran en el espacio la creación de figuras. Esta es la similitud que la danza tiene con el arte pictórico, ya que ambas dibujan en un espacio específico figuras que nos dicen y que nos hablan, la diferencia estriba en que la danza forma imágenes con movimientos, cualquiera que estos sean, y la pintura crea imágenes estáticas que perduran hasta la destrucción del lienzo.

"La danza crea un mundo de poderes que hace visible el Integro lienzo del gesto. Esto es lo que hace que la danza sea un arte diferente de todos los otros. Pero así como Espacio, Acontecimientos, Tiempo y Poderes están relacionados entre sí en la realidad, también todas las artes están ligadas por relaciones intrincadas, que son diferentes entre las diferentes artes.... Es un mundo percibido como reino de Poderes místicos, la primera imagen creada es la imagen dinámica; la primera objetivación de la naturaleza humana, el primer arte verdadero, es la danza."

Susanne K. Langer [76]

El movimiento de la danza es un gesto que tiene su espontaneidad a partir del sentimiento-pensamiento-movimiento. Es el impulso o sentido de la danza el que controla la ejecución del movimiento.

Volver el verbo a la carne.
Hacer de nuevo carnal el conocimiento;
no por deducción sino instantáneamente,
de inmediato, mediante la percepción de
los sentidos; los sentidos corporales.

William Blake [77]

".....-la percepción sensorial de este mundo-, es un lenguaje corporal capaz de comunicar un sentido transmutado de la realidad: la unificación del Eros dionisiaco y la visión de nuestro cuerpo integrado con el universo; TODOS SOMOS MIEMBROS LOS UNOS CON LOS OTROS."

Waldeen [78]

Cualquier manifestación dancística está necesariamente vinculada al espacio, donde se desarrolla dicha acción, pues si no hay danza el espacio está vacío. De esta forma se deduce que la creación de figuras transforma el espacio y lo invade de una energía viva, o bien, puede el espacio transmitirle a la danza su energía, puesto que al hablar de espacio-lleva implícito un tiempo histórico determinado.

"El hombre ha experimentado mucho,
nombrado a muchos celestes,
desde que somos un diálogo
y podemos escuchar unos de otros."

Hölderlin [79]

[76] Op. Cit. p. 98.

[77] Op. Cit. p. 59.

[78] Op. Cit. p. 65.

[79] Op. Cit. p. 64.

El ritmo plástico y el ritmo musical marcan el lapso, el tiempo preciado para que el hombre desarrolle sus movimientos. En la música podemos escuchar nuestras existencias y en la danza verlas. Asimismo el ritmo es un concreto de las culturas y pueden ser los signos musicales que el hombre ha desarrollado para sus instrumentos, o bien, los ruidos de la naturaleza y porque no hablar del ritmo de la ciudad.

Todos los elementos que se han mencionado existen en la manifestación dancística y están en un paralelismo con la relación luz-obscuridad que se establece alrededor de la acción. Esta relación es un símbolo - que participa como abeja en un panal a las representaciones y transmisiones de signos entre los que participan en la danza. Por ejemplo, la tenue luz induce al juego sexual y romántico entre los participantes, lo luminoso al éxtasis y a la alegría, las danzas rituales realizadas de día para provocar la fertilidad de la tierra, o bien, a la inversa, danzas rituales de noche para invocar a los dioses y transmitirles melancolía.

Otro signo inequívoco es el vestido de los danzantes que llevan - - puestos sobre sus cuerpos, o bien, puede no haber vestido, pero de todas maneras es una señal de intenciones, de sentidos que se reafirman con la luz o la obscuridad del espacio. Cada danza tiene un específico tipo de vestido y ambos han ido variando a lo largo de la historia; como el vestido cortesano, el de los monjes católicos, el de los prehispánicos, el de los jóvenes y el de los adultos. Todo vestido es un signo o símbolo de hábitos, de costumbres, de pensamientos, de sentimientos, de reconocimiento, de elogio, etc. El hombre se ha vestido no sólo por la preocupación del frío y la desnudez - seguramente así fue en un principio - sino por convertir todo aquello que le ayudara a reafirmarse y ser en el mundo.

El vestido es un acto de diferenciación, de significación que se expresa simbólicamente. El ropaje de la danza está en función de su sentido, en los bailes cortesanos, por ejemplo, una de las causas que propiciaban que el movimiento fuera lento y pausado era por la poca funcionalidad del vestido. Las mujeres usaban apretados corsés que apenas si les permitían respirar y los hombres con lo envarado de los cuellos de sus camisas les era imposible pretender demasiada movilidad de cabeza.

El vestido no es lo que propicia el movimiento, sino que estos dos-junto con el ritmo son símbolos, consecuencia del impulso de la danza y al unísono, establecen un código.

La función estética del vestido se transcribe dentro de una duración relativa, una duración estrechamente ligada al tiempo promedio que rigen en occidente la variación de las posturas y las formas privilegiadas del cuerpo. Como lo prueban lo voluminoso de los abdomenes femeninos de la edad media, los vientres planos y musculosos de las bailarinas de hoy en día, los escotes legendarios de la corte de Luis XV, las estrellas de pecho exuberante del cine Hollywoodense, la aparición de las piernas y las manos desnudas, después de la guerra de 1914, existe una temporalidad de la ubicación y de la aparición de las zonas erógenas sexualmente deseables, en la cual, el vestido está necesariamente y profundamente impli-cado.

El vestido en cada danza cambia y con la sociedad de consumo se con-vierte en una mercancía que cambia no sólo en cada época sino en cada es-tación de un mismo año. en donde el vestido es un producto de modistos - que tienen la finalidad de ofrecerlo para imitación, no como creación.

"Para bailar tango y fox-trot hay que llevar zapatos de charol, pero si el baile es antes de la cena, de las 5 a las 8, hay que usarlo con puntas, labrados y costuras adicionales. Por el con-trario si se bailan los nuevos blues y los charlestons de moda, después de cenar, los zapatos de charol muy brillantes y sin -ningún adorno ni punta adicional, se ven mucho más chics."

R. Barthes (80)

El vestido es una significación y lleva implícito la intencionali--dad, y esta se refleja en el gesto, que puede ser voluntario o no, al --respecto Eric Fouquier cita cuatro tipos de significaciones en el vesti-do;

Significación.

- | | |
|---|--|
| 1. Sin intención de significar
indicio espontáneo. | Con intención de significar |
| 2. Intención necesariamente secreta | Intención no necesariamente secreta. |
| 3. Intención no necesariamente no secreta.
Indicio eventualmente intencional | Intención necesariamente no secreta
Indicio explícitamente intencional (81) |

El vestido juega un papel importante dentro de las manifestaciones dancísticas, ya sea en las danzas de espectáculo como en las teatrales - pero todas llevan implícito una intención de significar.

El sentido de la danza, el ritmo, el movimiento, la relación luz-obscuridad y el vestido convergen en la forma y el contenido de la creación de figuras dinámicas. Para que las manifestaciones artísticas puedan ser realmente un fenómeno social se requiere de la presencia de más observadores que compartan la acción. Es una acción colectiva, la -- desinhibición de cuerpos que laten, la identificación en su sociedad, -- su acoplamiento y su solidaridad. La danza teatral, como se ha presentado hasta el presente, ha despojado a la danza de esta continuación -- histórica determinando a puros observadores pasivos que calientan su -- butaca y dedicado a la contemplación de figuras móviles que se apoderan del espacio.

[80] Fouquier, Eric. LA INTERPRETACION DE LA VESTIMENTA AJENA. en DIOGENES. Revista Trimestral 113-114. Coordinación de Humanidades, UNAM. 1981, p. 186.

[81] Fouquier, Eric. *Op. Cit.* p. 189.

6. LA CIUDAD COMO ESPACIO DE LA REPRODUCCION SOCIAL DEL CAPITAL
Y LA CULTURA POPULAR URBANA.

En el sistema capitalista la ciudad es aquel lugar que se constituye como el espacio de su reproducción social. Predomina la lógica del capital, el valor de cambio, la especulación del suelo, el deterioro del medio ambiente y se establece una organización del tiempo y una organización del espacio.

La ciudad es un espacio inmerso en una totalidad, misma que está compuesta por diferentes niveles específicos, a saber; nivel económico, nivel político, nivel ideológico y nivel cultural. Estas múltiples determinaciones del espacio influyen en la ciudad, la cual, está estrechamente ligada a un tiempo histórico determinado.

La ciudad ha creado nuevos sectores de la producción y la explotación de la vida cotidiana, en las distracciones, en las diversiones o en tretenimientos, en la educación, en el arte, en la urbanización del espacio, etc.

La ciudad plantea diferencias y privilegios. Por ello la ciudad - también es un lugar donde se concretizan y materializan las contradicciones sociales. Es visible la lucha de clases.

Por otro lado, para lograr la socialización y adaptación del individuo, la vida cotidiana en la ciudad (una determinada organización del - tiempo), se halla completamente reglamentada en todos sus aspectos: en el centro de trabajo con una organización y división del trabajo ajena al productor, en la familia, en la escuela, en la calle, el tiempo libre, la diversión programada, los espectáculos pre-fabricados por la cultura de masas que establece una comunicación vertical. Esto es con el fin de mantener y perpetuar el orden existente fomentando ciertas conductas y - comportamientos que no se desvían de los lineamientos que la organización social dominante permite.

La cultura popular urbana es la creación de formas de vida propias y modos de producción y percepción simbólica elaboradas por las clases populares, las cuales están integradas por diversas capas y clases sociales como obreros, trabajadores, empleados, subempleados, marginados, amas de casa, trabajadoras domésticas, vendedores ambulantes, lumpenproletariado, tlcnicos, músicos, bailarines, etc., que están directamente perjudicados y explotados por el sistema capitalista.

Ambos aspectos se hallan condicionados en gran medida por los tres mínimos de los que se refiere el investigador Raúl Bejar Navarro [82] en la cultura popular urbana; un mínimo de espacio, un mínimo de dinero y un mínimo de alimentos. Son estos parámetros los que determinan a la cultura popular urbana de subsistencia y resistencia.

La cultura popular urbana es producto de la estratificación económica de la sociedad clasista, así como también de una apropiación desigual del capital, cultural, educativo y de los medios de difusión y producción artística.

En seguida se hará mención de algunos aspectos económicos, sociales, políticos y culturales que la cultura popular urbana reviste;

ECONOMICOS. Los miembros de la cultura popular urbana se ubican en un contexto de marginalidad, pobreza y explotación dados por su inserción en la organización de la producción en el proceso capitalista y el lugar que ocupan en la estructura social.

SOCIALES. En la cultura popular urbana se visualiza una población mayoritariamente joven; creciente índice de desempleo, subempleo; falta de servicios públicos, desigualdad de oportunidades educativas y culturales; la vivienda y la urbanización que evidencian una ciudad de clases; la enajenación y el colonialismo cultural a través de los medios masivos de comunicación, la cultura de masas y el aparato cultural dominante en general con sus medios de reproducción ideológica como la familia, la escuela, la iglesia, etc., las formas de recreación, entretenimiento, diversión y ocio que reproducen la diferenciación social.

[82] Bejar Navarro, Raúl. LA CULTURA POPULAR EN LOS SETENTAS.
Publicación inédita.

En lo político los sectores populares urbanos se organizan mediante organismos y movimientos de colonos e inquilinos que buscan respuesta a sus demandas.

Por último, la cultura popular urbana se expresa culturalmente mediante diversas prácticas de comunicación e información popular y de - - prácticas artísticas (pintas, música, teatro, danza, pintura, cine, etc).

a) UNA CIUDAD LATINOAMERICANA

MEXICO, D. F.

Las ciudades latinoamericanas han sido producto de "una creación artificial", porque han sido imitación de las ciudades europeas o estadounidenses. Ellas han fungido como enlaces dominadores, es decir que, dentro de las ciudades colonizadas, las potencias extranjeras concentran su poder político, económico e ideológico, mediante el cual, dominan al resto de la población introduciendo los parámetros del capitalismo.

México se encontraba a la llegada de los españoles con el auge de los mexicas dentro del modo despótico tributario de producción. Los españoles desgarraron a esta cultura e impusieron nuevos modelos de desarrollo económico y nuevas pautas culturales. La dominación perduró tres siglos en los que México fue producto de saqueos y de explotación. Posteriormente fue presa de otras potencias, que si bien, no pudieron penetrar con las armas, sí lo lograron mediante el control económico y cultural. En la ciudad de México durante los años del porfiriato se introdujeron capitales extranjeros (franceses, ingleses, estadounidenses, etc.), y diversas filosofías como el positivismo, las cuales, influyeron en toda la población, así como su forma de vestir, de sentir, de bailar, etc. En este período se diferencian perfectamente las clases sociales; clase alta y clase baja; Están los grandes terratenientes y la gran masa pauperizada de campesinos. Para 1910 la situación cambia, se desata la revolución mexicana para derrocar al gobierno en función, surgen algunos movimientos sociales que desembocan hasta el momento actual; el crecimiento explosivo de la población y el auge de la clase media.

Por esta situación histórica México presenta el grave problema de la heterogeneidad cultural. Se afirma que existe una cultura nacional que corresponde a la totalidad, al conjunto de valores, tradiciones, costumbres y creencias presentes en el patrimonio de las distintas culturas existentes en el país, pero para que pueda ser netamente popular, es necesario que la cultura popular exprese por sí misma, es decir que sea el

pueblo el que tenga la palabra.

b) LA CIUDAD COMO ESPACIO TERRITORIAL Y SOCIAL.

La ciudad es también un espacio territorial dividido en barrios; barrios ricos, barrios de chabolas, zonas céntricas, zonas residenciales e industriales, colonias de las clases medias y de obreros. Cada uno de estos tiene características específicas, como es en la estructura física y en las relaciones sociales y culturales. Es sumamente difícil esquematizar a un barrio como aquel territorio que se diferencia de otros por sus límites geográficos, por su cultura, por su unidad psicológica y -- por la concentración de servicios, escuelas y centros de enseñanza. La dificultad estriba en que dentro de una ciudad es imposible encontrar lo homogéneo, sino al contrario, la heterogeneidad es su base y punto de -- partida. La diversidad de culturas provenientes de diferentes partes se mezclan en la ciudad donde ciertos factores del barrio van a influir para su adaptación; las características físicas del vecindario como el trazado de las calles, las plazas, parques y la concentración de las habitaciones, ya sean edificios, casas residenciales, vecindades. La cantidad y la utilización de los servicios, tales como tiendas, clubes, escuelas y transportes, así como también centros recreativos. Dentro de estos servicios influyen decisivamente tanto los valores, creencias y costumbres -- así como la identidad nacional y el desarrollo histórico de la zona. Debido a esto, los habitantes de la ciudad se trasladan de un lugar a otro buscando identificarse con otros miembros de la ciudad que pertenecen a su misma clase social y más aún si existen barrios carentes de servicios y centros recreativos.

En la ciudad de México se interpreta al barrio como aquella zona -- que tiene una tradición histórica, con sus leyendas y sus mitos y con -- ciertas características de marginación; como el barrio de Tepito, el de la Lugunilla, Santa Julia, La Bondonjo, etc. El nombre del barrio fue -- adoptado a la llegada de los españoles, quienes designaron a los calpullis el hombre de barrio, que quiere decir "linaje antiguo", otras veces, también se le llama barrio a las colonias obreras.

Por colonia se entiende a las zonas que se han desarrollado paralelamente con la explosión demográfica y el crecimiento de las clases medias y obreras; como las colonias Roma, Condesa, Del Valle, Narvarte, Por

tales, Nativitas, Vallejo Industrial, etc.

Por último, en las zonas donde habitan las clases altas se conocen también como colonias o zonas residenciales.

Como se dijo anteriormente, es difícil encontrar barrios o colonias homogéneas, debido a la heterogeneidad de las tradiciones culturales y a la movilidad social de los habitantes. A diferencia de la sociedad rural que tiende a ser homogénea en sus costumbres, tradiciones, hábitos y creencias.

Los inmigrantes a las ciudades provienen de diversas partes y al adentrarse a ésta, sus culturas se pierden paulatinamente y se apropian del modelo urbano manifestado en las conductas colectivas.

El origen y las tradiciones sociales de los diferentes grupos explica el tipo de relaciones vecinales en las áreas urbanas.

En la ciudad existen básicamente dos tipos de relaciones vecinales; la de solidaridad y la selectiva. La primera se manifiesta generalmente en las zonas de obreros especializados y semiespecializados, en casi todas las zonas marginadas, en los llamados "cinturones de miseria" y en algunas áreas de las clases medias. Si se establece una solidaridad en "Los barrios bajos" puede ser debida a las crisis económicas, la miseria, el hambre y el aislamiento por la inseguridad de los inmigrantes al enfrentarse a la ciudad. La "ayuda" es la base de las relaciones de vecindad en las tradicionales áreas de las clases obreras y marginadas. En la medida en que se va generando una autosuficiencia económica y personal, las relaciones entre los habitantes se modifican, teniendo a la exclusividad y selectividad de los mismos.

"Una vez que el umbral de elección personal aumenta en respuesta a un mayor nivel de vida más alto y oportunidades de movilidad física y social, el tipo de relaciones de vecindad tradicional, rural y obrero tiende a declinar. Bott observa que, en la transición de la aldea a la vida urbana, la propensión general a mantener relaciones de vecindad se transforma en una búsqueda más selectiva de arraigos en las áreas urbanas. De esta forma, no es la clase social como tal la que explica las diferencias en las relaciones de vecindad rural-urbana y clase obrera-clase media, sino un relajamiento general de la dependencia del lugar y de la gente." (83)

(83) Keller Suzanne. EL VECINDARIO URBANO, UNA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA. ED. Siglo veintiuno editores. 2a. ed. México 1979 p. 73-4.

Este fenómeno se acrecienta en las clases medias y altas perdiéndose notablemente las relaciones vecinales, pero no son la autosuficiencia económica y personal las únicas causas de este proceso selectivo y exclusivo, sino que también influyen notoriamente la sociedad de consumo que vende masivamente mercancías e ideologías estandarizadas con el fin de automatizar el consumo y conductas de la población que compran mercancías y que respeten el orden existente. Los medios masivos de comunicación rompen con la solidaridad de las clases obreras y marcan pautas culturales de individualismo, competencia y exclusividad.

Recordar a Suzanne Keller es conveniente para aclarar en que consisten las relaciones de vecindad y que la sociedad de consumo desintegra, permitiendo o intensificando algunas de ellas que no cuestionan al sistema;

"Las relaciones de vecindad constituyen un tipo de relación socialmente definida que va desde reglas y obligaciones muy formalizadas e institucionalizadas hasta intercambios voluntarios sumamente variados. En esencia, las relaciones vecinales llevan consigo el intercambio de servicios, información y aprobación personal entre aquellos que viven unos cerca de otros, sea cual sea la definición de cercanía. Las necesidades que mueven estos intercambios pueden ser divididos en cuatro categorías:

- a) Los sucesos diarios e inesperados, aunque continuos, como quedarse sin pan o tener que hechar una carta.
- b) La gran emergencia, tal como un incendio, enfermedad o muerte.
- c) Un suceso colectivo significativo: boda, nacimiento, un día de fiesta.
- d) Necesidades colectivas cíclicas, como en la época de la recolección, durante las depresiones económicas y durante los paros laborales. La ayuda intercambiada entre los vecinos es tanto material como espiritual". [84]

Estas relaciones vecinales cambian de un barrio a otro, al igual que las familias, mientras que en las relaciones de selectividad la familia en pequeño, en las de las relaciones de solidaridad, tiende a crecer. En la primera la atención se centra en la esposa, en los hijos y todo gira alrededor de este núcleo. En la segunda, los habitantes se apropian no sólo del techo de su casa sino de las calles, los parques, de su ciudad.

Los inmigrantes llegan a ésta en busca de empleos, de promesas hechas desde la revolución de 1910. Llegan sedientos de apropiarse de lo que les pertenece, con miedos e inseguridades cobijándose a la sombra del ve-

cino. Y por la dificultad que tienen de utilizar los medios masivos de comunicación, las clases populares se apoderan de los espacios de la gran ciudad para lograr su fin, comunicarse; utilizan las paredes, los postes, el metro (conocidos como graffitis o pintas), y escriben su inestabilidad su descontento, sus esperanzas y sus anhelos.

El "comadreo" es otro medio de comunicación, se dice lo prohibido, - "se cuchichea lo indebido", pero circula de boca en boca por todo el vecindario, marcando modelos de conducta a seguir y manifestando un descontento por sus condiciones económicas, por la política y "por lo caro que está todo en el mercado". Hay lugares específicos para el "comadreo", "como la tienda de Demetrio", "la cola de las tortillas", en la carnicería, - en los salones de belleza, en la pulquería, peluquería, en las cantinas, - en las esquinas, etc. Los hombres se reúnen en las calles, en las esquinas, en los parques, en las plazas y en los centros recreativos.

Estos son recintos especiales para las clases populares, pues fungen como centros de esparcimiento popular y dentro de ellos, los hombres interactúan, se entabla una comunicación horizontal a través de manifestaciones culturales y prácticas artísticas, cualquiera que estos sean. La coledividad se adentra a este proceso y participa como un ente activo. En los centros recreativos el hombre se despeja de su opresión cotidiana. Pero estas interactuaciones no sólo son palpables en los centros cerrados - como un salón de baile, un teatro, un cabaret, un salón para bailar escuchando un "sonidero", un hoyo fonkie, etc. (más adelante se hará una definición más precisa de estos lugares), sino también en las calles (fiestas o tardeadas), en los parques, plazas, fiestas de carnaval, en el patio de vecindad (fiestas sociales como nacimientos, bodas, muertes, quince años, cumpleaños, etc.). De esta forma la diversión se encuentra en el hombre como una necesidad social de manifestarse y objetivarse.

La ciudad está dividida en barrios y como se dijo anteriormente, cada uno tiene características específicas y tradición determinada. Así entonces, dentro de la ciudad encontramos barrios con una alta tradición histórica, lugares recreativos de antaño y parques populares. Debido a esto, - se puede observar que los individuos de cada barrio casi no permanecen en el lugar en el que habitan. Su trabajo se encuentra retirado, el salón de baile está en otra colonia, la escuela de los niños está cerca del trabajo. Estas circunstancias determinan la gran movilidad de los habitantes

de la ciudad de México, provocando uno de los más grandes problemas de esta ciudad; el tráfico.

El barrio de Tepito es uno de los más antiguos, su tradición es innegable, su actividad es principalmente el comercio, su habitación la vecindad (en el sentido nato de la palabra). De este barrio han salido boxeadores, bailarines, cantantes, actores, pintores, como es el caso de "Tepito Arte Acd", quienes realizan audiovisuales, murales, etc., y su pensamiento gira en torno a la gran problemática de la identidad del mexicano. Se propone el barrio de Tepito como el centro principal de esta identidad, los demás barrios o colonias deben acercarse a este barrio y solidarizarse.

Como Tepito encontramos diversos barrios con características específicas, y también algunos otros carentes de su identidad y sumergidos en la heterogeneidad cultural.

6.1 BAILE POPULAR URBANO

Las clases populares sin tener acceso a los medios masivos de comunicación (radio, T.V., cine, etc.), entablan una "comunicación silenciosa" en un nivel de horizontalidad; mediante "el comadreo", el dibujo, la escritura (pintas y algunos folletos, volantes de organización de los habitantes, sindicatos, huelgas, etc.), carteles, murales, el canto, la música, el teatro, la danza, y otros mds. Estas últimas son manifestaciones artísticas y prácticas concretas de los hombres, que para ser populares deben reflejar su cosmovisión.

Se ha mencionado la heterogeneidad cultural que presenta la ciudad, pero a través del arte puede darse la homogeneización de un pueblo oprimido que lucha por su superación. Por ende, el arte es un factor de unidad.

En el caso del baile popular urbano ocurre un fenómeno en particular; existen diferentes géneros dancísticos que la cultura popular se ha apropiado haciéndolos suyos. Estos han provenido de distintas partes -- del mundo como España, Colombia, Argentina, Estados Unidos, Puerto Rico, y Cuba con sus ritmos afroantillanos.

Existen dos géneros básicamente; el tropical y el rock o moderno; - en el primero se incluyen danza, blues, fox-trot, paso doble, tango, - huaracha, polka, etc. En el segundo, se incluyen los ritmos modernos como el rock y sus distintas manifestaciones, y los que la cultura de masa envla (Travolta, El Break de Michael Jackson, Cindy Laupers, etc.).

Para el género tropical existen las grandes orquestas compuestas en tre 12 y 20 elementos, por lo regular son los que tocan el vals en las - fiestas de 15 años y todos los ritmos, pues hay otras que se especializan como las danzoneras. Hay otros mds reducidos desarrollando una actitud pasiva y reproductora de la ideología consumista. Se aprenden las "melodías de moda", tocan un danza hasta un "hit parade" en español o interpretan canciones románticas e internacionales. Estos grupos buscan -

una ganancia económica mediante contrataciones en las fiestas y cobran más barato que las grandes orquestas, de lo que se deriva su éxito. A las grandes orquestas las hemos catalogado como aquellas que tocan ritmos puros y a los otros grupos como aquellos que tocan ritmos híbridos (rumba flamenca, rock tropical).

Se baila en centros recreativos especiales para bailar, en fiestas sociales, religiosas o políticas, pero no todos los que bailan saben hacerlo. Bailan por diversión, por liberación, confundiendo no el ritmo sino la forma de bailarse. Todos bailan por igual, hay confusión, mezclan un género con otro, hay pérdida de identidad dancística.

Se deduce de lo anterior que existen tres tipos de personas que bailan, a saber;

a) El que baila mezclando géneros dancísticos sin conocimiento - de uno ni otro. Baila por diversión, por cortejar, por reconocimiento, por convivir, por incitar al acto sexual, por liberar sus emociones, etc.

b) Los bailarines aficionados que dedican a su afición varias horas de entrenamiento. Es posible que no conozcan los clásicos pasos o las bases del género pero poseen un gran ritmo e inventan pasos y figuras. Esta invención es producto de la capacidad creadora del individuo, de sus experiencias y de su observación. Cuando realmente conoce la tradición dancística, y a partir de ella innova, se puede decir que está haciendo arte. Este tipo de bailarín casi siempre es gente joven -- que modifica un género dancístico en sus movimientos, estilos y formas de bailarse con la influencia de "la moda", "de los bailes del momento" que la industria del consumo les presenta; por ejemplo, bailar un mambo al estilo de jazz o de tap. Determinar si esto es arte popular es cuestión de analizar casos específicos.

c) Por último, existen aquellos bailarines, por lo regular adultos, que conservan en sus bailes las bases de los géneros dancísticos. Respetan los pasos, figuras y estilos de éstos. También son aficionados y "lo hacen por amor al arte", sin recibir ningún tipo de garantía económica, salvo en raras excepciones que el bailarín trabaja en algún centro nocturno o se dedica a la enseñanza de los géneros.

Algunos géneros dancísticos son bailes de exhibición, otros son considerados como bailes de salón; ambos son arte por excelencia, con características propias de lo que se ha entendido como artesanía dancística.

Actualmente los bailes de exhibición son el tango, el paso doble, -danzón, fox-trot, blues, charleston y los bailes de salón son mambo, cha-cha, cumbia, danzón, blues, etc. Esto depende del momento histórico y de la importancia que se le dé a los géneros, pues hay bailarines profesionales que se especializan en cualquiera de éstos y logran crear hasta más de cien figuras distintas.

Los tres tipos de bailarines que se acaba de hacer mención tienen la característica en común de ser liberadores de emociones, de poseer --significaciones sociales y culturales y de hacer del baile un fenómeno social y colectivo. La diferencia entre ellos estriba en que el primero no es artista en el sentido nato de la palabra y los dos últimos sí. El tercero es conservador de las costumbres y el segundo innovador de ellas. Estas diferencias son generalidades, pues para poder afirmar que es arte popular es menester analizar casos específicos, pues forma y contenido establecen la unidad del arte en general. Hay que recordar a Jas Reuter [85] cuando afirma que "todo arte popular es artesanía, pero no toda artesanía es arte popular."

Existen escuelas especiales para la enseñanza de estos géneros y las exhibiciones pueden ser en los salones de baile, fiestas sociales o lugares especiales que organiza el museo del Chopo y la iniciativa privada (radio Mil, A I, Onda, etc.). Hay escuelas que cobran caro por la enseñanza, a la que sólo pueden aspirar al aprendizaje de los géneros, las clases adineradas. Otros recurren a escuelas más económicas. La escuela del maestro Francisco Rosales (situada a media cuadra de la Plaza Garibaldi), es una de las más prestigiadas. El profesor tiene 52 años de dar clases, fue campeón nacional de tango y algunas veces funge como juez de exhibiciones y asesor técnico de otros grupos. El maestro Rosales es uno de los protectores y continuadores de este arte. También el profesor Humberto Laguerenne es especialista en tango, blues y danzón y transmite la enseñanza de estos géneros en la escuela Dimensión Danzable situada en la colonia San Miguel Chapultepec.

[85] Jas Reuter. Op. Cit. p. 195.

a) ESPACIOS SOCIALES DONDE SE COMUNICA O SE CONCENTRA LA CULTURA POPULAR URBANA A TRAVES DEL BAILE.

A continuación daremos una descripción de algunos lugares donde el baile está presente de una u otra forma;

a) VECINDADES. En estas se realizan fiestas sociales debido a cumpleaños, muertes, nacimientos, bodas, etc. Existe la tradición en algunas capas sociales, que la mujer al cumplir quince años, deja de ser niña para convertirse en mujer y es presentada a la sociedad en una fiesta donde baila un vals con su padre o chambelanes. Los bailes en las fiestas sociales dependen de los participantes, del estado de ánimo colectivo, de la edad de la mayoría y del motivo de la celebración.

En las clases bajas, generalmente la música es tropical pero puede haber rock, disco o boleros. Es difícil precisar qué o cuáles son los bailes de las fiestas sociales debido a la heterogeneidad cultural que presenta la ciudad. No se profundizará más sobre el tema pues no es la pretensión de la investigación.

b) CALLES. Las calles se cierran y se organiza la fiesta. Por lo regular tienen una causa religiosa (cumpleaños del Santo Patrono de la iglesia del barrio), por cuestiones políticas o deportivas y son organizadas por la iglesia, por la delegación o la iniciativa privada. En la actualidad se contrata "al sonidero", el cual consiste en una o varias personas que poseen un buen equipo reproductor de la música moderna -- producida en New York. Esta característica es lo que da el "triunfo" al sonidero, pues las estaciones de radio otorgan "el disco de plata" al mejor sonidero, es decir, al más escuchado. La música varía de uno y otro, pues algunos reproducen exclusivamente música moderna, otros se inclinan por lo tropical y así sucesivamente. Las fiestas en las calles cada vez son más prohibidas por el gobierno y los sonideros se han ido a refugiar a salones determinados en los que se celebran tardadas, no se vende alcohol, se cierra temprano y se paga una cantidad por entrar. Con los sonideros se presenta un fenómeno importante a mencionar; los clubes de bailarines; son grupos de dos o tres y hasta quince jóvenes aficionados que siguen a un determinado sonidero, pues se acomodan con-

el tipo de música que emiten, de estos jóvenes ya hemos hecho mención -- anteriormente. El sonidero atrae a un buen club de bailarines, estos -- asisten frecuentemente a donde se encuentra el sonidero provocando -- que más jóvenes se vuelvan seguidores del sonido, ya que muchos de ellos no saben bailar pero asisten sólo por ver bailar y participar en el momento colectivo.

Hay otro tipo de bailes en las calles, el de los Concheros. Danzas religiosas efectuadas afuera de los templos o en algún otro lugar.

c) PARQUES. Se realizan eventos organizados por la delegación o la iniciativa privada en parques que poseen una tradición como el parque de los venados. Los espectáculos suelen ser en domingo por la mañana y pueden ser grupos de baile regional, de música ranchera, tropical o rock, payasos, concursos de bailarines, etc.

La Universidad Nacional Autónoma de México también organiza eventos culturales en la casa del lago del parque de Chapultepec (al aire libre) los sábados solamente, porque los domingos el espacio le pertenece a la organización del C.I.E.T.A., y sus grupos independientes. También la -- Universidad cuenta con un teatro cerrado en la casa del lago.

Existen más instituciones que organizan eventos culturales en las calles y en los parques como son el CREA, el DIF, etc.

d) TEATROS. Son recintos cerrados y por lo regular particulares. En la mayoría no se presenta una obra completa sino diferentes "sketchs" -- como un grupo de cantantes, bailarines, marionetas, cómicos, etc. La gente permanece sentada en su butaca y participan desde allí. Regularmente las bailarinas son acompañantes del mago o de los cantantes y músicos o aparecen entre acto y acto y cuando llegan a ser solistas es porque -- cumplen regularmente con los requisitos físicos de una mujer deseada, ra vez es por cualidades externas. Un buen ejemplo de este tipo de teatros es el "Blanquita".

Existen otros que explotan económica y socialmente al sero reprimido. Las mujeres se desnudan y se manejan permitiendo que los asistentes las acaricien. Estos por lo regular hacen sacan a relucir sus repre--

GRABADOS DEL TRATADO SOBRE LA DANZA DE CARLO BLAISIS EN SU EDICION INGLESA (THE CODE OF TERPSICHOE, LONDRES, 1850).

1. Primera posición.- 2. Posición de la mano.- 3. Tercera posición.-
 4. Cuarta posición.- 5. Relevé en quinta, por de bato a la cruzanna.-
 6. Quinta posición.- 7. Segunda posición.- 8. Relevé en segunda posición.-
 9. Demi piroué en primera posición a la bato.- 10. Développé a la segunda, en la bato.- 11. Post de bras (no utilizándolo circuntornando).
 12 y 13. Post de bras.- 14. Atunno delectuoso (piernas demasado juntas).- 15. Atunno delectuoso (piernas demasado juntas).- 16. Développé en face.-
 17. Développé relevé.- 18. Ambaqueo.- 19. Pica en cuarta posición, derecho adelante. Posa de transición.- 10. Pica en cuarta, brazos a nada.- 21. Pica en cuarta, brazos abiertos.- 22. Pica en cuarta, pira adelante.- 23. Pica en cuarta, brazos abajo.- 24. Posición de mano.-
 25. Développé a la segunda, relevé.- 26. Ecarté.- 27. Ecarté relevé.-
 28. Ecarté relevé, brazos en capron.- 29. Croulé relevé.- 30. Croulé relevé, brazos en corona.- 31. Preparación de pirouette por agueno.-
 32. Preparación de pirouette por adentro.- 33, 34, 35 y 36. Attitude y sus derivaciones.- 37. Merisio, de Jean Bolange.- 38 y 39. Pasage dos de la attitude.- 40. Coup aux le cou du pied, relevé.- 41, 42, 43 y 44. Arabesque relevé.- 45. Attitude.- 46. Attitude, relevé.- 47. Ambaqueo, relevé.- 48. Attitude, relevé.- 49. Croulé, relevé.- 50. Croulé.- 51. Développé en segunda.- 52. Segunda posición en relevé.- 53. Attitude.- 54 y 55. Cabriole.- 56. Jeté.



siones sexuales en un contexto que se definiría de comercio carnal. Este tipo de lugares son mejor conocidos como Burlesques.

Es común que los teatros populares no ofrezcan calidad al público, perdiéndose una de las características importantes del arte; la forma.

Por otro lado, hay teatros como el Fru-Fru que presentan obras populares con actores populares como el actor Palillo. No siempre hay obras de calidad, ni de buen contenido. El costo de la entrada es elevado y sólo es accesible a quien dispone de medios.

La lucha libre es otra forma de hacer teatro, sólo que aquí, el deporte juega un papel primordial. Los luchadores son actores y se alinean a los planteamientos, reglas y procedimientos con que cuenta este espectáculo.

También hay teatro en las calles, producido por grupos independientes. C.L.E.T.A., ya mencionado anteriormente. Tiene la finalidad de concientización y se presentan en huelgas, dentro de los camiones, en los campos de las universidades, en el parque de Chapultepec, en el de la Alameda. etc.

Las carpas es otro elemento popular y con larga tradición histórica igual que el teatro de revista. Analizar al teatro no es nuestra finalidad, pues tema tan profundo haría necesaria otra investigación. Afortunadamente hay quienes interesados en este apasionante tema le dedican varias horas de su labor profesional.

e) SALONES. Por salón se entiende aquel lugar cerrado que tiene algún uso en especial; salón para jugar, salón para estudiar, para bailar, tomar bebidas embriagantes, etc. Se mencionarán solamente los que sean de utilidad para esta investigación.

CABARET. Es un lugar para divertirse por la noche, hay venta de alcohol, puede haber o no algún show en especial al igual que prostitutas o fungir como centro de conexión de drogas. El tipo de baile depende de la tendencia del lugar, regularmente se incita al "magueo" por el ambiente generado en penumbras.

SALON DE SONIDEROS. De este ya se ha hecho mención.

HOYO FONKIE. Recinto cerrado en los suburbios o colonias marginadas, - puede ser en un sótano, cochera o taller mecánico, etc. La población es gente joven a los que les gusta la música rock, se agrupan en "bandas" de 13 a 15 años o más "chavos". Se han identificado con el movimiento "punk", el cual nace en los suburbios de Londres y Nueva York. Surge como protesta al sistema capitalista que los ha marginado. Adoptan una serie de actitudes, posturas y formas de vestirse y cortarse el pelo, llegando hasta pintárselo al igual que los ojos y la boca. La actitud del joven - "punk" es agresiva, por lo regular sin conciencia política. Posteriormente la cultura de masas obtuvo de este movimiento una moda, se generalizó en varias partes del mundo y clases sociales. Llegó y los jóvenes "punks" empezaron a distinguirse por las calles de la ciudad, en San Ángel, Santa Fé y otros más. Las clases altas sólo conservaron el vestido y la música pero en los grupos marginados miles de jóvenes se identificaron y llegaron a sobresalir algunas bandas importantes como la de los "Panchitos". La policía los persigue con sus racias, los golpean y maltratan "por no tener nada que hacer" "por no tener dinero y no tener a donde ir". Se formó el Consejo Popular Juvenil con la finalidad de organizar a las bandas y demostrar que los jóvenes organizados son capaces de producir. El Consejo comenzó en Santa Fé, sede territorial de este, pero se pretende abarcar a través de los conciertos de rock. El Consejo tiene relación con instituciones como el CREA, y han logrado algunas reivindicaciones como obtener estudios, trabajos, becas. Las bandas se reúnen en los hoyos fonkies para escuchar y bailar rock, la música punk, el new way y quizás hasta música tropical. Regularmente hay algún grupo de música en el hoyo. El baile punk consiste en una serie de brinquitos e improvisaciones y cuando bailan cumbias, pues lo hacen "de a brinquito". Son lugares abiertos al público casi siempre los fines de semana. No hay venta de bebidas embriagantes, comienzan por la tarde y cierran temprano. Es frecuente que clausuren a los hoyos fonkies argumentando que son centros de distribución de drogas, así que cada vez hay menos hoyos fonkies.

DISCOTECAS. El fenómeno de las discotecas surgió en la década de los sesentas, a partir del auge de la música disco. En su inicio la concurren

cia era gente joven con posibilidades económicas para asistir al lugar y gozar de la luz intermitente, el video lazer o proyecciones. Las discotecas son producto de la industria del consumo. Dentro de ellas se escucha "al idolo del momento", y se baila como ellos. Aparecen por televisión, por el cine, por el radio "grandes cantantes y bailarines". Estos idolos del momento marcan pautas de conducta, maneras de vestir y de bailar.

La industria gasta millones de dólares para producir mensajes consumistas y manipular a la población. El fenómeno de las discotecas no podía ser solamente para las clases con recursos económicos, las clases populares también querían participar, por lo que las discotecas se popularizaron y en la actualidad hay para todas las capas de la sociedad -- con características específicas cada una de ellas.

SALONES DE BAILE. Son centros de esparcimiento popular donde las capas populares acuden a bailar. Dentro de estos no hay venta de alcohol sólo cigarrillos y refrescos. Los salones funcionan como centros de reunión -- donde las clases populares realizan sus virtudes dancísticas y se comunican de diversas maneras. Más adelante se mencionan con mayor profundidad las características de los salones de baile.

b) COMO OPERA LA IDEOLOGIA DEL CONSUMO EN EL BAILE.

Se ha hecho mención de la heterogeneidad cultural de la ciudad y -- se ha dicho que la industria hace presa a los hombres para que cumplan su último cometido; comprar.

La industria vende productos a todos los hombres por igual. La estandarización de las mercancías concuerda con la automatización y enajenación del hombre y llena a las ciudades de hombres-masa. Los mensajes publicitarios se encuentran por doquier, en la radio, la televisión, el cine y la literatura y en otros más que constantemente atosigan al ciudadano que acaba por tener gl a los mensajes. De estos existen para los hombres, las mujeres, jóvenes, niños y ancianos, nadie se salva de ser engullido por la publicidad comercial, salvo algunas excepciones.

Se entabla una comunicación vertical que rompe con el proceso de -- horizontalidad en las clases populares. Este rompimiento se vincula -- con la pérdida de identidad, de solidaridad, de reconocimiento y de con

ciencia política. Los hombres-masa escuchan a las "figuras del momento" y se identifican con sus canciones románticas, para los niños y jóvenes se ofrece lo mismo. Todos estos son ídolos a quienes se puede copiar. En la literatura, la industria ofrece la alternativa de vivir un sueño de amor al lado de un actor famoso manipulando las cuestiones amorosas y a la pornografía.

En lo referente al baile la industria penetra directamente a través de los medios de comunicación; radio, TV, cine y lo hace indirectamente en los salones de baile, cabarets, etc. La industria vende modas, discos, canciones y el movimiento del baile "que acaba de salir".

Si en el siglo XIX, los bailes de Francia, España, Suiza, etc., fueron traídos a México para realizarlos en los salones de baile (cuadrillas, galopps, shottis, vals, etc.), no podía faltar que en el siglo XX penetraran otros ritmos por distintas vías: Estados Unidos y América Latina. Los salones de baile eran centros especiales donde se podía estar actualizado en modas, bailes y pautas de conducta. La industria del radio y la cinematográfica fomentaban a "los ídolos del momento". Posteriormente la industria crece, aparece la televisión junto con una transnacionalización cultural.

En la actualidad la ideología del consumo penetra en los bailes de salón de una y otra forma; vende mensajes y mercancías. En torno al baile gira el mercado. Primeramente, la industria del disco hace gala de presencia, acepta o niega a la música y los mensajes enviados. Por lo regular la música popular que la industria disquera produce no tienen calidad, son grupos que a los medios de comunicación les interesa poner como "ídolos", por esto "los sonideros" buscan la calidad en los discos -- grabados en Estados Unidos. Las estaciones de radio se encargan de estar emitiendo el sonido, de reproducir el mensaje deseado y de fomentar a -- los "ídolos artificiales".

También los empresarios fomentan a los grupos contrataciones para dar conciertos en algún lugar en especial, dándoles la publicidad debida para su éxito económico.

Un grupo de música u orquesta que no esté alineado a los planteamientos del mercado y busque otro contenido está condenado al fracaso o tendrá que buscar los medios que le permitan difundir sus productos.

El baile es un fenómeno social, es práctica colectiva y destinada a la población como una mercancía de moda, no sólo la forma o estilo de mo vimiento, sino también el vestido (modas), música (ritmos y discos) y es pacios (salones de baile, cabarets, lugares para conciertos, etc.). El baile en determinada época es enviado como un estilo que cubre a toda la población, es una estrategia catártica o válvula de escape que media tiza las tensiones.

Es importante recalcar que los mensajes enviados a la población de consumo traducidos en formas de movimiento, modas, ritmos, letras, etc., pueden ser retroalimentados o descodificados y resemantizados por parte del receptor que los adhiere a su vida como valores propios.

En los salones de baile todos estos elementos intervienen, la industria del arte está por todas partes; los anuncios en las paredes, en las puertas, en los refrescos, cigarras, la música, el vestido y sobre todo en el locutor o maestro de ceremonias que constantemente refuerza a los mensajes. Las orquestas de música en los salones de baile tienen una tradición histórica como es Acerina y su Danzonera, la orquesta de Carlos Campos, Pepe Luis y su Orquesta Universitaria.

Recordemos que los salones de baile tienen su origen con las clases hegemónicas del bloque histórico pasado, eran lugares específicos donde se desarrollaban las danzas cortesanas. Los bailes fueron tomados de la inspiración popular, perfeccionados y enseñados por maestros. Posteriormente se popularizaron (regresan a su lugar de origen), y las clases hegemónicas pasan a buscar espacios a otros lugares. A principios de si glo existían en la ciudad de México varios salones, el más conocido era el salón México, en su interior había varias secciones para las diferentes clases sociales. Poco a poco los salones fueron desapareciendo o clausurados por el regente de la ciudad en función, como fue el caso del señor Ernesto P. Uruchurtu, regente bajo la presidencia del Lic. Ruiz Cortínez, mandó cerrar alrededor de unos cincuenta salones, si no es que más, provocando que el terrible problema del desempleo de los músicos an mentara. A los pocos que quedaron como El California Dancing Club, Los Angeles, El Colonia, etc., sólo les fue permitido funcionar en tardeadas, sin venta de alcohol y algunas orquestas monopolizaron los lugares sin permitir la entrada a otros grupos. Salvo los domingos que tocan grupos

especiales. Las clases altas se refugiaron en las discotecas, donde podían escuchar la música del momento y copiar los bailes de moda, ejemplificada por los grandes ídolos de la industria. Este fenómeno no podía dejar de repercutir en las clases populares, así que se crearon discotecas populares para que éstas escucharan la música en inglés, y por otro lado, "Los sonideros" quienes se encargaron de traer a la capital lo mejor de la salsa producida en "Niu York".

La industria toma elementos populares y los descontextualiza, transmitiéndolos como valores universales, y a su vez, empobreciéndolos, como fue el caso del movimiento hippie, o del punk. Ambos se convirtieron en modas y perdieron su fuerza. Ya destruidos, la industria pone un nuevo modelo a seguir pero las clases populares no sólo copian sino también transforman y los mensajes enviados los adecúan a su realidad, un claro ejemplo es el caso del punk de San Angel que difiere mucho del de Santa Fe.

Los ritmos como el danzón, mambo, swing, charleston, etc., han penetrado también por los medios de comunicación y han llegado junto con las grandes orquestas nacidas en Norte América o en América Latina. El pueblo de México los ha hecho suyos y algunos de ellos perduran aún. Es así como es posible observar la vigencia de la música tropical. Cada uno de ellos ha tenido su época, pues el pensamiento de la cultura popular es genérico de cierta época y de cierto ambiente popular.

En el baile, la sociedad de consumo establece de principio el espacio destinado a ejecutar esta práctica artística, puede ser también originado por miembros de la cultura popular, pero siempre y cuando no pretenda quebrantar el poder de las clases hegemónicas. Se introduce la música, el ritmo, la letra de las canciones. Estos tres signos son controlados por la industria del disco, que se va a encargar de distribuir los discos masivamente a todas las "disquerías" y mediante la radio y la televisión invitan a toda la población a que adquiera estos discos y "vayan a gozar del ambiente cordial de Los Angeles, lugar para bailar". En este punto es conveniente recalcar que las estaciones de radio dedicadas a la música tropical son pocas, aproximadamente unas cinco; Radio A 1, Radio Onda, Radio Tropical, etc. Una gran mayoría de las estaciones pasan música en inglés. No sólo se conforman con reproducir la música por la radio sino que también organizan eventos en parques públicos populares.

Los sonideros reproducen la música de moda (el break, el disco, la salsa) ritmos generados en Estados Unidos y obviamente grabados y permitidos -- allá.

Los bailarines aficionados que acuden a los salones de baile o están al lado de un sonidero hacen exhibiciones organizadas por las empresas o las estaciones de radio, dedicando una buena parte de su sueldo para adquirir el vestido adecuado. Cada año los salones de baile organizan una fiesta para festejar la coalición empresarial, cada uno de ellos tiene a sus bailarines representantes, los cuales ejecutan los diferentes géneros dancísticos, haciendo una inversión costosa del vestuario salido de su propio bolsillo. Igual sucede con los clubes de bailarines que se mantienen a la moda tanto en los ritmos como en el vestuario.

A los bailarines no se les paga (salvo raras excepciones), no reciben un centimo por realizar sus prácticas artísticas y las efectúan creando goces colectivos y momentos catárticos que liberan a los participantes de su opresión cotidiana. Este es un punto importante en el que hay que detenerse, porque los bailes populares urbanos presentan la alternativa de establecer una comunicación horizontal entre los miembros de la cultura popular que la industria trata de quebrar mediante la individualización. Ya no se permiten fácilmente las fiestas en la calle, el transporte colectivo no funciona en las altas horas de la noche, las gasolineras cierran a las diez de la noche, las banquetas se acortan paulatinamente, sólo pasan coches.

La industria y la ideología del consumo establecen pautas culturales y comportamientos colectivos que tratan de romper con la solidaridad y tienden a la individualización, propia de la sociedad capitalista.

"No salga de su casa, quédese a escuchar a radio Mil, a mirar una buena película, si no tiene televisión, no se preocupe, aquí con los Hermanos Vázquez adquiere una en barata. Comprese su radio, su televisión hasta su videocasetera para que no tenga que salir de casa y se quede a solas a escuchar música con una buena compañía. Si usted tiene coche comprese unos audifonos para que no oiga el ruido de los camiones, o bien, si va en camión o en metro no oiga lo que pasa a su alrededor, más que a radio Mil." (86).

De esta manera la ideología del consumo penetra en el baile introduciendo pautas culturales y modos de conducta. Induciendo a la compra de mercancías y adheriendo al ejército de hombres-masa más robots que cumplen el cometido de la industria.

6.2 POSIBLES ALTERNATIVAS.

A continuación mencionaré las posibles alternativas que a mi parecer supongo.

a) BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD DANCISTICA.

Los géneros danclísticos urbanos se van perdiendo paralelamente a la penetración continua de otros ritmos musicales, gracias a los medios masivos de comunicación.

La mayoría de la población no conoce los pasos, estilos y figuras de los distintos géneros. Bailan por divertirse, por liberarse de la -- opresión cotidiana, etc., y lo hacen sin conciencia de sus cuerpos, de la posibilidad de dominarlo, bailan todo por igual, mezclan todo con todo, se les manipula a bailar otros géneros y a vestir otras modas. Sólo unos cuantos conocen las reglas de los géneros danclísticos que al bailar los recrean en el espacio figuras que nos hablan. Estos buscan conservar la pureza del movimiento de los distintos ritmos urbanos, porque si bien han llegado desde afuera el mexicano los ha hecho suyos dándoles un matiz propio y valorándolos como tales. Su identificación con ellos tiene su razón en la unión espiritual de los pueblos latinoamericanos que -- comparten en su mayoría una lengua común e influencias de la cultura española y africana. Todo lo anterior posibilita la identificación en el plano de la música y de la danza y hace posible una potencial integración.

He aquí la alternativa; la identidad danclística. Entonces, por un lado es menester que aquellos que realizan la actividad danclística, sin conocer las reglas del juego, asimilen el aprendizaje de los géneros danclísticos y puedan a su vez, transmitir este conocimiento mediante la tradición contribuyendo a que el baile sea un factor de unidad de la cultura popular dentro de la heterogeneidad que presenta la ciudad. La posibilidad de lograr que el aprendizaje de los géneros danclísticos aumente depende en gran medida de que las instituciones, que de una u otra forma, estén relacionadas con el fenómeno danclístico, y que a su vez, faciliten espacios para la enseñanza y la realización de los géneros; contratación de maestros, salones especiales para la enseñanza, salones o lugares especiales para bailar tratando de abarcar a gran número de la población. Las instituciones son las que en mayor medida pueden fomentar la activi-

dad dancística a un nivel no profesional (y también profesional), intensificando la identidad dancística de la cultura popular urbana.

Ahora bien, por otro lado están aquellos que realizan la actividad dancística profesionalmente y dedican gran parte de su tiempo para su aprendizaje, su enseñanza y su realización frente a un público.

La función de estos bailarines profesionales es contribuir con la ayuda de un financiamiento o apoyo por parte de las instituciones relacionadas con el fenómeno a la estructuración de métodos que funcionen para la enseñanza de los géneros dancísticos, y por otro lado, estructuren una técnica global que unifique los distintos pasos, figuras y secuencias de los diversos géneros dancísticos y se pueda formar una técnica de los bailes populares urbanos de América Latina, es decir una técnica que represente a esta parte del continente Americano.

Contribuir a la estructuración de una técnica que sea un factor de unidad de algunos países dependientes y que a través de ella puedan manifestar su pensamiento, sus sentimientos y sus valores; El movimiento es la consecuencia del impulso y la técnica su procedimiento para realizarlo. El contenido será aquel que se quiera expresar logrando una unidad artística; forma, contenido y potencial creativo.

Para el cumplimiento de este objetivo es necesaria la interdisciplina. La unión de varias disciplinas que trabajen para un mismo fin. En este caso intervienen la Sociología, la Comunicación, el bailarín de los géneros dancísticos populares y el bailarín conocedor de las técnicas dancísticas actuales. Para que trabajando al unísono logren el cumplimiento de dicho objetivo; la identidad dancística.

b) CONQUISTA DE ESPACIOS.

La cultura popular debe reproducirse, debe ampliar sus espacios, tanto político, como económico, sociales y culturales. La cultura popular urbana debe comunicar sus sentimientos, aspiraciones, deseos, etc.

El baile es una forma de hacerlo pero debe tener más circuitos de canalización; la utilización de foros abiertos y cerrados, la apropiación de las calles y de los parques. La conquista de espacios es una tarea de la cultura popular y de los intelectuales que trabajan para ella, porque el baile es un arte por excelencia y si la cultura popular quiere trascender culturalmente debe mantener vivas sus raíces y evitar que se distorsionen.

7. ANALISIS DE ALGUNOS GENEROS DANCISTICOS POPULARES.

A continuación nos adentraremos al análisis de algunos géneros dancísticos populares, el cual consiste en la mención de sus desarrollos y orígenes históricos y en el análisis técnico de sus pasos básicos y figuras.

Esto tiene la finalidad de comprobar que efectivamente estos géneros dancísticos son artesanía, porque como tales, han aparecido dentro de un contexto y un ambiente popular como consecuencia de la necesidad del hombre de manifestarse, de expresarse y de llevar al máximo su potencial creativo.

Estos géneros como artesanía que son, surgen espontáneamente, a la vez que con la práctica misma la repetición van conservando una tradición logrando un proceso cíclico de cambio y renovación.

Recordemos que los géneros dancísticos de los que nos vamos a ocupar se sitúan dentro del género tropical y cada uno de ellos tiene su propio estilo, sus pasos básicos y reglas específicas.

El estilo del tropical consiste en un ligero meneo de cadera, sin éste, no habría tropical.

Existen pasos que pueden ser iguales en un género y otro pero lo que varía es el estilo, el cual puede ser hasta inapreciado.

El paso básico consiste en que al empezar la pieza musical, el bailarín debe emplearlo en un determinado número de compases, hacer cualquier figura y volver al paso básico. Cuando inicia la pieza con el paso básico es lo que se denomina paseo. Las figuras también tienen un nombre, -- pero sólo algunas pues no hay límite para la creación de figuras. Hemos mencionado en páginas anteriores que hay bailarines especialistas en algún género que tienen más de cien figuras en su repertorio.

Primeramente hay que conocer los pasos básicos, después la técnica y por último el estilo; por ejemplo, damos un paso con el pie izquierdo, el derecho junta, para después este último salir y el izquierdo juntar, lo -

hacemos cuatro veces que viene a ser lo mismo, que ocho tiempos. Este es simplemente un paso común y corriente pero ahora lo hacemos diferente; el pie que junta queda en falso, es decir el metatarso en el piso y el talón en el aire y con un ligero meneo de torso encima del pie falso. Al hacerlo estamos ya empleando la técnica porque al poner el pie en falso - quiere decir que no puede haber equivocación porque si el pie está en falso es imposible que el otro salga y si el torso está inclinado hacia el lado del pie que está en falso, tampoco puede haber error pues no es posible ir hacia el otro lado. Hasta aquí ya aprendimos el paso común y corriente, la técnica, ahora le ponemos estilo y debemos menear ligeramente la cadera al compás de la música.

Esperamos que este ejemplo haya servido para comprender la diferencia que hay entre pasos, técnica y estilo.

Ahora pasaremos al análisis histórico y técnico de cada uno de los géneros dancísticos en cuestión, a saber; danzón, tango, blues, mambo y cha-cha-cha.

7.1 EL DANZON.

El danzón es un género danzístico de gran importancia en nuestro país, pues su origen data de principios de siglo y hasta la fecha en los salones de baile continúa vigente. Se bailó danzón en la década de los veinte y se sigue bailando en la de los ochentas.

Cuba es el país de origen de este género danzístico, el cual, al igual que México sufrió la llegada de los colonizadores.

El siglo XVIII marca la pauta para el entendimiento de la música cubana actual, por que se introdujeron ciertos elementos musicales occidentales que repercutieron en la cubana. Francia pretende apoderarse del incipiente mercado azucarero, y a la par crece el mercado esclavista, la hegemonía francesa que se manifiesta en las modas, en la música y en el baile, aunque tardarán un poco más en llegar. En el transcurso del siglo XVIII la división de clases sociales es cada vez más marcada debido al auge azucarero. De esto surgen dos movimientos musicales; a) la introducción de piezas de cuadro y bailes a la moda europea. b) En el siglo XIX se afianza la contradanza y aparecen elementos que determinan lo cubano. También las romanzas francesas, las arias operísticas y las canciones napolitanas van a influir en la música cubana.

A principios de siglo, la contradanza es exclusiva de los criollos y a finales ya existían compositores mulatos que componían contradanzas. Posteriormente a este género se le denominó danza, por pura abreviatura.

La contradanza se compone de dos secciones de ocho compases, cada uno se repite y hacen el total de 32 compases. La contradanza al igual que otros ritmos se bailaban en los salones destinados para las clases hegemónicas y para las clases populares.

Básicamente, la contradanza se bailó con cuatro figuras; paseo, cadena, sostenido y cedazo, una figura para cada ocho compases, las dos primeras eran realizadas con tranquilidad y las dos últimas tenían un carácter más alegre.

"La danza de suyo es el baile más sencillo que imaginarse puede; redúcese a formarse en dos filas los bailarones, cada uno en su lado; al principiar la orquesta, el primer par baja hasta la conclusión - de las dos hileras y vuelve a subir, formando con esto lo que se llama el paseo; hace figura con el segundo, formando una media cadena - a lazo; tómanse luego las manos, y en esta posición dan una vuelta - en redondo que se llama el cedazo; sueltanse luego, y con dos vuel - tas más el primer par vuelve a formar el paseo para hacer figura - con el tercero, en tanto que el segundo espera concluyan el cedazo - para bajar también y hacerla con el primero, mientras que el segundo la forma con el cuarto." (87)

Durante el siglo XIX, en Cuba se bailaba el minuet, las gavotas y el galop. Aparte los bailes de figuras como la cuadrilla y el lancero. Este último se dividía en cinco partes; introducción o dorset, victoria, molinete, las visitas y el lancero. El rigodón también había de las suyas en los salones de baile, el cual se dividía en pantalón, la nueva trenis, el canastillo, la doble pastorela y el torbellino. Todas estas influencias - contribuyen al nacimiento del danzón a finales del siglo XIX, apareciendo como una pieza de cuadros con ciertos pasos y figuras.

Miguel Falde fue el primer músico que escribió para este género - danzístico. El conocer el nombre del autor del primer danzón nos demuestra la "individualidad" que comenzaba a manifestarse en la época. Simple - mente Falde le dio a los elementos vigentes desde tiempo atrás una expre - sión concreta. En épocas más remotas el compositor cubano hubiera queda - do en el anonimato.

Actualmente, el músico a diferencia de épocas pasadas, no escribe to - da la pieza musical sino hasta que tiene la seguridad de que es aceptada - por el público, mientras tanto se basa en una guía realizada por él.

Fue un proceso de transformación de un estilo que va de la contradan - za al danzón, dentro de este convergen distintos tópicos del folklore mu - sical cubano, quedando unas presentes en el danzón y otras que se perdie - ron para aparecer en otros géneros.

El ritmo de tango (danzas habaneras), es un elemento estilístico -- que aparece en la contradanza y en la danza fue transformándose hasta lle - gar a obtener combinaciones rítmicas breves y dispersas puestas en suce - sión.

(87) León Argeliers. DE LA CONTRADANZA AL DANZÓN. en BAILES POPULA
De Fernández, María Antonia. Ed. Pueblo y Educa RES CUBANOS.
ción. Ed. 1981. p. 9.

"Esto fue lo que hizo que el músico del pueblo empleara, dentro del dos por cuatro, combinaciones rítmicas, que dentro de la extensión o medida que le daba la música occidental, resultaba como si le segmentaran y desplazaran sus acentos. El músico del pueblo acomodó dentro de dos barras que le resultaban muy separadas y monótonas, una elaboración rítmica para la cual las dos negras del compás no le estorbaban. El jugarla con estos dos valores y harla con ellos tres elementos desiguales, irregulares: escribió tresillos o el equivalente de dos corcheas con puntillo seguidas de una corchea. Desarticuló la semicorchea del ritmo de tango y la hizo resolver en la corchea del segundo tiempo, y a la corchea siguiente le dio un peso métrico independiente. No se desplazaron los acentos, sino se liberaron de unos acentos regulares y constantes y en el mismo espacio se acomodó un nuevo sentido rítmico, que es el que condujo al cinquillo (corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea)." (88)

La parte rítmica es un aporte de los esclavos negros a los moldes occidentales. El músico Fallde, nacido en la provincia de Matanzas, Cuba, en el año de 1851. Murió en 1922, su constitución física fue robusta y su color obscuro (mulato). En el danzón se parecía un mundo rítmico diferente al de los bailes clásicos europeos y se afianzó no sólo en Cuba sino también en México.

José Luis Cabrera es un pianista que ha consagrado su vida a la música tropical, es de origen cubano pero nacionalizado mexicano. Es pianista de la danzonera de Acerina desde 1967 es autor de los siguientes danzones: "Zamalacampaya", "Chuchita en Managua" (versión del corrido "Chuchita en -- Chihuahua"), "Moreleón", "Un charro en la Habana", "Comparsa China", y algunos otros más que están incluidos tanto en la danzonera de Acerina como en la orquesta de Alex Cardona. El señor Cabrera en una entrevista realizada en el mes de julio de 1984, afirmó que la tradicional orquesta danzonera era la típica integrada por diez elementos. Más tarde se formó la -- charanga, con sólo seis músicos. De la charanga francesa nacen el danzone te, el son, la guaracha, el cha-cha-cha, el mambo, etc., pues en ésta existe más creatividad que la típica. Cabrera explica (89) que el menor número de elementos contribuyó a una mayor creatividad personal: improvisar, -- adornar y perfeccionar lo que Fallde había dejado con su danzón "Las alturas de Simpson". También dice que el danzón inicialmente estuvo integrado por cuatro o cinco partes y luego se amplió en tres para nominarse como -- danzón "clásico", y después derivar hasta dos partes pero esto se debió a -- las exigencias de la industria discográfica, que busca un danzón corto.

(88) Op. Cit. p. 14.

(89) Entrevista realizada por mí misma, en el café Victoria (en el centro de la ciudad) y conservada en nuestros archivos, mes de Julio de 1984.

El danzón tradicional está integrado por una introducción de 16 compases [8 y 8]; una parte de clarinete de 16 compases; una parte de violón de 32 compases, una melodía de tono romántico y el "montuno", o sea, la parte más alegre en la que pueden caer, según Cabrera, notas del ritmo de moda; son, rumba, etc.

Los instrumentos del danzón son el clarinete, los violines, trombón, el timbal, el güiro, posteriormente apareció el piano. La introducción del danzón no se baila, sólo se platica. El clarinete es la parte romántica y por último el ritmo alegre, característico de lo tropical.

El guaguancó, la rumba y la columbia son de origen cubano, pero con influencia de los ritmos negros. Estos ritmos aparecen en México al igual que otros de procedencia norteamericana como el blues, el swing, el fox-trot; ritmos que en los años veintes estuvieron en todo su esplendor. Actualmente no se bailan en los salones de baile, salvo algunas ocasiones, el blues y el swing lo tocan las orquestas de baile, aunque se siguen bailando en los concursos de baile, al igual que el tango, el charleston, el paso doble, etc.

El danzón es un baile de salón muy elegante, es señorial. Cabrera sostiene que el danzón nunca morirá y le sorprende que en México se baile más que en la propia Cuba, él piensa que si el danzón se sigue tocando es por que encontró en México un campo fértil, mientras que en Cuba se escucha y se baila la guaracha.

El danzón tiene al igual que otros ritmos pasos básicos que lo caracterizan como tal y que conservando estos los bailarines se desplazan para realizar figuras. Trataremos de especificar los pasos básicos y algunas figuras clásicas del danzón pero antes que nada hay que aclarar que el danzón al igual que otros géneros dancísticos no se escriben sino que se sienten y fungen como enlaces comunicadores entre los miembros de la cultura popular, al igual que es una artesanía de estos. He aquí la importancia de pretender captar las bases de este género, pues como artesanía dancística se basa en una tradición, para partir de ella e innovar.

DANZON

POSICION INICIAL



I

PASO DE ENTRADA



2



3

Posición inicial.

Dama comienza con pie derecho

Caballero comienza con pie izquierdo.

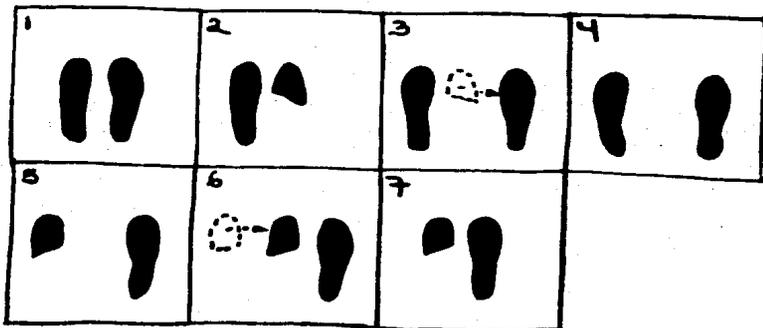
NOTA: El análisis técnico del Danzón, Mambo y Cha-cha-cha fue basado en el libro de María Antonia Fernández, sobre los bailes populares urbanos.

Colocar el pie derecho apoyado en el metatarso, el peso del cuerpo en el izquierdo.

Dar paso lateral, deslizado el pie derecho hasta apoyarse en el completo.

Pie izquierdo se une al derecho y se apoya en el metatarso.

Se continúa el paso comenzando con el izquierdo, así alternando los pies.

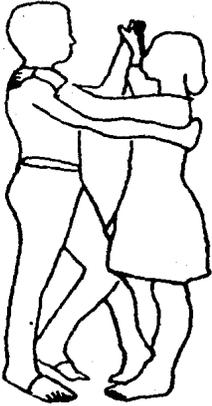


Ajuste del paso a la música (2 cuentas de cuatro)
(1 2 3 4).

- 1 Espera.
- 2 Espera.
- 3 derecho se apoya en metatarso.
- 4 derecho sigue apoyado en metatarso marcando.
- 1 derecho se desliza lateral.
- 2 derecho queda apoyado completo.
- 3 izquierdo se apoya en metatarso.
- 4 izquierdo sigue apoyado en metatarso marcando.

Esto se repetirá con conteo como ejercicio.

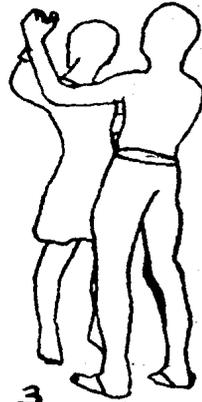
PASO BASICO



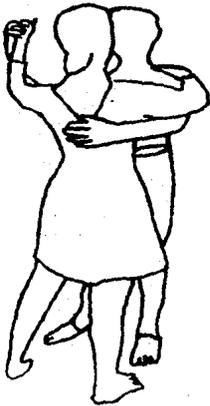
1



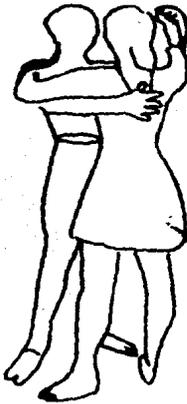
2



3



4



5

Comenzar en posición inicial.

Se realiza paso de entrada una vez con pie derecho e izquierdo para continuar con el paso básico.

Apoyar el peso del cuerpo ligeramente en el pie derecho mientras este se desliza hacia atrás.

Manteniendo esa posición el paso queda atrás.

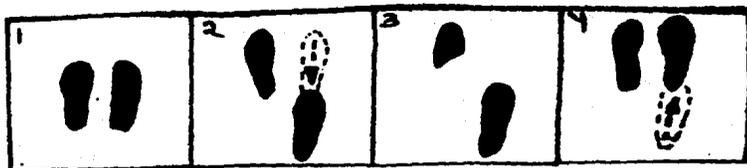
El pie izquierdo que permanece en su lugar se levanta levemente del piso y se vuelve a apoyar, marcando el ritmo.

El peso del cuerpo pasa al pie izquierdo.

Pie derecho regresa a su lugar apoyándose completo.

Se repite comenzando con izquierdo delante, siguiendo igual orden.

Como ejercicio se repetirá con conteo, alternando con pie izquierdo y derecho.



2 cuentas de cuatro - paso de entrada (gráfico anterior).

1 derecho detrás (punta queda ligeramente separada del talón izquierdo).

2 izquierdo se levanta levemente y se apoya de nuevo marcando el ritmo.

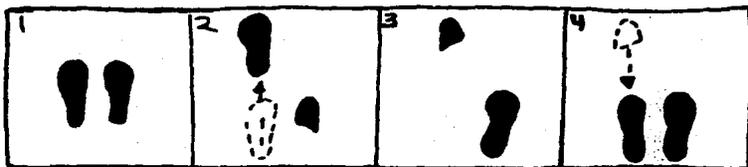
3 derecho regresa al centro, al lado del izquierdo.

4 permanecen para comenzar con izquierdo.

1 izquierdo delante.

2 pie derecho se levanta levemente y se apoya de nuevo marcando el ritmo.

3 pie izquierdo regresa al centro al lado del derecho (se continúa al paso con derecho).



FIGURAS

Giros con paso básico delante y detrás, ir girando suavemente una vuelta entera (ocho pasos). Hacer lo mismo hacia la izquierda.

Paseo, paso básico con desplazamiento.

Se avanza tres pasos, deslizando los pies suavemente y se espera marcando el ritmo para comenzar con el otro pie. Este paseo se usa en el montuno o parte final del danzón.

- 1 avanza derecho.
- 2 avanza izquierdo.
- 3 avanza derecho.
- 4 espera marcando ritmo.

- 1 avanza izquierdo.
- 2 avanza derecho.
- 3 avanza izquierdo.
- 4 espera marcando ritmo.



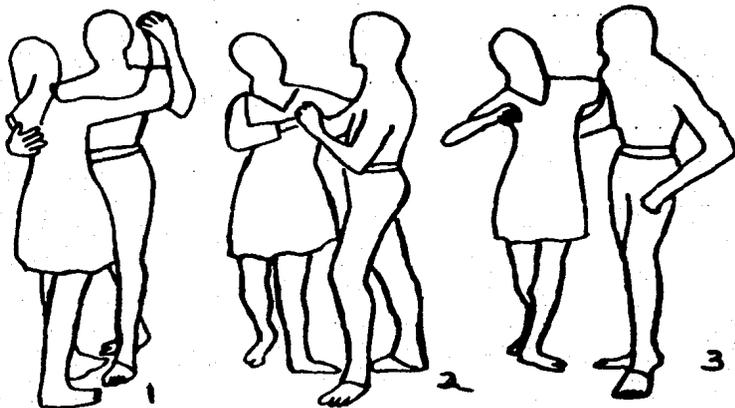
Se realiza el mismo paseo retrocediendo. Cuando el paso es para atrás los talones van casi en el aire y el peso del cuerpo está en el metatarso.

El paseo puede hacerse en línea recta, o en círculos, cambiando de dirección. También se estiliza, cuando el hombre es quien retrocede, dar un paso para atrás con derecho y cuando le toca el izquierdo marcar un básico con izquierdo.

(Para el hombre)

- | | |
|--------------------------|-----------------------------------|
| 1 derecho detrás | 1 izquierdo delante. |
| 2 izquierdo detrás. | 2 derecho se levanta ligeramente. |
| 3 derecho detrás. | 3 izquierdo regresa al lugar. |
| 4 espera marcando ritmo. | 4 permanece para seguir paseo. |

En este caso la dama invierte los movimientos. El caballero acentúa este "marque" del izquierdo delante apoyando el pie en el talón solamente o haciendo una flexión de rodilla un poco más acentuada.



"MARQUE" DEL HOMBRE

Como ya vimos anteriormente no es más que acentuar el movimiento que se está realizando siempre con el pie izquierdo el caballero, la dama lo imita, pero más suavemente. Este marque se utiliza mucho para -- cambiar de movimiento, por ejemplo si vamos paseando hacia una dirección "marcamos" y cambiamos a otra, también en los giros se usa. Este marque puede ser -- delante, como ha sido explicado, o al lado; se hace -- una sola vez, para continuar con otra figura u otro movimiento.

- 1 izquierdo marca al lado.
 - 2 derecho se levanta levemente y se apoya de nuevo.
 - 3 izquierdo cierra.
 - 4 permanece para seguir con pie derecho.
-
- 1 derecho detrás girando el cuerpo 1/4 de vuelta a la derecha.
 - 2 izquierdo se levanta levemente y se apoya de nuevo.
 - 3 derecho regresa, el cuerpo recupera posición inicial.
 - 4 permanece para seguir con pie izquierdo.

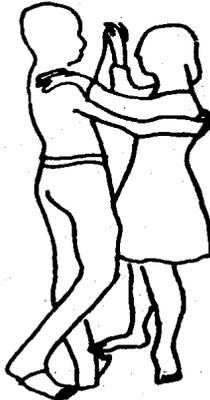
VUELTA "TORNILLO"

Se le llama así porque el caballero clava el pie izquierdo como un tornillo mientras gira sobre sí mismo, mientras la dama gira también pero con pasos más abiertos.

Para el marcar un paso básico normal con izquierdo, espera silencio y en el siguiente comienza a hacer el tornillo:

- 1 cruzar el derecho con el metatarso por detrás del izquierdo.

- 2 girar el talón del izquierdo hacia la izquierda (la punta debe permanecer clavada).
- 3 cruzar el derecho de nuevo.
- 4 girar el talón del izquierdo hacia la izquierda (la punta sigue en el lugar).
- 1 los pies no se mueven, pero el cuerpo sigue ligeramente el giro.
- 2 gira el talón del izquierdo.



- 3 cruza el derecho.
- 4 gira talón izquierdo.

Así continuamos girando tantos compases como queramos. Para salir del tornillo se hace un "marque" con izquierda al lado.

Como vemos, la secuencia que se produce es: punta-talón-punta, talón-punta-talón y así sucesivamente.

El tornillo siempre se hace hacia el mismo lado, o sea, con hombro derecho atrás, lo que pasa es que se puede combinar, después que se marca, con giro en paso básico para el otro lado.

Como dijimos la dama gira también, pero con pasos más abiertos y sin efectuar el cruce por detrás.

Otra variación es el paso básico cruzando, pero esto es un poco más difícil y requiere ya cierta práctica. Consiste en cruzar el pie por delante o por detrás del otro (según el que sea):

- 1 cruza izquierdo delante del derecho.
- 2 retrocede el derecho.
- 3 retrocede el izquierdo.
- 4 espera marcando para seguir con pie derecho el paso.

- 1 cruza derecho por detrás del izquierdo.
- 2 avanza izquierdo.
- 3 avanza derecho.
- 4 espera marcando para seguir el paso.

La dama lo hace de forma inversa.

A medida que vamos avanzando en el aprendizaje debemos dejar que los alumnos utilicen libremente los movimientos ya aprendidos y que los combinen como ellos sientan, recordando que el que guía el baile es siempre el caballero. En las primeras clases hemos de usar una misma música de danza hasta que los alumnos se familiaricen con el ritmo, medida de las frases, etc., pero una vez logrado esto, debemos cambiar la música con frecuencia para dar mayor riqueza a la interpretación.

Hasta ahora hemos hablado sobre la técnica de los pasos y cómo enseñarlos, pero nos falta quizá lo más importante, lo que nosotros llamamos el "estilo" del danza. Y pensamos que es absurdo creer poder atrapar en palabras lo que sencillamente hay que "ver y sentir" y que distingué a un buen bailarín del que no lo es, sin embargo trataremos de dar algunas indicaciones con el fin de poder ayudar en algo en este sentido:

- 1 El torso permanece erguido, los brazos bien colocados todo el tiempo.

2. Cada movimiento de los pies lleva un "juego de rodillas", sobre todo en el varón, esto es, las rodillas se flexionan constantemente.
3. En correspondencia a este trabajo de las rodillas, las caderas se mueven muy suavemente, nunca con exageración.
4. Todos los movimientos deben fluir, es decir, son ligados con algunas breves interrupciones producidas por los "marques".
5. El nivel en que se mantienen las cabezas es siempre el mismo sin bajadas ni subidas que puedan ser provocadas por flexiones exageradas de las rodillas.

En conclusión el danzón ha sido y es el baile más "elegante" del siglo XX y además lleno de toda la cadencia que marca con un sello indiscutible nuestras danzas.

7.2 TANGO.

En sus orígenes el Tango fue una modalidad del canto flamenco andaluz, y transportado a Argentina por medio del teatro, junto con la Habanera. Estos ritmos al igual que la milonga sufrieron adaptaciones y desembocaron en una danza de pareja enlazada: El tango argentino.

En sus inicios, este nuevo tango estaba restringido a los medios bajos y condenado por la moralidad de la época, debido a la realización de algunas figuras como la "corrida, la "sentada", el "quiebre" y otras más.

Años después el tango entra en los salones de baile difundiéndose por América y Europa.

El tango al igual que otros géneros dancísticos de parejas entrelazadas, muestran a una sociedad dirigida por el sexo masculino, así como también, los valores que esta encarna. Porque dentro de estos ritmos es el hombre el que dirige la danza y la mujer la que la adorna. Por otro lado, también es posible observar la relación social que se establece entre el hombre y la mujer.

Actualmente en la Ciudad de México se distinguen tres tipos de tango, a saber:

- a) El tango cerrado. Este se efectúa en recintos cerrados con más de dos parejas.
- b) El tango de exhibición. Este a diferencia del primero, es más desplazado, sus pasos y figuras son más exageradas, es decir, un tango abierto.
- c) El tango arrabalero. En este se abusa de las "corridas" y de los "jaleos".

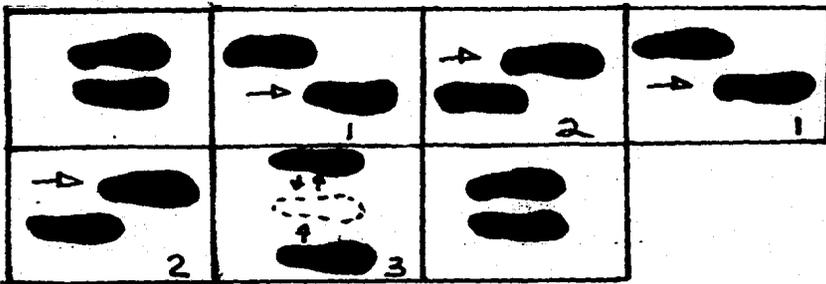
QUIEBRE DE ENTRADA.



ANALISIS TECNICO.

PASO BASICO:

Comienzan los dos pies juntos. Primeramente se realiza un quiebre.* Este consiste en un entrelazado de piernas: El hombre pasa la pierna hacia atrás y la mujer hacia adelante la pierna contraria, quedando de frente con las piernas entrelazadas. Del quiebre se realiza el paso básico.



1. El pie derecho da paso.
2. El pie izquierdo da paso.
1. El pie derecho da paso.
2. El pie izquierdo da paso.
3. El pie derecho arrastra lentamente y se une con el izquierdo. Los cuatro primeros pasos son más rápidos que el último paso, que es el cierre.

* Ver dibujo anterior.

EL DESCANSO.

Este se puede hacer cuantas veces sea necesario, ya sea después de cada figura o para relajar y tomar aire.

Este descanso o quiebre consiste en un entrelazado de piernas donde el hombre reposa su pierna suavemente sobre la de la mujer.

PASEO CON VUELTA.



1. El pie derecho avanza.
 2. El pie izquierdo avanza.
 3. El pie derecho da giro.
 4. El pie izquierdo da un paso.
 5. El pie derecho cierra lentamente.
- Los primeros cuatro pasos son rápidos y el último es más lento.

Partiendo de estos principios el bailarín de tango puede realizar diversas combinaciones y figuras como la "mariposa", el "cristo", el "sentado", etc. Otro elemento básico del tango es la calda, esta consiste en el desplazamiento de pasos con giros que desembocan en una calda de la mujer sostenida de la cintura por el hombre, lo cual permite el levantamiento de alguna de sus piernas.



7.3 EL MAMBO.

Orestes López fue el primer músico que compuso un mambo. Pianista, contrabajista y compositor danzonero realizó un cambio en un danzón - histórico llamado "Macho". En la parte final de este danzón, López utilizó una sincopa;

"López utilizó un motivo sincopado, con el que los treseros de son iniciaban sus montunos orientales, sobre el que Antonio Arcaño, director y flautista de la entonces archifamosa orquesta Las Maravillas de Arcaño (1940), reestableció la tradición [creada por el notable flautista Miguel Vázquez, "El Moro"], de improvisar variaciones flautísticas de larga duración enfatizando el complemento rítmico - también creado y adaptado a esa célula sincopada - improvisado por sus formidables músicos, hasta alcanzar un clímax de intensidad tremenda, arrastrando a los bailarores a una euforia indescriptible aunque decisivamente muy bien exteriorizada en pasos; gestos y movimientos danzarios." [90].

A este danzón sincopado con improvisaciones muy variadas se le dió el nombre de mambo, el cual cuajó perfectamente dentro de las sonoridades de la orquesta de jazz.

El músico Pérez Prado, mejor conocido en México como la "foca" trajo a la capital de este país al mambo en 1947, y para 1951 ya había logrado un gran éxito con "Rico Mambo", por lo que hasta la fecha se le cree "el inventor" de este nuevo ritmo. Pérez Prado llevó a la cénspide al mambo y actualmente se sigue bailando con gran euforia. En su momento de auge, el mambo llevaba temas populares y se manifestaban en los nombres y en la forma de llevar el paso, por ejemplo, había el "paso del boleador", el "paso del maquinista", y más pasos que aluden a oficios. Estos pasos eran improvisaciones, o mejor dicho, en un comienzo fueron improvisaciones, en base al paso básico, para después quedar en la tradición. Este baile es rico en libertad de movimiento, pero al igual que los otros siempre conserva sus pasos básicos, y partiendo de estos ya se crean las figuras. El mambo se baila de pareja pero en la actualidad con la influencia del jazz norteamericano, los jóvenes lo bailan en grupitos de tres a cinco elementos improvisando ellos mismos los pasos. Es por estas características que este ritmo al igual que los otros lo consideramos como artesanías danísticas, pues existen unas bases que se han logrado gracias a la tradición pero nunca pierden su espontaneidad y es manifiesta en la libertad de improvisaciones de movimientos.

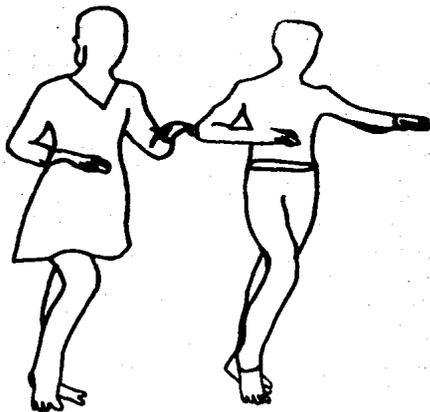
[90] Urge, Odilio, DEL MAMBO Y EL CHA-CHA-CHA. en BAILES POPULARES CUBANOS. de María Antinia Fernández. Ed. Pueblo y Educación. p. 71.

M A M B O

PASO BASICO

Se comienza posición inicial, caminando natural, apoyamos el pie delante en el metatarso primero (a) e inmediatamente el talón (b) esto completa el paso, el conteo puede ser en 2 (1-2) o en 4 (1-2-3-4). Brazos colocados natural a los lados ligeramente separados del cuerpo, se doblan marcando delante con palmas al frente alternos con los pies. Ejemplo:

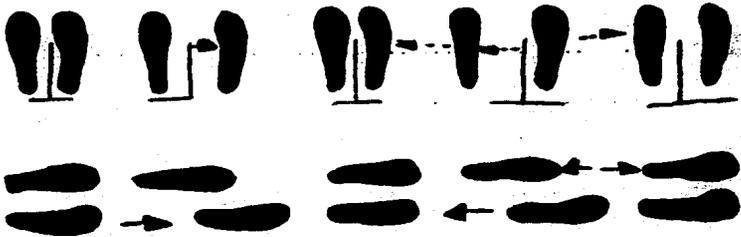
Sale pie derecho, se marca delante con brazo izquierdo.





VARIANTES

Se comienza en posición inicial, izquierdo queda en el lugar mientras el derecho se separa (1) marcando al lado y vuelve de nuevo al lugar de origen (centro). Se separa ahora el izquierdo y marca al lado para regresar a su posición anterior, así se continúa.



Posición inicial para comenzar, se lleva el pie derecho delante marcando mientras el izquierdo permanece en el lugar, el derecho vuelve a su posición anterior.

Izquierdo se mueve hacia atrás, mientras derecho permanece en el lugar, luego izquierdo vuelve a su lugar de origen. El derecho vuelve delante, así sucesivamente.

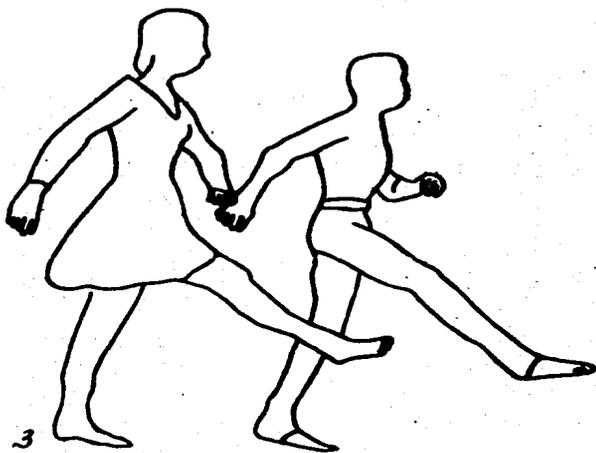
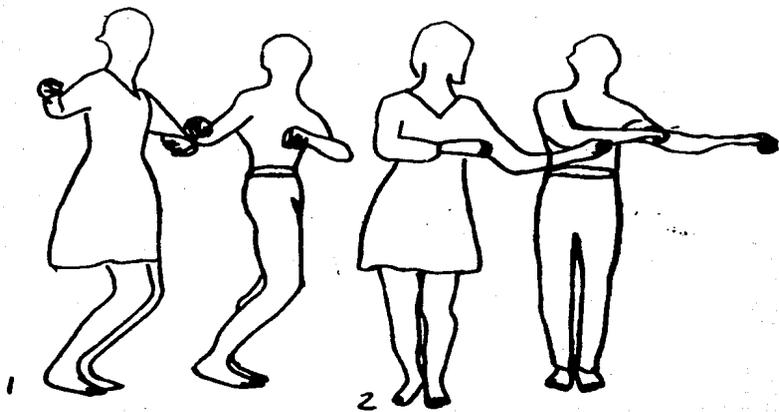


FIGURA

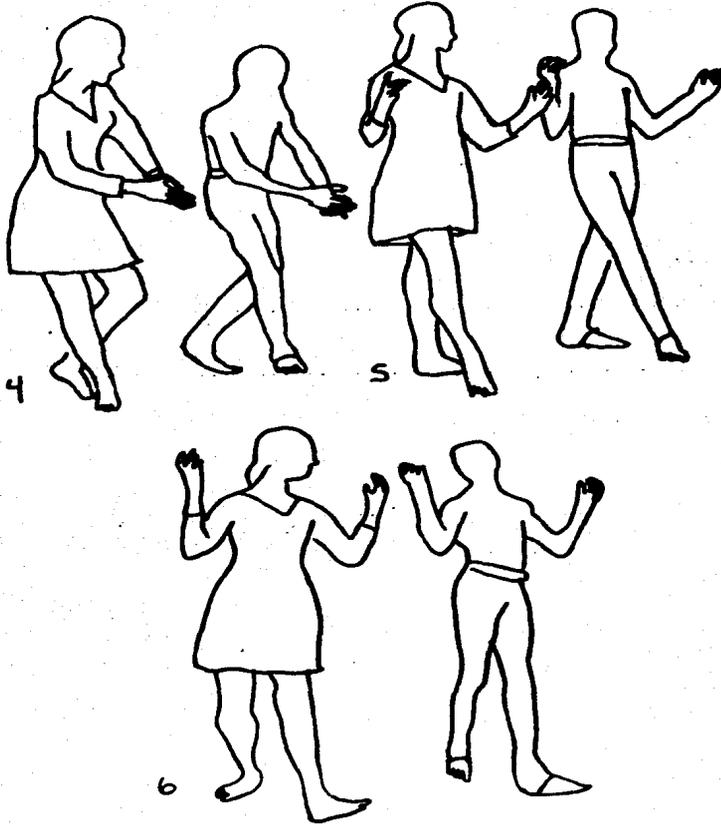
Posición de la dama y el caballero, pueden estar ella al lado derecho de él o frente a frente.

(1) Se flexionan ligeramente las rodillas, inmediatamente se mueven hacia la izquierda, pies permanecen en el lugar, (2) hacia la derecha, (3) hacia izquierda de nuevo, botando con pequeño impulso el pie derecho cruzando hacia la izquierda, en el aire, estirando la pierna como movimiento de cierre de paso (4). El pie derecho vuelve de nuevo a su lugar paralelo al izquierdo para comenzar de nuevo el paso.

Brazos ligeramente separados del cuerpo doblados a la altura de la cintura, de forma natural.



Paso con palmada delante y vuelve con apoyo en pie detrás.



Comienza con paso básico marcando [1-2] con pie derecho se marca hacia delante palmeando a la vez [3], se apoya pie izquierdo detrás [4] en el centro para llevar pie derecho detrás [1] flexionando ligeramente la rodilla y apoyar talón izquierdo levantando - la punta del pie [2].

Variación Libre.



7.4 CHA-CHA-CHA

Enrique Jorrán fue el inventor de este ritmo, quien, excursionó en la parte final del danzón para crear su inmortal "engañado ra", la cual se hizo famosa gracias a la orquesta que él mismo dirigió "La Orquesta América" (1951)

Parece ser que este cha-cha-cha fue el único que mantuvo la incursión novedosa del autor, pues los continuadores de Jorrán, ya no utilizaron el mismo esquema formal. La estructura de la "Engañado ra" consiste en ;

"estilo coral vocal monódico, con acentuaciones de shotis madri leño y elementos rítmicos emanados del danzón estilo mambo, pero con una concepción formalista novedosa; introducción-coplante-puente-coda en doble tiempo." (91)

El cha-cha-cha obtuvo gran éxito en México alrededor de los años cincuentas, por doquier se escuchaba "las clases del cha-cha-cha" y por todos los salones los bailadores se saboreaban bailando al compás del cha-cha-cha. Este es un baile que no falta en las fiestas sociales y algunas veces es tocado en los salones de baile. Como los otros ritmos tiene sus pasos básicos y a partir de estos hay variaciones libres.

[91] Op. Cit. p. 72.

CHA - CHA - CHA

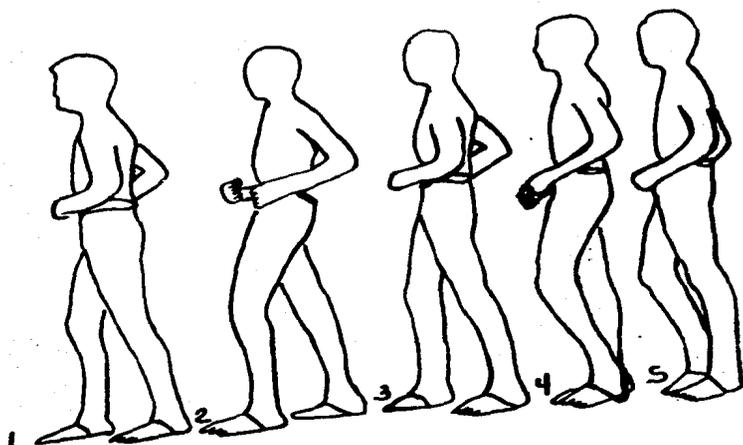
PASO BASICO

Posición de baile social.

CHA - CHA - CHA



Se comienza dando tres pasos seguidos un poco arrastrados y cortos que se contarán 1-2-3, luego se marca levantando levemente los pies y avanzando muy poco en conteo de 1-2. Con dicho paso como base se realizarán diferentes figuras.



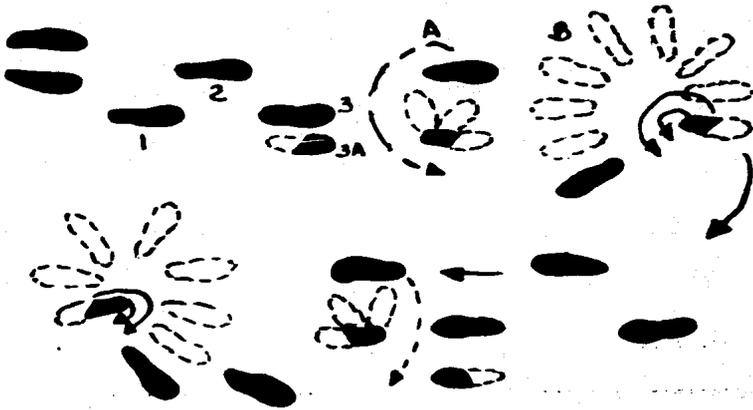
FIGURAS

Giro separándose y encontrándose los compañeros, dama y caballero.

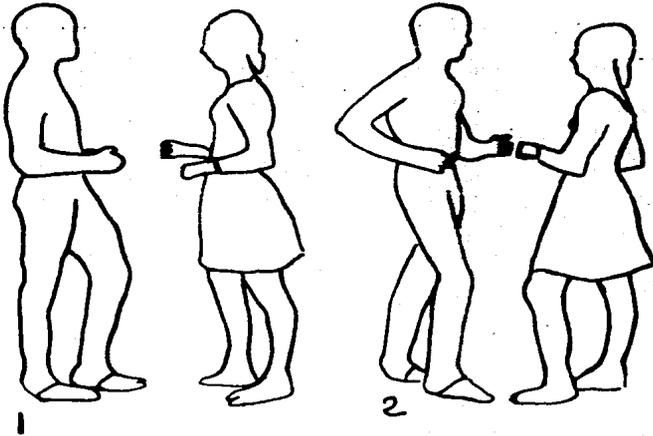
Se comienza marcando un paso básico con pie derecho (1), pie izquierdo (2), pie derecho (4). Se marca con pie izquierdo (3) - apoyado completo delante, ligeramente doblada la rodilla, inclinado un poco el cuerpo hacia el apoyo del pie izquierdo de forma natural. Brazos doblados a la altura de la cintura separados ligeramente del cuerpo, se mantienen suaves, se mueven alternándolos con los pies.

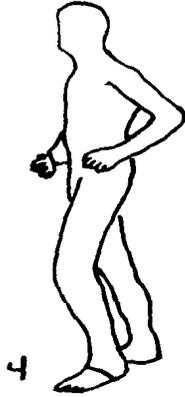
Se marca (2) con pie derecho y gira hacia dentro inmediatamente apoyándose en el talón para el giro, este se realiza sobre el - hombro derecho; izquierdo hacia atrás.

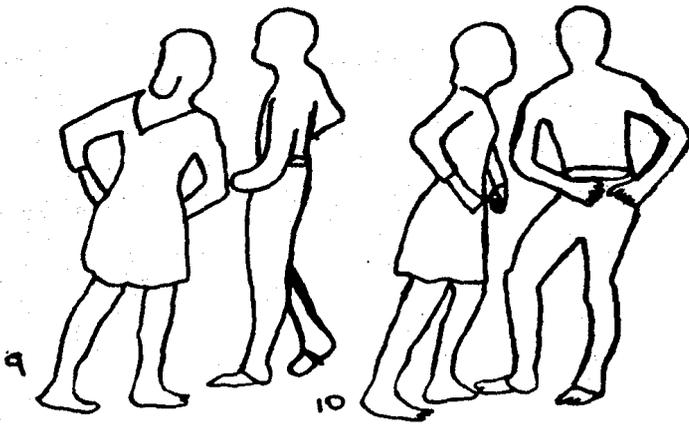
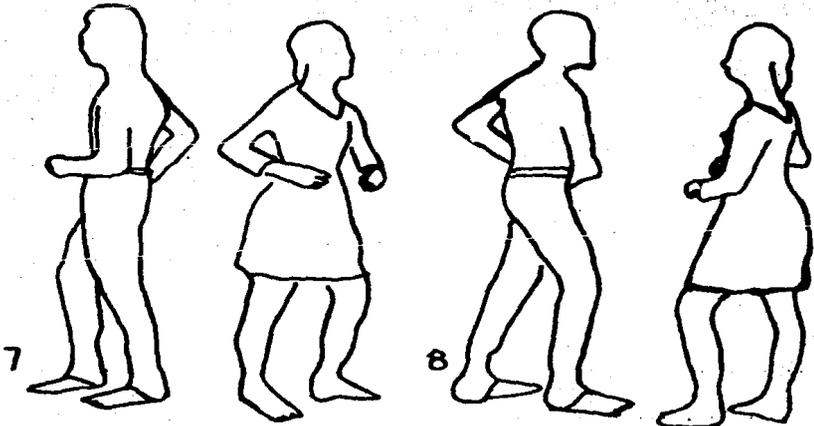
El pie izquierdo levantándose levemente gira también al mismo tiempo y se apoya al lado del derecho ya para comenzar de nuevo el 1 del paso básico para encontrarse con el compañero. El encuentro se comienza en la misma forma que el anterior pero con el pie contrario.

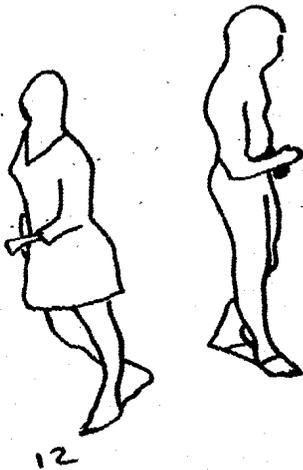
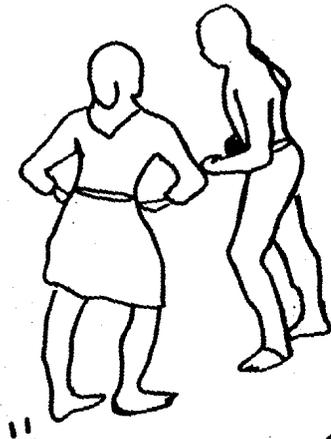


Un giro separándose y dos giros encontrándose las parejas.









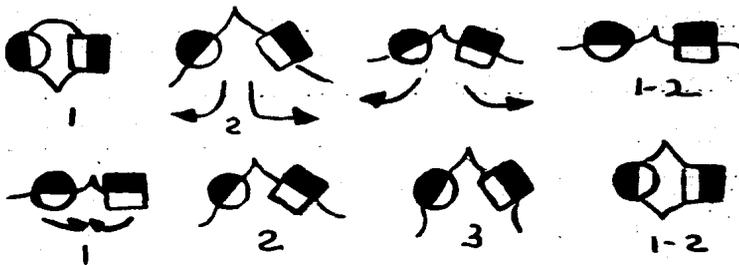
PASEO

Se realiza con paso básico, marcando el caballero con el pie derecho para comenzar avanzando, la dama comienza con el izquierdo hacia atrás. Se realiza diseño libre por el salón.

Igual pueden cambiar, el caballero retrocede y la dama avanza.

REBOTE

Comenzar con paso básico, dama inicia con pie derecho el movimiento; caballero con pie izquierdo.



Se deja la posición de baile social y el caballero toma la mano derecha de la dama con la izquierda suya, los otros sueltos en posición natural.

Se marca caminando ambos hacia afuera, 1-2-3, girando tomados de la mano, hasta quedar uno al lado del otro lateralmente.

El 1-2 se marca en el lugar, la dama con pie izquierdo (1), derecho (2), el caballero con el pie derecho (1), izquierdo (2).

Retornan con pie izquierdo el caballero y derecho la dama, marcan 1-2-3 caminando para encontrarse, se apoyan palma con palma las manos, izquierda de la dama y derecha del caballero para impulsarse en el rebote, marcando 1-2 para comenzar el rebote de nuevo.

PASO LATERAL

Se comienza marcando el paso básico con el pie derecho el caballero y pie izquierdo la dama, marcan 1-2-3 abriendo hacia la derecha del caballero lateralmente, marcan 1-2 en el lugar, luego regresan comenzando con pie izquierdo el caballero y marcan 1-2 en el lugar, así pueden realizarlo varias veces hasta cam biar la figura.

S I M B O L O G I A

PIES

Hombre



Pie apoyado completo

Mujer



Pie apoyado en el metatarso.

Frente
Espalda



Pie en el aire



Pie apoyado en el talón.

BRAZOS

Manos tomadas a la altura del hombro.



Hacia afuera

Manos tomadas hacia abajo



Hacia adentro.

Manos tomadas a la altura de la cintura.



Van de pareja (sueltas las manos)

Manos tomadas haciendo arco arriba.



Van de pareja (tomadas las manos)



CONCLUSIONES.

El baile es una actividad cultural y artística capaz de reproducir y mantener el pensamiento y los valores dominantes y las cosmovisiones de las diferentes capas sociales que existen dentro de la sociedad clasista. El baile como vía de dominación de las clases hegemónicas marca pautas culturales que la sociedad debe continuar, por lo tanto, las -- prácticas sociales de los hombres que están determinadas por pautas culturales se reflejan en los modos de conducta.

El baile es una expresión del hombre, es una manifestación cultural que se traduce en forma de movimiento. Es una actividad que está dirigida por los impulsos o intenciones colectivos que tienden a la modificación de realidades.

Alrededor del baile giran distintos modos de conductas que van desde la forma de moverse hasta la manera de peinarse, vestirse y la actitud ante la realidad social, etc. Todas estas manifestaciones culturales -- que expresan valores e ideas superestructurales se modifican en la medida en que las sociedades continúan su desarrollo.

Las expresiones dancísticas de las clases hegemónicas interactúan con las demás capas sociales y les transmiten un pensamiento sistematizado que penetra en los diversos sentidos comunes de las clases populares, contribuyendo así, la unidad del bloque histórico.

Las clases hegemónicas y populares que se inscriben dentro del capitalismo tienen cada una su propia cosmovisión, su propio pensamiento y lo hacen visible a través de los hechos culturales. Estos son la concreción del pensamiento, son el resultado de vivencias que se manifiestan en la práctica concreta, por ejemplo el tipo de vestido, de alimentación, de vivienda y como hechos culturales más elaborados, está el teatro, el baile, la música, la poesía, etc. Es a través de los hechos culturales que los miembros de un mismo grupo social transmiten sus costumbres y -- sus valores.

Al hecho cultural se le puede estudiar partiendo del análisis de -

las conductas y de la producción simbólica. Es decir que, para penetrar al pensamiento de un grupo social, hay que partir de los signos y símbolos que son comunicados y que tienen una significación cultural escondida bajo un código cultural.

Los símbolos del baile son principalmente el movimiento, el vestido, el peinado, la cercanía o lejanía de los cuerpos, la horizontalidad y verticalidad de las figuras, etc. A la vez que funcionan también como símbolos el juego de la luz-obscuridad, el espacio físico donde ocurre el hecho artístico y el ritmo. Todos estos en conjunto son símbolos que concretizan un pensamiento, es decir la materialización de este.

Por esto, el baile es comunicación porque transmite los mensajes -- (conjunto de signos y símbolos), y los que los reciben y comprenden están inmersos en una misma realidad, dentro de un contexto determinado. El baile es comunicación porque los que realizan esta actividad comparten una visión del mundo. El baile es comunicación porque mediante él, los hombres se liberan, se desinhiben, se solidarizan, se recrean, se reafirman y se objetivan.

El baile es comunicación horizontal cuando se establece entre los miembros de un mismo grupo social fortaleciendo a su vez, lazos culturales. El baile es comunicación vertical cuando se imponen pautas culturales, es decir cuando se imponen modos de conductas, expresados en formas de movimientos, estilos, vestido, etc. El baile dentro de la comunicación vertical funciona como vía de dominación de las clases hegemónicas y gira alrededor de la sociedad de consumo; venta de discos, maquillaje, modas, estilos, etc.

Cultura popular y cultura de masas son conceptos inmersos dentro del capitalismo. La segunda es utilizada por las clases hegemónicas para enviar ciertos valores e ideas que refuerzan la unidad del bloque histórico manipulando al consumo masivo de mercancías e insistiendo a la individualidad y competencia.

La cultura popular dentro del contexto de dominación y de explotación es el sistema de respuestas solidarias creadas frente a sus necesidades de liberación y esta solidaridad sólo puede darse entre iguales mediante la comunicación horizontal que tiende a una toma de conciencia de una clase para sí.

Cultura popular es un concepto que nace en el capitalismo en antite-
sis a la cultura hegemónica, la cual, utiliza a la cultura de masas para
la transmisión de ideas, valores y reglas.

La cultura de masas penetra en la cultura popular tratando de evi-
tar su comunicación horizontal, porque esta, debido a sus características
es creativa y tiende a la toma de conciencia.

La cultura de masas toma productos culturales de la cultura popular
y los moldea para enviarlos de nuevo pero en forma de mito, descontextu-
rizados y con una visión ahistórica. La cultura popular toma estos men-
sajes y los resemantiza de acuerdo a su realidad. O bien, puede ser a-
la inversa, que la cultura popular tome productos de la cultura de ma-
sas y les dé un contenido diferente.

La cultura de masas tiene la finalidad de mantener y reproducir el
sistema vigente y manipular al consumo masivo de mercancías, destruyendo
a la vez a la cultura popular. De aquí la necesidad de que esta tenga-
mos espacios, sociales, políticos y culturales donde pueda reproducirse-
y comunicarse manteniendo vivos sus lazos culturales y solidarios.

El baile es una actividad artística porque es creación, a la vez --
que es estilización, es forma y contenido.

El arte tiene una función ideológica porque reproduce pensamientos.
Tiene una función cognositiva porque refleja las distintas realidades --
que se encuentran dentro de una sociedad pero creando una nueva realidad,
una realidad artística.

El hombre al bailar se humaniza, se reafirma y se comunica, por en-
de, el baile como arte es universal pero con una particularidad históri-
ca. En el arte lo singular y plural, lo universal y particular se unifi-
can logrando una unidad.

El baile es una actividad humana, es una práctica artística, y el-
movimiento es consecuencia de las relaciones sociales de una determinada
sociedad.

Cada grupo social genera su propia cultura, por lo que dentro de una
sociedad se distinguen distintas formas de baile, diversas producciones-
culturales.

Dentro de la cultura popular existen distintas producciones culturales; el de resistencia, el de ofensiva y la popularizada y por lo tanto existe en la cultura popular la resistencia de perder algunos códigos dancísticos, o bien, puede llegar a suceder que utilicen a estos para enviar mensajes de rebeldía, de protesta. Por último, el baile popularizado es aquel del que se apropian las clases populares después de que han sido manifestaciones de las clases hegemónicas o enviadas de la cultura de masas. Todas estas producciones dancísticas interactúan entre sí y tienen una íntima conexión.

El baile es comunicación, es una práctica artística y cultural que utiliza una forma de producción simbólica que refleja el desarrollo de las fuerzas productivas, las condiciones materiales de existencia, la forma en que se relacionan los hombres con estas condiciones, manifiesta las distintas percepciones de la realidad de las clases sociales transformando a esta realidad y creando una nueva.

El baile como práctica artística es una particularidad que tiende a la universalidad porque es una actividad del hombre que humaniza las cosas y a la naturaleza, porque es a través del proceso artístico que el hombre se comunica, se reafirma, se objetiva y se expresa.

El arte es una esfera autónoma, pero sólo se da, en, y, a través de su condicionamiento social. El baile es una actividad autónoma, con un lenguaje propio y un desarrollo específico y condicionado socialmente.

Las prácticas artísticas de las clases sociales interactúan en el conjunto de la sociedad, una influye en otra y viceversa, pero bajo la ideología dominante que establece los cánones estéticos que deben seguirse. Es decir que la ideología dominante está dividida en región política, económica, jurídica, estética, etc. Esta última es la que dicta las reglas de la belleza influyendo en todas las capas de la sociedad. También existen pequeños subconjuntos que escapan a esta influencia y siguen alimentando su propia cosmovisión.

El baile popular constantemente se modifica de acuerdo a los cánones estéticos que dicta el baile de las clases hegemónicas y el de la cultura de masas. Esto es debido a que, dentro del hecho cultural artístico se encuentran categorías de los fenómenos artísticos con formas simples y

con formas complejas, inscritas en la ideología estética dominante, la cual, presenta un vínculo estrecho con las clases en el poder. Esta -- ideología es transmitida a través de los organismos privados (iglesia, escuelas, editoriales, TV, cine, radio, etc.). En esto interviene el arte de masas. Por un lado, otorga la facilidad de que la obra de arte pueda ser gozada por la mayoría, a la vez que la ofrece como mercancía. Por el otro, el arte de masas tiene la finalidad de la máxima obtención de ganancias. Por lo tanto, las cualidades estéticas y el contenido -- ideológico del producto artístico no pueden entrar en contradicción con la ley de la obtención de la máxima ganancia.

El arte de masas tiende a difundir un arte o pseudoarte que corresponde a los gustos del hombre-masa, hueco y despersonalizado, que vive dentro y para la sociedad de consumo.

En este tipo de producción pseudoartística regularmente no se mencionan problemas humanos y sociales, sólo se transita por la superficie y cuando se hace, sólo se ofrecen soluciones que no cuestionan el orden imperante. Estos se cobijan bajo la supuesta necesidad de entretenimiento.

El arte de masas es un arte enajenado, con un lenguaje propio para hombres enajenados, el cual sostiene ideológicamente a la estructura.

Frente a este arte de masas destinado a la mayoría, se refugia una élite que enriquece y amplía los circuitos de comunicación en el arte, algunos miembros de esta élite caen en el grave error de considerarse -- "las estrellas del tema o del arte", y se construyen alrededor de ellos un marco simbólico de oro donde nadie puede permanecer o entrar más que la élite. Otros mueren en la miseria o en la locura.

La diferencia entre arte popular y arte de masas es que el primero es calidad y cantidad y expresa la cosmovisión y los sentimientos de un pueblo, el segundo es simplemente cantidad.

El arte popular por ser la expresión de un pueblo es un arte universal, es un arte que vive en todas las épocas. Es universal porque -- manifiesta la capacidad humana de reafirmarse, de dialogar con otros hombres por encima de su tiempo o país. El arte es universal porque a -- través de él, el hombre se humaniza.

De aquí que existan distintos géneros dancísticos urbanos que se bailan en diversos países de América Latina y que han sobrevivido con el tiempo y han unificado a estos pueblos, los cuales, han logrado ampliar su circuito cultural y sus lazos solidarios.

El arte popular no se contraponen al arte minoritario porque en las condiciones desfavorables del capitalismo que tienden a destruir la capacidad creadora del pueblo y que limita la posibilidad de un arte anónimo y colectivo, es inevitable que las fuerzas creadoras se concentren en individuos que no comparten sus posibilidades creativas con trabajos físicos y enajenados, y de esta manera pueden llegar a expresar los sentimientos y aspiraciones de un pueblo. Es así que la creación individual rescata a la creación colectiva y popular que dentro de los parámetros del capitalismo se le dificulta manifestarse.

Algunos géneros dancísticos del baile popular presentan características de artesanía. Esto es porque la creatividad de los productos surgen por la necesidad espiritual de la creación y por la espontaneidad -- que impera en los productos dancísticos y que llega a convertirse en costumbre y así sucesivamente formando un proceso cíclico y dialéctico.

La danza es una práctica artística que surge "por" y "para" el hombre, quien al hacerlo coordina los órganos del cuerpo con la intención de lo que expresa; la danza es integración de cuerpo y mente, de lo objetivo y subjetivo, de lo concreto y lo abstracto, es la combinación de forma y contenido. El hombre expresa sentimientos, pensamientos y emociones que van cambiando con el desarrollo histórico, y, por lo tanto, la danza va sufriendo transformaciones. La danza siempre es comunicación, y, como tal, cualquier corriente artística le es útil para lograr este objetivo.

El movimiento es la consecuencia de la intención del hombre de comunicar, es producto de la danza y descansa en la conciencia simbólica de los hombres.

En el movimiento interviene la dinámica, la forma de los cuerpos en el espacio; la forma es el diseño en el cuerpo y en el espacio; forma y dinámica se conjugan para crear imágenes continuas que juegan en él. El estilo y las formas del movimiento son elementos plásticos que surgen de la intención de la danza, del sentimiento o emoción que se quiere expresar.

Dentro del fenómeno danzístico intervienen varios elementos que logran una unidad y que lo definen como actividad artística; ritmo plástico, ritmo musical, el diseño de los cuerpos, el diseño del espacio, la relación luz-obscuridad y el vestido.

Estos son símbolos de la danza que tienen significaciones culturales porque esconden atrás de sí un código cultural. Forma y contenido son la unidad de la danza, la cual logra expresar los sentimientos, emociones y pensamientos del hombre, a la vez que humaniza. Por eso el hombre danza y seguirá danzando.

El movimiento de la danza es el símbolo que constituye el elemento esencial para determinar la cultura de la que proviene y para consolidar cualquier técnica danzística. Es decir que partiendo de los pasos básicos, estilos y figuras de algunos géneros danzísticos se puede llegar a estructurar un conjunto de reglas y procedimientos que unifiquen culturalmente a los diversos pueblos donde se presentan estos mismo géneros. Así fue como se consolidó la técnica del llamado Ballet Clásico, la cual surge a partir de los bailes populares, cuando los maestros salen al aprendizaje de estos y regresan a los salones para el estudio de la estructuración y perfeccionamiento de la técnica. Esta nunca cesó de modificarse. Han pasado alrededor de unos cuatro siglos y la técnica clásica sigue vigente, a la vez que aparecieron nuevas derivadas de esta.

Se delimitó el concepto de cultura, comunicación, arte, cultura popular, cultura de masas y artesanía danzística. Se explicó lo que se entiende por ciudad y se analizaron los lugares donde se reúne la cultura popular y se comunica a través del baile. Se observaron estos lugares de reunión y de esparcimiento popular como las calles, las paredes, las pintas, "el comadreo y el cuchicheo". Se observaron las características que tienen los lugares donde se manifiesta el fenómeno danzístico y se concluyó con que la mayoría de la población que baila lo hace sin conocer las reglas del género danzístico y sólo unos cuantos tratan de rescatar estas tradiciones de lo que se entendió como artesanía danzística. De aquí la importancia de la enseñanza de los bailes populares urbanos porque estos presentan una alternativa para adquirir una identidad danzística, para contribuir a la unificación cultural de América Latina.

Es menester recalcar que existe una diferencia en la actividad danzística, pues por un lado están aquéllos que bailan por la necesidad de entre

tenimiento, liberación o simplemente por su reafirmación en la sociedad, y por el otro lado están los que realizan esta actividad profesionalmente y dedican gran parte de su tiempo para el aprendizaje, la enseñanza y el acto realizarlo frente a un público. En ambos casos este hecho artístico se manifiesta como una necesidad social del hombre para objetivarse y manifestarse. Para el caso primero, se torna necesario que asimilen - el aprendizaje de los géneros danísticos y puedan a su vez transmitir - este conocimiento mediante la tradición logrando que el baile popular urbano sea realmente un factor de unidad dentro de la heterogeneidad cultural que presenta la ciudad. Para el segundo caso es necesario que los bailarines profesionales se adentren al estudio de la estructuración de un método o técnica global que por un lado sirva para la enseñanza de -- los géneros y por otro sirva para unificar distintos pasos, figuras y secuencias de los distintos géneros danísticos y se pueda lograr una técnica de los bailes populares urbanos que represente a América Latina, es decir que se estructure una técnica que sea un factor de unidad cultural de algunos países dependientes y, con esta técnica puedan manifestar su pensamiento. La técnica será el movimiento exclusivo y su procedimiento para realizarlo. Y el contenido será aquel que quieran expresar estos pueblos logrando así la unidad artística que los represente; forma, contenido y potencial creador en un mismo fin.

Por esto, esta investigación ha tenido como finalidad la recopilación de algunos bailes populares, de sus pasos básicos, de sus estilos y amaneramientos. Estos han sido seleccionados por la facilidad que se tuvo de acceder a ellos. Para conocer su estilo y manera de bailarse, a la vez que contribuyó el aporte valioso del libro de María Antonia Fernández sobre los bailes populares cubanos, el cual tuvo la tarea de ejemplificar con dibujos y signos la forma de realizar los pasos básicos de algunos géneros danísticos. Por otro lado también se eligieron algunos que han perdurado, en el tiempo, tales como el mambo, el danzón, el tango y el cha-cha-cha. Se aclara que hasta aquí no termina la investigación ya que continúo preparándome en el terreno danístico pues esta sólo consistió en delinear algunas bases para trabajos posteriores y en introducir a otros interesados para perfeccionar estas bases.

Para lograr el objetivo de estructurar una técnica que unifique a América Latina es necesario la interdisciplina, es decir la unión de varias disciplinas que al unsono trabajen para un mismo fin; en este caso intervienen la sociología, la comunicación, el conocedor profesional de

los géneros dancísticos (maestro de los bailes populares), y el conocedor de las técnicas dancísticas (ballet clásico, danza contemporánea), que por sus conocimientos al respecto puedan proporcionar las herramientas para cumplir el objetivo de consolidar esta técnica unificadora.

La realización de este objetivo implica una forma de vida. Lleva implícito el penetrar a la teoría sobre cultura, arte, sociedad, comunicación, etc. Y a la vez, el abordaje al conocimiento de los géneros dancísticos. Realizar el análisis de sus estilos, pasos, figuras y secuencias, compararlos observando las características que existen en común y después desglosar estos pasos y poder estructurar un método, un conjunto de reglas y procedimientos que puedan servir tanto para la enseñanza de los géneros como para la unificación de estos en una técnica que represente las manifestaciones dancísticas de América Latina y que pueda ser empleada con contenidos específicos. Es decir una técnica de los bailes populares urbanos que pueda ser usada como factor de unidad ideológica, a la vez que exprese los pensamientos de América Latina.

El logro de este objetivo lleva implícita la unión de varias disciplinas así como también el apoyo de algunas instituciones que de una u otra forma estén relacionados con el hecho artístico y puedan proporcionar las herramientas necesarias para que el aprendizaje de los géneros dancísticos sea extenso a toda la población y para que apoye el financiamiento de un grupo de intelectuales y artistas que trabajen interdisciplinariamente para un mismo fin.

Por lo pronto esta investigación aspira a la licenciatura de Sociología después de haberse propuesto clarificar algunos fenómenos sociales -- que giran alrededor del hecho artístico dancístico y que hasta el momento, dentro de las ciencias sociales, han permanecido ocultos o simplemente poco estudiados. Esta investigación incita a los interesados para la realización de trabajos posteriores que perfeccionen esta o que continúen con otras que enriquezcan la temática.

B I B L I O G R A F I A

- 1) Antología. Textos sobre arte popular. ED. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, I edición, Septiembre 1982.
- 2) Aretz, Isabel. América Latina en su Música. ED. Siglo XXI, UNESCO. Serie América Latina en su Cultura. II ed. 1980.
- 3) Aziz, Nassif. La Cultura Subalterna en México. Centro de Estudios Económicos. Cuadernos de estudio # 4.
- 4) Batjín, Jijail. La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. ED. Barral, Barcelona, 1971.
- 5) Bejar Navarro, Raúl. El Perfil de La Cultura de México en 1980.- Una visión de la cultura en México, ED. Siglo XXI, V ed. México 1978.
- 6) Bejar Navarro, Raúl. El Mexicano. Aspectos culturales y psicosociales. México, UNAM, I ed., 1979.
- 7) Bejar Navarro, Raúl. La Cultura Popular en los Setentas. Ensayo inédito.
- 8) Bigsby, C. W. E. Exámen de la Cultura Popular. ED. Fondo de Cultura económica, México, 1982.
- 9) Bonfil Batalla, Guillermo et Atl. Culturas Populares y Política-Cultural. Museo de Culturas Populares/SEP, México, 1982.
- 10) Casimir, Jean. La Cultura Oprimida. ED. Nueva Imagen, México, 1980.
- 11) Cardona, Patricia. La Danza en México en los Años Setentas. Textos de danza 12, difusión cultural UNAM / FONAPAS.
- 12) Dallal, Alberto. La Danza Contra la Muerte. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, monografías de arte # 2, México, 1972.
- 13) Dallal, Alberto. El "Dancing" Mexicano. 3 biblioteca de las decisiones. ED. Oasis, 1982.
- 14) Duvignaud, Jean. Sociología del Conocimiento. ED. Fondo de Cultura Económica. 1982.
- 15) Ehmer, HK et Atl. Miseria de la Comunicación Visual. ED. Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1977.
- 16) Eco, Humberto. Tratado de Semiótica General. ED. Nueva Imagen, México, 1980.

- 17) Fernández, Ma. Antonia. Bailes Populares Cubanos. ED. Pueblo y Educación, Cuba, 1974.
- 18) Fisher, Ernst. Lenguaje y Arte. Cuadernos de semiología. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, Argentina, 1972.
- 19) Flores Guerrero, Radl. La Danza en México. Textos de danza / Difusión Cultural, UNAM.
- 20) Fouquier, Eric. La Interpretación de la Vestimenta Ajena. en la Revista trimestral Diógenes, UNAM. 1982.
- 21) Frost, Elsa Cecilia. Las Categorías de la Cultura Mexicana. UNAM, 1 ed. México, 1972.
- 22) Fuentes, Carlos. Tiempo Mexicano. Cuadernos de Joaquín Moratiz, México, 1982.
- 23) García Canclini, Néstor. Arte Popular y Sociedad en América Latina. ED. Grijalvo. México, 1972.
- 24) García Canclini, Néstor. Las Culturas Populares en el Capitalismo. ED. Nueva Imagen, México, 1980.
- 25) García Canclini, Néstor. La Producción Simbólica. Teoría y Método en Sociología del Arte. ED. Siglo XXI, 1 ed. México 1979.
- 26) Gramsci, Antonio. Los Intelectuales y la Organización de la Cultura. Cuadernos de la cárcel 2, Juan Pablos Editor, México, 1975.
- 27) Guiraud, Pierre. La Semiología. ED. Siglo XXI, 1 ed. México, 1979.
- 28) Gurvitch, Georges. Tratado de Sociología. ED. Kapelusz, -- Buenos Aires, 1963.
- 29) González, Jorge. Dominación Cultural. Expresión artística, dominación cultural. Cuadernos de estudios. Centro de Estudios Ecueménicos.
- 30) Gubern Román. Comunicación y Cultura de Masas. Ediciones - de bolsillo, Barcelona, 1977.
- 31) Hadjinicolaou, Nicos. Historia del Arte y Lucha de Clases. ED. Siglo XXI, 1 ed. 1983.
- 32) Hadjinicolaou, Nicos. La Producción Simbólica Frente a sus Significados. ED. Siglo XXI, México, 1981.

- 33) Humphrey, Doris. La Composición en la Danza. Textos de danza 13. Difusión Cultural, UNAM.
- 34) Keller, Suzanne. El Vecindario Urbano. Una perspectiva sociológica. ED. Siglo XXI, México 1972.
- 35) Lambert, Jean Clarence. Arte Total. Selección de textos de la revista OPUS Internacional. Biblioteca ERA, México, 1974.
- 36) Lifsonitz, Mijail. La Filosofía del Arte de Karl Marx. Serie Popular Era, México, 1981.
- 37) Ludovico, Silva. Teoría y Práctica de la Ideología. ED. Nuestro Tiempo. IX ed. México, 1980.
- 38) Magaña Esquivel, Antonio. Los Teatros en la Ciudad de México. Colección Popular. Ciudad de México, 1974. D.D.F.
- 39) Margulis, Mario. La Cultura Popular, en la revista arte, sociedad e ideología No. 2, agosto-septiembre, 1977.
- 40) Mattelart Armand. La Comunicación Masiva en el Proceso de Liberación. ED. Siglo XXI, VI ed. México, 1978.
- 41) Monsivais, Carlos. Cultura Popular y Cultura Nacional. Revista arte, sociedad e ideología No. 6, México, 1978.
- 42) Portelli, Hugues. Gramsci y El Bloque Histórico. ED. Siglo XXI, VI ed. México, 1979.
- 43) Prieto Castillo, Daniel. Una Introducción a los Fantasmas. UAM Azcapotzalco.
- 44) Reuter, Jas. Prejuicios y Preguntas en Torno a la Cultura Popular. Dirección General de Culturas Populares. SEP, México, 1972.
- 45) Reyes de la Mazo, Luis. Cien Años de Teatro en México. 1810-1910. SEP Setentas I ed. 1972. México.
- 46) Ricci Bitti, Pio E. / Cortesi, Santa. Comportamiento no Verbal y Comunicación. ED. Gustavo GILI, S. A., Barcelona, 1980.
- 47) Salazar, Adolfo. La Danza y el Ballet. Breviarios del Fondo de Cultura Económica No. 6, IV ed. 1981.
- 48) Sánchez Vázquez, Adolfo. Las Ideas Estéticas de Marx. Biblioteca ERA, VIII ed. México, 1978.

- 49) Satriani, Lombardi, L. M. Antropología Cultural. Análisis de la Cultura Subalterna. ED. Galerna, Buenos Aires, 1975.
- 50) Serie de Encuentros 1. ¿Qué onda con la Música Popular? - Edición del Museo Nacional de Culturas Populares.
- 51) Serie de Encuentros 2. La Expresión Artística Popular. Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares.
- 52) Siegmester, Elie. Música y Sociedad. ED. Siglo XXI, México, 1980.
- 53) Simpson Grimberg, Máximo. Comunicación Alternativa y Cambio-Social. UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Serie de estudios 63, México, 1981.
- 54) Teatro de Revista, 1900-1940. El País de las Tandas. Museo-Nacional de Culturas Populares, México, 1984.
- 55) Waldeen. Imagen de Creación Continua. Textos de Danza / 4 Difusión Cultural, UNAM.