



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Posgrado en Ciencias de la Administración

T e s i s

“La Administración como el puente entre la producción dancística contemporánea y los mercados”

Que para obtener el grado de:

Maestro en: Administración
(Organizaciones)

Presenta: Citlalli Salmerón Manzo

Tutor: Dr. Raúl Mejía Estañol



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Contenido

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	5
1. METODOLOGÍA.....	9
1.1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	9
1.1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	10
1.1.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	11
1.1.3. OBJETIVO.....	11
1.1.4. HIPOTESIS.....	11
1.1.5. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO.....	11
2. ANTECEDENTES.....	13
2.1. HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA.....	13
2.1.1. LAS DANZAS PRIMITIVAS.....	13
2.1.2. EGIPTO.....	14
2.1.3. INDIA.....	15
2.1.4. CHINA.....	18
2.1.5. JAPÓN.....	19
2.1.6. GRECIA.....	20
2.1.7. ROMA.....	21
2.1.8. FEUDALISMO Y EDAD MEDIA.....	22
2.1.9. RENACIMIENTO.....	24
2.1.10. EL BALLE EN EL SIGLO XVII.....	27
2.1.11. EL BALLE EN EL SIGLO XVIII.....	28
2.1.12. EL BALLE EN LOS FINALES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX.....	29
2.1.13. ROMANTISISMO.....	31
2.1.14. EL BALLE EN DINAMARCA.....	32
2.1.15. EL BALLE EN RUSIA.....	33
2.1.16. EL BALLE EN EL SIGLO XX.....	33
2.1.17. LA DANZA CONTEMPORÁNEA.....	35
2.2 LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO	38
2.2.1. DÉCADA DE 1920.....	38
2.2.2. DÉCADA DE 1930.....	39
2.2.3. DÉCADA DE 1940.....	42
2.2.4. DÉCADA DE 1950.....	44
2.2.6. DÉCADA DE 1960.....	47
2.2.7. DÉCADA DE 1970.....	49
2.2.8. DÉCADA DE 1980.....	51
2.2.9. DÉCADA DE 1990.....	56
3. MARCO TEÓRICO.....	61
3.1 CRONOLOGÍA, CONCEPTO E IMPORTANCIA DE LA ADMINISTRACIÓN.....	61
3.1.1. CRONOLOGÍA DE LA ADMINISTRACIÓN.....	61

3.1.2.	CONCEPTO DE ADMINISTRACIÓN.....	74
3.1.3.	PANORAMA GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN.....	76
3.1.4.	EL PROCESO ADMINISTRATIVO.....	77
3.1.5.	FUNCIONES DE LA ADMINISTRACIÓN.....	82
3.1.6.	DIFERENCIA ENTRE EFICIENCIA Y EFICACIA EN LA ADMINISTRACIÓN.....	82
3.1.7.	ADMINISTRACIÓN TRADICIONAL VS ADMINISTRACIÓN ACTUAL.....	84
3.2.	LA ADMINISTRACIÓN Y SU RELACIÓN CON LAS INDUSTRIAS CULTURALES.....	84
3.2.1.	EL ARTE, LA CREATIVIDAD Y EL ADMINISTRADOR ESTRATÉGICO.....	84
3.2.2.	CONCEPTO Y DIFERENCIAS ENTRE EL ADMINISTRADOR Y EL GESTOR CULTURAL.....	86
3.3.	RESPONSABILIDAD SOCIAL CORPORATIVA.....	87
3.3.1.	MODELO DAVIS DE RESPONSABILIDAD SOCIAL CORPORATIVA.....	89
3.3.2.	ARGUMENTOS A FAVOR Y EN CONTRA DE LA RESPONSABILIDAD SOCIAL.....	90
4.	ENTREVISTAS.....	92
4.1.	COLECTIVO TIERRA DE NADIE.....	92
4.2.	BALLET INDEPENDIENTE DE MÉXICO “LAS BESTIAS”.....	99
4.3.	VICENTE SILVA SANJINEZ ANTES TIEMPO DE BAILAR.....	106
4.4.	CORDAX.....	114
4.5.	GUSANOS DE LUZ.....	126
4.6.	QUIATORA MONORRIEL.....	132
4.7.	A POC A POC.....	140
4.8.	ETERNO CARACOL.....	149
4.9.	MÉXICO EN MOVIMIENTO.....	154
4.10.	FOCO AL AIRE.....	160
5.	ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.....	170
	CONCLUSIONES.....	203
	RECOMENDACIONES.....	210
	BIBLIOGRAFÍA.....	214
	ANEXOS.....	216
1.	GUIA DE ENTREVISTA.....	216

AGRADECIMIENTOS

A mis Padres:

Silvina Manzo y Uriel Salmerón que han dado todo por mí y me han impulsado en todo momento.

A mi hermana:

Beida Salmerón que ha llenado mi vida de alegría.

A mi tutor:

Dr. Raúl Mejía Estañol por la buena disposición y el interés en tema de esta tesis.

A mi asesor en el Seminario Integrador:

Dr. José Ramón Torres Solís por impulsarme con su experiencia y sus sabios consejos.

A los coreógrafos:

Pavel Escareño, Saúl Maya, Octavio Zeivy y Marcela Sánchez, Circe Miranda, Andrea Zavala, Ester Lopezllera y Marina Acevedo, Vicente Silva, Jaime Camarena, Viviana Basanta, Evoé Sotelo y Benito González.

Por permitirme conocer su forma de trabajo, por la buena disposición, confianza y honestidad para responder mis preguntas, mil gracias.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es para mostrar la necesidad de los Administradores en ámbitos como la cultura, y que esta sea vista como un negocio, un nicho de mercado para los administradores, además de resaltar la universalidad de la administración que se encuentra inmersa en todas las actividades humanas ya que se aplican los principios fundamentales como son la Planeación, la Organización, la Dirección y el Control.

La administración esta esencialmente orientada hacia la acción y ligada la praxis, y no se limita a acumular conocimientos, sino que rebasa la mera constitución de un saber o de un sistema teórico, para crear, emprender, transformar situaciones, suscitar procesos, etc.¹

Es por ello que “cuando nos referimos a industrias culturales, nos referimos a una serie de actividades que se desarrollan con base en creaciones originales, literarias y artísticas, que son objeto de los derechos de autor”.²

Debemos pensar más allá, no solo las empresas convencionales generan ingresos ya que como menciona Ernesto Piedras en su libro, *¿Cuánto vale la cultura?*:

En este campo, el vocablo “valor “se aplica en primer lugar, con una connotación social más allá de lo económico, como valor, el orgullo, la identidad y la soberanía de una nación. Claramente, este no constituye un campo de análisis económico.

*La hipótesis es que estas industrias constituyen un sector de actividad económica formal que requiere condiciones de operaciones claras, estables y conducentes para su desarrollo.*³

Las industrias culturales tienen esta doble naturaleza: cultural y económica, y participan en la economía en términos de creación y de la contribución de empleo al Producto Interno Bruto (PIB). Así:

...el arte tiene un propio valor para aquellos que lo producen, para aquellos que lo consumen para su disfrute privado, para aquellos que aportan

¹ Valencia, Rodríguez Joaquín, Administración I, THOMSON, México 2006, pp.10

² Piedras, Ferial Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?*, CONACULTA, México 2004, pp. 27.

³ *Idem.*

donaciones voluntarias para financiarlo y para aquellos que contribuyen por medio de sus impuestos.⁴

Como objetivo general del este trabajo es analizar la situación en la que se encuentran los grupos y colectivos de danza contemporánea en el área metropolitana, y cuál ha sido la aplicación del proceso administrativo, las estrategias y herramientas de las que se han valido para sobrevivir.

Después de analizar la forma en que subsisten estos grupos y colectivos proponer mejoras a los mismos.

El problema al que se enfoca la presente investigación es que los grupos de danza contemporánea no hay un conocimiento del proceso administrativo y su aplicación, dependen en gran medida del presupuesto gubernamental, directa o indirectamente, se ven afectados en cada recorte presupuestal, y el tener una obra en un escenario se vuelve un verdadero problema, hay que presentar en espacios alternativos o ajustarse a lo que las instituciones culturales tengan pensado para su programación o su asignación de becas.

Debido a este contexto el coreógrafo es la figura en la que recaen responsabilidades como convocar bailarines para una coreografía, pedir los espacios de ensayo y/o rentarlos, presupuestar salarios, costos de producción como son el diseño de vestuario, de iluminación, escenografía a demás de la elaboración escrita del proyecto, la búsqueda de funciones, etc.

Lamentablemente con el conocimiento empírico empleado de las herramientas administrativas, deriva en una mala aplicación del proceso administrativo.

Otro grave problema es la inestabilidad laboral, al no tener un sueldo fijo y/o ingresos que le permitan subsistir y en caso de sufrir un accidente, ser atendido con prontitud lo que significa que no cuenta con un seguro medico, esto provoca un retraso en su recuperación por los altos costos de las terapias, ya que las

⁴ Throsby, David, "Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us?", Journal of Cultural Economics, vol. 27, Holanda, 2003, pp. 275-285

lesiones de los bailarines son diferentes en comparación con las de los deportistas y hay que asistir con especialistas.

Por lo que para el bailarín debe de estar en varios proyectos para tener percepciones monetarias, y si es posible tener otro trabajo fijo, que a su vez hace que baje su rendimiento, y si llega a estar lesionado su tiempo de vida útil se reduce a la mitad, a lo que hay que sumarle el costo de las clases de técnica que tiene que tomar para mantener su cuerpo en condiciones para bailar.

El coreógrafo debería contemplar todos estos aspectos, pero no lo hacen, y ante la necesidad de tener de un equipo que lo asista recurre a los mismos bailarines, quienes desconociendo el proceso administrativo lo apoyan en lo que pueden, pero por la falta de profesionalización todo se vuelve prueba y error, es decir aprenden sobre la marcha, lo que no siempre funciona.

La hipótesis del trabajo de investigación es mostrar que los grupos y colectivos de danza contemporánea carecen de una correcta aplicación del proceso administrativo, estrategias y herramientas necesarias y eficaces para el crecimiento y la consolidación de su labor artística.

El marco teórico al que hago referencia se enfoca en la universalidad que tiene la administración en todos los sectores económicos, sociales y culturales.

Dando a los administradores los medios para realizar planes en beneficio de las organizaciones para tener éxito. A la planeación le compete el éxito de la organización en el futuro cercano (a corto plazo) y también en el futuro (largo plazo), con la formulación de estrategias, la toma de decisiones, la aplicación y el control de las mismas para obtener los resultados esperados.

En el primer capítulo se encuentra la metodología que se usó para recabar la información; en el segundo capítulo se hace un breve, pero significativo, recuento acerca de la historia de la danza para brindar un contexto de la evolución de la misma y de cómo se ha convertido en una actividad económico-productiva; en el tercer capítulo se desarrollan una serie de argumentos destinados a construir un

marco teórico que permita la investigación metodológica de los grupos de danza contemporánea como organizaciones económico, culturales y sociales; en el cuarto capítulo presento las entrevistas realizadas a diez coreógrafos, y finalmente, se realiza en el quinto capítulo una análisis de las entrevistas.

1. METODOLOGÍA

Lo que en un inicio tuvo un enfoque cualitativo que me permitió dar respuesta a las preguntas de investigación, con una visión del todo en su ambiente cotidiano, para explorar, describir y generar perspectivas teóricas, ya que va de lo particular a lo general, llegó a un punto en el que fue necesario ayudarme de un enfoque cuantitativo para una presentación clara y precisa de los datos, dando lugar a un modelo mixto.

Proceso de investigación:⁵

- Desarrollo de la idea, tema y área de investigación.
- Selección del lugar de la investigación.
- Elección de los sujetos de estudio.
- Trabajo de campo.
- Selección de un diseño de investigación.
- Selección y elaboración del instrumento para recolectar los datos.
- Recolección de los datos.
- Preparación de los datos para su análisis.
- Análisis de los datos.
- Elaboración del reporte de investigación.

1.1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El diseño de investigación desglosa las estrategias básicas para generar información interpretable, por ello se eligió un diseño transeccional exploratorio ya que se aplica para problemas de investigación nuevos o poco conocidos como son los llamados grupos independientes así denominados en la década de los 80's.

La muestra fue seleccionada pensando en grupos que por lo menos cuenten con 5 años de trayectoria comprobable, por lo tanto, la muestra es no probabilística ya que fueron elegidos por las características de la investigación, el tamaño de la muestra fue determinado por el instrumento que se utilizó, que fue la muestra de expertos ya que son los coreógrafos conocedores del tema, con el propósito de

⁵ Sampieri Hernández Roberto, Collado Fernández Carlos y Lucio Baptista Pilar, Metodología de la Investigación, México, 2003, Mc Graw Hill Interamericana, pág. 17.

encontrar diferencias, coincidencias, patrones y particularidades de estos grupos, por medio de una guía de entrevista.

1.1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En los grupos de danza contemporánea no hay un conocimiento del proceso administrativo y su aplicación, es por ello que dependen en gran medida del presupuesto gubernamental, directa o indirectamente, se ven afectados en cada recorte presupuestal, y el tener una obra en un escenario se vuelve un verdadero problema, hay que presentar en espacios alternativos o ajustarse a lo que las instituciones de cultura tengan pensado para su programación o su asignación de becas.

Debido a este contexto el coreógrafo es la figura en la que recaen responsabilidades como convocar bailarines para una coreografía, pedir los espacios de ensayo y/o rentarlos, presupuestar salarios, costos de producción como son el diseño de vestuario, de iluminación, escenografía además de la elaboración escrita del proyecto, la búsqueda de funciones, etc.

Lamentablemente con el conocimiento empírico empleado de las herramientas administrativas, deriva en una mala aplicación del proceso administrativo.

Otro grave problema es la inestabilidad laboral, al no tener un sueldo fijo y/o ingresos que le permitan subsistir y en caso de sufrir un accidente, ser atendido con prontitud lo que significa que no cuenta con un seguro médico, esto provoca un retraso en su recuperación por los altos costos de las terapias, ya que las lesiones de los bailarines son diferentes en comparación con las de los deportistas y hay que asistir con especialistas.

Por lo que para el bailarín debe de estar en varios proyectos para tener percepciones monetarias, y si es posible tener otro trabajo fijo, que a su vez hace que baje su rendimiento, y si llega a estar lesionado su tiempo de vida útil se reduce a la mitad, a lo que hay que sumarle el costo de las clases de técnica que tiene que tomar para mantener su cuerpo en condiciones para bailar.

El coreógrafo debería contemplar todos estos aspectos, pero no lo hacen, y ante la necesidad de tener de un equipo que lo asista recurre a los mismos bailarines, quienes desconociendo el proceso administrativo lo apoyan en lo que pueden, pero por la falta de profesionalización todo se vuelve prueba y error, es decir aprenden sobre la marcha, lo que no siempre funciona.

1.1.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Hacen uso del proceso administrativo?

¿Cuáles son las fuentes de financiamiento empleado por los grupos y colectivo de danza contemporánea para obtener los financiamientos para sus obras?

¿En qué consisten los patrocinios hechos por las empresas?

¿Con qué herramientas cuentan las compañías o grupos para hacer llegar sus obras a foro?

¿Cuáles son sus estrategias de promoción?

1.1.3. OBJETIVO

Analizar la situación en la que se encuentran los grupos y colectivos de danza contemporánea en el área metropolitana, y cuáles han sido los procesos, las estrategias y herramientas de las que se han valido para sobrevivir.

Después de analizar la forma en que subsisten estos grupos y colectivos proponer mejoras a los mismos.

1.1.4. HIPOTESIS

La hipótesis del trabajo de investigación es mostrar que los grupos y colectivos de danza contemporánea carecen de una correcta aplicación del proceso administrativo, estrategias y herramientas necesarias y eficaces para el crecimiento y la consolidación de su labor artística.

1.1.5. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

Este es un proceso mixto que en su inicio fue cualitativo, que permitió que fuera abierto, expansivo, y que paulatinamente se va enfocando en conceptos relevantes de acuerdo con la evolución del estudio, al no estar direccionado en su inicio.

Se orienta a aprender de experiencias y puntos de vista de los individuos, valorar procesos y generar teorías fundamentadas en las perspectivas de los participantes.

En los estudios cualitativos el tamaño de muestra no es importante desde una perspectiva probabilística, pues mi interés no es generalizar los resultados del estudio a una población más amplia, además durante el proceso se hizo necesario graficar los resultados para su análisis y mayor comprensión, se incluyó el análisis cuantitativo.

En este estudio en particular fue necesaria la opinión de expertos en este caso los coreógrafos. En estudios transeccionales exploratorios estas opiniones son necesarias para producir hipótesis más precisas; por ello, se hará uso de la Entrevista semiestructurada lo que me permitió realizar preguntas adicionales para obtener mayor información y precisar conceptos.

2. ANTECEDENTES

2.1. HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA

La danza es una necesidad del ser humano, en tanto ha sido un instrumento del hombre para manifestarse en su medio desde que se ha relacionado con él. Otros, consideran a la danza tan solo como un movimiento, sin vinculo alguno con el ser humano.

La danza sin embargo, es la madre de las artes; la música y la poesía existen en el tiempo; la danza existe en el tiempo y en el espacio.

La danza es movimiento, pero siempre expresa sentimiento. Con el movimiento el hombre imagina o recrea lo que ha visto, pero también con movimientos, expresamos los sentimientos de una manera bella.

La danza ha sido reconocida universalmente como una de las bellas artes y existen varias definiciones de esta. Una primera definición, concibe a la danza como una expresión de dinámica o movimiento en todos los seres vivos (animales, plantas y hombres). Por tanto, es una definición que da la facultad de bailar a todo ser vivo.

Otra definición, concibe a la danza como la expresión de sentimientos a través del movimiento, ejecutado de la manera bella o estética.

Entonces, si la danza existe para expresar sentimientos....la danza es tan antigua como el hombre mismo; el hombre desde que existe, danza.⁶

2.1.1. LAS DANZAS PRIMITIVAS

El hombre primitivo no podía dar respuesta a todo lo que experimentaba por no tener conocimientos sobre su medio ni sobre sí mismo, por eso, atribuía todo a poderes mágicos y sobrenaturales, y trataba de dar una respuesta todos los fenómenos que le rodeaban.

⁶ Hernández Dubia, Jhones Fernando, Historia Universal de la danza, Universidad Autónoma de Querétaro, Serie Bellas Artes, Querétaro, México, 2007, Pág. 17

Características de la danza primitiva

- La danza era parte del ritual mágico-religioso.
- Era un medio de comunicación.
- Formaba parte de un complejo ritual que incorporaba música, plástica, canto y danza.
- Tenía un sentido utilitario y no estético.
- Era una práctica colectiva y obligatoria.
- Sus movimientos estaban básicamente centralizados en la zona pélvica y en el torso.
- Tenía poca variedad de los brazos y las piernas.
- Sus movimientos eran espontáneos y libres.
- Había poca preocupación por la simetría, es decir, consistía en movimientos anárquicos.
- No existía un ordenamiento en el rito ni un lugar específico en el que este se realizara.
- Era una danza eminentemente rítmica.
- Sus movimientos tenían un carácter simbólico.
- Había gran distorsión en los movimientos.⁷

2.1.2. EGIPTO

Fue una civilización milenaria; fue cuna y cima de las sociedades antiguas, pero también del esclavismo.

Los faraones eran la máxima autoridad de la sociedad egipcia; ellos elegían a sus funcionarios y con ellos, con los sacerdotes y los guerreros, conformaban la clase de los nobles.

En la época faraónica en Egipto, la danza tuvo dos vertientes:

⁷ Hernández Dubia, Jhones Fernando, Historia Universal de la danza, Universidad Autónoma de Querétaro, Serie Bellas Artes, Querétaro, México, 2007, Pág. 19 a 21.

1. Danzas rituales, donde a las bailarinas se les llamaba <<awalim>>, pues eran mujeres instruidas en diversas materias como música, danza, canto y poesía. Estas mujeres eran vendidas generalmente a algún harén. Por otra parte, este tipo de danzas se celebraban en las cortes faraónicas y no tenían carácter público. Otra danza ritual era la danza del sol, cuyo motivo era llevar un ritual para la fertilidad femenina, pues según la mitología egipcia, el vientre descubierto captaba la energía del sol (dios Ra) y esto simbolizaba la fecundación. Otra danza con carácter ritual era la danza del vientre y tenía como objetivo, preparar a las mujeres vírgenes para la fertilidad; entonces, consistía en movimientos ondulatorios en el vientre, por ser la parte del cuerpo más relacionada con la fertilidad. Esta danza, más adelante llegó a adquirir un carácter popular. Por último, otra de las danzas rituales eran las danzas ceremoniales, instituidas por los faraones; éstas tenían a tal grado de complejidad, que solo podían ser ejecutadas por profesionales altamente calificados.
2. Danzas populares, donde las bailarinas eran llamadas <<gawhazee>> y representaban a capas de menor posición social. Es decir, con el tiempo, en Egipto la danza fue perdiendo su carácter religioso y se fue convirtiendo en base de espectáculos para eventos recreativos a los que se incorporaban cantos, textos, música y acrobacia. Es por ello, que algunos historiadores refieren que en estas culturas de la época antigua, no había diferencia entre la música, el teatro y la danza, ni entre músicos, actores y bailarines. Por eso también llegó un momento en que todas las clases sociales mantenían contacto con la danza y la música y esto lo muestra en gran medida la iconografía egipcia.⁸

2.1.3. INDIA

Es el país del oriente antiguo donde la danza tuvo más influencia social y religiosa, más fuerza y más riqueza artística.

⁸ *Ídem*, Pág. 27 a 30.

La danza en india tuvo las siguientes características:

1. Era cosmogónica. Se otorgaba una explicación a la formación del universo a través de la danza; se decía que en un principio existía el agua, la materia, el polvo cósmico y en cierto momento, los dioses hicieron una ronda frenética con tanta fuerza en su ritual, que lograron compactar el polvo cósmico de tal forma, que dieron lugar al universo. Se decía también que gracias a la danza había aparecido el sol, que antes estaba oculto.
2. Era mitológica. Según la cultura hindú, los dioses eran danzantes que tuvieron que ver con la formación del universo; también se decía que existían ninfas celestiales o diosas danzantes llamadas apsaras.
3. Era filosófico-cultura la base de la cultura en india está dada por el teatro y este tuvo su origen en lo que se conoció como bharata. Era un espectáculo de dramas danzados, en los que se contaban historias de dioses, de semidioses y de héroes de la india. El bharata se constituyó como la base de la cultura en ese país.
4. Era socio-política. La preparación de los príncipes y los reyes en la danza era fundamental. La danza tenía tanto peso que a través del estudio de la misma se podía conocer el surgimiento del universo, la filosofía, la historia y la humanidad. Por tanto, la danza formaba parte consustancial de la preparación política de los altos jerarcas de esta civilización.

En la historia de la danza hindú existieron varios estilos pero fueron cuatro los fundamentales:

1. Kathak. Es un estilo muy antiguo practicada por las castas de los muslims, quienes asumieron el propósito de fomentar y de desarrollar las artes autóctonas. El Kathak se realiza en el piso en medio de la audiencia; sus elementos fundamentales son la música y el ritmo los danzantes usan

cascabeles en los tobillos. En este estilo los aspectos históricos no tienen ningún peso.

2. Manipuri. Este estilo surgió en la zona de noroeste de país, en el valle de Manipur. Sus fuentes vienen del folklore y se presenta en una forma grácil, y ligera; en la antigüedad se ejecutaba con representaciones líricas; sus dramas usaban diálogos, música y canciones. Era ejecutado por muchos bailarines, por tanto, era un estilo de danza colectiva. Este estilo utilizaba como tema fundamental el de las pastoras y los amores tormentosos entre un dios llamado Krisna y la pastora Radha.
3. Kathakali. Es un estilo que surge en la llamada costa de malabar y definió mundialmente el drama danzado en la india. Su reglamentación data de hace más de 300 años, pero sus orígenes son milenarios. Sus raíces ya hacen en antiguos rituales que combinaban la danza con la mímica, la música y el drama, definiendo todo un estilo en la danza actual. Según se establece en el libro sagrado llamado Natya shastra de bharata, estas danzas tan antiguas poseían gran riqueza gesticular, utilizaban maquillaje y mascarar con marcado simbolismo en el color. Son danzas donde se funden historias de la mitología y en el pasado, se llevaban a cabo en la plaza de un templo o en espacios abiertos después del crepúsculo; podían durar hasta la media noche.
4. Bharata natyan. Es un estilo que surgió en la región de madrás y es de los más famosos estilos de la danza hindú. Se caracteriza por ser solista y femenino. En este estilo, la solista que danzaba se llamaba <<devadasis>> o <<solista de los templos>>. Este estilo, en el que se utiliza de manera extraordinaria la gesticulación y el movimiento corporal, se inspiró en el libro Natya shastra de bharata, libro que contiene los llamados mudras. Estos, se refieren a un lenguaje simbólico de las manos acompañado de una

marcada gesticulación. El bharata natyan reglamentó en su desarrollo el drama como base de las danzas hindúes.⁹

2.1.4. CHINA

La cultura China siempre tuvo una autenticidad muy peculiar entre las culturas occidentales. En el terreno de la danza este aspecto ha sido notorio incluso hasta nuestros días. Entre los rasgos definitorios de la danza china de la época antigua prevalecía la religiosidad y sobre todo el culto a los antepasados. De ahí se derivaron:

- El tradicionalismo.
- Las danzas de astros (por la inclinación de esa cultura a la contemplación de la astrología).
- Las danzas de antorchas (con un sentido religioso para alejar a los espíritus).
- Las danzas de cojeras o de grullas (se bailaba con una sola pierna y de ahí su nombre). Estas danzas generalmente terminaban con sacrificios humanos.

Las danzas anteriores tenían un carácter selectivo y solo eran realizadas por personal entrenado para ello.

Con el tiempo, el sistema económico-político fue evolucionando, y aunque en otros lugares el esclavismo llegaba a su fin, en china este régimen se empezó a mezclar con el feudalismo. Entonces, al igual que en Egipto la danza, que partía de lo eminentemente religioso, comenzó también a servir como entrenamiento pero solo para solo una casta, sin una connotación popular.

Para practicar todas estas danzas se desarrollo un convencionalismo que no solo radicaba en ciertos pasos al bailar, sino en una simbología. Esta simbología casi en su totalidad religiosa, pero más adelante, fue adquiriendo tintes paganos

⁹ *Ídem*, Pág. 31 a 36.

relacionados con otros fines de tipo social e incluso afectivo e impersonal. Los símbolos se representaban en gran medida por un marcado uso de gestos y de objetos al danzar.¹⁰

2.1.5. JAPÓN

Se desarrollaron varias modalidades de la danza, en función de los rituales religiosos a los que correspondiesen. En el Japón antiguo la danza era denominada Kami asobi, que significa juego de los dioses.

El gigaku fue un ritual budista que utilizaban siempre mascararas. De este ritual partió un baile denominado sangaku, baile mímico con tendencia humorística. Al igual que los anteriores el bangaku fue otro de los primeros bailes populares introducido al Japón en el siglo VII.

El bangaku se interpretaba en la corte imperial, y en este ritual, los bailarines extendían sus brazos a lo alto, creando un efecto sereno y expansivo.

El sangaku era un despliegue vivaz de pantomima, acrobacias y malabarismo.

Los rituales puramente religiosos con danzas de corte humorístico, dieron lugar, por su parte, al dengaku, danza que buscaba expresar otras problemáticas ya enfocadas a la sociedad terrenal.

En todas estas danzas se partía de una gestión en la que los sacerdotes recibían información de espíritus de antepasados y hablaban de ello usando mascararas, primero de madera y después de laca. El uso de esa mascararas era obligatorio.

Como parte del vestuario, se usaba material de utilería como las armaduras, las sombrillas y las espadas samurai. Los trajes señalaban la clase social; los rasgos y la edad se identificaban con el color, el entorno y la textura de los mismos.¹¹

¹⁰ *Ídem*, Pág. 37 a 40

¹¹ *Ídem*, Pág. 41 a 45.

2.1.6. GRECIA

La danza griega tuvo un estilo arcaico. Este estilo estuvo presente en la Grecia antigua, en la cual la religiosidad era una premisa básica en todos los rituales. Las danzas de ese momento serían eminentemente religiosas, rígidas y convencionales, bailadas principalmente en templos y en centros de cultos como el Partenón.

Entre los siglos VIII y V a.n.e., época de Pericles, y considerada como la época de oro de la antigua Grecia, los macedonios propagaron la cultura griega en todo el imperio, pero también en distintas partes del mundo septentrional.

Ya en el siglo IV, en la zona del mediterráneo se produjo el auge de una manifestación cultural muy importante, basada en la cultura griega continental y que se desarrolla desde las islas de Creta hasta el Egeo. La cultura reflejaba características del Asia menor, de Persia, de Egipto, de Asiria y de Babilonia. A esta manifestación cultural se le conoció como <<cultura mesopotámica>>, en la cual también hubo tintes de las culturas hebrea y palestina.

Características generales de la danza en Grecia

1. La danza se ejecutaba con gran soldadura expresiva y libertad de acción. Se usaban túnicas ligeras o danzaban desnudos.
2. Se mostraba gran viveza y en ella la alegría de vivir. Al danzar, los cuerpos se desplegaban del piso, a través de saltos entregados a un frenesí extático.
3. Tenían un carácter religioso pero se lanzaban con amplia libertad expresiva y una extraordinaria imaginación que evocaba a la misma mitología.
4. Las danzas eran corales y estas adquirieron un singular predominio.
5. Las danzas corales requerían de grandes espacios. Se hacían en corros o círculos.
6. En las danzas corales, los danzantes se acomodaban en filas, enlazados por las manos. Conforme avanzaba la danza, las filas se descomponían y hacían un círculo.

7. Las danzas griegas tenían un diseño libre y espontáneo, regido por la naturalidad de los movimientos.
8. En sus patrones básicos, se acompañan por una línea melódica emitida por instrumentos como la flauta y el arpa. Esto les da una forma lírica.
9. La danza fue parte integral de la educación de las clases altas.
10. Formó parte del entrenamiento militar de los ciudadanos porque contribuían a la resistencia muscular y a la disciplina del ciudadano. Como ejemplo, están las danzas pírricas, alegóricas a la guerra.
11. Tanto la danza que se bailaba en los templos como la danza civil, tenían en cuenta el espíritu plástico y dinámico.¹²

2.1.7. ROMA

No fue un pueblo eminentemente danzarío. En primer lugar, se dice que todas las manifestaciones de la danza en roma han tenido poca originalidad, que siempre tuvieron gran influencia en la danza griega y de otros pueblos con los que los romanos tuvieron contacto.

La danza puede avizorarse en roma desde los orígenes de esa civilización pero después tuvo una especie de generación relacionada con la decadencia del propio sistema. Esta situación llevaría incluso a la ejecución de un abierto combate contra la danza.

Desde su fundación y durante el periodo esclavista, la danza en roma tuvo las características del estilo arcaico: religiosidad vinculada al culto a las deidades, movimientos rígidos y espacios dedicados a esos rituales (en aquel momento eran los templos). Posteriormente, la danza en roma una evolución hacia prácticas más personales y a partir de entonces adquirió connotaciones muy peculiares.

Hay evidencias, como son los frisos, que muestran que en localidades como la de corneto, hubo danzarines que ejecutaban danzas de carácter y ritualistas. Cuentan que ellos tenían tantas habilidades, que eran llamados para danzar y hacer

¹² *Ídem* Pág. 47 a 57.

rituales en otras localidades aledañas. Entre las danzas que ejecutaban los mencionados danzarines estaban las siguientes:

- La belli-balli (que significa raíz de baile).
- La ballistea (danza en corros).
- La ballistorum (danzas en rondas).

Esas danzas mezclaban lo religioso con elementos de vida pagana cotidiana.¹³

2.1.8. FEUDALISMO Y EDAD MEDIA

1. Temprana Edad Media. Duró desde el siglo V – época en que caería el Imperio Romano – hasta los albores del Renacimiento en el siglo XV.
2. Baja Edad Media. Se reconoce como la etapa de declive del feudalismo, pero fue también muy larga: desde el siglo XVI (periodo de la Revolución Inglesa en 1640) hasta el siglo XVIII, cuando se presentó la Revolución Francesa.

Toda la estructura eclesiástica, desde el papa hasta los sacerdotes, ejercían una significativa presión moral para que los servicios religiosos fuesen verdaderas fuentes de enriquecimiento; siguieron iniciativas tributarias como el diezmo, impuesto que inexorablemente había que pagar a la iglesia, y la simonía que era la compra o venta de aspectos estructurales como las indulgencias, para el beneficio eclesiástico. El poder económico e ideológico que adquirió en ese entonces la iglesia católica, provocó que esta interviniera incluso en el devenir de la cultura de la época.

La cultura en el feudalismo tuvo dos manifestaciones:

- La cultura oficial. Era al que imponía la clase dominante con la iglesia católica como rectora.
- La cultura popular. Era la que se practicaba espontáneamente por el pueblo pero se cuestionaba y se sancionaba severamente por la iglesia.

¹³ *Ídem*, Pág. 59 a 64.

La danza se concebía como un pecado, pero por un carácter expresivo, nunca dejó de constituir una necesidad del ser humano, por lo que en la edad media se produjo un enfrentamiento de la iglesia con la danza. Fue así como surgió un fenómeno típico de esta época, manifestado en dos vertientes de la danza:

1. La danza enfermiza, vinculada con el oscurantismo, los prejuicios sexuales y las prohibiciones de la iglesia. Eran danzas de miedo generadas por la represión y se llevaban a cabo en las ciudades, muy cercanas de los templos, donde había gran vigilancia por parte de la iglesia.
2. La danza vital, que era libre y espontánea se ejecutaba en los campos como recreación y sin vigilantes cercanos.

Las danzas enfermizas se dividieron a su vez en cuatro procederes:

1. Danzas macabras. Fueron muy famosas durante la edad media, pues en ellas se cuestionaban los principios religiosos mediante la burla; manifestaban la igualdad de todos ante la muerte y proliferaron en tiempos de epidemias y de guerra; por ello se danzaba en los cementerios y en sus alrededores con disfraces alegóricos a la muerte. Estas danzas eran abiertas desacatos a la iglesia.
2. Danzas de flagelados. Tuvieron su origen en Italia, cuna del catolicismo, y el sentido de estas era castigar al cuerpo pecador para acercarse más a Dios. Las realizaban quienes consideraban que habían pecado o habían estado bajo tentación. En estas danzas, las personas se tomaban de las manos y con flagelo se golpeaban el cuerpo hasta perder la razón; se acompañaban de canciones con temas repetitivos que llevaban a los individuos a caer en éxtasis que les permitiera seguir golpeando. El sentido de estas danzas era el de castigar al cuerpo.
3. Danzas de San Vito (Fue un mártir de la inquisición por ser epiléptico). Fueron muy populares en la Europa central de la edad media. Eran danzas que también conducían al éxtasis para establecer una comunicación con Dios, pero se inspiraban en el miedo y en la represión del momento. Se

ejecutaban en grupos que entonaban cantos a coro, experimentando más adelante calambres y rigidez.

4. Danzas de brujas. Eran aquellas danzas medievales que se hacían contra los espíritus malignos. En la edad media se decía que los espíritus y los demonios se corporal izaban: los demonios poseían a hombres y las brujas a mujeres. Estas danzas se convirtieron en medios para justificar las apetencias sexuales y la posesión por demonios.¹⁴

2.1.9. RENACIMIENTO

La burguesía fue un a clase que adquirió gran peso social pero principalmente económico. Si bien se desarrollo de manera desigual en las diferentes regiones de Europa, fue en la región que hoy conocemos como Italia donde más rápidamente estableció condiciones de poder que le permitieron arraigarse como clase, de manera que se le reconocía:

1. Poder económico. Con la base en la producción mercantil, la burguesía empezó a manejar importantes capitales como base financiera del comercio.
2. Poder político. Los burgueses empezaron a influir en los gobiernos en la medida en que se presentaban en una fuerza ideológica – aunque fuese para proteger sus propios interese – que buscaba defender los derechos del hombre.
3. Poder ideológico. Aferrándose al pensamiento humanista, desafiaron las creencias y los mitos que había impuesto la iglesia católica para ejercer su poder.

En el Renacimiento aparecieron los primeros tratados teóricos sobre la danza; era imprescindible empezar a sistematizar y registrar datos sobre la forma en que se debía danzar y también como enseñar a hacerlo. La danza empezó a formar parte de la educación del individuo noble-burgués y se convirtió prácticamente en una distinción de clase.

¹⁴ *Ídem*, Pág. 65 a 72.

Las danzas preclásicas o renacentistas surgieron en algunas regiones de Europa primero que en otras y fueron la base del surgimiento de un nuevo género danzario.

Danzas bajas.

1. Basse danse. Fue muy popular durante el siglo XV, se bailaba pegada o deslizada por el piso. Era lenta, majestuosa, de pasos cortos y deslizantes; implicaba alzamientos sobre la media punta. Usaba movimientos como: reverencias, pasos simples y oscilaciones tanto de costado ha costado como hacia atrás.
2. La pavana. Surgió en el siglo XVI ocupando el lugar de la basse danse. Aunque hay quienes la sitúan en la región de la actual Italia, se atribuye a España porque era una danza muy ceremoniosa, propia de la corte española. Se dice que es lenta, pesada y elegante. Al ser retomada por Francia esta danza se tornó más pomposa y con mayor amplitud en los movimientos. Los caballeros la bailaban con capas y espadas y las damas con largas colas que arrastraban. Fue muy popular entre los años de 1530 y 1675. Su característica principal era que durante su ejecución, podían realizarse solos, deslizamientos y reverencias. Esta danza no llevaba ningún tipo de saltos.
3. Alemanda. Fue el único aporte alemán a las danzas cortesanas. Se hizo muy popular en el siglo XVI. Era lenta melancólica y hacia abajo. En ellas se hacía poco uso del espacio y la melancolía estaba dada por la curvatura de los brazos. Se bailaba en pareja y era la única danza en la que los bailarines no se soltaban los brazos durante toda la ejecución.
4. La Sarabanda. Su origen es polémico porque algunos dicen que procede de España; otros dicen que de América, pero también hay quienes dicen que viene de Persia. Al bailarla se manifiestan gravedad solemnidad, austeridad y religiosidad. En Francia, hacia 1588, esta danza sufrió una gran transformación, pues empezó a usarse en dramas religiosos, acompañada de castañuelas.

Danzas Altas.

1. Moresca. Fue muy popular durante el siglo XV. Proviene de una sencilla danza de armas. Luego fue pantomímica; representaba luchas entre moros y cristianos. Se hizo muy popular en España y después se dio a conocer en el resto de Europa. Era pantomímica por excelencia y se ejecutaba tanto de manera individual como colectiva. Sus movimientos eran amplios, con saltos y pateos en el piso.
2. La giga. Se considera muy antigua y también sus orígenes son polémicos porque se dice que proceden de Inglaterra. Esta versión ha sido la más aceptada. Sin embargo otros consideran que tiene su origen en Escocia; Otros, Dicen que en Francia, en España y hasta en Italia. Tomó su nombre de un instrumento italiano de cuerdas. Es la más rápida y ligera de las danzas preclásicas. Esta danza fue sinónimo de ligereza e irreverencia.
3. La gallarda. También conocida como cinq pas (cinco pasos). Proviene de Italia y también es llamada romanesca. Manifiesta alegría en su esencia, vitalidad y exuberancia física. Al danzaarla, se aprecia donaires y portes de nobleza. Se ejecutaba con las piernas al aire y fue muy popular entre los siglos XVI y XVIII. Fue muy famosa durante el reinado de Israel I, (1558 - 1603). Se baila de manera suelta y atrevida. El paso principal de esta danza es el grue o grulla.

Danzas Intermedias

1. Courante. Es la única que se conoce como intermedia y fue muy popular entre 1550 y 1750 proviene de la palabra Italiana que significa correr. Tiene dos modalidades: Uno original de Italia, difundida por Catalina de Médicis, con movimientos rápidos; la otra es de origen francés y tiene un fuerte carácter pantomímico; fue llamada branle de joitou y se usa el ritmo musical de tres por cuatro. Sus diseños coreográficos representan carreras

y hacen gran uso del espacio. Es sucesora de la danza Pavana y antecedente del Minuet.¹⁵

2.1.10. EL BALLE EN EL SIGLO XVII

El desarrollo del ballet durante el reinado de Luis XIV. La labor del maestro Pierre Beauchamp y del Compositor Jean Baptiate Lully.

El ballet: del salón palaciego al escenario teatral.

El desarrollo de la técnica, el vestuario y la maquinaria teatral.

El bailarín profesional. La presencia femenina el ballet.

Factores que hicieron posible el profesionalismo del ballet.

1. La ayuda económica y el apoyo de la realeza para los creadores, que permitieron elevar el nivel artístico y profesional en cada rama de la danza.
2. La experiencia adquirida en las distintas manifestaciones de la danza.
3. La creación de instituciones oficiales y la legalización de otras privadas, encargadas de impartir la enseñanza en cada rama artística.

Fueron tres aspectos los que determinaron este cambio:

- La revolución en la técnica.
- La revolución en el vestuario.
- La revolución en la maquinaria teatral.

Principales reformas técnicas del siglo XVII.

1. Se establecieron las cinco posiciones básicas de los pies.
2. Surgió un método de notación en la danza.
3. Se hicieron cambios en los movimientos al danzar, con virajes de las piernas hacia afuera respecto a la cadera, en busca de nuevos planos en la visión del público en relación al cuerpo del danzante. Este viraje se denominó *en dehors* (turn out en ingles) y permite que estando frente al

¹⁵ Ídem Pág. 73 a 82.

público, la pierna se vea de perfil en todas sus líneas y se mueva en todas direcciones, adquiriendo mayor ventaja del bailarín respecto al público.

4. Apareció y se empezó a aplicar el plié; es decir, el plegado de las piernas para facilitar el salto.
5. Se convirtió en regla académica el estiramiento de las piernas mediante el empeine, buscando la línea y la posibilidad de estiramiento de la pierna.
6. Se configuraron, se establecieron y se consolidaron las posiciones de los brazos.
7. Se establecieron distintos planos para la realización de todos los movimientos y se establecieron las posiciones de effacé, croissé, etc.
8. Se inauguraron más pasos técnicos como fueron las baterías, las piruetas, los tendidos de las piernas, así como los arabesques en sus diferentes formas.
9. Se incorporó la mujer como bailarina profesional a finales de ese siglo.¹⁶

2.1.11. EL BALLETO DEL SIGLO XVIII

El siglo de las luces también se hizo manifiesto en el ballet, pues aportó luz y conocimiento para que este arte desarrollase más su técnica, sin soslayar la capacidad de expresar sentimiento. El siglo XVIII iluminó el camino del ballet para que fuera un arte verdadero.

Las artes no podían estar al margen de esos cambios, por lo que la danza en este siglo, encontró condiciones nuevas. Por ejemplo, el ballet ya tenía las siguientes características:

1. Era un género espectacular.
2. Tenía un carácter profesional (dejó de ser parte del diletantismo cortesano).
3. Había adquirido un carácter académico (se había creado toda una escuela en el arte de la danza).
4. Se empezó a buscar que el ballet se le diera también un carácter social.¹⁷

¹⁶ *Ídem*, Pág. 83 a 94.

2.1.12. EL BALLETO A FINALES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

En esos años empezaron a aparecer importantes figuras profesionales que sumaron elementos desarrollados durante el siglo XVIII los llevaron al a cima y dieron al ballet un nivel aún superior. En el siglo XIX el ballet ya se había convertido en el arte verdadero y contundentemente profesional, en el que se ligaban magistralmente la técnica y la expresión; esta, basada en sentimientos reales de todos los seres humanos, no solo de los nobles, sino también de toda la gente del pueblo.

Importancia de la obra de Salvatore Vigano.

1. Intento devolver a la danza en balance entre técnica y expansión, este equilibrio que se había perdido en el abuso de la búsqueda expresiva.
2. Puso freno a los desbordamientos expresivos.
3. En el ballet <<coroliano>> logró plasmar la expresión, pero junto con la belleza plástica del cuerpo en movimiento.
4. Fue un maestro que logró equilibrar las virtudes de la expresión generalizada por la escuela francesa y por la danza pura. Que ha sido un aporte de la escuela italiana.
5. Fue uno de los precursores de la escuela italiana de ballet.
6. Las innovaciones de Vigano, se materializaron en una nueva modalidad del ballet, conocida como **coreodrama o drama coreográfico**, cuyas características eran:
 - Establecer una proporción en la belleza plástica del movimiento.
 - Resaltar las actitudes individuales en relación con los grupos; es decir, Vigano logró mover a los solistas en armonía con el cuerpo de baile.
 - En todo momento, se buscaba el predominio de la plasticidad.

Aportes de Carlo Blasis

¹⁷ *Ídem*, Pág. 95 a 124

1. Lucho por dar a la danza el máximo rigor académico, basado en sólidos elementos pedagógicos presentes en la enseñanza y el aprendizaje del ballet, con una superedición científica.
2. Fue el máximo defensor de la *danse d'école*.
3. Definía la danza como una simbiosis y síntesis de elementos ideales y corporales; es decir, procuraba establecer una mezcla entre lo físico y lo ideal.
4. Consideró al cuerpo como un instrumento y por eso lo comenzó a estudiar profundamente basado en elementos científicos y fisiológicos.
5. Estudió la constitución es decir, muscular y nerviosa del cuerpo humano; distinguió las partes del cuerpo en función de la danza.
6. Fue un enamorado de la técnica, pero la asociaba a la expresión. Decía que no se podía descuidar el sentimiento en el arte del ballet y se preocupaba por lo que el rostro debía manifestar.
7. Fue muy sensible a los reclamos de su tiempo. En esa época gustaban mucho de los giros al danzar y él prestó mucha atención a esto, por lo que estudio todo lo referente a dichos movimientos.
8. Se le considera el padre de la arquitectura de la pirueta; buscaba la rotación de las piernas y de la rodilla. Desafió la reglamentación de la abertura de las piernas o sea, del *en dehors*.
9. Aplicó la física en el giro, la fuerza centrípeta y centrífuga, buscando el equilibrio entre ambas.
10. Estudio los ángulos en las piruetas y también la óptica en el giro. Fue el primero en aplicar el *spot*.
11. Su pasión por las piruetas fue tal, que les dedicó gran atención, sobre todo a la posible ejecución de las piruetas lentas. Él decía que debían ir dotadas de la mayor gracia posible.
12. Sistematizó la preocupación porque hubiese concordancia entre los movimientos del cuerpo (particularmente el tronco); buscaba una buena colocación y se empeñó en armonizar las piernas y los brazos (todo esto también aplicado específicamente a las piruetas).

13. Hizo estudios minuciosos sobre la preparación y la acumulación de las piruetas (el principio y el final de estas ejecuciones).
14. Como respuesta a uno de los reclamos de su época (el romanticismo) realizó minuciosos estudios sobre la ejecución del salto, que podía reflejar la necesidad del ser humano, de evadirse de la realidad.
15. Hizo estudios científicos relacionados con el salto; enfatizó la importancia del aplomo como base de la elevación; estudio la flexión o *el plié*, así como la postura de la cabeza alta y los hombros bajos en la ejecución del salto.
16. Él decía que todo lo anterior eran minuciosidades, pero que el arte del ballet culminaba con el *adagio* (relacionado con el tiempo musical y con el baile en pareja), se definía un bailarín en sus modales varoniles, en su porte noble y en su elegancia, lo que recordaba a un bailarín trágico, que era como definía antiguamente a lo que hoy se conoce como *danseur noble* (bailarín noble).
17. Se fijó en el somatotipo del bailarín y tuvo en cuenta sus cualidades anatómicas y físicas. Decía que los bailarines se debían clasificar de acuerdo a su constitución física.
18. En su preocupación por la expresión, decía que los gestos debían ser utilizados, aunque fueran grandes, para no perder el estilo y el buen gusto.
19. Decía que el ballet debía armonizar las formas geométricas con la estilización gesticular.
20. Él fue quien ordenó o sistematizó el entrenamiento y la enseñanza del ballet en barra y centro.¹⁸

2.1.13. ROMANTISISMO

Ha significado una de las etapas más importantes en la historia del ballet por las siguientes razones:

1. Fue la culminación de una etapa de desarrollo en la técnica y en la expresión.

¹⁸ *Ídem*, Pág. 125 a 133.

2. Significó una edad de oro dentro de la historia del ballet y en ella surgió uno de los grandes estilos que aún sigue vigente: el estilo romántico, que sigue perenne en obras inmortales.
3. Fue un periodo de esplendor porque en él se dieron cita factores que enriquecieron el estilo romántico gracias a las creaciones de maestros excepcionales que coincidieron con extraordinarios compositores, que a su vez supieron proporcionar música funcional también conjugada con el aspecto argumental.
4. En cuanto a los argumentos, las obras de los grandes maestros de esa época, tuvieron también destacados libretistas que dieron vida a través del arte, a los temas que reclamaba el espíritu romántico; entre los más importantes libretistas de la época se encuentran Teófilo Gautier, Vernoy de Saint Georges y Adolphe Nourrit. Ellos crearon temáticas y argumentos inéditos hasta entonces, con carácter nuevo, pero referido a leyendas antiguas del Medioevo.
5. Aparecieron intérpretes idóneos que supieron plasmar lo etéreo, lo espiritual, lo sensual, lo místico, y lo pagano de cada obra. En esta época incluso, se fundó una pléyade o generación de grandes intérpretes como Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Marie Taglioni, Carlotta Grisi, entre otras.
6. Para dar una adecuada ambientación a las obras, surgieron grandes innovaciones en la maquina teatral.
7. La revolución técnica de la época fue fundamental, especialmente el baile en zapatillas de punta.
8. Hubo toda una revolución en el vestuario; por ejemplo, apareció el tutú romántico y fue entizada la chaqueta de los bailarines hombres. También cambiaron los peinados y el calzado.¹⁹

2.1.14. EL BALLETO EN DINAMARCA

Se opuso a la preponderancia femenina en el ballet, pues para el debían existir igualdad entre el hombre y la mujer tanto en la vida como en los ballets.

¹⁹ *Ídem*, Pág. 135 a 156.

Se inclinaba fuertemente por la dignidad humana.

- El artista era un ser pensante cuya individualidad debía respetarse a la hora del hecho artístico.
- Existía el respeto a la tradición; era muy importante que creadores e intérpretes estuvieran consientes de que los temas de los ballets surgían de las pasiones, de los sentimientos humanos de la vida.²⁰

2.1.15. EL BALLETO EN RUSIA

En realidad, la obra de Didelot estuvo basada en los principios del romanticismo, y los factores que hicieron posible que esta corriente prosperara en Rusia fueron los siguientes:

1. Una intensa búsqueda de ligereza y de elevación al bailar (recordemos que esto presentaba los deseos de evadir la realidad y Didelot había acunado fuertemente esa tendencia en el ejercicio del ballet).
2. La búsqueda de caracteres humanos.
3. La utilización de colores locales en las puestas en escena (pinceladas nacionalistas).
4. La utilización de las danzas folklóricas dentro del ballet.
5. La evocación de valores morales nacionales que se perseguían en ese momento.²¹

2.1.16. EL BALLETO EN EL SIGLO XX

La revolución rusa estalló finalmente en el año de 1905, en el que los disidentes cristalizaron sus conspiraciones contra el absolutismo del Zar. Un grupo de bailarines, músicos, coreógrafos, y diseñadores, también conspiraron para transformar la esencia de las artes y fue entonces cuando apareció **Mijail Fokine**, líder en estas transformaciones.

²⁰ Hernández Dubia, Jhones Fernando, Historia Universal de la danza, Universidad Autónoma de Querétaro, Serie Bellas Artes, Querétaro, México, 2007, Pág. 157 a 167.

²¹ *Ídem*, Pág. 175 a 193.

Las ideas reformistas de Fokine (1905).

1. Respetó la tradición y deseaba conservar lo mejor de ella.
2. Trato siempre de encontrar una nueva aplicación de las bases académicas del ballet, pero buscaba que la naturalidad fuera guía y fuente inspiradora de las obras.
3. Admitió y valoró el uso del baile en puntas, pero objetó su abuso en tanto fuese utilizado como medio acrobático o para expresar superficialidades.
4. Admitió y reconoció que sus reformas partían de Noverre (siglo XVIII) y de Blasis (siglo XIX), pero por supuesto, las enriqueció en el terreno didáctico.
5. Quería que el ballet fuera un arte expresivo, reflejo vivo de la vida como lo requería el drama (igual que Noverre).
6. Se opuso a la rutina académica, adaptando los pasos hacia un nuevo sentido coreográfico y dramático, dando un lugar especial al tiempo y al espacio en el que se desarrollaba cada obra.
7. Otorgó un extraordinario peso a la acción dramática en términos coreográfico y no solo pantomímicos; se adecuaba al lenguaje propio de la danza.
8. Se opuso a la proliferación de las danzas aisladas en un ballet. No le gustaba que existiera incongruencias entre el baile y la trama.
9. Luchó porque los bailarines manifestaran su expresión con todo su cuerpo y no solo con la cara.
10. Dio un extraordinario valor al cuerpo de baile y se oponía a que este fuera un simple telón de fondo. Para él, el cuerpo de baile también tenía la responsabilidad de expresar la acción dramática, en la misma medida que la primera figura.
11. Decía que la música debía tener dos elementos básicos: calidad y funcionalidad. No podía ser una secuencia de signos aislados entre sí sino debía corresponder a una acción dramática.

12. Decía que la escenografía y el vestuario debían estar en concordancia con la época y el lugar de la trama.²²

2.1.17. LA DANZA CONTEMPORANEA

En el curso de la década de los años de 1970 asistimos a un cambio drástico en el mundo del arte, tanto en el arte coreográfico como en las artes plásticas. Sin pertenecer a una familia precisa, los artistas se aprovechan, las afiliaciones ceden en lugar a la diseminación. En lo que se refiere a los bailarines, estos se nutren de estilos diferentes, su formación es a menudo múltiple, desde el clasicismo hasta las artes marciales.

Las premisas para una nueva generación de coreógrafos se reúnen en Francia y particularmente en Bélgica, en donde los espectáculos de Bejart, concebidos como grandes celebraciones rituales sensibilizaron a los numerosos jóvenes. De su escuela Mudra saldrán artistas como Maguy Marín, Nachuo Duato, y, más tarde, Anne Teresa De Keersmaeker.

La lección americana fue, a pesar de todo, integrada: el espacio desmultiplicado y el movimiento puramente abstracto de Merce Cunningham o Trisha Brown educaron al observador: se podía bailar de otra manera. Las norteamericanas Suzanne Buirge y Carolyn Carlson, exbailarinas de Alwin Nikolais, tienden un puente suplementario trabajando en Europa. Carlson toma por asalto el bastión de lo clásico y se instala en la ópera de París invitado por su director en esa época Rolf Lieberman. Sus émulos, como el Horno Solar, lanzan sus palabras de orden: decir en francés lo que hemos aprendido en lenguaje americano. Nikolais mismo es invitado a abrir una escuela en Francia, el CNDC, Centro Nacional de Danza Contemporánea, en Angers, del cual surgen particularmente Philippe Decouflé y más tarde Mathilde Monnier.

²² *Ídem*, Pág. 201 a 228.

Pero Europa no es Estados Unidos de Norteamérica, y el arte abstracto que denomina el nuevo continente no puede por sí mismo satisfacer el antiguo. La otra gran lección que aprenden los nuevos coreógrafos es la del expresionismo alemán, principalmente a través del *Tanztheatre* de Pina Bausch, en cuyas obras, siempre se contacto inmediato con la vida, reflejan lo cotidiano, patético y cruel en sus puestas en escena magistralmente realizadas.

La tradición expresionista, interrumpida primero por el Nazismo y después por la Guerra, había quedado viva en Francia, sobre todo gracias a las enseñanzas de los Dupuy. El grupo Bouvier-Obadia es uno de sus herederos.

La danza de *Búto*, nacida en Japón después de las expresiones anatómicas, evoca también, por su gesticulación lenta y dramática, a los primeros expresionistas alemana. Algunos de sus representantes, como Carlotta Ikeda o el grupo Sankia Juku, y otros como el de Hideyuki Yano se instalan en Francia y despiertan a su manera una nueva sensibilidad hacia las técnicas orientales.

Las grandes escuelas clásicas vuelven a ser importantes viveros y la de Rosella Hightower forma a Dominique Bagouet. Innovadores como William Forsythe y Jiri Kylian, en particular, utilizaban el vocabulario clásico con una sensibilidad de hoy y transformar el ballet en lenguaje contemporáneo.

A todas estas condiciones se agrega una política cultural especialmente atenta al arte coreográfico que hace de Francia una nueva patria para la danza.

Es en este contexto que durante el verano de 1980 en pleno festival de Avignon, emerge el fenómeno Gallotta. En sólo cuatro horas de espectáculo, Jean-Claude Gallotta, a quien todavía no se le reconoce como coreógrafo, inventa, perturba, seduce. Este estudiante no ha frecuentado ningún estudio, ninguna escuela pero los espectáculos de Béjart lo impresionan y un viaje a los estados unidos se hace descubrir a Merce Cunningham. A su regreso, rodeado de algunos amigos de las bellas artes y comediantes, juegan con los cuerpos más de manera fraternal que profesional en su nueva tribu, una saga inédita. La inventiva de la que hace prueba le permite conquistar inmediatamente un público tan novedoso para la

danza como lo son sus nuevas coreógrafas aparecidas en el decenio siguiente que tiene por nombres Regine Chopinot, Karine Saporta, François Verret, Daniel Larrieu o Joseph Nadj, en donde el *Patp pequinés* marca, desde su creación en 1986, una etapa suplementaria en la nueva poética coreográfica.

Sin ser forzosamente bailarines de formación a veces pintores, arquitectos, médicos, filósofos o comediantes, nuevos coreógrafos-autores se caracterizan por una gran libertad de tono y de movimiento. Se mueven como piensan y en efecto, la danza se convierte en el instrumento de un pensamiento. En los años 1980, tomando el relevo de teatro físico de Jerzy Grotowsky, del *Living Theater* o de la *Mama* de New York, la danza cuestiona e interroga a su tiempo. Ella adopta a veces la violencia en las coreografías del flamenco Wim Vandekeybus, del grupo canadiense *Lalala Human Steps* o en el caso de los ingleses del *DV8*, la danza se reduce a una pulsión de energía pura: avientan los cuerpos brutalmente los unos contra los otros y arañan rabiosamente los muros. Anteriormente había aparecido ya con Anne Teresa De Keermaeker una danza con fuerte dosis de energía. La joven flamenca operaba una síntesis entre el posmodernismo americano del que ya conservaba la experiencia del minimalismo y el *Tanztheatre* alemán del cual ella conserva la fuerza expresiva. Pero con Anne Teresa, el movimiento repetitivo deja de ser un hecho estético puramente formal como en el caso de la norteamericana Lucinda Childs, para convertirse en expresión de una dificultad de ser. El mismo procedimiento se vuelve a encontrar en los solos de la alemana Suzanna Linke, en donde el movimiento repetitivo regresa como un sollozo.

El último llegado de Flandes, después de Jan Fabre, es Alain Platel, en donde las piezas, pobladas de SDF y de palmas, evocan un mundo a la Beckett.

La pareja se encuentra también mal llevada. El tradicional *Pas de deux* que a menudo unía a los bailarines toma portes de un enfrentamiento, de un combate, de un rompimiento o, peor todavía, de una indiferencia.

Al mismo tiempo que ella refleja la violencia del mundo que le rodea, la danza expresa también los dramas. En pocos años la enfermedad del SIDA ha tocado ya

tal número de bailarines que ella sola se convierte en un tema de espectáculo como para el coreógrafo norteamericano Bill T. Jones, quien evoca en *Remember y Still/Here* a su amigo desaparecido.

Otros artistas llevan sobre el mundo una mirada libre y desengañada. Sus obras, más lúdicas que combativas o desesperadas, movilizan los mitos tradicionales al mismo tiempo que los mantienen irónicamente a distancia. Esta actitud que consiste en visitar los símbolos del pasado con un humor vagabundo, se reencuentra en la danza de un Dominique Boivin o de Andy Degroat. Esta libertad, frente a un pasado contra el cual no se trata más de sublevarse sino con el cual se puede jugar permite hacer cohabitar la arqueología de la danza con las interpretaciones más personales. La piedra de toque de ballet romántico *Giselle* se vuelve, para algunos coreógrafos, el objeto de una búsqueda minuciosa mientras que para otros, como Mats Ek o Maryse Delente, no es más que un pretexto que estimula la imaginación. Sucede lo mismo para la danza barroca, fielmente reconstruida por la compañía *Ris et Danseries* de Francine Lancelo, mientras que otros, como François Raffinot, juegan con la paradoja entre modernidad y barroco para “mostrar que la exhumación del antiguo código olvidado puede perfectamente producir una perturbación en las convenciones que no tiene nada de contradictorio con la invención”.

La danza de hoy se ha convertido en espejo de la época, en el barómetro de sus tensiones, pero también en la de sus esperanzas.²³

2.2 LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO

2.2.1. Década de 1920

En el escenario mexicano de 1920, convivieron el fervor revolucionario, con los bailes populares y una brillante reforma educativa promovida por José Vasconcelos.

²³ Schoonejans, Sonia, Un siglo de danza, Centro de estudios filosóficos, políticos y sociales “Vicente Lombardo Toledano”, Primera edición 1998, México, Pág. 61 a 64.

Los primeros gobiernos pos revolucionarios reconocieron la importancia del arte para asegurar la unidad nacional. Se alimentó, pues, el impulso de autoafirmación que vivía el país. Con esta visión se creó la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes.

Vasconcelos, como titular de la Secretaría de Educación Pública, realizó campañas de alfabetización, se crearon misiones culturales, se fundaron escuelas, y se promovió la danza folclórica.

La producción musical nacionalista y la fuerza de los artistas plásticos fueron los ecos del vasconcelismo que tras la lucha armada, impulsaron lo revolucionario en el arte. Los creadores e intelectuales se convirtieron en promotores de su proyecto. El nacionalismo cultural encontró en el muralismo su expresión estética fundamental.

Las misiones culturales cobraron importancia. Luis Felipe Obregón y Marcelo Torreblanca investigaron las danzas tradicionales que diversos maestros enseñaron a la juventud.²⁴

2.2.2. Década de 1930

El pintor Carlos Mérida fue designado director de la Escuela de Plástica Dinámica, creada por el Departamento de Bellas Artes en 1931. Un año después, ésta se convierte en la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública.

Carlos Chávez, entonces director del Conservatorio Nacional de Música, determinó que fuera un pintor quien dirigiera la escuela. Opinaba que los bailarines profesionales no tenían facultades de organización administrativa y técnica.

Nellie y Gloria Campobello, protagonistas en la creación de esta escuela, crearon una danza mexicana, nacionalista y revolucionaria.

²⁴ Zavala Alonso Manuel, Cronología de la Danza Mexicana, [en línea], México, Publicación independiente, 1996-2008, [citado el 03/12/2009], Artes e Historia, Formato pagina web, Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=372827&categoria=9

Dora Duby fue una de las primeras solistas de la danza moderna que formó parte del equipo de maestros.

Junto con Xenia Zarina, divulgadora de estilos exóticos, hicieron equipo con Nellie Campobello.

México se modernizaba y también los espectáculos de teatro musical.

Las alumnas de la Escuela de Danza fueron invitadas a participar en la película Noches de Gloria, con Esperanza Iris, dirigida por Rolando Aguilar.

Aquí apreciamos el foro de Bellas Artes y un equipo de bailarines que dominan las peripecias de la técnica clásica, en la coreografía de Edmundo Santos.

El público admiraba las habilidades de los solistas que, desde muy jóvenes, impresionaban con sus alardes acrobáticos.

No podían faltar los bailes de salón, convertidos en verdaderos retos de equilibrio precario. El público, sin duda, apreciaba también estos exhibicionismos, provocadores de un vértigo modernista aclamado en Europa y Estados Unidos, importado en México. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se impulsó a la industria y se promovieron las nacionalizaciones. Los grupos obreros tuvieron gran fuerza durante este período. El pueblo de México vivía el anhelo de la independencia y el reconocimiento de sus propios valores.

La vida cultural de México en el cardenismo fue muy rica. No sólo se promovieron los ballets de masas de Nellie Campobello, sino que se dieron las polémicas públicas entre Diego Rivera y Trotsky por diferencias en sus posturas políticas.

La entrada del México pos revolucionario a la modernidad, significó también asociarse al glamor internacional.

Paralelamente, el filósofo Samuel Ramos escribió El perfil del hombre y la cultura en México, basándose en la mentalidad y la psicología de la vida diaria.

Waldeen viajó por primera vez a México en 1934 como bailarina y coreógrafa de la compañía de Michio Ito.

Cuatro años más tarde, creó un grupo mexicano de danza moderna.

Algunas alumnas de la Escuela de Danza habían tenido problemas con Nellie Campobello. Estas fueron Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Josefina Lavalle quienes junto con Magda Montoya y Sergio Franco, se integraron al grupo de Waldeen.

Las llamadas waldeenas participaron en la película Bugambilia, dirigida por el Indio Fernández. Danza y cine nacionales serían grandes cómplices entre los años 40 y 50's.

También las waldeenas aparecieron en La Diosa Arrodillada, al lado de María Félix.

Al igual que Waldeen, Ana Sokolow fue invitada por la Secretaría de Educación Pública en 1939 para formar una compañía. Eligió a jóvenes bailarinas que se habían formado con Nellie Campobello. Por vez primera, éstas conocen una disciplina real y otro tipo de exigencias expresivas. Con las waldeenas y sokolovas, se inició en México un proyecto alternativo al de la Escuela de Danza.

Julio Bracho invitó a Ana Sokolow como coreógrafa del filme, La corte del faraón. Con esta participación habría de continuarse la trayectoria de una colaboración fecunda entre la danza y el cine mexicanos. Aquí reconocemos a Rosa Reyna, al lado de Carmen Gutiérrez. El cine nacional no desaprovechó la presencia de los talentos que más tarde fortalecerían a la joven danza moderna. En 1950 el recién creado Ballet Nacional de México participó en la filmación de la película Lola Casanova, de Matilde Landeta. En esta filmación intervinieron Josefina Lavalle, Evelia Beristaín, Miguel Córcega y Alberto Almazán.

Rocío Sagaón fue otra de las más destacadas solistas de la nueva danza mexicana que aparecerían en las pantallas del cine nacional. En 1950, actuó junto con Pedro Infante en Islas Marías, dirigida por el Indio Fernández.²⁵

2.2.3. Década de 1940

El grupo de Waldeen se convirtió en el Ballet de Bellas Artes. Con música de Silvestre Revueltas, se estrenó La coronela, basada en los grabados de José Guadalupe Posada

La Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la Secretaría de Educación Pública, reconstruyó en 1984 las obras más representativas de los años 40 y 50s. Gracias a esta iniciativa, conocemos hoy las coreografías que insertaron el tema mexicano revolucionario y pintoresco, a los escenarios. Con La coronela, Waldeen abrió un parte aguas en la historia de la danza mexicana. Se le consideró la iniciadora del movimiento nacionalista en la danza.

Mientras Waldeen estrenaba La Coronela, Ana Sokolow presentó dos temporadas al frente del nuevo grupo, La Paloma Azul. Aquí aparecen José Bergamín y Rodolfo Halffter, libretista y compositor respectivamente, quienes encabezaron el patronato La Paloma Azul, nombre de la cantina donde se reunían.

Ana Sokolow contaría con fieles seguidoras, entre ellas, Rosa Reyna.

Con el movimiento de la danza moderna en ascenso, se fundó la contraparte en 1943, con el Ballet de la Cd. de México. Su antecedente inmediato fue la Escuela de Danza, la cual se había convertido en el feudo cerrado de las Campobello. Era inaccesible, incluso para las autoridades.

La primera bailarina fue Gloria Campobello. Contaba con un repertorio clásico y obras de corte mexicanista, como Obertura Republicana, con música de Carlos Chávez.

²⁵ Zavala Alonso Manuel, Cronología de la Danza Mexicana, [en línea], México, Publicación independiente, 1996-2008, [citado el 03/12/2009], Artes e Historia, Formato pagina web, Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=372827&id_seccion=783477&id_subseccion=365235&id_documento=1836

Esta escenografía de Orozco para la Obertura Republicana, se inspiró en la interpretación poética de Martín Luís Guzmán.

Al ausentarse Waldeen de México, el Ballet de Bellas Artes se convirtió en el ballet Waldeen, con Guillermina Bravo y Ana Mérida a la cabeza. Lin Durán y Amalia Hernández integraron, entre otros, la nueva compañía.

El Ballet de Waldeen reunió tanto a waldeenas como a sokolovas. Josefina Lavalle, Gabriel Houbard, Evelia Beristaín, Ana Mérida y Ricardo Silva formaron parte del elenco.

Las fuertes personalidades y diferencias de estilo entre las waldeenas y sokolovas habían influido en la conformación de bandos contrarios. En el Ballet Waldeen, finalmente se liman asperezas.

En el programa de mano reconocían a Waldeen como la iniciadora de un ballet mexicano que asimilando la esencia de las danzas tradicionales, tuviera alcances universales.

Pretendían salir de las limitaciones técnicas como ideológicas del ballet clásico

El acontecimiento más señalado de 1947 fue la creación de la Academia de la Danza Mexicana, bajo la dirección de Guillermina Bravo y la subdirección de Ana Mérida.

Desde que se fundó la Academia, hubo diferencias de criterio, tanto en lo artístico como en lo político. Guillermina Bravo postulaba una danza comprometida, menos formalista. Acompañada de un grupo de disidentes, fundó en 1948 el Ballet Nacional de México.

Rosa Reyna permaneció al lado de Ana Mérida, ahora convertida en la titular de la Academia de la Danza Mexicana. Presentó entonces la Balada de la Luna y el Venado, con música de Carlos Jiménez Mabarak.

Esta versión reconstruida de la coreografía de Ana Mérida, fue posible gracias a la participación de los bailarines Cora Flores y Oscar Leyva.

2.2.4. Década de 1950

Carlos Chávez nombra a Miguel Covarrubias jefe del departamento de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien a su vez designó al pintor Santos Balmori como director de la Academia de la Danza Mexicana. Era el año de 1950.

Covarrubias y Balmori comprendían la necesidad de fortalecer el trabajo técnico y creativo de los bailarines. Para ese propósito contrataron a Xavier Francis y a José Limón, quienes impartirían cursos de coreografía y teoría de la danza.

José Limón

Desde su llegada a México, José Limón preparó su temporada con el Ballet Mexicano de la Academia. Estrenó *Tonantzintla*, con escenografía y vestuario de Miguel Covarrubias.

Tonantzintla, fue el éxito más rotundo de la temporada de 1951.

Aquí aparecen José Limón y Valentina Castro, en *Tonantzintla*.

Acompañados aquí de Fernando Gamboa, José Limón y Doris Humphrey realizaron una labor pionera con una de las técnicas más difundidas de la danza moderna.

Doris Humphrey montó *Pasacalle* con los bailarines del Ballet Mexicano de la Academia. Actuaron Xavier Francis, Nellie Happee y Helena Jordán, entre otros. Miguel Covarrubias llevó a la Academia músicos, escenógrafos y literatos, que enriquecieron el panorama creativo. Xavier Francis se encargó de la formación dancística.

La gran temporada de 1951 estrenó *La Manda*, de Rosa Reyna, con música de Blas Galindo. Aquí vemos la reposición de 1984, con Aurora Agüería en el papel principal.

Antonio López Mancera, acompañado aquí de Tulio de la Rosa y Nellie Happee realizó la escenografía de *El chueco*, coreografía de Guillermo Keys. López Mancera visitaba la Villa de Guadalupe para captar la atmósfera de la obra.

Entre tanto, el Ballet Waldeen, ahora desplazado del medio oficial, se convirtió en el Ballet Moderno d México. Amalia Hernández contribuyó su formación y financiamiento.

Después de la temporada de 1952, vino la ruptura entre Waldeen y Amalia Hernández, quien ya tenía su propuesta artística y organizativa. Daba gran importancia a la danza tradicional mexicana, fincando así las bases del futuro Ballet Folclórico de México.

Paralelamente al surgimiento de otros grupos en el sector independiente de la danza, los estrenos de más éxito de la compañía oficial, fueron El sueño y la presencia, de Guillermo Arriaga...

Este surgía como una figura prometedora que estaba por cambiar el panorama de la danza mexicana. Aquí aparece con Beatriz Flores, en Antesala. En 1953 el Ballet Nacional también estrenó La maestra rural, coreografía de Guillermina Bravo.

En esa misma temporada, Guillermo Arriaga estrenó su Zapata, con música de José Pablo Moncayo y escenografía de Miguel Covarrubias. Zapata le valió muchos reconocimientos a Arriaga. El crítico Raúl Flores Guerrero sostuvo que era la primera realización plena de la danza moderna mexicana, y la más auténtica expresión viril.

Rocío Sagaón fue la revelación en este estreno de la obra más representativa del movimiento nacionalista de la danza mexicana.

Entre tanto, el repertorio del Ballet Mexicano seguía presentando Imaginerías, de Xavier Francis.

Destacaban entonces las actuaciones de las jóvenes generaciones de la Academia de la Danza Mexicana, en especial las talentosas Rocío Sagaón y Valentina Castro, acompañadas de Guillermo Keys y Beatriz Flores.

Los estrenos de la temporada de 1956 fueron varios. Sin embargo, Juan Calavera, de Josefina Lavalle, con diseños de Raúl Flores Canelo y música de Silvestre

Revueltas, fue la obra que mereció la mayor atención del público. Su colorido y atinado sentido humorístico de la idiosincrasia del mexicano, sedujo al entusiasta público del nacionalismo en la danza.

Los Gallos, de Farnesio de Bernal y música de Raúl Cosío, también dejaron huella en la memoria de la temporada de 1956.

La presencia de nuevos grupos enriqueció el movimiento nacional de la danza moderna, como Quinteto, de Magda Montoya y el Nuevo Teatro de la Danza, de Xavier Francis y Bodyl Genkel.

Francis decidió separarse de la Academia cuando Miguel Covarrubias no estuvo más al frente del Departamento de Danza. Se dice que al desaparecer el mago Covarrubias, cada quien quería tener su propia compañía. El poder aglutinador de su mística, como promotor generoso de la danza, había desaparecido.

Sin embargo, por falta de apoyos, el Nuevo Teatro de la Danza desaparece en 1960.

Muchos de sus integrantes formarían posteriormente otros grupos independientes, también de escasa duración.

La danza moderna recibió un nuevo impulso en 1957 durante la gira que el Ballet Nacional y Ballet Contemporáneo realizaron por la Unión Soviética, China y Europa. Fue esta enorme aventura la que provocó un giro conceptual en la forma de hacer la danza mexicana.

Uno de los problemas durante la gira fue la selección del repertorio. Los artistas mexicanos querían mostrar las obras más representativas. Tierra, de Elena Noriega, siempre fue una coreografía que tocó profundamente al público de la Unión Soviética y China.

De la misma manera, El Demagogo, de Guillermina Bravo, causó un gran impacto en el público extranjero.

El Instituto Nacional de Bellas Artes quiso celebrar el triunfo internacional de la danza mexicana, con una temporada especial. Carlos Gaona, en *Imágenes de un hombre*, llevó a la escena la nueva creación de Guillermina Bravo.

El Ballet Nacional inició la nueva década estrenando *El paraíso de los ahogados*, obra que registra la profunda revelación que significó China en la obra de Guillermina Bravo. Asocia el arte mágico de aquel país, con el de la cultura mexicana.

La introducción de la técnica Graham al Ballet Nacional, fortaleció a los bailarines mexicanos.²⁶

2.2.6. Década de 1960

El Ballet Nacional, como grupo independiente de la danza moderna, será el único que sobrevivirá los cambios abruptos de la política oficial. El Instituto Nacional de Bellas Artes decide crear la compañía oficial de ballet clásico, retirando todo su apoyo al movimiento iniciado en los años 40.

Sin embargo, veinte años después, el público mexicano también se vuelve cosmopolita y exigente. Pide una danza más técnica y menos gesticulante, como podemos observar en esta segunda versión de *El paraíso de los ahogados*.

En la década de los 70, se percibió con claridad la transición hacia lo que ahora llamamos danza contemporánea, es decir, una expresión más universal y abstracta. *Homenaje a Cervantes*, estrenado en 1972 y creado originalmente para el virtuosismo de Luis Fandiño, es una obra representativa de este momento y considerada por la propia Guillermina Bravo como el mayor reto de su vida.

Guillermina Bravo recibió el Premio Nacional de las Artes por su extraordinaria trayectoria como organizadora, maestra, bailarina y coreógrafa. Años más tarde ella le brinda su propio reconocimiento a Rufino Tamayo, durante una celebración organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en homenaje al pintor

²⁶ Zavala Alonso Manuel, *Cronología de la Danza Mexicana*, [en línea], México, Publicación independiente, 1996-2008, [citado el 03/12/2009], Artes e Historia, Formato pagina web, Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=372827&id_seccion=783477&id_subseccion=365235&id_documento=1847

oaxaqueño. Constelaciones y Danzantes, con música de Luis Rivero y telón del propio Tamayo, mezcla aspectos de la vida comunal de Oaxaca y el asombro del hombre primitivo frente a la inmensidad de las constelaciones.

Preocupada por la carrera armamentista internacional, Guillermina Bravo estrenó en 1988 Bastón de Mando, con música de Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado.

Un año después, Guillermina Bravo estrenó Sobre la violencia. Es un intento de advertir lo desastroso de la belicosidad humana. Guillermina Bravo tomó el hilo secreto de la obra *Ifigenia Cruel*, de Alfonso Reyes. Demuestra que el origen de toda violencia está en la familia. A *Ifigenia* la vemos encarnada en Antonia Quiroz.

Un año antes de que el Ballet Nacional traslade su sede a la ciudad de Querétaro, donde quedará ampliamente instalado el Centro Nacional de Danza Contemporánea, Guillermina Bravo estrena *La tambora*. Asimismo, en 1990, recibió el Premio José Limón en Culiacán, lo que la motiva a crear esta obra, alimentada en la enorme raíz que significa.

El Ballet Nacional existe gracias a su fundadora, sus bailarines y coreógrafos. Federico Castro es el de mayor antigüedad. Ingresó al Ballet Nacional en 1954 donde habrá de permanecer hasta la fecha. Castro tiene una especial habilidad para crear imágenes de enorme fantasía, y exhibir al máximo los recursos técnicos de los bailarines. Aquí apreciamos su obra *Metamorfosis*.

En la obra *Desencadenamiento*, Castro aprovechó al máximo las aptitudes físicas de sus bailarines.

En *Los constructores*, Federico Castro exhibe su sabiduría nata para los juegos visuales.

Rossana Filomarino ha sido una pieza fundamental dentro de la danza mexicana. Su carrera profesional se ha desarrollado dentro y fuera del Ballet Nacional. Una de sus obras más aplaudidas fue, *Sesión de vals para seis donde el diván no cupo*.

Rossana Filomarino replanteó toda su visión estética cuando en 1994 estrenó *Mitomorfo*, en calidad de coreógrafa independiente. Fueron sobresalientes las actuaciones de Lidia Romero, Lorena Glintz y la propia Rossana.

Como coreógrafa invitada del Ballet Nacional, Rossana estrenó en 1996 *Sol de viento*, mostrando su audacia en el giro radical que impuso a sus colegas profesionales, con esta obra de rasgos primitivos.

La maestra italiana, completamente asimilada a México, celebró sus 30 años de carrera dancística con el estreno la obra *Periplo*.

La continua producción de obras lleva a Blanc a explorar el lenguaje corporal. Después de su viaje a Bali, a mediados de los 80, Jaime crea esta danza integradora de sus experiencias en el extranjero.

Lo sinuoso de la relación humana queda plasmado en esta obra de Jaime Blanc, *El demonio de la noche*.

El más joven de los coreógrafos del Ballet Nacional, Luis Arreguín, ha encontrado el impulso para trazar un lenguaje personal. En esta obra que titula *Se necesitan dos para el tango*, actúan Orlando Schecker y Jeannie Baker.

El homenaje ofrecido a Guillermina Bravo en Bellas Artes, por su 75 aniversario, marcó el cierre de un ciclo que se inició hace más de 50 años. Testigo de la historia contemporánea de México, Guillermina Bravo es y será un ejemplo de constancia, fortaleza, resistencia y, sobre todo, creatividad apasionada. En 1996, pudimos comprobar que la danza moderna y contemporánea mexicana se debe, en gran medida, al impulso de esta protagónica mujer, que aún lucha por la superación formativa del bailarín mexicano.²⁷

2.2.7. Década de 1970

Mujeres fue montada para el Ballet Independiente en 1973. Esta filmación, original de la época, revela la audacia creativa de Graciela Henríquez al reflejar la

²⁷Zavala Alonso Manuel, *Cronología de la Danza Mexicana*, [en línea], México, Publicación independiente, 1996-2008, [citado el 03/12/2009], Artes e Historia, Formato pagina web, Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=372827&id_seccion=783477&id_subseccion=365235&id_documento=1848

expresión de la mujer en la nueva sociedad, cuestionada en sus valores más profundos. Aquí, Carmen Castro, Silvia Unzueta, Herminia Grootenboer, Anadel Lynton, Patricia Infante, Patricia Ladrón de Guevara y Bernardo Benítez, junto con la propia Henríquez nos remiten a la primera década del Ballet Independiente.

También John Fealy colaboraría estrechamente con el Ballet Independiente. Su obra Cambios enriqueció sin duda el repertorio de la nueva compañía.

Al mismo tiempo la creatividad de Flores Canelo expuso los enfrentamientos políticos y culturales de México. Luis Zermeño se perfiló como uno de los personajes que confronta la otra cara de Tema y Evasiones.

En esta filmación de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la Secretaría de Educación Pública vemos una nueva versión de La espera, obra en la que aparece el propio Flores Canelo en el papel de San Miguel Arcángel. Creada en 1973, fue uno de los grandes aciertos coreográficos de Flores Canelo. No sólo quedó plasmada con gran eficacia su línea estética, sino su preocupación por la condición del pueblo de México.

Miguel Ángel Palmeros contribuyó igualmente al crecimiento de la compañía antes de su emancipación como coreógrafo con su propia compañía, Expansión 7.

En 1972 el Ballet Independiente invitó a otro coreógrafo extranjero, Michel Descombey, quien hizo su carrera de bailarín profesional en el Ballet de la Opera de París.

El desenvolvimiento de Descombey dentro de la técnica clásica no le ha coartado el impulso para manejar propuestas inusuales y de ruptura, como en Año Cero que propone una crítica en contra de la enajenación de una sociedad capitalista.

Con sentido del humor y una fuerte dosis de realismo, Flores Canelo creó más tarde Tres fantasías sexuales y un prólogo.

En 1992 la muerte de Flores Canelo conmovió al medio de la danza mexicana. El Canelo, le decían cariñosamente sus colegas. Su convicción fue inquebrantable;

su sentido del humor fue su mejor credencial; su honestidad fue su aplomo; su amor a la cultura popular, su alimento. Cuatro años después, la compañía celebró 30 años de vida profesional.

Paralelamente al desarrollo del Ballet Independiente, creció otro nuevo grupo, resultado de la escisión ocurrida en 1979: el Ballet Teatro del Espacio, dirigido por Gladiola Orozco y Michel Descombey.

2.2.8. Década de 1980

El Ballet Teatro del Espacio, desde sus inicios, tuvo el sello inconfundible de la personalidad del coreógrafo francés.

La atmósfera cosmopolita de sus obras y los contenidos de denuncia social marcan el perfil estético de la compañía. La opera descuartizada fue creada en 1980.

Dos años después, Descombey se valió de las enormes cualidades del bailarín Tonio Torres para montar La muerte del cisne.

Una de las facetas más interesantes de Descombey es su capacidad para crear duetos de enorme intensidad y virtuosismo. En La pavana para un amor muerto, Solange Lebourges y Javier Salazar traducen con nitidez el sentido de teatralidad del coreógrafo.

Beatriz Madrid interpreta aquí el fragmento Rebeldía, de la obra 1991, Año Mozart, con la precisión y singular energía que caracteriza el trabajo de la compañía.

Un giro personalísimo y dramático ha dado Gladiola Orozco al repertorio del Ballet Teatro del Espacio a partir de sus trabajos con solistas como Javier Salazar. El coreodrama Ícaro involucró al bailarín en niveles profundos de comprensión psicológica y emotiva del personaje.

El mismo compromiso dramático le exigió Gladiola Orozco a Jessica Sandoval para el montaje de Ana Frank. La naturalidad del lenguaje exige una enorme honestidad escénica que la bailarina actriz generosamente ofrece al espectador.

Beatriz Madrid se revela actualmente como una coreógrafa joven que sorprende por su madurez y precisión. La apertura del Ballet Teatro del Espacio a otros talentosos creadores la vemos en Desde adentro, interpretada por Victoria Camera y la autora.

En los años 70 y 80s se desarrolla un movimiento de danza independiente sin paralelo en la historia de México. Sin embargo, no todos los grupos alcanzaron a igualar la trayectoria singular del Forion Ensemble, creado en 1977.

Sus coreografías fueron muestra de vitalidad e imaginación. Los fundadores del Forion Ensemble, Jorge Domínguez y Eva Zapfe, acompañados de Lidia y Rosa Romero, así como de Gregorio Fritz, tuvieron la audacia de inyectarle a la danza mexicana contemporánea la irreverencia de los tiempos.

Historias como cuerpos fue uno de los primeros hallazgos de Lidia Romero. Para 1981 el grupo ya se había instalado como el más joven e interesante de la danza mexicana independiente.

El rompimiento con las estructuras formales de la danza era evidente ante la irrupción del humor y de la cultura urbana en el escenario.

El Forion Ensemble andaba tras la huella de la idiosincrasia mexicana, vista desde una óptica joven, urbana y realista.

La presencia de Eva Zapfe dentro del Forion Ensemble fue un detonante de la teatralidad cómica que rompería el hielo de la danza de los setenta, en general solemne y alejado de toda emotividad y compromiso humanos. Su repentina muerte conmovió al medio de la danza mexicana.

Más audaz aún, Graciela Henríquez se lanzó, a principios de los 80, con la compañía Tropicanas Holliday, grupo que rescataría la danza urbana y los personajes de las vecindades populares para el espectáculo escénico.

Tropicanas surgió a partir de una convicción: alejarse de la danza formal para encontrar en las raíces culturales un nuevo perfil de vida escénica.

Graciela Henríquez declaraba entonces que la danza contemporánea era agobiante, aburrida, predecible y la más colonizada de todas las artes. Su respuesta despertó el asombro del público acostumbrado a la danza académica y formalista.

La convicción de Graciela Henríquez ha perdurado hasta 1994, cuando crea *Radoranzas*, una dramatización coreográfica de la historia de la radio, cuya estructura se finca en la crónica musical de Luis Rivero.

Después del *Forion Ensemble*, que inició una oleada de arte independiente que todos creían insostenible, reaparece el mismo grupo con otro nombre: el *Cuerpo Mutable*, que no es otra cosa más que eso: un mismo organismo cambiando constantemente de fisonomía.

Dirigido por Lidia Romero, se define claramente el compromiso con el teatro del movimiento que promovió un tipo de gesto de gran soltura y naturalidad.

A la mañana siguiente, creada en 1986, reunió a otras figuras representativas de este nuevo elenco: Mabel Diana, Herminia Grootenboer. Marcos Zazueta actuó como bailarín invitado.

El *Cuerpo Mutable* creció, como también creció el repertorio y la madurez coreográfica de su directora, Lidia Romero, autora de *Bajo Relieve*, estrenada en 1989. Jorge Domínguez creó *Volando hacia atrás entre líneas paralelas* para esta nueva versión de *El Cuerpo Mutable*.

Jorge Domínguez y Rosa Romero estudiaron las técnicas de Alwin Nikolais y Merce Cunningham. Con esta experiencia recrearon las raíces mexicanas. Su producto más logrado fue *Siete serpientes*, obra que causó gran impacto durante las giras por Japón, Europa y América Latina.

La trayectoria del *Forion Ensemble*, al *Cuerpo Mutable*, al dúo Romero-Domínguez desembocó finalmente en los solos de Rosa Romero, una forma de ser más independiente que los independientes

A lo largo de la década de los 80 se determinó una nueva forma de hacer danza mexicana. Primero, se aceptó la energía emocional suprimida en los años 70. Además, la danza-teatro se expandía por el mundo. En México, coincidió con la necesidad de expresar dramáticamente las visiones apocalípticas de la época.

En 1980 apareció el grupo Utopía bajo la dirección de Marco Antonio Silva, merecedor del Premio Nacional de Danza en varias ocasiones. Su trayectoria ha sido una de las más prolíficas y provocadoras de la danza mexicana independiente.

Vivian Cruz es, sin duda, uno de los elementos más destacados de la energía vertiginosa que caracteriza actualmente al grupo Utopía, pionero en México de la danza-teatro, y más tarde, de la danza atlética. Esta tendencia seducirá a casi todos los jóvenes bailarines de la década de los 90.

Barro Rojo significa tierra y sangre. El nombre no es gratuito. Desde su creación en 1982 los integrantes del grupo no han dejado de tocar aquellos temas que por algún motivo están teñidos de sangre.

Dirigido por Laura Rocha y Francisco Illescas, el grupo Barro Rojo señala las injusticias y se identifica con los más desprotegidos.

Contradanza le permitió a Cecilia Appleton desarrollar su fecunda creatividad como joven coreógrafa. Desde la creación de su grupo Contradanza, su carrera coreográfica ha transitado por diversas etapas. Aquí aparece en una de sus obras más recientes titulada: Yo, la otra.

Teatro del Cuerpo se inicia en 1983 como un laboratorio de investigación de las artes escénicas dirigido por Farahilda Sevilla. Los Cuatro narcisos ha sido un trabajo donde se consolida su más fecunda exploración.

Silvia Unzueta retomó los hilos de la danza expresiva del Ballet Independiente, y los recreó para su obra personal. Creó el grupo Púrpura en 1987. Sus coreografías giran en torno a situaciones humanas dramatizadas.

La carta, obra de Silvia Unzueta, es una síntesis de su fuerza expresiva.

Cecilia Lugo, directora y fundadora de Contempodanza ha sido identificada como la creadora de un humanismo femenino. Su obra En memoria de un soliloquio atravesó fronteras y recibió reconocimientos importantes en el extranjero.

El prólogo de los vientos, de Cecilia Lugo, elabora aún más el desarrollo de un lenguaje que privilegia el oficio impecable como vehículo de la expresión.

Danza Contemporánea Universitaria, de Raquel Vázquez, constituye una plataforma estable para la actividad dancística dentro de la máxima casa de estudios, paralelamente a las actividades del Taller Coreográfico y Danza Libre Universitaria.

Las obras de Raúl Parrao, director y fundador de UX Onodanza desde 1987, siempre colindan con la pesadilla. Hombres robot, mujeres mecánicas, ambientes enajenados por una sociedad de consumo, asombran por su crudeza.

En UX Onodanza hay un sentido del humor y una magia que sirve como anzuelo al ojo del espectador, niño o adulto.

Raúl Parrao se vale de todos los recursos para hacer de la danza un alucinante juego de ilusiones.

Lo sorprendente de la vida escénica de Pilar Medina es su capacidad para renovar un idioma cuyo verbo ha sido, durante siglos, el instrumento de expresión del pueblo gitano.

Pilar Medina ha reinventado una tradición para completar su discurso. Es pionera en el arte de desarmar el baile español y crear, con él, su propio lenguaje teatral, contemporáneo y universal.

En El águila dorada, Pilar Medina afianza la conciencia de sus principios expresivos.

Graciela Cervantes siempre fue una solista que, según ella, se formó

académicamente en la calle. De ahí su presencia de animal silvestre. Su vida escénica fue breve pero memorable en esa década brava de los 80s.

Rolando Beattie ha desarrollado un minucioso trabajo de investigación sobre su propio lenguaje corporal. Su obra Canto que cae lo refleja de manera contundente.

A partir de su regreso de Nueva York, Pilar Urreta nos introdujo a su íntimo universo de la imaginación. Desde la década de los 80, Pilar aparece y desaparece de manera intermitente, para volver a sorprendernos con el llamado de su naturaleza.

Jenet Tame es producto del Centro Superior de Coreografía creado en 1979 por Lin Durán. Su trayectoria la ha mantenido en estrecha relación con este centro de enseñanza, ahora convertido en el Centro de Investigación Coreográfica de donde provienen los bailarines de sus obras ahora es la directora del CICO.²⁸

2.2.9. Década de 1990

La entrada a la década de los 90 se recibe como una vertiginosa oleada de virtuosismo. Asombra la preparación técnica, casi atlética, del joven bailarín mexicano.

Dentro de este marco, el grupo Delfos aparece como muestra de una creatividad juguetona, vital, imaginativa, que va a marcar un nuevo espíritu para la danza mexicana de las últimas generaciones.

Delfos es también el recinto del talento coreográfico e interpretativo de Víctor Ruiz y Claudia Lavista, autores de Los amorosos.

En 1996 Víctor Ruiz creó Cariátides, un poema coreográfico que Claudia Lavista convierte en la visión que anticipa la realización de una escultura.

Leticia Alvarado se ha revelado como una creadora de múltiples talentos.

²⁸ Zavala Alonso Manuel, Cronología de la Danza Mexicana, [en línea], México, Publicación independiente, 1996-2008, [citado el 03/12/2009], Artes e Historia, Formato pagina web, Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=372827&id_seccion=783477&id_subseccion=365235&id_documento=1850

Compositora y coreógrafa, Leticia es también ganadora del Premio Nacional de Danza. Aquí, en su homenaje a Frida, un invierno milagroso.

Georgina Martínez se perfila en los 90 como una tesonera buscadora de raíces personales.

El grupo Nemian, de Isabel Beteta, es anfitrión de diversos creadores para fundar una plataforma de expresión múltiple.

Mario Alberto Frías es producto del Ballet Independiente, como muchos de los jóvenes bailarines que hoy destacan en la escena contemporánea. Recientemente inició su vida coreográfica personal reuniendo a varios intérpretes alrededor del Proyecto Ensemble.

Alicia Sánchez creció dentro del núcleo de UX Onodanza. Ahora se convierte en una brillante y juguetona intérprete de sí misma.

Ivonne Muñoz pertenece a una generación de jóvenes coreógrafos cuya expresión directa y cruda refleja las demandas y carencias de los tiempos actuales.

Gabriela Medina ha incorporado al lenguaje coreográfico la estética de los personajes callejeros y discapacitados, en una búsqueda muy personal

En 1996 cerramos el año con una de las expresiones más maduras e impecables de la joven danza mexicana. Juan Manuel Ramos convenció con su precisión técnica y poética al montar Bajo la luz, con o sin p. Al mismo tiempo nos hizo pensar que los creadores como él son la síntesis de todo lo vivido, aprendido y acumulado a lo largo de un siglo.

Pero finalmente la danza contemporánea es impredecible. Va con los impulsos de la época y pese a todo lo registrado en esta cronología visual de la danza mexicana, no podremos estar seguros de lo que nos espera a la vuelta del siglo.

Entre los años 1966 y 1968 la danza mexicana es sacudida por los acontecimientos históricos nacionales y mundiales. En ese período de turbulencia social, nace el

Ballet Independiente, una iniciativa de Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco. Ambos provienen del Ballet Nacional.

Desde Pastorela...y Luzbel, Raúl Flores Canelo define su perfil coreográfico.

Más tarde agudiza su actitud crítica en Juegos de playa... y Librium, obras producidas en 1967.

El Ballet Independiente invitará a creadores de enorme prestigio como parte de su crecimiento artístico. Con este propósito, Ana Sokolow creó su coreografía Desiertos, en la que se refleja la agitación del momento. Es el año de 1968.

La bailarina y coreógrafa venezolana Graciela Henríquez se dio a conocer como una renovadora del lenguaje corporal y coreográfico desde sus primeras obras, también para el Ballet Independiente.

Invenciones marcó sus primeros pasos. La siguiente, Gymnopedia...fue un trabajo formalista pero con una propuesta corporal que se aleja de la rigidez del entrenamiento técnico.

El grupo Antares, fundado por Adriana Castaños en Hermosillo, Sonora sorprendió desde 1987 a los grupos de la capital por la visión cosmopolita y precisión técnica de sus obras.

La hermana bizca ha sido una de las coreografías que mejor refleja el espíritu de la compañía. Esta, desde sus inicios, cuenta con la inspiradora colaboración del compositor Joaquín López Chas, actualmente el músico joven más cercano y productivo para el gremio de la danza mexicana.

Creadora de un lenguaje pleno de humor, versatilidad y dinamismo, Adriana Castaños pertenece a la generación de coreógrafos que hoy marcan la historia de la década de los 80.

Actualmente Adriana Castaños colabora con diversos grupos y bailarines con quienes comparte su natural sabiduría escénica.

Un grupo de provincia reconocido por su constancia, aunque población flotante es Sinalodanza, de Culiacán, fundado y sostenido por Héctor Chávez.

De Mexicali, el grupo Paralelo 32, dirigido por Carmen Bojorquez, es el anfitrión de uno de los encuentros bilaterales más importantes para la actividad dancística entre México y Estados Unidos.

Artistas como Marta Bracho en Sonora, Alejandra Serret en Oaxaca y Valentina Castro en Monterrey promovieron la actividad dancística en provincia. En los años 80 se multiplica el fenómeno. El grupo Koreos, de Oaxaca, es una extensión de la danza mexicana alejada del centro de la República.

El grupo Módulo, de la Universidad Veracruzana, también se convirtió en otra extensión de la danza contemporánea en Jalapa durante la gestión de Alejandro Schwartz al frente de la Facultad de Danza.

Sonora y Nuevo León son los estados que mayores sorpresas han brindado al espectador del Distrito Federal. Arte Móvil Danza Clan es otro ejemplo de la vida dancística Monterrey.

Dirigida por Graciela Torres, la Compañía de Danza Contemporánea de Yucatán es un grupo avalado por el impulso emprendedor. A pesar de su lejanía del centro de la República, ha llegado a conquistar importantes reconocimientos nacionales, sobre todo por la excelencia de sus jóvenes bailarines.

San Luis Potosí, pionero en los festivales de danza, se ha convertido en el estado anfitrión que año tras año recibe a grupos nacionales y extranjeros. Lila López, la más grande impulsora de estos encuentros, lleva 15 años promoviendo esta actividad en provincia.

La compañía estatal Núcleo Danza, cuyo coreógrafo titular es el Mtro. Tono Torres, y dirigida por la Mtra. Guadalupe Orellana, es una muestra del talento y profesionalismo desarrollados en el estado.²⁹

²⁹ Zavala Alonso Manuel, Cronología de la Danza Mexicana, [en línea], México, Publicación independiente, 1996-2008, [citado el 03/12/2009], Artes e Historia, Formato pagina web, Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=372827&id_seccion=783477&id_subseccion=365235&id_documento=1855

3. MARCO TEÓRICO

3.1 CRONOLOGÍA, CONCEPTO E IMPORTANCIA DE LA ADMINISTRACIÓN.

El arte y la práctica de la administración han sido usados desde hace muchos siglos para planificar, organizar y controlar a las personas y otros recursos. Desarrollar y construir inmensos proyectos de carácter público como son la muralla china, las pirámides de Egipto y los acueductos que proveían de agua a las ciudades del Imperio romano requerirían de una buena Administración. Desde hace mucho tiempo, la administración ha sido considerada como un arte, fue trasladada verbalmente sin principios teóricos documentados que pudieran ser usados por generaciones futuras de directivos. Sin embargo, un grupo de primeros pensadores fundaron las escuelas del pensamiento sobre la Administración, como la clásica o la del comportamiento. Esos pensadores incluyen a Sun Tzu en China, Nicolás Maquiavelo en Italia y a Adam Smith en Gran Bretaña.³⁰

3.1.1. CRONOLOGÍA DE LA ADMINISTRACIÓN³¹

Año aproximado	Individuo o grupo étnico	Contribuciones importantes a la administración
5000 a.C.	Sumerios	Escritura: Conservación de registros
4000	Egipcios	Se reconoce la necesidad de planear, organizar y regular.
2700	Egipcios	Se reconoce la necesidad de honestidad o juego limpio en la administración. Terapia de la entrevista- "no lo retenga, expúselo".
2600	Egipcios	Organización descentralizada.

³⁰ Gómez-Mejía, Luis R, Blakin, David B, Administración, Mc Graw Hill, España, 2006, Pág. 8.

³¹ George Claude S. Jr., Álvarez Medina Ma. De Lourdes, Historia del Pensamiento Administrativo, Pearson Educación, 2ª Edición, México, 2005, Pág. 313.

2000	Egipcios	Se reconoce la necesidad de la respuesta por escrito. Uso de un cuerpo de concejeros.
1800	Hammurabi	Control por el uso de testimonios y escritura; establecimiento del salario mínimo; reconocimiento de que la responsabilidad no puede transferirse.
1600	Egipcios	Centralización en la organización.
1491	Hebreos	Concepto de organización, principio de jerarquización, principio de delegación.
1100	China	Se reconoce la necesidad de la organización, planeación, dirección y control.
600	Nabucodonosor	Control de producción y salario incentivo.
500	Mencius	Reconocimiento de la necesidad de los sistemas y estándares.
	China	Reconocimiento del principio de especialización, dirigir y organizar.
	Sun Tsu	Reconocimiento de la necesidad de planear, dirigir y organizar.
400	Sócrates	Enunciación de la universalidad de la organización.
400	Jenofonte	Reconocimiento que la administración es un arte separado.
	Ciro	Reconocimiento de la necesidad de las relaciones humanas. Uso del estudio de materiales.
350	Griegos	Método científico aplicado. Uso de métodos de trabajo y tiempo.
	Platón	Enunciación del principio de

		especialización.
325	Alejandro el Grande	Uso de estado mayor (Staff).
321	Kautilya (India)	Ciencia y arte de gobierno.
175	Catón	Uso de la descripción de tareas.
50	Varrón	Uso de especificación de tareas.
20 a.C.	Jesucristo	Unidad de mando. Regla de oro. Relaciones humanas.
284	Diocleciano	Delegación de autoridad.
900	Alfarabi	Enlistado de las características de un líder.
1100	Ghazali	Enlistado de las características de un administrador.
1340	L. Pacioli (Génova)	Contabilidad por partida doble.
1395	Francisco Di Marco	Prácticas de la contabilidad de costos.
1410	Los hermanos Soranzo	Uso de diario y libro mayor.
1418	Barbarigo	Formas de organización de los negocios; trabajos sobre procesos contables usados.
1436	Arsenal de Valencia	Contabilidad de costos; facturas y balances para control; numeración de partes inventariadas; intercambiabilidad de partes; uso de la administración de personal; estandarización de partes; control de inventarios y control de costos.
1500	Sir Tomás Moro	Llamado a la especialización; denuncias de las faltas por administración y jefaturas pobres.

1525	Nicolás Maquiavelo	Principio de la confianza en el consentimiento de las masas; se reconoce la necesidad de la cohesividad en la organización; enunciación de las cualidades de un jefe.
1767	Sir James Steuart	Teoría de la fuente de autoridad; impacto de la automatización.
1776	Adam Smith	Aplicación del principio de especialización a los trabajadores manufactureros; conceptos sobre control-cómputo de devoluciones.
1785	Thomas Jefferson	Llamó la atención sobre el concepto de partes intercambiables.
1799	Eli Whitney	Método científico; uso de la contabilidad de costos y control de calidad; aplicó el concepto de partes intercambiables; reconocimiento del campo de la administración.
1800	James Watt Matthew Boulton Soho, England	Procedimientos pauta de operación; especificaciones; métodos de trabajo; salarios intensivos; tiempos normales; datos normales; reuniones navideñas de empleados; gratificaciones notificadas en navidad; sociedad mutualista de seguros para empleados; uso de auditorías.
1810	Robert Owen New Lanark Scotland	Necesidad de prácticas (relaciones) de personal reconocidas y aplicadas; se asume la responsabilidad de adiestrar a los trabajadores; construcción de conjuntos de casas limpias para trabajadores.

1820	James Mill	Análisis y síntesis de movimientos humanos.
1832	Charles Babbage	Énfasis en el enfoque científico; énfasis en la especialización; división del trabajo; estudio de tiempos y movimientos; contabilidad de costos; efectos de los colores sobre la eficiencia del empleado.
1835	Marshall, Laughlin, et al	Reconocimiento y discusión de la importancia relativa de las funciones de la administración.
1850	Mill, et al	Campo del control; unidad de mando; control de materiales y trabajo; especialización-división del trabajo; salarios incentivos.
1855	Henry Poor	Principios de organización, comunicación e información aplicada a los ferrocarriles.
1856	Daniel C. McCallum	Uso de organigrama para mostrar la estructura de la administración. Aplicación de administración sistemática a los ferrocarriles.
1871	William S. Jevons	Estudio de movimientos en el uso de la azada, estudio de los efectos sobre el trabajador en el uso de diferentes herramientas; estudios de fatiga.
1881	Joshep Wharton	Estableció a nivel universitario un curso de administración de negocios.
1886	Henry Metcalfe	Arte de la Administración, ciencia de la administración.
	Henry R. Towne	Ciencia de la Administración.
1891	Frederick Halsey	Plan de premios sobre salarios pagados.

1900	Frederick W. Taylor	Administración científica; aplicación de sistemas; manejo de personal; cooperación entre trabajo y administración, salarios altos; carga igual entre trabajo y administración; organización funcional; principio de delegación aplicado al mercadeo; sistema de costos; estudio de métodos; estudio de tiempo; definición de la administración científica; énfasis sobre tareas del gerente; énfasis en la investigación, modelos, planeación, control y cooperación.
	Frank V. Gilberth	Ciencia del estudio de movimientos "therbligs".
1901	Henry L. Gantt	Sistema de tarea y bonificación; enfoque humanístico al trabajo; gráficas de Gantt; responsabilidad de la administración por el adiestramiento de los trabajadores.
1910	Hugo Munsterberg	Aplicación de la psicología a los gerentes y a los trabajadores.
	Walter Dill Scott	Aplicación de la psicología a la propaganda y al personal.
	Harrington Emerson	Eficiencia de la ingeniería; principios de eficiencia.
	Hugo Diemer	Texto pionero en la administración de la fábrica.
1911	Harlow S. Person	Inició en Estados Unidos la primera conferencia en administración científica; dio reconocimiento académico a la administración científica.

	Jhon C. Duncan	Texto comprensivo a nivel universitario en administración.
1915	Horace B. Drury	Crítica de la administración científica.
	Robert F. Hoxie	Crítica de la administración científica- reafirmación de las ideas iniciales.
	F.W. Harris	Modelo económico para el tamaño del lote.
	Tomás A. Edison	Mecanismo de un juego bélico para evadir y destruir submarinos.
	Henry Fayol	Primera teoría completa de la administración; reconocimiento de la necesidad para que la administración sea enseñada en las escuelas.
	Alexander H. Church	Concepto funcional de la administración; primer americano que explica la totalidad de los conceptos administrativos relacionando cada componente al todo.
	A.K. Erlang	Anticipó la teoría de colas.
1917	William H Leffingwell	Administración científica aplicada a la oficina.
	Meyer Bloomfield	Fundador del movimiento de la administración de personal.
1918	Carl C. Parsons	Se reconoce la necesidad de aplicar la administración científica a las oficinas.
	Ordway Tead	Aplicación de la psicología a la industria.
1919	Morris L. Cooke	Diversas aplicaciones a la administración científica.
1923	Oliver Sheldon	Desarrolló una filosofía de la administración, principios de la

		administración.
1924	H.G. Dodge H.G. Romin W.A. Shewhart	Uso de la teoría de la inferencia y probabilidad estadística en la inspección por muestras y el control de calidad por medios estadísticos.
1925	Roland A. Fisher	Diversos métodos modernos estadísticos, incluyendo la prueba chi-cuadrada, estadística Bayesiana, teoría de la muestra y diseño de experimentos.
1927	Elton Mayo	Concepto sociológico de grupos de trabajo.
1928	T.C Fry	Fundamento estadístico de la teoría de las colas.
1930	Mary P. Follet	Filosofía de la administración basada en la motivación individual. Enfoque del grupo operacional para resolver problemas de administración.
1931	James D. Mooney	Se reconoce como universales los principios de organización.
1938	Chester I. Barnard	Teoría de la organización; aspectos sociológicos de la administración; necesidad de la comunicación.
1939	P.M.S. Blacket, et al	Investigación de operaciones.
1943	Lyndall Urwick	Colección, consolidación y correlación de los principios de administración.
1945	Kurt Lewin	Aportó las bases para la escuela del desarrollo organizacional.

1947	Max Weber Rensis Likert Chris Aryris	En la teoría de la organización se enfatizó en la psicología, psicología social e investigación en relaciones humanas; incorporación de un sistema abierto en la teoría de la organización.
1949	Norbert Wiener Claude Shannon	Se enfatizó en la administración, en el análisis de sistemas y en la teoría de la información.
1950	Peter Drucker	Administración por resultados.
1951	Franck Abrams Benjamín M. Selekman	Reintroducción en el pensamiento administrativo de la política administrativa.
1955	Herbert Simon Harold J. Leavitt Robert Schlaifer	Se enfatizó en la conducta humana en la toma de decisiones, viéndola como una operación identificable, observable y mensurable; se acrecentó la atención en la psicología administrativa.
1956	Ludwing von Bertalanffy	Desarrolló la teoría de sistemas.
1959	Frederick Herzberg	Presentó la teoría dual sobre satisfacción en el trabajo.
1961	Rensis Likert	Estudio de los efectos que la actividad de los supervisores tienen en la satisfacción del desempeño en el trabajo. Correlación de estilos de supervisión y niveles de productividad.
1961	Burns y Stalker	Señalan la incertidumbre en el medio ambiente como variable determinante de la estructura organizacional.
1964	Abraham Maslow	Presenta la teoría de la motivación basada en las necesidades humanas.

1964	Amitai Etzioni	Describe la tipología de las organizaciones y analiza la comunicación, el poder y el conflicto.
1965	Joan Woodward	Señala que los sistemas tecnológicos equivalentes tienen estructuras de organización similares.
1966	Daniel Katz y Robert Khan	Aplica la teoría de sistemas al estudio de las organizaciones.
1967	Renate Mayntz	Clasifica las estructuras de autoridad en jerárquicas democráticas y técnicas. Relaciona autoridad y comunicación, analiza el conflicto organizacional.
1967	Chris Argyris	Analiza al individuo y su personalidad, y la compara con la organización y sus necesidades.
1969	Paul Lawrence y Jay Lorch	Estudia a la organización y su relación con el ambiente. Encuentran que la organización enfrenta diferentes medios ambientes para cada uno de sus subsistemas.
1969	Douglas McGregor	Presenta su teoría "X" y "Y" y plantea que en la forma en que se dirige depende de lo que los directivos piensan respecto al comportamiento de sus empleados.
1969	Edwards Deming	Inicia la cultura de calidad. Propone el ciclo Deming para la calidad y utiliza propuestas de Walter Shewart.
1970	Charles Perrow	Cuestiona la posibilidad de que exista una "mejor manera de administrar a las organizaciones" y señala que lo que debe encontrarse son los patrones de variación.

1971	Peter Blau	Encuentran que el tamaño y la complejidad de la organización son determinantes en la estructura.
1971	Kenneth R. Andrews e Igor Ansoff	Desarrollan la escuela de diseño y planeación estratégica.
1972	Robert Blake y Jane Mouton	Proponen el grid gerencial y clasifican las intervenciones de desarrollo organizacional.
1973	Charles West Churchman	Analiza las dificultades de percibir los objetivos, recursos, componentes y limitantes del sistema.
1975	Edgar Schein	Analiza la cultura organizacional como sistema de apoyo a las estrategias organizacionales.
1975	Oliver Williamson	Introduce la teoría de costos de transacción con una perspectiva de sistemas racionales abiertos.
1976	Kaoru Ishikawa	Impulsa el uso de herramientas estadísticas para control de procesos base de las seis sigmas. Desarrolla los círculos de control de calidad.
1977	Tushman y O'Really	Propone el uso de la cultura para lograr ventajas estratégicas en la innovación.
1978	Abernathy y Utterback	Proponen un modelo cíclico de cambio tecnológico.
1978	Chris Argyris	Inicia la propuesta teórica del aprendizaje organizacional.
1979	Philp B. Crosby	Hace una propuesta de "cero defectos" como un estándar de dirección.

1979	Joseph M. Juran	Funda el instituto Juran para la calidad y pone énfasis en la planeación para la calidad.
1979	Charles Hoffer	Presenta una visión histórica de los paradigmas de administración estratégica.
1982	Giovanni Dosi	Describe un paradigma tecnológico y las trayectorias tecnológicas dentro de éste.
1982	Michael Porter	Propone un modelo para el estudio de los sectores industriales y de la competencia
1984	P. Rumelt	Estudios sobre heterogeneidad de la firma.
1985	Freemont Kast y James Rosenzweig	Utilizan el enfoque de sistemas como base para unir las teorías de la organización y la administración.
1986	Armand Feigenbaum	Acuña el concepto de "control de calidad total".
1986	Keith Pavitt	Relaciona desarrollo económico y competitividad tecnológica. Presenta una teoría y taxonomía del cambio técnico.
1987	Michael Porter	Propone la cadena de valor para analizar la ventaja competitiva de la empresa.
1990	Lowell Stell	Presenta propuestas sobre decisiones estratégicas e innovación.
1990	Peter Drucker	Introduce la noción de sociedad del conocimiento.
1990	Peter Senge	Desarrolla un modelo práctico para organizaciones que aprenden.
1991	Parlad y Hamel Jay Barney Dorothy Leonar Barton	Presentan su propuesta sobre "competencias esenciales o centrales".

1992	Chris Argyris y Donald Schon	Teoría del aprendizaje organizacional.
1992	Lundvall	Hace su propuesta sobre "sistemas nacionales de innovación".
1994	Henry Mintzberg y James Quinn	Representantes del enfoque del aprendizaje en la administración estratégica.
1995	Ikujiro Nonaka y Hirotaka Takeuchi	Presentan la teoría de creación del conocimiento.
1997	Teece, Pisiano y Shuen	Identifican capacidades dinámicas en las empresas. Éstas tienen la virtud de crear más capacidades y ayudan a mantener la ventaja competitiva
1997	Annie Brooking	Administración del capital intelectual de la empresa.
1998	Chun Wei Choo	Relaciona el comportamiento organizacional con la administración de la información.
1998	Alfred Chandler	Presenta una visión de la firma dinámica, incluyendo el papel de la tecnología, la estrategia y las regiones.
1999	T. Davenport y L. Prusak	Presenta una visión de la administración del conocimiento en las organizaciones.
2000	A. Gupta y V. Govindarajan	Estudia la transferencia del conocimiento entre las corporaciones multinacionales.
2000	Acs Zoltan	Redes. Entramados de vinculaciones e interconexiones entre los estados, sociedades y organizaciones.
2002	M.J. Orlekauski	Equipos virtuales o dispersos.

3.1.2. CONCEPTO DE ADMINISTRACIÓN

Administración es la disciplina que permite diseñar y operar una organización para que interactuara en sus mercados de manera que genere valor para sus participaciones.³²

El término “administración” viene del latín *administrare*, palabra formada por el prefijo *ad-*, que indica hacia, a, orientado, dirigido, acción, *ministrare*, que significa servir, cuidar.³³

Proceso de planificación, organización, dirección y control del trabajo de los miembros de la organización y de usar los recursos disponibles de la organización para alcanzar las metas establecidas.³⁴

Es un proceso para planear, organizar, integrar, dirigir, controlar y coordinar una actividad o relación de trabajo, la que se fundamenta en la utilización de recursos para alcanzar un objetivo determinado.³⁵

El proceso de usar recursos de la organización para alcanzar los objetivos de la misma, por medio de las funciones de planeación, organización e integración del personal, del liderazgo y del control.³⁶

Por tanto, administrar es la actividad orientada a cuidar y servir a las instituciones humanas.

Para Wilburg Jiménez Castro, la administración es una:

“Ciencia compuesta de principios, técnicas y prácticas, cuya aplicación a conjuntos humanos permite establecer sistemas racionales de esfuerzo cooperativo, a través de los cuales se puede alcanzar propósitos comunes que no se pueden lograr individualmente en los organismos sociales.”

³² Valdés Robles Gloria, *Administración un enfoque interdisciplinario*, Ed., Pearson Educación, México, 2003, p.p. 419.

³³ Rodríguez Hernández Sergio *Introducción a la Administración Teoría general Administrativa: origen, evolución y vanguardia*, Ed. Mc Graw Hill, México, 2007, pp., 464.

³⁴ Stoner, James , Freeman, R. Edward, Gilbert , Daniel R.; tr. Pilar Mascaro Sacristán, *Administración*, México : Prentice Hall, 1996, Pág.7.

³⁵ Valencia, Rodríguez Joaquín, *Administración I*, Thomson, México 2006, pp.3

³⁶ Du Brin J. Andrew, *Fundamentos de Administración*, Thomson Editores, S.A de C.V, México, 2000, 5ª Edición, Pág.3

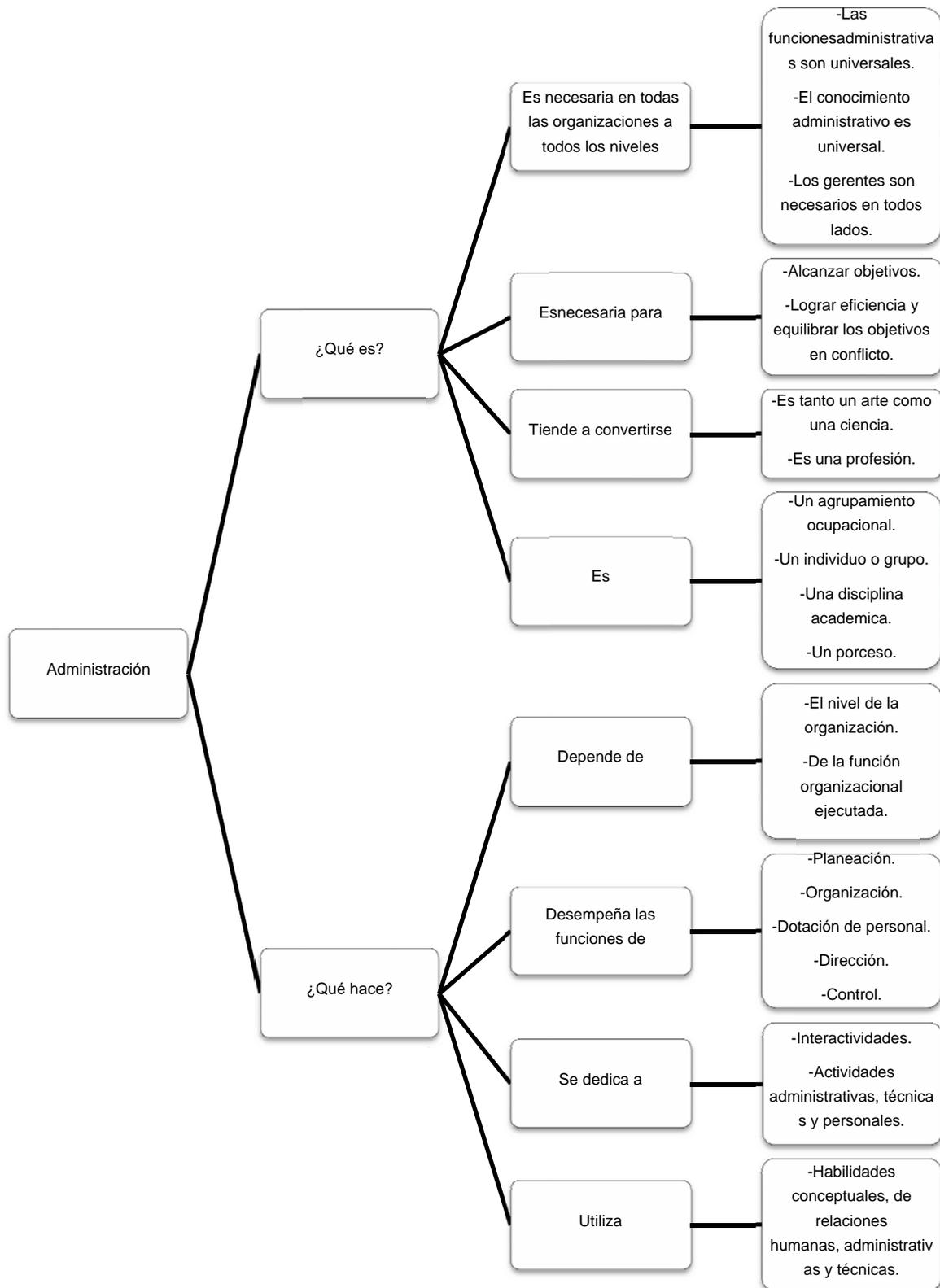
Fremont E. Kast, por su parte, la define como la: “Coordinación de individuos y recursos materiales para el logro de objetivos organizacionales, lo que se logra por medio de cuatro elementos:

1. Dirección hacia objetivos,
2. Participación de personas,
3. Empleo de técnicas y
4. Compromiso con la organización”

Administración (*Management, administration*) Conjunto de técnicas sistemáticas que permiten que las organizaciones sociales logren sus fines. Acción de planear, controlar y dirigir los recursos de una organización con el fin de lograr los objetivos deseados.³⁷

³⁷ Rodríguez Hernández, Sergio, Introducción a la Administración Teoría general Administrativa: origen, evolución y vanguardia, Ed. Mc Graw Hill, México, 2007, pp., 464.

3.1.3. PANORAMA GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN³⁸



³⁸ Pañeda Benavides, Javier, Administración, Mc Graw Hill, México, 2004, Pág.4

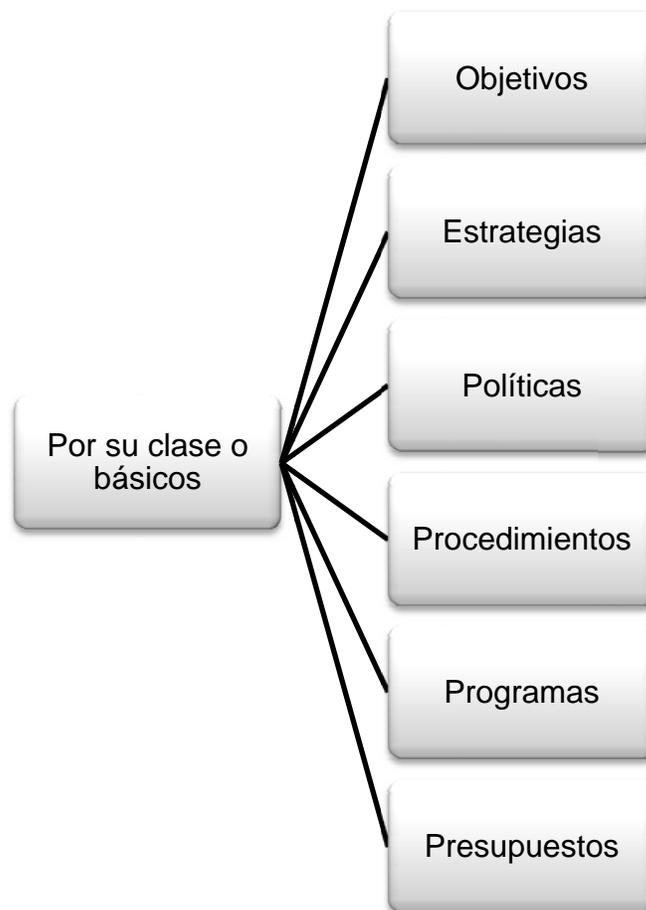
3.1.4. EL PROCESO ADMINISTRATIVO

Las cuatro funciones básicas:

PLANEACIÓN

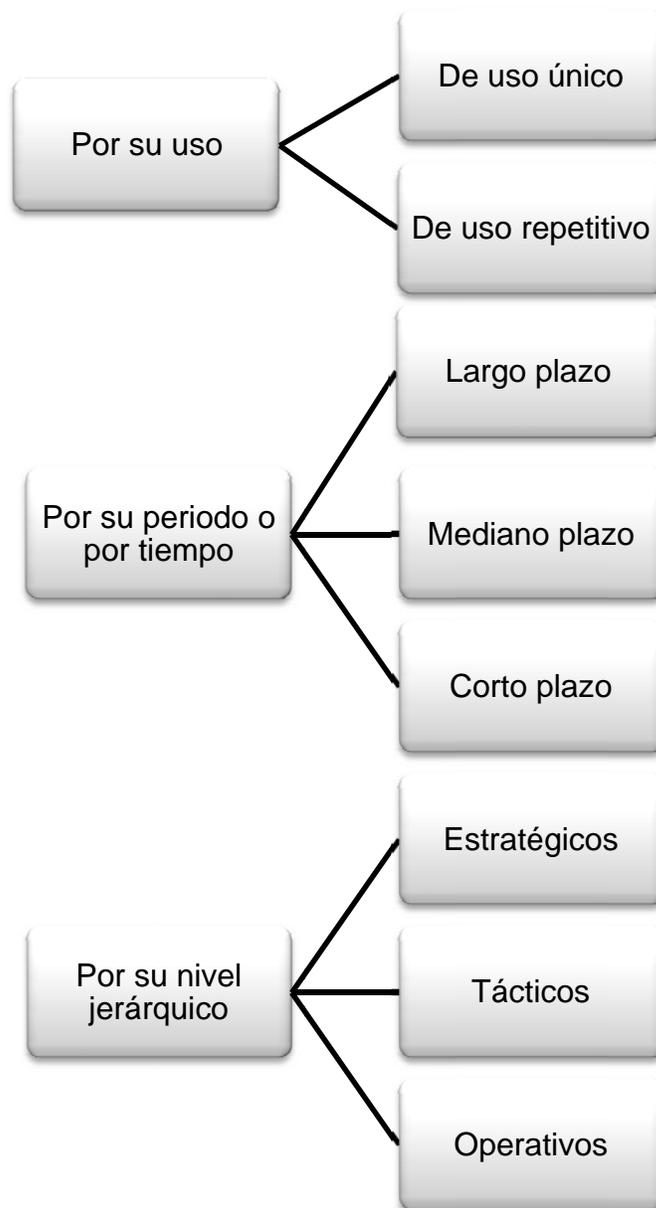
Comprende escoger las tareas que deben ejecutarse para alcanzar los logros de la organización, bosquejar cómo las tareas se deben ejecutar, e indicar cuándo deben ser ejecutadas. Las actividades de planeación se enfocan en el alcance de las metas. Por medio de sus planes, los gerentes bosquejan exactamente lo que las organizaciones deben hacer para tener éxito. A la planeación le compete el éxito de la organización en el futuro cercano (a corto plazo) y también en el futuro a largo plazo.³⁹

CLASIFICACIÓN DE LOS PLANES⁴⁰



³⁹ Certo C. Samuel, Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global, Prentice-Hall, Bogotá, Colombia, 2001, Pág.6

⁴⁰ Pañeda Benavides, Javier, Administración, Mc Graw Hill, México, 2004, Pág.44

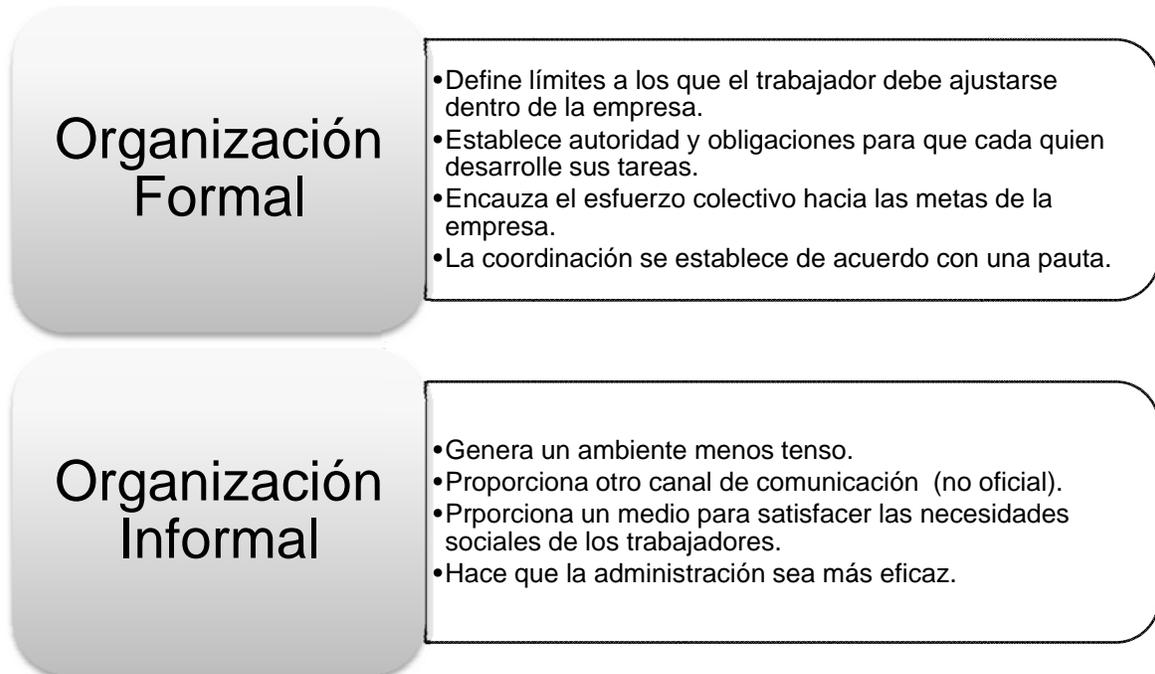


ORGANIZACIÓN

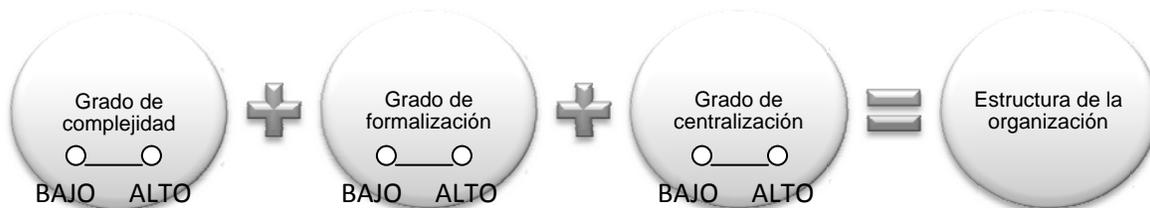
Puede pensarse como la asignación de las tareas que se desarrollan bajo la función de planeación para varios individuos o grupos dentro de la organización. La organización, entonces, crea un mecanismo para llevar los planes a la acción. A la gente, dentro de la organización, se le asignan tareas y trabajos que contribuyen a las metas de la compañía. Las tareas se organizan de modo que la producción de cada individuo de cada individuo contribuya al éxito del

departamento que, a su vez, contribuye al éxito de la división, que por último, contribuye al éxito de la organización.⁴¹

CARACTERÍSTICAS DE LA ORGANIZACIÓN TANTO FORMAL COMO INFORMAL⁴²



DEFINICIÓN DE LA ESTRUCTURA DE LA ORGANIZACIÓN⁴³



⁴¹ Certo C. Samuel, Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global, Prentice-Hall, Bogotá, Colombia, 2001, Pág.6

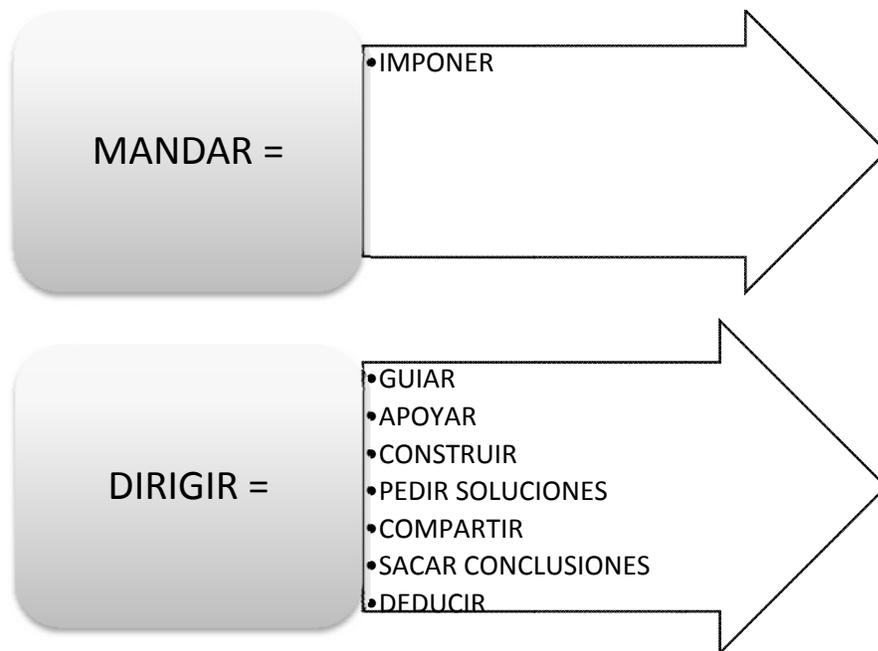
⁴² Pañeda Benavides, Javier, Administración, Mc Graw Hill, México, 2004, Pág.125

⁴³ Ídem, , Pág.127

INFLUENCIA (DIRECCIÓN)

Comprende otra de las funciones básicas dentro del proceso de la administración. También llamada motivación, liderazgo o dirección, concierne, en primera instancia, a la gente dentro de las organizaciones. La influencia puede ser definida como la guía de las actividades de los miembros de la organización en la dirección apropiada. Una dirección apropiada es la que ayuda a que la organización se dirija hacia el logro de sus metas. El propósito último de la influencia es aumentar la productividad. Los ambientes de trabajo orientados hacia las personas generalmente generan mayores niveles de producción a largo plazo que los ambientes orientados hacia las tareas, porque la gente encuentra estos últimos de poco agrado.⁴⁴

Se dice que el jefe manda y el líder dirige. La diferencia entre ambos conceptos aparece el siguiente cuadro:⁴⁵



CONTROL

Es la función de administración por la cual los gerentes:

⁴⁴ Certo C. Samuel, Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global, Prentice-Hall, Bogotá, Colombia, 2001, Pág.6

⁴⁵ Pañeda Benavides, Javier, Administración, Mc Graw Hill, México, 2004, Pág.210

1. Recogen información que mide el desempeño reciente dentro de la organización.
2. Compara el desempeño actual con desempeño estándares preestablecidos.
3. De esta comparación, se determina si la organización debería modificarse para cumplir con los estándares preestablecidos.⁴⁶

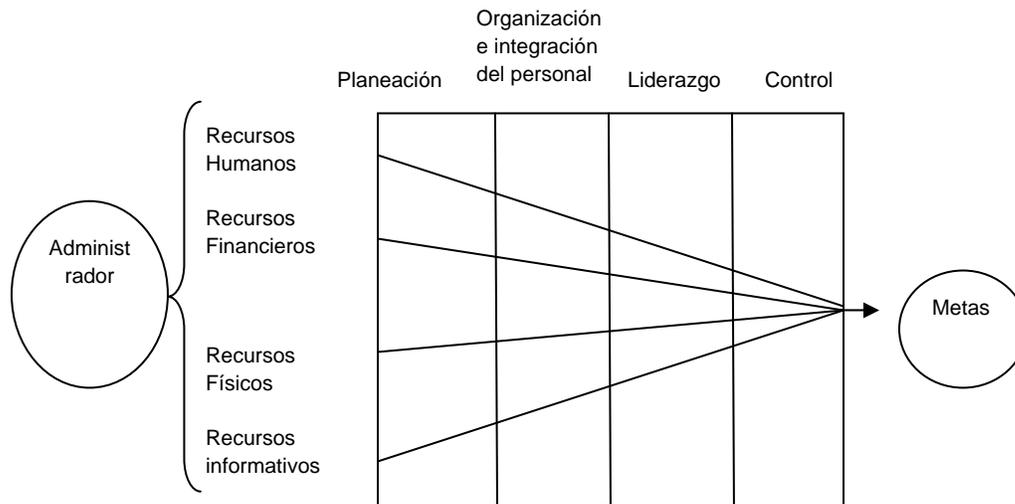
PROCESO DEL CONTROL⁴⁷



⁴⁶ Certo C. Samuel, Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global, Prentice-Hall, Bogotá, Colombia, 2001, Pág.6

⁴⁷ Pañeda Benavides, Javier, Administración, Mc Graw Hill, México, 2004, Pág.302.

3.1.5. FUNCIONES DE LA ADMINISTRACIÓN⁴⁸



3.1.6. DIFERENCIA ENTRE EFICIENCIA Y EFICACIA EN LA ADMINISTRACIÓN

Eficacia administrativa se refiere al uso de los recursos que hace la administración para cumplir las metas de la organización.⁴⁹

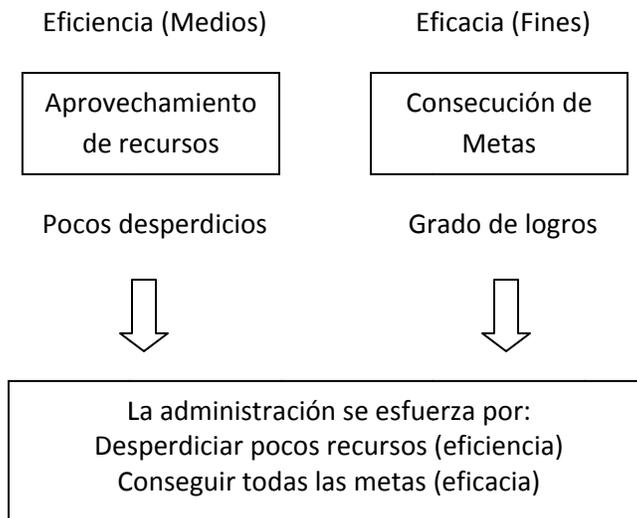
Eficiencia administrativa se refiere al grado en que los recursos organizacionales contribuyen a la productividad. Se mide por la proporción del total de los recursos organizacionales usados durante el proceso de producción.⁵⁰

⁴⁸ Du Brin J. Andrew, Fundamentos de Administración, Thomson Editores, S.A de C.V, México, 2000, 5ª Edición, Pág.8

⁴⁹ Certo C. Samuel, Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global, Prentice-Hall, Bogotá, Colombia, 2001, Pág.25

⁵⁰ Ídem

EFICIENCIA Y EFICACIA EN LA ADMINISTRACIÓN⁵¹



VARIAS COMBINACIONES DE EFICACIA ADMINISTRATIVA Y DE EFICIENCIA ADMINISTRATIVA⁵²



⁵¹ Robbins Stephen P, Coulter Mary, Administración, 8ªEdición, Pearson, México, 2005, Pág.8

⁵² Certo C. Samuel, Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global, Prentice-Hall, Bogotá, Colombia, 2001, Pág. 599

3.1.7. ADMINISTRACIÓN TRADICIONAL VS ADMINISTRACIÓN ACTUAL

Administrador tradicional	Administrador actual
Piensa en él como gerente o jefe.	Piensa en él como patrocinador, líder de equipo o consultor interno.
Sigue la cadena de mando.	
Trabaja dentro de una estructura organizacional fija.	Trata con quien quiera que sea necesario para que se haga el trabajo.
Toma él solo la mayoría de las decisiones.	Cambia las estructuras de la organización de acuerdo con los cambios del mercado.
Acapara la información.	
Trata de dominar una disciplina importante, por ejemplo, la mercadotecnia o las finanzas.	Invita a terceros a participar en la toma de decisiones.
Exige largas jornadas de trabajo.	Comparte la información.
	Trata de dominar una amplia gama de disciplinas de la administración.
	Exige resultados.

Fuente: Adaptado de Brian Dumaine, "The New Mon-Managers", Fortune, 22 de febrero de 1991, Pág. 81; Joe McGavin, "You're a Good Manager If you..." Manager's Edge, septiembre 1998, Pág.7⁵³

3.2. LA ADMINISTRACIÓN Y SU RELACIÓN CON LAS INDUSTRIAS CULTURALES.

3.2.1. EL ARTE, LA CREATIVIDAD Y EL ADMINISTRADOR ESTRATÉGICO⁵⁴

El administrador profesional debe estar capacitado para utilizar técnicas generales y universales, y debe, además, tener la creatividad para adaptar el conocimiento técnico aprendiendo durante su formación a situaciones concretas muy diversas, pues ninguna organización social productiva es igual a otra. Son muchos los factores que hacen que las empresas difieran: no todas tienen la misma capacidad tecnológica, no todas operan en medios con el mismo nivel económico; por tanto, cada empresa tiene que desarrollar su estrategia.

⁵³Du Brin J. Andrew, Fundamentos de Administración, Thomson Editores, S.A de C.V, México, 2000, 5ª Edición, Pág.10

⁵⁴Rodríguez Hernández Sergio Introducción a la Administración Teoría general Administrativa: origen, evolución y vanguardia, Ed. Mc Graw Hill, México, 2007, pp., 464.

El concepto de estrategia que tiene su origen en la milicia, donde se le define como el arte dirigir las operaciones militares. El arte es eminentemente creación individual: no se puede copiar. La palabra *arte* tiene su raíz en el término latino *ars*, que señala el sentido de imaginar e inventar. En sentido figurado, el administrador inventa el futuro de las empresas y hace realidad el futuro de estas.

Para Shepard, la Administración estratégica

“tiene el objetivo fundamental de dar apoyo al administrador en la búsqueda continua de métodos, mediante el desarrollo de un conjunto de herramientas y mapas conceptuales que permitan descubrir las relaciones sistemática que existen entre las decisiones tomadas por el administrador y el desempeño alcanzado por la organización”.⁵⁵

Es por ello que el administrador es un estratega que con ayuda de su conocimiento en la materia es capaz de dar soluciones a problemas de forma creativa y dando beneficios significativos a la organización.

El arte, desde un punto de vista estético, se refiere a lo bello. El arte en la administración no se ocupa tanto en la estética plástica o poética, sino de crear con la imaginación resultados económicos y sociales. El artista es un vidente que penetra hasta los más íntimos fundamentos de todo ente y puede crear una visión renovada; es un visionario. El administrador debe tener una visión del negocio – empresa- organismo social, etc., Es decir un proyecto, de manera que a pesar de los límites que puedan imponerle los recursos el tiempo y las personas, se eleve sobre sí mismo para producir y motivar a sus colaboradores hacia el logro de la misión existencial de la empresa en lapsos determinados. Para lograr este objetivo el administrador requiere sensibilidad, lo que genera intuición para ver más allá de lo que ven quienes no están involucrados en una estrategia o proyecto administrativo.

El arte, en su forma más elemental se define como:

1. “Hacer bien las cosas con creatividad y sensibilidad.”
2. “Aplicación práctica del conocimiento del talento natural.”

⁵⁵ Saloner, Garth, Administración estratégica, Trad. José María Salazar, México, Limusa Wiley, 2005, p. 1.

3. "Creación original, irrepetible de un ser humano producida por la alta sensibilidad de lo que persigue y su involucramiento."⁵⁶

3.2.2. CONCEPTO Y DIFERENCIAS ENTRE EL ADMINISTRADOR Y EL GESTOR CULTURAL.

Entendemos por gestor cultural aquel profesional que, motivado por la inquietud y el interés en la cultura, e independientemente del área de conocimiento de su formación académica, opta por dedicarse a promover, incentivar, diseñar y/o realizar proyectos culturales, desde cualquier ámbito. El gestor cultural puede desarrollar su actividad profesional en muy diversos ámbitos, tanto públicos como privados, y lucrativos como no lucrativos.⁵⁷

Un gestor cultural es identificado como un agente especializado del "campo de la cultura".⁵⁸

- a) El gestor cultural es un individuo que ha construido su sentido de identidad. Esto significa que durante el ciclo de vida individual humano van a surgir niveles más integrados de identidad y de conocimiento de sí mismo. La construcción de un sentido de identidad personal es la característica distintiva del modo en el cual un sistema individual construye la diferenciación del sentido de sí mismo.
- b) El gestor es un individuo que posee una estructura interna rica en componentes. Esto tiene que ver con el capital cultural que ha desarrollado a lo largo de su trayectoria de vida. Por ejemplo, la lectura, la escritura, la creación artística, los viajes (ilustran), la participación en actividades

⁵⁶ Rodríguez Hernández Sergio Introducción a la Administración Teoría general Administrativa: origen, evolución y vanguardia, Ed. Mc Graw Hill, México, 2007, pp., 464.

⁵⁷ Universidad complutense de Madrid,
http://www.mastergestioncultural.org/web/plantillas/index.asp?id_arbol=29&idNodoPadre=13

⁵⁸ Moreno Maass Margarita, Gestión Cultural, comunicación y desarrollo. Teoría y práctica, Ed., CONACULTA, México, 2006.

culturales, son actividades cotidianas que aumentan y enriquecen el capital cultural de un individuo.

- c) El gestor cultural tiene habilidades y destrezas comunicativas.
- d) Debe estar habilitado para generar procesos de estimulación, conectividad y consistencia permanente en todas sus funciones y actividades comunitarias, así mismo para desarrollar una cibercultura básica.
- e) El perfil de los promotores requiere capacidad de liderazgo, inscripción, arraigo, conocimientos básicos de manejo de equipo de cómputo.
- f) El gestor cultural tiene capacidades y saberes específicos y necesarios para la gestión cultural. Esto significa no solamente identificar la cultura como la dimensión simbólica del hombre y de la sociedad sino pensar la cultura como elemento clave para el desarrollo.
- g) El gestor debe tener un nivel de cibercultura mínimo para desarrollar procesos de investigación, información y comunicación dentro de un proceso de cambio con el uso intensivo de tecnologías. Necesita ser capaz de establecer y potenciar procesos básicos de *estimulación cognitiva* permanente, y contar con los conocimientos y las habilidades suficientes para establecer procesos de *conectividad* creciente en una variada gama de situaciones. Así mismo su cultura de *comunicación* debe ser capaz de facilitar negociaciones, consensos y tomas de decisión colectivas de cualquier entorno: laboral, comunitario y social. Debe desarrollar una flexibilidad de segundo orden para investigar, explorar, describir, clasificar, los procesos de transformación de su comunidad.

3.3. RESPONSABILIDAD SOCIAL CORPORATIVA

Lo que hace una organización para influir en la sociedad en la que existe, por ejemplo mediante programas voluntarios de ayuda.⁵⁹

⁵⁹ Stoner, James, Freeman, Edward, Gilbert Daniel, tr. Pilar Mascaro Sacristán, Administración, México : Prentice Hall, 1996, Pág. 106.

Responsabilidad Social Corporativa: Es la obligación que tiene la gerencia de ejecutar acciones que protejan y mejoren tanto el bienestar de la sociedad como un todo así como los intereses de la organización.⁶⁰

Responsabilidad Social. Idea de que las empresas tienen obligaciones ante la sociedad, más allá de sus obligaciones con los propietarios o accionistas, y más allá de las prescritas por la ley o un contrato.⁶¹

Conciencia social de la empresa. Serie de valores compartidos conscientemente que guían y motivan a los individuos en la toma de decisiones.⁶²

ACTUACIÓN SOCIAL DE LAS EMPRESAS.

Medida en la que una empresa responde a las demandas de sus grupos de interés para comportarse de manera socialmente responsable.

Dos profesores de contaduría, interesados en la responsabilidad social, revisaron los informes anuales de las cien empresas más importantes de la lista de las 500 de *Fortune*. Las empresas pertenecían a diversas industrias, entre ellas la química, de la salud, del petróleo, manufactureras, de los alimentos, electrónica, aeroespacial y tecnológica de la información. El análisis claramente relacionado con la actuación social revelaba medidas ambientales, en el cual se reportaron las siguientes tasas de actividad:

- Medidas contra la contaminación 74%
 - Contribución para prevenir la delincuencia, 0%
 - Contribución para las personas sin hogar, 10%
 - Contribución para los programas de lucha contra el SIDA y la farmacodependencia, 10%
 - Contribución para las artes, 17%
 - Contribución para la educación, 44%⁶³
- Fuente: Jane Park y Adnan Addeen, "Are corporations improving efforts at social responsibility?" Business forum, verano/otoño de 1994, Pág. 26-30.

⁶⁰ Certo C. Samuel, Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global, Prentice-Hall, Bogotá, Colombia, 2001, Pág. 599.

⁶¹ Du Brin J. Andrew, Fundamentos de Administración, Thomson Editores, S.A de C.V, México, 2000, 5ª Edición, Pág.65

⁶² Ídem

PRINCIPIO DE CARIDAD

Doctrina de la responsabilidad social que establece que las personas más afortunadas deben ayudar a los miembros menos afortunados de la sociedad.⁶⁴

3.3.1. MODELO DAVIS DE RESPONSABILIDAD SOCIAL CORPORATIVA

1. **La responsabilidad social surge del poder social:** Las empresas tienen una influencia significativa o un poder sobre temas sociales críticos.
2. **Las empresas deben operar en un sistema abierto de doble vía, recibiendo información de la sociedad dando información al público sobre sus operaciones:** Las empresas deben mostrarse dispuestas a escuchar lo que se ha hecho para mantener o mejorar el bienestar social. A su vez, la sociedad debe estar a escuchar los informes de la empresa de las empresas sobre lo que hacen para cumplir con sus responsabilidades sociales.
3. **Los costos sociales y los beneficios de una actividad, producto o servicio deberán ser calculados minuciosamente y considerados para decidir si se procede con este:** Se enfatiza la viabilidad técnica y la ganancia económica no son los únicos factores que deben influir en la toma de decisiones de una empresa. Esta debe considerar tanto las consecuencias sociales de corto como de largo plazo que tengan las actividades del negocio antes de emprenderlas.
4. **Los costos sociales relacionados con cada actividad, producto o servicio, deben pasarse al consumidor:** No debe esperarse que las empresas financien completamente actividades que puedan ser socialmente ventajosas, pero económicamente desventajosas. El costo de mantener actividades socialmente deseables dentro de las empresas debe

⁶³ Du Brin J. Andrew, Fundamentos de Administración, Thomson Editores, S.A de C.V, México, 2000, 5ª Edición, Pág.65

⁶⁴ Stoner, James, Freeman, Edward, Gilbert Daniel, tr. Pilar Mascaró Sacristán, Administración, México, Prentice Hall, 1996, Pág. 109.

ser pasado a los consumidores por medio de precios más altos de los bienes o servicios relacionados con estas actividades.

- Las empresas, así como los ciudadanos, tienen la responsabilidad de participar en ciertos problemas sociales que están fuera de su área normal de operación: Si una empresa tiene el conocimiento para resolver un problema social con el cual no está directamente asociado, debe tener una responsabilidad con la sociedad para ayudar a resolver este problema.⁶⁵

3.3.2. ARGUMENTOS A FAVOR Y EN CONTRA DE LA RESPONSABILIDAD SOCIAL⁶⁶

A FAVOR	EN CONTRA
<p>Expectativas Públicas La opinión pública respalda a las empresas que persiguen metas económicas y sociales.</p>	<p>No se respeta la búsqueda de las ganancias máximas Las empresas asumen su responsabilidad social cuando persiguen sus intereses económicos.</p>
<p>Utilidades a largo plazo Las compañías que asumen su responsabilidad social aseguran más sus utilidades a largo plazo.</p>	<p>Dilución de los fines Perseguir metas sociales diluye la finalidad de la empresa: la productividad económica.</p>
<p>Obligación ética Las compañías deben asumir su responsabilidad social porque los actos morales son lo correcto.</p>	<p>Costos Muchos actos de responsabilidad social no cubren su costo y alguien tiene que pagarlo.</p>
<p>Imagen Pública Las empresas proyectan una imagen pública favorable si se fijan metas sociales.</p>	<p>Demasiado poder Las empresas ya tienen mucho poder, y si se fijan metas sociales, tendrán mucho más.</p>
<p>Mejor ambiente El compromiso de las empresas ayuda a resolver problemas sociales difíciles.</p>	<p>Falta de capacidades Los directores de las empresas no</p>

⁶⁵ Certo C. Samuel, Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global, Prentice-Hall, Bogotá, Colombia, 2001, Pág. 599.

⁶⁶ Robbins Stephen P, Coulter Mary, Administración, 8ªEdición, Pearson, México, 2005, Pág.102

<p>Desaliento de nuevas normas gubernamentales Al asumir su responsabilidad social, las empresas tendrán menos normas gubernamentales.</p> <p>Equilibrio de responsabilidad y poder Las empresas tienen mucho poder y se requiere una responsabilidad igualmente grande para compensarlo.</p> <p>Intereses de los accionistas La responsabilidad social mejora a la larga el precio de sus acciones.</p> <p>Posesión de recursos Las empresas tienen los recursos para respaldar proyectos públicos y de asistencia que necesitan apoyo.</p> <p>Mejor prevenir que remediar Las empresas deben abordar los problemas sociales antes de que se vuelvan graves y sea costoso corregirlos.</p>	<p>tienen las capacidades para abordar los temas sociales.</p> <p>Falta de responsabilidad No hay líneas directas de responsabilidad en las acciones sociales.</p>
--	---

4. ENTREVISTAS

4.1. Colectivo Tierra de Nadie

ENTREVISTADO: Pável Escareño Torres, Actor, bailarín y coreógrafo, maestro de danza aérea y director de Tierra de Nadie colectivo de danza-teatro.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

A la danza llegué por tradición familiar, mi padre era promotor cultural, uno de los promotores culturales más importantes del país, el invento los festivales en la alameda, llevando a Emanuel, José José, Juan Gabriel, en el 68 el estudio la carrera de dirección teatral, era una persona muy culta, siempre nos llevaba al teatro, la danza, un tiempo que fue director del foro cultural Azcapzalco, en ese entonces se creó FONAPAC un fondo de apoyo para la cultura y las artes, por parte de la Señora Carme Beatriz López Portillo ahí yo vi mucha danza mucho teatro, ahí vimos a Alvinelli Frederick daba montón de funciones ahí, Carlos Ancira presentaba a cada rato montaje “monólogos de un loco”, yo siempre quise ser actor, en realidad mi mundo era el teatro, en ese entonces se hacía muy buen teatro en México, muy buenas propuestas, propuestas de vanguardia, propuestas con muy buenos actores que hoy en día ya muy difícilmente se ve lo que se veía en ese entonces, de ahí me nació el gusto por el teatro, en algún momento también mi hermano era actor, y él trabajaba en la Compañía Nacional de Teatro y tenía muchas amistades en la Nacional de Danza, me dijo si quieres ser actor y empezar una carrera estas muy chico de danza y yo quise contemporáneo, me entero que una vez viene Alvinelli y mi padre le pregunta ¿Qué le convenía ? que él quería ser contemporáneo y le dijo no le conviene ballet, y mi papa va a ver a sus amigos de la compañía nacional de danza igual le dicen lo mismo mételo a ballet, y me metí a la escuela nacional de danza clásica ahí estuve 5 años y después por fortuna encontré a la maestra Sonia Castañeda y con ella fue con quien me formé, ya como investigador , docente, bailarín y coreógrafo.

Con la Maestra Lin Duran que nos daba clase de coreografía y a partir de ahí me formaron la maestra Sonia Castañeda y el maestro Francisco Martínez, con ellos estude muchos años y ya después de muchos años de estar de arbolito pase a los cuerpos de solistas y al primer bailarín de la compañía, de ahí continúe trabajando con diferentes compañías Ballet Teatro del Espacio, Ballet Moderno de México, trabaje muchos años con asalto diario, fui alumno de Jaime Leyva Ibarra Aldama, el daba taller de teatro en movimiento, tomábamos 4 horas diarias, durante 2 años seguidos estuvimos en laboratorio de investigación y experimentación y a partir de perfeccionamiento actoral de ahí deslindo toda mi carrera como en esta cuestión de ser actor-bailarín entonces integrar todas cuestiones escénicas, teatro, danza, la música y actualmente circo.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

Tierra de Nadie a partir de un proyecto personal, yo bailo un tiempo con asalto diario a finales de los años 80's principios de los 90's después me voy a bailar a otras compañías, regreso a bailar con asalto diario y me surge la inquietud de crear mis propios proyectos, dar clases en comunidades marginales, en la sierra con los indígenas, en el campo, en los barrios, otra parte era retomar el trabajo inicial de asalto diario de Jaime Leyva, llevar un laboratorio de teatro en movimiento laboratorio-taller, los talleres, cursos y presentar obra coreográfica para calle, eso era como retomar todo el trabajo que yo había aprendido de Jaime, y que yo quería hacer y que un poco hice en asalto diario cuando Jaime ya no estaba y entonces escribo varios proyectos que presentamos a coinversiones, al FONCA y bueno yo estoy haciendo este proyecto que es personal junto a Alejandra Samudio mi compañera que también tiene una formación muy similar a la mía y las mismas inquietudes y llegan a nosotros dos compañeros que habían salido de Asalto Diario que también tenían la inquietud a la de nosotros y proponen consolidar tierra de nadie y bueno el proyecto esta y el trabajo lo estoy haciendo ahora pongámosle un nombre, proponemos este nombre y a partir de ahí uno de los compañeros se va a estados unidos a trabajar otro se va a Alemania a trabajar también y nos quedamos nosotros con tierra de nadie con el

proyecto que era nuestro proyecto de alguna manera el trabajo lo estábamos haciendo ya como tierra de nadie y es ahí como nosotros trabajamos como grupo y como colectivo a partir de nuestra propuesta.

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

Socializar la danza como una práctica educativa, comunitaria esa una de las misiones primordiales, otra es conformar una escuela que se ha ido conformando a través del tiempo hemos tenido muchos alumnos gente que se entrenan forman y se capacitan abrir la educación artística que hoy en día es muy elitista los centros educativos que se dicen abiertas que se definen nosotros pretendemos abarcar a toda la población.

Ser abiertos y plurales para todos.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Una escuela un proyecto una compañía que tenga la capacidad de proyectar gente a ser profesionales, con una infraestructura fuerte con espacio propio un proyecto más grande y sólido.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

Trabajan por proyectos antes para conseguir becas nunca las hemos obtenido ahora se quedan o no se realizan cada año se hacen de 2 a 3 proyectos más los cursos que son 2 o 3 al año más el laboratorio de experimentación que es permanente.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

No están planteados

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

No los mide.

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

Sociedad civil

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

50% de las obras de 28 obras es complicado y tiene un costo alto (implica más infraestructura)

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

El hace todo (Dir. de la cía.) y Alejandra Samudio (Dir. artística)

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

Tabuladores de los teatros \$350 mínimo, en general no pagan salarios (trueque clases x funciones) solo cuando hay funciones pagadas se reparte.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Por identificación, afinidad y disciplina. Las personas que tengan algo que decir que tengan corazón y mente.

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Toda la vida cuidándose bien, siendo consiente en que hay momentos para todo

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

Bailar, ser maestro y luego coreógrafo

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Que descanse que se recupere que lleve terapia y si lo permite que continúe. (bailarín guerrero/ médicos

	no preparados para lesiones de bailarines no los rehabilitan) Los bailarines no tiene seguro medico. El bailarín no descansa se desgastan como caballos.
b. Inasistencias.	b. Se habla con él y se trata de solucionar el problema y seguimos adelante estas o no estás.
c. Falta de espacio para ensayo.	c. En los parques, calles donde se pueda
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Buscar apoyos, se adaptan a lo que se tienen.
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e. se adaptan a lo que se tienen.
f. Difusión del espectáculo.	f. PRENSA, INTERNET, CARTEL Y DE BOCA EN BOCA.
g. Otros	g. Xxx

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

ES RELATIVO en producciones grandes 2 años desde formar a la gente y hacer investigación de personaje hasta el proceso y el más corto es de 3 meses.

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

NO, rentan y antes en la ex esmeralda les prestaban la coordinación de danza.

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Cuando es callejero si, y en el buzón del arte, y en foro nos adaptamos al foro, para eventos a empresas se adaptan al lo que pida el cliente.

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

Partimos de cuatro formas de creación. Coreógrafos invitados que ellos desarrollan su propuesta, la idea de los directores de algo que se quiera decir, otra es sus necesidades de expresión y trabajar con textos clásicos u por último a través de implementos coreográficos o teatrales en los talleres que ellos se expresen.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Necesidad personal y en el espectador pero no en lo que el sistema quiere que le vendamos.

3. ¿Sabén quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

No, público en general

4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)

Correo electrónico, prensa, cartel de boca en boca.

5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?

Él y pone puntos generales del proyecto formato FONCA

6. ¿Quién es su competencia?

Todos y nadie no competimos, son los que están en el sistema los que tienen estatus.

Finanzas

1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?

Depende del tabulador del teatro y de las instituciones y en taquilla \$80

Delegaciones pagan \$4000 y ahora hasta \$1000 la función. Negociar

2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?

No

3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?

Premios y apoyos Artes por todas partes \$6000 x función de 10 funciones

Urbe y cuerpo BECA para calle

Secretaría de cultura por medio de IMAGINACIÓN EN MOVIMIENTO apoyo para constituir empresas culturales. (Sociedad civil y registro de obra y cursos de gestión cultural)

4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?

4 al año durante 10 años, coinversiones, jóvenes creadores, interpretes y hoy en día ya no postulamos.

4.2. Ballet Independiente de México “Las Bestias”

ENTREVISTADO: Saúl Maya, bailarín, coreógrafo y maestro.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

Su acercamiento con la danza es casual pero lleva a sus creadores a formarse en las mejores escuelas de danza de Nueva York, Paola Aguirre (Licenciatura 1995, The Juilliard School), Saúl Maya (Licenciatura 1998, The Juilliard School) y Rodolfo Maya, (Licenciatura 1994, The Juilliard School y Maestría 1997, New York University), propone un trabajo versátil sin prejuicios. La versatilidad de temas y propuestas visuales, representa el oxígeno que da vida y atractiva variedad a su repertorio.

Los creadores de la compañía han trabajado para diferentes compañías de danza, para escuelas profesionales, para teatro infantil, eventos multidisciplinarios y para producciones de televisión en los últimos 20 años. Las producciones de Rodolfo y Saúl Maya han sido bailadas por las compañías Paralelo 32, Antares de Hermosillo, Utopía Danza-Teatro, Ballet Independiente, Compañía Nacional de Danza de México, The Juilliard Dance Ensemble, Randy James Dance Works, Compañía Estatal de Oaxaca. Compañía de Danza Contemporánea de León, Escuela Veracruzana de Danza.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

La compañía mexicana de danza contemporánea Ballet Moderno de México /Las BESTIAS se fundó en el año de 1989 por Paola Aguirre, Roberto Robles, Saúl Maya y Rodolfo Maya, con el objetivo de brindar un espacio para la experimentación y creación de la obra coreográfica contemporánea en México.

La búsqueda de la expresividad humana, es una condición profesional que el repertorio de la compañía cultiva de manera constante en el oficio coreográfico.

La propuesta de las coreografías que esta compañía de danza realiza, se generan del movimiento mismo y su estudio.

Por otro lado, con el devenir de los años, otra tarea de los miembros de la compañía Ballet Moderno de México ha sido generar proyectos que produzcan un gran impacto en el desarrollo de la danza nacional. Labor que han consolidado organizando anualmente residencias artísticas de actualización en provincia, promoviendo y divulgando proyectos de gestión artística y cultural, presentaciones en espacios alternativos de danza, trabajando en colaboración con instituciones federales y estatales de arte y cultura en la planeación de proyectos de autogestión, difusión y producción artística.

En el terreno creativo la compañía BMM Las Bestias intenta desarrollar un trabajo creativo basado en herramientas básicas y metodológicas de la danza como la composición del movimiento, el constante uso de dirección del espacio escénico, el empleo del alto nivel técnico del bailarín y una estructura dramática creada con un sentido lúdico y gozoso por moverse en el espacio.

La estética visual del repertorio del Ballet Moderno de México, se ha caracterizado por un uso constante del ritmo, musicalidad, fraseo de movimiento, fiscalidad, plasticidad y vasto uso del espacio escénico. De parte de la crítica especializada, los miembros fundadores recibieron en 1989 el Primer Lugar en el X Premio Nacional de Danza con la obra coreografía “¿Y Ahora qué?”, codiciado reconocimiento organizado por organizado el INBA -UAM

En el año 1991 la revista alemana Ballet Internacional, en el artículo especial de Oscar Flores sobre la danza contemporánea mexicana, incluye en la lista de los coreógrafos mexicanos mas y prometedores talentosos a Rodolfo y Saúl Maya. El caso de Roberto Robles no es diferente, Roberto ha complementado su educación y trabajo profesional en Francia, Nueva York.

Roberto Robles a sus 20 años de carrera profesional es un consolidado y talentoso coreógrafo, maestro y un excelso bailarín maduro.

En 1996 la obra "Desgarrado Corazón" de Saúl Maya es finalista del premio de coreografía realizado por el INBA-UAM. Desde su regreso a México en el año 2000 y bajo el nombre de Ballet Moderno de México el grupo ha intervenido en temporadas anuales de danza, en foros culturales de UNAM, el INBA, los Talleres de Coyoacán, y en Festivales Nacionales de Danza.

En reconocimiento a su trabajo creativo, la compañía ha recibido diferentes premios y apoyos monetarios para realizar sus proyectos de producción creativa y docencia del FONCA por medio del programa Coinversiones y Fomento en los años de 2000, 2002 y 2003.

En el año 2005 el programa México en Escena del FONCA otorga apoyo a Saúl y Rodolfo Maya para realizar el montaje y 30 funciones en espacios alternativos de la obra "SEX, SEX, SEX.

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

Promover la danza, profesionalizarla, ayudar a la sociedad, que la danza va más allá que parase en un foro.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Lo vemos crecer, no solo como compañía de danza no creemos solamente en una casa, también podemos desarrollarnos tenemos la necesidad de extendernos más, estamos bailando todavía estamos activos, desarrollando este tipo de encuentros, promovemos gente hay un proyecto que es el curso de verano año con año y cada año es más interesante.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

A necesidades económicas, de crecimiento personales, en base a una realidad más cotidiana.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

Montaje, cursos de verano, clases en provincia.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

Platicas, retro alimentaciones, ponemos metas

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

Estuvimos como A.C pero ahora solo como personas físicas.

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

No, pero está en nuestros proyectos hacerlo.

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

Dir. General Saúl logística, y Dir. Artístico Rodolfo relaciones públicas y ambos hacen coreografía. Y como hermanos se han mantenido juntos y con gran respeto y dándonos nuestro espacio.

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

Al salario mínimo, \$700 por función y procuramos que tengan sueldo de ensayo para los procesos largos \$7,000 por mes.

\$450 por 4 horas dando Pilates para que tengan un poco más además un extra si hacen colaboraciones y el uso material de Pilates.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Ser técnicos, la parte corporal desarrollada, sensitiva, intelectual, ejecutante con la técnica que quiera pero entrenada porque lo que montamos es muy demandante, que sea versátil, comprometido, tiene que haber una química, una relación de respeto

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

He aprendido a ser útil en la medida que no te ajenas de tu parte humana

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

Ser bailarín, luego maestro y finalmente coreógrafo.

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Se adapta la coreografía
b. Inasistencias.	b. Se va
c. Falta de espacio para ensayo.	c. Se solicita a la coordinación, o en la academia de la danza mexicana, o en la escuela de folklore, etc.
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Se adapta a lo que se tiene.
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e. Se adapta a lo que se tiene.
f. Difusión del espectáculo.	f. El internet es básico.
g. Otros	g. xxxxx

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

Es variable, depende del proceso que puede llevarse hasta un año.

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

No, lo rentamos.

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Si, de la programación de los foros.

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

De la investigación personal.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Es la necesidad o el interés por un tema determinado.

3. ¿Saben quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

Si, es gente joven y del gremio de la danza.

4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)

Internet, por medio de la página web, el facebook, correo electrónico, etc.

5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?

Entre mi hermano y yo siguiendo el formato del FONCA, claro se va adaptando según para quien sea.

6. ¿Quién es su competencia?

No tengo, ni creo ser competencia de nadie por la propuesta que hemos venido manejando a través de los años.

Finanzas

1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?

Los teatros tienen sus tabuladores así que no podemos pedir más de lo que ellos ya tienen ahí marcado.

2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?

En algún momento tuvimos un patrocinio de farmacias similares pero fue muy complicado al momento de las declaraciones de impuestos, además de que es muy difícil obtener un patrocinador, nosotros lo tuvimos por que conocíamos a alguien ahí, de otra forma es imposible.

3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?

Actualmente no pero en años anteriores si tuvimos por parte del FONCA por medio del programa Coinversiones y Fomento en los años de 2000, 2002 y 2003 y México en Escena en 2005

4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?

Una o dos dependiendo y por lo regular nos llevamos una.

4.3. VICENTE SILVA SANJINEZ antes TIEMPO DE BAILAR

ENTREVISTADO: Vicente Silva, bailarín, maestro y coreógrafo.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

Yo empecé en teatro en la prepa con un maestro de literatura se llamaba Fulgencio muy bueno para la literatura te interesaba en ella se subía a la mesa declamaba y era amigo de Juan José Arreola y me invito a su clase de teatro y fui y me encanto y dije voy a estudiar teatro y ahí daban danza y me gustaba la danza aunque era como una danza medio rara era un chico que le gustaba bailar como en la disco hacía una especie de círculo con la gente y lo seguíamos como papá ganso y luego entre a la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México) estudiando como 3 años y un día Juan Antonio me dijo que tenía que estudiar danza para tener movimiento escénico y entonces fui a las primeras clases en la academia de la danza lo vi muy fácil como era deportista y el día que me toco entrar a clase fue muy difícil la espalda no se me enderezaba, todo me dolía y entonces empezó una etapa de frustración y empecinamiento con la danza de lo logro porque lo logro era ballet y jazz y Luis Eduardo Gonzales me dijo ven a Acatlan a hacer contemporáneo y no tenía idea de que era pero me gustaba el nombre fui como 2 semanas era muy lejos por 1982 en un camión infame todo era nuevo los salones, el teatro y regrese después con Carmen Castro haciendo Graham muy doloroso, pero me empecinaba y luego Carmen me invitaba a quedarme a los ensayos y a los proyectos con el grupo la Rueda en 1985 y ella muere en el temblor y de la gente que quedó se peleaban por el grupo hasta que llega Georgina Martínez que es la que pudo darle cohesión al grupo bailaron en el teatro de la ciudad, por que Carmen había nacido en la Paz, Baja California Sur y por eso se iba a hacer eso con este grupo o más bien ex grupo y después de eso ella dijo fue bonita la experiencia y luego bailamos en varios episodios y luego vino una feria a Chicago muy rápido y hay me quede dure con ella 2 años hasta que me corrió, es que siempre era muy propositiva así como de ¿Porqué no

brincamos? ¿Por qué no corremos? Y al principio yo creo le pareció simpático aun que hubo un momento en que a todo me decía que no y entonces nos empezó a tratar feo a mí y a unos cuantos y pues dijimos ya nos vamos y ella dijo pues ya váyanse. Y solicitamos espacio hay en la FES habían dos salones e igual y en ese tiempo no había ni en un solo taller y ahorita ya está saturado de talleres pero entonces empecé el grupo como yo todavía quería bailar mucho y me vi como en la necesidad de hacer coreografía y empecé a estudiar video, cosas que no había hecho ya había estudiado música, teatro, y lo que llevaba de danza y para estudiar danza compraba libros y muy rápido caí en Nueva York y fue en 1991 y ya desde entonces estado muy vinculado a la danza empecé con cursos y también muy rápido me invitaron a hacer coreografía y ahora lo pienso con mi grupo y empecé a bailar en las explanadas de C.U en una coreo que se llamo “Danza extra muros” que origino o estaba en la dirección Rosario Manzano y entonces bailamos.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

Pues así te digo con la iniciación en la Rueda cuando nos corrió y entonces rápido tuvimos que hacer una coreografía para audicionar para el espacio en 1989 Ema Ris era la directora hay en Acatlan y entonces este audicionamos e hicimos una coreografía que se llama “Claro Oscuro” con una duración de 10 minutos se la presentamos a Ema Ris le gusto y dijo si ¿Cuándo quieren ocupar los espacios? Y ya le dijimos tales días y que le intercambiamos por clases dábamos clases martes y jueves de 4:00 a 6:00 pm era todo lo que había de danza pero teníamos mucha gente ya que había más oferta y más demanda en Acatlan ya que éramos lo único había, y había mucha gente en los talleres y así nació el grupo nuestras primeras funciones fueron con la UNAM con Rosario Manzano, Gabriela de Pablo, Ricardo de León y ya fue un día cuando nos sentamos y dijimos y ahora como le vamos a poner al grupo esto viene del libro “Eclesiastés ” de Salomón y decía que todo lo que se siembra debajo de la tierra debajo del sol tienes tiempo porque decía que tenias tiempo para morir, tiempo para vivir, tiempo para reír, tiempo para llorar, tiempo para sembrar, tiempo para cosechar, tiempo para matar, tiempo para bailar, tiempo para caminar, y entonces nosotros dijimos que era “Tiempo para

bailar” y por eso se llamo “TIEMPO DE BAILAR ” pero cuando pasaron años ya no me gusto el nombre y por eso ya no se llamo tiempo de bailar

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

En ese tiempo nosotros decíamos que socialmente había cosas que debíamos hacer era más bien como para manifestar inconformidad a la sociedad y de repente te encontrabas con el lenguaje artístico o propuestas de danza que parecían arte, respuestas sociales y por eso se iba transformando y a veces encontrábamos belleza en las imágenes en movimientos pero es mas como plasmar en escena una imagen. Ahora de repente alguna preocupación o a veces las cosas ya se combinan mas quieres decir algunas cosas y encuentras como medios más fáciles, plásticos, artísticos para decirlo con la experiencia combinan música, teatro, danza, iluminación, video, poesía, teatro, voz o lo que necesites, en algunos trabajos he tenido la necesidad de hacer box, lucha greco romana, a veces necesitó hacer mas físico y que la danza me da y entreno con basquetbol con deportes.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Ya no hay grupo, solo soy yo y contrato los bailarines que necesito.

Fue como de época en los 80´s creo que barro rojo fue como lo representativo de esa época y de esos tenores, tal vez, contra danza barro rojo era como ÉL colectivo funcionaban como un colectivo, donde se reunían entre todos mas menos, pero tomaban decisiones, en mi caso también lo intentamos aunque siempre hubo una cabeza como la dirección que era yo, tomaba más en cuenta o quería que la gente participara y la gente nada mas quería como participar de los benéficos que da X, pero no querían, no son propositivos, no son creativos y te llegas a cansar y dices “esto no es un colectivo” con el tiempo haces un grupo y en ese grupo procuras como seguir esquemas, dices vamos a hacer clase de tal a tal hora y te das cuenta de que ya no tienes grupo y que es más fácil contratar gente que administre.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

Pues en este año se estrena Four Rooms y eso lo planeé como hace 5 años más o menos o lo idee hace 5 años por que dije quiero construir cuatro departamentos quiero que la gente vea un departamento uno arriba, otro a lado y otros dos abajo y en que en cada uno viva una mujer que pasa un 31 de diciembre totalmente sola aunque fueran mujeres muy bellas por distintas circunstancias quedaron solas

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

Pues ahora tengo cubierto hasta Julio y aparte voy a Puebla y tengo planeado ir el 5 a Guadalajara voy a Hermosillo en Marzo en Mayo voy a Puebla y todavía tengo dos fechas de estreno y te programas de esa manera el año que entra voy a Portland te lo vas inventando.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

Pues ocurren había programado estrenar en Febrero de este año con Cuauhtémoc y me llama y me dice que se va a posponer hasta Abril por que están remodelando la Covarrubias y nos reunimos en Enero y me dijo que mejor hasta el 22 de Abril, ok esta perfecto.

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

Pues estoy haciendo lo de la constitución civil más porque te lo exigen, te lo piden para hacer la aplicación de México en escena

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

No, por negligencia

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

Pues casi todo lo hago yo pero a veces hay amigos que te ayudan con lo administrativo 1 o 2 meses

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

No hay una forma tal, porque a veces prefiero contratar a los bailarines y decirles en esta función nos toca de 20 pesos cada quien, la siguiente de a 100 pesos entonces aunque no me gusta hacer eso y por lo tanto prefiero hacerlo por proyecto contrato a la gente y digo ese proyecto me va llevar entre el montaje y el estreno las primeras temporadas 4 meses, entonces hago un casting y elijo a los bailarines que necesito y les digo ¿quieres bailar conmigo? Te ofrezco 5000 pesos mensuales bailes o no bailes regularmente lo haces de la otra forma, montas 2 meses vienen las funciones y te las pagan en tanto.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Sobre todo que se muevan de manera orgánica, bailar como yo lo entiendo es moverse con gracia, pero en cambio a los míos chuecos, descompuesto eso me gusta más, conseguir eso como el Release es bastante más cercano a lo que yo quiero y así es como los escojo.

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Pues yo tengo 50 años creo que depende exactamente de las condiciones pero si estás haciendo Graham hasta los 50 años está muy difícil que lo logres o el ballet pues ya los huesos se desgastaron, las articulaciones etc. Con una técnica cuanto más noble es más fiable que lo logres, pero si te esta doliendo y de todas formas lo sigues haciendo, te estás forzando tu vida útil es muy corta, yo tengo amigos de 60 años que siguen bailando y están bailando en escena

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

Pues debería, pero de mi generación no fue así pues éramos más espontáneos pero si debería.

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Estábamos de gira por Tijuana y luego bajamos a Mexicali y en la primera función llega una bailarina y me dice Hugo se lastimo bailando entre bambalinas y digo ahorita que termine la función vamos, está tirado allá afuera no puede entrar entonces yo me levanto y lo suplo ahora ya no están indispensable un dueto se puede convertir en un solo el problema es mas como de actitud ahora yo lo hago yo lo puedo hacer
b. Inasistencias.	b. No tengo ese problema
c. Falta de espacio para ensayo.	c. Solicito espacio a la coordinación de danza.
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Vas y le pides a los amigos, a las instituciones para mí nunca es llegar a pedir es llegar a ofrecer mira tengo esta temporada y esta obra no te puedes quedar fuera
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e. No tengo ese problema
f. Difusión del espectáculo.	f. Carteles
g. Otros	g. xxxxx

Producción

1. Tiempo que dura un montaje.

4 O 5 meses cuando es muy difícil en cambio a veces 2 meses

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

No, me los presta el INBA

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Si, de las características de los espacios podría necesitar una calle un foro o podría necesitar un gran teatro como la Covarrubias para sacar lo que quiero sacar por eso voy a la Covarrubias a la Acatlan si ves son teatro muy hechos como equipo suficiente, técnicos y demás tal vez no lo podría montar en un teatro más pequeño porque no cabe, porque no hay el personal, porque no hay los técnicos.

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

Pues surge como en un 31 de diciembre y con la computadora empecé a hacer un diseño de los 4 departamentos como se hablaría de la soledad y decía que es más común la soledad de un hombre en esas fechas y digo porque no circunstancialmente 4 mujeres se quedan solas.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Encuentras mil circunstancias porque somos humanos y no te vas a quedar como de que nadie coincide con nadie porque no, no como crees.

3. ¿Saben quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

Gente joven

- 4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)**

Contrato gente que lo haga sobre todo prensa, radio, televisión

- 5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?**

Yo, formato FONCA.

- 6. ¿Quién es su competencia?**

No tengo, ni creo ser competencia de nadie

Finanzas

- 1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?**

Pues la cantidad de gastos, la gente por decir para FOUR ROUMES más o menos un millón de pesos

- 2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?**

Si, Bellas Artes, teatro de la ciudad, gobierno del distrito federal, la universidad, las consultoras.

- 3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?**

Ahorita no, este año puedo volver a aplicar así se manejan los creadores de arte porque lo tuve 6 años y entonces te dejan 2 años para volver a aplicar y ya puedo aplicar.

- 4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?**

Muchas, todas las que puedo llenar

4.4. CORDAX

ENTREVISTADO: Andrea Zavala maestra, bailarina y coreógrafa

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

En este rollo de ponerle atención a la danza como esa cuestión de tener maestros actualizados no existía yo venía de hacer 4 años de danza en el sistema y luego a CEDART y obviamente empiezo de cero otra vez pero ya con toda la información que tenía, me gustaba hacer cosas para hacer curiosamente coreografía como alumna desde que entre a primero y siempre se me dio la oportunidad porque yo ya estaba bailando con Raúl Parrao cuando entre a CEDART entonces eso me ayudó mucho y entonces empecé a trabajar desde muy chavita como a los 15 decir “a pues me gusta, junto a mis compañeritos y les monto una coreografía y así.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

Pero cuando ya decido formar CORDAX que fue justo hace 10 años este año cumple 10 años fue porque yo regreso a CEDART a dar clases y trato de dar lo que yo no tuve, y dentro de esas cuestiones de lo que yo no tuve, era pues como tener un contacto siempre constante en un montaje o ir a funciones o conocer gente de danza, es decir lo que yo no tuve dentro de la escuela pero lo que yo ya traía de otra escuela, entonces dije, pues bueno estos chavos que son siempre muy renegados, porque vienen de un CEDART, porque tienen solamente 2 veces a la semana técnica de danza contemporánea, porque no los aceptan una de dos porque no tienen la edad o porque son más gorditas más flaquitas es decir todas esas cuestiones cuando tienen todas las posibilidades del mundo pues yo creo que es el momento de formar un proyecto el cual ellos tengan toda esa capacidad de entrenamiento, donde yo los pueda entrenar, donde yo los pueda formar, donde yo les pueda aportar como estos momentos de enfrentarse a un track que donde yo los pueda aventar al ruedo para un premio o para el día internacional de

la danza entonces que uno me pudiera decir, oye que te pasa estos chavos van saliendo pero yo creo que es la manera más directa de que ellos puedan entender que es un trabajo independiente, entonces esas es la razón por la que decido formar CORDAX y bueno lo que hace CORDAX para tener sus shows es sobrevivir para entrenarse para algo mas es también capítulos muy largos y los resultados hasta ahorita han sido buenos, CORDAX es un grupo que trabaja a partir de llevar danza a donde no hay danza ese es el objetivo que tiene CORDAX independientemente de si se puede presentar en un teatro entonces CORDAX va a reclusorios, CORDAX va a comunidades marginales, CORDAX ahorita tiene un proyecto con la sep. Desde octubre del año pasado hasta junio de este año dando funciones en las escuelas más marginadas a nivel básico que es jardín de niños y primarias de turnos vespertinos es decir los turnos de la tarde y vamos a tlahuac y vamos a milpa alta, vamos a iztapalapa vamos a la Gustavo A Madero vamos a la Miguel Hidalgo es decir vamos a las escuelas donde sabemos que hay alumnos de padres que abusan sexualmente, de madres prostitutas es decir eso es lo que está haciendo CORDAX y tiene un proyecto también que presentamos a mamitas donde la idea es también no meterla teatro sino meterla a bibliotecas a librerías a cafeterías en el rollo de la lectura a través del cuerpo así se llama el proyecto entonces encuentras cuentos de EDGAR ALLAN POE que apenas está terminando el proyecto y bueno es completamente independiente no es un grupo que constantemente buscando y tampoco es un grupo que se esté peleando por un foro y tampoco es un grupo que tenga subsidio de nadie y tampoco es un grupo que tiene apoyo financiero de nadie, que es lo que pasa que yo trabajo para hacer mis proyectos y lo que llega a salir finalmente es mas para recuperar un poco lo invertido, en vestuario, en escenografía y CORDAX tiene esa ventaja entre comillas, CORDAX es como un grupo independiente con toda esa infraestructura que pueda tener desde adentro como tiene decisión alguien que te haga video alguien que te haga foto alguien que te haga tarjetas alguien que te haga DVD alguien que se dedique a promover tu compañía pero los chavos y la gente que trabaja en CORDAX siempre va a hacer gente joven, el más grande tiene 24 años, y el rollo es que no necesariamente tienes que tener una edad adulta para bailar

obras que necesiten madurar sino el reto es tener gente joven que pueda interpretar, pero todos estudian y todos trabajamos entonces no tenemos en ningún momento todo ese tiempo para pedir y hacer y entonces si se hacen las carpetas a partir de eso se distribuye directo a lo que queremos hacer y de donde lo vamos a hacer

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

Llevar danza a donde no hay danza (cárceles, escuelas marginales, etc.)

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Pues, muy difícil porque yo en particular Andrea nunca ha pensado en el futuro ni en el mío ni en el de CORDAX, tan ni he lo pensado que ya tenemos 10 años y a que me refiero con eso, que yo ni siquiera me imagine dirigir a un grupo por que el proyecto lo iniciamos otra persona y yo una gente de teatro por que el proyecto era hacer teatro-danza, entonces yo me iba a dedicar al entrenamiento físico y a la parte de la coreografía y él se iba de dedicar a toda la parte intelectual y a toda esa parte de la idea de la dramaturgia a de la coreografía y de la dirección del grupo, entonces para empezar yo nunca me imagine a CORDAX dirigido por mí, pero en el momento en el que él decide salir del barco había que tener un capitán entonces yo me aviento, pero siempre he pensado que la labor que tiene que tener CORDAX es esta que estoy haciendo yo, CORDAX si somos todos, pero la cabeza, el objetivo de algo soy yo, entonces siempre he sido muy clara en eso a veces puedo sonar muy egoísta porque ellos no han experimentado con las grandes compañías, en teatro y demás y a lo mejor yo digo ya lo bailaste ya lo sufriste ya lo viviste y tu labor es educar pero como a todos los niveles, no educas en una escuela y te vas con tu compañía a mostrarle a la gente que hay otro medio de sino de vida de estas en este mundo entonces ese objetivo yo lo tengo muy claro no me imagino a CORDAX en un rollo de vamos a hacer la compañía del futuro vamos a tener las funciones en todos lados no me imagino a CORDAX, quisiera imaginármela así pero sin tener que estar rogándole y pidiéndole nada a nadie si por trabajo, es decir no es algo que este, sino es algo que se desea por lo

que eres por lo que haces y porque lo tienes entonces por eso no lo puedo ver así porque sé cómo funcionan las cosas en nuestra coordinación en nuestro instituto y demás, pero lo veo haciendo esta labor como con mucha más gana, con mucha más fe, y pensando que CORDAX pueda ser aquel niño al que le bailamos hace 10 años entonces sería más bien por ahí ese asunto esto que estamos haciendo debería tener resultados durante 10 años y que mejor que en ese proyecto existiera esa gente que nos vio por primera vez en una escuela, en un kínder y un niño de primaria dijo yo ahora quiero esto entonces así como lo veo es como una cuestión de no tengo idea no sabes cómo me gustaría que bueno funcionaran las cosas.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

CORDAX es súper negrera es decir nosotros trabajamos 3 días a la semana de 5 a 9 de la noche, martes, miércoles y viernes tengamos o no tengamos funciones porque no trabajamos por proyecto sino todo el tiempo hay proyecto lo que no hay es funciones todo el tiempo hay un proyecto, todo el tiempo hay creación, todo el tiempo hay que estarse entrenando para hacer la cosas, entonces bueno eso es parte de la planeación para el entrenamiento que es lo más importante y lo que va saliendo, surgió la idea de llevar el proyecto a la SEP y entonces ya tengo funciones desde el mes de octubre del año pasado a junio de este año entonces hay un proyecto que siempre se tiene que estar ensayando que tiene que estar dentro de este trabajo semanal que es el proyecto de los niños hay un proyecto que está en puerta que son los cuentos POE, entonces yo tengo que seguir montando porque son tres, cuando yo termino los proyectos, inicia la búsqueda, porque puede llegar con algo seguro y ahí un proyecto para el zócalo capitalino, para día de muertos, también, es decir CORDAX siempre tiene trabajo, y siempre lo que yo hago es dividir, una hora y media de clase tanto tiempo para el cuervo, tanto tiempo para los niños, en 4 horas, pero siempre estoy trabajando, no hay un plan como tal, pero si hay objetivos y la planeación surge del trabajo que se tiene o del proyecto que traigo en la cabeza.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

Trabajar todo el tiempo hayan funciones o no.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

Me doy cuenta de que se están logrando los objetivos cuando veo resultados cuando yo veo la obra terminada y veo la respuesta del público.

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

No, nosotros somos de verdad independientes, soy persona física.

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

Escrito si todo, probablemente en fotos, en video muy poco, eso es lo que estaba justamente pensando el sábado, porque de repente no era como de nosotros, como de la gente que de repente va a verte o si de los chavos jóvenes que bailan conmigo, casi nunca estoy pensando en grabar las obras, no lo pienso como un plagio

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

Yo hago todo, yo entreno, yo monto, yo dirijo, yo financio mi vestuario, las ayudas que puedo tener de ellos, que puedan ir a engargolar la carpeta, a imprimir, o esas funciones de SEP, yo no puedo ir pero mi Caro es la que escribe del transporte de la escenografía y vestuario y demás, entonces uno de ellos se tiene que encargar de llevar y traer pero el cuanto a toda la parte de creación soy yo.

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

CORDAX no gana dinero, esa es una desventaja y porque no gana dinero porque justo a posibilidades de los lugares a los que vamos no hay, pero en este proyecto con la SEP, tuvimos 10 funciones donde si había apoyo por parte del gobierno federal, pero te estoy hablando de 2,500 pesos por función, es decir nada y somos

8, pero se supone que esas son pagadas, entonces puedes decir cada función tienes un pago seguro de 250 pesos, pero no nos han pagado y eso fue de octubre a diciembre y hasta ahorita no nos han pagado la SEP y las funciones que vienen de enero a junio que son también de la SEP en donde llevas un registro completo, en donde tú tienes que entregar documento a la SEP, de lo que paso en la escuela, de lo que pensaron los maestros, como en una serie de comentarios, aquí lo que hace la SEP, es que ellos no pueden pagar, pero lo que hace la escuela es que da 8 pesos por niño pero estamos en turno vespertino, no estamos trabajando 3 o 4 horas, entonces estamos hablando de que a veces hay 120 niños que son un mini cachito igual entre 8, estamos hablando de que son 60 niños y nos toca de 40 pesos, no tenemos ningún salario, ningún apoyo, ninguna beca y proyecto de funciones para la institución o para un teatro en específico, sino que trabajamos de esta manera, entonces es duro porque bueno todos tenemos que trabajar para poder trabajar.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Por carácter y por actitud tiene que ver con lo mismo, porque es realidad no es cierre por una cuestión física no por nada de eso porque inicialmente el objetivo de CORDAX era ese es decir estos chavos que no fueron aceptados en escuelas de danza por que según ellos no pueden bailar y es de esa manera como yo elijo a la los chavos como estos guerreros que van al sacrificio probablemente no para ellos sino para generaciones futuras estos que deciden estar, deciden bailar, deciden apoyarse y que si viene el dinero y demás por supuesto que bienvenido, pero que tampoco están haciendo como el bailarín de proyecto y que donde paguen mas entonces voy a ensayar 2 veces a la semana contigo, pero solo puedo darte una hora de mi vida como bailarín porque después voy con Alicia y después voy con Vicente pero hay como de todo Marina baila conmigo Érica que también es un excelente bailarina que también baila conmigo y estamos hablando de bailarines profesionales pero saben cuál es la situación de CORDAX pero también hay bailarines como a ese nivel que tiene muy claro como la situación de proyectos de

vida, cuales te dan de comer y cuales te dan alma entonces es así como la selección.

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Yo creo que se puede bailar toda la vida, yo hice este montaje del cuervo que la inspiración salió del corazón porque me operaron el año pasado y yo estuve fuera de tablero dos mese y medio sin caminar en muletas es decir apenas empiezo a caminar entre comillas y todo el montaje del cuervo es el resultado de una operación es decir es completamente diferente a lo que yo había hecho, entonces yo creo que puedes bailar toda la vida porque puedes bailar a través de tu cuerpo y la otra es que independientemente yo empiezo a montar ahorita y empieza a cambiar mi movimiento y yo antes era una persona que trabajaba mucho con las flexiones y ahora busco que todo lo que se está montando para el zócalo todo el rollo de las piernas y el estiramiento y todo el trabajo está en los brazos y en el torso y bueno a partir de que ves una deficiencia las conviertes en virtudes, tienes que transformar las carencias en virtudes creo yo entonces, tendría que ser una chaqueta mental dolorosa que ya no sales.

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

No lo hay.

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Te enfrentas a que no tienes seguro a que no tengamos un seguro de gastos médicos, bueno yo porque trabajo en institución tengo ISSSTE pero si fuera completamente independiente no tendría absolutamente nada, ellos

	<p>como estudiante tienen seguro pero uno de ellos ya no es estudiante que es Erick que bailaba en tándem, entonces es uno de los problemas a los que te enfrentas cuando ellos se lesionan y que hay que solucionar y como hay que solucionarlo, pues bueno así como yo me fui al instituto internacional de rehabilitación a esperar a que te atiendan pero si no hay que buscarle de una manera particular y pues pagando</p>
<p>b. Inasistencias.</p>	<p>b. Es muy curioso porque en CORDAX casi no pasa, finalmente deja de ser la escuela, entonces cuando estás en una escuela debes cumplir con ciertas reglas y desafortunadamente por eso la danza se vuelve tal difícil, desafortunadamente por eso uno se vuelve amargado, pero es una cuestión de disciplina y de constancia y de carácter y cuando la gente no lo puede entender lo toma como por el otro lado,</p>

	<p>entonces una ventaja es que la gran mayoría mis hijos mis ex alumnos que saben de la forma en la que yo trabajo pero que no tiene nada que ver con cómo trabaja CORDAX porque CORDAX ya no es la escuela por que CORDAX tiene un objetivo y porque CORDAX es la vida de una persona ofrecida para otras y de esa manera pueden llegar o no con las condiciones de trabajo que son, solo faltan Erick y Carlos cuando tienen ensayo con sus otras dos compañías pero por que tienen ensayo de piso y el ensayo de luces o cuando tienen la función y coinciden con CORDAX.</p>
c. Falta de espacio para ensayo.	c.
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Pues si me encuentro con esos problemas porque bueno porque no tengo apoyo de absolutamente nadie, y como lo soluciono, pues lo soluciono trabajando yo
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e. M e adapto

f. Difusión del espectáculo.	f. Internet y de boca en boca
g. Otros	g. xxxx

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

Por lo general como 2 meses o 3 meses.

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

Si cuento con un espacio para ensayar pero no es propio, ahorita ventajosamente es un espacio del CEDART en una de las escuelas en las que trabajo pues me lo prestan, pero ahora que nos corran, pero no contamos con un espacio, la ex esmeralda y la escuela de folklore de repente, bueno es que lo que pasa es siempre se van a repartir las cosas entre los mismos, los caciques siempre van a dar los que conocen, y entonces la ex esmeralda está invadida por un montón de gente y ya no entra mas nadie que por decir la escuela surgió, entonces la ventaja de trabajar en CEDART es que me prestan el espacio pero tampoco es nuestro.

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Si, más bien elijo como el decir quiero llevarlo a escuelas pero no elijo las escuelas

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

Parte de una inquietud personal.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Yo creo que siempre es una necesidad personal porque son tus ideas, porque son tus chaquetas mentales, tus imaginaciones, tus fantasías, tus sueños o tu vida o tu algo y después lo relacionas con el entorno social en donde vives y entonces me gustan los niños, me preocupa que no allá danza para niños como la cuestión informativa de que existe la danza, no es de que hagas danza para los niños sino que ellos se den cuenta de la información para que hagan danza y entonces es personal pero es como de una cuestión social y lo mismo cuando hago algo como lo del cuervo es un cuento que a mí me ha gustado desde niña pero también que la gente que se encierra en los cafés que va a la biblioteca, que va a las librerías hay gente que nunca ha visto danza y entonces es una necesidad de otro tipo entonces siempre tiene que ver una necesidad personal o por el momento de vida que tienes pero siempre hacia fuera tienes que haber como un sentido dirigido 100%.

3. ¿Saben quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

Adolescentes sobre todo

4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)

Pues si es algún festival, si es algún evento como, la SEP saca carteles de esto que está haciendo si entramos a algún festival también se encargan de ello y la invitación que yo pueda ser personal es así personal, por correo, el maravilloso facebook.

5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?

Pues pensando en que tengan la información correcta, la imagen necesaria para que sea atractiva en cuanto a lugares donde se quiera presentar, entonces es una carpeta entre comilla muy común pero con un objetivo igual que la obra con todos los requisitos que tiene que tener una carpeta desde la portada, el costo y los

datos personales del coreógrafo entonces no hay como algo en específico para preparar pero si hay una claridad.

6. ¿Quién es su competencia?

No tengo, ni creo ser competencia de nadie.

Finanzas

1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?

Híjole más bien, eso es muy difícil de ponerle un precio a tu obra porque de repente puedes saber de repente cuánto cobran algunos coreógrafos y también puedes ver lo que hacen, pero más bien te vas como a tabuladores es decir cuánto se cobra por presentarse aquí y aquí a pues qué tanto, a bueno. Y eso lo consulto con los compañeros es decir si yo me llevo con Tete pues le pregunto cuánto está cobrando por función o vamos como a esas cuestiones que organiza es gobierno entonces si vamos a entrarle a lo del zócalo que es un proyecto relativamente choncho, porque es día del muerto y el bicentenario y entonces relativamente hay presupuesto, bueno cuando sabes que hay dinero obviamente tienes que cobrar.

2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?

No

3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?

No

4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?

A ninguna.

4.5. GUSANOS DE LUZ

ENTREVISTADO: Circe Miranda bailarina y coreógrafa.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

Empiezo desde chavita siempre he bailado de los 9 a los 15 años baile folklore, después la deje un tiempo la danza para dedicarme a la preparatoria y después de la prepa ya me inscribí a la Nelly Campobello por el 94-95 ahí entre para folklore pero me daban una materia de alternativa que era contemporáneo con Andrea Zavala, pues me gusto mucho el contemporáneo y al siguiente año me cambie a contemporáneo y luego a la mitad de la carrera de la Nelly entre al CICO y llevaba las dos carreras la Nelly y el CICO, salí al mismo tiempo me titule con la misma obra y después de la escuela seguí bailando y en el 2003 comencé a hacer coreografía, muy informal yo trabajaba con Rosario Becerril de R+R DANZA y ella trabajaba en casa lago y comenzó a programar temporadas de danza los fines de semana y me invita a participara en una serie de improvisaciones y empiezo a jalar gente cercana a mí con ganas de hacer cosas eran músicos, escritores empezamos como a jugar con eso y fue lo que presentamos en casa del lago.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

En una plática se nos ocurre el nombre de gusanos de luz una onda muy esporádica no pensando en que iba a durar era como un juego integrar lo que sabíamos pero nada así como formales pues hicimos otras cositas para la casa del lago que eran improvisaciones y se detiene el grupo porque se desintegra las personas que estaban empiezan a hacer otras cosas, intereses que ya no son los comunes y yo sigo bailando con otros grupos y hasta apenas sigo haciendo obra pero sola y ya más formal el nombre se da en 2008 que es el concepto del 2003 que es integrar diferentes disciplinas artísticas, el escritor se integra de nuevo y trabajo por proyecto y así invito a la gente dependiendo del proyecto que yo tenga,

del tema de la obra, y solo cuando tengo apoyo económico sino lo tengo trabajo sola.

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

Comunicarme con el espectador, acercarme al espectador y el espectador sea parte de mi obra y que yo como artista sea parte del espectador.

El comunicarme es que el espectador entienda, me gusta tener mucha claridad en mis obras, aunque sea abstracto tu estructura debe ser muy clara.

Proyectar mis necesidades en cuanto al tema, de emoción, social, de convivencia con el espectador.

Generar más públicos por medio de los espacios alternativos

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Siempre transformándose, adaptándose a los espacios emitiendo su luz acercándose a la corporeidad de la gente, siempre alerta a los cambios y nunca lo veo apagado, buscando siempre buscando.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

Selecciono el lenguaje de movimiento, investigación teórica todo a partir del tema, luego viene la integración con la música y/ la literatura, con el video la escenografía hasta que se va dando algo concreto.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

A que quiero llegar escénicamente, metas, objetivos.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

Revisando si estoy llegando a la meta final

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

No en ninguna.

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

No, ni siquiera lo he investigado pero me gustaría hacerlo.

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

Entre Rafael y yo nos repartimos la parte teórica pero yo soy la que dice que hacer.

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

Depende del tiempo que va a trabajar cada uno, investigo cuánto cobra cada quien y dependiendo de apoyo que me den, a los bailarines y me pongo en su lugar que se gane lo justo, busco hacer pagos mensuales.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Casi no trabajo con gente pero cuando lo hago con gente muy dispuesta que tenga pasión por la danza y gente muy cercana que se que me puede dar lo que necesito, a veces hago convocatorias y hacemos una especie de clase y cursos y así voy viendo, a la gente se le plantea lo que se quiere, me gusta que estén entrenados, física y mentalmente dispuestos, que sean puntuales.

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Yo creo que se puede bailar toda la vida, es por eso que la pasión debe existir, claro que todo de acuerdo a la edad, la edad da experiencia escénica.

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

Depende del bailarín

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Se sale el bailarín y con los otros resolver, los problemas te ayudan a crecer. O llamar a otro bailarín y remontar.
b. Inasistencias.	b. Se va
c. Falta de espacio para ensayo.	c. Me prestan un espacio y yo doy clase a cambio o pido espacio a la coordinación de danza.
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Trabajo sola, apoyo mutuo un intercambio entre las partes.
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e. apoyo mutuo un intercambio entre las partes
f. Difusión del espectáculo.	f. Internet, llamadas telefónicas y medios impresos(volantes, carteles), radio
g. Otros	g. xxxx

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

5 meses porque siendo mucho a la investigación.

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

No, solicito a la Coordinación de danza

6 ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Generalmente si los elijo y al ser por proyecto es para espacios específicos.

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

Depende de la convocatoria pero no deja de ser por una necesidad personal le das la vuelta.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Necesidad personal

3. ¿Sabes quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

Es honesto, es un público que viene de todas partes y todas las clases sociales, niños, gente sola, gente que no tiene nada que hacer, gente que me conoce y me quiere.

Publico general porque son espacios alternativos.

4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)

Internet y medios impresos.

5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?

Yo, contiene la presentación, justificación, objetivos, publico al que va dirigido, descripción de la obra para que espacio es, los currículos, ficha técnica, el programa de mano, los requerimientos técnicos, concepto del grupo y con que cuenta el grupo para presentarse, costo de la obra, fotos y video.

6. ¿Quién es su competencia?

No lo sé, siento que no tengo competencia, creo que depende de los fines sociales del proyecto.

Finanzas

1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?

Es la suma de los gastos y de los presupuestos de todos los participantes.

2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?

Conté con ODAKY me ayudó con el espacio, ICA (Ingenieros Civiles Asociados) apoyaron con archivo fotográfico, el metro con el espacio para la función

3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?

FONCA, México en Escena para Naranja Madura.

4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?

1 o 2 al año si son haber cual pega.

4.6. QUIATORA MONORRIEL

ENTREVISTADO: Evoé Sotelo y Benito González.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

Las trayectorias son muy parecidas los dos somos de Hermosillo, Sonora entonces empezamos a estudiar danza desde jóvenes allá, no nos conocíamos cuando vivamos allá, Benito estaba en CEDART y luego en un grupo que se llamaba Truzka, y baila unos 2 años con ellos yo estudio desde los 10 años en la Academia de Danza Clásica de la Universidad de Sonora y después cuando termino la preparatoria me voy a la única licenciatura de danza contemporánea en ese momento que es la de la Universidad Veracruzana, yo me formo más en danza clásica, como siempre la educación en provincia es más leve no había profesionalización, me voy a Jalapa estoy ahí un año cuatro meses porque no me gusta el plan de estudios tenían la visión muy enfocada sobre la técnica Graham estaba yo más inquieta por un lenguaje más amplio y sobretodo tenía muchos deseos de hacer coreografía y me recomiendan venir al D.F a buscar una formación más plural desde el 91, me entreno en el conservatorio con Guillermo Maldonado y con diferentes técnicas empecé con ballet, jazz, pero por fuera con Isabel Hernández en Contemporáneo, con múltiples cursos por un tiempo y cuando abrieron el CENART entre a la licenciatura en coreografía y un poco la misma historia sucede con Benito pero un año después, hace el mismo recorrido y nos conocemos en el D.F con Guillermo Maldonado en ese entonces no había muchas posibilidades.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

Fue poco a poco y sin embargo fue rápida porque nos conocimos en el 91 en esa época estábamos bailando con Saúl Maya para el premio y al conocernos nos dimos cuenta que veníamos de la misma ciudad que habíamos hecho casi el

mismo recorrido y que en parte porque la búsqueda, la inclinación, la perspectiva era similar de manera natural nos hacemos amigos, tenemos muchas cosas en común entonces se nos hizo muy fácil empezar a investigar y decíamos bueno de lo que vemos en la danza contemporánea ahora y no es que no nos guste pero no sentimos identificados con esa forma de expresión entonces intuíamos que quizá teníamos que indagar en nuestras propias formas de expresión artística y lo hicimos de una forma muy lúdica y si pretensiones de tener un grupo ni nada, entonces nos dedicamos a investigar un rato, conseguimos un espacio para ello y entonces comenzaron a pasar cosas muy interesante y vimos la posibilidad de crear un grupo y entonces le pusimos un nombre que no aludiera a la danza contemporánea que era justo lo que no nos gustaba que todo era demasiado literal que la perspectiva de la expresión era esa que la danza es danza como danza y punto y nosotros amantes del cine, de otros lenguajes en la danza, y bueno yo quiero una danza que se parezca a lo que pasa en el cine o en el caso de Benito lo que se hace en el rock porque en la danza no podríamos investigar de esa forma también y esa fue nuestra premisa para empezar con una propuesta específica y prevalece que la indagatoria del cuerpo debe ser más dispuesto a convertirse en una situación híbrida nunca hemos tenido miedo de dejar de hacer danza en un punto y empezar a hacer otra cosa que hagamos esta forma tradicional de la danza si no esta forma de expresión del cuerpo que sea de cierta forma falciforme no tan codificada en la danza tradicional ahí nos sentimos a gusto.

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

Tiene que ver con dos puntos de vista el personal que nos incluye a Benito y a mí nos compromete con un lenguaje autentico no con la imitación fácil de lo que vemos no con el asunto de reproducir formulas dancísticas comercialmente exitosas, o institucionalmente exitosas sino todo lo contrario, la misión de nosotros como autores y de nuestra compañía es el desestabilizar las formas de pensamiento que son cómodas, el desestabilizar a un auditorio que se asume como un auditorio pasivo incluso que le dan lo que desea.

Generar una plataforma dentro de la danza contemporánea mexicana que trabaje desde un lugar que tenga una perspectiva complejizante del territorio expresivo, es decir que trabaje con el cuerpo y cuya disciplina es la danza pero que no pretende quedarse en la danza necesariamente sino que pretende estar indagando en las expresiones del cuerpo y en ese sentido pretende establecer vínculos profundos de relación con otras formas de expresión sean artísticas o no incluso podrían ser otras formas de expresión, más cotidianas o de otra índole el chiste es que nos asumimos hoy por hoy como un proyecto quizá más con una perspectiva multidisciplinaria, es decir nos gusta estar en la danza y estar en el video y estar en la foto y en la música y en todas partes y nos gusta no solo estar nosotros y llegar al público que tenga esa necesidad de ver es cuerpo problematizante que se asuma como ese cuerpo expresivo y escénico.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Como un proyecto más personal todavía, personal refiriéndonos a nosotros dos ya no como despojarnos de esta imagen de compañía establecida con unos intérpretes a los cuales nosotros damos clase que nunca hemos estado convencidos de esa fórmula que por un momento la experimentamos nos funcionaron algunas cosas otras no y por eso pensamos más que nunca que Quiatora Monorriel somos Evoé y yo, por cada proyectos invitaremos gente de diferentes aéreas, no nos interesa convertirnos en un sujeto endogámico hablando artísticamente, pero si ser más extremos en la búsqueda.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

Normalmente hacemos una obra la planeamos, solicitamos el apoyo, antes no era tanto así cuando los apoyos institucionales estaban tan fuertes, era más de que se nos ocurría algo y empezábamos a hacerlo conseguimos dinero a veces de amigos, a veces de lo que pudiéramos nosotros lo hacíamos era mucho más casero el asunto ya con los apoyos institucionales lo que empezamos a hacer es bueno para poder realizar esta idea tenemos que solicitar el apoyo, si el apoyo existe comenzamos a realizarlo ese inter comienzas a conseguir lugares donde

presentar ese proyecto a veces ese inter no es tan fácil que a veces te solicitan el video de la obra, te dicen yo necesito ver lo que voy a comprar, entonces a veces se necesita que la obra esté más terminada primer función que sale y que uno puede grabar es como que do es cómo puedes entonces a comenzar a distribuir el video a difundir este trabajo y en ese inter normalmente cuando viene una nueva idea, no siempre ha sido así

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

Conseguir los apoyos para seguir creando.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

Pues no lo hemos medido.

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

Sociedad Civil solo cuando tiene becas o apoyos para lo demás personas físicas

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

NO, Por un lado las sociedad mexicana de coreógrafos tiene muchos conflictos a nivel interno., en México no sirve de nada en el extranjero si te lo piden. Mo le encuentran utilidad. Tramite si beneficio.

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

Se dio de manera natural Evoé gestoría y relaciones públicas y la parte técnica Benito (medios electrónicos)

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

Varía por proyecto y por la beca que se tenga. De acuerdo al pago que se recibe por las funciones

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Que cuenten con Inteligencia, no asumo al bailarín como ejecutante sino como un intérprete, que conozca su cuerpo y maneje sus recursos expresivos, que estén interesados en lo que hacemos, que tengan compromiso con el trabajo. Una congruencia entre lo que es y lo que baila.

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Depende de lo que uno quiera hacer, no hay una edad definida la vida del intérprete es amplia, se dice que decrece de los 35 a los 45 años pero es más en la danza clásica. La experiencia te hace un mejor bailarín. Depende del tipo de danza que realizas.

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

Depende del intérprete

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. No angustiarse, reconocer que la obra siempre va a permitir un ajuste, proteger al intérprete sin poner en stress al bailarín pero depende de la obra y si no hay remedio pues cancelar.
b. Inasistencias.	b. Lo corro
c. Falta de espacio para ensayo.	c. En el espacio de Guillermo Maldonado o solicitar a la Coordinación de Danza, te vas adaptando a los lugares.
d. Falta de presupuesto (ej.	d. Préstamo de amigos y gente

vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	que te quiere y/o después concursar por un apoyo (FONCA, CENART, UNAM, etc.) Hicimos un fondo de ahorro para imprevistos.
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e. Hicimos un fondo de ahorro para imprevistos.
f. Difusión del espectáculo.	f. Boletín de prensa, sitio del grupo, internet, postales, directorio, facebook, difusión por parte de la institución
g. Otros	g. xxxxx

7.

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

Varía mucho puede ser de un día un programa de 1 hora y en otra me lleve casi 2 años.

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

En el espacio de Guillermo Maldonado o solicitar a la Coordinación de Danza, te vas adaptando a los lugares.

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Si, Pues lo sabes porque ya están marcados en la beca.

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

Mi propia necesidad de hacer esa investigación por motivaciones emocionales, abstractas, la relación música movimiento.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Me tiene que interesar a mi antes que a nadie

3. ¿Sabén quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

Joven, gente de danza, comparten la idea de ver danza desde otro lugar

4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)

Internet, página web, postales, facebook

5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?

Entre los dos Evoé los contenidos y Benito la parte de diseño

Línea conceptual, créditos, fichas técnicas e imágenes complementarias y video.

6. ¿Quién es su competencia?

Nadie, siempre hemos estado muy solitarios en la danza, ahora quizá los últimos 2 años. (Alta diferenciación del producto)

Finanzas

1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?

Establecen un costo por función que este entre lo que se está pagando, Lo fija la institución.

2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?

No

3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?

FONCA, como interpretes, jóvenes creadores, México en Escena, Coinversiones, etc. La UNAM les ha producido obras, la Universidad de Sonora. Sistema Nacional de creadores.

4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?

1 vez al año o cada 2 años dependiendo. Porque lleva todo un año difundir el trabajo.

4.7. A POC A POC

ENTREVISTADO: Jaime Camarena bailarín, coreógrafo y maestro.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

Son como una concatenación de hechos que te van llevando a algo, yo nunca en mi vida hasta antes de los 17 años había pensado en la posibilidad de entrar en las artes, pero bueno viene un evento de desvinculación familiar, la muerte de mi hermano mayor, yo entro en una crisis personal que me lleva a perderme, a extraviarme pues, y un día en una de estas crisis la mamá de un amigo muy querido me van a rescatar de estas crisis y voy a dar con la psicóloga de la escuela nacional de danza clásica en el sistema nacional que organizo el Ingeniero Vázquez Araujo, en esa época de Carmen Romano y entonces primero voy a dar con la psicóloga y luego voy a dar una función de Coppelia con la Compañía Nacional, bailaba Joe Wallat y un americano Azal Franz, me cautivo el vuelo de aquel hombre, es un mundo onírico me parecía muy atractivo y Gloria Serment me dice de hacer la prepa y me dice pero tienes que hacer danza, he hice el examen con Tulio de la Rosa, hay muchos eventos simpáticos pero esta es la entrada.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

Son esas cosas que van sucediendo en el último año de la carrera Francisco Martínez mientras nos dio clases, era mi tutor ese año, aquel hombre me dijo: tu vas a bailar pero lo tuyo no es la ejecución, en ese momento yo soñaba todo el tiempo con interpretar Basilio y Corsario y los grandes roles de ballet clásico, fueron pasando cosas y me dijo Francisco Martínez tu labor es creativa y vamos a hacer u trato tu y yo vas a bailar esto y esto para tu titulación pero a cambio tienes que hacer tu primera creación coreográfica, mi generación fue muy afortunada los 80's y principios de los 90's, en el sistema tuve una formación integral por un lado en la formación académica preparatoria pudimos todos los de mi generación

podimos ingresar a alguna universidad en algún momento cuando lo decidimos, teníamos todas las asignaturas de ballet clásico, danza contemporánea, apreciación artística, trabajos creativos con el maestro “Panchito” Francisco Escobedo y creo que nos dejaron muchas preguntas por resolver, hasta la fecha me encuentro con preguntas que me hacían a los 18 - 19 años y apenas ahora estoy encontrando de ahí pase a la compañía nacional de danza, estuve un rato y me di cuenta que había algo raro en mi dentro de la Compañía Nacional de Danza de repente era mi forma de vestir, mi pelo largo, la forma de conducirme como el ballet me gusta muchísimo pero yo me daba cuenta de que ahí había algo que no encontraba, empezó toda una andadura que me llevó al ballet de monterrey, de ahí brinque a Barcelona.

En Barcelona el realice, toda una tendencia contemporánea en una ciudad que es cosmopolita ciertamente y considero que es una ciudad de formación de artistas, Barcelona es una ciudad muy complicada, tu como inmigrante te lo puedes pasar canuto, lo pasas mal es decir mal económicamente pues como que obtener un reconocimiento en Barcelona, a eso me refiero, entonces me di cuenta que por ahí había pasado Picasso, Dalí, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, como en primeras etapas, donde nunca la hicieron pues, Barcelona es una ciudad que proporciona mucho aprendizaje, mucha sensibilidad frente al evento vivo finalmente, Barcelona es el lugar que a mí me hizo adulto de alguna manera entonces, pues ahí un día empezamos como empiezan todas las compañías creo, independientes pues, con un concurso de proyección de jóvenes valores, entre al premio “Ricardo Muragas” y con Ana Rolas una gran amiga.

Y aquellas que te entregan y que te dicen coreografía, aquella se llamaba “la imprenta” un texto de Carmen Arriera, nombre de la compañía, estuve dilucidando y llega un momento de desesperación, que digo ya basta, estoy harto y aquella mujer se voltea y me dice A poc a poc que es una frase de uso del catalán que indica cierta filosofía de vida, que tienes que ir con las cosas paso a paso, día a día, no puedes proyectar nada hoy para dentro de 15 años porque quien sabe que

sea, si puedes sentar unas bases, es curioso el primer logo que inventamos para A poc A poc eran unos piensecitos y luego regreso a México en el 1999.

Regreso a la Compañía Nacional de Danza y ese mismo año decido entrar al premio INBA-UAM y adopto ya la marca registrada desde 1994 decido que este proyecto se llama A poc A poc.

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

Yo creo que tiene varios objetivos, desde el personal, llega un momento para mí, yo puedo hacer muchas cosas, me gusta la producción, dar clases hasta hacer negocios, me gusta pues, pero me di cuenta que lo que me gusta es hacer y me parece que esto se ha convertido poco a poco en un lugar de encuentro de artistas que es algo que me seduce, no quiero que sea un lugar y espacio único, vamos con un líder y empleados de repente tengo la apetencia que esto pueda seguir adelante más allá de mi persona de mi liderazgo, hablamos de este espacio de enamoramiento, aquí acabas de ver un ensayo este es un día común en A poc A poc, hay días de neurosis por supuesto, como en todos lados como en todas las familias, hay días muy duros, hay días de hambre, pero este es un espacio muy familiar donde me gusta que nos expresemos y que venga la gente y que aporte y haga, hablaba con un colega coreógrafo que tiene colgado un proyecto coreográfico para el Sistema Nacional de Creadores y le decía vente hazlo aquí con ellos, no sé si lo presentemos o no pues, pero yo me voy 3 meses a Ecuador, los chavos tienen unas tareas, te busco una semana , diez días y trabajar, es un espacio, un laboratorio, es una cocina para preparar y degustar creo que ese es el objetivo, sino tendría sentido convertirse en una compañía famosa porque si, no sé si me explico la fama es una puta veleidosa.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Que esto sobreviva por si mismo son los ejemplos que hay en la danza, Martha Graham, Jeffrey, Ballet teatro, Ballet Nacional, yo creo que y eso es una crítica, llega un momento que cuando recibes subsidio por mucho tiempo el proyecto ya no te pertenece, le pertenece a la nación, a la federación, pertenece al público, a

la gente que creyó, a la gente que lo formó, hay mucho trabajo mío y de Caro invertido aquí, pero también hay mucho trabajo de Ulises, de Leo, Marian y de toda la gente que ha pasado por aquí, y se ha ido, hay mucho trabajo invertido, hay muchas horas camello aquí de mucha gente y me parece una verdadera lástima que desaparezca y pareciera una inmensa sesión de ego terapia, pero yo les digo chicos finalmente llegará un momento en que esto me aburra, en que las rodillas me duelan, en que quiera dedicarme al video, a la fotografía, que son cosas que tengo pendientes por ahí que agarre mi gap y largarme a hacer reportajes de cosas que me interesan, tengo ganas de poner una empresa de locaciones, esa es otra cosa que me seduce mucho, agarrar mi coche a ver locaciones en Baja California, soy bastante inquieto con la cabeza.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

Hay una estrategia a corto, mediano y largo plazo, desde que decidimos Carolina Jiménez y yo aplicar para México en Escena nos dimos cuenta que había, es decir leímos con mucho detenimiento las bases de participación y somos muy obedientes, Caro muchísimo más que yo.

La convocatoria propone la autogestión, el autofinanciamiento, cosas que me parecen verdaderamente difíciles en este país es básicamente imposible aún, porque no hay las condiciones de neoliberalismo, no las ha creado la institución, pero nos pareció un reto interesante y bueno vamos a ver qué tan posible es generar una empresa creativa que cumpla con todos los requerimientos, la institución no está haciendo, me parece que México en Escena es como un artilugio, un ardid del gobierno federal para decir vamos a ir eliminando poco a poco, aunque bueno me parece que las condiciones son envidiables, las becas que hay en este país, te permiten hacer, si estas decidido a hacer y dijimos hay que hacer una estrategia corto, mediano y largo plazo.

A corto es la supervivencia del grupo que pasemos este primer año de México en Escena, con las metas que son 30 funciones al año pero tenemos que hacer una estrategia de promoción, difusión del grupo y de creación de públicos.

Entonces el primer año sobrevivimos con una serie de piezas cortas y fueron 3 o 4 obras premiadas en México y fuera, nos invitaron al Pillow el festival más antiguo de la unión americana fue un súper impulso, el primer grupo residente en México con una obra empezaba todo un fenómeno de identidad, hay un montón de cosas por aquí que tenemos que hablar como mexicanos que hay un montón de modelos que se nos imponen, tuve la oportunidad de vivir 8 años en España haciendo de todo, bailando a veces, a veces no, a veces levantando bultos, a veces pintando, a veces bailando, a veces no, pero me dio chance de encontrarle el gusto a lo que tenemos aquí, yo me acuerdo que cuando me fui no me decía nada Cornelio Reina, Ni la bamba y sigue sin decirme demasiado el lábaro patrio y el himno nacional, creo que lo tengo por ahí en mi computadora porque se me antoja hacer una escena con un himno nacional pero no encuentro ese fenómeno de identidad más que con eso que huelo, con lo que veo, con lo que forma parte de mi, con los colores, con esas cosas entonces tenemos que recuperar elementos, en el momento yo vi el furor de la danza aérea en este país Cique du Solei, mundos de telas, ahora todo mundo hace aros y dije esta chingón pero vamos a ver que le aportamos y entonces decidí empezar a trabajar sobre hamacas, esa pieza nos da una identidad que es lo que hace que nos lleven al Pillow entonces le dije a Caro esta es la beta entonces. Intentamos arraigarnos a nuestra tierra sin hacer folklore, sin hacer nacionalismos exóticos, me gusta mucho ahora acabamos de estrenar una pieza “El fuego en el país de las nubes”, el país de las nubes es el país mixteco con música de Stravinski y una obra inspirada en el ritual mixteco, no basada en pues, hicimos nuestra síntesis personal, Caro se aventó una escenografía chida que tiene que ver con el papel picado, hicimos una síntesis bastante personal y creo que es parte de la planeación, la planeación inicial fue sobrevivir con estas piezas cortas, luego una pieza infantil, a mi me parecía clave atacar ese sector, a ese nicho con una pieza que fuera inmensamente atractiva en movimiento, finalmente lo que somos nosotros, para mí la danza es mucho movimiento y creación de imágenes, entonces hicimos el tiempo en las orejas largas basado en Alicia en el país de las maravillas con música de barba tuques que es hacer música con el cuerpo, igual súper arraigados a la tierra con el color,

hay una anécdota muy chistosa teníamos una reunión creativa Caro y yo ella es diseñadora, directora técnica, escenógrafa, productora, le decía me entrega los primeros bocetos en azulitos, rositas, duraznitos y le digo que es esto, y me dice pues es una obra infantil, y le digo estás haciendo una sentencia entonces las niñas no pueden usar pantalones, yo veo ocre, amarillos, naranjas los colores que veo todos los días porque eso es lo que somos, forma parte de nosotros, súper agarrada a la tierra, luego decidimos hacer obra de calle con la obra “la fiesta de los barbaros” con un contenido medio ambientalista, sobre la reutilización del PET como un problema de post consumo que resulto una obra súper atractiva con un monstruo maravilloso, se tardó año y medio de su primera concepción y 2 años y medio como nosotros la queríamos y fue interdisciplinaria.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

Sobrevivir, hacer de la cantera más que solo un lugar para dar clases, un laboratorio, un lugar de convergencia de artistas.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

Con la revisión y replanteamiento de los objetivos.

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

Asociación civil

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

No, tenemos algunos videos pero no un registro como tal.

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

División

Contador para los dineros, Carolina hace producción y dirección técnica, ella le da coherencia y a mí me tocan las relaciones publicas y la creación y una asistente administrativa y con los bailarines a repartirles chambas (registro de video, vestuario) y se ha dado de una forma muy natural.

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

6,000 bailarines y si consigue función 10% extra y hasta un 20%, 10,000 coreógrafo, 6,500 caro

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Por afinidad

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Depende de su constitución física entre 35 y 37 años

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

Se trabaja por proyecto y es más una decisión del bailarín

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Acomodo la coreo con menos gente
b. Inasistencias.	b. Acomodo la coreo con menos gente y lo corro.
c. Falta de espacio para ensayo.	c. Tienen espacio propio
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Se ajusta, porque una buena obra se sustenta, siempre hay soluciones, pero si no hay negociación se cancela.
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición,	e. Se ajusta en busca de acuerdos

etc.)	
f. Difusión del espectáculo.	f. internet
g. Otros	g. xxxxx

7.

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

Depende de la duración, del tema, normalmente yo me tardo un año, en todo el proceso desde que decido el tema y comienzo a buscar el tratamiento y hago la investigación.

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

Si, pero es rentado la cía. no da como para comprar un lugar propio

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Si, generalmente y al ser proyectos específicos y depende de la distribución de los teatros.

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

A la gana misma, a un deseo personal

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Necesidad personal. Lo que tengo que decir.

3. ¿Sabes quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

Público universitario, infantil, es variado, clase media, pequeño contribuyente.

- 4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)**

Medios electrónicos como internet.

- 5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?**

Entre Caro y yo.

- 6. ¿Quién es su competencia?**

Yo no tengo competencia HAY PUBLICO PARA TODOS SOMOS ÚNICOS

Finanzas

- 5. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?**

Ya establecido en los teatros, y cuando la puedo vender por unidad es por la cantidad de horas trabajo y funcionalidad de la misma. \$40,000 de ahí a la realidad que hay que aceptar funciones de 10, 000 y de 7,000 para mantener a la compañía.

- 6. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?**

No, las leyes hacendarias no están preparadas, no hay nada que ofrecerle.

- 7. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?**

México en escena

- 8. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?**

Por lo menos aplicamos 4 y nos llevamos 1 o 2 por año.

4.8. ETERNO CARACOL

ENTREVISTADO: Ester Lopezllera bailarina, maestra y coreógrafa.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

Desde chiquita lo que pasa es que mis papás tanto a mi hermano como a mí nos metieron a clases de teatro y danza a los talleres del lago con Anadel Lynton, y me dice que porque no entro al sistema y ya estando en la escuela de bellas arte ya como a los 15 encuentro mi vocación, fueron 6 años de carrera y uno más de profesorado, yo entre en el 80 y Salí en el 86, y entre a bailar a Ballet Independiente estuve 5 años luego me fui a Europa un año tomando clases haciendo audiciones y regreso a México a Delfos estuve 5 años y ya cuando se fueron a Mazatlán yo decidí no ir con ellos, y comencé con el proyecto de Eterno Caracol.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

Ya son 11 años de eterno Caracol, desde que estaba en la escuela ya hacía coreografía, fue esa búsqueda de encontrar esa relación con su interior y con su ambiente en sí y ese universo es el universo interno de uno.

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

La necesidad de expresar, de decir cosas con el cuerpo de organizar cosas con el cuerpo en el espacio y el tiempo.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Año con año también me lo pregunto mucho tiene que ver las cosas que me gustan la filosofía, leer el tao, el budismo, vivir el presente.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

Este año que quiero hacer y así voy generando voy armando voy escribiendo, hasta que está claro pido los espacios y mientras voy presentando cosas de repertorio. Cada año lo veo más difícil.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

El trabajo en el salón ver la transformación, que tenga sentido y que se transmita.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

Y ver que la imagen, lo que tenias en la mete se está plasmando, pero sobretodo es muy importante que el lenguaje mantenga la idea de lo que quiero.

En el aplauso sentido, en que la gente se acerque a decirte que le gusto tu trabajo.

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

No soy persona física

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

No, ninguna, yo veo muchos instases fuera de, no le doy importancia.

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

Prácticamente hago yo todo, y los chicos se dedican a la interpretación. Y con Marina es mi súper asistente, me ayuda en el remontaje y los ensayos, y Manuel como iluminador pero yo armonizo todo.

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

Por ejemplo cuando meto proyecto al FONCA yo hago el presupuesto hay unos rubros ya marcados y depende de la duración del proyecto y los topes del FONCA y cuando no hay beca se reparte lo de la función en partes iguales.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Son gente que conozco que o les he dado clase en el CNA o que ya tenemos tiempo trabajando o gente que conozco en otros proyectos, a mí lo que me importa es que sea gente muy comprometida y que a la vez busque más allá que la destreza.

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Depende de cada persona, la danza es un trabajo del todo.

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

Depende del bailarín

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Se le monta a otro bailarín o se baila otra danza o se modifica la pieza.
b. Inasistencias.	b. Ese es el al de la última era, ensayo con los que están y aprovecho cuando están todos, pero la verdad ya estoy harta, aunque lo entiendo de cierta forma ya que ellos tienen que vivir de algo.
c. Falta de espacio para ensayo.	c. Solicito espacios a la coordinación.
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Yo pago las producciones y si no se puede descansamos
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e. Prefiero contratar a alguien que nos tome el video

f. Difusión del espectáculo.	f. Especialista, sino hay dinero lo hago yo llamando a prensa, e-mail,
g. Otros	g. xxx

7.

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

Empiezo desde un año antes y ya salí aproximadamente 10 meses

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

Me prestan un salón en la escuela de folklore o con Ballet independiente, o en el CNA, o en La Academia, o Marina consigue un lugar.

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Depende de la beca pero trato que sean las más posibles

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

Depende de que algo llame mi atención y yo quiera hablar sobre ello.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Es la mi necesidad personal.

3. ¿Sabes quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

Gente del medio y gente interesada en la temática del grupo hay de todo.

- 4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)**

Prensa, correo electrónico

- 5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?**

Yo, con su sinopsis, objetivos, metas, fotos, etc.

- 6. ¿Quién es su competencia?**

No lo sabe

Finanzas

- 1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?**

Depende de quién nos compre la función y los teatros tiene sus tabuladores que por lo menos cada quien se lleve \$1,000

- 2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?**

No

- 3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?**

FONCA, Conversiones, Puerta de las Américas.

- 4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?**

1 o 2 al año, y es una cosa de suerte.

4.9. MÉXICO EN MOVIMIENTO

ENTREVISTADO: Viviana Basanta bailarina, maestra y coreógrafa.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

Me toco nacer en la danza, cuando nació mi mamá ya estaba bailando en bellas artes prácticamente ahí nació, para mí es parte de mi vida de mi sangre. Estudié con Guillermina desde los 13 años haciendo Graham, ahí mismo fue mi maestro Federico Castro y Rossana Filomarino, hice la carrera de ballet desde los 5 años con la maestra Nelly Happee entonces crecí en el folklore, iba a Nueva York a tomar cursos, baile 22 años con mi mamá fui coordinadora artística, luego directora de la escuela y luego la mayoría de los ballets los remonte yo para remontar sus coreografías hasta su muerte, tiempo después me salgo y monto la escuela con una socia.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

Inicie con Solista escénicos de México haciendo coreografía y también con para la Compañía Metropolitana de danza y entonces decido armar la compañía con poquitos 4 o 5 y luego de 5 a 10 y ahora somos veintitantos, Finalmente México en Movimiento surge de la necesidad de lo que yo fui a lo largo de mi vida, meto muchas cosas de México, para mí es básicamente una afición que creo que tienes que conocer ambos lenguajes para fusionar ambos y así se me ha ido dando, son cosas que se van dando yo tenía una lista enorme que fui traduciendo al lenguaje contemporáneo, empecé escuchando mucha música mexicana clásica que no se conoce mucho, por ahí arranque, transformarla sin perder su esencia, y dar a conocer esa otra parte de México y de uno.

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

Me gustaría llegar a esa parte que ha llegado la música de manejarla de tal forma sin perder su esencia.

Dar a conocer parte de lo que no se conoce.

Que los niños se sientan orgullosos de lo suyo siempre andan buscando como si en el contemporáneo solo hubiera lo de fuera, y no hubiera nada que nos sustente aquí una producción nuestra y desarrollar un proceso creativo no catártico.

Empezar a crear público para nosotros los contemporáneos.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Con muchos esfuerzos tengo una forma de trabajo muy diferente al que se usa en México.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

No paro un minuto buscando funciones, voy planeando uno o dos proyectos los voy decidiendo desde un año antes otros se me han dado, metimos al FONCA para alcanzar a cubrir, hacer obras cortar y los homenajes para mis padres por separado y 3 cuentos de Emilio Carballido.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

Hacer obras cortar y los homenajes para mis padres por separado y 3 cuentos de Emilio Carballido.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

Por los reconocimientos, que me busquen para dar funciones, que se vayan cumpliendo los objetivos.

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

Como persona física y con Solista Escénicos de México fui Asociación Civil, es muy difícil la declaración

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

No pero en eso estoy para registrar ya varias obras.

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

Yo soy la cabeza de ahí viene el escenógrafo, que se dedica a los demos, Froilán el maestro de actuación luego lleva los documentos, un ensayador pero nos dividimos con los maestros

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

En base a lo que podemos pagar entre 600, 500 por función y de la venta de boletos cuando se renta un teatro.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

Depende del proyecto, y la circunstancia

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Hasta los 45 quizá pero se puede seguir bailando si te sigues entrenando, y de acuerdo a tu edad.

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

Se deben preparar como maestros y coreógrafos pero hay que pensarlo con tiempo antes.

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Lo preveo con tiempo, tengo gente de más ensayando o llamo a alguien que ya haya

	estado para que lo baile.
b. Inasistencias.	b. Trato no ponerme brava pero si pedirles que me demuestren su profesionalismo.
c. Falta de espacio para ensayo.	c. Tenía ensayos en el auditorio, preferí rentar un espacio
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Le rasco donde encuentre, hablo con la gente, es cuestión de negociar.
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e.
f. Difusión del espectáculo.	f. Por un especialista para prensa.
g. Otros	g. xxxx

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

Depende de la duración de la obra, y la premura

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

3. NO, rento un espacio

4. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

No, ya está establecido y depende del teatro.

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

En base a lo que voy buscando y la música e investigar me enriquezco de todo lo que me rodea.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Es un proceso creativo pienso en el publico, trato de que vayas poco a poco y busco y voy encadenando enlazando distintas cosas.

3. ¿Sabes quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

No lo sé es variadísimo, público en general de alguna forma.

4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)

Especialista que haga su publicidad.

5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?

Tengo la carpeta de la compañía con la información básica

6. ¿Quién es su competencia?

La verdad no lo sé, los públicos son muy variados.

Finanzas

1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?

Depende de los teatros ellos te dan el rango

2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?

Mexicana de aviación con boletos de avión, la costeña, Corona pagaron parte del proyecto

3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?

No

4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?

2 al sistema nacional de creadores, es la primera vez.

4.10. FOCO AL AIRE

ENTREVISTADO: Octavio Zeivy bailarín y coreógrafo.

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.

Bueno yo llego a la danza por una casualidad, me gusta mucho lo que es el baile y llamado así ampliamente y una maestra de francés con la cual no aprendía francés me dijo que tenía un grupo de expresión corporal y bueno me enseñó algunas fotos de su grupo me dijo que yo tenía presencia para trabajar en teatro y bueno a mi me intereso mucho, yo quería jugar futbol americano antes y cuando me abre esa nueva posibilidad bueno me gusto mucho y con mi mejor amigo le comento lo que está pasando, lo que hay, si le interesa, algunos amigos míos ya estaban metidos en escuelas profesionales pero bueno ellos llevaban como 1 año y nosotros íbamos a entrar a algo más contemporáneo y bueno por circunstancias de la vida no se hizo este proyecto y buscamos otro lugar donde entrar y es así como llegamos a una escuela, a una de las únicas escuelas, yo tenía unos 20 años que aceptaba chicos, en ningún lugar querían hombres y bueno una academia que había aceptado hombres durante vario tiempo y gente grande y entonces así llegue a la danza. Bueno los antecedentes serian: hago una carrera en ballet clásico empiezo a viajar, recibo una beca en Argentina, bailo en Estados Unidos recibo una beca en Cuba después de varios años, me graduó, voy a Estados Unidos regreso a México conozco el Cuballet es una escuela cubana de ballet y ellos me dan una beca terminando un curso de verano y me dan una beca para ir a la escuela de la Habana y hago toda mi carrera en la Habana la segunda parte la parte más profesional la hago en la Habana y ya después me voy a Estados Unidos nuevamente y ya desde la Habana conocí la danza contemporánea Europea que por razón o deformación nunca quise decir que fui bailarín de hueso colorado que el ballet era lo único que conocía y me entro esa

cosquillita por irme a aprender danza contemporánea que fuera en México, entonces de Estados Unidos viajo a Viena donde tomo curso en el “curnstains ” que es un curso de los más famosos del mundo, que es cada verano se abre nuevamente otra expectativa y hay conozco gente que está en la “forma cossule” de Alemania que nos dice que la escuela es gratis y aceptan gente grande y yo ya casi estoy en los 30’S y entonces es una escuela donde aceptan gente mayor y ya así para hacer un posgrado y entonces ya me voy para allá y hago la audición, me aceptan y empieza otra etapa de mi vida profesional, la escuela es un poco moderna pero hay conozco los trabajos que hay en Europa empiezo a hacer coreografía y sigo bailando ballet pero ya estoy en una escuela completamente distinta ya de ahí me paso a “Foco al aire”.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

En 1999 yo fundo foco al aire producciones y ya desde ahí hago coreografía con la cual nos presentamos en algunos lugares de Europa y después me voy a Holanda a hacer una licenciatura en danza contemporánea y en coreografía por eso se forma foco al aire

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

Pues bueno pues foco al aire es una compañía que se viene presentando haciendo espectáculos de danza pura vamos a llamarle lentamente se fue volcando hacia un espectáculo cuando me refiero a un espectáculo me estoy resumiendo, la danza fue un motivo pero no era lo esencial con el espectáculo de foco al aire entonces yo veo foco al aire como una compañía que siempre propone algo nuevo, algo nuevo inclusive dentro de la compañía, siempre que vamos a comenzar un nuevo proyecto no sabemos, es decir sabemos pero tenemos la certeza de queremos hacer un espectáculo parecido al anterior, hay la compañía nos ha transformado en su totalidad de bailarines de hecho hay más de teatro o gente que no viene de las artes escénicas si no que es gente común y corriente que habitan la ciudad entonces veo a foco al aire

como una compañía propositiva como estamos nominados por el premio “chilango” ciudad de México y multidisciplinaria como una compañía que no solo ofrece un espectáculo de danza si no un espectáculo atractivo con muchas dificultades económica.

Marcela es miembro importantísima de la compañía como codirige la compañía y su asistencia, fundadora de una compañía de una de las mejores compañías, una de las compañías que mas movió la ciudad fue como Utopía está colaborando con su experiencia además ella es novelista entonces si puede leer una página bien escrita accesible así sirve que los coreógrafos está influyendo. Es importante alguien que escriba, hable muy concreto, edite, conozca la música y producto de esto es foco al aire.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

Como una compañía propositiva, multidisciplinaria que no solo ofrece un espectáculo de danza sino un

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?

Eso planes no se pueden hacer tan, así, todavía estamos en un momento en que no decidimos, no tenemos una infraestructura donde tenemos 2, 3, 4, 5, 6 festivales ya en pie, México tiene una estructura un poco de inmediatez por ejemplo ahora acabamos de cancelar una invitación a un festival en provincia por qué no sabíamos que iba a pasar en el año y si bien en México no es como programar con un año de anticipación como lo hacen en otras partes del mundo, este es por lo menos con 4 meses antes, entonces no podemos programar y decir empezamos con este festival por que el festival nos salió hace 2 semanas y dijo no si van a estar y nos mueve todo me sentí un tanto insípido en programar en México, no se tardan mucho ya que tenemos hasta Marzo y las redes de festivales que es lo mas importante en ligas nacionales, apenas están haciendo presupuestos y ya están empezando una arritmia, a veces tienen que ir compañías de 1 o 2 gentes, pero compañías como la Octavio que requieren muchos interpretes y que es imposible de organizar, imagínate no puedes son

machas gentes, por ejemplo he propuesto hacer mucho esto y lo vamos a hacer en Guadalajara probablemente lo hagamos en Morelia es llevar la mitad de la compañía y entrenar allá gente que tenga interés de estar en o participar se les entrena en 2 semanas y se monta con ellos que lo hicimos allá en Argentina y funciono muy bien y luego lo hicimos en Monterrey era más corto el tiempo y funciono un poquito menos aparte eran menos profesionales los chicos pero, es una propuesta que tenemos porque si tiene coso una o dos gentes a veces una propuesta requiere varios intérpretes y eso de la programación es muy importante por ejemplo el año pasado fuimos a Argentina y 6 meses antes ya estaba todo se convierte en la fecha más importante de la compañía y bueno sabes que hay fechas claras como “El día internacional de la danza” el “Premio nacional de la danza” pero lo demás es mas como estarlo persiguiendo, a veces te hablan y te dicen me cancelo no sé quién y yo a veces le entro déjame hablar con toda la compañía la estructura de foco al aire es como encuestable, es un elenco que digamos especifico para cada proyecto de hecho en cada proyecto trabajamos un poco como en teatro y buscamos a los personajes que van a conformar esa pieza que los últimos trabajos que ha hecho foco al aire, no es de reunirnos a ver qué hacemos, sino la pieza ya está escrita y los personajes como son y de ahí empezamos a hacer la investigación, pero no llegamos a ver qué hacer, entonces el elenco, el equipo creativo de la compañía es estable en ese caso Marcela, tenemos un videasta que es Jorge Guader, tenemos un actor, bailarín, diseñador y algunos interpretes que están en constantes piezas pero son 3 o 4 y el resto son invitados para proyecto en especifico

Nunca hacemos audición, somos una compañía que no nos gusta esa situación e poner a la gente a aprobarse, a tratar de en una hora enseñarse una mejor cosa, por lo regular vamos viendo gente de distintos lugares,-lo que te decía-, mucha gente por los que las encuentro, entonces algunos de ellos son detonadores de las piezas en el caso de “Doña punto G” y cuando esta todo mas armado yo la invito a esa persona.

En el caso de actores, interpretes dependiendo de su carácter, de su necesidad de estar en el teatro. No me gusta trabajar con gente amañada en el teatro o en la danza; gente que dice: soy bueno para esto y para lo otro, como me vas a utilizar.

Me gusta mucho esa gente que llega y dice: pa' que soy bueno, esa es una de las principales cualidades de la gente que trabaja para nosotros. Muchos de ellos se dedican a otras cosas y es un tanto difícil mantenerlas mucho tiempo, hacen pausa dentro de lo que trabajan-sobreviven y vienen a compartir con foco al aire; la mayoría de ellos el 99% se quedan con foco, o sea, terminan el proyecto y dicen: tu nada mas avisa_ digamos que la pasamos bien-, el carácter de la selección digo es dependiendo de que nos pida la obra, a si vamos diciendo quien.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

No los tenemos definidos

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

No medidos

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?

Una de las muchas cosas que moldea una compañía en México es que nos hace generar mejores proyectos escritos, estructurar más de lo que queremos hacer y esa es el FONCA, porque en el FONCA hay varias convocatorias donde piden cierto tipo de estructura de papeles para que esos proyectos reciban cierto tipo de apoyo, el año pasado proyectamos la sociedad civil porque era un requisito para residir en México una escena, pero después que la pides tienes que hacer muchos más requisitos y no pudimos hacerlo, la idea se serna pero si tenemos que hacer una asociación civil para recibir apoyo.

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?

No. Hay registro de video pero no, la coordinación lo registra hace datos de lo que se presenta de alguna manera es un protector, las piezas quedan en videotecas, pero de hecho uno debe de hacerlo, es una falla en México por ejemplo mi novela no la he registrado debo registrarla, entonces hay una falta de educación en ese sentido de hecho terminaste tu obra debes de registrarla.

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?

Hay otra cosa muy importante, esa cosa de llamarlo corógrafo al que director de la compañía lo limita en un campo muy estrecho, en la danza contemporánea que es

lo que conozco y creo que es un fenómeno el coreógrafo, no es solamente el que pone solo los pasos esos es lo que realmente es un coreógrafo, las obras tienen un coreógrafo las de teatro las de ópera, el solamente pone el baile, pero en el caso de danza y danza es un director coreógrafo, que piensas en danza y además piensas en coreografía y además concibe el espectáculo todo, hay una gente que trabaja con un equipo mucho muy fuerte pero el director coreógrafo es el que lleva a cabo todo el concepto y que lo lleva a cabo, y entonces ahí empiezan a entrar los de vestuario pero es muy importante que en una obra de danza hay un director y por lo regular es un director coreógrafo, es el que escribe la obra, a diferencia de teatro, de repente llama mucho la atención que dice guión y dirección de tal persona, en el fenómeno danza el coreógrafo muchas veces hace todo inclusive cose vestuario.

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

A partir del pago final, hay una cosa en danza que Marcela ya lo esbozo, creo que habría dos grandes grupos, uno es cuando tienes un apoyo un apoyo del FONCA o ya sea gubernamental para producir es pieza decides, o es anterior a ese apoyo y dices los bailarines van a ganar tanto por el ensayo tanto por las funciones, esa es una manera de hacerlo, la otra que es la más común es que tienes funciones y dices vamos a ganar y se reparte entre todos, esas son las dos formas. Cuando tienes un apoyo como México en escena es salario el salario es alrededor de entre 10 o 6 mil por mes dependiendo de la producción es lo que más o menos ganan un bailarín por mes, pero lo que ganan comúnmente los bailarines es que le dices te voy a pagar en la función y se muy poquito, nosotros pagamos en promedio de 1500 a 1000 por persona. Aunque para hacer eso a veces no cobramos nosotros, de repente perdimos por en la producción perdimos mucho, muchas de las cosas son prestadas. En "Doña punto G" usamos una cabezas de animales disecados y hablando de producción cada cabeza rentada te saldría costaría como 20,000 mil pesos cada cabeza pero nos las prestaron, En Argentina con la pieza "you ready love" que nos gusto la crítica decía la gran producción de los mexicanos, que realmente eran 7 lámparas colgadas con cable de uso rudo que generan gran producción pero no era gran producción, y el vestuario era de los supermercados de ropa gringa, pero si es una gran producción pero cuesta menos que cualquier producción que está en el teatro es caro los cables darle mantenimiento a los focos y se usan muy poco las luces teatrales, entonces lo que quisimos hacer con esa pieza es no depender de la luz teatral nosotros llevamos los focos, y al gente esas lámparas y mucha ayuda humana, pero realmente son pocos.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

No me gusta trabajar con gente amañada en el teatro o en la danza; gente que dice: soy bueno para esto y para lo otro, como me vas a utilizar. Me gusta mucho esa gente que llega y dice: pa' que soy bueno, esa es una de las principales cualidades de la gente que trabaja para nosotros. Muchos de ellos se dedican a otras cosas y es un tanto difícil mantenerlas mucho tiempo, hacen pausa dentro de

lo que trabajan-sobreviven y vienen a compartir con foco al aire; la mayoría de ellos el 99% se quedan con foco, o sea, terminan el proyecto y dicen: tu nada mas avisa_ digamos que la pasamos bien-, el carácter de la selección digo es dependiendo de que nos pida la obra, a si vamos diciendo quien.

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?

Eso depende total mente del bailarín y de cómo cuide su cuerpo.

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

También depende del bailarín.

6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a. Se adapta la coreografía
b. Inasistencias.	b. No tengo ese problema
c. Falta de espacio para ensayo.	c. Solicito a la coordinación
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d. Se le pide prestado a amigos y familia, además es cuestión de negociar con las partes.
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e. Se contrata a quien lo pueda hacer.
f. Difusión del espectáculo.	f. Boletín de prensa, sitio del grupo, postales, directorio, facebook, carteles, tv, radio
g. Otros	g. xxxx

Producción

1. Tiempo que dura un montaje

Te puedes llevar de 3 meses hasta un año solo en eso.

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

Si, adaptamos un espacio es la casa para los ensayos.

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

No, ya están asignados, depende de la programación de los foros.

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

Depende del proyecto pero hay veces que lo veo que siempre está buscando música, fotografías, imágenes, de repente empieza como era si gráficamente es lo que sucede: empieza a conjuntar como una serie de cosas y hay un momento en que las aterriza en un proyecto, -es lo que yo veo lo que le pasa-, varía muchísimo. La obra "Como quisiera decirte" está basada en música de los Ángeles negros pero lo que toca ahí son muchas cosas, usa la música 4 piezas de los ángeles negros para estructurar la pieza pero lo que pasa allá dentro es la historia de esos cuates que están en escena, usando la música es lo que va a envolver todo el proyecto, entonces "Doña Punto G" casi fue "Doña Gloria", Doña Gloria le da la idea, era una viejita que va a pasear a sus perritos al parque, de repente se le ocurre que las mujeres, que varias mujeres no quieren llegar a ese estado y ahí surge de repente el concepto de una pieza que tiene que ver con las mujeres como género, de algunas no quieren morir o envejecer, entonces toca el punto de la muerte, la belleza del erotismo de la soledad de historia de muchas mujeres que bien llegan a ese punto la vejez, pero luego lo convierte en otra cosa, por ejemplo "Doña Punto G", es la infancia es la juventud, entran muchos elementos,- la muerte está ahí muy duro-, eros y tánatos está ahí.

Y esa pieza empieza a generar muchas cosas, y la pieza se hace más grande porque la primera versión se ha hecho para el premio, con el límite de tiempo para el premio, salen muchos más fantasmas así como la parte de fuerza masculina, la parte sexual, o sea, ahí ya está la pieza. En la siguiente temporada con un tiempo mucho más amplio metemos a los hombres entonces en la primera parte ellas hacen que salgan los hombres, el hombre sexual, el hombre dominador y luego ese mismo hombre lo saco como un ente sexual un ente reproductivo que solo quiere reproducirse, frente a todos esos signos eróticos que tienen las mujeres los hombres solo un movimiento la reproducción, y entran las mujeres; y entonces la

obra se amplía mucho mas y esa misma obra en el caso de ese tema va pidiendo más obras con esos temas, es el caso de Doña Gloria pero la mayoría de esos detonadores son la música, me hecho un año oyendo solo una música, peleas en casa y todo eso-, y entiendo cómo está hecha la música y empiezo hacer en el cosas en piso, todo lo que voy investigando y aterrizo y le hablo a marcela que es la que aterriza mis ideas y digo: “ya tengo una pieza”, le voy contando y entonces todo se va aterrizando: En caso de “Como quisiera decirte” con música de los ángeles negros el detonador es una película de Roger Anderson donde hay un hombre establecido en todos los cuadros de la película, es así como el primer detonante empieza a trabajar con la música. La música me empieza a liberar las ideas y después cuando invito a la gente, la música ya está conformada, entonces ellos vienen, y no les pongo ni les digo: a ver caminen así y así, pero en el caso preciso de “Como quisiera decirte” pero en el caso preciso de “Como quisiera decirte” esa gente común y corriente que pido para utilizar para representar mi obra, ellos me usan a mí para representarse a ellos mismos porque en algún momento yo los quería vestir de algo y entonces finalmente para que los visto o quería que gesticularan de tal o cual forma cuando lo imitan, sobre todo la gente común y corriente tan ellas dije: pues en verdad no es esto, entonces de repente ellos venían y yo les hacia una pieza para que no se representaran a sí mismos de forma un tipo coreográfico, no tenían que hacer nada que no pudieran hacer, entonces eso fue un experimento que derivo de una pieza que la mayoría de la gente que la vio dijo: “yo soy igual a ellos” y la presentamos en un día internacional de la danza que está hecho de una forma en que todo es elasticidad, belleza, juventud y gracia, y entonces mis interpretes no tenían elasticidad ni juventud ni belleza y gracia, pero era una coreografía que se creó porque la pusimos intermitente entre piezas cortas y van entrando con poca gracia y al principio la gente decía: y estos viejos que nada mas caminan que hacen aquí, y en el siguiente cuadro hay mira ahí están otra vez y en el tercer cuadro hay vienen otra vez , hay que bueno esta y en cuarto cuadro, creaban risa pero era una risa que pasaba de lo chistoso a la angustia a la identificación, es por ejemplo una de las forma en las que trabajamos.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)

Definitivamente es una necesidad personal.

3. ¿Saben quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

Si, gente de danza pero sobre todo de teatro.

- 4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)**

Boletín de prensa, sitio del grupo, postales, directorio, facebook, carteles, tv, radio

- 5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?**

Entre Marcela y yo y procuramos poner información general, fotos y un video.

- 6. ¿Quién es su competencia?**

Con la propuesta que tenemos no creo que haya nadie más así que no tenemos competencia.

Finanzas

- 1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?**

Hay un tabulador en los teatros que paga por función sin importar si son 20 bailarines o solo dos.

- 2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?**

NO

- 3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?**

Por ahora no estuve en el Sistema Nacional de Creadores.

- 4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?**

Por lo regular postulamos 1 o 2 y logramos quedarnos en 1.

5. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Análisis de las Entrevistas

Sección: Administración

1. Trayectoria personal.

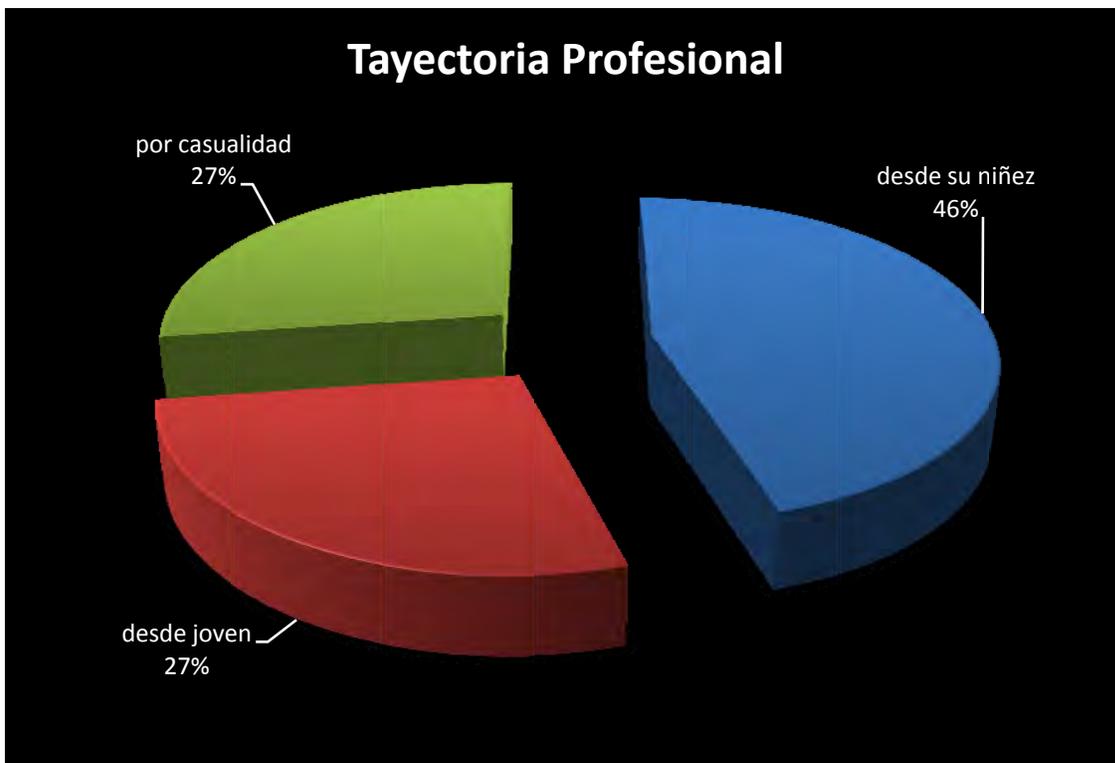


Tabla 1.1.

El 46% de los coreógrafos tuvieron un acercamiento a la danza desde temprana edad, lo que les permitió su pronta vinculación en las escuelas de arte y por tanto su rápido ingreso a las diferentes compañías.

El 54% se integran a la danza en etapas jóvenes o por casualidad esto es mientras estudiaban la preparatoria o la universidad se inician en esta actividad que llama su atención y para ello buscaron cursos, talleres y clases que les permitan mejorar su nivel y formar un grupo.

2. Trayectoria del grupo o colectivo.

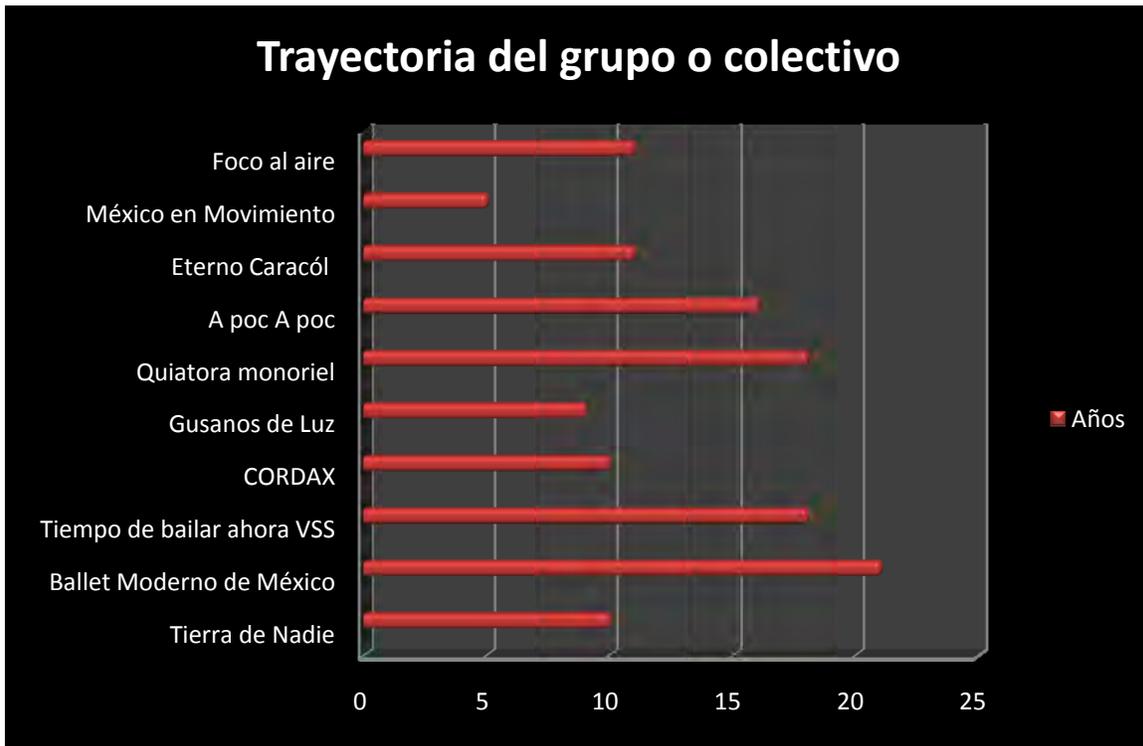


Tabla 1.2

La formación de estos grupos y colectivos se dio de manera informal, por una necesidad de expresión particular, ya sea para manifestar inconformidad social, para contribuir con su experiencia en la danza, para poder dar funciones en los diferentes foros, por afinidad en inquietudes de investigación de movimiento, para entrar en un concurso y obtener becas, para encontrar la relación entre su interior y su entorno y como una consecuencia lógica de su desempeño en la danza.

Lo que nos permite ver es que no se pensó en formar estos grupos y colectivos con alguna finalidad económica; sin embargo, se han mantenido gracias a las becas obtenidas a través del tiempo y por la combinación con otras actividades como son el dar clases, cursos y talleres.

3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo? (misión)

<ul style="list-style-type: none">• Socializar la danza como una práctica educativa comunitaria
<ul style="list-style-type: none">• Promover la danza, profesionalizarla, ayudar a la sociedad, que la danza va más allá
<ul style="list-style-type: none">• Manifestar inconformidad social con el lenguaje artístico
<ul style="list-style-type: none">• Llevar la danza a donde no hay danza (cárceles, escuelas marginales)
<ul style="list-style-type: none">• Comunicarme con el espectador, acercarme al espectador y que este sea parte de mi obra.
<ul style="list-style-type: none">• Desestabilizar las formas de pensamiento que son cómodas
<ul style="list-style-type: none">• Hacer un lugar de encuentro de artistas
<ul style="list-style-type: none">• La necesidad de expresar, de decir cosas con el cuerpo, de organizar cosas con el cuerpo en el espacio y el tiempo
<ul style="list-style-type: none">• Que los niños se sientan orgullosos de lo suyo, siempre andan buscando como si en el contemporáneo solo hubiera lo de afuera y no hubiera nada que nos sustente aquí, una producción nuestra y desarrollar un proceso creativo no catártico.
<ul style="list-style-type: none">• Presentar mi visión de lo que era el espectáculo

Tabla 1.3

Al ser la misión la razón de ser de las empresas, estas empresas culturales, que de forma circunstancial se han conformado y es por ello que sus motivos son artísticos- sociales y muy personales, que van desde apoyar a la educación, hasta la profesionalización de la danza y el acercamiento con el espectador.

Y se han olvidado que también hay una razón económica y no han estructurado una misión como tal.

4. ¿Cómo se ve al grupo o colectivo en el futuro? (visión)

<ul style="list-style-type: none">• Una escuela, un proyecto, una compañía que tenga la capacidad de proyectar gente a ser profesionales, con una infraestructura fuerte, con espacio propio, un proyecto más grande y solido.
<ul style="list-style-type: none">• Crecer no solo como compañía de danza, no creemos solamente en una cosa, desarrollando encuentros y cursos.
<ul style="list-style-type: none">• Ya no hay grupo
<ul style="list-style-type: none">• Nunca ha pensado en el futuro
<ul style="list-style-type: none">• Siempre transformándose, adaptándose a los espacios, acercándose a la corporeidad de la gente
<ul style="list-style-type: none">• Como un proyecto más personal
<ul style="list-style-type: none">• Que esto sobreviva por si mismo
<ul style="list-style-type: none">• Vivir el presente
<ul style="list-style-type: none">• Por mi forma de trabajo con mucho esfuerzo
<ul style="list-style-type: none">• Como una compañía propositiva, multidisciplinaria que no solo ofrece un espectáculo de danza sino un espectáculo atractivo.

Tabla 1.4

Al ser la visión, el cómo se ven en el futuro, Son altamente influenciados por la situación del país, tan inestable y más en lo referente a la cultura y las artes, hay quien se muestra temeroso y que prefieren no pensar en el futuro, quienes buscan un proyecto más personal que implique el menor número de personas posible, hasta los más optimistas que quieren una compañía, proyectan una escuela, la formación de profesionales en la danza, fortalecer y transformar al grupo, ser un proyecto más sólido.

5. ¿En base a que se realizan los planes del grupo o colectivo?



Tabla 1.5

El 37% de los grupos trabajan en función de las becas del FONCA, Secretaría de Cultura del Distrito Federal y del Estado de México, por mencionar las más representativas.

El 27% planea de acuerdo a fines creativos, esto es, primero se realiza la obra y luego se solicita el apoyo, para posteriormente solicitar los espacios para presentar el trabajo.

El 18% realiza estrategias a corto, mediano y largo plazo en base a fines económicos, de crecimiento personal y a su realidad.

El 18% restante se basa en necesidades inmediatas, o de no tener un plan de acción, dejan que las circunstancias se den solas.

6. ¿Cuáles son los objetivos que se pretende alcanzar?

Estos objetivos deben ser claros, medibles y observables por lo que los entrevistados de acuerdo a su proyecto creativo y a la satisfacción de sus necesidades los plantean de la siguiente manera

<ul style="list-style-type: none">• No definido
<ul style="list-style-type: none">• Montaje, curso de verano y clases en provincia
<ul style="list-style-type: none">• Tener y conseguir funciones
<ul style="list-style-type: none">• Trabajar todo el tiempo hayan funciones o no
<ul style="list-style-type: none">• Llegar escénicamente a las metas y objetivos creativos
<ul style="list-style-type: none">• Conseguir el apoyo
<ul style="list-style-type: none">• Sobrevivir, hacer de la cantera más que solo un lugar para dar clases, un laboratorio, un lugar de convergencia de artistas
<ul style="list-style-type: none">• El trabajo en el salón ver la transformación, que tenga sentido y que se transmita
<ul style="list-style-type: none">• Hacer obras cortas, 2 homenajes y 3 cuentos
<ul style="list-style-type: none">• No definido

Tabla 1.6

Al no ser estos objetivos con las características ya mencionadas, se vuelven sólo acciones de supervivencia, poco o nada planeadas.

7. ¿Cómo se da cuenta si se están cumpliendo los objetivos planteados?

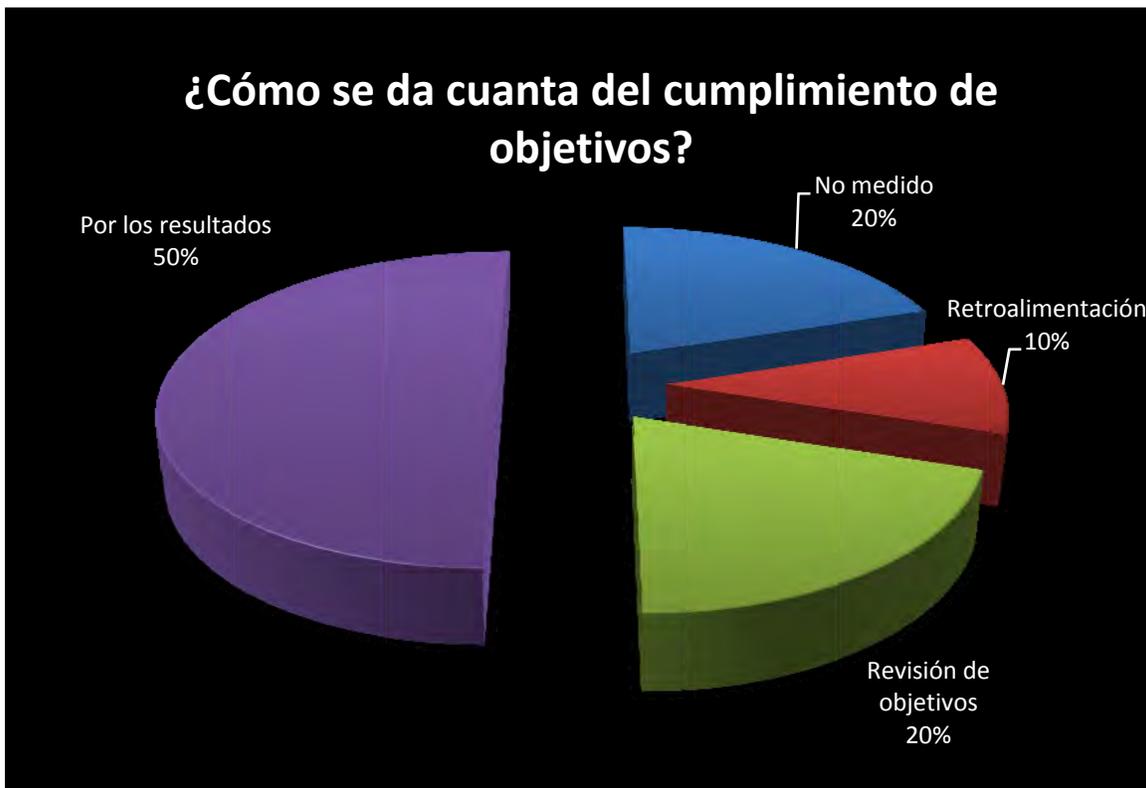


Tabla 1.7

El 50% espera hasta los resultados finales, que son al tener la obra terminada o hasta ver la respuesta del público.

El 20% hace uso de la revisión de objetivos por medio de pláticas entre coreógrafo y bailarines.

El 10% utiliza la mediante la revisión y el replanteamiento de objetivos y metas.

El 20% restante no hace ningún tipo de medición al respecto.

8. ¿Cómo están constituidos? (sociedad mercantil) Si, No ¿Por qué?



Tabla 1.8

El 62% se manejan como personas físicas en todas sus actividades, aunque vale la pena mencionar que en los periodos en los que cuentan con alguna beca o apoyo hacen uso de la Sociedad Civil o Asociación Civil ya que es un requisito para obtener una beca o apoyo.

El 25% mantiene la figura de Sociedad Civil, y consideran que son demasiados trámites.

El 13% utiliza la figura de Asociación Civil y consideran que es muy complicado hacer las declaraciones de impuestos correspondientes.

9. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no
¿Por qué?



Tabla 1.9

El 90% no ha hecho registro de propiedad intelectual por negligencia, no le encuentran utilidad, porque consideran que es caro y que requiere infraestructura, o ni siquiera lo había pensado.

El 10% si ha hecho registró de propiedad intelectual, pero no en la totalidad de sus obras.

Se confían de instituciones que hacen registro en video de las funciones, como es el caso del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” que a petición del coreógrafo hace registro de las obras coreográficas.

Sección: Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?



Tabla 2.1

El 40% Divide sus actividades entre 2 personas que son el coreógrafo denominándose como director general o director de la compañía y en un Director Técnico o Artístico pero no hay una división clara de las actividades.

En el 30% de los casos se concentran las actividades en una sola persona que es el coreógrafo.

El 20% reparte sus actividades en 3 personas, es decir, se dividen entre el Director de la Compañía, el Director Técnico o Artístico y un asistente (ya sea una persona contratada específicamente para ello o alguno de los integrantes del grupo toma ese papel).

El 10% restante reparte en más de 4 personas sus actividades de la siguiente manera:

Director de la Compañía, el Director Técnico o Artístico, asistente y la asignación de tareas operativas a los bailarines.

2. ¿En base a que se calculan los salarios?

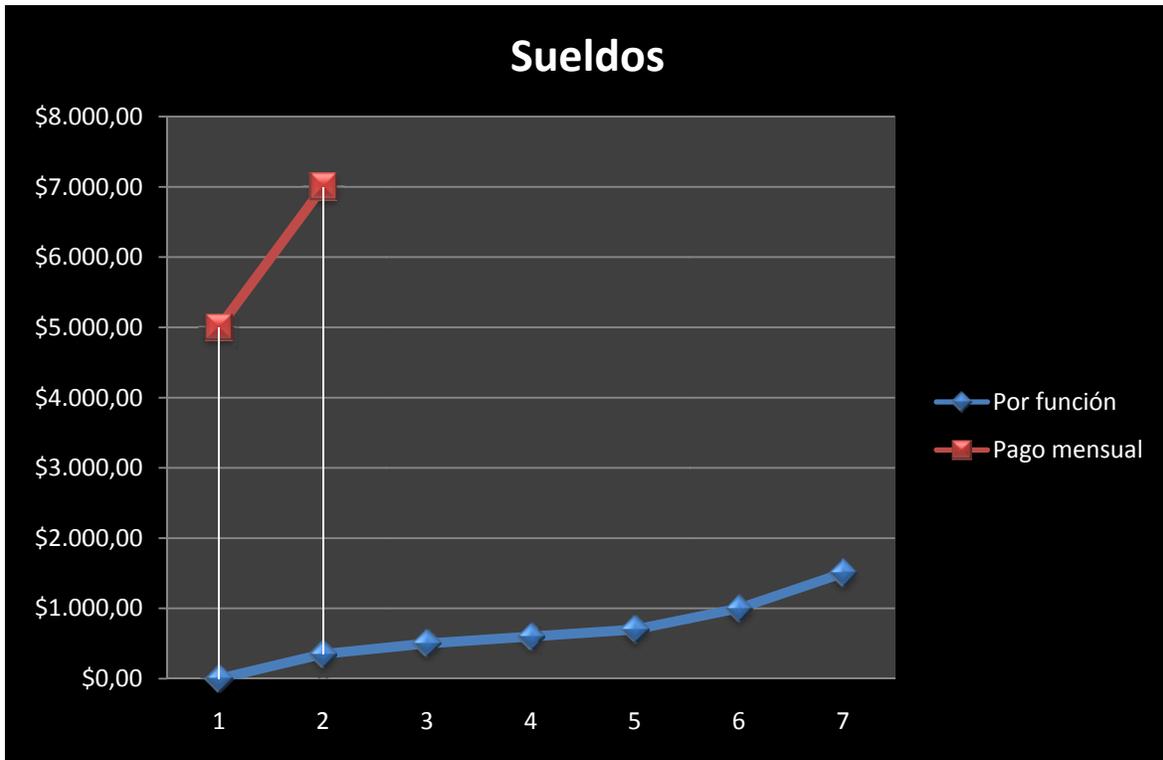


Tabla 2.2

Hay dos modalidades de pago, en el caso del pago mensual está entre los \$5,000 y \$7,000 pesos mensuales, mientras se tenga el apoyo económico de alguna institución por medio de una beca, en algunos casos incluye seguro medico pero es muy raro encontrar quien lo de.

En el caso del pago por función este se conoce hasta que la función es asegurada o se conoce el monto a pagar por el teatro, esto es muy variable, va desde no ganar un solo peso, a ganar \$350, \$500, \$600, \$700, \$1,000 y \$1,500 pesos por función lo que significa, que el bailarín no cobra sueldo de ensayos, que no cuenta con seguro médico y que si se cancelan las funciones se habrá ido con las manos vacías.

3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?

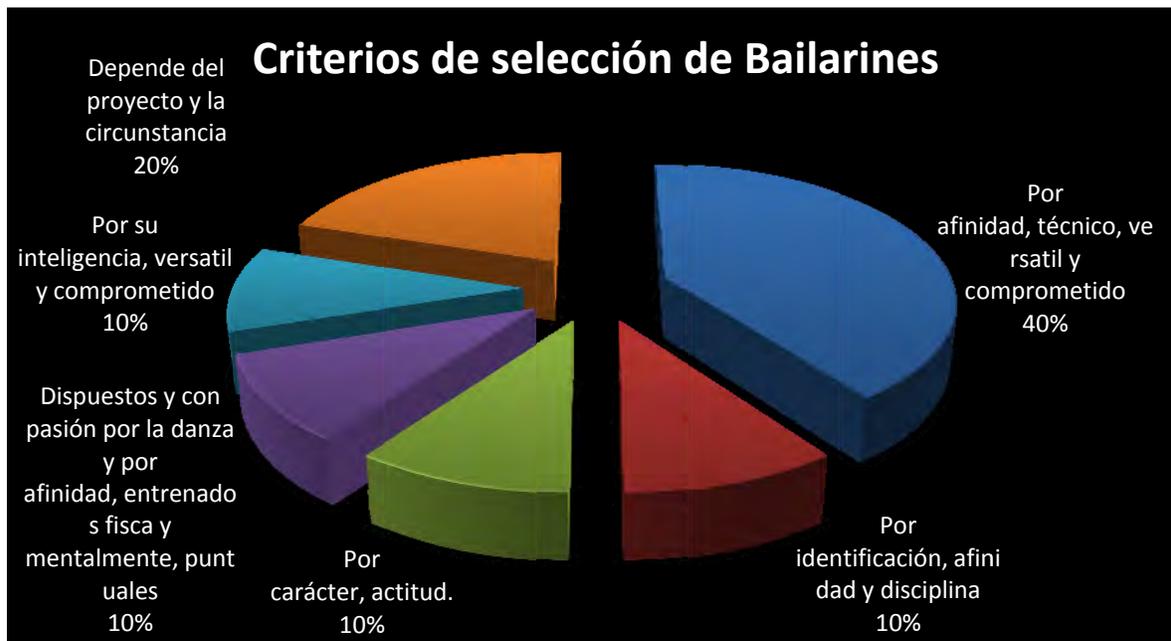


Tabla 3.3

En el 40% es fundamental la afinidad, la técnica, la versatilidad del intérprete y lo comprometido que este con el proyecto.

En el 20% depende de las características y las circunstancias del proyecto, por ejemplo; si se necesitan solo hombres, es a los que se invita a participar.

El 10% busca que su bailarín sea inteligente, versátil y comprometido, al decir versátil se refiere a que el bailarín conozca y domine su cuerpo.

El 10% busca disposición, pasión por la danza, afinidad, un entrenamiento físico y mental y sobre todo puntualidad.

El 10% quiere que el bailarín se sienta identificado con el trabajo, que sea disciplinado.

En estas combinaciones de atributos, hay que destacar el hecho de que quien trabaje en los diferentes grupos debe tener una gran afinidad con el coreógrafo ya que este es un trabajo de alta convivencia, por su proceso creativo que implica, el trabajar no solo con el cuerpo sino con la parte interna de los participantes.

4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?



Tabla 2.4

El 55% Considera que con un buen entrenamiento, cuidando su cuerpo y claro siendo conscientes de que hay un momento para todo se puede seguir bailando toda la vida.

El 27% Ha llegado a la conclusión de que es una decisión del bailarín, esto es, que depende totalmente de él y sus necesidades personales o profesionales.

El 18% restante considera que por el desgaste físico que tiene el bailarín es muy difícil que siga bailando hasta los 50 años.

5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?

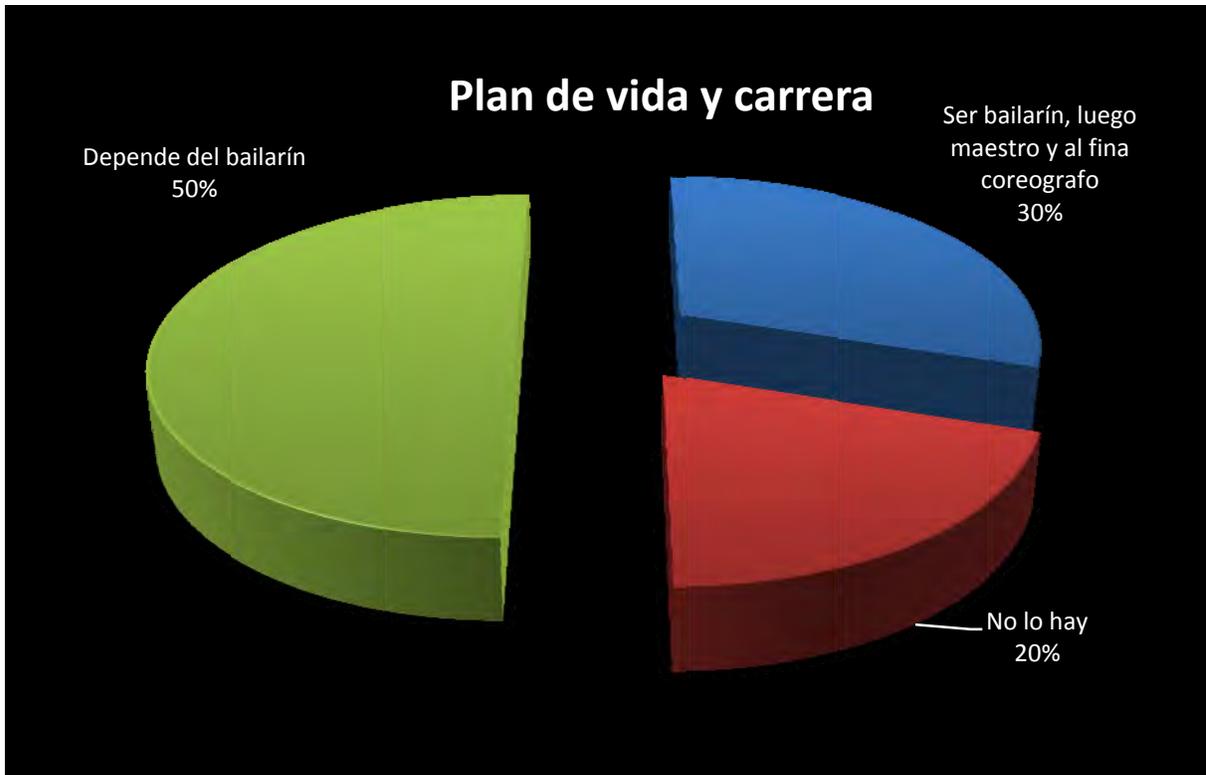


Tabla 2.5

El 50% considera que el plan de vida y carrera depende del bailarín, ya que son sus decisiones las que le permiten satisfacer sus necesidades personales y profesionales.

El 30% cree que la evolución natural es ser bailarín luego maestro y al final coreógrafo.

El 20% están convencidos de que no hay un plan de vida y carrera.

6. En caso de:
a. Bailarín lastimado.

Solución:

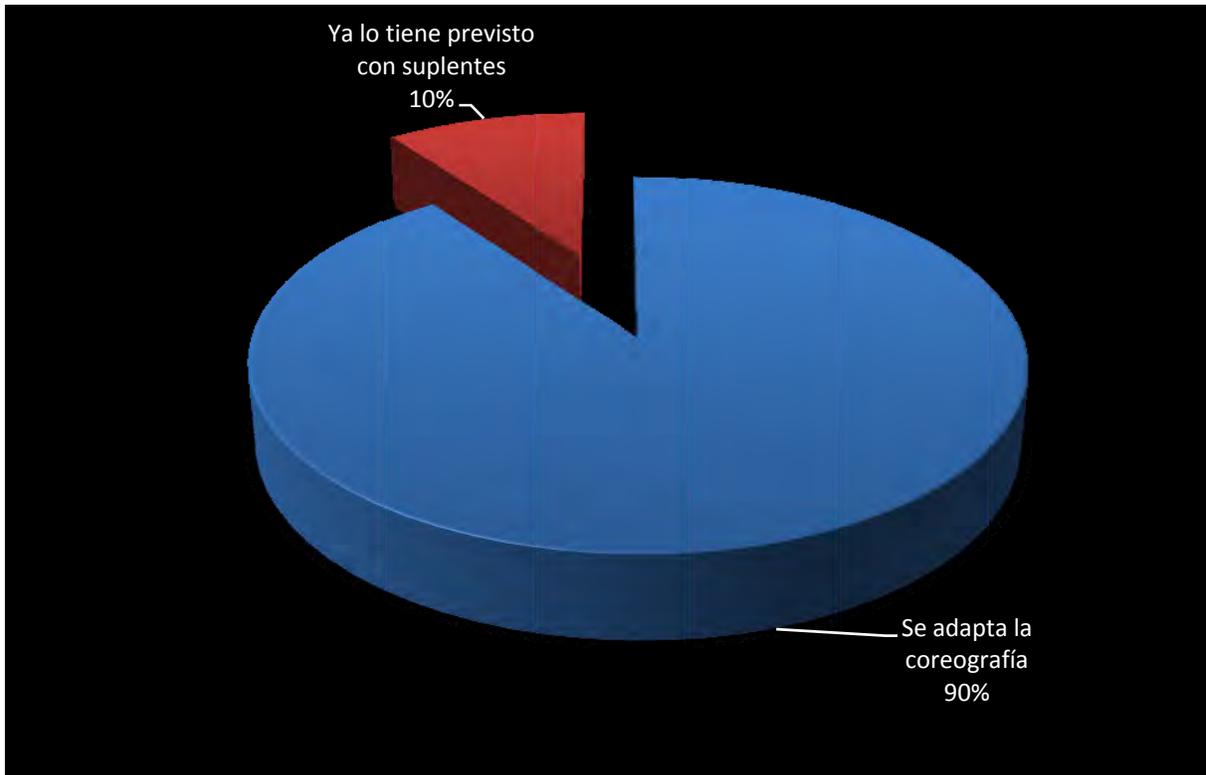


Tabla 2.6.1

El 90% cuando llega a tener un bailarín lastimado con funciones próximas prefiere adaptar la coreografía, buscando no forzar al bailarín, pero hay bailarines que por no perder esa función, o por el deseo de bailar, dice estar bien o que no es tan grave y da la función ya que si no baila, no va a tener para atender su lesión en el caso del pago por función.

El 10% opta por tener suplentes por las contingencias que puedan ocurrir o llamar a un bailarín para que supla al bailarín lastimado.

b. Inasistencias

Solución:

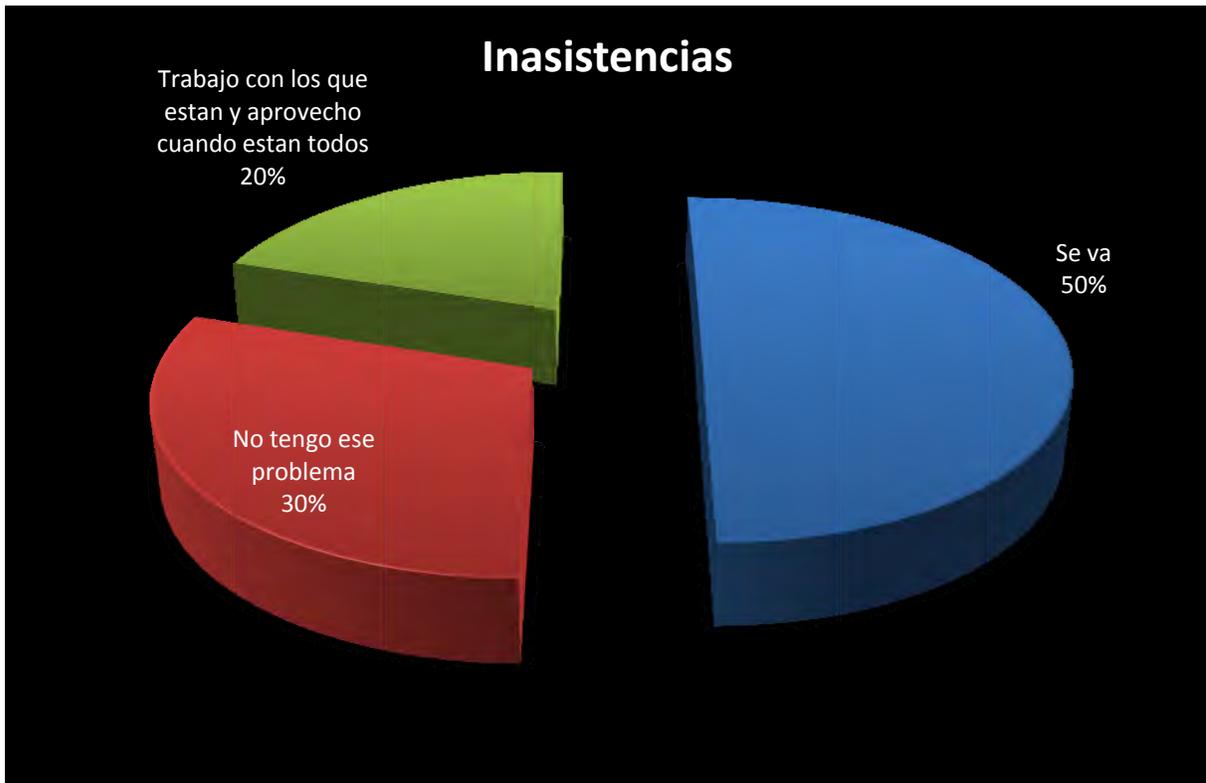


Tabla 2.6.2

El 50% no tolera las inasistencias ya que merman el proceso creativo, así que si las faltas se vuelven una constante el bailarín se va.

El 30% de los entrevistados no tiene ese problema y suponen que tiene que ver el trabajar con gente que conocen y confían.

El 20% Que es lo más difícil trabajar con los que estén y cuando este completo el grupo avanzar lo más que se pueda, lo cual es muy desgastante para el coreógrafo y los integrantes que si cumplen.

c. Falta de espacio para ensayo

Solución:

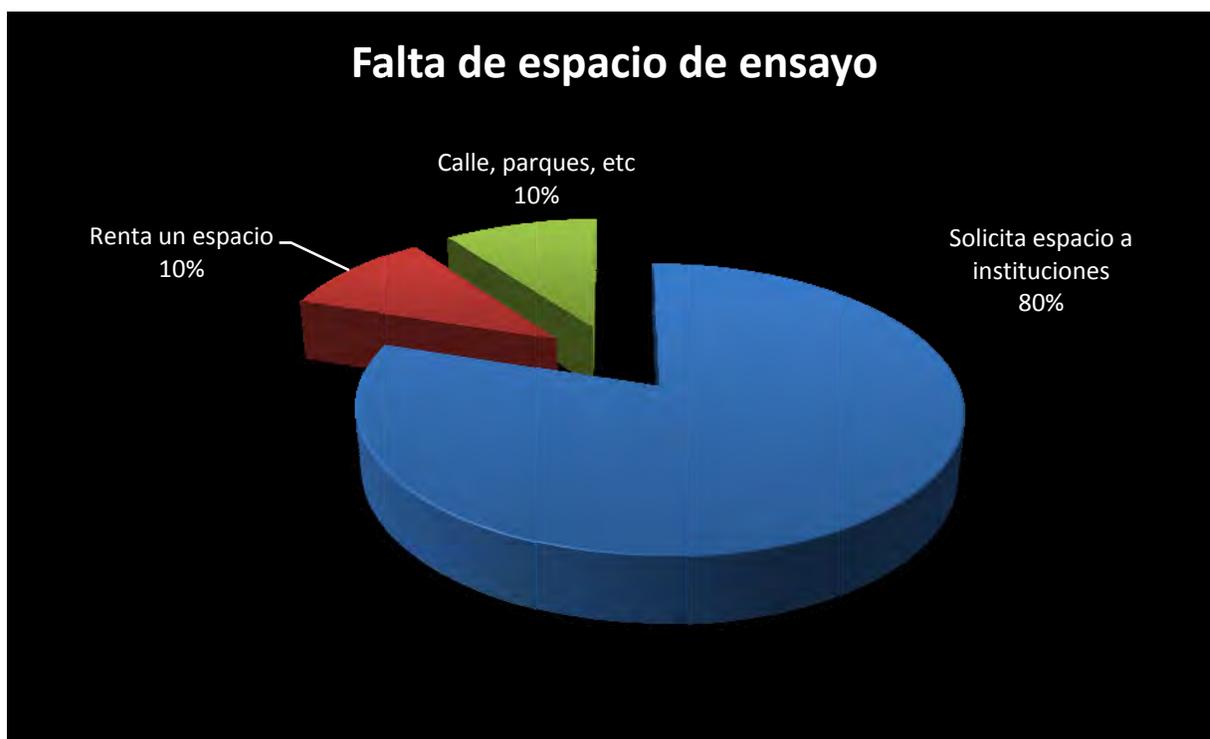


Tabla 2.6.3

El 80% Solicita espacios en la Coordinación de danza, en los CEDART, en la Academia de la Danza Mexicana, en la Escuela de Folklore, en el CENIDI "José Limón", y/o con conocidos, etc.

El 10% Renta un espacio para así no tener que atenerse a los espacios y horarios que las instituciones tengan disponibles.

El otro 10% ensaya en la calle, parques y espacios que permitan o contribuyan al trabajo, además de que no tienen los medios para rentar un espacio de ensayo y por la dificultad de conseguir espacios en las instituciones antes mencionadas ya que hay una alta demanda de estos espacios.

- d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)

Solución:



Tabla 2.6.4

El 50% se adapta a lo que tiene ya que en algunos casos la producción corre por cuenta del coreógrafo y si cuentan con una beca se sujetan al presupuesto marcado en ella.

El 40% Si no le alcanza para su producción pide prestado a amigos, familia, busca patrocinadores, busca una negociación entre las partes respecto a las formas de pago.

El 10% Suspende la producción de la obra, así ya este en proceso si no cuenta con el presupuesto para cubrir vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.

e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)

Solución:

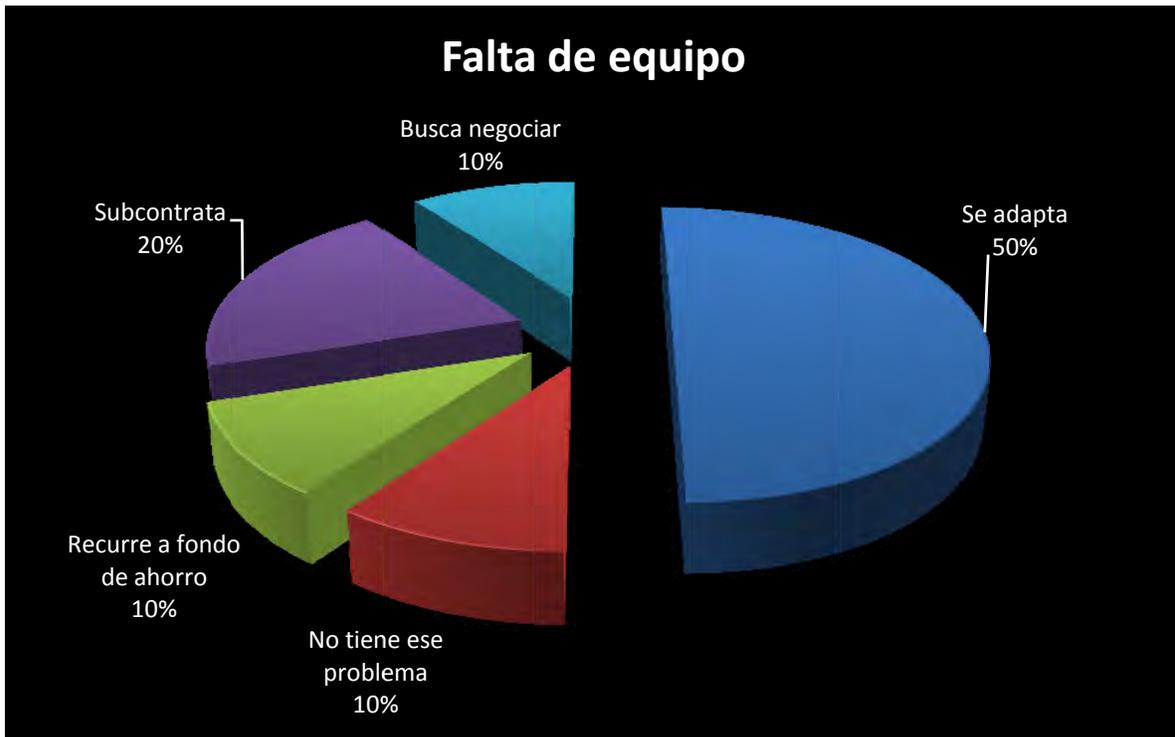


Tabla 2.6.5

El 50% se adapta al equipo al que tiene en su poder.

El 20% subcontrata a alguien que lo ayude en cuestiones técnicas.

El 10% busca negociar entre las partes que van a intervenir en el manejo de cámara, video, computadora, edición, etc.

El 10% si no le alcanza para solventar problemas técnicos, recurre a su fondo de ahorro.

El 10% Cuenta con el equipo necesario para realizar su trabajo y por tanto no se enfrenta a ese problema.

f. Difusión del espectáculo.

Solución:

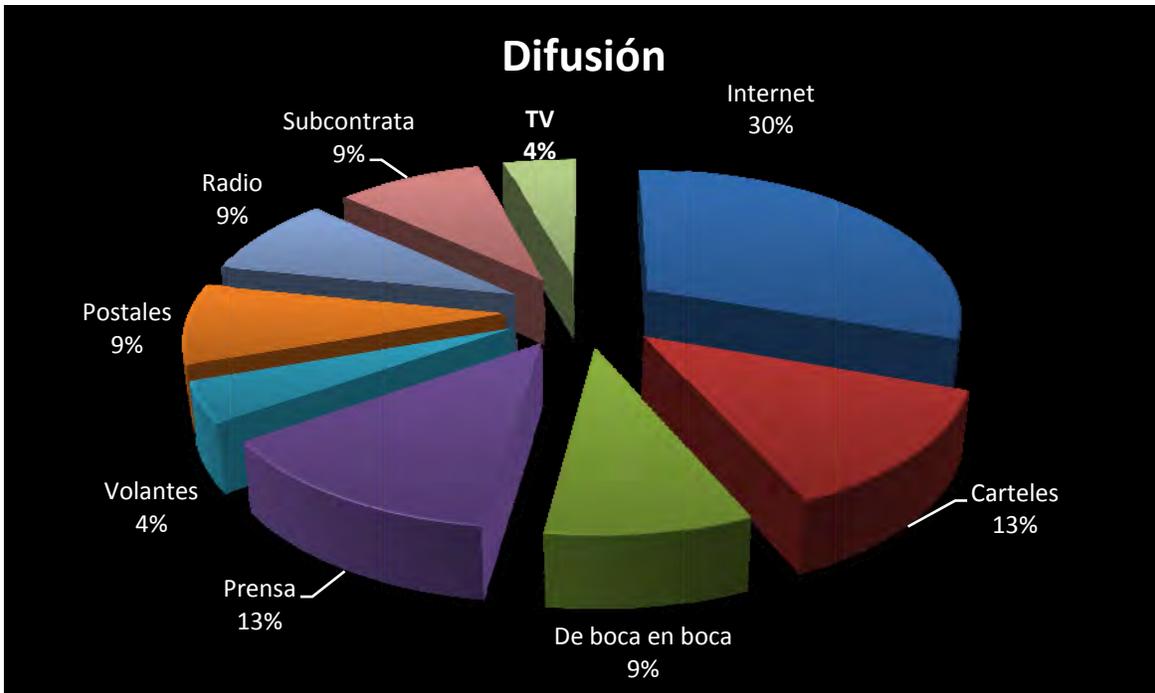


Tabla 2.6.6

Cuando hay poca o nula difusión del espectáculo por parte del lugar o de la institución en donde se va a presentar.

El 30% hace uso del internet, ya que no implica un gasto, más allá de la renta de una computadora en un café internet o de su propio equipo.

El 13% hace uso de los boletines de prensa, pero este implica enviarlo para su publicación y tiene un costo por número de palabras y otro si lleva imágenes.

El 13% utiliza carteles pero estos tienen un costo por número de ejemplares y este está sujeto a cuantas tintas y el tamaño del mismo, requiere distribución en zonas estratégicas.

El 9% subcontrata para que independientemente de la difusión de la institución, tengan la seguridad de que la información llegue al público.

El 9% en programas culturales de radio.

El 9% utilizan postales para dejarlas en zonas estratégicas.

El 4% usa volantes afuera de lugar donde se dará la función.

El 4% logra espacio en los programas culturales de televisión para que comenten brevemente de la obra.

Sección: Producción

1. Tiempo que dura un montaje



Tabla 3.1

La duración de un montaje es muy variable depende de factores como el tema, la investigación, la premura para presentar la obra, el proceso creativo, puede surgir del trabajo de un día, 3 meses, 6 meses, un año, dos años.

2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos? Si, No y ¿Cómo lo soluciona?

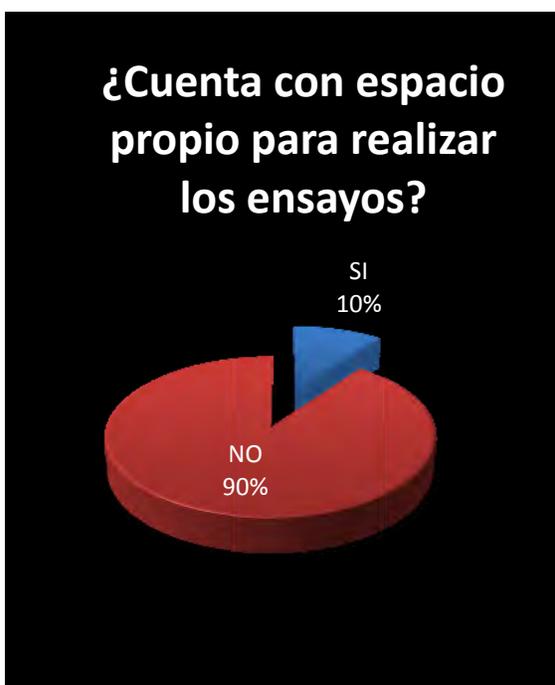


Tabla 3.2

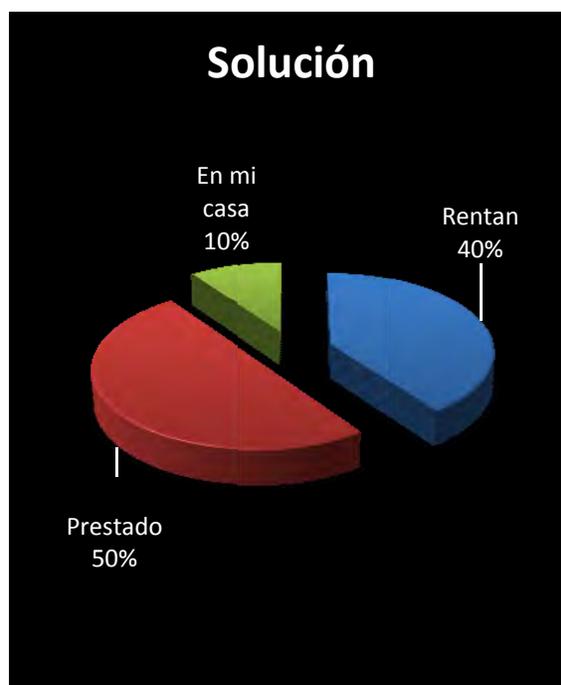


Tabla 3.2.1

El 90% tiene prestado el espacio por instituciones como:

La Coordinación de danza, en los CEDART, en la Academia de la Danza Mexicana, en la Escuela de Folklore, en el CENIDI "José Limón", o con conocidos, etc. o renta el espacio en gimnasios, estudios de danza, e inmuebles que acondiciona para ensayos y dar clases.

El 10% Acondiciona un área de su casa para ensayar.

3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

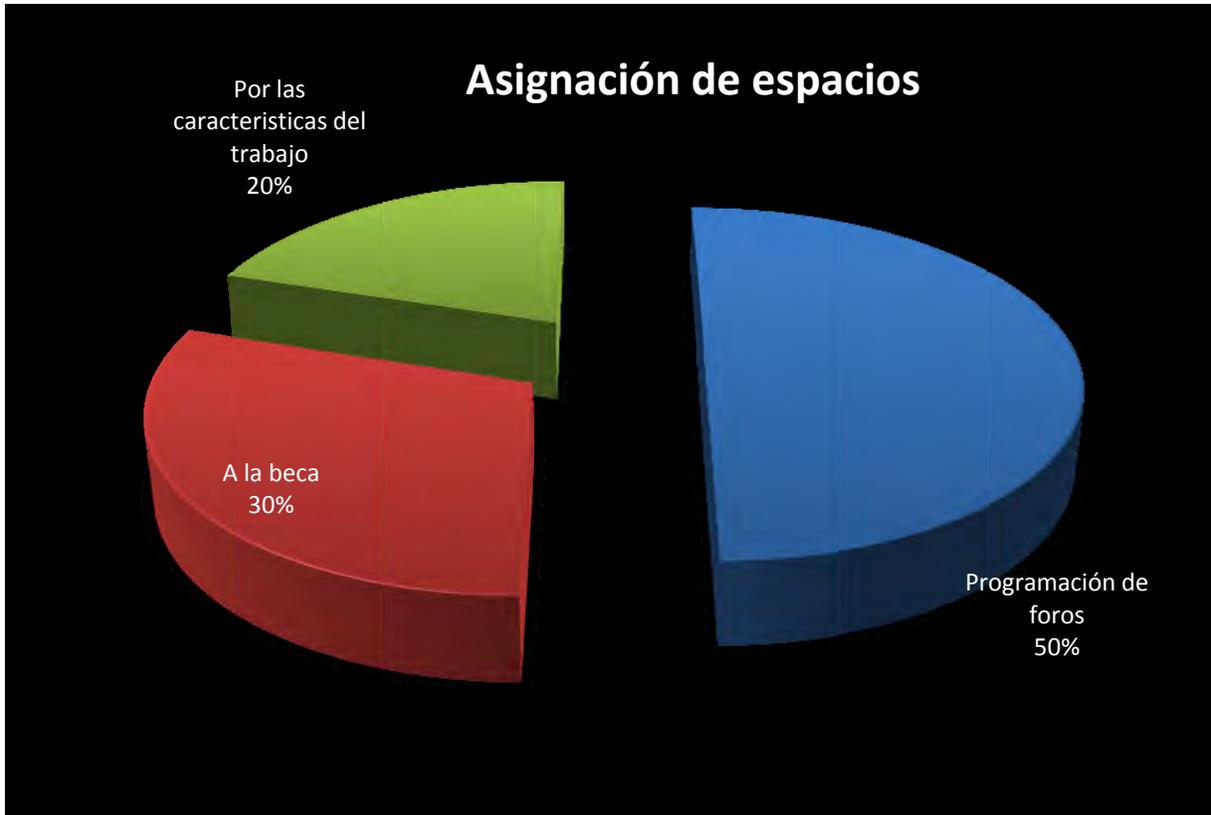


Tabla 3.3

El 50% de la asignación de los espacios depende de la programación asignada a de los foros por las instituciones.

El 30% de la asignación de los espacios esta dado gracias a que cuentan con una beca así que desde un principio se sabe el tipo de foro en el que se van a presentar (si es teatro a la italiana, a dos frentes, a cuatro frentes, etc.), si va a ser en calle, museo, galería, etc.

El 20% depende de las características del trabajo y la temática del mismo.

Sección: Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?

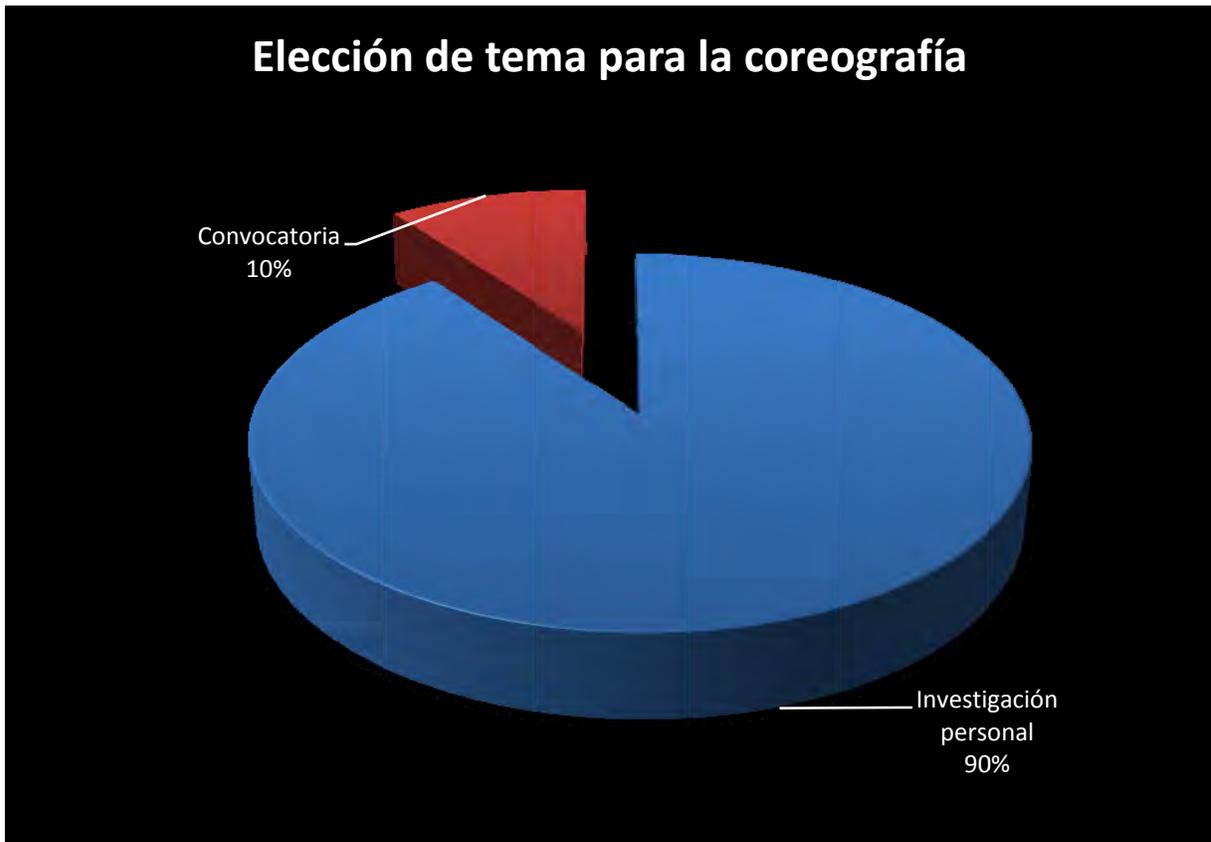


Tabla 4.1

El 90% depende de la investigación personal que esté realizando el coreógrafo, de su necesidad de expresión, motivos emocionales, la relación música- danza, y en su caso la adapta a la beca que va a solicitar.

El 10% Se enfoca totalmente en cumplir lo que se esté solicitando en la convocatoria.

2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)



Tabla 4.2

El 80% trabaja en función de su necesidad personal que puede ser la necesidad de expresión, motivos emocionales, la relación música- danza, las fantasías, a su imaginación, su entorno social, etc.

El 20% restante piensa tanto en sus necesidades personales como en que quiere ver el espectador, lo cual es muy importante ya que es este personaje el que paga por ver la coreografía.

3. ¿Saben quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.

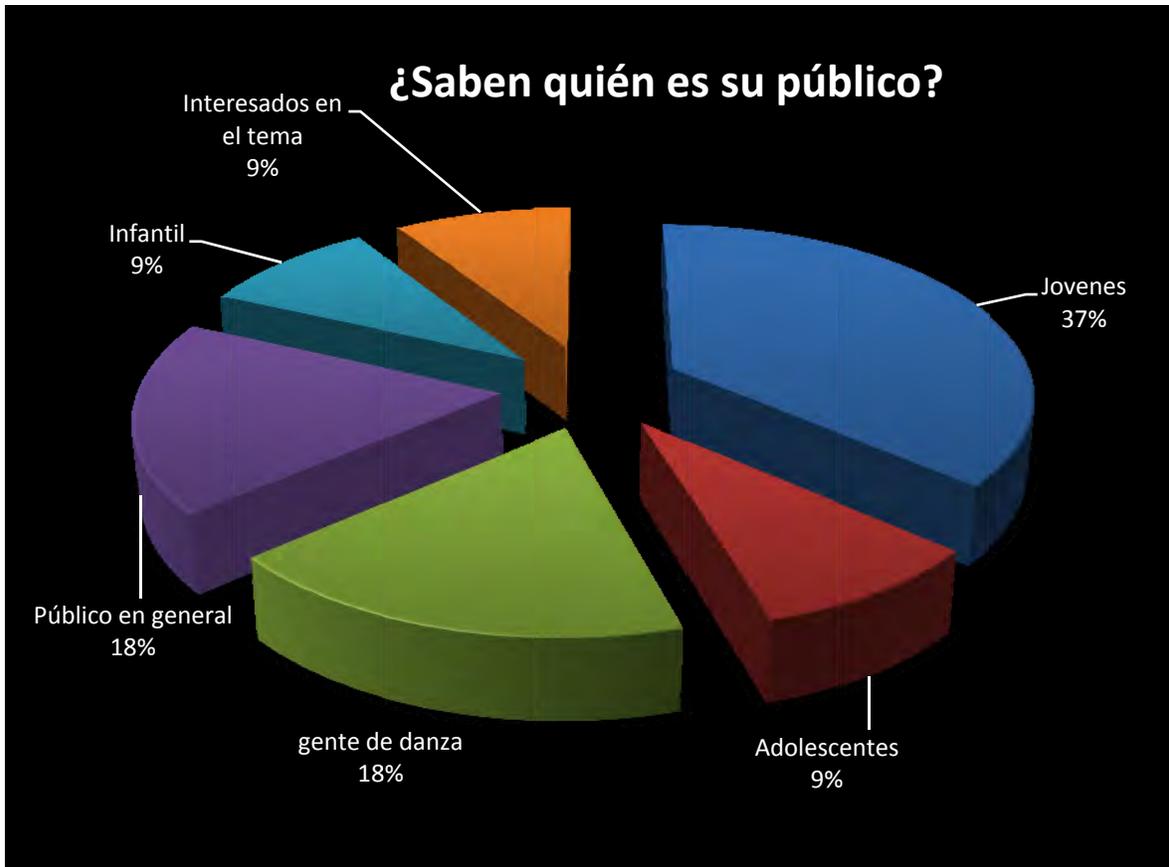


Tabla 4.3

El 37% Su público son jóvenes que se encuentran entre los 18 y 30 años, estudiantes en su mayoría universitarios.

El 18% es público del gremio dancístico es decir, bailarines, críticos de danza, investigadores, maestros y otros coreógrafos.

En el 18% está el público en general, este es característico en las obras llamadas "De calle", ya que por la temática puede ser visto por niños, adolescente, jóvenes, adultos y gente de la tercera edad, etc.

El 9% son las obras dirigidas a público infantil, otro 9% Adolescentes y finalmente otro 9% para público interesado en el tema que aborda la coreografía.

4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)



Tabla 4.4

El 44% su medio principal de difusión es el internet haciendo uso del correo electrónico, la pagina web del grupo y redes sociales como es facebook.

El 13% subcontrata a quien haga la difusión pero este también hace uso de internet y de medios impresos (carteles, postales, prensa escrita).

El 7% hace llamadas telefónicas a amigos y conocidos, además de hacer uso de un directorio.

El 6% hace uso de la publicidad de boca en boca, es decir los maestros avisan en las escuelas donde trabajan a sus alumnos sobre las funciones y entre bailarines se corre la voz. El 6% en programas culturales de radio y otro 6% en programas culturales de TV, 6% en carteles y 6% en postales, que son los menos usados por las complicaciones que implican.

5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?



Tabla 4.5

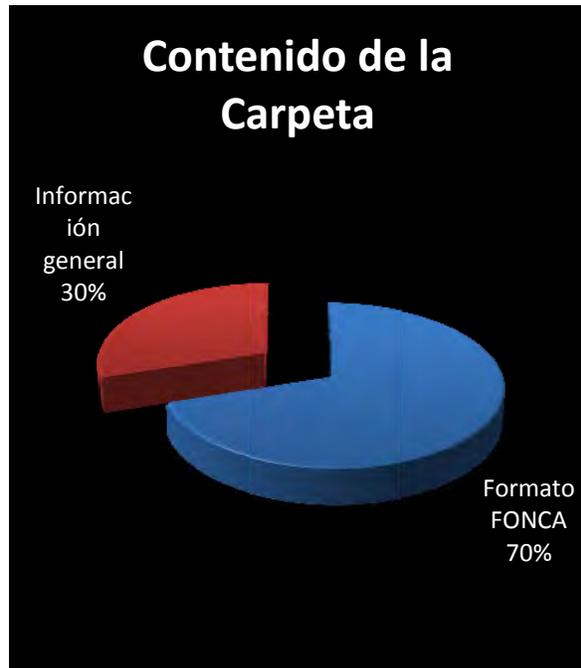


Tabla 4.5.1

El 60% Es el Coreógrafo denominado Director de la Compañía, el que hace los contenidos de la carpeta.

El 40% Realizan la carpeta entre el Director artístico y el Director de la compañía entre los dos arman los contenidos.

El 70% se basa en el formato que pide el FONCA que contiene la descripción y justificación, objetivos, metas por año, planeación del periodo, presupuesto general, proyección de ingresos y egresos, estrategias de promoción y difusión, currículum, resumen de logros: descripción de los logros y resultados, videos y fotografías.

El otro 30% prefiere incluir información general, como son sinopsis, objetivo, desarrollo, contactos, ficha técnica, costo, créditos de los bailarines, sinopsis curricular, fotos y video.

6. ¿Quién es su competencia?



Tabla 4.6

El 60% considera que no tiene competencia porque considera que su propuesta es tan única que no cabe la posibilidad de competencia.

El 20% no tiene idea de quien pueda ser su competencia.

Y el otro 20% considera que los grupos o compañías bien establecidas y con esto se refieren a infraestructura.

Sección: Finanzas

1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?

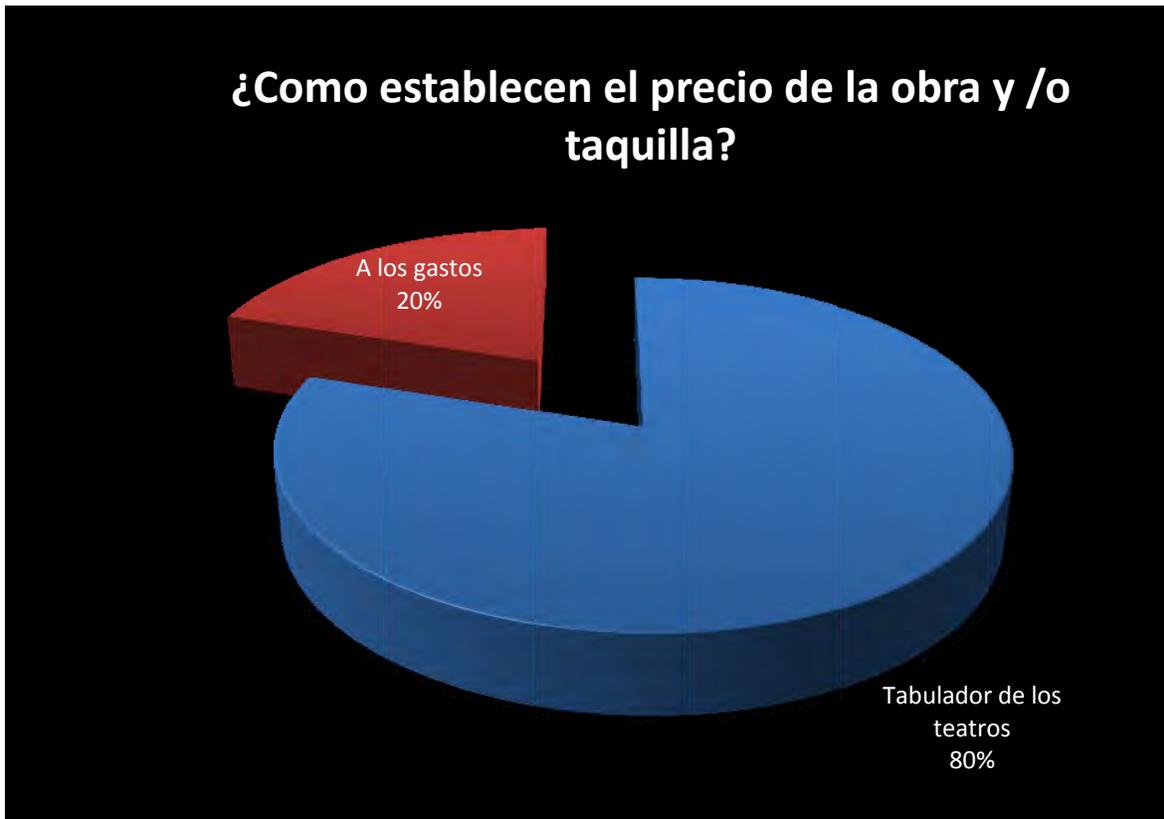


Tabla 5.1

El 80% se encuentra con que existe un tabulador en los teatros que ya tiene marcado lo que puede pagar por función y tiene que adaptarse a ello.

El 20% establece su precio en base a sus gastos de producción.

2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?

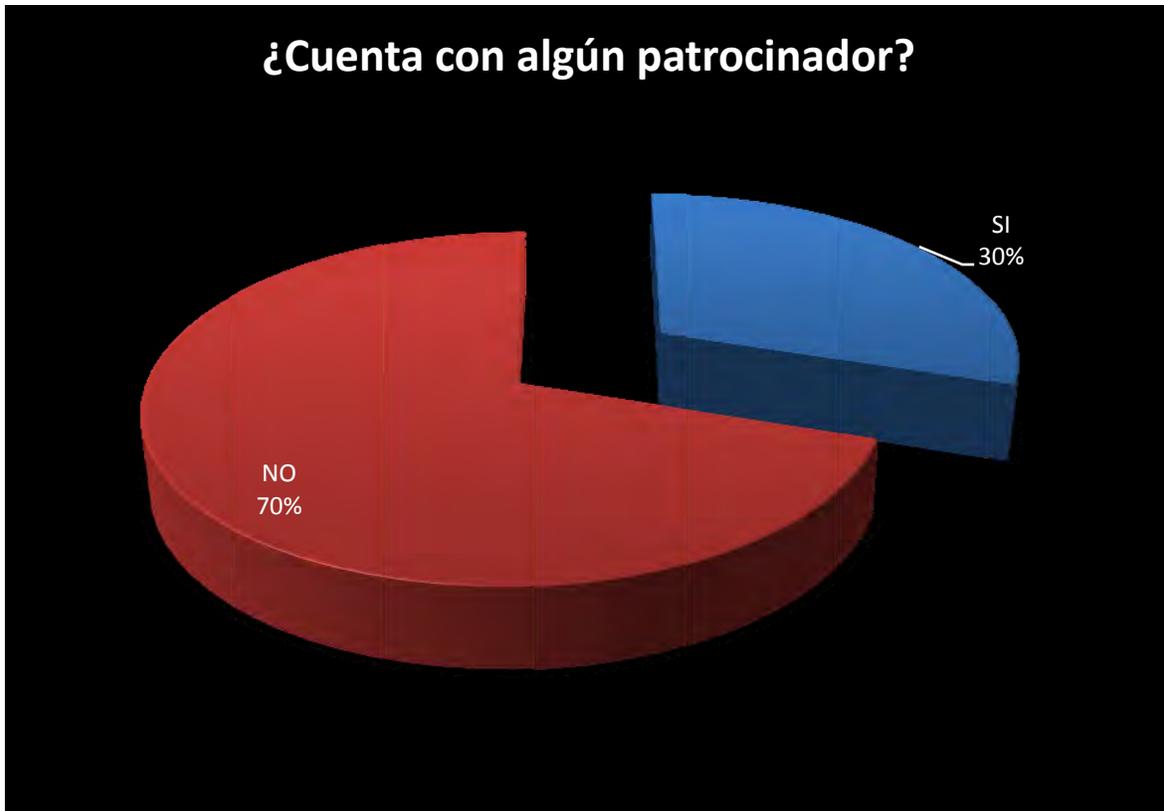


Tabla 5.2

En el caso de los patrocinios el 70% ha tenido ayuda de patrocinadores como ODAKY con préstamo de espacio, mexicana de aviación con boletos de avión, ICA con archivo fotográfico y el Metro con el espacio para la función, La Costeña y Modelo con el pago de funciones, Bellas Artes con espacios y pago de producción, teatro de la ciudad con espacio, GDF, pago de producción y funciones, UNAM pago de producción etc.

El 30% no se ha visto beneficiado con patrocinios de ninguna especie.

3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?

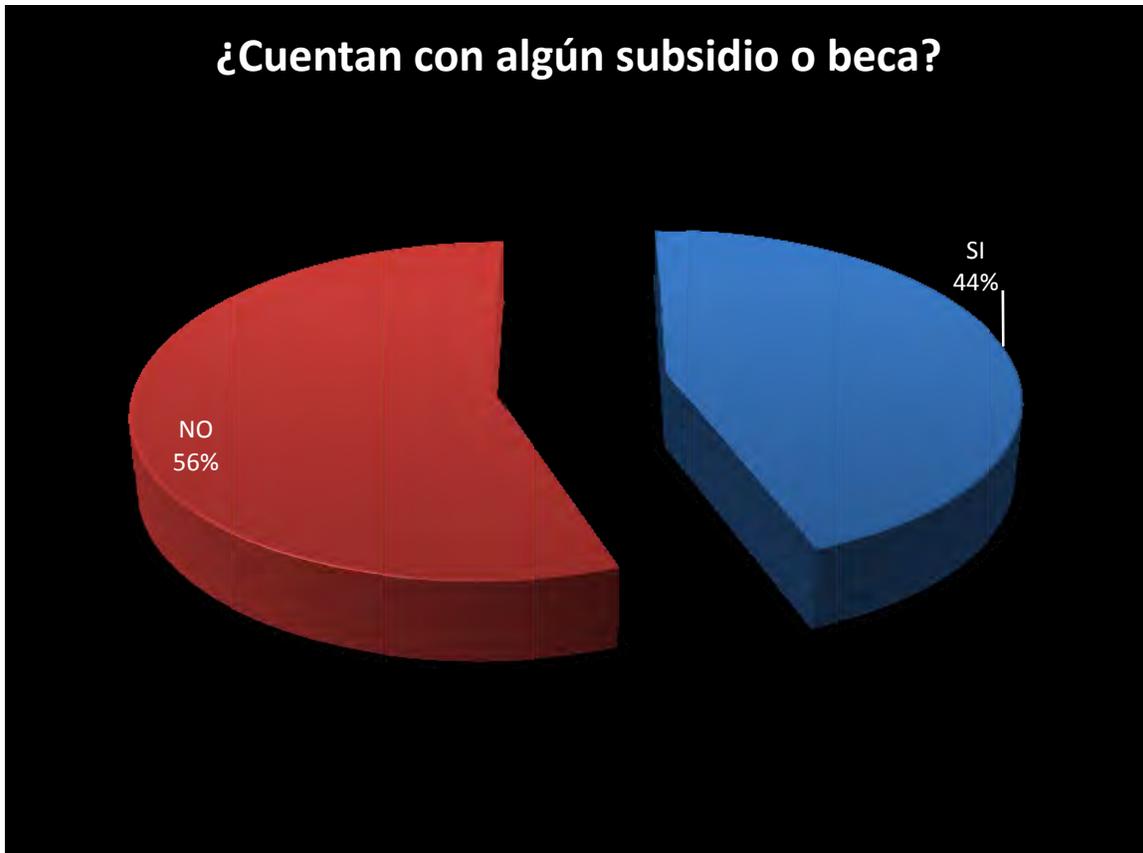


Tabla 5.3

El 56% no cuenta con algún subsidio o beca en el presente.

El 44% cuenta con becas como:

Artes por todas partes, Urbe y Cuerpo, Imaginación y Movimiento, Jóvenes Creadores, México en Escena, Coinversiones, UNAM, Universidad de Sonora, Puerta de las Américas, Sistema Nacional de Creadores, etc.

4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?

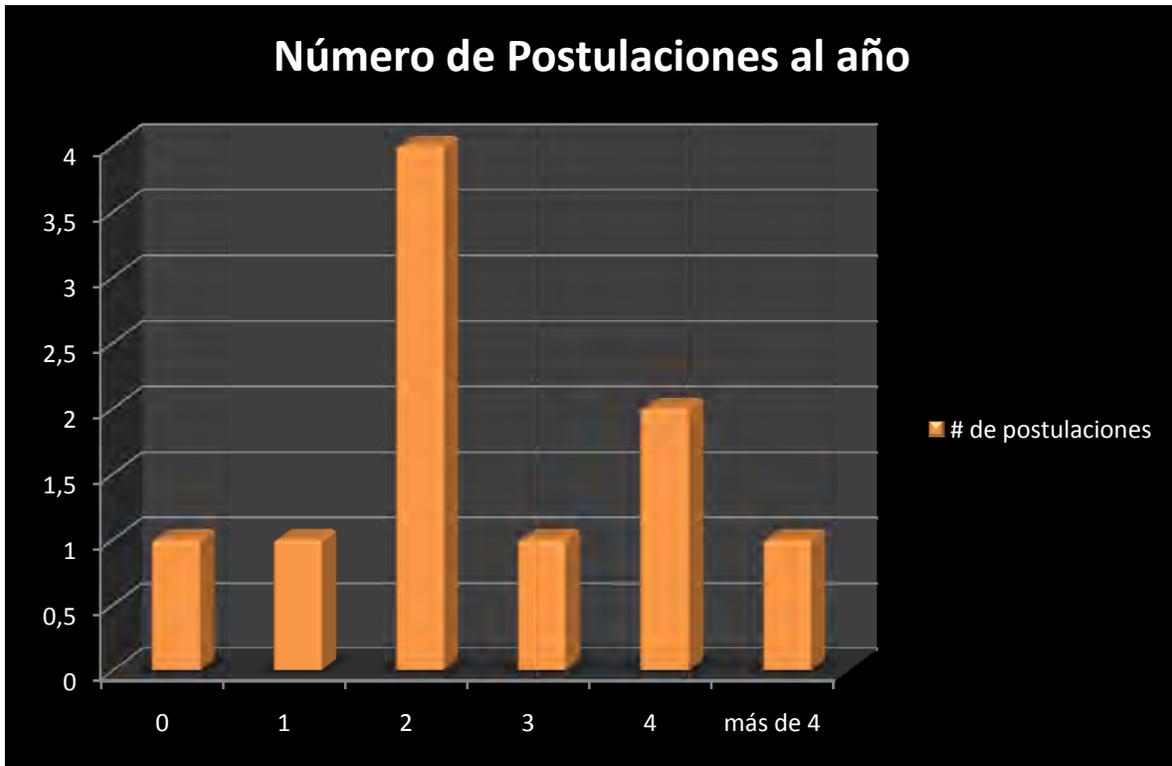


Tabla 5.4

Estos grupos por lo menos postulan para 2 convocatorias al año, pero hay quien no solo postula al FONCA, sino que busca otras instituciones lo cual abre el abanico de posibilidades.

Pero hay grupos que prefieren no postular a becas y por medio de la organización de cursos y talleres reunir a la gente y el dinero para sus producciones.

CONCLUSIONES

Considerando que hacer 10 o 15 años era más sencillo formar un grupo o colectivo en los cuales su finalidad iba más allá de obtener una beca que les permita operar, habían menos requisitos, estaban impulsados por el boom de la danza contemporánea de los 80's, había políticas gubernamentales que fomentaban la cultura, y como ejemplo tenemos el Centro Nacional de las Artes (CENART) que en fechas recientes cumplió 16 años de su creación.

Al ser grupos que se crearon de manera informal con intenciones tan diversas como el manifestar inconformidad social, contribuir con su experiencia en la danza, bailar en los diferentes foros o como una consecuencia lógica de su desempeño en la danza, no se han dado a tareas de definir claramente su misión, su visión y sus objetivos.

En el caso de la misión, esta tiene finalidades creativas y solo es conocida por el Coreógrafo y por su Director Artístico o Técnico si lo hay, pero solo de una forma verbal, que se enfocan en profesionalizar la danza y llevarla a donde no hay, un acercamiento con el espectador, romper con las formas establecidas de la danza, su necesidad de expresión, etc.

Y se olvidan que también hay una razón económica ya que se invertirá tiempo, dinero y esfuerzo no solo propio sino de terceros en este caso de los bailarines.

La visión es a dónde quieren llegar en el futuro, en lo cual no piensan mucho por la situación del país, tan inestables y más en lo referente a la cultura y las artes se muestra temeroso, al grado no pensar en el futuro, pero otros buscan un proyecto más personal que implican el menor número de personas posible, hasta los más optimistas que quieren más que una compañía, proyectan una escuela, la formación de profesionales en la danza, fortalecer y transformar el grupo además de ser un proyecto más sólido.

La base o el medio principal de para realizar planes es la obtención de becas y apoyos principalmente por parte del FONCA, el cual por los requisitos de sus

convocatorias, les obliga a entregar una planeación del periodo en que se les concedería la beca, lo cual no les permite realizar planes a largo mediano y largo plazo, lo que significaría que si no hay beca por consecuencia no habría proyecto.

Son tan solo el 18% (ver tabla 1.5) de los grupos los que realizan estrategias a corto, mediano y largo plazo en base a fines económicos, de crecimiento personal y a su realidad.

En el caso de sus objetivos son planteados de acuerdo a su proyecto creativo y a la satisfacción de sus necesidades.

Al momento de medir el cumplimiento de sus objetivos 50% (ver tabla 1.7) espera hasta los tener la obra terminada y ver la respuesta del público, y tan solo el 10% (ver tabla 1.7) utiliza la retroalimentación y el replanteamiento de objetivos y metas.

Estos grupos hacen uso de figuras como la Asociación Civil y la Sociedad Civil solo cuando son acreedores a una beca y el resto de tiempo se maneja como personas físicas, ya que les es muy difícil cumplir los requerimientos de la Asociación Civil y la Sociedad Civil en otras circunstancias.

El 90% (ver tabla 1.9) de estos grupos no hacen registro de propiedad intelectual se confían de instituciones que hacen registro en video de las funciones, como es el caso del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón” que a petición del coreógrafo hace registro de las obras coreográficas.

Por lo tanto no cuentan con un proceso administrativo, ni con herramientas adecuadas que permitan la formulación de estrategias administrativas solidas ya que en algunos casos solo tiene una breve noción y la aplican respecto a su criterio personal.

En lo que se refiere a la división de actividades no existe una clara repartición de ellas ya que depende de la circunstancia, esto es, todo lo que no puede hacer el

coreógrafo por si mismo se le asigna a un segundo y en el mejor de los casos se reparte así:

Director de la Compañía, el Director Técnico o Artístico, asistente y la asignación de tareas operativas a los bailarines.

En el caso de los salarios hay dos modalidades de pago, está el pago mensual que va entre los \$5,000 y \$7,000 pesos mensuales mientras se tenga el apoyo económico de alguna institución por medio de becas, en algunos casos incluye seguro medico pero es muy raro encontrar quien lo de.

En el caso del pago por función este se conoce hasta que la función es vendida o se conoce el monto a pagar por el teatro, esto es muy variable va desde no ganar un solo peso o percibir \$350, \$500, \$600, \$700, \$1,000 y hasta \$1,500 pesos por función lo que significa que el bailarín no cobra sueldo de ensayos, que no cuenta con seguro médico y que si se cancelan las funciones se habrá ido con las manos vacías.

La elección de los bailarines se basa principalmente en tener afinidad con el coreógrafo ya que este es un trabajo de alta convivencia, con un proceso creativo que va más allá de un trabajo físico sino con la parte interna de los participantes se establece una relación de confianza.

Pero también se requiere la técnica, la versatilidad del intérprete y lo comprometido que este con el proyecto.

Lo que es muy cierto en la vida útil de los bailarines, es que el propio bailarín tenga claro su desarrollo profesional, esto es ¿Qué quiere hacer?, con que técnicas se entrena, con que coreógrafos trabaja, porque si bien inician muchos de ellos en etapas muy tempranas a bailar, esto trae como consecuencia un desgaste físico importante, que es determinante en su desarrollo, se debe buscar hacer cosas de acuerdo a su edad y experiencia.

Encontramos que un 50% (ver tabla 2.5) entre los que consideran que el plan de vida y carrera depende del bailarín y que una evolución natural es primero ser

bailarín, ser maestro y finalmente ser coreógrafo, pero en la realidad estas actividades se dan en muchos casos de forma simultánea en lo que el otro 20% (ver tabla 2.5) no cree que exista un plan de vida y carrera.

No hay una clara división de las funciones, estas se reparten de forma arbitraria, lo que influye en que no haya una selección de personal adecuada porque son elegidos por afinidad personal y porque se conocen de otros proyectos.

El tiempo de elaboración de una coreografía desde su concepción es muy variable, depende de factores como el tema, la investigación del mismo, la premura para presentar la obra, el proceso creativo, puede surgir del trabajo de un día, 3 meses, 6 meses, un año, dos años.

Otro factor importante a considerar es que el 90% (ver tabla 3.2) pide prestado espacios en instituciones como:

La Coordinación de danza, en los CEDART, en la Academia de la Danza Mexicana, en la Escuela de Folklore, en el CENIDI “José Limón”, o con conocidos, etc.

Lo que implica atenerse a los espacios y horarios que estas instituciones les puedan proporcionar y otros optan por rentar el espacio en gimnasios, estudios de danza, e inmuebles que acondiciona para ensayos y dar clases, mientras otro 10% (ver tabla 3.2.1) acondiciona su casa para los ensayos o lo hace en lugares públicos como parques.

La asignación de espacios y foros parte de la programación de los teatros que da preferencia a lo que tienen becas o apoyos por parte de las instituciones culturales y el coreógrafo trabaja en función de las especificaciones hechas en la beca que van desde si es teatro a la italiana, a dos frentes, a cuatro frentes, etc., si va a ser en calle, museo, galería, etc.

No hay una planeación de las actividades para el proceso creativo se lleve a cabo en un tiempo determinado, se ve afectado por la falta de espacio propio, la falta de apoyos institucionales o becas, ya que con estos financiamientos es como se

concreta el trabajo, de lo contrario se lleva más tiempo, lo que no significa calidad en el mismo, debido a que el coreógrafo ajusta su idea a los requerimientos de la beca.

El tema de la coreografía depende de la investigación personal que esté realizando el coreógrafo, de su necesidad de expresión, motivos emocionales, la relación música- danza, y en su caso la adapta a la beca que va a solicitar.

Su público va de la mano con el enfoque de la coreografía pero en su gran mayoría es público joven que se encuentran entre los 18 y 30 años, estudiantes en su mayoría universitarios, bailarines, críticos de danza, investigadores y maestros en el área, además de otros coreógrafos.

La forma en la que difunden su trabajo es el internet haciendo uso del correo electrónico, la pagina web del grupo y redes sociales como es facebook.

Las redes sociales han abierto toda una gama de posibilidades para estos grupos y tan solo un 13% (ver tabla 4.4) subcontrata a quien haga la difusión pero estos también hacen uso de internet y de medios impresos (carteles, postales, prensa escrita) que no llaman la atención de su público objetivo, ya que hay una saturación de estos medios impresos.

Es el Coreógrafo denominado Director de la Compañía, el que hace los contenidos de la carpeta y según sea el caso lo revisa con su Director Artístico o Técnico y en cuanto a sus contenidos se basa en el formato que pide el FONCA que contiene la descripción y justificación, objetivos, metas por año, planeación del periodo, presupuesto general, proyección de ingresos y egresos, estrategias de promoción y difusión, currículum, resumen de logros: descripción de los logros y resultados, videos y fotografías.

En la misma convocatoria parece un ejemplo de cómo debe llenarse así que solo lo adaptan con lo que ahí aparece, y un 30% (ver tabla 4.5.1) prefiere incluir información general, como son sinopsis, objetivo, desarrollo, contactos, ficha técnica, costo, créditos de los bailarines, sinopsis curricular, fotos y video.

Además, consideran que no tienen competencia porque que sus propuestas son tan únicas que no cabe la posibilidad de competencia, pero lo que no han considerado es que su competencia no solo son los otros grupos, si no los conciertos, las puestas teatrales, los museos, la televisión, el futbol, el cine, es decir todo aquello que el publico prefiera hacer en vez de ir a ver una obra de danza.

No hay un enfoque en el público al que quieren llegar, no lo conocen en realidad, suponen que son jóvenes o interesados en el tema, no han hecho una investigación de mercado para conocer a su quien es su público y saber que quiere ver, además que esto les ayudaría a hacer una correcta selección de medios publicitarios.

Otro factor importante es que el precio de la obra, es establecido por el tabulador de los distintos teatros, además no se hace un presupuesto de la obra sino que al final es la suma de sus gastos que muchas veces son mayores a lo que el teatro puede pagar, por lo que en ocasiones llegan con patrocinadores como ODAKY con préstamo de espacio, la extinta Mexicana de Aviación con boletos para funciones en el interior de la republica, ICA con archivo fotográfico, el Metro con el espacio para la función, La Costeña y Modelo con el pago de funciones, Bellas Artes con espacios y pago de producción, Teatro de la Ciudad con espacio, Gobierno del Distrito Federal (GDF), pago de producción y funciones, UNAM pago de producción, pero estos apoyos son muy esporádicos.

En el caso de becas o apoyos como Artes por Todas Partes, Urbe y Cuerpo, Imagination y Movimiento, Jóvenes Creadores, México en Escena, Coinversiones, UNAM, Universidad de Sonora, Puerta de las Américas, Sistema Nacional de Creadores, etc.

Lo que implica estarse postulando por lo menos para 2 convocatorias al año, pero hay quien no solo postula al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), sino que busca otras instituciones, que le permitan abrir el abanico de posibilidades.

Otros grupos han optado por dejar de postularse a becas y por medio de la organización de cursos y talleres reunir a la gente y el dinero para sus producciones y repartir en partes iguales el pago de las funciones.

Al no planean los costos y gastos, piden prestado a amigos y familiares cuando no les alcanza y en el mejor de los casos se ajustan a lo que tienen que no siempre beneficia a la obra coreográfica, además se debe investigar los tabuladores de los teatros para realizar un presupuesto que contemple todas la variables, buscando crear un fondo de ahorro que permita arrancar futuras producciones.

RECOMENDACIONES

El primer paso es acercarse a un Administrador para una asesoría general y junto con él realizar la redacción de la misión del grupo, en la cual debe estar contenida lo que pretende cumplir en el entorno en el que se desempeña , lo que pretende hacer, y él para quién lo va a hacer.

Redactar una visión de hacia dónde quiere llevar al grupo tomando en cuenta, cómo deberá evolucionar, el impacto de las nuevas tecnologías, de las necesidades y expectativas cambiantes del espectador.

Una vez redactada la misión y la visión es entonces cuando podemos comenzar a planear, esto es, fijar el curso concreto de acción que ha de seguirse a corto, mediano y largo plazo con objetivos para cada uno, que no solo comprendan objetivos de creación artística, si no también administrativos, de sus recursos humanos, financieros y de difusión, en base a estos objetivos se tomarán las decisiones necesarias para la sobrevivencia y fortalecimiento del grupo.

La Planeación no es estática por ello deben estar en constante revisión las acciones que se emprendan para el logro de los objetivos y por tanto es normal plantear y replantear los objetivos.

Una vez que están claras las acciones a realizar hay que designar quien las va a realizar, cómo, cuándo, dónde, con quién se va a coordinar y a quien le va a reportar los avances.

En base a la capacidad de remuneración y el valor del trabajo se puede calcular el salario, además por el tipo de trabajo que realizan, la selección de personal si bien implica afinidad, debe considerar que cuenten con las capacidades físicas y mentales requeridas según el proyecto a realizar.

En cuanto a la vida útil efectivamente depende mucho de lo que el bailarín quiera hacer y de sus capacidades, además del grado de compromiso que tenga con el trabajo del grupo.

Calcular con base en su proceso creativo el tiempo de montaje del proyecto, pensando que el tema aparte de ser elegido por una necesidad personal, se debe preguntar ¿A quién puede interesarle este tema? Esto ayudara a identificar al publico objetivo, esto es, al público al que queremos llegar, una vez claro el tema y a quien le pueda interesar, se elige el medio, ya que su público principal en su gran mayoría en general es gente joven. El internet es una excelente opción y más por el enorme potencial que tienen las redes sociales como el facebook, pero debemos tener cuidado de no sobre explotar este medio.

Al realizar la carpeta se debe ser muy claro, concreto y coherente, buscando expresar de forma atractiva y en muy pocas hojas la totalidad del proyecto.

Debe tener presente que la competencia existe y que no solo son los otros grupos, sino todas las expresiones artísticas o actividades de entretenimiento como son los conciertos, las puestas teatrales, los museos, la televisión, el futbol, el cine, es decir todo aquello que el publico prefiera hacer en vez de ir a ver una obra de danza.

Es por esto que debe diferenciarse significativamente de las demás actividades, ya sea por el prestigio del grupo, el tema, el lugar donde se presentará, etc.

Para poder establecer el precio de la obra debe realizar un sondeo en los teatros para conocer el tabulador de pagos y así realizar un presupuesto que permita obtener ganancias y no pérdidas.

Auxiliarse de patrocinios es muy útil, pero también implica tener algo que ofrecerles, es por ello que antes de solicitar un patrocinio, hay que conocer quién es el cliente de ese patrocinador y si sus clientes son parte de nuestros espectadores, entonces si hay con que negociar.

Los grupos independientes como su nombre lo dice no pueden seguir subsistiendo de los subsidios gubernamentales de manera permanente, deben hacer un fondo de ahorro, realizar una planeación de gastos y solo hacer uso de estas becas y apoyos para impulsar una planeación solida en busaca de una verdadera

independencia, para formar una empresa cultural y dejar de pensar solo en sobrevivir los periodos que dure la beca o apoyo, buscar un espacio en el que puedan ensayar, dar clases y porque no presentar sus proyectos en invitar a otros a sumarse a esta cadena que beneficie a los grupos, darse a la tarea de documentar sus obras y registrarlas en propiedad intelectual.

Es por ello que propongo realizar una Planeación Estratégica y de mercadotecnia de Alejandro Lerma Kirchner⁶⁷ que contendrá:

1. La misión que responda a tres preguntas fundamentales ¿Qué hago o debo hacer?, ¿Para quién lo hago o debo hacerlo?, ¿Por qué lo hago o debo hacerlo?
2. Análisis de la situación interna para determinar en que es el grupo fuerte y en que es débil.
3. Analizar la situación externa para conocer las oportunidades y riesgos a los que se enfrenta el grupo, determinando que tan competitivos son.
4. Establecer objetivos realistas, coherentes, ubicados en el tiempo, además deben estar por escrito al igual que la misión.
5. Determinar las estrategias basados en los recursos del grupo, a los problemas detectados, a la visión que tenga el coreógrafo respecto al grupo, para el logro de los objetivos.
6. Realizar un plan y programa de acción estableciendo los responsables en su realización, supervisión, apoyo o colaboración.
7. Realización de un presupuesto a precios vigentes en el mercado, considerando los índices inflacionarios, para controlar las erogaciones.

Y una vez hecha esta se podrá pensar en el desarrollo del plan de Mercadotecnia que deberá contener:

1. Identificación y definición del mercado meta.
2. Definición y/o desarrollo y adaptación del producto.
3. Desarrollo de objetivos, estrategias y definición de acciones.

⁶⁷ Lerma Kirchner, Alejandro, Planeación Estratégica de Mercadotecnia, Gasca SICCO, México, 2003, Pág. 5.

4. Programación y asignación de presupuesto.
5. Asignación de responsabilidades.
6. Evaluación del plan de mercadotecnia.
7. Revisión y en su caso, reformulación de objetivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Certo C. Samuel, *Administración moderna: diversidad, calidad, ética y el entorno global*, Prentice-Hall, Bogotá, 2001.
- Colbert, François y Manuel Cuadrado, *Marketing de las artes y la cultura*, Barcelona, Ariel, 2003.
- Du Brin J. Andrew, *Fundamentos de Administración*, Thomson, México, 2000. (5ª Edición)
- García Canclini, Néstor y Ernesto Piedras Fera, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, México Siglo XXI, FLACSO, 2006.
- George Claude S. Jr., Álvarez Medina Ma. De Lourdes, *Historia del Pensamiento Administrativo*, Pearson Educación, 2ª Edición, México, 2005.
- Gómez-Mejía, Luis R, Blakin, David B, *Administración*, Mc Graw Hill, España, 2006.
- Hernández Dubia, Jhones Fernando, *Historia Universal de la danza*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, 2007. (Serie Bellas Artes)
- Hernández Sampieri, Roberto, Collado Fernández, Carlos, Lucio Baptista, Pilar, *Metodología de la investigación*, México, Mc Graw Hill, 2003.
- Kotler, Philip *Dirección de Mercadotecnia*, Prentice Hall, 8ª Edición, 2007.
- Lebourges Solange, *El bailarín y sus tiempos: madurez precoz, identidad precaria, una temporalidad a plazos* [en línea], México, Promotora teatral independiente, 2009, [citado 07/10/09], Ciclorama Revista Virtual de Artes Escénicas, (Núm. 4), Formato pagina web, disponible en: <http://www.ciclorama.com.mx/danza.htm>.
- Lerma Kirchner, Alejandro, *Planeación Estratégica de Mercadotecnia*, Gasca SICCO, México, 2003.
- Moreno Maass, Margarita, *Gestión Cultural, comunicación y desarrollo. Teoría y práctica*, CONACULTA, México, 2006.
- Pañeda Benavides, Javier, *Administración*, Mc Graw Hill, México, 2004.
- Piedras, Fera Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?*, CONACULTA, México, 2004.
- Robbins Stephen P, Coulter Mary, *Administración*, 8ª Edición, Pearson, México, 2005.

- Rodríguez Hernández, Sergio, *Introducción a la Administración Teoría general Administrativa: origen, evolución y vanguardia*, Mc Graw Hill, México, 2007.
- Saloner, Garth, *Administración estratégica*, Trad. José María Salazar, México, Limusa Wiley, 2005.
- Schoonejans, Sonia, *Un siglo de danza*, Centro de estudios filosóficos, políticos y sociales "Vicente Lombardo Toledano", 1998, México.
- Stoner, James, Freeman Edward, Gilbert, Daniel R; tr. Pilar Mascaro Sacristán, *Administración*, Prentice Hall, México, 1996.
- Torres Solís, José Ramón, *El mercado musical mexicano, calidad de vida y cultura regional en una economía globalizada*, México, 2008. Tesis Doctorado (Doctorado en Música)-UNAM, Escuela Nacional de Música
- Torres Solís, José Ramón, *Guión metodológico para la presentación de propuestas de investigación*, México, 1995. Universidad Autónoma de Chiapas.
- Throsby, David, "Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us?", en Journal of Cultural Economics, vol. 27, 2003.
- Universidad complutense de Madrid, *Perfil del Gestor cultural*, http://www.mastergestioncultural.org/web/plantillas/index.asp?id_arbol=29&idNodoPadre=13
- Valderrama Ruiz Yadira, *Convocatorias, estímulos y becas*, [en línea], México, El espacio de la danza en México, 2005, [citado el 03/12/2009], danzar.com, Formato pagina web, Disponible en: <http://danzar.com/mp/content/blogcategory/22/34/>
- Valdés Robles Gloria, *Administración un enfoque interdisciplinario*, Pearson Educación, México, 2003.
- Valencia, Rodríguez Joaquín, *Administración I*, Thomson, México 2006.
- Zavala Alonso Manuel, *Cronología de la Danza Mexicana*, [en línea], México, Publicación independiente, 1996-2008, [citado el 03/12/2009], Artes e Historia, Formato pagina web, Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=372827&categoria=9

ANEXOS

1. GUIA DE ENTREVISTA

ENTREVISTADO (nombre y actividad):

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta entrevista es conocer cómo se administran y promueven los grupos y colectivos de danza contemporánea, para comprobar o refutar la hipótesis de proyecto que es “Los grupos y colectivos carecen de procesos administrativos, estrategias y herramientas para hacer que sus coreografías lleguen a foro”

PREGUNTAS:

Administración

1. Trayectoria personal.
2. Trayectoria del grupo o colectivo.
3. ¿Con qué intención fue creado el grupo o colectivo?
4. ¿Están constituidos en alguna sociedad mercantil? Si, No ¿Por qué?
5. ¿Ha hecho registro de propiedad intelectual de sus coreografías? Si, no ¿Por qué?
6. ¿Cuentan con una división por jerarquías?

Recursos Humanos

1. ¿Cómo se dividen las actividades? ¿Quién hace qué?
2. ¿En base a que se calculan los salarios?
3. ¿Cómo se eligen a los bailarines?
4. ¿Cuál es la vida útil de los bailarines?
5. ¿Cuál es el plan de vida y carrera?
6. En caso de:

PROBLEMA	SOLUCIÓN
a. Bailarín lastimado.	a.
b. Inasistencias.	b.

c. Falta de espacio para ensayo.	c.
d. Falta de presupuesto (ej. vestuario, pago de bailarines, recursos técnicos, etc.)	d.
e. Falta de equipo (ej. cámara, video, computadora, edición, etc.)	e.
f. Difusión del espectáculo.	f.

Producción

1. Tiempo que dura un montaje
2. ¿Cuenta con un espacio propio para realizar los ensayos?
3. ¿Se elige el lugar para presentar la coreografía? ¿De qué depende la asignación del espacio?

Marketing

1. ¿Cómo se elige el tema para la coreografía?
2. ¿Qué se toma en cuenta para iniciar un montaje? (necesidad personal y/o del espectador)
3. ¿Saben quién es su público? Edad, sexo, condición social, gustos, etc.
4. ¿Por qué medios hacen llegar la información al público de sus funciones? (folletos, correo electrónico, pagina web, prensa, radio, tv, otros)
5. ¿Quién y cómo se preparan las carpetas para solicitar funciones?
6. ¿Quién es su competencia?

Finanzas

1. ¿Como establecen el precio de la obra y /o taquilla?
2. ¿Cuenta con algún patrocinador? ¿Quién es? ¿En qué ayuda?
3. ¿Cuentan con algún subsidio o beca?
4. ¿A cuántas convocatorias se postula al año y en cuantas se queda?