



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**EL BALLET CLÁSICO COMO HERRAMIENTA PARA
LA FORMACIÓN INTEGRAL DEL SER HUMANO**

LIBRO DE TEXTO

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN PEDAGOGÍA

PRESENTA:

MARTHA ELENA TREJO O'REILLY

TUTOR: **DR. LUIS TAMAYO PÉREZ**



MÉXICO, D.F.

2012



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.

Con profundo agradecimiento al CONACyT por el apoyo recibido
como becaria del posgrado de Pedagogía.

Dedico este trabajo:

A mi mamá, maestra y amiga Martha O'Reilly, en homenaje a su incansable labor.

A mi papá, José Antonio Trejo Haro (QEPD).

A todos en mi familia, especialmente a mis hijos, mi esposo y mis hermanos.

A mis maestros, compañeros, amigos y alumnos.

Mi agradecimiento a Martha Chino por su apoyo.

A todos en la Escuela de Ballet del Valle.

A los que se interesan en la educación, la salud y el arte.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Reflexiones sobre la educación, la educación artística y la pedagogía

La educación para la UNESCO¹ se basa en cuatro pilares: aprender a **conocer**, aprender a **hacer**, aprender a **vivir juntos**, aprender a **ser**, lo que supone además: aprender a aprender para poder aprovechar las posibilidades que ofrece la educación a lo largo de la vida. Sin embargo, los sistemas educativos formales propenden a dar prioridad a la adquisición de conocimientos en detrimento de otras formas de aprendizaje.² Quizá es esta la principal razón por lo que la educación artística está subestimada, pues en ella la acumulación del conocimiento es sólo uno de sus componentes.

La educación artística permite concebir la educación como integradora de cinco aspectos centrales en el ser humano: lo afectivo, lo intelectual, lo social, lo espiritual y lo físico. Quien tiene la posibilidad de integrar los cinco aspectos mencionados se muestra sensible a sí mismo y a su medio ambiente y es capaz de comunicarse con sus semejantes a niveles profundos. El arte posibilita un vínculo entre los seres humanos que no es superficial, pues expresa aquello que atañe a las verdades más profundas.

Como resultado de la falta de atención generalizada a la integración de aspectos esenciales en la vida humana observamos una creciente descomposición del tejido social en muchos países del orbe y lamentablemente nuestro país no es la excepción. Cuando se subestiman valores (justicia, moderación, veracidad) que nos permiten convivir, el deterioro es mayor. Aunado a ello está la pérdida de valores estéticos (entre los que destaca la búsqueda de la belleza). Pareciera que los valores se han ido diluyendo de tal forma que casi se han perdido, no hace falta referirnos a ejemplos detallados de innumerables casos de violencia e insensibilidad creciente entre los mexicanos. Hay quienes no encuentran la posibilidad de desarrollarse con armonía y de relacionarse con otros seres, valorando no sólo lo bello, sino la vida misma.

Es tarea de la pedagogía reflexionar y hacer propuestas sobre el alcance de la educación y del arte pues la expresión artística puede contribuir favorablemente al desarrollo del ser humano que anhela vivir en armonía.

¹ Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

² Delors, 1997: 102-103.

Sin embargo encontramos que la reflexión educativa sistemática sobre la actividad artística en los espacios universitarios es muy limitada o inexistente. Muestra de lo anterior es la inexistencia de seminarios formalmente abiertos de educación artística en el posgrado de pedagogía de la propia facultad. Aún así, afortunadamente existen esfuerzos, aunque aislados, de algunos miembros de la comunidad académica en atender al arte y a la educación, tal es el caso del grupo coordinado por la Dra. Ma. Esther Aguirre en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE). Fue ella quien dio el primer impulso para considerar el presente trabajo que vincula el arte y la educación, a través de una modalidad de titulación que ofrece el posgrado de Pedagogía.

Dentro de las modalidades de titulación para la Maestría en Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, existe una llamada 'Informe académico por propuesta de intervención académica'. Ella plantea la posibilidad de la elaboración de un libro de texto, manuales, software educativo o video como material de apoyo para la docencia, considerando la experiencia laboral del estudiante.

Surge entonces este libro para una institución educativa especializada desde hace medio siglo en la enseñanza del ballet. Me refiero a la Escuela de Ballet del Valle (EBV), en la Ciudad de México, pues es en dicha institución en donde aprendí ballet y donde he desarrollado mi trabajo como docente desde 1986. Al ubicar a la EBV en la práctica de la danza en México, en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI, consideraremos la relación con el mundo que la creó, la influencia que ha ejercido en la cultura del país y los proyectos que le dan vida.

Reflexiones sobre la danza y el ballet

Durante siglos la humanidad se ha manifestado artísticamente mostrando que la comunicación entre los seres humanos puede ser más profunda y puede, además, contribuir al desarrollo pleno de los individuos. Para lograr dicha comunicación y expresar lo que la vida es, en ocasiones se utilizan lenguajes que no pertenecen al universo de la palabra. En el caso de la música, su lenguaje es el de los sonidos y los silencios; en la pintura encontramos la luz y la oscuridad de los colores y en la danza el movimiento del cuerpo humano.

“Tan antigua como la humanidad es la danza. Surgida como respuesta del cuerpo a diferentes estímulos que influyen sobre la vida de los seres humanos, la danza ha sido desde los tiempos más remotos no sólo una importante actividad cultural, sino también

espejo del hombre. ...En el caso de la danza podemos distinguir tres grandes cauces: la danza como ritual mágico, la danza como recreación colectiva y la danza como espectáculo. El ballet es una de las formas de la danza espectacular, la más antigua de cuantas se conservan en Occidente.

Surge durante el Renacimiento en Italia, en donde las danzas creadas por las masas populares se adaptaron por el maestro de baile a las necesidades del salón palaciego, al complicado vestuario y a las obligadas restricciones protocolares de la nobleza. Esa transformación del carácter esencial de la danza en un medio de entretenimiento, a través de nuevos contenidos y del despliegue de gracias y pericias personales, le otorgó una nueva proyección en sus objetivos.”³

Habiendo tenido sus primeros antecedentes en los festejos y rituales colectivos pasando posteriormente a los palacios, especialmente en Italia y Francia, llegará al teatro. “A lo largo del Siglo XVIII nos encontramos ante la pretensión de hacer evolucionar el espectáculo cortesano y aristocrático hacia otros modos, de tonos más populares, que reflejan en escena los problemas de las masas, con el fin de conseguir que el gran público frecuente las salas de teatro.”⁴ El ballet dejará de ser exclusivamente una diversión para convertirse cada vez más en un arte verdadero, reflejo fiel del hombre y su circunstancia témporo-espacial.⁵

En el siglo XVIII la definición del ballet escrita por Jean Jacques Rousseau, pedagogo y artista, nos muestra algunos de sus elementos constitutivos: “Ballet es la acción teatral que se representa mediante la danza conducida por la música. Esta palabra proviene del francés antiguo: bailar, cantar, retozar.”⁶ Ahora bien, lo que el ballet ofrece no est  condicionado exclusivamente a la experiencia teatral, su contribución a la formación humana es lo que explica el por qué miles de personas en todo el mundo lo elijan como una actividad valiosa en su vida, ya sea a nivel de aficionados o profesionales.

Para bailar ballet se requiere el desarrollo de habilidades que se adquieren bajo tutela. El ballet se aprende gracias a la comunicación entre seres que puedan transmitir los fundamentos de su práctica. Lo técnico es muy especializado y lo artístico habrá de

³ Notas de la conferencia “la Danza como Necesidad humana” del historiador del Ballet Nacional de Cuba, Miguel Cabrera, en el foro de la Academia de Bal  de Coyoacán, México, D.F., Octubre, 1989.

⁴ Torres Monreal, 2003:221

⁵ Conferencia de Miguel Cabrera, 1989

⁶ Rousseau, 2007:97

desarrollarse paulatinamente para lograr la experiencia de bailar con códigos muy precisos y expresar aquello que las palabras no pueden decir...

El objetivo del presente libro es retomar al ballet como una herramienta para la formación integral de los seres humanos ya que es una actividad que combina los aspectos esenciales mencionados (físicos, intelectuales, afectivos, espirituales y sociales).

El libro va dirigido especialmente a los docentes de las Escuelas de Ballet así como a los estudiantes de nivel superior, llamado Avanzado, que están en un proceso de formación profesional. Busca ofrecer herramientas que les permitan profundizar y ampliar la mirada en el horizonte de su actividad. Los padres de familia, los músicos vinculados con la clase de ballet y el público en general también encontrarán información que les permitirá reflexionar en otros niveles aquello que se refiere al 'ballet'.

Con énfasis en una mirada histórica y atendiendo las necesidades de la comunidad artística señalada, el presente texto busca reconocer cuales han sido sus principales propuestas, logros y retos, además de ubicar a la EBV en un contexto nacional e internacional.

Reconociendo que todos los procesos educativos, y en especial los de educación artística son complejos y requieren distintos niveles de análisis y reflexión, el texto busca contribuir a la ubicación de algunos elementos esenciales en los procesos de enseñanza-aprendizaje del ballet. Para lograr lo anterior habremos de considerar puntos de vista que rara vez se contemplan cuando nos referimos al ballet. Se abordarán aspectos que aparentemente son sencillos, sin pensar por ello que son triviales (como el cuidado de las uñas del pie en el caso de las mujeres que bailan con zapatillas de punta), hasta reflexiones de carácter cultural de gran complejidad (como la participación de los varones en la danza).

Los apartados independientes entre sí ofrecen un panorama complejo y complementario: "No se puede ascender simultáneamente a diferentes montañas, pero las vistas que se obtiene cuando se asciende a montañas diferentes se completan unas a otras: no se presentan como mundo incompatibles, en competencia."⁷

A continuación un **esquema general** con los contenidos del libro mostrando los once apartados que lo conforman:

⁷ Dewey, 2004:100



El texto está dividido en once apartados que necesariamente están vinculados entre sí aún cuando su material de estudio parezca de cierta manera independiente. No es posible hablar de partes aisladas ni obligadamente anotar un orden consecutivo. Todos los apartados están interrelacionados.

Cabe mencionar que se puede dar una lectura flexible del texto, por flexible me refiero a que **el lector puede elegir el orden de los apartados**. La distribución del texto está mencionada en los números romanos escritos entre paréntesis **para su ubicación**; no hay numeración consecutiva en todo el texto.

A continuación una posible sugerencia del orden para la lectura:

- Primero el de **Escuela de Ballet del Valle (I)**, por ser ahí de donde surgen las reflexiones subsecuentes.
- Segundo el de **Los sistemas ingleses (II)**

Posteriormente elegir en el orden deseado las lecturas de:

- **El espacio y contenidos para bailar (III), El escenario (IV) y Los escenarios profesionales (V)** (como una trilogía)
- **Los varones en el ballet (VI)**
- **El vestuario y el calzado (VII)**
- **La motivación (VIII)**
- **La energía para bailar (IX)**
- **La comunicación (X)**
- **La música y el ballet (XI)**

Si como resultado de la lectura del texto se logran ampliar los horizontes de nuestra labor, ésta habrá cumplido su cometido. Al valorar la tradición heredada los docentes tendrán elementos que fortalezcan su práctica, los estudiantes un reto más de aprender ballet no sólo en el salón de clases; los músicos, un estímulo a su trabajo y los padres de familia una invitación al reto de crecer aún más, junto con sus hijos. Al público en general envío mi agradecimiento por acercarse a conocer nuestro trabajo con el deseo de que sea fuente de inspiración en algún sentido. La participación en actividades culturales que tanto favorecen el desarrollo de los seres humanos es una actividad colectiva, nunca la hacemos solos.

Expresar el sentimiento humano y el silencio

“No hemos de creer que la palabra llegue a servir en algún momento a la comunicación verdadera entre los seres. Los labios o la lengua pueden representar al alma del mismo modo que una cifra o un número de orden representa una figura de Memlinck, por ejemplo; pero desde el momento en que tenemos en verdad algo que decirnos es obligatorio guardemos silencio....”

Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, 1896.⁸

Por eso quizás algunos necesitamos...bailar.

Deseo a todos una lectura agradable, reflexiva y propositiva.

⁸ Oliva, Torres Monreal, 2003:283

LA ESCUELA DE BALLET DEL VALLE

LA ESCUELA DE BALLET DEL VALLE

La Escuela de Ballet del Valle (EBV), fue fundada en 1961 por la Maestra Martha O'Reilly Tognó y, para iniciar el estudio de su trayectoria (y siguiendo las enseñanzas del sociólogo italiano Franco Ferrarotti)¹, referiremos algunos datos biográficos de su fundadora.

La Mtra. O'Reilly Tognó nació en la Ciudad de México en 1941. Su primer acercamiento al arte lo tuvo en su familia, en donde por varias generaciones se tenía y conserva pasión y respeto por la expresión artística. En el tiempo de su abuela (el siglo XIX), la pianista Rebeca Purón Díaz, graduada del Conservatorio Nacional, la música era no sólo bien vista, sino promovida como parte de la educación de las señoritas. Refiero, a continuación un fragmento de una carta que dirige la pianista Rebeca a sus dos hijas: Emilia y Rebeca Tognó Purón hablándoles de la música.

La Música.

*Musa divina que me inspiras,
ciencia clara que me instruye,
educadora tierna que conmueve,
arte sublime que eleva el espíritu hacia Dios....*

*...jamás quedará en la penumbra quien se instruye en tu arte,
nunca estará falta de pan y consuelo quien te comprende,
en las más grandes alegrías, serás tú la mejor intérprete,
en los más intensos dolores y penas tú serás lágrima y queja.²*

El abuelo de la Mtra. O'Reilly, Jorge Tognó Wright, esposo de Rebeca Purón, asimismo, gozaba de tocar de oído varios instrumentos: violín, banjo, armónica, saxofón. La familia

¹ Según Ferrarotti, la biografía tiene valor ilustrativo. Para él es posible "leer una sociedad a través de una biografía". Considera que cada acción individual es una forma de totalización de un sistema social, y puede servir de inicio para hacer más inteligible a este último. Más que contar una vida, el relato biográfico cuenta una interacción presente por el intermediario de una vida (Dosse, 2007: 243).

² Rebeca Purón de Tognó, Carta del 11 de abril de 1924, México, D.F.

Togno Purón llegó a formar una pequeña orquesta familiar y tenían tertulias los fines de semana donde invitaban a sus vecinos.

Rebeca Togno Purón, mamá de Martha O'Reilly, también se preparó como pianista en el Conservatorio Nacional y conservó siempre un cariño especial a dicho instrumento así como a toda expresión artística, especialmente a la teatral. Al casarse con el Ingeniero O'Reilly, la vida le llevó a construir una familia de varios hijos, cinco mujeres y un varón. Su vida artística se restringió entonces al espacio doméstico. Aprovechó toda oportunidad por compartir su gran amor al arte y muestra de ello es el gusto por la danza y la música que le llevaron a buscar actividades artísticas para sus hijas, primero a nivel recreativo y después profesionalmente.

El primer acercamiento que tuvo la familia O'Reilly Togno con la danza fue en un instituto donde se impartían cursos de danza española, danza regional mexicana y ballet.³ “Ahí aprendí el baile de ‘Las lagarteranas’ y a tocar las castañuelas, jotas, sevillanas, el Jarabe tapatío, pero encontraba deficiente la enseñanza de ballet y de puntas.” nos comentó La Mtra. O'Reilly.⁴

Más tarde encontraron, en las instalaciones del Centro Deportivo Chapultepec, un numeroso grupo de alumnas a cargo de la maestra Enriqueta Mayora, campeona de Badmington, a quien tras una fractura del brazo le recomendaron que, para rehabilitarse, aprendiera y, posteriormente, impartiera clases de danza. La formación de la Mtra. O'Reilly se vio complementada con el ballet acuático (con el Profesor Mario Tovar) y el patinaje de figura (el ‘baile de figura’) con la Mtra. Rosa Pardo.

Al respecto narra la Mtra. O'Reilly: “Yo andaba a la caza de donde aprender algo que me gustara... algo que tuviera música. Un deporte sin música no estaba tan divertido, por ejemplo correr no me resultaba atractivo. El deportivo tenía su pista de patinaje, pero para el ballet, poca oportunidad y mucha desorientación.”⁵

³ Se refiere a la escuela que entonces estaba ubicada en el barrio de San Pedro de los Pinos, en la Ciudad de México, de una profesora de la cual las hermanas O'Reilly sólo recuerdan su nombre de pila (la Srita. Lucha).

⁴ Comunicación personal, 17 de agosto 2011.

⁵ *Ibidem*.

Afortunadamente en 1951 surgió una gran oportunidad para la familia en el tiempo en el que la mayor de las hijas del matrimonio O'Reilly Togno estudiaba en la Secundaria No.8. Apoyado por la Secretaría de Educación Pública, el **Mtro. Hipólito Zybin** fue a dicha institución a audicionar a las jóvenes para seleccionar a aquellas que tuvieran talento para el ballet y ofrecerles clases. Nos comenta Rebeca O'Reilly: "seleccionarían a aquellas que tuvieran oído y ganas de tomar clases, con palmadas veía si teníamos ritmo."⁶

Rebeca O'Reilly fue aceptada para ir al estudio del Mtro. Zybin, en Tacubaya; donde se impartirían las clases en el espacio de la sala-comedor que había sido adaptado para dicha actividad. Entre las jóvenes aceptadas por el Mtro. Zybin también encontramos a Clara Carranco, a Sonia Kerr y Elvia Serralde quien destacaba también en actividades de ballet acuático.

El maestro no cobraba las clases ya que se contaba con el respaldo de las becas que la SEP otorgó. La Sra. Rebeca Togno entusiasmada llevó a su hija Rebeca, y ese día le acompañaron entonces otras tres de sus hijas: Teresa, Martha y Rosa María. Aunque el maestro Zybin prefería entrenar a alumnas de 13 y 14 años, apreciando el potencial de las niñas, les hizo audicionar y, al confirmar que tenían aptitudes, las aceptó; Martha tenía 10 años y por ende era una de las más pequeñas. Enterándose que la Sra. Rebeca tocaba el piano el maestro Zybin le pidió apoyo esporádicamente en las clases, "Es que estoy muy empolvada, hace tiempo que no toco" dijo la Sra. Rebeca, por lo que el maestro le dio música simplificada de "*Pieces for Children*" con lo que algunas de las clases tuvieron su música.

Si bien desde los años treinta se gestaba la carrera de profesor de danza (antes inexistente en México), fueron los bailarines profesionales con los años y la experiencia quienes se dedicaron a la docencia. Muchos maestros formados en el extranjero fueron los que estuvieron a cargo de las primeras escuelas de danza. Entre los maestros que prestaron sus servicios en academias particulares así como en instancias oficiales tenemos al mencionado Mtro. Hipólito Zybin y a Pedro Saharov, ambos de tradición rusa y llegados a México con la Ópera Privée de París en 1930.⁷ Revisemos su trayectoria.

El Mtro. Hipólito Zybin (1891-1965) nació en Nijni, Novgorod, Rusia, en una familia aristocrática. Además de graduarse como abogado, estudió canto y ballet. Terminó sus

⁶ Comunicación personal, Rebeca O'Reilly con Martha Elena Trejo, agosto, 2011

⁷ Ramos, 2009:59,60

estudios de primer bailarín en la Escuela de Elena Poliakova, solista del Teatro Imperial de San Petersburgo; también estudió con Francois Delsarte. Hizo su incursión como bailarín en Yugoslavia como miembro del *corps* de ballet de la ópera; resultó un buen elemento, no tardó en ascender y en colocarse como primer bailarín de dicha ópera, en donde tuvo la experiencia de participar como pareja de baile de Anna Pavlova cuando ella visitó Yugoslavia. Esta experiencia como bailarín le permitió ingresar como solista en 1926, a la Ópera del Teatro Chatellet en París, compañía con la cual decidió ir a una gira por América del Sur en 1928, en la que compartió experiencias con artistas, bailarines y cantantes rusos. Zybin llegó a México en 1930. Hipólito Zybin fue director de la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP. Escuela cuya apertura se autorizó el 29 de abril de 1931.”⁸

Las propuestas de formación dancística planteadas para la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica, a pesar de que no se consolidaron, marcaron avances significativos para el arte de la danza en nuestro país, pues a partir de ellas continuó tanto el proceso de configuración del campo dancístico mexicano, como el proceso de formación.

Entre los motivos de que no hayan prosperado las primeras propuesta figuró, en primer término, que los criterios y caminos que se pensaba debía seguir la danza eran disímbolos, debido a que los integrantes del gremio dancístico mexicano, intelectuales y artistas, sostenían una disputa sobre quién se haría cargo de la instancia educativa, pues no admitían que el extranjero Hipólito Zybin encabezara el proyecto artístico. Las inconformidades dieron como resultado que las autoridades prefirieran cerrar, en 1932, la Escuela de Plástica Dinámica, esperar a que la tensión disminuyera y después de una tregua, retomar el proyecto y seguir adelante. ...La labor desplegada antes y durante la fundación de la Escuela de Plástica Dinámica fue decisiva para la apertura, en 1932, de la llamada Escuela de Danza.⁹

“El Mtro. Zybin, quien había sido Ruso Blanco, zarista, salió de Rusia en la época de la Revolución Rusa realizada por los bolcheviques. Hablaba poco español y hacía exámenes sin avisar a quién estaba examinando, algo propio de una gente brillante pues así todos se esforzaban, en sus evaluaciones también anotaba ‘apoyo de los padres de familia’” nos comentan la Mtra. O’Reilly y su hermana Rebeca.¹⁰

⁸ Op.cit.:59,60,65

⁹ Op.cit.:175,176

¹⁰ Comunicación personal, agosto 2011.

Alejandro y Tatiana, hijos del Mtro. Zybin, habiendo sido entrenados por su padre ponían la muestra en la clase. “Alejandro bailaba preciosos y Tatiana además estudió canto, era soprano y se dedicó a la ópera.” nos dice Rebeca.

“‘Esto sí es ballet’ pensó entonces Martha de 10 años de edad. “Apuntar bien los pies, no recargar el peso del cuerpo en la punta, ver a Alejandro realizar saltos, girar, diferenciar los movimientos del Adagio del Allegro (saltos) y tener dramatismo...Hacíamos diagonales, lo que más me gustaba, todos formados de uno en uno. Alejandro era notable.”

“Antes, todo era con tanto trabajo... Pero cuando uno tiene como una dirección; aunque te mandan para acá o para allá (refiriéndose a las experiencias anteriores de ballet), tú miras hacia donde te gusta... ‘Esto sí es ballet’”¹¹
y ese pensamiento guió a la Mtra. O’Reilly con determinación desde entonces.

Pasado algún tiempo, el Mtro. Zybin ya no pudo continuar dando clases. Fue entonces que Tatiana Zybin comentó a las alumnas, entre ellas a M.O’Reilly y Clara Carranco, que el matrimonio Zybin había encontrado otra escuela donde todos podrían ir, una escuela formal que tenía un sistema inglés, en Coyoacán. Irían entonces a las clases con la **Mtra. Ana del Castillo Negrete**.

“Fuimos entonces a un salón en un jardín ubicado en la calle Pérez Valenzuela con Miss Ana. Ella tenía entrega, pasión, entusiasmo, ‘Te dejaba marcada’, su don, su entrega.” nos comenta la Mtra. Clara Carranco.¹²

Antes de continuar con la línea que dio origen a la Escuela de Ballet, mencionaré brevemente una semblanza de la Mtra. Carranco, pues ha tenido una trayectoria de gran influencia en el desarrollo del ballet en este país.

Clara Carranco, también fue seleccionada por el Mtro. Zybin entre las alumnas de la Secundaria 8 de la Ciudad de México. Acudió después con la Mtra. Ana del Castillo a la Escuela de Balé de Coyoacán, donde una examinadora inglesa de la RAD, Miss Night (es posible que sea errónea la escritura del nombre) le animó a profesionalizarse y seguir su preparación en un nivel superior. C. Carranco fue entonces con Guillermo Arriaga y bailó

¹¹ Comunicación personal, Martha O’Reilly con Martha Elena Trejo, agosto, 2011

¹² Comunicación personal, Clara Carranco con Martha Elena Trejo, agosto, 2011

algo de danza contemporánea de la época. Más adelante formaría parte del Ballet de Cámara con la Mtra. Nellie Happee, antecedente inmediato de lo que en 1977 será llamado la Compañía Nacional de Danza (CND), del INBA, de donde ahora ella es maestra. Posteriormente bailó en el Ballet Nacional de Cuba, donde trabajó con los legendarios Alberto Alonso y Alicia y Fernando Alonso, quienes se habían preparado en los Estados Unidos. Antes de la Revolución Cubana, la compañía cubana tenía un 70% de bailarines extranjeros.¹³ Tras la Revolución, la compañía tenía vacantes así que algunos mexicanos se fueron a Cuba donde tuvieron oportunidad de desarrollarse, pues allá: “ser bailarín es lo más admirado que existe”. Clara estuvo en Cuba desde 1960 hasta 1993, en 1962 formó parte del equipo que junto con Mirtha Ermida, Margarita Saa y Ramona De Saa (la actual directora), construyeron la Escuela Nacional de Ballet de Cuba.

Clara Carranco fue el contacto para que el Ingeniero Vázquez Araujo, minero de profesión, entonces director de lo que será la CND, INBA y Laura Urdapilleta establecieran contacto con el ballet cubano. México recibió, desde 1970 y hasta 1979, cursos de metodología cubana, lo que dio fuerza a la estructura de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA y a la propia Compañía Nacional. “Gracias al Ingeniero Vázquez Araujo tenemos compañía, él se preocupó por el desarrollo de la Compañía y de la Escuela”.¹⁴

Por otro lado, la Mtra. Ana del Castillo de Castillo (por haberse casado con Arturo César Castillo), quien era mejor conocida como Ana del Castillo Negrete o *Miss Ana*, era un alma apasionada por la danza. Con limitada preparación en México, viajó a Canadá en donde encontró que existía un sistema para la enseñanza del ballet, el Sistema de la Real Academia de Danza (RAD) de Londres, Inglaterra.

El sistema de la RAD “tiene sus orígenes en Gran Bretaña donde nace en 1920. Promovía la enseñanza del balé para niñas y niños aficionados, a base de un sistema diferente, original, muy bien graduado, y todo supervisado por medio de exámenes periódicos y cursos intensivos para maestras, llevadas a cabo por sinodales enviados desde Londres. Resultó ser una educación complementaria muy valiosa para el estudiante aficionado y a la vez, un inicio sólido para el futuro profesional. Diseñado para la juventud de la Gran Bretaña y con el tiempo, para las naciones de la Comunidad Británica”¹⁵

¹³ Carranco, 1992:26

¹⁴ Comunicación personal, Carranco con Trejo, agosto 2011

¹⁵ Castillo, 2003:17

El *British Commonwealth* en aquél entonces estaba formado por los siguientes países (entre los más destacados): el Reino Unido, Australia, Canadá, Nueva Zelanda y Sudáfrica. Al viajar a Canadá y conocer el sistema RAD, *Miss Ana* encontró el método sistematizado y graduado que tanto hacía falta en México, ya que el esfuerzo de la instrucción pública no lograba atender a toda la población interesada en el ballet.

“En 1949, Ana del Castillo Negrete fundó una escuela particular en la Ciudad de México con bases firmes, con este sistema cuidadosamente ideado y graduado. Revolucionó la instrucción del balé en México, sobre todo en las escuelas particulares. Empezó con una alumna Diana Alanís y para 1951 ya había más de 30 alumnas de las cuales 16 tomaron un examen no con una sinodal de la Real Academia sino con una amiga inglesa residente en México, Myriam Bannister, con buenos conocimientos de danza. El crecimiento del alumnado siguió lento pero seguro. Después de dejar atrás mucha engorrosa correspondencia y varios obstáculos, vino la primera sinodal británica procedente de Londres en 1954. En el viejo aeropuerto de la Ciudad de México, se recibió a Miss Nelly Potts, a su llegada estaban también funcionarios de la Embajada Británica.”¹⁶

“El sistema ofreció una orientación hacia algo correcto, era algo estructurado y serio” nos comentó la Mtra. Martha O’Reilly.

La personalidad de Miss Ana tenía una fuerte carga de pasión. Ello le explica el propio Sr. Arturo Castillo:

“La maestra Ana del Castillo Negrete fue muy devota, y sin duda esa tendencia a la devoción religiosa se extendió a la actitud que tenía hacia su profesión. Es lógico pensar que ella tomara como si fuera un extracto de Biblia unas palabras de la artista que idolatraba, su tocaya Ana (Pavlova). He aquí la consigna inspirada, el consejo sagrado que le sirvió de brújula a *Miss Ana* en su paso por este mundo: “Deseo que mi mensaje de belleza, alegría, vida, sea llevada adelante después de que yo ya no exista. Espero que, cuando Ana Pavlova sea olvidada, los recuerdos de su danza vivan con el pueblo. Si he alcanzado aunque sea eso, tan poco para mi arte, quedo satisfecha.” Ana Pavlova.¹⁷

Llegó entonces Martha O’Reilly al salón de la calle Pérez Valenzuela. *Miss Ana* dijo que era conveniente se aprendiera todos los grados, desde el principio, de Primero a Cuarto; le

¹⁶ Op.cit:18

¹⁷ Castillo, 2003: 225-226

pidió a su sobrina Charlotie, le atendiera con clases extra. Así fue como en el año 1955 Martha se preparó para su primer examen ante la RAD, el de cuarto grado.

El vestuario especializado no era fácil de conseguir en México. “Logré pedirle a una prima que vivía en Estados Unidos me enviara unas mallas Danskin, pues esas no existían en México. Las envió por correo y apenas llegaron, un día antes del examen, en esos tiempos no existía la paquetería. Además me prestaron zapatillas rosas, pues antes tenía unas zapatillas negras que eran las que usaba en el Deportivo.”¹⁸

Más adelante Miss Ana se instaló en la Calle Francisco Sosa, donde era la casa de los padres de *Miss Ana* para el desarrollo de la Academia de Balé de Coyoacán. Ahí se hicieron enormes adaptaciones para la construcción de los salones y el foro con butacas. Con el tiempo fueron ocho los salones construidos. Con el crecimiento paulatino de la academia, Miss Ana necesitaba nuevas maestras.

Existía ya el antecedente que Martha O’Reilly, desde niña disfrutaba de la enseñanza. Cuentan que en la terraza de su casa acomodaba a las macetas y ‘les daba clases de todo’. Su mamá siempre reconoció en ella el porvenir de una maestra. Además Martha ya trabajaba como maestra de inglés, dando clases a nivel preescolar y de primaria.

Martha mostró interés en aprender y prepararse para ser maestra de ballet. Miss Ana le comentó que si deseaba dar clases se debía preparar primero como su asistente. Tomaría entonces su clase de ballet a las 3:30 y, al terminar, sería su asistente.

“Ayudé a una niña que estaba atrasada, me encargué de ponerla al corriente... y Leni Miller se sacó Highly Commended (una calificación de las más altas)”.¹⁹

“¿Qué le ves a esa niña?” preguntaba Miss Ana. “Rueda los pies, las rodillas en flexión no las tiene alineadas hacia el pie” decía Martha. “No se fija” decía Miss Ana, “Sí se fija, lo que pasa es que no había entendido” respondía Martha.

“Ser asistente significaba asistir en la clase, coser uniformes, peinar niñas, ir por el jugo de alfalfa de Miss Ana a la cocina, me aplicaba en todo lo que me pedía. Si algo Miss Ana no

¹⁸ Comunicación personal, Martha O’Reilly con Martha Elena Trejo, agosto 2011

¹⁹ Op.cit. Agosto,2011

lo sabía, al menos sabía que había que aprenderlo, nos abría el campo, preparaba la tierra para darnos la oportunidad de desarrollarnos.”²⁰

Martha se empezó a dar cuenta que la clave es detectar la falla de la niñas y sin gritos y enojos decirles aparte la corrección. Ver lo que hay que hacer, ver los resultados y ver también aquello que no funciona. Se interesó en tomar el curso que impartirían los ingleses. Aprenderse el *Hungarian dance* o Baile de las Ramitas entre otros. Miss Ana le dio un librito rojo con el *Syllabus*. Nacía ya una nueva maestra de ballet, quien además de continuar su propia preparación como ejecutante estaba ya en la docencia. Recordemos que el desarrollo profesional de una bailarina ejecutante en los años 50’s era aún más complicado que ahora, pues entonces ni siquiera existían las compañías que ahora conocemos, Compañía Nacional de Danza, formalmente constituía en sus primeros cimientos hasta 1963 y después hasta 1970 el Taller Coreográfico de la UNAM. El camino de la docencia reunía muchas aspiraciones personales, desarrollarse y ayudar a otros.

“Recibí de Miss Ana un grupo de alumnas chiquitas, aproximadamente 10 o 12 niñas del nivel Primary. En muy pocos meses las preparé para examen, entre ellas estaba Xóchitl Vigil quien obtuvo la calificación más elevada, *Honours*, Ernestina Espinosa de los Monteros y otras. Cuando la Maestra Andrea (Nea) se casó me dieron el grupo de segundo. Las alumnas molestas por el cambio de maestra boicoteaban la clase desapuntando a propósito los pies. Ante la rebelión, seguí trabajando con creatividad hasta que las alumnas se fueron convenciendo del trabajo.”²¹

El propio Mtro. José de Jesús Villanueva González²² celebró el trabajo de Martha cuando él fue invitado a impartir una clase.

“Al llegar el momento de la clase de visita, es decir una clase abierta al público, sentí que era para lo que yo había nacido: explicarles a los papás lo que estaba bien hecho y lo que estaba mal hecho, y como corregirlo para que los alumnos mejoraran.”²³

²⁰ Comunicación personal, M.O’Reilly con M.E.Trejo, agosto 2011

²¹ Op.cit, agosto 2011

²² El Mtro. Villanueva también fue alumno de Miss Ana, se desarrolló en danza folklórica y desde hace años trabaja en la coordinación Artística del Ballet Folklórico de México, el de Amalia Hernández (información tomada del Programa de mano del Ballet Folklórico de México, Julio 2011).

²³ Comunicación personal, M.O’Reilly con M.E.Trejo, Agosto 2011.

Once años después de fundada la Academia de Balé de Coyoacán, las primeras egresadas comenzaron a establecer sus propias academias a partir del año de 1960. Alma Porrás fundó su escuela en Puebla, Andrea de Granda fundó su academia en San Angel Inn, D.F., Margot Palazuelos, Directora de la Academia de Balé de Acapulco, Guerrero y en 1961, Martha O'Reilly funda la Academia de Ballet del Valle (ABV).²⁴

Entre los consejos de Miss Ana a la nueva directora de la ABV están: "No suspendas nunca una clase"... y así ha sido, desde hace 50 años.

EL NOMBRE DE LA ESCUELA

Era ya una tradición que las academias tuvieran el nombre del lugar en donde se establecían. La Academia de Ballet del Valle (ABV) que ahora conocemos como la Escuela de Ballet del Valle (EBV) debe su nombre a la Colonia **del Valle** en la Cd. de México. Fue en el jardín del predio de Gabriel Mancera 1707, Col. Del Valle, donde se construyó el primer salón que dio inicio a la escuela que ahora está ubicada en la Colonia El Carmen, Coyoacán. El cambio a Coyoacán tuvo lugar en 1979 ya que en la década de los años 70 la construcción del eje vial de Gabriel Mancera hacía que la llegada de los alumnos fuera más apresurada y peligrosa. La decisión de conservar el nombre original se debió a que ya habían pasado 18 años desde su fundación y el nombre identificaba el trabajo de la institución:

"De las raíces de la Escuela de Ballet del Valle debemos reconocer con especial gratitud el esfuerzo de Miss Ana (1927-1996), cuya escuela continuó activa hasta 1999 habiendo sido ahí en cierto modo nuestra cuna, así como la de muchas maestras que abrieron sus escuelas con el sistema inglés de la RAD. Aún cuando la propia Miss Ana después se salió de la Real Academia por haber sentido que ya no ofrecían lo que se necesitaba para la formación a la que ella aspiraba, su legado ha quedado en el ballet de este país".²⁵

²⁴ Castillo, 2003:210,211

²⁵ Comunicación personal, M.O'Reilly con M.E.Trejo, Agosto 2011.

La enseñanza en la EBV

La EBV, habiendo iniciado su trabajo con el sistema de la RAD también es miembro de otra institución inglesa que a lo largo de varias décadas ha contribuido a la formación de sus alumnos, tanto ejecutantes como maestros, el *Imperial Society of Teacher's of Dancing* (ISTD). El primer contacto de la Maestra Martha con ellos fue en Estados Unidos en 1975, por conducto de su hermana menor, Georgina, quien había sido maestra de la EBV y desde 1973 radicaba allí. Georgina nos narra que en los USA conoció a Carren Ketterer, de la RAD, quien le presentó a Peggy Carr, de la ISTD, que se iba a regresar a Inglaterra. Peggy le 'vendió su alumnado' con una condición 'tenía que enseñar el ISTD'; la escuela estaba en Long Beach, California, razón por la cual Georgina se trasladó a esa zona. Empezó a dar clases en enero de 1974 y presentó los primeros exámenes de ballet en agosto de ese año, y más tarde incorporó el trabajo de la facultad de Moderno y Tap.²⁶

En esas fechas no había ninguna otra Academia que impartiera el sistema ISTD en Los Ángeles. Meses más tarde las maestras Joy Hewitt y Elizabeth Furgeson de Burbank, en el condado de Los Ángeles (no en la Ciudad de Los Ángeles) se interesaron en el ISTD, así que Georgina y ellas organizaron un curso de maestros quienes durante una semana en Burbank, trabajaron con la examinadora Joan Hardy. En ese curso se atendieron aspectos de distintas facultades del ISTD: *Historical Dances, National, Ballet, Modern y Tap*.²⁷ A ese curso asistieron entre otras, la Maestra Martha O'Reilly de la EBV y la Mtra. Gail Clifford, quien ofreció convertirse en la persona contacto del ISTD en México. A partir de entonces, tras recibir examinadores anualmente y tomar cursos especializados, la Mtra. O'Reilly ha desarrollado alumnos y maestros combinando las enseñanzas del ISTD además de las enseñanzas de la RAD.

También conoció el sistema cubano, a mediados de la década del 70 viajó a Cuba en donde presencié clases en el propio Balé Nacional de dicho país. Especialmente a partir de que Miss Ana fortaleció el vínculo con los cubanos, la Mtra. O'Reilly también recibió la influencia de este sistema.

²⁶ Correspondencia de Georgina O'Reilly, septiembre, 2011

²⁷ Op.cit., Septiembre 2011

Otras influencias

La Asociación Mundial de Muchachas Guías y Scouts (*World Association of Girl Guides and Girl Scouts, WAGGGS*)²⁸ contribuyó al desarrollo artístico de la EBV.²⁹ El contacto con gran diversidad de culturas de los cinco continentes³⁰ dejó huella en los festivales de aniversario de la EBV, incorporando música, vestuario e ideas que provenían de eventos de su trabajo en el voluntariado a nivel internacional.

Los festivales anuales de la EBV han tenido lugar en distintos teatros: El Unidad Independencia, el Teatro de los Insurgentes, el Teatro de la Ciudad, el Teatro Silvia Pinal y la Sala Miguel Covarrubias del CCU de la UNAM.

Por otro lado, la EBV ha mantenido siempre sus puertas abiertas a nuevos conocimientos artísticos y científicos, muestra de ello es el interés que se ha tenido por invitar ocasionalmente a maestros, coreógrafos o conferencistas externos a la escuela. Ellos, ofreciendo algunas clases y conferencias o trabajando alguna coreografía, o participando para funciones de aniversario han contribuido con la escuela.³¹

²⁸ Asociación presente en 145 países, para más información, referirse a www.waggsworld.org/

²⁹ La Mtra. Martha O'Reilly forma parte de WAGGGS en donde ha ocupado distintos cargos: Presidenta Nacional de Guías de México, miembro del Hemisferio Occidental, 1ª. Vicepresidenta del Comité Mundial y actualmente Miembro honorario de WAGGGS y de la Sociedad Olave Baden Powell.

³⁰ Entre algunos países visitados están: Argentina, Barbados, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Dinamarca, Escocia, Estados Unidos, Grecia, Honduras, Inglaterra, Irlanda, Kenia, Nicaragua, Singapur, Trinidad-Tobago.

³¹ Encontramos, entre otros, los Maestros y coreógrafos mexicanos: Carlos López Magallón, Jorge Cano, Susana Banavides, Clara Carranco, Jocelyne Signoret, Isabel Avalos, Beatriz Correa, Claudia Castañeda, Domingo Rubio, Alejandra Llorente, Andrés Arámbura, Angel Rodríguez, Cristina Gallegos, Rebeca Ramos, Iker Mitchel, Nadia Lartigue, Beatriz Beattie, Geraldine Cardiel, Carmen Correa. Los Maestros extranjeros (de Australia, Nueva Zelanda, Cuba, Estados Unidos, Sudáfrica, Inglaterra, Italia y Polonia): Martin Rubinstein, John Marshall, Valerie Baily; Juliet Fisher; Fernando Alonso, Joaquín Banegas, Josefina Méndez (QEPD), Raúl Bustabad, Mayra Coffigny; Fernando Bujones (QEPD), David Howard, Steven Wistrich; Windsom Füller; Jane Hackett, Debra Wayne; Ludovica Mosca; Zygmundt Szostack, entre otros. Los especialistas en historia o música: Sir Ivor Guest, Alan Stark, Patricia Aulestia, Herny Roche. Los médicos: Ricardo Solís, Edith Sagrero, Héctor Mario Montoya, Felipe Cervantes, Lourdes Pietra Santa. Los especialistas en vestuario: Refugio Gómez, Teresa Valiente, Gabriel Rizo, Connie Hiershield, J.Haro, Miguel Lumen; en maquillaje: Ma. De Agüero; ediciones musicales: el representante de los Estudios Orfeón, Ricardo Reveles, Diego Calva; de Imprenta: El Sr. Méndez y la familia Ortiz. Entre los principales pianistas retirados encontramos a: Juan Carlos Barrera (QEPD), Manuel Maldonado (QEPD), Helen St. Hill, Alicia Díaz de la Garza y Esperanza Aguilar.

Martha O'Reilly es fundadora, directora y maestra de la EBV y, junto con un grupo de maestros³² y pianistas, dan continuidad al proyecto que inició en 1961.

La Escuela de Ballet del Valle, está dedicada a la educación física y artística de niños y jóvenes así como a la formación de profesionales ejecutantes y maestros.

³² Maestras en su mayoría ex alumnas de la EBV

LOS SISTEMAS INGLESES EN MÉXICO

LOS SISTEMAS INGLESES EN MÉXICO (*ISTD* y *RAD*)

Los sistemas ingleses más conocidos para la enseñanza del ballet son básicamente dos: El *Imperial Society of Teacher's of Dancing (ISTD)*¹ cuyo nacimiento data de 1904 con un período de gestación de varios años anteriores a la fecha mencionada y la *Royal Academy of Dance (RAD)*,² antes conocida como *Royal Academy of Dancing* con fecha de nacimiento en 1920.³

Misión y origen del *ISTD*

El objetivo inicial del *ISTD* es “la elevación y avance del arte de la danza, conservar su antiguo prestigio y dignidad”. Además se debe considerar que La Sociedad (*ISTD*) está continuamente evolucionando para enfrentar las necesidades del maestro de danza y del mundo en el que vivimos.

El 25 de Julio de 1904, cerca de 200 maestros independientes se reunieron en el Hotel Cecil en Londres.⁴ Este día nació el *Imperial Society of Dance Teachers*, organización que más adelante cambiaría de nombre al de *Imperial Society of Teacher's of Dancing*. Buscaba la mejora en los niveles de trabajo y de enseñanza de la danza en el Reino Unido. Desde 1902, un grupo se había planteado la creación de metodologías que contribuyeran a la elevación de la enseñanza.

Existen antecedentes de otras instituciones que de manera paralela estaban atendiendo las mismas preocupaciones: desde 1882 la Asociación Británica, en 1902 La alianza del Reino Unido y en 1903 la Asociación de Maestros de Danza de Manchester.

Desde su inicio la organización del *ISTD* mostró claridad en la comunicación con sus miembros. En 1907 inició la publicación de su primera revista llamada *Dance Journal*. Organizaron Congresos y aún durante la Primera Guerra Mundial la comunicación entre

¹ *ISTD*, 2004:3

² *RAD*: www.rad.org.uk

³ Es importante distinguir entre el Royal Ballet de Londres fundado en 1931 que es la principal compañía de ballet del Reino Unido (cuya sede está en la Royal Opera House, casa Real de Ópera, uno de los teatros fundados desde 1728 en Covent Garden) y la otra institución llamada la Royal Academy of Dance cuyos orígenes y misión son distintos.

⁴ *ISTD*, 2004:7-27

sus miembros se sostuvo exitosamente. Ahora la revista del *ISTD* se llama *Dance* y es un medio de comunicación entre los miembros registrados. Su publicación es trimestral.

En 1924, Major Cecil Taylor, quien venía de una ininterrumpida tradición familiar de maestros de danza desde sus antepasados de 1756, y fuera presidente del *ISTD*, propuso la creación de distintas “Ramas” o agrupaciones dentro de la institución. Para el año 1925, el *ISTD* tenía una organización en cinco Ramas: La Rama General de Maestros, la de los estudios de danza griega, la de los estudios operáticos, la sección de técnica Cecchetti y la de Bailes de Salón.

La música, elemento indispensable para el desarrollo de la danza tuvo un papel central y encontramos que en octubre de 1935 se hicieron las primeras grabaciones con Victor Silvester y su orquesta de Bailes de Salón para lograr que no existieran enormes variaciones e interpretaciones de los ritmos de bailes que serían necesarios para los exámenes. La música, compuesta explícitamente para cada grado, se tiene en forma impresa y grabada.

A la fecha existen dos grupos de Facultades que junto con los grupos de investigación conforman el *ISTD*. Las 12 facultades atienden distintos estilos de danza, todos con su comité correspondiente y sus criterios de evaluación y material de *syllabus* bien delimitados.⁵

Imperial Dance and Theatre Faculties:

Cecchetti Society Classical Ballet

Classical Greek Dance

Imperial Classical Ballet

Modern Theatre

National Dance

South Asian Dance

Tap Dance

Imperial Dance and Dancesport Faculties:

Disco, Freestyle and Rock&Roll

Latin American

Modern Ballroom

Sequence

Club Dance Faculty.

⁵ *ISTD, Dance*, 2011:125,126

Grupos de Investigación:*Dance Research Committee**Natural Movement Group*

El *ISTD* llegó a la Escuela de Ballet del Valle en 1975. Ahí se prepararon alumnas para exámenes en la Rama de Danzas Nacionales y después también en la Rama de Ballet.⁶ En México, a la fecha hay muchas escuelas especialmente en el D.F. y en Monterrey, que imparten danza del *ISTD*; algunas con el material de *Classical Ballet*, y otras con el material de *National, Modern y Tap*.

La Real Academia de Danza: *Royal Academy of Dance (RAD)*

La llegada del sistema de la *RAD* a México fue un acontecimiento central en la historia del ballet en nuestro país. Recordemos que fue la Mtra. Ana del Castillo Negrete quien en 1949 trajo dicho sistema para su escuela. Cabe mencionar que el impacto que tuvieron las primeras visitas de examinadoras inglesas a México trasciende el ámbito de las escuelas particulares como describiré brevemente a continuación pues su alcance llegó a ser influencia importante para algunas de las grandes personalidades de la danza, entre ellas la Mtra. Gloria Contreras Roerniger, fundadora y directora del Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM). Su breve semblanza, al final de este apartado, muestra como una gran personalidad de la danza en México tuvo en su momento el impulso de una examinadora de la *RAD*.

Misión y orígenes de la *RAD*

La Academia existe para promover el conocimiento, comprensión y práctica de la danza internacionalmente. Es una de las instituciones de mayor influencia en la educación y entrenamiento de dicha forma artística. Su presencia se ha extendido a la fecha en 79 países contando con más de 13,000 miembros.

La *RAD* inició en una reunión en el Restaurante Trocadero en Piccadilly, Londres, donde un grupo de profesionales de la danza se reunieron en 1920 con la preocupación de elevar el nivel de la enseñanza y de la práctica de la danza en Gran Bretaña. La reunión incluía personalidades de distintas nacionalidades: Adeline Genée de Dinamarca, Tamara Karsavina de Rusia, Lucía Cormani de Italia, Edouard Espinosa de Francia y Phyllis Bedells

⁶ Comunicación personal con Georgina O'Reilly, Septiembre, 2011

de Inglaterra. Representaban los principales métodos de enseñanza de la época y así surgió lo que le llamó entonces la Asociación operática de Danza en Gran Bretaña.⁷

La asociación aumentó en membresía y en 1935, durante el reinado del Rey Jorge V, obtuvo el carácter de 'Royal' con el nombre *Royal Academy of Dancing*, nombre que perduró hasta el año 2000, cuando quedó como *Royal Academy of Dance*.

La comunicación con sus miembros se da cuando viene un sinodal a hacer exámenes y en ocasiones cuando hay algún curso, existe también una revista, *Dance Gazette*, cuya publicación es trianual, y ahora cuenta con un nuevo suplemento llamado *Focus on Exams*, dedicado exclusivamente a asuntos relacionados con los exámenes

Primeros frutos de la RAD en México

La RAD tuvo gran importancia ya que sembró estructuras de trabajo en espacios donde no existía una metodología ordenada para abordar la enseñanza. Ofreció un *syllabus* (de la palabra silabario, es decir que explica "sílaba por sílaba", en el caso del ballet, método estructurado paso a paso) que se ha ido modificando poco a poco.

Miss Ana inició con el método y de ahí continuaron las primeras cuatro maestras⁸: Andrea Andraca, Alma Porras, Margot Palazuelos y Martha O'Reilly. De dichas maestras a su vez hay más discípulas que surgen de cada una de las escuelas mencionadas, se reconoce que varias ex alumnas se han dedicadas formalmente a la docencia⁹. Dentro de algunas de la primera generación de ex alumnas de la EBV que optaron por abrir sus propias escuelas encontramos a: Ma. de Jesús Manzanilla (en Mérida), Georgina Cheevers, antes Georgina O'Reilly (en Estados Unidos), Arcelia de la Peña, Guadalupe García Aguirre, Lourdes Cabrera y recientemente Mariana Lebrum (todas ellas en el D.F.), Margarita Vargas (en Xalapa), Nicté-Ha Escobosa, cuya escuela lleva el nombre de Martha O'Reilly en Baja California; Ivonne Robles Gil (en Puebla); Aurora Arana (en el Edo. de México), Patricia Orozco recientemente abrió su espacio para dar clases tras haber sido solista de la Compañía Nacional de Danza, INBA, además de Katya Robledo y Ayari Filloy también dedicadas a la docencia.

⁷ *Royal Academy of Dance, 2006:7*

⁸ Descritas en apartado EBV, p.10

⁹ Anticipo una disculpa si por desconocimiento se ha omitido a alguna ex alumna dedicada a la docencia en el ballet.

Sobre los exámenes ingleses de los sistemas *RAD* e *ISTD*.

Los exámenes de las instituciones inglesas son anuales (al inicio de la *RAD* en México, los exámenes eran bianuales por las dificultades que implicaba hacer giras internacionales). Se llevan a cabo a puerta cerrada; normalmente dos candidatos se presentan ante un sinodal (examinadora) y un pianista es el encargado de tocar la música correspondiente. La duración del examen varía: para los niveles básicos el tiempo promedio es de 30 minutos, mientras que los exámenes de avanzados ya son de 120 minutos. En dicho trabajo se presentan los ejercicios aprendidos en el grado.

Para ambos sistemas existen ejercicios “fijos”, es decir previamente memorizados por los candidatos. La diferencia principal entre los exámenes de la *RAD* y los del *ISTD* es que en la *RAD*, los ejercicios “fijos” ocupan prácticamente el 99% del examen, siendo los ejercicios “libres”, es decir las combinaciones de pasos dictadas por la examinadora al momento del examen, solo el 1% aproximadamente. Para los exámenes *ISTD* los candidatos, presentan sus ejercicios fijos, mismos que ocupan un 40% del tiempo y el resto es mostrar que se está preparado para hacer combinaciones de ejercicios con el vocabulario aprendido en el grado, al momento del examen.

Examinar, dice el Diccionario de la Lengua Española, es “escudriñar con diligencia y cuidado una cosa”, a la manera de un médico; ahora bien otra acepción de examinar: “prueba que se hace de la idoneidad de un sujeto para el ejercicio y profesión de una facultado, oficio o ministerio, o para comprobar o demostrar el aprovechamiento de los estudios.”¹⁰ Examen es igual a premio o castigo, inclusión o exclusión, reconocimiento o humillación. Como resultado de un espíritu modernizador, últimamente en los sistemas escolares se ha extendido el remplazo de la palabra examen por el de evaluación. Hoy en día se entiende por evaluación un conjunto sistemático y fundado de juicios y el fundamento de éstos no puede ser otro que los exámenes.¹¹

Entre los aspectos valiosos de los procesos de exámenes están los siguientes:

¹⁰ Glazman, 2005:176

¹¹ Op.cit:177

- Sirven para que se tengan objetivos claros, se dé cumplimiento de plazos para lograr cubrir los programas de trabajo anual.
- Enfrentan al estudiante a un momento de “puntuación”, es decir hacen que se tenga visión de un trabajo llegando a objetivos claramente establecidos y establecer un momento de mostrar los logros alcanzados.
- Enfrentan al estudiante a una tercera persona a quien mostrar su trabajo.
- Se muestra un trabajo sin la posibilidad de repeticiones, tal cual sucede en el escenario.

Sin embargo también existe un “lado oscuro” de las evaluaciones. La inevitable subjetividad al momento de evaluar, la manera de presentar los resultados del examen y la tendencia internacional a hacer de los exámenes una vía rápida de certificación sin que ello implique mejoras en el nivel de aquello que se califica. Antes, al finalizar las sesiones de exámenes los sinodales daban cursos a maestros, ello permitía intercambio de puntos de vista e información, para la *RAD* esto se ha ido perdiendo.

Un examen de una actividad artística como el ballet tiene una parte claramente objetiva y otra inevitablemente subjetiva. Objetivamente se puede evaluar si un candidato logra realizar determinados movimientos, movimientos de brazos, brincos, giros, entre otros; aún cuando se busquen parámetros para medir, el lograr medir la sensibilidad artística no es un asunto sencillo. La puntuación contempla lo objetivo, técnico, y lo subjetivo, artístico. En el caso de las apreciaciones de sinodales externos la calificación otorgada es en ocasiones muy holgada y en otras muy estricta, ello desconcierta al estudiante. Es deseable que el estudiante comprenda lo subjetivo de una evaluación de tal naturaleza.

Para una evaluación con alto nivel de precisión técnica, como es el caso de las evaluaciones de ballet, se requiere de una interpretación dada por alguien especializado, generalmente no es accesible a los padres de familia y en ocasiones tampoco lo es para el propio candidato. Es algo equivalente a los exámenes de laboratorio a los ojos de un médico. El paciente acude a su interpretación pues él es “ignorante” para decodificarlo. En el caso del ballet, será el maestro quien trate de interpretar los resultados, aún cuando los números exclusivamente no dan suficientes elementos para entender con detalle aquello que el alumno debe mejorar. En la lógica de evaluación mexicana, 50 es una calificación no aprobatoria. Cabe mencionar que los criterios numéricos de evaluación en el sistema inglés considera, en los grados vocacionales o profesionales del *ISTD* que la puntuación mínima para aprobar el grado es de 50 puntos. Lo anterior causa algo de desconcierto ya que alumnos que reúnen calificaciones de 5, sí pasan el grado.

En una actividad física y artística, obtener un 10 de puntuación es algo poco frecuente, como sucede en los gimnastas olímpicos, la “perfección” no corresponde a una actividad así.

Todavía en la década de los años 80 los exámenes realizados por sinodales ingleses permitían que el propio candidato pudiera interpretar sus resultados; los reportes de la *RAD* venían escritos de la mano del examinador, no se utilizaban únicamente números. Los comentarios estaban anotados con el fin de hacer notar aquello que se debiera corregir y de elogiar aquello que así lo mereciera. La transición a la “eficiencia” de examinar llevó a las instituciones inglesas a convertir las evaluaciones a números. Ya no existe ningún comentario en el que pueda detectar aquello que se debe corregir. El premio o castigo asociado a los exámenes se sustentan en teorías pedagógicas obsoletas si permitimos que únicamente sea el criterio de un sinodal el que determine el desempeño del candidato.

En nuestra época es importante entender el papel de las evaluaciones, comprender su significado político ¹² y económico. Es importante mencionar que el conocimiento (por tanto las evaluaciones) representan elementos esenciales para la globalización¹³, es decir forman parte de la economía globalizada, marcada por relaciones de intercambio económico, por el proceso de producción, flujo de capitales, mercado de trabajo, informática y tecnología. En la medida que se busca una fuerza laboral mejor calificada se define como necesaria la mano de obra calificada para entrar en los procesos de competitividad, ahí se ve en la educación un medio para lograrlo. ¹⁴. La evaluación numérica definirá si el estudiante está calificado. Lamentablemente los exámenes ingleses se han ido transformando y ahora son parte de un mundo que “tendiendo a la eficiencia” han olvidado que con otro tipo de comunicación se puede dar un “lado humano” a una evaluación que aporte más al proceso de aprendizaje del estudiante. El que un estudiante pueda ser calificado en algunas secciones del examen con la calificación ‘cero’¹⁵ muestra parte de esa tendencia numérica y de cómo se va anulando al individuo.

¹² Op.cit:41

¹³ “Esta percepción novedosa y molesta de que ‘las cosas se van de las manos’ es la que se expresa en el concepto de globalización...Se refiere a las ‘fuerzas anónimas’ de Von Wright”. (Bauman, 2010:80,81)

¹⁴ Glazman,2005:149

¹⁵ Información obtenida en el Curso impartido por Ana Jurado, tutora de la *RAD* en México, Julio, 2011.

En el caso de la búsqueda de desarrollo profesional en una compañía de ballet, el ingreso será a través de una audición y para ello no se necesita ningún certificado, lo que se busca es la capacidad del solicitante de bailar bien para lo que la compañía necesita.

Las evaluaciones debieran ser únicamente referencias que nos permitan atender metas a corto y largo plazo. En relación a los exámenes: “Es muy difícil lograr que la asignación de una nota refleje el proceso de aprendizaje de un sujeto. Lo que refleja son ciertas evidencias que fueron valoradas a partir de algunos individuos. No hay forma en que la calificación signifique otra cuestión. Sólo por un profundo acto de alienación del sujeto, éste puede ver su trabajo en esa calificación. Para una evaluación hay que valorar esfuerzos, logros y deficiencias, actividad que resulta mucho más enriquecedora que otorgar sólo calificaciones.”¹⁶

Cabe mencionar a Dame Margot Fonteyn (1919-1991) quien fue una de las principales figuras del ballet a nivel internacional desarrollándose en el Royal Ballet de Londres, fue largo tiempo la pareja artística del magnífico bailarín Rudolf Nureyev. Sin necesidad de exámenes se convirtió en una gran bailarina. La propia *RAD* después la nombró su segunda presidenta después de Adeline Genée.

“The one important thing
I have learned over the years
Is the difference between
Taking one’s work seriously
And taking one’s self seriously,
The first is imperative
the second is disastrous.”

Dame Margot Fonteyn.¹⁷

¹⁶ Díaz Barriga, 2005:140

¹⁷ *Ballet@theatre.u.k.*

La propuesta de evaluación de la EBV

“...una evaluación responsable que exige exámenes responsables”.¹⁸

En la EBV la evaluación considera varios aspectos: el trabajo a lo largo del año escolar y la evaluación externa ante sinodales autorizados.

Durante años el peso que se le daba a los exámenes ante sinodales ingleses como referencia máxima fue mayúsculo, ahora ya se tiene otros parámetros y matices. Si bien consideramos que los exámenes ante un sinodal externo son importantes, ahora también se ha hecho evidente la atención al desempeño de los estudiantes a lo largo del ciclo escolar. El propio estudiante con su maestro de grupo habrán de valorar sus logros. El maestro lleva registro de lo anterior y lo da a conocer a los padres de familia a través de dos evaluaciones semestrales.

Si bien se considera que la evaluación en un ámbito escolarizado es necesaria, hay que dar su valor a cada etapa de los procesos de aprendizaje (el del momento irreplicable y el de largo plazo) sin subestimar o sobrevalorar alguno de los dos.

Sobre la oferta de Certificación para Maestros

“Las profesiones académicas actuales buscarán la legitimación de los propios saberes mediante la adquisición de certificados.”¹⁹

Certificación *ISTD*

Su propuesta de certificación de maestros corresponde a la idea del discipulado²⁰, pues un maestro experimentado prepara a un candidato²¹ y éste último presenta sus exámenes ante sinodales del *ISTD*. Los niveles que al momento existen para grados de maestro son: Maestro Asociado, Asociado con diploma, Licenciado y *Fellow*. El *ISTD* está ofreciendo que para el año 2012 habrá nuevos grados de certificación: ello incluirá Diploma en Pedagogía

¹⁸ Glazman, 2005:177

¹⁹ Santoni, 1996:11

²⁰ Sobre el discipulado se recomienda la lectura del libro del Dr. Tamayo

²¹ Para ser candidato al examen de Asociado se requiere tener como mínimo el certificado de ejecutante del nivel Intermedio del *ISTD* y para el examen de *Fellowship* el certificado de Avanzado 2 del *ISTD*.

de la Danza, BA en Práctica Profesional y MA (maestría) de Práctica Profesional en el área de Pedagogía en la técnica de la danza.²²

Certificación RAD

Existen distintos tipos de certificados para la preparación de los maestros de danza de la RAD. Ya se logró formalizar la Maestría en Enseñanza (Danza), validado por la Universidad de Surrey y acreditado por *Teacher Development Agency for Schools*.

El *BA (Hons) Dance Education* está diseñado para reflejar la diversidad de la danza hoy en día en sus diferentes contextos. El Certificado de Posgrado atiende a los maestros que desean trabajar con alumnos entre 14 y 19 años de edad. Apreciando el valor de la tradición en ballet, la Academia (RAD) ofrece el *BA (Hons) Ballet Education* válido por la Universidad de Surrey. El *Certificate in Ballet Teaching Studies* (CBTS) es el que preparan varias maestras en México, para este certificado el costo se divide en 4 pagos, cada uno correspondiente a \$22,000.- es decir que el entrenamiento de 2 años, en el que el curso intensivo de trabajo dura diez días, cuesta \$88,000.- ochenta y ocho mil pesos.²³ También se ofrece la Licenciatura de la RAD. El *Professional Dancer's Teaching Diploma*, provee a los bailarines que pronto dejarán sus carreras como ejecutantes un programa de docencia.

Si bien celebramos el enorme esfuerzo que implica el trabajo del reconocimiento institucional de la profesión, es un hecho que simultáneo e ello, existe una fiebre por los certificados en detrimento de apreciar que el conocimiento es un valor en sí mismo; pasa a ser un valor adquirido desde una calificación alcanzada en una sociedad que se mueve sobre bases meritocráticas para la distribución de roles ocupacionales.²⁴

Los siguientes párrafos abordan parte de la tendencia a la búsqueda de los certificados:

“Me atrevo a decir que actualmente los valores más aceptados tienen que ver con el mundo económico, el mundo del mercado...es fácil comprender que estos valores se han ido introduciendo en nuestras instituciones educativas- en una más, en otras menos- pero es cierto que el individualismo, la competencia y la tendencia a la rentabilidad a corto plazo han entrado como un reflejo de una nueva cultura económico-social, dando paso al

²² *ISTD, Dance:18.*

²³ Información obtenida de la oficina de la *Royal Academy of Dance, México. Septiembre, 2011.*

²⁴ Glazman, 2005:41.

homo economicus. Como consecuencia de este cambio hay tendencias entre las expectativas de los profesionales que giran en torno a la seguridad material, prestigio y reconocimiento social que se piensa pueden proporcionar el trabajo, teniendo como medio a la educación; ser un empresario de “corte internacional” y ser un empresario, es decir, tener un negocio propio.”²⁵

Para algunos de los programas de certificación entran candidatos que llevan poco tiempo en la profesión y que desean “tener un negocio propio” sin tener experiencia como parte de una institución establecida y sin recibir en su formación una guía que durante tiempo suficiente les permita conocer la materia que ofrecen en sus escuelas. Sus grupos más concurridos corresponden a “alumno-clientes” de 2 años de edad a quienes les ofrecerán únicamente los grados básicos de ballet. Estas escuelas por lo general no ofrecen grados avanzados, pues es costoso mantener grupos que requieren más horas de entrenamiento. El resultado de todo ello es que la función por la cual la *RAD* y otras instituciones fueron creadas: “preocupación de elevar el nivel de la enseñanza y de la práctica de la danza” tiene ahora otros matices y no ha sido cabalmente alcanzada.

Dentro del lado luminoso en la formación de maestros me referiré a lo que lamentablemente ha sido ahora discontinuado y que permitió que muchos maestros de ballet se formaran con bases sólidas.

Discontinuado, valioso y rescatable

Dentro de los aciertos de la *RAD*, mismos que permitieron la creación de varias escuelas que han dado frutos por un trabajo progresivo y sistematizado, encontramos que antes existía un trabajo para la formación de maestros que, como ya se mencionó, se discontinuó.

En breve mencionaré que consistía en la preparación de maestros con módulos que atendían cuatro aspectos fundamentales para la enseñanza: el estudio de anatomía y música aplicadas al ballet, psicología general e historia del ballet. Sigue siendo un eje central el que quienes están interesados en su formación tanto como ejecutante como de maestro atiendan lo mencionado; de otra manera, el que un maestro aprenda a “dictar pasos” tan sólo le da el mínimo suficiente para la práctica y su formación es extremadamente limitada. Un maestro de ballet necesita saber entre otras cosas, aquello

²⁵ Op.cit.:235,236

que forjó su disciplina y para ello reconozco lo que fue en su momento el *Teaching Certificate* y el *Diploma* de la RAD.²⁶

Sin entrar en detalles de aquello que se exigía para las áreas de música, anatomía y psicología, me referiré a lo que de historia *mínima* del ballet se atendía:

- 1) Mostrar conocimientos generales del desarrollo del ballet desde 1820 hasta 1975.
- 2) Reconocer la contribución de personalidades sobresalientes en el área.
- 3) Relatar y evaluar las aportaciones de dichas personalidades.
- 4) Identificar las características de los trabajos seleccionados de coreógrafos seleccionados.

Se atendía el estudio de:

La época romántica del ballet: comprensión del término romántico en el arte en general y su influencia en Europa. Significado de “ballerina” y el rol del varón en esa época, Influencia de Peracini Coralli, Jules Joseph Perro, Arthur St. Leon y August Bournonville; el desarrollo de la técnica y su presentación teatral. Conocimiento general de las coreografías más representativas: La Sylphide (1832), Giselle (1841) y Pas de Quatre (1845) este último con las cuatro principales bailarinas de la época: Marie Taglioni (1804-1884), Fanny Cerrito (1817-1909), Carlota Grisi (1819-1899) y Lucile Grahn (1819-1907) fue presentado ante la Reina Victoria.

La época del Ballet en la Rusia Imperial: época en la que figura del Zar destacaba como promotor principal, especialmente desarrollando el Teatro Maryinsky, en San Petersburgo. La influencia de los maestros y bailarines extranjeros como la italiana Pierina Legnani quien por primera vez hiciera 32 giros sobre una pierna, llamados *Fouettés* y Virginia Zucchi quien renovó el vestuario y usó el “tutú a la italiana”. El surgimiento de bailarinas como Anna Pavlova (1885-1931) y Tamara Karsavina (1885-1978), la influencia del trabajo de Charles Didelot, Marius Petipa, Lev Ivanov, y Alexander Gorsky, el desarrollo de la técnica y su presentación teatral. La importancia de la música de Tchaikovsky. Principales ballets: La Bella Durmiente (1890), El Cascanueces (1892) y El Lago de los Cisnes (1895).

²⁶ Del archivo de la Escuela de Ballet del Valle

La Era de Diaghilev: las revoluciones de 1905 y 1917 y sus efectos en el desarrollo del ballet, antecedentes e influencia de Sergei Diaghilev, los efectos de las exhibiciones de arte promovidas por él para la producción del ballet en Europa occidental, el desarrollo de los Ballets Rusos y la colaboración existente entonces con artistas: pintores, compositores como Stravinsky; influencia de Mikhail Fokine, Leona Baksts, Alexandre Benois, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Leonide Massine y George Balanchine, desarrollo de la técnica y su presentación teatral. Principales ballets: Pájaro de Fuego (Paris, 1910), Petrushka (parís, 1911), Siesta de un Fauno (Paris, 1912), Consagración de la Primavera (Paris, 1913).

El ballet británico (Finales del S.XIX). Influencia de bailarines y maestros extranjeros. Trabajo de Adeline Genée, Marie Rambert, Ninette de Valois, Frederick Ashton, Andree Howard, Walter Gore, Robert Helpman, Antony Tudor, John Cranko, Keneth Mac Millan, surgimiento de organizaciones de ballet, desarrollo y presentación teatral.

Por último se solicitaba el desarrollo de material eligiendo un **coreógrafo o compañía de ballet en el país del candidato**. En el caso de una compañía, conocimiento de su repertorio, de sus principales influencias, de los temas a tratar en sus obras, hasta asuntos relacionados con su financiamiento y dirección artística. Y para los coreógrafos, su desarrollo, temas, estilo, relacionándolo con artistas que le sean contemporáneos.

Considero que un maestro debe preocuparse por conocer a fondo aquello transmite, y un maestro de ballet no se debe quedar en aprender a transmitir únicamente los pasos del vocabulario. La información histórica mencionada anteriormente es una valiosa orientación para acercarnos a las cuestiones que permiten comprender lo que ahora es el ballet. Así lo decía Chesneaux, “La historia es demasiado importante para ser dejada en manos de los historiadores”.

La formación de maestros a través del disciplado.

Para el inicio de la formación profesional como docente, se recomienda tomar cursos de preparación y ser aprendiz de un maestro experimentado.

“...que no se muestre el obrero por su título sino por su trabajo”

J.J.Rousseau²⁷

²⁷ Rousseau, 2008:300.

Desde mi punto de vista, para aprender a ser docente de ballet la transmisión más directa y certera es la del disciplinado. El aprendiz de docente, aprende “de la mano” de un maestro experimentado. Son años los que se tienen que dedicar a este proceso, pues no es únicamente por tomar cursos que uno aprende lo que sucede en un salón de clases, como atender a los alumnos, como trabajar con los grupos, como transmitir el conocimiento y sobre todo como atender la propia pasión por el arte de la mano con otros.

“En tal caso hay un docente, el que asume que sabe algo gracias a su dedicación, a su experiencia, a sus estudios, y por otra parte asume que no sabe todo, que posee enigmas, preguntas esenciales, y es eso lo que transmite a sus *discípulos*. En la Grecia antigua el receptor de la enseñanza no sólo era nominado con el vocablo discípulo, alumno, seguidor de, sino con el del verbo ser con, seguir a. Discípulo era, por tanto el que compartía ser, existencia, esencia con su maestro, el discípulo “compartía enigma” con su maestro. Sólo un docente que se encuentra “en camino hacia...” puede ayudar a otros a encontrar su propia vía; sólo un investigador puede estimular a otros a investigar.”²⁸

*“Cuando Emilio aprenda su oficio, yo quiero aprenderlo con él; porque estoy convencido de que nunca aprenderá otra cosa que lo que aprendamos juntos.”*²⁹

La propia maestra Martha O’Reilly aprendió “de la mano” de la Maestra Ana del Castillo. El trabajo de aprendiz en la EBV inicia en promedio con estudiantes interesados en la docencia que están entre los 13 y los 17 años de edad. Al ver, oír, atender la manera como otro con más experiencia da clases se inicia un proceso muy importante para aprender a ser docente.³⁰

Para concluir este apartado dedicado a los sistemas ingleses de la enseñanza del ballet, realizaré la semblanza de la Mtra. Gloria Contreras, así como un ejemplo y una breve reflexión de lo que en sus inicios significó el impulso que los sistemas ingleses dieron a bailarines, coreógrafos y maestros en nuestro país.

²⁸ Tamayo, 2004:15-16

²⁹ Rousseau, 2008:297.

³⁰ En este sentido destaca en la EBV el trabajo de la Maestra Ma. Elena Serra, quien en la década de los años 80 así trabajó formando a través del disciplinado.

La Maestra Gloria Contreras³¹

La Mtra. Contreras fue alumna de Mme. Nelsy Dambré quien había llegado de Francia en la década de los años '30, allá bailaba en la Ópera de Paris, y como muchos de los extranjeros que encontraron un espacio de desarrollo acá en México ella sembró el gusto por la danza en varias de sus alumnas, entre las que destacan: Laura Urdapilleta, Lupe Serrano, Nellie Happee, Ana Cardus y la propia Gloria Contreras. En 1955 G. Contreras viaja al Royal Winnipeg Ballet, Canadá, a debido a una recomendación de la *examinadora de la RAD, Mme. Leminsky*, quien la vio en una función de ballet en una coreografía de Guillermo Keys. Estuvo ahí más de un año para después viajar a Nueva York, EUA.

La Mtra. Contreras, discípula del gran coreógrafo y maestro, George Balanchine en Nueva York es sin duda un centro en la vida artística de este país. Tras varios años de perfeccionamiento en el extranjero, Gloria regresa a México, convencida de que la danza es su vida y la de muchos como ella. En septiembre de 1970 fundó una de las Compañías más importantes del país: el TCUNAM,³² de donde ha sido su directora y coreógrafa principal hasta la fecha. Con más de 150 coreografías, usando música desde el SXII hasta el presente, utilizando la base del lenguaje del ballet clásico, desarrollando temas que dejan de lado las historias del repertorio clásico del S.XIX de príncipes y princesas, poniendo el cuerpo humano como eje de la expresión. En sus coreografías, bailar es una celebración a la vida, las pasiones humanas están expresadas en el escenario. La coreografía 'Vitalitas' muestra claramente un lenguaje neoclásico, heredado del Mtro. Balanchine, quien a su vez fue heredero de toda la cultura del Ballet Ruso de la época del empresario S. Diaghilev y del coreógrafo M. Fokine (1880-1942).

³¹ Contreras, 1997:7,8

³² Taller Coreográfico de la UNAM.

EL ESPACIO Y LOS CONTENIDOS PARA BAILAR

EL ESPACIO y LOS CONTENIDOS PARA BAILAR

*La danza requiere de la suma de los elementos: bailarines en acción y suficiente espacio
donde proyectar su felicidad o tristeza...*

Rudolf von Laban¹

El espacio material, es decir, el salón en donde se aprenden y ejecutan los movimientos del ballet, tiene características muy particulares, especialmente en relación al piso, techo, ventilación y especificaciones del mobiliario.

El medio ambiente, constituido no sólo por lo material sino también por lo inmaterial permitirá el desarrollo técnico y artístico de los estudiantes:

“El medio ambiente consiste en aquellas condiciones que promueven o dificultan, estimulan o inhiben las actividades características de un ser vivo. El agua es el medio ambiente de un pez porque es necesaria para sus actividades, para su vida...Precisamente porque la vida no significa una mera existencia pasiva (suponiendo que pudiera haber tal cosa) sino un modo de actuar, el medio ambiente significa lo que interviene en esta actividad como una condición de éxito o de fracaso”.²

Atendiendo la importancia del medio ambiente como condición de éxito o fracaso, como lo indica John Dewey, habremos de describir el espacio en donde se realiza la clase de ballet, un espacio estimulante al movimiento y a la creatividad. A continuación una descripción de un espacio “ideal” para bailar:

¹ Uno de los pioneros de la renovación integral de la danza en la Alemania de los años treinta (Von Laban, 2001: 11)

² Dewey, 2004:22

EL SALÓN PARA BAILAR

Idealmente el espacio libre debe tener una superficie de 10 por 12 metros. Si bien es frecuente encontrar espacios más reducidos, es importante considerar que se recomienda un espacio que tienda más a la planta cuadrada que a la rectangular. Lo anterior se debe a que hay desplazamientos como es el caso de las secuencias llamadas *manege* (el término nos refiere a 'carrusel', movimientos alrededor del salón, normalmente en giros que se desplazan) que requieren superficies casi simétricas. Especialmente si se trata de salones en los que se dará clase a niveles avanzados y profesionales la amplitud del espacio es esencial.

El **piso** del salón es fundamental; se recomienda que sea de duela de madera que debe tener '**rebote**', es decir que muelle el movimiento, que no sea rígido. Por debajo de la duela, entre el firme de concreto y la madera en algunos salones existe una separación de algunos cms. (algunos opinan que el mínimo son 7 cms.) donde hay material (hule) que sirve como amortiguador del impacto de los saltos. Sin ese amortiguador, los bailarines se lesionan ya que al saltar, el golpe repercute especialmente en sus rodillas y tobillos, pudiendo llegar a lesionar gran parte de la estructura ósea.

Los "respiraderos" en la duela permiten que la madera no se pudra, ya que, siendo material de origen orgánico es sensible a los cambios de temperatura y a la humedad.

La superficie del piso **no debe ser resbalosa**, ya sea que esté cubierto de linóleo o bien sea de la tradicional duela de madera. Cuando el piso es de duela es frecuente el uso de 'brea', una resina que se pone en las zapatillas para evitar resbalones. **No** se recomiendan los **conglomerados** con apariencia de duela pues por ser muy resbalosos son muy peligrosos.

El piso debe ser **regular, plano y liso**. Cualquier imperfección puede ocasionar un tropezón y derivado de ello una lesión. Si es piso de madera, no debe tener astillas.

La altura del **techo** debe ser tal que permita que se realicen movimientos de grandes saltos en los que la altura de los brazos es la máxima posible como en el *grand jeté en tournant* con brazos en quinta o *en couronne*. Al saltar no se debe tocar el techo y además debe existir en el espacio la sensación de gran amplitud.

Además, hay que considerar que en el ballet clásico es frecuente que el bailarín cargue a la bailarina, por ello la altura debe permitir que ambos estén fuera de peligro si realizan tal elevación. La altura mínima recomendada es de 4 metros libres de piso a techo.



MUEBLES Y DIVERSOS ELEMENTOS MATERIALES:

Los únicos **muebles** y otros elementos que normalmente ocupan un salón de ballet son:

Barras horizontales que pueden ser fijas o 'móviles' (el término móvil se refiere a que no están fijas a la pared). Las que normalmente están fijas en las paredes, deben estar sostenidas con una separación de la pared de manera que cuando el bailarín, tomado de la barra, hace una flexión lateral del torso no choque contra la pared.

Las barras se colocan de manera continua, regularmente ocupan de dos a tres paredes del salón. Se colocan dos barras horizontales de manera paralela, cuyas alturas recomendadas son de 73 cms. Y 1.07 mts. respectivamente a partir del piso. Su forma debe tender a ser curva para que la mano que en ellas se apoya tenga una posición ergonómica.

Las barras 'móviles' o no fijas a la pared también son estructuras que requieren forzosamente estabilidad, son horizontales y se destinan a colocarse en el centro del salón cuando el número de bailarines en la clase rebasa a los espacios de las barras que están fijas en la pared.

³ Bailarines del TCUNAM en ensayo



Alumnas trabajando sostenidas frente a la barra

Para calcular su espacio, los bailarines se colocan de tal manera que, tomando con una mano la barra, puedan hacer una extensión de pierna en *grand battement devant* sin golpearse con el compañero de enfrente y un *grand battement derriere*, sin golpear al compañero de atrás.

Un **piano** es el instrumento fundamental para la clase. No solo está ocupando el espacio físico de un mueble, sino que es parte del 'alma' de la clase. No se recomienda su uso como mueble para que maestros o estudiantes coloquen ahí sus pertenencias y mucho menos para que lo utilicen para colocar ahí sus bebidas (café o agua) ya que se maltrata y se pone en riesgo al instrumento. Su mantenimiento y afinación deben ser atendida periódicamente, al menos una vez al año.

Se dice que los **espejos** en el salón de danza, son los segundos maestros, ya que permiten al bailarín observar sus propios movimientos y corregirlos. Los espejos, que normalmente miden al menos 2.20 metros de alto pueden ocupar de largo varios metros, al menos se recomendaría que se instalaran consecutivamente 3 espejos de 2 mts. de ancho cada uno. Firmes en la pared son testigos del perfeccionamiento de los movimientos.

Se requiere también un **reloj de pared** discreto que sea un auxiliar para el maestro, quien deberá llevar una clase donde los tiempos son muy importantes (la distribución del tiempo de la clase puede ser un factor de éxito o fracaso en el aprendizaje del ballet). Si la clase no logra abarcar todas las secciones que preparan al bailarín, este podrá fortalecer determinados movimientos y secuencias mucho, pero si no abre todo el abanico de movimientos, nunca será un buen bailarín. (ver las gráficas de la duración de la clase en este mismo apartado).

Es necesaria una caja de madera que contenga **brea** cuando el piso es de duela.

Una o dos **sillas** y en ocasiones una pequeña **mesa** o bien un **atril** para que el maestro coloque ahí algún libro.

Una **banquita** o unos **lockers** en donde los participantes puedan poner sus pertenencias.

También se ha convertido en una necesidad contar con un **aparato reproductor de sonido**, grabadora, CD o i.pods, pues a veces se requiere tener alguna clase o ensayo con música grabada.

En la EBV se cuenta con un **pequeño pizarrón blanco** dentro del salón. Se utiliza para escribir algún término cuya escritura en francés no corresponde con la pronunciación, dar alguna explicación del uso del espacio en grupo, hacer alguna referencia a la música, anotar el nombre de algún músculo, entre otras aclaraciones.

Se recomienda exista también un **pequeño mueble** en el que se guarden elementos que resultan de apoyo didáctico para la clase, por ejemplo: mascadas de telas de diferentes colores, algún pequeño tambor, sonajas (consideradas utilería en el idioma teatral).

La **decoración** normalmente sólo en alguna pared incluye alguna fotografía de danza, poster o alguna lámina didáctica que puede ser auxiliar en el conocimiento de anatomía, por poner algún ejemplo.

La **ventilación** es fundamental, debe haber aire que circule. El ballet es una actividad física que tiene gran demanda energética por parte de los bailarines. Cuando la clase llega al momento de los grandes saltos, se considera que la fase aeróbica de la clase está en su máximo nivel, por ello debe haber suficiente aire fresco.

La **iluminación** también es muy importante. Lo ideal es que la luz natural sea fuente principal de iluminación y que la dependencia de la luz eléctrica sea lo mínimo necesario. En ocasiones, por razones artísticas se requiere de lograr más oscuridad de lo promedio y para eso hay cortinas muy eficientes para bloquear la luz. Si el salón habrá de convertirse en determinado momento en un espacio escénico, la instalación de luz teatral habrá de ser más específica y cuidadosa. Mencionemos una cita relacionada con la luz teatral: “Para alumbrar el teatro (porque adonde luz no hubo no hubo fiesta), alumbrarán dos luminaires, el uno divino farol del día, y de la noche nocturno farol el otro...”⁴ La iluminación teatral es una especialidad en las artes escénicas, en ocasiones un buen bailarín mal iluminado parece un mal bailarín.

PARTICIPANTES EN LA CLASE:

En condiciones normales, en la clase hay al menos tres: un maestro, un grupo de bailarines (estudiantes o profesionales) y un músico.

El maestro:

Es el encargado de establecer las condiciones para crear un ambiente de trabajo y aprendizaje. Es guía del grupo y coordina la participación del músico.

Está encargado de guiar el aprendizaje a través de un programa que debe desglosar a lo largo del ciclo escolar. Entre sus habilidades están: el poder dictar secuencias de movimientos, conociendo el vocabulario del ballet, clasificar y dosificar los ejercicios, dar explicaciones oportunas para la corrección de aspectos técnicos muy precisos. Un maestro de ballet debió conocer la actividad en su propio cuerpo.

Su búsqueda y esfuerzo se orientan para lograr que en su grupo los seres humanos:

⁴ Oliva y Torres Monreal, 2003:178

**BAILEN
MUSICALMENTE
COORDINANDO EL MOVIMIENTO DEL CUERPO
(PIERNAS, BRAZOS, CABEZA, TORSO...)
DESPLAZÁNDOSE
CON ENERGÍA
MOTIVADOS
PARA EXPRESARSE
ARTÍSTICAMENTE**

El grupo de estudiantes o de bailarines:

Normalmente se agrupan los estudiantes por edad y por desempeño. En un grupo hay gran variedad de talentos y habilidades. Algunos tienen más facilidad para distintas áreas, entre ellas: el movimiento, aprendizaje de ciertas rutinas, atención y realización de las correcciones, musicalidad, presentación artística, coordinación⁵, por mencionar los principales.

El talento físico en ocasiones es evidente, sin embargo hay quienes no son ejecutantes naturalmente y con el trabajo logran avances considerables. Algunos tienen potencial, “tienen buena madera” y hay que trabajarla. Todos en una clase de ballet tienen algo que aprender.

El liderazgo en un grupo es elemento de atención, siempre hay distintos tipos de liderazgo. Si se logra detectar y estimular a los líderes para beneficio del grupo, la clase será más provechosa.

Es una comunidad en donde hay valores que deben prevalecer, el respeto al trabajo en equipo es esencial.

⁵ Es útil mencionar que se recomienda que los individuos tengan los patrones de coordinación que establece el gateo. Si en la infancia alguien no coordinó el gateo, se debe practicar para coordinar las extremidades.

Como lo dijera la Mtra. Clara Carranco: “La clase de ballet es tutorial”.⁶ Hay que construir en grupo y a la vez atender a todos individualmente. Eso se puede hacer simultáneamente y es ahí uno de los más importantes retos en una clase. Si se estimula a los alumnos con la voz, con una mirada, con un gesto todos participan. He ahí una clave fundamental en la enseñanza. La magia de cómo lograr lo anterior está en el interés que debe despertar cada alumno por separado y todos en conjunto equilibrio necesario. “Los buenos maestros son como los buenos chefs, saben aprovechar los ingredientes con los que cuentan.”

El músico:

Debe reconocerse como un maestro en la clase, es el maestro de música. *Su función es crear con la música el tejido inmaterial que sostiene la danza*, dicha tarea es esencial.

Para lograrlo debe ‘amar su trabajo’⁷ y prepararse: buscar partituras, aprender a leer bien a primera vista, interesarse en la improvisación, conocer la música del ballet, tener deseo de apoyar el trabajo ‘casi mudo o silencioso’ de los bailarines. Las introducciones musicales deben ser fácilmente identificadas. Se debe mostrar claridad de ritmo y melodía, de donde la interpretación sea un estímulo al movimiento. Para el Mtro. Roche: la música para la clase de ballet tiene que ser ‘*crystal clear*’: clara como el cristal.

Es una persona viva, su función en la clase es igualmente vital. Su participación concentrada e interesada en su trabajo permite que la clase fluya; si bien por el contrario el músico es un elemento que entorpece la clase, y a quien el maestro debe corregir, todo se ve afectado, pues se distrae la atención y los bailarines no logran bailar con armonía y apoyo musical. El pianista debe estudiar su música y con ello apoyar a los bailarines.

⁶ Comunicación personal, Clara Carranco con Martha Elena Trejo, agosto 2011

⁷ Así lo indicó en un curso de música en México, junio 2011, el Mtro. Hery Roche, ex pianista del Royal Ballet de Inglaterra, cargo que ocupó por 33 años.



Mtro. Roche en curso para pianistas y maestros

En el caso de los pianistas que trabajan con los sistemas ingleses, deben conocer las partituras correspondientes a los grados con los que trabajan.

Cabe mencionar que lamentablemente no existe una formación a nivel de educación superior para los pianistas interesados en tocar para clases de ballet. Ello hace que quienes se acercan para desarrollarse en ello deban prepararse con la guía del maestro de ballet y con la ayuda de otros colegas. “Debido a la ausencia de cursos de especialización en las instituciones de enseñanza musical, los pianistas acompañantes de ballet nos hemos visto en la necesidad de aprender nuestra actividad sin una instrucción especializada. El aprendizaje ha sido basado en la observación individual y en la práctica misma...en el ámbito musical existe un concepto equivocado con respecto al acompañamiento de ballet, ya que se tiene ésta como una actividad que se realiza fácilmente, en un segundo plano y sin ningún interés musical, cuando en realidad es una especialidad difícil de realizar, y que requiere de conocimientos extramusicales, a diferencia de otro tipo de acompañantes.”⁸

La EBV considerando lo esencial que es la música para el ballet, en Junio del presente año organizó un curso de Música para Ballet a cargo del Mtro. Hery Roche con la participación de pianistas jóvenes, interesados en desarrollar su profesión.

Además de lo “inmaterial” del sonido musical, existen otros elementos para nuestra consideración:

⁸ Guzmán, 1995:1

CONTENIDOS o ELEMENTOS “INMATERIALES”

Decir que son elementos inmateriales es referirnos a aquello intangible. Los ´bailarines en acción´ como los describe Von Laban pasan por un proceso de aprendizaje que queda “guardado” en su cuerpo, la memoria es un recurso intangible...

NIVELES de APRENDIZAJE:

Existen distintos niveles que están cuidadosamente graduados y sistematizados para ofrecer en un lapso de varios años la preparación que permitirá al estudiante conocer todo el vocabulario de la danza clásica y ejecutarlo con control técnico y expresión artística.⁹

Tres niveles de educación profesional:

Tres niveles básicos equivalentes a primaria superior:

Tres niveles básicos equivalentes a primaria básica:

Dos niveles equivalentes a preescolar:

Primary
Pre-Primary

Primero

Segundo

Tercero

Cuarto

Quinto

Sexto

Intermedio

Avanzado 1

Avanzado 2

En la EBV el ingreso mínimo de los alumnos es a partir de los 4 años 6 meses

Dependiendo de la habilidad de cada estudiante será el tiempo que dedique a cada grado. La mayoría de los estudiantes realizan un nivel por ciclo escolar, como escalones del aprendizaje, sin embargo en los últimos “escalones”, en avanzado 1 y avanzado 2 se requiere en general más de un año por grado por el alto nivel de desarrollo técnico y artístico requeridos.

⁹ Reglamento de la Escuela de Ballet del Valle

El total de años de estudio en promedio es de 13 años. Los “escalones” ofrecen un aprendizaje gradual, consecutivo y estructurado. Excepcionalmente algún estudiante logra cursar dos niveles en un ciclo escolar, sabemos que hay talentos excepcionales que nos recuerdan que “las águilas no suben por las escaleras”.¹⁰

DURACIÓN DE LA CLASE DE BALLET:

La clase de ballet tiene un orden, una estructura que se realiza a manera de ritual, es decir, relacionando el término rito como costumbre y en base a ello habrá de distribuirse el tiempo. La duración de la clase varía según el nivel de aprendizaje y entrenamiento en el que se encuentra el bailarín, ya sea estudiante o profesional.

En términos generales podemos decir que los estudiantes de *Pre-primary* a tercero acuden en los primeros años de ballet dos días a la semana, el entrenamiento gradualmente va en aumento por exigencias físicas y técnicas en los grados cuarto y quinto hasta llegar a cubrir cinco días a la semana, entrenamiento mínimo recomendado para los grados a partir de sexto hasta los avanzados. Para el trabajo de los bailarines profesionales se considera el mínimo de 90 minutos, cinco días a la semana y para ellos habrá de añadir el tiempo para ensayos. Un bailarín que sólo ensaye sus coreografías sin entrenar en clase se va deteriorando.

A continuación detallaré las variaciones en duración según horas de entrenamiento en la Escuela de Ballet del Valle.¹¹

Grados	Entrenamiento a la semana
Pre-primary, Primary	2 clases de 60 minutos cada una
Primero, segundo y tercero	2 clases de 60 minutos
Cuarto	1 clase de 60 y 2 clases de 90 minutos
Quinto	3 clases de 90 minutos
Sexto, Intermedio, Avanzado 1, Avanzado 2	5 clases de 90 minutos

¹⁰ A propósito de los escalones, recordemos la obra de Celestín Freinet (1896-1966), Las águilas no suben por la escalera. (Jiménez, 1985:28)

¹¹ Reglamento de la EBV

DISTRIBUCIÓN DEL TIEMPO EN LA CLASE:

Es fundamental tener una guía o esquema general de la distribución del tiempo en una clase, ello permitirá que sea de gran provecho para todos sus participantes.

Su estructura es como “el plato del buen comer”¹², es decir requiere de distintos grupos de ejercicios que se describirán en breve. La clase debe tener una **estructura balanceada** ya que ello permitirá que la preparación del bailarín sea lo más completa y equilibrada posible, lo equivalente a una alimentación balanceada, con todos los grupos que aportan beneficio al organismo.

Para las clases completas, avanzadas o profesionales hay que atender los CINCO elementos centrales¹³ como los cinco “platos fuertes” balanceados:



Elementos estructurales de una clase avanzada

¹² Ver apartado “Energía para bailar”

¹³ Material de trabajo de la Escuela de Ballet del Valle

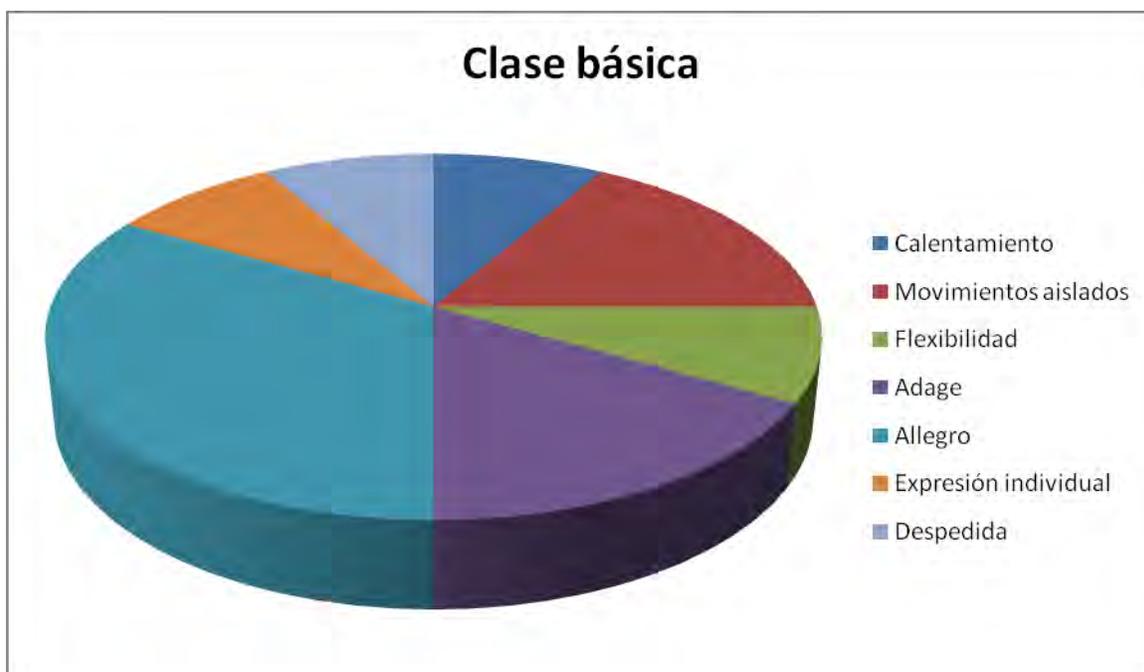
Las clases de *Pre-primary* y de *primary*, equivalentes a preescolar tienen características que se detallarán más adelante en este mismo apartado.

Para los grados básicos la clase atiende aspectos que eventualmente llevan a completar el diagrama superior. En los esquemas de tiempos de la clase que vienen a continuación debemos considerar que bajo ninguna circunstancia son indicaciones rígidas, debe haber flexibilidad en la clase para atender los distintos aspectos, especialmente si hay algo que corregir que sea esencial.

A continuación: **sugerencia** de la estructura de una clase de grados básicos:

Los tres niveles básicos equivalentes a primaria básica: **primero, segundo y tercero:**

PARTES DE LA CLASE de 1º.,2º.,3º.	Minutos de la clase (aproximadamente)
Calentamiento	5
Trabajo técnico de partes aisladas del cuerpo (lateralidad ej.barra)	10
Ejercicios de flexibilidad y coordinación	5
Movimientos de <i>adage</i> (significa lento) Coordinación de brazos y piernas	10
Movimientos de <i>allegro</i> (significa rápido y se refiere a: saltos en el propio lugar y saltos con desplazamiento)	20
Expresión e interpretación de la música	5
Reverencia o despedida, dar avisos	5



A partir de los siguientes niveles las clases tiene una **duración de 90 minutos**, en cuarto grado ya se inicia con el aumento en tiempo de clase.

Para la distribución de este tipo de clase, niveles **cuarto y quinto**, comentaremos las estructuras centrales:

PARTES DE LA CLASE de 4º.,5º.	Minutos de la clase (aproximadamente)
Calentamiento	5 minutos
Barra, ejercicios de pasos aislados	25 minutos
Flexibilidad	5 minutos
Práctica del Centro	5 minutos
Adage	10 minutos
Pirouettes	10 minutos
Allegro	25 minutos
Despedida	5 minutos

Para la clase de **Sexto** se destinará al menos dos veces a la semana el trabajo con zapatillas de puntas pues es en este grado donde las mujeres inician el aprendizaje para utilizarlas.

Para ello habrá de destinar en dichas clases al menos 10 minutos para esa tarea, haciendo esos días los ajustes correspondientes de recortes de alguna otra sección de la clase. A partir de sexto grado los estudiantes asisten cinco días a la semana, en los últimos años una de las clases de la semana ha sido destinado al trabajo de los primeros cursos de la Escuela de Danza Española del Maestro Arcadio Carbonell. Ello ha llevado a ampliar los horizontes de quienes ahí estudian, pues el ballet necesita el aprendizaje de otros lenguajes corporales. Ya no es suficiente aprender ballet clásico y expresar la gran variedad de ideas y emociones que se requieren en clase y en el escenario. El aprender a zapatear es también antecedente fundamental para los zapateados de danzas mexicanas y el toque de castañuelas, además de ofrecer retos rítmicos y de coordinación tiene enormes aplicaciones, inclusive en la coreografía de 1869, Don Quijote, en donde es deseable la bailarina principal sepa tocarlas.

También es a partir de sexto que el ciclo escolar anual inicia antes que los grados menores, ello es porque durante dos semanas se da material nuevo y distinto de otras experiencias dancísticas: en la EBV damos danza contemporánea, jazz o danzas de folklore, además de clases de maquillaje, indispensable para artistas escénicos.

Para el sistema ISTD, existe un grado entre sexto e *Intermediate* que se llama *Intermediate Foundation*. La escuela considera que tal grado no es necesario para la formación si el grado previo se preparó con calidad y los alumnos tienen fuerza, control y expresión artística.

Para la distribución las clases de los niveles de educación profesional que ofrece la EBV¹⁴: **intermedio, avanzado1 y avanzado 2**, comentaremos las estructuras centrales, sin olvidar que son ejemplos de distribución del trabajo:

¹⁴ Material de la Escuela de Ballet del Valle.

PARTES DE LA CLASE de 6º., Intermedio, Avanzado 1 y Avanzado 2	Minutos de la clase (aproximadamente) con mayor énfasis en los saltos	Minutos de la clase (aproximadamente) con mayor énfasis en el uso de las puntas.
Calentamiento	5	5
Barra	25	20
Flexibilidad	5	5
Práctica del Centro	5	5
Adage	10	10
Pirouettes	15	10 *
Allegro	20	10 *
Puntas	-	20 *
Despedida	5	5

* En las clases de Avanzado 2 todas estas secciones, e inclusive desde antes, las alumnas pueden ya traer puestas las puntas. Todo ello también depende en qué parte del año escolar estemos y del entrenamiento logrado.

Además de una estructura, debemos considerar que el maestro debe identificar: cómo viene el grupo, qué aspectos de la clase debemos atender más, cuánto tiempo habremos de dedicar a ciertas repeticiones de algunos ejercicios si la concentración de los bailarines es suficiente o no lo es, cómo está siendo la participación del pianista, etc. Y ser flexible en la dirección de su clase. Si algo en su clase no está funcionando bien, lo mejor es ´ser como el agua de un río´, siempre buscando opciones para avanzar; tal vez cambiar alguna dinámica, hacer otra formación en el grupo, por mencionar algunas.

Si bien la clase tiene una estructura hay que recordar que **la clase de ballet está viva** y no se puede ir exclusivamente por el reloj cronometrando los tiempos. Para lograr lo anterior

habrá que desarrollar en cierta forma el estilo de 'los del Surf en las **olas del mar**'¹⁵; los maestros deben aprender a sentir la atmósfera del grupo, si hay alguna tensión extrema que se deba atender habrá de buscar cómo resolverla.

El trabajo implica reto físico e intelectual; si el material de trabajo resulta de nivel extremo de dificultad, los bailarines no participan, por ello hay que saber llegar al punto de construcción de los peldaños del aprendizaje y con ello lograr avances. Los estudiantes de ballet en general tienen disposición para aprender; están ahí para bailar, para disfrutar, para sentirse tomados en cuenta y todos merecen atención.

A continuación una frase que se ha convertido en regla de oro para toda clase de ballet:
 "En la clase debe haber: **algo viejo, algo nuevo y algo divertido.**" Indica Martha O'Reilly.¹⁶

En lo viejo atenderemos algo aprendido con anterioridad, lo nuevo siempre implica, como se indica, alguna novedad, y algo que sea recreativo, divertido.

El programa

La planeación de una clase de ballet normalmente está inserta en un **programa** que tiene las siguientes características, al menos así lo es en los sistemas más conocidos en el mundo: inglés, cubano, ruso, danés, entre los más destacados:

- a) está detallado en un *Syllabus*, es decir en papel que describe paso a paso los requisitos y avances según el nivel; esa información sólo cobra vida a través de su interpretación.
- b) depende del aprendizaje previo, es decir de los grados anteriores a los que debe hacer referencia pues el aprendizaje es acumulativo.
- c) está organizado de manera que su trabajo se desarrolle anualmente,
- d) debe darse de manera dosificada¹⁷
- e) su aprendizaje es teórico-práctico. De nada sirve hacer pasos de ballet si están mal ejecutados, en la realización correcta está el éxito de su implementación. La comprensión de los movimientos aún cuando el cuerpo no tuviera el control perfecto para realizarlos es central y con el tiempo el cuerpo se irá fortaleciendo poco a poco.

¹⁵ Ellos aprenden a ver las variaciones de las olas.

¹⁶ Trejo, 1997:21

¹⁷ El programa es progresivo, NO se da el material fijo en los primeros dos meses del ciclo escolar, se prepara a los estudiantes para después memorizar dicho material.

En el anexo 2, los programas de los grados a partir de *Primary* corresponden al material del *Syllabus* del *Imperial Society of Teacher's of Dancing* de la facultad de *Imperial Classical Ballet*.

Ahí está anotado el material que el estudiante debe conocer por grado y no están detallados los ejercicios fijos que están establecidos para acreditar los distintos niveles. Para ello la consulta referida es en los libros de la propia institución del ISTD. Además es necesario enfatizar que todo lo aprendido en grados previos debe formar parte del conocimiento del estudiante, **todo** es acumulativo, para bailar se puede recurrir a cualquier paso aprendido con anterioridad.

Hemos dicho que para los grados de **Pre-primary y primary** la duración de la clase es de 60 minutos dos veces a la semana (total 120 minutos semanales). Algunos de los aspectos más importantes en esta etapa de aprendizaje debe permitir al estudiante lo siguiente:

- a) aprender movimientos que son la base de la técnica del ballet
- b) cuidar su **postura** y la **alineación** de articulaciones
- c) hacer ejercicios destinados a **fortalecer** distintas partes del cuerpo
- d) desarrollar **flexibilidad**, esencial para el movimiento
- e) **coordinar** movimientos **sin desplazamiento**
- f) coordinar movimientos **desplazándose** (ej. Saltos llamados *pony galops*)

- g) buscar canalizar su energía en un **lenguaje silencioso y muy expresivo** (para ello, entre otras posibilidades existe una sección de la clase que se llama Mímica)
- h) encontrar en la **música** ritmo e inspiración

- i) aprender a hacer **trazos** utilizando su cuerpo en el espacio, círculos, líneas

- j) relacionarse con **otros miembros de la clase** en distintas formaciones que son la base de la estructura coreográfica del ballet, líneas en filas horizontales y verticales, círculos y diagonales ya sea de manera individual o en grupo.
- k) hacer trabajo **individual**, por **parejas**, por **grupos** de distinto número de personas y por grupo que incluye a **todos** los compañeros del salón

- l) desarrollar su **propio texto** a través de la interpretación libre.

Hay que señalar que las distintas formaciones en las que trabaja el grupo en parte determinan la estructura de la clase. A continuación se dará un ejemplo que no pretende ser molde estático pues, especialmente en este nivel, la **creatividad de la maestra** es central. Un error común para la clase de estos niveles es que debiendo ser una clase energética se debe cuidar en que no caiga en ser eufórica y descontrolada. Los alumnos estarán expuestos a un método creativo que abrirá nuevas posibilidades a su movimientos y la calma en la clase, la capacidad de escuchar instrucciones es indispensable. El tono de voz del maestro debe estimular y debe estar equilibrado en volumen con la música que habrán de escuchar, pues en este nivel se establecen criterios que durarán toda la vida en relación a aprender a escuchar a la música y que esta no sea música de fondo.

Sentados:

Al inicio pueden sentarse todos en el piso dedicando unos minutos a **establecer el inicio** de la clase, puede ser pasando lista de asistencia, pidiendo a todos los alumnos que levanten la mano si alguien de ellos está “chimuelo” recientemente, o alguna brevísima interacción entre maestro y alumno para captar su atención.

En fila o todos por todo el salón:

Después se requiere de algunos breves minutos en los que se hará el calentamiento en movimientos alrededor del salón (*skips*, carreritas, caminata, de gigantes y de enanos entre lo más frecuente) para ello se sugiere todos se muevan en fila o bien todos se muevan por todo el salón sin chocar con algún compañero.

De círculo muy pequeño a círculo gigante:

Se les da una instrucción de agrandar el círculo sin soltarse de las manos y se trabaja todo lo correspondientes a ejercicios aislados de pies, rodillas en posición de pie.

En el piso también en círculo se trabaja todo lo relacionado a flexibilidad, fortalecimiento de abdomen y espalda principalmente.

Dependiendo el trabajo del grupo, si están tranquilos y atentos, se continua la formación del círculo, si están inquietos es momento de pasa a otra cosa.

Se busca en la siguiente parte el que se desarrollen ejercicios de coordinación fina y expresión con las manos y el rostro.

Para lograr desplazamientos por todo el salón se recurre a hacer dos grupos, en lo que unos trabajan, otros observan a los compañeros, generalmente da buen resultado que los que están sentados ocupen el centro del salón, y les decimos que están en una “isla” rodeados de sus compañeros que bailan alrededor.

Se pueden hacer desplazamientos desde la esquina del salón, cruzando el mismo en diagonal, trazo que será utilizado durante todo su aprendizaje de ballet.

La sección de mímica también se puede hacer por grupos, por parejas o individualmente.

Entre los cuatro años y meses hasta siempre, el elemento fantasía es central. En la infancia es importante que en la clase se imiten movimientos de algunos otros animales o de seres fantásticos como brujos o duendes, además de poder retomar de la propia experiencia de los estudiantes ideas para desarrollar en clase, ejemplo: el alimentar a un gatito o el sacar a pasear a un perro. En la vida urbana los ejemplos de vida rural, como el cuidar un caballo y correr, nos obligan a tener mucha imaginación.

El ritmo y la clara guía de la dirección de la clase es muy importante, si se pierde tiempo, los alumnos fácilmente se distraen platicando, por lo que la maestra constantemente debe recurrir a frases muy sorprendidas como: “el otro día una brujita se comió una nuez mágica (hace la mímica de la brujita comiéndose la nuez mágica) y se convirtió en una linda mariposa que volaba por el campo, imitando movimientos de alas con sus brazos, y simultáneamente hace al pianista un gesto y una solicitud de música que acompañe esa fantasía que le permitirá captar la atención del grupo.

Del 100% del tiempo de la clase, hay que destinar 5 minutos al final para agradecer al pianista de la clase, para que los alumnos tengan tiempo de calzarse, recoger sus suéteres, etc. Y entregar alguna circular o dar algún aviso oralmente.

La salida, se recomienda se haga en fila ordenada frente a la puerta para atender que nadie haya olvidado nada y despedirse de todos personalmente.

Para los grados **Primero, Segundo y Tercero** la duración de la clase es de 60 minutos y se imparte dos veces a la semana como se explica anteriormente. La clase debe brindar al estudiante la posibilidad de:

- a) Seguir perfeccionando **todo** lo mencionado en el material de *Pre-primary* y *Primary*.
- b) Conocer movimientos que resaltan e identifican la importancia de la lateralidad en el cuerpo humano

El inciso b) los movimientos señalados tradicionalmente se desarrollan con el apoyo de la barra. Es sosteniéndose de la barra que el cuerpo tiene un punto de referencia y así se pueden trabajar otros movimientos con relativamente más facilidad. Pero el abuso en sostenerse de la barra crea otros vicios. Si bien en la barra donde por excelencia se diferenció el trabajo del lado derecho del cuerpo del trabajo del lado izquierdo, hemos cuestionado su pertinencia, cuestionamientos que coinciden con el propio Maestro David Howard, quien ha trabajado por varias décadas con grandes bailarines estrellas en Nueva York. El planteamiento es si verdaderamente necesitamos la barra para realizar algunos movimientos.

Considerando lo anterior, en la EBV alternamos el uso de la barra con la realización de los ejercicios que a ella corresponden haciéndolos en el centro sin apoyo alguno para procurar más equilibrio. La estructura de la clase sigue siendo la misma utilizando los ejercicios del binomio barra-centro, pero en ocasiones sin acudir al apoyo físico de la barra.

La clase tiene una dinámica algo distinta a lo expresado en los grados previos. Su estructura incluye aspectos más precisos para desarrollar fuerza e independencia de ciertas partes del cuerpo, recordando que en el ballet SIEMPRE se trabajarán ambos lados del cuerpo. Ello es una de sus muchas virtudes, pues logra un desarrollo más equilibrado de los músculos.

Si se atienden las distintas secciones de la clase, ésta resultará interesante.

Para **cuarto, quinto y sexto** grado se atiende lo mencionado en los grados previos con aumento en el nivel de complejidad de los ejercicios, el número de pasos que se utilizan es mayor y el desplazamiento por el salón incluye más variaciones en las direcciones.

En el caso del uso de los giros y de los movimientos que son saltos con golpe de las piernas en el aire, se deben explicar con todo cuidado desde esta etapa, pues en los grados avanzados se harán movimientos más complejos BASADOS en los movimientos aprendidos en estos niveles de cuarto a sexto.

En el caso del trabajo en **la barra** sugiero una manera de comunicar las direcciones de los movimientos de manera precisa y para ello he nombrado los movimientos como sigue¹⁸:

Cruz 'A' *en dehors*: movimientos con la misma pierna: *devant, seconde, derriere* y *seconde*

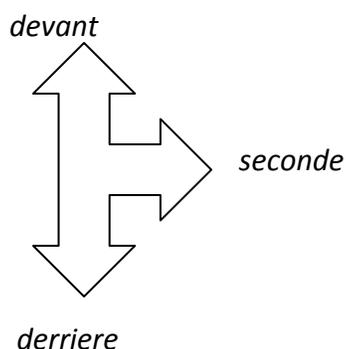
Cruz 'A' *en dedans* (versión en reversa) iniciando *derriere, seconde, devant, seconde*.

Cruz 'B' *en dehors*: movimientos alternando piernas: *devant, derriere, seconde, devant*

Cruz 'B' *en dedans*: (versión en reversa) *derriere, devant, seconde, derriere*

Cruz 'C' *en dehors*: tres movimientos con la misma pierna (*devant, seconde, derriere*) y un movimiento con la otra pierna (*devant*)

Cruz 'C' *en dedans*: (versión en reversa) *derriere, seconde, devant* y la otra pierna *derriere*.



Ejemplo de movimiento en lo que en ballet se llama 'cruz'.

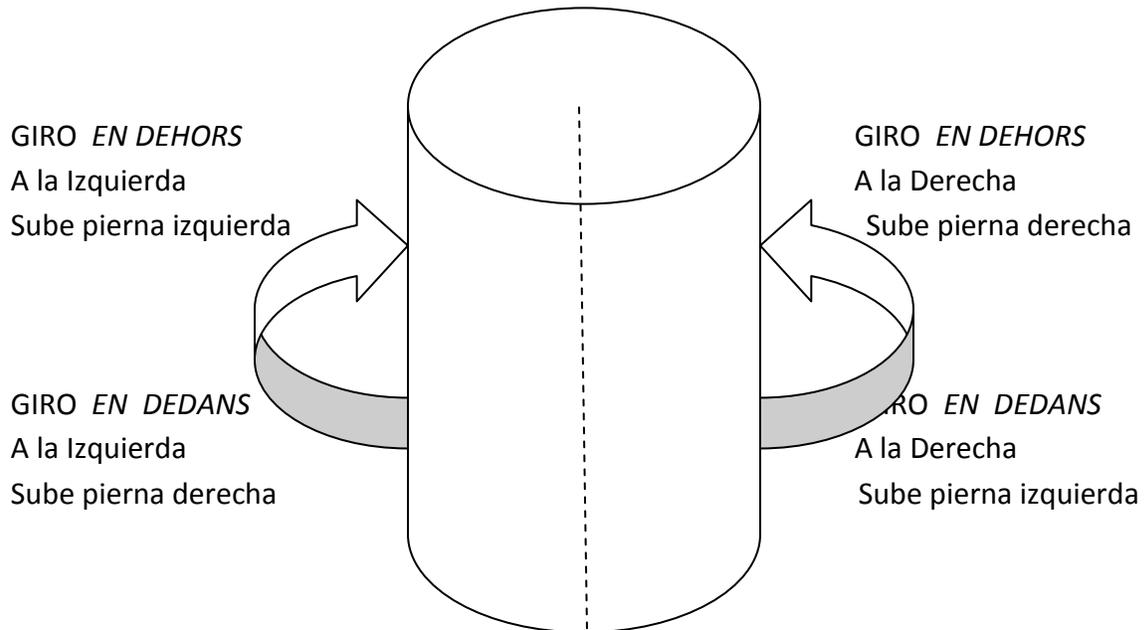
Para las secciones de las **pirouettes** y la de **batterie** tomar en cuenta lo siguiente:

Pirouettes: son giros que pueden ser sobre su eje vertical en el mismo lugar sin desplazamiento o bien giros que avanzan, como los piqué soutenués. Las variables incluyen los puntos de apoyo con el piso para el inicio y el final del giro. Pueden ser giros de 2 a 2, como los que terminan en dos pies. En grados posteriores serán giros de 2 a 1 como los que terminan en posiciones *en l'air*, o bien, giros que inician y concluyen con un pie de apoyo, como los realizados en *arabesque* y *attitude*.

¹⁸ Códigos desarrollados por M.E.Trejo en ensayos con Danza Momentum

A continuación los cuatro variables BÁSICAS para hacer *pirouettes* de ballet.

En ellas hay que recordar que el *spot* es fundamental, *spot* es el punto donde se mira durante el giro para evitar mareo.



En todas las opciones se podrá girar subiendo la pierna en distintas posiciones, las más clásicas son en *Passé, arabesque o attitude*.

Para los ejercicios de *Batterie*, es decir la sección en donde hay movimientos de saltos en donde las piernas tienen contacto entre sí antes del aterrizaje, hay que considerar DOS posibilidades: El grupo con “golpe aéreo” como un *entrechats quatre* o como *changement battu*.

Una clase de ballet de grados profesionales debe servir para seguir desarrollando todo lo descrito anteriormente y para atender la precisión de los movimientos con más detalle. Habrá de servir para atender no sólo aspectos técnicos sino para atender la condición física del cuerpo (fuerza, resistencia, flexibilidad, velocidad) y su manifestación artística.



Alumna de la EBV trabajando la elasticidad

EL ESCENARIO

EL ESCENARIO

Además del salón de clase el espacio puede ser un escenario...

“Para una ostra el universo entero no debe ser más que un punto; y si un alma humana informara esa ostra, no le parecería nada más; sólo a fuerza de caminar, de palpar, de enumerar y de medir las dimensiones se aprende a estimarlas...”¹

El espacio en el cual un bailarín se expresa es como el lienzo de un pintor. Éste último plasmará sus trazos en el lienzo, mediante los contrastes de luces y sombras, su permanencia es quizás un aliado y en ocasiones un enemigo. Los bailarines habrán de familiarizarse con el escenario y sus coordenadas para expresar en él la fugacidad de su arte, a través de distintas velocidades y dinámicas de movimiento,² “plasmarán” en el espacio la temática que quieren abordar y su técnica para lograrlo.

La efímera danza se retiene sólo en el recuerdo del espectador, sin embargo para el ejecutante deben existir referencias estables en el espacio que le permitan conocer el lugar para bailar. Grabar en su memoria lo anterior es esencial para poder repetir su coreografía en diversas ocasiones; ello es especialmente importante cuando se baila en grupo y se comparte el espacio.

EL ESPACIO ESCÉNICO

Llamamos espacio escénico, a aquella parte del edificio teatral en el que se desarrolla la acción de un espectáculo, y por tanto el lugar donde levantaremos los decorados y haremos incidir la luz para su iluminación.

El espacio es como el agua para un pez, da vida al bailarín. Hay obras que necesitan ser interpretadas en escenarios de distinta naturaleza. Entre las principales diferencias de los escenarios están el número de frentes es decir, los lados donde están colocados los espectadores y el que sean espacios techados o al aire libre.

¹ Rousseau, 2008: 205

² Referencia para las dinámicas de movimiento en la danza (Trejo, 1997:37-40)

NÚMERO DE FRENTE

“El tipo de escenario más común, el que puedes ver en casi todas las salas de teatro tradicionales se llama "a la italiana". Tiene un solo frente. Normalmente está aforado, esto es, que tiene una especie de "cortinas" en los otros tres lados. La cortina del fondo se llama telón de fondo, las de los lados, se llaman piernas y las cortinas pequeñas del techo, se llaman bambalinas.

Hay escenarios con dos frentes. En estos casos, normalmente el escenario es un rectángulo y el público está sentado en los dos lados más largos, frente a frente. La acción ocurre en medio. Y por lo común los otros dos lados, los más cortos, se usan como salidas para los actores. Pueden o no tener decorados.

El escenario con tres frentes se llama ‘Isabelino’ por Isabel 1 (1558-1603) en Inglaterra, es el que se usaba en los tiempos de Shakespeare. Al fondo hay una pared que puede tener decorados y el público se coloca en los otros tres lados.

"Teatro arena" se llama el que tiene público todo alrededor, normalmente es cuadrado y la gente se coloca en los cuatro frentes, como si fuera una "arena de lucha libre" o un "ring de box". También existe el de forma “circular” y ahí los espectadores se colocan alrededor. Hay unos teatros llamados "caja negra" o "black box" que pueden acomodar al público y al escenario de cualquier manera que el director o los actores quieran y se les llama también “experimentales”.³

TIPOS DE ESCENARIOS (CON O SIN TECHO)

Según el lugar donde el escenario esté situado, podemos dividir los tipos de escenario en:
Escenarios al aire libre o en espacio cerrado

La diferencia entre "al aire libre" y "espacio cerrado" se centra principalmente en la existencia o no de techo. En el techo es donde se pueden colgar los distintos elementos de la escenografía e iluminación. Los retos son distintos en cada espacio. En un escenario al aire libre, como los greco-romanos y las plazas públicas, habrá que considerar que algunos elementos se asienten en el suelo y por tanto son corpóreos, y habrá una iluminación

³ <http://mx.answers.yahoo.com>

desde fuera; mientras que en un escenario en espacio cerrado, podemos pensar en colgar telones e iluminar con un cenital, es decir, desde arriba.

Los escenarios "a la italiana": con el público situado unidireccionalmente frente al escenario, y los de forma "circular", o con el público situado total o parcialmente alrededor del mismo, pueden darse tanto "al aire libre" como en "espacios cerrados". La colocación de escenografía y los diseños de iluminación varían en cada caso.

El escenario más común, y para muchos el más cómodo, es el "ESCENARIO A LA ITALIANA EN ESPACIO CERRADO". Es el escenario que encontramos en cualquier sala de teatro 'convencional'.⁴ Ejemplos de ello son: el escenario de la Sala principal del Palacio de Bellas Artes o el de la sala Miguel Covarrubias, UNAM.

Algunas de las innovaciones en los conceptos de la danza fueron desarrollados ampliamente a lo largo del S.XX. En otro orden de ideas, tenemos el caso, no sólo de Isadora Duncan quien gozaba de bailar en las playas junto al mar, sino del famoso coreógrafo Merce Cunningham, quien no sólo hizo propuestas en relación a la música y su relación con la danza, sino con la técnica que ahora lleva su nombre y él atendió propuestas en distintos escenarios, entre ellos al aire libre en jardines.

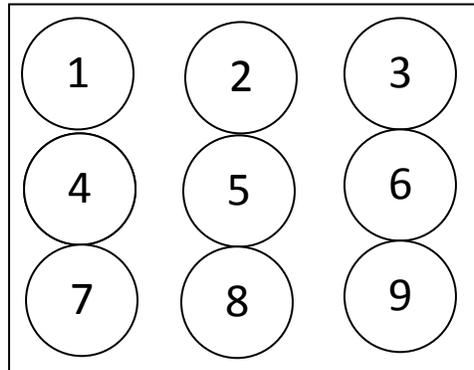
Refiriéndonos al entrenamiento del ballet, lo más usual es atender el espacio escénico pensándolo en un foro "a la italiana". El frente será para el público y hay códigos establecidos para entender la ubicación espacial.

Como muchos teatros tenían una pequeña inclinación que servía de perspectiva para los espectadores, especialmente en el caso de grandes puestas en escena de carácter operístico, se quedó la costumbre de llamar a la parte delantera del escenario *downstage* y a la parte de "atrás" el *upstage*.

Cuando un bailarín está en el escenario y le piden que "baje", se refieren a que se "acerque" hacia el público, cuando por el contrario le piden que suba, la referencia es a que se "aleje" del público hacia la parte de atrás del escenario. Lo mismo sucede en un salón de clases. Hay que recordar que el escenario tiene el punto de vista del bailarín viendo hacia el público, su derecha es la izquierda del espectador. Por ejemplo, el inicio de

⁴ Op.cit. <http://mx.answers.yahoo.com>

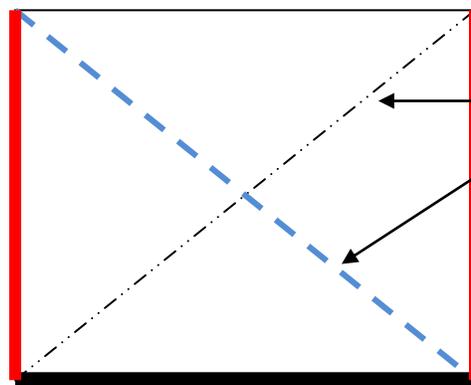
un ejercicio en *“Upstage-right”* en los *syllabus* ingleses iniciaríamos en la parte alta del escenario del lado correspondiente a la zona 1 referida a continuación:



Mapa del escenario para comprender las 9 zonas principales del mismo.⁵

Algo fundamental para el sujeto en el espacio escénico es conocer con gran claridad las direcciones que de manera individual ocupará su cuerpo. En el ballet están descritas en francés, como toda la terminología clásica del ballet y son las siguientes descritas en las ilustraciones:

En Face, Croisé, Ouverte y De coté.

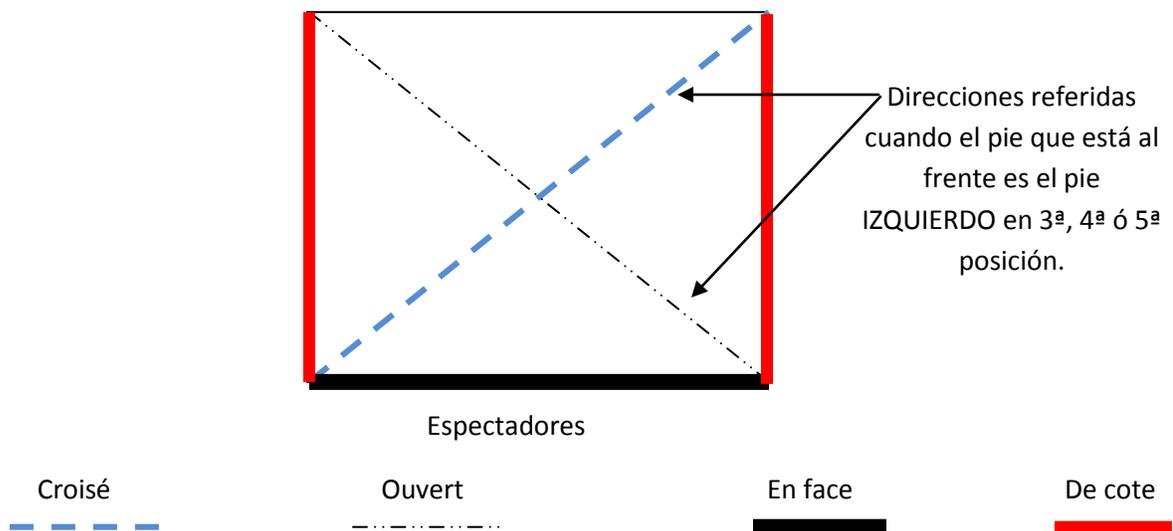


Direcciones referidas cuando el pie que está al frente es el pie DERECHO en 3ª, 4ª ó 5ª posición.

Espectadores

⁵ DGME, 2011: 37

En Face, Croisé, Ouverte y De coté.



Para atender la ubicación y las direcciones en el espacio, ya sea para colocación o para movimiento, la *RAD* hizo una numeración con “estilo inglés”.⁶

Si contamos a partir del número 1 y avanzamos en el sentido de las manecillas del reloj, habremos de encontrar que el número 1 corresponde al público, el 6 a la primera diagonal de la derecha, el 2 al giro de $\frac{1}{4}$ y así sucesivamente, ver el siguiente esquema.



⁶ Por “estilo inglés” nos referimos a que tienen la tendencia a medir las cosas con otra lógica, basta recordar su uso de medidas distintas al sistema métrico decimal.

Todo lo anterior sirve para comunicarnos con quienes bailaran y que el trabajo tenga orden; aún en las coreografías más contemporáneas es valioso usar la nomenclatura mencionada, especialmente la de las direcciones en francés.

La iluminación en un espacio teatral corresponde generalmente a las 9 zonas del escenario y así son los técnicos de un foro se comunican también con los artistas.

Una vez descritos algunos aspectos técnicos de la ubicación en un teatro, hagamos referencia a lo esencial, o... tratemos de acercarnos.

LA EXPERIENCIA ESCÉNICA Y EL ENTRENAMIENTO

Para que exista un teatro deben existir aquellos que actúan (danza, cantan, hablan...) y quienes los ven. Como sabemos, el término griego *theatron*, derivado del verbo *theáomai*-ver, contemplar- vendrá a significar el lugar desde donde se ve la escena.⁷ El teatro cumple muchas funciones sociales, será interesante mencionar y no ha de extrañarnos que Ovidio, en su *Ars amandi*, recomiende el teatro a los amantes de aventuras galantes, 'pues que allí se llegan las mujeres, con sus mejores atuendos, para ver; pero también para ser vistas'" ⁸ Nuestra cultura ha dado prioridad a otras formas de entretenimiento y recreación, pero el teatro (asistir como espectador para presenciar obras instrumentales, ópera, danza, entre las más destacadas) aún conserva un lugar en la sociedad.

"Yo digo que la escena es un lugar físico y concreto que exige que lo llenemos, que le hagamos hablar su lenguaje concreto.

Yo digo que este lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer ante todo a los sentidos pues existe una poesía para los sentidos como existe otra para el lenguaje, y que este lenguaje físico y concreto al que estoy haciendo alusión sólo es teatral en la medida en que los pensamientos que expresa escapen al lenguaje articulado... Esto permite sustituir la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que se desplegará en el ámbito de lo que no pertenece estrictamente a las palabras."

Antonin Artaud, *La puesta en escena y la metafísica*⁹

⁷ Op.cit.:13

⁸ Op.cit.:56

⁹ Oliva, Torres Monreal,2003:396

“Se dice que en épocas de crisis socio-históricas, el espectáculo real suplanta con creces a toda representación” ¹⁰ ¿Será eso la explicación de que a nivel mundial todos los teatros del mundo están experimentando serias crisis? Creo sin duda que en toda época hay alguna crisis, la crisis del arte es ahora un fenómeno “global”. Donde hay otras necesidades mayores, atención a problemas de salud, de alimentación, de seguridad, de ecología...las artes se ven desplazadas.

Veamos también que “el arte no constituye un objeto valorado y legitimado socialmente...para la población común no es un bien redituable, es más bien una actividad concebida para diletantes, sin valor productivo y de la cual se podría prescindir.”¹¹ Pese a todo lo anterior, el arte permanece y son muchos los que logran apreciar su valor. “Para Arnheim el arte es un medio insustituible para el cultivo de la intuición”¹² y Howard Gardner valora las artes por las formas complejas de pensamiento que produce. El arte sigue presente.

Además, existen muchos factores que determinarán la presencia de artistas en los escenarios; el acceso a estos espacios depende de muchos factores relacionados a lo administrativo, burocrático, promocional y económico o “taquillero” y no sólo a lo propuesta escénica o la calidad del trabajo. Los espectáculos de ballet no pertenecen a un género popular que facilite su promoción. Los grupos que no tienen dependencia de alguna institución con presupuesto de las finanzas públicas son más vulnerables. Las compañías profesionales son privilegiadas y los grupos independientes se esfuerzan por sobrevivir, sin embargo la mayoría de personas que se han entrenado en el ballet habrán de conformarse con seguir su entrenamiento aún cuando difícilmente se presente ante un público.

Cuando no hay un escenario, el espacio es el salón de clase...

Ante la carencia de escenarios, el espacio vital de un bailarín es su espacio de entrenamiento. Ahí trabaja incansablemente por conocerse aún cuando difícilmente se presente ante el público. El espacio de entrenamiento se convierte en un sitio equivalente a un santuario, espacio privilegiado de comunión con uno mismo, es el lugar del cuerpo

¹⁰ Op.cit.:71

¹¹ Palacios, 2005:22

¹² Op.cit: 23

vivo. Más allá del deseo que para los artistas pudiera implicar la experiencia de ser vistos, de que se observe su esfuerzo y su pasión por su forma artística, no es casual que sean años de vida en salones de clase, sin importar a veces siquiera si hay espacios escénicos para mostrarse. La danza es en sí misma una actividad creadora y quien baila lo ha experimentado. “Sólo una larga experiencia nos enseña a sacar partido de nosotros mismos, y esta experiencia es el verdadero estudio al que nunca podremos aplicarnos demasiado pronto.”¹³

¹³ Rousseau, 2008: 212

LOS ESCENARIOS PROFESIONALES

ESCENARIOS PROFESIONALES

Un *artista* en México invariablemente tiene, en algún punto de su carrera, algún vínculo con las *instituciones oficiales de cultura*. Algunos formando parte de ellas o desarrollándose gracias a alguno de los apoyos que ofrecen, otros desarrollándose sin ellas o a pesar de ellas, asunto que no es menor.

A continuación refiero algunos elementos de la historia de cómo y cuando surgieron los proyectos que dan forma al complejo mundo de la Cultura en nuestro país.

El 3 de octubre de 1921, se fundó la *Secretaría de Educación Pública* (SEP) la cual fue la responsable de velar tanto por la educación como por la cultura de México. Asimismo en 1939 y 1946, respectivamente, se fundaron el *Instituto Nacional de Antropología e Historia* (INAH) y el *Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBA). Ambas instituciones descentralizadas de la SEP fueron los primeros intentos para crear un organismo estatal dedicado a atender las cuestiones culturales. Además se reformó el artículo 3° de la Constitución, se emprendieron campañas para contrarrestar el analfabetismo, se crearon la Dirección General de Enseñanza Normal, el Instituto Nacional de Pedagogía, el ya mencionado Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Colegio Técnico de Educación Superior e Investigación Científica.¹

El surgimiento del INBA, a mediados de los años 40, obedece al esfuerzo del gobierno del Presidente Miguel Alemán Valdés. Fue entonces cuando se estableció una comisión encargada de estudiar la problemática cultural del país y se fundó una Institución orientada a estimular la producción artística de México para fructificar la obra de enseñanza y difusión artística que realizaba el Gobierno Federal. Alemán Valdés fue un gran impulsor de la cultura en México y apoyó y auspició a grandes artistas en su momento como fueron David Alfaro Siqueiros, Octavio Paz, entre otros muchos notables artistas mexicanos.²

Por otro lado, en otros terrenos, también en esa época se inauguraron las primeras instalaciones de la Ciudad Universitaria, sede principal de la máxima casa de estudios del país. Lamentablemente ninguna facultad que atendiera carreras dancísticas. Además, en

¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Consejo_Nacional_para_la_Cultura_y_las_Artes

² [http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel-Alem%](http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel-Alem%25)

ese momento tampoco estuvo contemplado el Centro Cultural que ahora conocemos, mismo que se construyó varios años después, entre 1976 y 1980. El edificio que destaca para la danza en este espacio cultural es la Sala Miguel Covarrubias. A continuación una breve descripción de la Sala.



La Sala Miguel Covarrubias³

Es una Sala destinada a la presentación de las diversas manifestaciones artísticas de la danza, aunque por sus características técnicas puede considerarse como un teatro que admite representaciones de diversos géneros artísticos, tales como ópera, drama, teatro musical y audiciones de música.

La sala Miguel Covarrubias tiene un modelo arquitectónico de teatro a la italiana, cuya estancia semeja una herradura con pasillos laterales que facilitan la libre circulación de los espectadores por su interior y hacia el vestíbulo.

La sala consta de dos pisos, tiene una capacidad total de 724 espectadores y su escenario ocupa una superficie de 867 metros cuadrados, muy adaptable debido a que puede ampliarse por su parte central. Cuenta, asimismo, con un foso para ubicar a la orquesta cuando se trata de representaciones de danza, música, teatro y ópera. Cuando el escenario se extiende, cubre el foso y ofrece una mayor superficie para los ejercicios artísticos.

La Sala Covarrubias es sede del TCUNAM y además ha sido testigo de varios de los festivales de Aniversario de la EBV desde principios de los años 80.

³ http://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Universitario

CONACULTA

Algunos consideraron que debido a la riqueza histórica y cultural del país era necesario contar con una sola entidad que se dedicara exclusivamente al desarrollo y fomento del arte y la cultura. Los fundamentos para tomar esta decisión se encuentran en los artículos 17 y 38 de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal de México.

Es así que, el 7 de diciembre de 1988, el gobierno de la República Mexicana publicó un decreto en el *Diario Oficial de la Federación* en donde declaró la creación del *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)*. Esta orden declara al CONACULTA como un órgano administrativo desconcentrado de la SEP, asimismo le autoriza coordinar todas las unidades administrativas e instituciones públicas cuya labor es promover y difundir la cultura y las artes.

Para dar forma final a esta nueva institución, el 29 de marzo de 1989 y de acuerdo al acuerdo número 151 publicado en el *Diario Oficial de la Federación*, se dieron a conocer las facultades delegadas al Presidente del CONACULTA.

Desde entonces, el CONACULTA desarrolla actividades en museos, en la educación, la investigación, en instituciones culturales, en bibliotecas, en librerías, publicaciones individuales, convocatorias de diversa índole cultural, la cultura en los medios de comunicación, sistemas de información cultural, información sobre artes visuales, radioeducación, talleres y conferencias. Para muchos existe el conflicto que se entiende como duplicidad de funciones, pues el CONACULTA coordina al INBA y ambos, básicamente tiene funciones en común o prácticamente idénticas. Algún artista se refiere a o anterior como un 'ser bicéfalo para un mismo cuerpo'. A continuación quisiera enumerar la enorme carga de trabajo de la institución y con ello podremos ubicar el pequeño espacio que ocupa la danza entre la gran variedad de aspectos culturales que CONACULTA coordina.

Resulta importante enlistar aquello sobre lo que CONACULTA tiene facultades, ello permitirá ubicar la dimensión de sus obligaciones y ver que sin duda es un campo muy amplio, la danza ocupa una parte del gran mosaico de actividades y necesidades culturales.

Organismos de CONACULTA

Entre los órganos parte del Consejo destacan:

El Consejo, con 19 dependencias mencionadas a continuación:

- Biblioteca Vasconcelos
- Centro Cultural Helénico
- Centro de la Imagen
- Centro Nacional de las Artes
- Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*
- Programa Cultural Tierra Adentro
- Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil
- Sistema de Información Cultural
- Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turístico
- Coordinación del Sistema Nacional de Fomento Musical
- Dirección General de Asuntos Internacionales
- Dirección General de Bibliotecas
- Dirección General de Culturas Populares
- Dirección General de Publicaciones
- Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural
- Dirección General de Vinculación Cultural
- Red Nacional para el Arte y la Restauración del Patrimonio en AIDO - REDART (Parque Tecnológico de Valencia)
- Fonoteca Nacional
- Dirección General Adjunta de Proyectos Históricos

Instituciones Culturales

- Canal 22
- Centro Cultural Tijuana
- Centro de Capacitación Cinematográfica
- Cineteca Nacional
- Educal, Libros y Arte
- Red Nacional para el Arte y la Restauración del Patrimonio en AIDO - REDART (Parque Tecnológico de Valencia)
- Estudios Churubusco Azteca
- Festival Internacional Cervantino
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
- *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*
- Instituto Mexicano de Cinematografía
- Radio Educación

Museos

- Museo Nacional de Culturas Populares
- Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos
- Museos del Instituto Nacional de Bellas Artes
- Museo del Palacio de Bellas Artes
- Museo Nacional de Arquitectura
- Museo Nacional de Arte
- Museo Nacional de San Carlos
- Museo de Arte Moderno de México
- Museo Tamayo Arte Contemporáneo
- Museo de Arte Carrillo Gil
- Museo Nacional de la Estampa
- Museo Estudio Diego Rivera
- Museo Mural Diego Rivera
- Museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia
- Museo Nacional de Antropología
- Museo Nacional de Historia
- Museo Nacional de las Culturas
- Museo Nacional de las Intervenciones
- Museo Nacional del Virreinato
- Museo de El Carmen
- Galería de Historia. Museo del Caracol
- Museos Regionales
- Museos Locales
- Museos de sitio
- Centros comunitarios
- Museos del Sistema de Información Cultural
- Red Nacional para el Arte y la Restauración del Patrimonio en AIDO - REDART (Parque Tecnológico de Valencia)

Bibliotecas

- Biblioteca de las Artes
- Biblioteca de México
- Red Nacional de Bibliotecas

Publicaciones

- Colección de Periodismo Cultural
- Fondo Editorial Tierra Adentro
- Revista Luna Córnea

Educación e investigación

- Escuela Nacional de Antropología e Historia
- Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel Castillo Negrete"
- Escuela de Conservación y Restauración de Occidente
- Escuelas de Iniciación Artística
- Centros de Educación Artística
- Escuela de Artesanías
- Academia de la Danza Mexicana
- Escuela Nacional de Danza Folklórica
- Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello"
- Escuela de Diseño
- Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda"
- Conservatorio Nacional de Música
- Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey
- Escuela de Laudería
- Escuela Superior de Música
- Escuela Nacional de Arte Teatral
- Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea
- Centro de Investigación Coreográfica
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón"
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas
- Centro de Capacitación Cinematográfica

Patrimonio

- Patrimonio Mundial INAH-UNESCO
- Coordinación Nacional de Monumentos Históricos
- Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural
- Red Nacional para el Arte y la Restauración del Patrimonio en AIDO - REDART(Parque Tecnológico en Valencia)

Escuelas Superiores

Escuela de Artesanías

Academia de la Danza Mexicana

Escuela Nacional de Danza Folklórica

Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello"⁴

Escuela de Diseño

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda"

Conservatorio Nacional de Música

Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey

Escuela de Laudería

Escuela Superior de Música

Escuela Nacional de Arte Teatral

Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea

Centro de Investigación Coreográfica

Dentro de todo lo mencionado, el FONCA ⁵ resulta especialmente valioso para los artistas relacionados con la danza (ejecutantes, coreógrafos e investigadores)

El FONCA ha apoyado innumerables proyectos y a muchos artistas en algún momento de su carrera aunque la demanda cada vez es mayor y no se pueden otorgar recursos para todos los proyectos.

Constituido el dos de marzo de 1989, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) nace como respuesta a las iniciativas de la comunidad artística interesada en fomentar el trabajo independiente de los creadores, al mismo tiempo que satisface la necesidad de

⁴ <http://sgeia.bellasartes.gob.mx>

⁵ <http://www.elsiglodetorreon.com.mx>

transformar el panorama cultural mexicano. Resultado de un decreto presidencial, su creación marca una nueva pauta en la historia del quehacer cultural de nuestro país.

En su esquema, el Fonca conjunta los esfuerzos del Estado, la iniciativa privada y la comunidad artística en torno a tres objetivos fundamentales: la preservación, la promoción y la difusión de la cultura. Para cumplir con estos fines establece líneas de acción dirigidas, por un lado, a la conservación e incremento del patrimonio artístico mexicano y, por otro, a apoyar la creación artística en un marco de plena libertad.

OBJETIVOS del FONCA

El FONCA opera con base en cuatro objetivos fundamentales:

1. Apoyar la creación artística libre.
2. Preservar el Patrimonio Cultural Nacional.
3. Incrementar el Patrimonio Cultural Nacional.
4. Promover y difundir la cultura.

Algunos ex alumnos de la EBV han sido beneficiadas por becas del FONCA:

Nadia Lartigue, Estudios en Bélgica en (2001-2002), jóvenes creadores (2008) y actualmente residencias artísticas en el extranjero México-Colombia. Montserrat Payró en Creadores Escénicos; Martha Elena Trejo, Estudios en el extranjero (1996-1997) en London Contemporary Dance School, (LCDS) conocido como The Place, en Inglaterra; Octavio Zeivy forma parte del Sistema Nacional de Creadores.

Aún cuando el trabajo coreográfico de Lartigue y Zeivy, ha desarrollado otro lenguaje dancístico y no es exclusivamente de ballet clásico, éste les dio bases para su trabajo artístico. La valoración que se ha tenido por años del ballet queda ejemplificada con el proyecto de la Escuela de Danza de una escuela oficial en 1938 donde se consideraba lo siguiente: “La técnica clásica del baile es tan indispensable para la danzarina como el solfeo para el músico. El conocimiento de las raíces que formaron el baile clásico francés en el siglo XVII y su evolución en Italia (técnica de expresión italiana) del siglo XVIII y en Rusia a mediados del siglo XIX, son la base de todas las buenas escuelas de ballet.”⁶

⁶ Ramos, 2009: 151

COMPAÑÍAS PROFESIONALES

Para el desarrollo profesional en alguna compañía de ballet, el país ofrece básicamente dos opciones que ofrecen sueldo estable, un nivel de trabajo continuo, foros con público y prestigio; me refiero a la Compañía Nacional de Danza (CND) y el Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM).

CND

“La Compañía Nacional de Danza tuvo sus orígenes en 1963, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes creó el Ballet Clásico de México, al fusionar los grupos independientes Ballet Concierto y Ballet de Cámara; en 1977 recibe, por decreto presidencial, su nombre actual.

Es una compañía de danza joven, sin que ello excluya a la gente experimentada que le rodea.”⁷



Palacio de Bellas Artes

⁷ Información del Programa de mano, Función La Bayadera, CND, Noviembre, 2001.

Su sede principal es el Palacio de Bellas Artes y bailan también en el Auditorio Nacional. Presentan coreografías de repertorio clásico en Chapultepec: 'La Bella Durmiente' en el Castillo y una versión abreviada de 'El Lago de los Cisnes' en la Isleta del lago. Además participan en giras entre las que destaca la del Festival Cervantino en Guanajuato.

Con el programa de mano de las funciones de Gala Balanchine presentadas en la Sala Principal del Palacio de Balles Artes en Junio del 2011 vemos que la CND como toda compañía clásica, tiene jerarquías muy precisas. A continuación mencionaré en orden los niveles según los roles que desempeñan:

	Mujeres	Varones	Total
Primeros bailarines	3	3	6
Primeros solistas	3	1	4
Solistas	4	5	9
Corifeos	7	4	11
Cuerpo de baile	22	13	35
Aspirantes	3	3	6
TOTAL	42	29	71

Información de Junio 2011.

Además cuenta con:

1 director, 1 regisseur, 8 maestros, 1 gerente, 1 coordinador de programación y difusión, 1 promotor, 1 coordinador técnico, 1 jefe de personal artístico, 1 fotógrafo, 2 pianistas ensayadores, 1 pianista acompañante, 1 jefe de foro, 1 asistente de foro, 1 tramoyista, 1 iluminador, 1 jefe del departamento de vestuario, 2 asistentes de vestuario, 1 jefe de audio y video, 2 asistentes de audio, 1 doctora, 2 fisioterapeutas y 19 miembros del staff administrativo.

El total es de 51 personas a la fecha de junio 2001.⁸

La Compañía Nacional de Danza es la compañía de ballet clásico más representativa a nivel nacional por su conformación, sus dimensiones y su repertorio.

⁸ Información del Programa de Mano, CND, Gala Balanchine, Junio, 2011

Representa a México con lo mejor de la danza, tanto clásica como contemporánea, nacional e internacional.

Es una agrupación versátil que constantemente amplía el desarrollo de sus creativos, dedicada a la búsqueda y perfeccionamiento del arte de la danza en todas sus especialidades.⁹

Actualmente cuenta con 71 integrantes.

Para ingresar el procedimiento es el de una audición, es decir una clase con varios sinodales que serán los que eligen a los candidatos *cuando hay plazas disponibles*. La CND puede recibir a bailarines capacitados procedentes de las escuelas oficiales con quienes mantienen un estrecho vínculo, bailarines de escuelas particulares mexicanas o bien artistas extranjeros. Ahora hay bailarines contratados procedentes de Australia, Japón, Argentina por mencionar algunos, y en otros tiempos la presencia cubana era considerable.

Un estudiante de ballet clásico en México con aspiraciones profesionales habrá de reconocer los limitados espacios para formar parte de la CND¹⁰ y si desea formar parte de ella, habrá de prepararse cuidadosamente para ello, conociendo que la edad también es un factor determinante para la selección, hay quienes ingresan ahí desde los 18 años. A continuación una lista de ex alumnas de la EBV que bailaron en la CND: como solistas: Rebeca Ramos, Martha de Ita y Patricia Orozco y cuerpo de baile: Noemí Sánchez, Isabel Paulín (QEPD), Katya Robledo y Martha Elena Trejo.

⁹ <http://www.bellasartes.gob.mx>

¹⁰ Los aspirantes a la CND pueden considerar la frase escrita en el libro *Donde el corazón te lleve*: La vida es un tiro al blanco, lo que cuenta es la capacidad de encontrar un centro' (Tamaro,1996:26)

TCUNAM¹¹

“Tengo que agradecer a madame Nelsy Dambré y a mi maestro George Balanchine sus enseñanzas, sin ellas la ruta no habría sido tan recta.

La visión de mi camino se llenó de luz con sus consejos y logré atravesar barreras, soledades, enfermedad e infortunio con la certeza de que la danza es la razón de mi existencia”

Gloria Contreras

La maestra Gloria Contreras relata que, en 1970, a su regreso a México formó el Taller Coreográfico de la UNAM, el cual ha logrado las dos metas más importantes de una compañía de ballet: construir un repertorio propio y crear un público, además de lograr respeto social para la carrera de bailarín, honorarios equivalentes a los de un académico, interés profesional por la danza, alumnado, bailarines mexicanos, coreógrafos, lenguaje artístico vigente y presentación de un mínimo de dos temporadas anuales durante 9 meses en 2 recintos: el Teatro Arq. Carlos Lazo y la Sala Miguel Covarrubias, donde se ofrecen funciones ininterrumpidas con cambio de programa cada semana.

Desde 1970 el TCUNAM ha sido una compañía que desarrolla la danza en México. Varias ex alumnas de la EBV han desarrollado ahí sus carreras profesionales, sintiendo más atractivo el hecho de presentar danza que aún basada en el ballet clásico, ha desarrollado un estilo neoclásico en donde los temas de las coreografías no atienden el repertorio clásico del siglo XIX ni usan los vestuarios de aquella época. Entre las ex alumnas que han formado parte del TCUNAM: Claudia Castañeda (ex bailarina y actual *regisseur* del TCUNAM), Mariana Hinojosa, Guadalupe García Aguirre, Lourdes Cabrera; como aprendices Katya Robledo, Martha Elena Trejo, Carolina Ureta; actualmente bailarinas del Taller: María O’Reilly, Carla Robledo y Ana Roca.

El ingreso al TCUNAM también es por audición, y difícilmente se abren plazas para nuevos contratos. Cuenta con un total de 26 ejecutantes: 19 bailarines: 9 mujeres y 10 varones; otros 2 varones bailarines en práctica profesional y 5 aprendices: 4 mujeres y 1 varón.¹²

¹¹ <http://www.tcunam.org>

¹² Temporada 84 TCUNAM, 2010:48



13

La EBV apoyando siempre el desarrollo de la danza en nuestro país, fue sede del TCUNAM para que pudiera existir continuidad en su trabajo para clases, ensayos y funciones durante la huelga UNAM en 1999; entonces los bailarines no tenían acceso a sus propias instalaciones en el Centro Cultural. La Mtra. O'Reilly sabe que un bailarín sin entrenar pierde muchas habilidades en poco tiempo, el cuerpo necesita ejercitarse y las coreografías desarrollarse.

En el 2006, el TCUNAM presentó la coreografía de Gloria Contreras, *La Boda*, con Música del Concierto para piano en do, KV 467 de W.A. Mozart, misma que fue dedicada a la Maestra Martha O'Reilly¹⁴.

Difícilmente existen otras compañías profesionales que ofrezcan el bailarín condiciones de trabajo óptimas para su desarrollo. Por todo ello no podemos sino decir que aún hay mucho por hacer.

¹³ Foto de la coreografía Sensemayá, TCUNAM, Temporada 77, Primavera de 2007

¹⁴ Temporada 84 TCUNAM, 2010:38

LOS VARONES EN EL BALLET

LOS VARONES EN EL BALLET¹

Situación de la problemática

El ballet es una actividad artística conocida como danza académica teatral, es un lenguaje corporal cuya técnica permite la realización de movimientos coordinados de gran complejidad entre los que destacan giros, saltos y extensiones en equilibrio.

En México existen escuelas particulares de ballet afiliadas a sistemas ingleses desde la segunda mitad del S.XX.² Entre sus estudiantes de 5 y 12 años de edad encontramos lo siguiente: 99% o más, son mujeres y 1% o menos, son varones. De todos ellos, aproximadamente 85% acuden al ballet como complemento a la educación para adquirir una cultura artística desarrollando talentos y habilidades. 5% acuden por prescripción médica en casos de desequilibrios musculares, pies planos, caderas luxadas de nacimiento, por mencionar lo más común. 5% buscarán desarrollarse como bailarines profesionales. 5% buscarán ser profesionales en la docencia, coreografía o investigación.

La población estudiantil masculina corresponde en algunas escuelas al 0%, otras han logrado el mencionado 1% sólo en los últimos 3 años (como resultado de una mayor concientización de los beneficios del ballet y por la influencia de la película “Billy Elliot”).

Tal fenómeno no es exclusivo de México ya que sucede lo mismo en muchos países del mundo. Algunas excepciones sucedieron especialmente en la ex Unión Soviética y en Cuba, sin olvidar que en esos casos no nos referimos a las “escuelas particulares”. En Cuba, algunos niños huérfanos fueron entrenados en ballet y pusieron en alto el nombre del Ballet Nacional de Cuba como nos lo explicó el Maestro Joaquín Banegas. Para la época de los países socialistas, bailar era un reconocimiento social de importancia y ofrecía grandes oportunidades, para otros fue el pasaporte que les permitió abandonar regímenes totalitarios como fue el caso de Rudolf Nureyev.

Pero, en general, ya sean niñas o niños, los alumnos acuden porque: *quieren bailar*.

¹ Este apartado recoge lo esencial del ensayo “EL BALLET PARA VARONES, UN RETO CULTURAL. UNA MIRADA DE LARGO ALIENTO”, Conferencia presentada en el Segundo Encuentro Internacional *Abrir Historias, Historiografía y formación artística*, UNAM, 2010.

² Sistemas ingleses: *ISTD, RAD*

Encontramos que las niñas acuden al ballet para tener buena postura, lograr movimientos “agraciados”, adquirir una disciplina cuidadosa y procurar constancia y hábitos como complemento a su educación. Los niños acuden al ballet para ser más elásticos, desarrollar coordinación, fuerza y agilidad, interpretar la música.

De manera más profunda observamos que el entrenamiento en el ballet ofrece a todos: el que puedan **potencializar su desarrollo en al menos cinco aspectos**. Los mencionaré por separado únicamente con fines didácticos ya que en la realidad no están aislados:

1) **Físico:** para lograr “fuerza, resistencia, elasticidad, velocidad, es decir condición física, procurando equilibrio muscular y coordinación”³; en ocasiones inclusive por prescripción médica debido a deficiencias musculares u otros problemas ortopédicos. Al identificarse como cuerpo se logra una autopercepción y mayor conciencia de existir en un planeta cuyas leyes físicas, han mostrado ser universales: la gravedad, la inercia, el impulso. El ballet procura simetría y como los músculos en el ser humano dan estructura, el cuerpo se desarrolla de manera equilibrada. Es una disciplina física con actividad aeróbica y anaeróbica, que procura control estático y control dinámico, trabaja todo el cuerpo físico: cabeza, tronco y extremidades de manera coordinada y se fortalece de manera específica a cada parte. En el proceso existe la experiencia de dolor físico y cómo conocerlo e identificar sus causas así como se aprende a evitar lesiones.

2) **Intelectual:** Es decir cuando es de las funciones cognitivas, abstractas y conceptuales. Sirve para desarrollar habilidades que implican ubicación espacio-temporal, memoria de secuencias de movimiento, concentración para ejecutar movimientos en tiempos específicos y generalmente en coordinación con música, capacidad de inferir resultados según la aplicación de determinado esfuerzo, se fortalece la capacidad de decisión ante el deseo de alcanzar determinados resultados. Se desarrolla la capacidad de aprender en francés el vocabulario técnico del ballet. Hay quienes aprenden a leer la notación en la que está escrito el ballet, ahora la más usada, la notación Benesh.

3) **Afectivo:** Atiende aspectos relacionados a los sentimientos, las pasiones, las emociones. Sirve para despertar la capacidad de expresión con un lenguaje corporal, no verbal, buscando un contacto consciente con las emociones y los sentimientos, desarrollando

³ Trejo, 1997:56

también la imaginación, la creatividad, en ocasiones la interpretación de personajes distintos y distantes. Se aprende a conocer la frustración, se entrena la voluntad.

4) **Social:** se acude para tener un espacio de convivencia. Se procura la colaboración, la suma del esfuerzo individual puesto al servicio de lo colectivo. Si bien existe la competencia, en general en el entrenamiento se refuerza el trabajo individual y en equipo, la danza es una experiencia colectiva de participación en armonía. El ballet clásico tiene jerarquías según el mérito desarrollado, se valora el esfuerzo de los otros y se procura el desarrollo del juicio objetivo ante las capacidades de los demás. Quién gira más y con mejor técnica, quién salta con mayor elevación, quién se sostiene en una pierna con más control, ese destacará por sus méritos, se aprecia el talento y el trabajo.

5) **Espiritual:** se acude al ballet ya que “a partir de la noción de que el arte es una de las manifestaciones fundamentales de la naturaleza espiritual, se comprende el trabajo artístico (a veces) como un proyecto de vida, una entrega al mundo y al propio silencio interior, una gradual expansión de la conciencia y una dirección que lleva a una meta, que es la de establecerse en una ámbito trascendental.”⁴ Se atiende la reflexión y la vivencia de lo estético, se retoma la reflexión sobre La belleza.

De lo anterior, los padres de familia en general, confiarán en que el ballet es útil para sus hijas sin embargo la mayoría no lo procura para sus hijos. Mientras las niñas están siendo formadas en este espacio, a muchos niños se les llevará a jugar futbol o al tae-kwon doe. A la niña se le lleva para su formación, al niño se le niega esa formación, a él le piden ser físicamente combativo. Se pierde la posibilidad de ver que en este caso el futbol y el ballet podrían ser complementarios como de hecho lo son para algunos profesionales del soccer. ¿Qué significa que una persona trabaje con su cuerpo como herramienta de su arte? ¿Qué sensibilidad se desarrolla en ese ser que pudiera diferenciarlo de otras prácticas artísticas? ¿Por qué sí es aceptable que el niño se acerque a formas artísticas como la música, pintura, canto? ¿Qué pasa en la danza que asusta tanto y “amenaza” a la sociedad? ¿Qué temores los limitan?

Nuestra pregunta central es: ¿Por qué la población varonil infantil está siendo limitada a dicha experiencia artística?

⁴ García Ranz, 1999:contraportada

Para intentar dar respuesta a ello, iniciaré por referirme a la: **Perspectiva histórica**

Hay que revisar la presencia de los varones en el ballet a través de los últimos siglos y buscar respuestas a tantas interrogantes pues como nos dice Chesneau: “La historia es demasiado importante para dejarla en manos de los historiadores”.

Resulta importante mencionar algunos períodos e hitos de la historia. Ballet deriva del italiano: “*ballo*: baile, danza.”⁵ El ballet nace en lo que ahora conocemos como Italia con las llamadas danzas del Renacimiento.



“Doménico da Piacenza logra su fama en el siglo XV.”⁶ En el S.XVI, en algunas danzas, los varones sostenían con el meñique a las damas, *in nuce* (en germen), en esta época no se privilegiaba la competencia sino la convivencia, la pertenencia. Más adelante en Francia, desde el siglo XVII en la etapa conocida como la Danza Barroca (referida en otro apartado con detalle en su vocabulario), localizamos *La belle danse*, o Danzas de la corte, núcleo del ballet, tomando la Corte múltiples danzas de origen popular, mismas que después se apropiaron y estilizaron, como lo fue bailar los ritmos de *Bourrée*, *Minuet* y *Gavotte*. Se establecen las jerarquías, un orden vertical. Destaca la figura del principal bailarín del

⁵ Diccionario Italiano,1995

⁶ Reyna,1964:10

momento, el propio Rey Luis XIV, conocido como el Rey Sol por sus famosas interpretaciones del Dios Apolo.



Luis XIV, el Rey Sol

Es él quien en 1661 fundó la Academia Real de la Danza. En esta época existieron danzas exclusivas para varones, quienes por su vestuario tenían más facilidad de perfeccionar su técnica, ellos con su misma indumentaria montaban a caballo y practicaban esgrima. Hacia 1681 aparece la mujer en el escenario francés, las transformaciones en su vestuario le permitió empezar a participar más activamente. En el S.XVIII claramente ambos danzan. Voltaire comentó: “Camargo es la primera mujer que baila como un hombre”.⁷ Fue ella quien acortó su falda para mostrar la técnica de sus pies.

⁷ O’Reilly, 1982.



Marie Camargo

Es en el siglo XIX cuando podemos situar obras que son conocidas como ballets de la época romántica, surge entonces el uso de las zapatillas de punta para las mujeres, para que pudieran simular seres etéreos e incorpóreos. Es importante mencionar que la explicación a la notable disminución de varones en la danza en el S.XIX corresponde a las mentalidades de la época además de la realidad de una Europa convulsionada y herida por las Guerras Napoleónicas, mismas que reclutaban a los varones sanos, fuertes y alertas que daban la vida por “su Patria”. Posteriormente viene un auge de desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX en Rusia, con los ballets conocidos ahora como “Clásicos”, entre ellos destacan los más famosos: El Cascanueces (1892) y el Lago de los Cisnes (1895). Ballets cuya fantasía sigue siendo central y forma parte del repertorio de miles de compañías por todo el mundo. En algunos ballets, el varón, príncipe, muestra toda virtud de “caballero”.

Cabe la pregunta siguiente: ¿Fue la danza del espectáculo un “aparador” para los espectadores del París del Siglo XIX? ¿Es casual que el famoso pintor francés, Edgar Degas, hiciera su obra con gran cantidad de cuadros de bailarinas así como otros tantos de cuadros de prostitutas?



La lección de danza, E. Degas

“La prostitución en el París decimonónico adquirió una amplia variedad de formas, desde las prostitutas de la calle, desaliñadas y desesperadas por una comida, hasta la *“grande horizontale”* que podía cobrar una fortuna por sus favores....las representaciones de cantantes, bailarinas, artistas de circo o incluso lavanderas y sombrereras podían tener connotaciones de dudosa reputación para sus contemporáneos, que pueden pasar inadvertidas en la actualidad.⁸ *The Pretty Women of Paris* se publicó en inglés en 1883 y en la portada se describe como “una guía del placer para los visitantes en la ciudad de la alegría”.⁹

El ballet también se desarrolló en Inglaterra, Dinamarca, España y llegó al territorio Americano, desde Canadá, Estados Unidos, México hasta muchos otros países entre ellos Cuba y Argentina. En el Siglo XX, con todos los cambios culturales, si bien el ballet se fue

⁸ Blum, 2005:12

⁹ Op.cit:18

transformando, sus principios y fundamentos siguen manifestando el orden y la estructura que tiene desde sus orígenes. El Siglo XX nos mostró los Ballets Rusos a cargo de Diághilev, en donde se conjuntaron con magistral habilidad los talentos de artistas de la talla de Picasso para las escenografías, y la música de Stravinsky, entre otros.¹⁰

El siglo XX fue especialmente importante para la figura del coreógrafo. Fueron ellos, un gran número de varones homosexuales, los que sentaron bases importantes para el ballet como se vivió entonces. Georges Balanchine, nacido en San Petersburgo en 1904 logró ser uno de los más productivos coreógrafos. En 1924 dejó la ahora extinta Unión Soviética, fue coreógrafo para los Ballets Rusos de Diághilev. En 1933 fue a Nueva York y propuso cánones estéticos que siguen vigentes en las bailarinas del *New York City Ballet*, bailarinas cuyos cuerpos, sin grasa, poco tienen de caracteres sexuales secundarios, y a veces víctimas de la anorexia (parecidos a los cuerpos de las modelos, víctimas de la reconocida figura de los diseñadores de modas). La Mtra. Contreras, directora del Taller Coreográfico de la UNAM desde hace 40 años, aprendió de Balanchine y de su gran capacidad coreográfica ya que ella fue su alumna en New York afortunadamente ella tiene gustos estéticos más respetuosos con el cuerpo de las bailarinas.

Un obstáculo: los imaginarios sociales.

“Cada época se mueve dentro de un universo de imágenes, de repertorio visual que contribuye a formar lo que en el lenguaje académico se llama “imaginario”.¹¹

Los imaginarios femeninos y los masculinos vigentes se confrontan. Para muchos es difícil ver y promover que los niños bailen pues, en el terreno de las emociones, eso se relaciona con “lo femenino”.

Antes de explicar el inicio de estos imaginarios aplicados al ballet referiré algunos elementos de las teorías de género.

Existen diferencias físicas evidentes entre los cuerpos de varones y de mujeres, en el varón la pelvis es más angosta, esto en danza le permitirá girar “como un trompo”, su tórax será más fuerte y tendrán más potencia para saltar. Pero para aclarar las diferencias en el terreno cultural, recurriré a las teorías de género que ahora nos sirven para entender

¹⁰ Clark, Crisp, 1978

¹¹ Galí Baodella, 2002:33

la complejísima relación del mundo denominado femenino y el masculino y todos los matices entre ese modo bipolar de comprender la realidad social. Marta Lamas nos dice: “El género es la construcción cultural de la diferencia sexual. Hay una asignación o rotulación de género, una identidad marcada entre los tres primeros años de la vida del sujeto y un rol que se entiende como el conjunto de normas que dictan la sociedad y la cultura sobre el comportamiento, habiendo variantes según la clase social, el grupo étnico, el nivel generacional de las personas y la raza”.¹² En el libro de Lamas, Sullerot expresa: “En la actualidad, es mucho más fácil modificar los hechos de la naturaleza que los de la cultura. La transformación de los hechos socioculturales resulta frecuentemente mucho más ardua que la de los hechos naturales; sin embargo, la ideología asimila lo biológico a lo inmutable y lo sociocultural a lo transformable”.¹³ “Género es una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado”.¹⁴ Es una categoría de análisis para los fenómenos sociales relacionados a los roles de los sujetos.

Y eso era evidente desde el siglo XIX:

“Uno de los fenómenos más destacados de la cultura del S.XIX estriba en el hecho de que, aunque el romanticismo criticó la escisión ontológica producida por el mundo moderno, por otro lado contribuyó en no poca medida a ella. Así, por ejemplo, al atribuir al hombre y la mujer cualidades intelectuales y afectivas distintas, ahondó en dicha escisión del hombre moderno. Si bien antes era la fuerza la que diferenciaba lo masculino y lo femenino, el romanticismo estableció un patrón que ya contaba con antecedentes remotos, según el cual en los sexos se daban distintas aptitudes: la razón era una cualidad masculina, predominio del intelecto; la emoción era una cualidad femenina, predominio de la intuición. El Romanticismo privilegiaba la emoción e intuición por encima de la razón, con lo cual lo femenino se elevaba a un rango nunca reconocido hasta entonces, pero colocaba al hombre y la mujer en esferas distintas y hasta cierto punto irreconciliables, por mucho que se quisiera presentarlas como complementarias....La mujer se convirtió en musa y tema, la intuición se consideró útil para la vida privada, artística y de las emociones... el Romanticismo fue considerado por sus detractores como un movimiento feminizado, cuando no afeminado.”¹⁵

¹² Lamas, :114

¹³ Op.cit.107

¹⁴ Scott,1990:271

¹⁵ Balí Boadella,2002:25

Francisco Delfín Lara nos comenta: “Desde antes de nacer, el varón se halla sometido a incontables presiones para que se comporte “como un verdadero hombre”, entre sus principales características deben figurar la competitividad, la agresividad, el valor que raya en la temeridad, el saber acerca de todo, la invencibilidad y, por supuesto, la condición de sex-perto, todo ello, por supuesto, inalcanzable. Procurará ocultar cualquier deficiencia, pero las fallas en el ámbito erótico la causarán gran malestar. Querámoslo o no, la masculinidad se encuentra sostenida sobre bases muy endebladas; la mirada de los demás me confirma que sigo perteneciendo a ese grupo, pues lo peor que me podría ocurrir es que me confundieran con una mujer o un homosexual. Por lo antes mencionado, vale la pena meditar sobre la importancia de ser, simple y sencillamente, un ser humano.”¹⁶

En el S.XXI vivimos en un mundo cada vez más unisex, en la ropa, los cortes de cabello, las actividades económicas, deportivas, por mencionar algunas, pero el problema de la exclusión de los varones en el ballet es el resultado del eco de explicaciones que se gestaron en el S.XIX... y aún antes. Del temor mayor de la feminización del varón surge algo más complejo: el temor a la homosexualidad. Término por primera vez utilizado “en 1869”.¹⁷ Muchos temen que el varón se permita identificar sus sentimientos y hasta se permita llorar.

El conflicto

Un conflicto nunca es un conflicto aislado. Los conflictos están inmersos en prácticas culturales por determinadas circunstancias. Un grupo social está conformado por un conjunto de Sujetos, es decir, el grupo no es únicamente la suma de individuos o de personas.

El Sujeto tiene una voz compartida, es decir, no es un Sujeto aislado: “El *sujeto* es pluripersonal, tiene responsabilidad compartida”, nos lo indica Tamayo,¹⁸ basándose en la obra de M. Heidegger y J. Lacan.

¹⁶ Peña Sánchez, Hernández, Ortiz, 2009:35

¹⁷ Zanotti, 2010:15

¹⁸ Tamayo, 2001:42

Por lo anterior, me sitúo como sujeto social y mi compromiso es señalar que existen en la sociedad razones que abonan los temores señalados pues existe gran cantidad de varones homosexuales y bisexuales que tienen gran poder y control sobre el campo cultural señalado. El tema se entiende como un conflicto para muchos. Para Freud, la homosexualidad es la neurosis narcisística, lo que detecto como un segundo obstáculo. Mencionaré el caso del gran bailarín del S.XX: Nijinsky quien ejemplificará el conflicto señalado.

El gran bailarín Vatzlav Nijinsky fue de origen polaco. Él puso al varón en una situación sobresaliente en los escenarios del Siglo XX. Habiendo sido formado en Rusia, participó de los “Ballets Rusos” a cargo del empresario homosexual, Sergei Diághilev, que era dieciséis años mayor que él.



Foto de Sergei Diághilev.

La homosexualidad de Diághilev no es asunto menor en la vida de muchos de los artistas con quienes se relacionó, pero sin duda dejó una herida muy profunda en el joven Nijinsky.

En el año 1913, Sergei Diaghilev no quiso asistir a la gira planeada para la compañía de ballet hacia América del Sur, ya que ella implicaba viajar en barco y él tenía fobia al agua. Debido al pánico del empresario, un Océano estuvo de por medio entre Nijinsky y él, eso permitió al talentoso bailarín actuar de una manera distinta a lo “establecido”; decidió contraer matrimonio el 10 de septiembre de ese año mientras estaban en Buenos Aires. Su esposa sería desde entonces la joven bailarina de la compañía llamada Rómola. Es ella quien nos narra ¹⁹: “Estando en Rusia en otoño de ese mismo año, el bailarín recibió un cable que decía: “No se necesitan sus servicios”. Era monstruoso pensar que un director



Foto de V. Nijinsky

de compañía se atreviera a despedir de una manera tan brutal a un artista de la categoría internacional y del valor incomparable de Nijinsky”.

¹⁹ Nijinsky, 1953:344

En 1917 Nijinski se presentó por última vez en el escenario, poco después le diagnosticaron esquizofrenia, sus últimos treinta y tres años de vida estuvo en hospitales y retirado en casas de campo, murió en el año de 1950 en Londres, acompañado de su fiel esposa Rómola Nijinska. Habiendo dejado para la humanidad un legado de virtuosismo técnico y artístico difícilmente superado en su época, es conocido como una figura central en la danza, que desde Rusia llegó a Europa occidental, y de ahí a todo el mundo.



Nijinsky

En el libro *Los últimos años de Nijinsky*, escrito por su esposa, leemos: “...uno de los compañeros de clase de Nijinsky sostiene que Diaghilev pagó mil rublos a uno de los miembros del *corps de ballet* para que se lo presentara.”²⁰

Es evidente que los estudios de género abren muchas perspectivas en relación al estudio de la dominación homosexual en el ballet.

²⁰ Op.cit.:341

¿Qué ofrece el ballet en el Siglo XXI?

El ballet ofrece disciplina, trabajo, coordinación y desarrollo de habilidades. Contribuye a evitar el sedentarismo, mismo que se vive con frecuencia en las grandes urbes.

Como reto cultural nos enfrenta a enormes desafíos, mismos que deberemos atender de manera integral atendiendo especialmente los vínculos familiares. El ballet nos *permite vivir en el presente, nos enseña a ser y estar en el momento de bailar e invito a que sean más los que tengan el privilegio de esta experiencia.*

La vida sexual de las personas depende de muchos factores que van más relacionadas con las relaciones de autoridad con sus padres o figuras de autoridad que por la profesión. Así como la mayoría de mujeres estudiantes de ballet nunca llegan a ser profesionales, así los varones que estudian ballet no tienen que tener una vida profesional en la danza si es que ahí encuentran un medio hostil que deteriora su vida íntima. El beneficio de la danza en la etapa de crecimiento supera toda preocupación en relación a la actividad de bailar, actividad que además de ser recreativa es formativa.

Lamentablemente seguimos en una época en la que no se ha logrado dar el paso contundente al equilibrio de las fuerzas para la danza, pero ya hemos empezado.

Ejemplo de ello es el *LOGO* de la Escuela de Ballet del Valle el cual tuvo una bailarina en tutú como imagen central durante más de cuatro décadas. Afortunadamente desde mayo del 2009 el logo incluye la figura masculina que logra equilibrar la danza. El número de varones inscritos en la escuela, aunque representan menos del 1% de la población escolar es muestra del gran esfuerzo por darles un lugar más visible, y a pesar de las burlas de algunos para los varones que bailan, saben que tienen un espacio de desarrollo y ahora su reconocimiento es más evidente. Además su desempeño en otras áreas muestra sin duda los beneficios que el ballet aporta, lo anterior lo señalo en áreas deportivas y musicales especialmente.

EL VESTUARIO Y EL CALZADO

EL VESTUARIO Y EL CALZADO

No podríamos decir cuánto influyen sobre la educación la elección de los vestidos y los motivos de esa elección.

Rousseau¹

No es lo mismo bailar descalzo que con zapatos ajustados, no es lo mismo bailar con una peluca y una máscara que mostrando el rostro sin pesados aditamentos. El tipo de adornos, el uso de determinadas telas con variado peso, longitud y espesor muestran al cuerpo y expresan de él aquello que es altamente apreciado y a veces “castigado” por algunos, como lo fue ocultar, en el caso de la mujeres, por varios siglos el tobillo o la pantorrilla. La transformación del vestuario a lo largo de los años ha permitido diferente comprensión de la expresión humana. Podríamos hacer una investigación muy profunda a partir de las transformaciones mencionadas y llegaríamos a conclusiones sorprendentes para aclarar cómo es que ahora nos comunicamos a partir de la ropa y del calzado, y cómo es que ahora bailamos y qué es lo que expresamos.

Según Monserrat Galí: “Cada época se mueve dentro de un universo de imágenes, de un repertorio visual que contribuye a formar lo que en el lenguaje académico de moda se llama ahora “imaginario”.² En los imaginarios habrá de estar dicho, no siempre explícitamente, aquello que se considera lo femenino y lo masculino, y ello sin duda se verá determinado en el vestir y en el calzar.

Las transformaciones del vestuario son determinantes y dieron la posibilidad de logros expresivos no contemplados en las cortes de Borgoña, Provenza y Milán en el siglo XV y más tarde en las cortes francesas del S. XVII, siglo de la Danza Barroca, semillas del ballet.³ El surgimiento de telas más flexibles y resistentes con el paso del tiempo ha permitido que en el siglo XXI se pueda mostrar un cuerpo que tiene distinta movilidad y se educa con otros parámetros.

Montserrat Galí al respecto escribe: “cada época, de acuerdo a su estructura social, ve determinadas cosas de cierta manera, y hay otras que ni siquiera puede imaginar. Existe un horizonte cultural que no se puede rebasar. No debe entenderse la estructura social únicamente como algo relacionado con las clases sociales o los aspectos económicos, tal y

¹ Rousseau,2008:179

² Galí, 2002:33

³ Mata, 1988:7

como nos había acostumbrado un marxismo simplista, sino que en la estructura social intervienen factores culturales, de mentalidad y de sensibilidad.”⁴ Donald M. Lowe sostiene que: “el contenido de la percepción es determinado, en última instancia, por las estructuras sociales”.⁵ La percepción está mediada por la cultura.

Como lo explica Fernando Róvalo: “A diferencia de un disfraz, el genuino atavío ayudaba a develar el misterio de la propia identidad. Con el atavío se logra la congruencia entre ser y parecer”.⁶ Luis XIV fue rey de una monarquía absoluta e impuso modas en el vestir, el calzar, el bailar, el pensar. Los varones fueron los principales bailarines del S.XVII y no las mujeres con sus pesados vestidos.



Retrato de Luis XIV
por Hyacinthe Rigaud
(Museo del Louvre, Paris)

⁴ Galí, 2002:23

⁵ Ibidem

⁶ Lavín, vol.III

Es también interesante cómo el siglo XVII se interrogó insistentemente acerca de la naturaleza y significación de los lenguajes corporales. La nueva moral que surgió entonces dio pie a una serie de normas de civilidad, basadas en una idea de limpieza que poco tenía que ver con el agua, considerada como un agente peligroso para el cuerpo, capaz de penetrar en sus zonas más recónditas. Así, la gente se enjuagaba las manos y el rostro, se perfumaba y se limpiaba el pelo con harina y cepillos; de ahí el comienzo del uso de las pelucas tan extendido en el siglo XVIII.⁷

En esa época, los varones tenían la ventaja del traje que facilitaba el movimiento, luciendo lujosas casacas, sus piernas cubiertas mostraban las pantorrillas y utilizando medias de punto y zapatos con tacón, eran parte de la moda los zapatos de tacón rojo⁸. Los puños envueltos sobre las mangas crecieron descomunalmente, de ahí que existan movimientos de manos que ahora ya no se utilizan en el ballet: los *ronds de poigné* y los *ronds de coudé*.⁹

Es importante insistir que el ballet tiene algunas de sus raíces en la danza barroca del S.XVII; utiliza no sólo detalles de movimiento derivados de los vestuarios de la época sino que basa en dichos movimientos parte de su vocabulario actual. Notamos también que los términos utilizados tienen un vínculo esencial con la música de la época y cabe mencionar que la indicación de las direcciones de desplazamiento, “en avant” y “en arrière” son claramente identificados desde entonces.

En el caso de las mujeres, el largo de sus faldas fue fundamental. Marie Camargo fue en el S.XVIII una de las primeras en mostrar sus tobillos al bailar y a partir de ahí sus movilidad tomó otros rumbos.

Para la visión del ballet en nuestro siglo, es indispensable la consideración del vestuario y el calzado del S.XIX. La concepción de lo que el varón y la mujer deben ser fue claramente señalado por los diseños de ropa y calzado. Aún cuando hay cambios importantes que dejaron en desuso ciertas prendas de vestir, como el corsé, todavía en nuestro tiempo quedan vestigios de la concepción de ciertos comportamientos considerados de varón o de mujer.

A propósito de ciertas costumbres vale la pena transcribir como ejemplo lo descrito por José Joaquín Fernández de Lizardi, que más escribió un tratado de educación femenina

⁷ Lavín, Balassa,2001:222

⁸ Op.cit:vol.IV:278

⁹ Ver anexo 1, vocabulario de la danza Barroca.

que una novela decimonónica, en su obra *La quijotita y su prima* el personaje del clérigo amigo de la familia de Pomposita, menciona el uso del corsé:

“El uso de los corsés es una moda harto perjudicial y no tiene que disculpar su maldad. No soy tan temerario que me atreva a decir que se use para elevar los pechos y hacerlos saltar como naturalmente fuera del escote del túnico. Dios me libre de ser malicioso...”¹⁰

En la obra de Fernández de Lizardi, se ensalza a la mujer hacendosa diciendo: “Sabemos que aprecia unos bellos ojos, una boca encarnada, unas manos torneaditas y bien hechas y un pie pequeño”.¹¹

La moda imponía talles de avispa y pies pequeños. En el texto de *El apuntador* de Fabricio Núñez, de 1841, el autor explica que el pie es la parte más atractiva. El pie es el anuncio de todo aquello que queda velado y oculto.

“Sobre que soy hombre que me pelo por ver un pequeño y gracioso pie, posdata de una torneada pierna, cuando asalta el estribo de un coche, os digo en verdad, que tan malo os sienta el taparos los pies, como si a mí me calaran un birrete hasta el pescuezo; porque de veras os anuncio que quitáis a vuestro cuerpo el más bello ornamento”.¹²

Resulta por demás interesante saber que ya en el S.XVIII el pie podía constituir ´objeto de deseo´. Así lo reporta Juan Pedro Viqueira, cuando al hablar de la aparición del escenario moderno en la Nueva España, dice que las autoridades decidieron que se coloque una tabla “de la altura de una tercia para esconder de las lujuriosas miradas de los espectadores los pies de las actrices”.¹³

Si bien desapareció con el tiempo la tortura de los zapatos pequeños, no pensemos que desapareciera la obsesión por el pie pequeño. “Un pie femenino es una especie de secreto diplomático o plan de conspiración, y solo á un descuido se debe el alcanzar a divisarlo”.¹⁴

Además del talle estrecho y el pie pequeño, otros encantos, de acuerdo a la literatura romántica son: “el tipo preferido era la mujer alta y esbelta, por no decir lánguida y ojerosa. Es decir, la mujer enferma o que pudiera parecerlo. El motivo se nos antoja

¹⁰ Galí, 2002:205

¹¹ Op.cit.:204

¹² Op.cit.:222

¹³ Op.cit.:223

¹⁴ Op.cit.:224

bastante lógico: se trata de una mujer espiritual, presta a abandonar este mundo terrenal y reunirse con los ángeles”.¹⁵

Existe una dualidad inherente al Romanticismo: una combinación extraña de sensualidad y erotismo con la sublimación y hasta represión feroz; un juego permanente de ocultamiento-develamiento que explica en gran parte un carácter enervado y morboso como nos lo expresa en su obra Montserrat Galí.

Pasando del terreno del vestuario al del ballet hagamos algunas precisiones. El ballet, como actividad expresiva está basado en la coordinación total de todo el cuerpo. El cuerpo tiene movilidad por sus articulaciones y la gran cantidad de elementos que permiten su coordinación. Ahora bien, son los pies, estructuras cuya función es de soporte y locomoción, con tres arcos diseñados a la manera de arcos perfectos capaces de recibir el peso del resto del cuerpo, lo que han dado una característica muy especial a la forma dancística. Los pies en otras disciplinas ayudan al desplazamiento, los pies en la danza buscan la expresión. Los pies son el centro expresivo y técnico, pues de su movimiento dependerá el control de la caída de los saltos, la estabilidad en determinados momentos de equilibrio perfecto, y la agilidad de los desplazamientos. Con sus 26 huesos,¹⁶ cada pie puede ser el vehículo a la perfección en la danza.

Los pies en la danza barroca los cubría un calzado con algo de tacón; el zapato se fue modificando, perdiendo cada vez más el tacón y permitiendo al tobillo movimientos más audaces. Al ruido irritante que producía el tacón femenino del S.XVIII sucedía la zapatilla de satén Directorio, fina, silenciosa, cuya consecuencia inmediata fue la danza de puntas.¹⁷ La zapatilla sustituyó al calzado. Ya en el S.XIX, es la danza en puntas uno de los componentes principales de la danza femenina. Su ligereza, plasticidad, dinamismo y expresividad, son indispensables para las bailarinas.¹⁸

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Kapit, Elson, 1990:21

¹⁷ Reyna, 1985:78

¹⁸ Kostrovitskaya, Pízarev, 1996:401

ZAPATILLAS DE PUNTAS

Para entender este elemento, clave del ballet, es básico referirnos a la vida de quien se considera consagró el baile de puntas, el 12 de marzo de 1832, al ejecutar el ballet *La Sylfide*: la bailarina **Marie Taglioni**.



Marie Taglioni.



Marie Taglioni.

Sus antecedentes se remontan a Carlo Taglioni, bailarín, nacido en Turín hacia finales del S.XVII que se casó con una tal Petracchi (de Pisa), en cuyo matrimonio nacieron cinco hijos. Uno de ellos Filippo, primer bailarín en Italia, debutó en la Ópera de París, luego llegó a ser primer bailarín del Teatro Real de Estocolmo; él se enamoró de Ana Sofía, hija del actor Karsten, con la que contrajo matrimonio y de los dos hijos que tuvieron, uno fue Marie Taglioni (1804-1884). Filippo impuso a su hija Marie una disciplina férrea y finalmente la hizo debutar en el Teatro de la Corte de Viena. La ópera de París la descubre en 1817, en ella se revela una técnica perfecta, no en vano decía su padre: “Si oyera bailar a mi hija, no vacilaría en matarla”. Su gracia y temperamento tenían la virtud de transfigurar las proezas técnicas en ‘pudor e ingenuidad’. En 1832 Taglioni creó La Sífide, y siguió siendo para todos “la” Sífide, las mujeres se peinaban “a la sífide” y Víctor Hugo compuso unos versos en su honor.¹⁹

¹⁹ Reyna, 1985:78-85

Es el período de la primera mitad del S.XIX el que en ballet es considerado Romántico, lo cual es distinto de la ubicación del romanticismo musical. Son los temas de los seres espirituales y fantásticos los que despiertan la imaginación de los bailarines y coreógrafos del romanticismo del ballet y culmina en 1841 con una de las joyas más preciadas del ballet, la propuesta romántica: GISELLE, con música de Adolphe Adam, decorados de Ciceri; la famosa bailarina Carlotta Grisi encarnó la figura de Giselle. Carlotta inspiró una amistad amorosa a Théophile Gautier, y fruto de ella fue el libreto. En el segundo acto despiertan de la tumba todas aquellas doncellas que habrán de recibir a Giselle, tras su muerte por decepción amorosa en el primer acto. El ballet romántico había llevado a extremo una técnica nueva. El baile de puntas se proyectaba desde ahora a otros destinos.

Al movimiento de puntas se llega sólo cuando las piernas (y sobre todo los pies) están lo suficientemente fuertes en los ejercicios de la barra y en el centro de la sala.²⁰

El Mtro. Tulio de la Rosa decía que el momento para determinar si un estudiante podría controlar su trabajo en puntas era cuando lograra realizar la flexión del grand-plié en primera o quinta posición de pies, sin tomarse de la barra y sin caerse.

Es importante enfatizar que el objetivo de subirse a las puntas no es subirse y ya, sino *bailar* de puntas. En escuelas donde a los alumnos se les pone las puntas a edades muy tempranas, dichos estudiantes se logran subir de puntas, pero después no logran moverse coordinadamente y bailar. La edad promedio en la que recomendamos el inicio del trabajo en puntas es después de los 12 años, si el estudiante inició sus estudios de ballet a edad temprana y ya lleva al menos cinco años aprendiendo la técnica clásica de ballet.

Las puntas son, durante muchos años, incluyendo el S.XIX y el S.XX artículos muy valiosos y costosos, hechos a mano, quienes las preparan son manos calificadas que las hacen con trozos de tela engomados especialmente diseñadas para ello y preparadas en el horno, también diseñado para ello, donde el calor las endurece. Su fabricación es cuidadosa y por tanto costosa. Los principales centros de fabricación han estado en Estados Unidos (Marca Capezio), Rusia, Inglaterra y ahora encontramos otras variantes, entre ellos: China. México no produce puntas, sólo las importa, por eso son artículos que hay que atender cuidadosamente, pues son de costo elevado. Dependiendo de la marca encontramos puntas que van desde los \$800.- (ochocientos pesos m.n.) hasta los \$1,500.- (un mil quinientos pesos m.n.)²¹.

²⁰ Kostrovítskaia, Písarev, 1996:401

²¹ Al tipo de cambio al dólar estadounidense de agosto 2011: de 12.55 pesos por dólar.

El calzado de las zapatillas de punta debe ser cuidadosamente seleccionado. La vida promedio de una zapatilla de punta varía muchísimo según quien la utiliza. En el caso de una bailarina profesional de talla internacional, las zapatillas le pueden durar **una** función y quedar inhabilitadas para sostener a la bailarina después. En tal caso, la zapatilla se puede seguir utilizando para hacer ejercicios que no requieran subirse a las puntas. El término de una zapatilla de punta que ya es inservible es el de una zapatilla **vencida**. Las bailarinas profesionales, cuyas compañías de ballet les provee las zapatillas son muy afortunadas. Las que tienen que procurar alargar la vida de sus zapatillas han desarrollado técnicas muy especializadas utilizando una mezcla que ayuda a endurecer la zapatilla cuando se le aplica la resina de la brea disuelta en alcohol. Hay que recurrir a alguien que lo sepa hacer en caso de tener necesidad de endurecer la zapatilla. Otros las meten al congelador y dicen que les da resultado...dependiendo del nivel de vencimiento de la punta. La punta se puede vencer de distintas zonas: del alma (es decir el arco de la suela de la zapatilla) o de la caja, también llamada *van*, donde van los dedos de los pies (conocidos por el término de ortejos).

Las punteras son una protección que cubre los dedos de los pies para evitar la molestia que se puede tener al subirse en puntas. Hay muchas clases de punteras, dentro de lo que podemos recomendar, si así se considera necesario, el utilizar como puntera un trozo de calcetín cortado en la sección de la punta, una venda que cubra los dedos o una puntera de tela. Las punteras de piel de borrego acaloran mucho los dedos y las sofisticadas punteras de gel son las peores. Las de gel contribuyen a que la punta pierda vida, pues producen más sudor en el pie y vencen las puntas más rápido. **En la EBV NO está autorizado el uso de punteras de gel** por esa razón, aunado a que son tan gruesas que evitan que los dedos del pie trabajen lo mejor posible dentro de la zapatilla.

A continuación nombraré algunas de las marcas que se utilizan a nivel internacional para las zapatillas de punta. Todas ellas tienen características muy específicas y dependiendo del tipo de pie y de la preparación de la bailarina se habrá de seleccionar la mejor opción. Para ello, se sugiere tener asesoría de la maestra o del maestro de ballet para que el calzado sea “como un guante” en los pies como lo afirma la Mtra. Rebeca Ramos.²² Dentro de cada una de las marcas, existen sub categorías que permiten a la bailarina atender la necesidad propia para sus pies. Para calzar unas zapatillas de punta nuevas no se distingue una para el pie derecho y otra para el izquierdo²³, ello es indistinto y lo definirá la bailarina, de ello dependerá como cose las cintas y el resorte en caso de que los necesite.

²² Comunicación Personal R. Ramos, ex bailarina solista de la CDN, con M. E. Trejo, agosto, 2011

²³ En las puntas marca Bloch TMT sí se distingue pie derecho del izquierdo. www.bloch-tmt.com

MARCAS de ZAPATILLAS de PUNTA²⁴

Por orden alfabético:

Marca	Modelos					
Bloch	Axis	Serenade	Signature Rehearsal	Sonata	Suprima	TMT
Capezio	Contempora	Glissé	Pavlova	Plie 2	Tendu	
Gaynor Minden						
Grishko	2007	2007 Pro	Fouetté	Maya	Vaganova	
Sansha	Lyrica	Ovation	Recital			
Repetto	De esta marca no se tienen detalles de los modelos.					

En la marca **Bloch** encontramos que:

El ancho de la caja o *van* se considera con letras: “C” es más angosto, “D” más ancho.

El modelo *Serenade* tiene el *van* más cuadrado

El modelo *Sonata* tiene una puntera integrada

En la marca **Capezio** observamos que:

El ancho de la caja se atiende con letras donde: “C” es más angosto que “E”

En algunos modelos como Plie 2 y Tendu el ancho se considera con “M” para más angosto y “W” para más ancho. En estos modelos la numeración del calzado se da en No. Americano.

Modelo *Pavlova*: es muy angosto en la punta, en el extremo de la zapatilla (como muy picudito) (considero que no resulta muy cómodo para principiantes)

Modelo **Contempora**: tiene la punta más “cuadrada”

SI se recomienda para principiantes.

Modelo *Plie 2*: zapatillas más suaves, con caja corta y con resorte de jareta en vez de cinta.

Modelo *Tendu*: Con caja corta, se recomienda para personas que tienen orfejos (dedos del pie) cortos.

²⁴ Información proporcionada por el personal de la Tienda de artículos de danza Petipa en conferencia a las alumnas de la EBV, agosto 2011

Para la marca **Gaynor Minden** vemos lo siguiente:

Se dice que se pueden calentar con la secadora de pelo y se endurecen	Tienen arco con plástico	<p>Se caracterizan por el tipo de alma, diferenciadas según el color de la bolsa de tela en la que se venden</p> <table border="1" data-bbox="829 501 1138 949"> <tr> <td data-bbox="829 501 1138 590">En bolsa verde, están las más duras</td> </tr> <tr> <td data-bbox="829 590 1138 678">Bolsa amarilla, medianas</td> </tr> <tr> <td data-bbox="829 678 1138 949">Bolsa Rosa, las que tienen el alma que no cubre más que $\frac{3}{4}$ del alma normal, NO apta para principiantes</td> </tr> </table>	En bolsa verde, están las más duras	Bolsa amarilla, medianas	Bolsa Rosa, las que tienen el alma que no cubre más que $\frac{3}{4}$ del alma normal, NO apta para principiantes	<p>El ancho de la caja se identifica con letras:</p> <p>“N” (narrow) es la más angosta</p> <p>“M” (mediana)</p> <p>“W” (wide) es la más ancha</p>
En bolsa verde, están las más duras						
Bolsa amarilla, medianas						
Bolsa Rosa, las que tienen el alma que no cubre más que $\frac{3}{4}$ del alma normal, NO apta para principiantes						

En la marca **Grishko**, hay que tener en cuenta lo siguiente:

<p>Nivel de “dureza del alma” de la zapatilla</p> <p>SH(super hard) corresponde a la más dura, H (hard) corresponde a dura, M (médium) corresponde a más suave.</p>	<p>El ancho del <i>van</i> o de la caja se clasifica con la letra “X”, en donde la más angosta es “X”y más ancha es con más: por ejemplo “XXXX”.</p>
<p>El modelo <i>Vaganova</i> se recomienda para pies muy arqueados.</p> <p>El modelo <i>2007 Pro</i> tiene incorporado a la punta de la zapatilla un tipo cojín que resulta ser un efecto “silenciador”.</p>	<p>Algunas zapatillas de esta marca no tiene jareta para ajustar la zapatilla, el ajuste depende del pie de la bailarina.</p>

La marca **Sansha**, son de precio accesible, pero creo que es mejor invertir en el calzado y no en el podólogo. Hechas en China tienen dos tipos de suelas, las de celulosa que son más duras y las de cuero. Sus anchos varían en “M” y “W”.

La marca **Repetto** es francesa y no fácilmente se tiene acceso a dichas zapatillas.

Una mirada a la salud de los pies de los bailarines

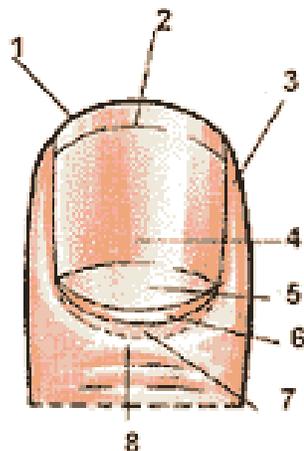
Existen consideraciones para el cuidado de los pies que describiré detalladamente y que son medidas preventivas e importantes para la salud de los mismos. Es útil mencionar que es probable que, quizás en la fase de estudiantes o bien ya como bailarines profesionales, sea necesario recurrir a ayuda especializada para atender determinados padecimientos en los pies.

Debemos saber que si bien un podólogo profesional está especializado en la atención de los pies: callosidades, uñas encarnadas, verrugas plantares, pies cansados, hongos en uñas y en piel, de nosotros depende la salud de nuestros pies.

Algunas de las medidas preventivas para cuidarlos, y bailar bien de puntas, es el corte de las **uñas**, que están hechas de queratina y nos protegen el extremo del pie.

Las uñas encarnadas pueden ser el resultado de uñas mal cortadas, el uso frecuente de zapatos muy apretados o por predisposición genética. En general, referente al calzado común, se recomienda terciar, es decir cambiar de zapatos al menos cada tres días, ello responde a varias razones: una de ellas es para que la humedad del calzado no se acumule y otra es para evitar que las uñas se encarnen; así lo explica Martha Olgúin, Podóloga.²⁵

En el caso de las bailarinas que usan puntas, quizás alguna tenga la experiencia de que la uña se pone morada, luego se torna más oscura y eventualmente quizás se le cae. Lo anterior es muy doloroso en el proceso de uña morada, después sólo hay que dejar que la naturaleza retome su curso y eventualmente la uña vuelve a crecer. Lo deseable es evitar lo anterior y para ello el borde libre de las **uñas debe estar bien cortado**. (hasta el inicio de la lámina de la uña).



1. borde libre de la uña
2. inicio de la lámina de la uña
3. borde ungeal
4. lámina
5. lúnula
6. raíz de la uña
7. eponiquio
8. pliegue cutáneo

Esquema de la uña:

²⁵ Comunicación personal, M.Olgúin con M.E.Trejo, agosto, 2011

La cinta micropore envolviendo individualmente los ortejos (dedos del pie) es útil cuando se va a trabajar por períodos largos con las puntas. En el caso de alguna lesión en la piel, ampolla, lo mejor es procurar que se sequen lo antes posible, y para su cicatrización ayuda el darles “baños de agua con sal”.

Existe la creencia de que los pies de las bailarinas se deforman exclusivamente por el uso de las zapatillas de punta, lo anterior NO es totalmente cierto. El tipo de zapatillas en la actualidad es más cuidadoso con los pies de las bailarinas. Sin embargo antes, con calzado menos especializado, si ocurría mucho más el padecimiento denominado “juanete”.



“Un juanete es un agrandamiento de la articulación de la base del dedo gordo del pie – la articulación metatarsofalángica – que se produce al desplazarse el hueso o el tejido de la articulación del dedo gordo. Esto fuerza al dedo a doblarse hacia los otros, creando un bulto de hueso, frecuentemente doloroso, en el pie. Como esta articulación soporta gran parte del peso del cuerpo al caminar, los juanetes pueden ser extremadamente dolorosos si no se tratan. La propia articulación metatarsofalángica puede volverse rígida e irritada, haciendo difícil o imposible incluso llevar zapatos. Los juanetes o bunios – del latín bunio, que significa agrandamiento – pueden darse también en la parte exterior del pie, en el dedo chico, donde se le llama ‘juanete de sastre’.

Síntomas

Desarrollo de un bulto firme en el borde externo del pie, en la base del dedo gordo.
 Enrojecimiento, hinchazón, o dolor en, o cerca de, la articulación metatarsofalángica.
 Callos u otras irritaciones causadas al montarse un dedo sobre otro.
 Movimiento limitado o doloroso del dedo gordo.

Los juanetes se forman cuando se altera el equilibrio de fuerzas que se ejercen sobre las articulaciones y los tendones del pie. Esto puede llevar a inestabilidad de la articulación y causar la deformidad. Aparecen tras años de movimiento y presión anormales en la articulación metatarsofalángica. Son, por lo tanto, un síntoma de mal desarrollo del pie y normalmente son causados por la forma de caminar, el tipo hereditario de pie, el calzado, u otros motivos.

Aunque los juanetes tienden a aparecer en varios miembros de la misma familia, lo que se hereda es el tipo de pie – no el juanete. Los padres que padecen mala movilidad del pie pueden pasar el tipo de pie problemático a sus hijos, que a su vez serán también propensos a desarrollar juanetes. El funcionamiento anormal causado por este mal

desarrollo del pie puede llevar a presiones sobre el pie y dentro de él, a menudo con el resultado de deformidades en el hueso y la articulación, como juanetes o dedos en martillo.

Otras causas de juanetes son heridas en el pie, desórdenes neuromusculares, o deformidades congénitas. Las personas que sufren de pies planos o arcos del pie bajos son también propensas a desarrollar estos problemas, así como los pacientes artríticos o con enfermedades inflamatorias de las articulaciones. También son un factor las profesiones que conllevan un esfuerzo excesivo del pie; algunas bailarinas de ballet, por ejemplo, pueden desarrollar el problema, especialmente si hay predisposición genética para ello.

El calzado demasiado apretado o que aprieta unos dedos contra otros es también un factor común, que explica la alta preponderancia del problema entre las mujeres.

¿Qué puede hacer para aliviarlo?

Colocar protectores de juanete comerciales, sin medicación, alrededor del bulto del hueso.

Llevar calzado de puntera amplia.

Si el juanete se inflama y duele, aplicar hielo varias veces al día para reducir la hinchazón.

Evitar los zapatos de tacón de más de dos pulgadas (5 cm.) de alto.

Consultar a su podiatra si persiste el dolor.”²⁶

La predisposición genética es central. Relataré un caso interesante a manera de ejemplo, mismo que sucedió en la EBV: En una ocasión llegó una madre de familia muy preocupada por que su hija de 12 años estaba desarrollando un severo juanete, ante su preocupación, la madre pidió una cita para hablar con Miss Martha, la directora, atendiendo lo anterior, Miss Martha tuvo la audacia de solicitar a la madre de la alumna, por favor le mostrara sus pies. La señora desconcertada se quitó los zapatos y mostró enormes juanetes. Miss Martha le preguntó: ¿Alguna vez usted bailó en zapatillas de punta?, la señora respondió que no y que sus juanetes eran una terrible herencia de su madre... terminó la cita. La alumna siguió en el ballet pero se le atendió haciendo algunos ejercicios especiales para fortalecer sus músculos del pie y evitar que el juanete que tenía por predisposición genética se acentuara y eventualmente se lastimaran más los pies.

NO TODOS LOS PIES DE LAS BAILARINAS TIENEN ALGUNA DEFORMIDAD; siendo parte esencial de su instrumento de trabajo, los debe conocer y cuidar. Si todos se deformaran,

²⁶ <http://www.podiatrists.org/visitors/fothealth/espanol/bunions/>

nadie querría bailar. Ahora bien, nadie se equivocaría en pensar que en algún momento de su formación, toda bailarina ha tenido que atender sus pies de manera distinta a lo habitual, ello se refiere especialmente al cuidado de la piel y como ya lo hemos comentado, al de las uñas.

CUIDADOS de LAS ZAPATILLAS DE PUNTA

Para estudiantes de ballet que inician, la vida de un par de zapatillas de punta es casi siempre de uno o dos años, siempre y cuando el uso sea el adecuado. Las puntas **nunca se deben mojar**. Hay quienes dicen que las de la marca Gaynor, sí se pueden mojar, pero yo no lo recomendaría en ningún caso. Las puntas no se lavan. Si se ensucian mucho, se puede tener con algo de pintura un retoque o bien, usar delicadamente un cepillito que aplique algo de jabón y se talla suavemente, lo anterior bajo supervisión de alguien que lo sepa hacer. Deben permanecer lo más **secas** posible del sudor del propio pie, razón por la cual se deben guardar en **bolsa de tela** y no en plástico así como evitar punteras de gel.

En México, dos tiendas especializadas en la venta de puntas son: Miguelito y Petipa. Esta última tiene el nombre de un coreógrafo famoso del ballet del S.XIX.

Marius Petipa, nació en Marsella, Francia en 1822 y cursó estudios de danza con su padre y con Vestris. Un día recibió una carta que decía así: “Su excelencia M.Guedeonoff, director de los teatros imperiales, os ofrece el cargo de primer bailarín, cargo retribuido con diez mil francos anuales y una función semibenéfica de añadidura”. Petipa emprende en seguida viaje a San Petersburgo. El primer bailarín no tardó en ser nombrado profesor de baile en la Escuela Imperial. Sus ambiciones apuntaban más allá de la enseñanza; necesitaba crear. Su talento pleno de elegancia lleva la impronta de su fuerte personalidad. Tres de sus obras son el paradigma, el marco, el referente del ballet clásico: **La Bella Durmiente del Bosque** (1890), **El Lago de los Cisnes** (1894-’95) y **El Cascanueces** (1892) todos ellos con música de P.I.Tchaikowsky, sin duda uno de los músicos más famosos e importantes en la música de ballet.²⁷

Hemos comentado sobre el calzado especialmente pues es uno de los rasgos más importantes de la técnica del ballet para las mujeres considerando que será en general a partir de los 12 años de edad o más. Lo anterior obedece a la fuerza necesaria para sostenerse en puntas y poder bailar.

²⁷ Reyna, 1985:98

En relación a la ropa, habrá de considerar que en el caso de las mujeres, el acortamiento en la falda fue fundamental. Pasando por largos vestidos que llegaban al suelo, hasta el llamado “tutú romántico”, falda de tul que cubría hasta debajo de la rodilla²⁸, hasta el tutú conocido como de “forma de plato”, presentado por Virginia Zucchi. “Entretanto, italianas e italianos ganaron último refugio del ballet en San Petersburgo. Zucchi, es descrita por Plestcheiev, historiador del ballet ruso ‘Un vals bailado sobre las puntas de los pies al ritmo de una música de Chilovski, su ejecución se convirtió en un verdadero poema’. Ella había cautivado a Europa entera, con su encanto provocativo, Virginia se llegó a las candilejas para saludar a los espectadores, no ya vistiendo el púdico “tutú” romántico, sino otro, mucho más vaporoso, que dejaba adivinar sus piernas esculturales. Este tutú en forma de rueda se fue acortando y fue bautizado “tutú a la italiana”.²⁹ El siguiente es un ejemplo:



Ahora bien, sobre otras prendas de vestir mencionaremos a continuación innovaciones interesantes.

La ropa para el ballet tiene vínculos y antecedentes con la ropa de moda.³⁰ Sus orígenes datan de 1790, con la Revolución Industrial en donde los ingleses inventaron las medias que se sostienen y las francesas Thérèse Tallien y Josephine de Beauharnais usaron mallas rosas que ya cubrían la parte de la pelvis. Desde la época medieval, lo que cubría las piernas era individual y no estaba unida.

Lo anterior facilitó la elevación de las piernas, ya que de otra manera, se caía la malla individual. Para la década de 1790 al utilizar máquinas para fabricar la ropa fue útil el algodón y la lana que ya no hacían tanto bulto. Entonces existió una ley en la que se pedía

²⁸ Como el que se muestra en la litografía de M.Taglioni.

²⁹ Reyna, 1985:95

³⁰ Rule, 2011: 22-26

que los acróbatas y boxeadores se cubrieran el torso y las piernas así que empezaron a usar la malla, de la palabra francesa *maillot*, que significa envoltura, traje, camiseta de punto. La malla cubría el cuerpo sin cubrir las manos.

EL LEOTARDO

Jules Léotard, inventor del trapecio volante, es conocido también por crear una malla ajustada y tejida en una sola pieza que permitiera plena libertad de movimientos a los gimnastas: los *leotardos*. Con esta prenda, que Léotard denominaba *maillot*, causó sensación por primera vez el 12 de noviembre de 1859 en el **Circo Napoleón de Paris**.³¹

Él solicitó un *jersey maillot* sin mangas, con el cuello más escotado y sostenido en la entrepierna, de donde pudieran salir sus piernas para que su jersey o camiseta no se le elevara mientras realizaba sus acrobacias en el trapecio. Así se hizo una norma para determinadas actividades incluyendo los trajes de baño. Hasta los superhéroes han copiado el principio de ropa ajustada al cuerpo.



Jules Leotard

³¹ <http://imaginary-man.blogspot.com/2011/04/jules-leotard-la-sensacion-en-el-aire.html>

La búsqueda de movimientos más libres llevó también a que años después, la influencia de Isadora Duncan también fuera importante. Las bailarinas rusas a finales del S.XIX utilizaban las túnicas griegas para ensayos, en la famosa época de Mikhail Fokine. Una vez más, la moda en París fue influenciada enormemente por los bailarines, en esta ocasión fueron los de los Ballets Rusos en sus giras por Europa Occidental a principios del S.XX.

En Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, era más difícil e inaccesible el cuero, de ahí que se iniciara la fabricación de zapatillas de lona o tela. Mientras tanto, las mallas en las piernas tenían abultamiento en las rodillas pues aún no se desarrollaban las telas elásticas. Los hilos elásticos con resorte en la cintura surgen hasta que DuPont patentó su trabajo en 1959 relacionado a las fibras sintéticas de Lycra, aka Spandex. Con 2% de fibra elástica, el tejido podía aumentar hasta 7 veces su tamaño. La Lycra fue utilizada por la Marca Danskin en Nueva York y se hizo posible la malla que se usa en el escenario, de manera paralela al desarrollo de las pantimedias.

La libertad de movimiento llegó entonces en la década de los 60's.³²

La siguiente expresión nos muestra una gran propuesta que trascendió en el tiempo y que cruzando distintos espacios nos da una imagen del vestuario de una artista de la talla de Isadora Duncan (1877-1927): "Mi puesta en escena es revolucionaria. No necesito de decorados aparatosos, tutú, zapatilla de punta ni medias rosadas. ¡Ni pensar en maquillarme y recogerme el pelo con un moño! Me bastan una túnica vaporosa y los pies descalzos."³³



Isadora Duncan

³² Rule, 2011: 27-29

³³ Ramírez, 2009:14

Durante sus actuaciones, Isadora usaba una túnica liviana que mostraba el contorno de su cuerpo. Cuando se trataba de obras sobre la revolución, su túnica era de color rojo. El legado de Isadora, la creadora de la danza moderna, fue la influencia que ejerció posteriormente en la danza clásica, el teatro y otras disciplinas corporales.³⁴

Como vemos el calzado y el vestuario son determinantes para el movimiento y para la expresión del individuo. Hoy en día una crítica de los varones que bailan ballet es el uso de mallas. En el repertorio del siglo XIX es frecuente encontrarlas, me imagino que habrá sido una gran novedad para ellos exponer sus piernas de esa manera, sin embargo ya hay muchas opciones distintas a las mallas. Finalmente el cuerpo humano lo que ha ido buscado es la libertad de movimiento.

El uso de mallas para los varones no resulta cómodo para algunos estudiantes. La zona pélvica queda muy expuesta y es por ello que en la EBV, los trajes más deportivos resultan mejores para los estudiantes varones: pants o shorts con una camiseta. Las mujeres utilizan el leotardo y mallas, su peinado es especialmente importante para que el cabello no les impida realizar movimientos importantes en la técnica, como el caso de los giros, en donde si el peinado de “chongo” no es correcto, la cabeza no logra realizar el impulso correcto. Para el peinado se recomienda el uso de horquillas, más que de pasadores y sostenerlo con una pequeña red transparente o del color del cabello.

Sin duda el vestuario, el calzado y el peinado son parte central en el movimiento. Utilizamos telas que son producto del desarrollo industrial. El movimiento ha variado por ello. Para interpretar roles de coreografías de otras épocas, es importante que sepamos situarnos en otros momentos históricos, inclusive el dato del desarrollo de la luz eléctrica es interesante. En el Siglo XIX, los teatros iluminados por luz de lámparas de gas³⁵ creaban otras atmósferas. Ser artista escénico es un reto a la imaginación y al estar más informados hacemos un trabajo más preciso y cuidadoso. Sirva este apartado para tomar decisiones apropiadas de vestuario y calzado.³⁶

³⁴ Op.cit:39

³⁵ La tragedia ocurrida a la bailarina Emma Livry, discípula de M.Taglioni nos permite imaginar las condiciones de los teatros del siglo XIX; En el ensayo de La Muda de Portici, el tul del vestido de Emma se prendió en fuego por una de las lámparas de la época y la pequeña bailarina murió a consecuencia de las heridas. Como decía el Mtro. Arturo Castillo: “Emma Livry, murió quemada”, Reyna, 1985:85

³⁶ En nuestro siglo hay temas coreográficos que no requieren el uso de zapatillas de punta. La selección del calzado debe ir acorde con las necesidades coreográficas. Vale la pena señalar que quienes aprenden a bailar con la técnica que requiere el uso de las zapatillas de punta, al momento de interpretar coreografías que nos las necesitan, logran gran precisión en su trabajo corporal y logran, además, expresarse a cabalidad.

LA MOTIVACIÓN PARA BAILAR

LA MOTIVACIÓN PARA BAILAR

“Nada hay más incierto que la duración de la vida de cada hombre”

Rousseau¹

La principal motivación para bailar es la de sabernos vivos. Como bien indica García Ranz: “La actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como con algo terriblemente enigmático...”² Bailamos para expresar gratitud ante la vida así como manifestar ilusiones, anhelos y temores.

En un nivel más ‘práctico’, y para describirlo en forma esquemática, podemos encontrar que la motivación para asistir al ballet tiene tres razones básicas: como complemento educativo, por prescripción médica o para desarrollar una profesión.³ Sería superficial quedarnos en esas categorías sin decir que la base común entre todas ellas es el deseo de una *formación artística*, esa que nos hace humanos y desarrolla nuestras capacidades.

La formación artística “debería estar dirigida no solamente a aprender un lenguaje y un oficio, sino al desarrollo de una personalidad fuerte y equilibrada”,⁴ como comenta García Ranz. “El desenvolvimiento artístico implica, contra lo que generalmente se sostiene, la atención y el compromiso respecto a un número de elementos que no solamente se refieren al campo profesional propiamente dicho que es el aprendizaje de un oficio, por llamarlo de alguna manera. Un artista no es sólo artista cuando pinta, compone o esculpe sino que es mucho más que eso: es una vida y un carácter, que deben erguirse con entereza, fortaleza e integridad”.⁵

Para formarnos artísticamente encontramos que en el caso del ballet existe una motivación “interna”, resultado del gozo de bailar, el gusto por buscar una técnica expresiva y la satisfacción de comunicar aquello que solo en el lenguaje silenciosos se

¹ Rousseau, 2008: 102

² García Ranz, 1999:157

³ Cfr. el apartado ‘Los varones en el ballet’.

⁴ García Ranz, 1999:182

⁵ Op.cit:184

puede decir⁶ y la “externa” resultado de estímulos familiares y del grupo social. Si ejemplificamos la motivación interna y externa como ruedas complementarias, como en el caso de una bicicleta, veremos que la motivación...nos mueve⁷. Las “ruedas” o “llantas” de motivación pueden tener valor distinto para cada sujeto: cabe aclarar que si sólo existe motivación interna, que sería como un monociclo, ciertamente hay avance, pero si la motivación externa es la única que está activa, nunca habrá resultados positivos: nadie puede hacer bailar a otra persona aún cuando le ofrezca el mejor impulso de motivación externa, pues como nos dice Quintiliano: “El deseo de aprender se apoya en la voluntad que no puede ser obligada.”⁸ Lo más equilibrado es la existencia de motivación interna y externa.

Con las siguientes imágenes ejemplificamos la diferencia entre las distintas motivaciones:

En la primera imagen hay dos ruedas que representan cada una la motivación interna y la motivación externa



⁶ Referencia a *Le tresor des humbles* de Maurice Maeterlinck (Oliva, Torres Monreal, 2003:238).

⁷ Motivo: que mueve o tiene virtud para mover, impulso que induce a una acción consciente o voluntaria, Diccionario enciclopédico 1998:1100.

⁸ Comenio, 2009: 74



El monociclo representa exclusivamente motivación interna



En esta imagen, una de las fuentes de motivación supera a la otra.

Para bailar, hay que querer bailar. Como nos indica la Mtra. Martha O'Reilly: "Para bailar hay que **querer, saber y poder**. Esos son los tres ingredientes fundamentales para lograrlo." Si alguno de ellos no está presente, los esfuerzos serán en vano.

Añadido a eso, el ballet debe ser una actividad que atienda simultáneamente el **presente** y el **futuro**. Debe dar satisfacciones y ofrecer retos en el **presente**; pues si bailamos únicamente para el futuro, caemos en eso tan criticado por el propio Rousseau de la

“Educación bárbara que sacrifica el presente a un futuro incierto”⁹, pero también debe existir la mirada puesta en el **futuro**. El aprendizaje de la técnica del ballet lleva años, y si bien hay satisfacciones en cada clase, en cada etapa, debemos insistir en que todo ladrillo que colocamos en el aprendizaje, debe ser capaz de sostener al ladrillo subsecuente. La enseñanza en niveles básicos es medular para lo que logrará un estudiante de niveles pre-profesionales y profesionales. Si el alumno aprende lo básico de manera correcta, el camino futuro será más adecuado. Si un alumno aprende con errores en lo básico, su camino necesariamente se verá truncado, desgraciadamente en muchas ocasiones por alguna lesión, especialmente de rodillas, o simplemente en la incapacidad de realizar movimientos más sofisticados y de mayor reto. Como dice la Mtra. Sylvie Reynaud, directora de la Compañía Nacional de Danza, “técnica sólo hay una, la buena.” El cuerpo humano tiene rangos de movimiento que no se deben violentar, el resultado de hacerlo ocasiona que con el paso del tiempo las articulaciones se lesionen, no son pocos los bailarines que, por forzar algunos movimientos han tenido por ejemplo desgaste extremo especialmente en la cadera, llegando hasta la necesidad de tener cirugías y prótesis en la articulación.

CONSIDERACIONES TÉCNICAS BÁSICAS:

- alineación correcta en la flexión plantar de los pies (apuntar los pies)
- distribución correcta del peso del cuerpo cuando el pie es sostén
- *rotación de las piernas a partir de las caderas¹⁰
- control del abdomen
- alineación de las tres cavidades de nuestro cuerpo: pelvis, tórax y cráneo
- uso suficiente de energía¹¹ y coordinación.

⁹ Rousseau, 2008: 102

¹⁰ Los músculos necesarios para la rotación de cadera y muslo son: psoas-ilíaco, sartorio, glúteo medio, glúteo mayor, seis rotadores profundos, bíceps crural, aductor menor y aductor mayor.

¹¹ Para uso de la energía corporal recomiendo referirse a la Técnica Alexander y a la disciplina del T'ai chi.

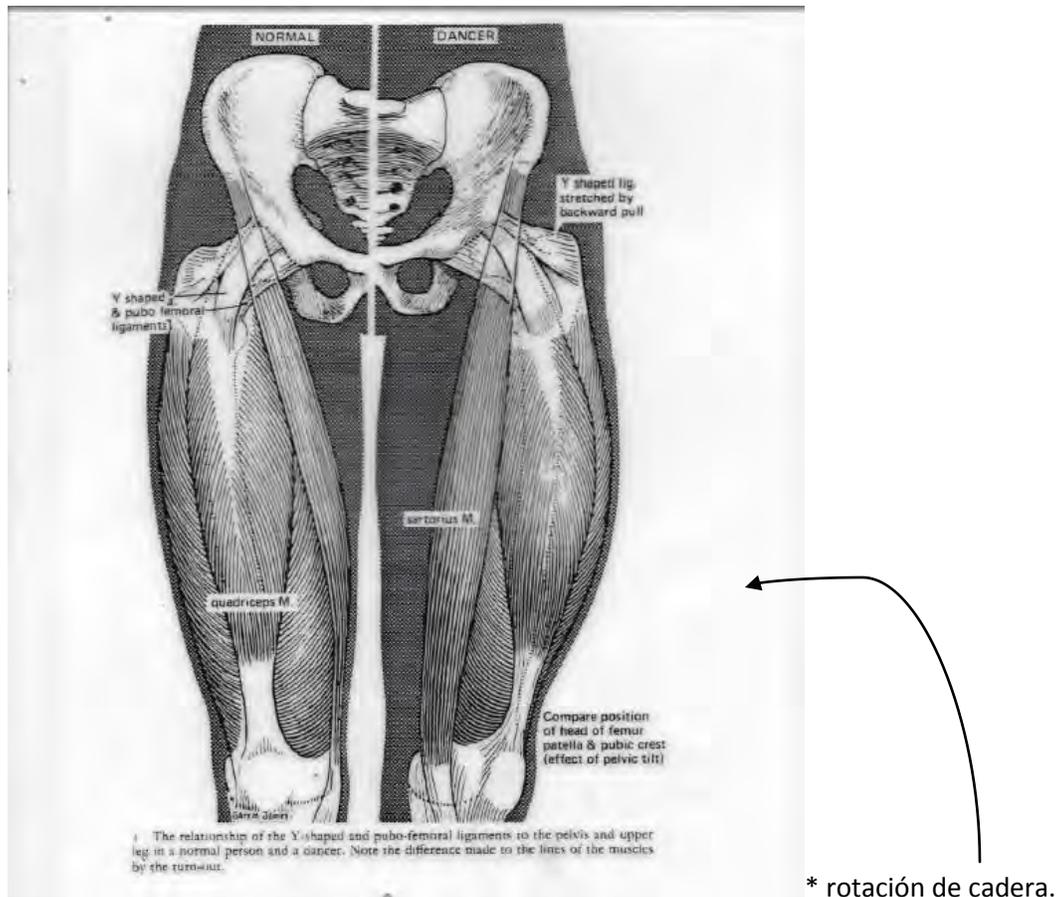
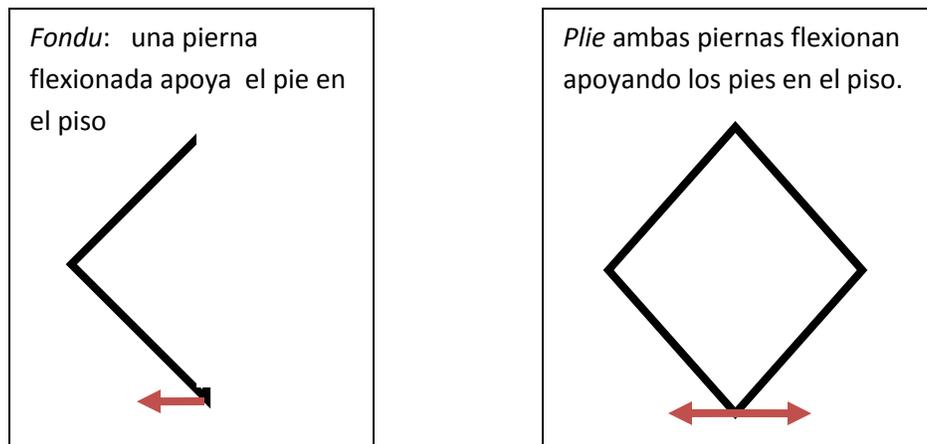


Ilustración de ajuste de pelvis para rotación de caderas para el ballet.¹² Hay que insistir que en la imagen del lado izquierdo, el muslo se ve mostrando el músculo cuádriceps visto de frente, al momento de la rotación de la cadera (como se muestra en el lado derecho de la ilustración), hay un ajuste en todo el muslo, así es el movimiento del *en dehors* o *turn out* para el ballet.

Los movimientos básicos de construcción de la técnica son: la extensión y la flexión. Refirámonos a ellos como los principales “tabiques y el cemento” para la construcción del trabajo técnico de las piernas. Si un maestro logra transmitir a sus alumnos la alternancia correcta entre flexión y extensión, cuidando su alineación, los resultados serán óptimos, logrará moverse coordinadamente, además desplazarse con agilidad.

¹² Material de la EBV.

Para la flexión (cemento que une los movimientos) es importante diferenciar los movimientos de *plié* y de *fondue*. En el *plié*, son los dos pies los que tienen contacto con el piso mientras que en el *fondue* es sólo uno, en esta segunda opción, la otra pierna (que no tiene contacto con el piso) puede estar en posiciones de alturas variadas, desde un *cou de pied* hasta un *attitude* elevado (*devant, derrière, a la seconde*, por mencionar lo más común). Sin *plié* o sin *fondue*, la danza clásica es imposible, por ello la importancia de insistir en una alineación correcta para realizarlo sin riesgo.



la flecha se refiere al pie de apoyo ←

la línea se refiere a la pierna o las piernas flexionadas. —

TRES VERTIENTES PRINCIPALES PARA EL ACERCAMIENTO AL BALLET

“El gran secreto de la educación es hacer que los ejercicios del cuerpo y los del espíritu se sirvan siempre mutuamente de descanso.”

Rousseau¹³

Bailar como complemento educativo, bailar por prescripción médica y bailar para la vida profesional.

¹³ Rousseau,2008:300

1. Bailar como Complemento educativo

La clase de ballet requiere de disciplina, rigor y esfuerzo que deben ir de la mano con satisfacciones. Hay familias que atienden el llamado de los hijos que desean bailar, otras tienen en su historia alguna referencia de alguien que quiso bailar en la familia (y no lo hizo) y llevan al hijo o hija para satisfacer dicha situación. En los casos en que la familia es la interesada y el alumno no lo está, el resultado es desafortunado. Rousseau nos comenta de esa educación que puede ser dañina cuando “La edad de la alegría transcurre en medio de llantos, de castigos, de amenazas, de esclavitud.”¹⁴

Existe una modalidad de enseñanza llamado por la RAD: “*Baby Ballet*”¹⁵. Hace que desde muy pequeños los alumnos tengan rutinas de disciplina que implican no sólo la asistencia regular sino la del arreglo personal (en el caso de las niñas pequeñas puede ser un fastidio el peinado con chongo y uso de zapatillas con resorte desde pequeñas). Quienes al cumplir 18 años de edad, llevan 16 años “bailando” no necesariamente lo hacen mejor ni con óptimos resultados. Aquí aplica el dicho popular: “No por mucho madrugar amanece más temprano”.

CONSIDERACIONES TÉCNICAS PARA LA ENSEÑANZA DE ALUMNOS PEQUEÑOS

La posición del ballet requiere fuerza abdominal y control en las caderas. Algunos maestros, desconociendo lo anterior, permiten que sus pequeños alumnos pongan las posiciones de ballet que requieren rotación en las caderas, sin que el estudiante tenga la posibilidad de tener control para hacerlo y además lograr hacerlo con técnica correcta, haciendo el ajuste necesario en la pelvis (ver ilustración a continuación). El resultado frecuente es que los estudiantes aprenden a hacer movimientos con mala técnica, y para borrar ese aprendizaje (que se realiza en edades muy tempranas y se fija en la memoria) el esfuerzo será mayor y, lamentablemente, en ocasiones es imposible corregir aquello que no tiene alineación correcta y se fijó en los patrones de movimiento a edad temprana.

*“Educar a los niños es un oficio en el que hay que saber perder el tiempo para ganarlo”*¹⁶

¹⁴ Rousseau, 2008:102

¹⁵ Atención a alumnos a partir de dos años de edad, sistema de la RAD

¹⁶ Rousseau, 2008:203

“Todas las cosas primeras son el fundamento y base de las que han de seguir, si son firmes, con firmeza se podrá construir lo demás; si indecisas, habrá siempre indecisión. ...Por eso Timoteo el Músico exigía doble retribución a aquellos discípulos que llegaban con él con algunos conocimientos del arte adquiridos en otra escuela, porque decía que su trabajo era doble también: había que corregir lo que antes aprendieron mal y volver a enseñarlo bien.”¹⁷

LA EDAD PARA BAILAR

¿A qué edad se recomienda empezar a estudiar ballet? La edad “ideal” no existe pues cada individuo tiene características distintas, sin embargo podemos decir que con 50 años de experiencia, la EBV recomienda que el inicio del aprendizaje no sea antes de los 4 años y medio años de edad. En promedio se podría sugerir que **entre los 6 y los 9 años** ya hay madurez y capacidad para empezar a trabajar la técnica propiamente dicha con resultados favorables físicos y emocionales, siempre y cuando el cuerpo haya tenido suficiente estímulo y motivación al movimiento y logre tener fuerza, flexibilidad y coordinación, así como peso adecuado para la edad. Antes del ballet se sugiere el aprendizaje de la natación, por los patrones de movimiento que ahí se establecen así como caminar, correr, brincar, andar en triciclo, jugar.

Quienes estudian ballet en la infancia y más adelante no desean prolongar muchos años su estudio habrán recibido beneficios de trabajo físico, mental y emocional. Sus primeros años le aportarán elementos de gran valor para poder tener satisfacciones en otras disciplinas como el jazz, danzas árabes, hawaiano, clavados, nado sincronizado...Iniciar con esas disciplinas y luego intentar el ballet es algo mucho más complicado y no da tan buenos resultados. Iniciar el ballet después de los 12 años, salvo algunas excepciones, **NO** se recomienda.

El fenotipo de alguien que quiere estudiar ballet como complemento en su educación debe cumplir requisitos mínimos de fuerza, coordinación, flexibilidad, musicalidad. La población en general está apta para hacerlo.

Para la etapa del ballet como futuro profesional los requisitos son más específicos y **muy, muy difíciles** de encontrar en la población. No es de sorprender que las filas para ingreso en las grandes escuelas de ballet, con miras a la profesión, los criterios de selección son muy cuidadosos en donde además se consideran los antecedentes fenotípicos de los

¹⁷ Comenio, 2009 :120

progenitores de los aspirantes. Ejemplo de ello es la Escuela del Bolshoi¹⁸ en Rusia, sean de cientos de personas y el ingreso es de algunas decenas o menos.

TALENTOS INDIVIDUALES

Cada ser humano posee distintas habilidades, para ejemplificarlo me referiré a dos seres vivos muy distintos: los “patos” y los “pollos”. Los patos **no** tienen un pico puntiagudo para sacar lombrices de la tierra, mientras que los pollos **no** tienen patas que les permitan nadar. Cada uno tiene sus talentos: ¿Quién es mejor, un pato o un pollo? Dependerá de qué habrá de hacer el pato o el pollo para saber quien está mejor adaptado a lo que se necesita. El ballet requiere de habilidades muy específicas, y quienes no las poseen no deben sentir que son menos valiosos que quienes sí las poseen, tan sólo habrán de encontrar en qué tipo de actividades lograrán desarrollar mejor sus habilidades.

La edad para concluir el estudio del ballet como complemento educativo es en promedio a los 13 o 14 años de edad. En ese momento deberán continuar quienes tengan aspiraciones profesionales, sin embargo hay quienes aún sin dichas aspiraciones desean continuar ya que están interesadas en mantener su entrenamiento. Para quienes no poseen un cuerpo que pueda realizar los movimientos de la técnica clásica se recomienda valoren el esfuerzo y los resultados que obtienen, si su cuerpo no puede atender aspectos esenciales **de la técnica y de la estética** del ballet, el resultado puede ser de gran frustración.

2. Bailar por prescripción médica

Muchos ortopedistas refieren las clases de ballet para lograr que se corrijan algunos padecimientos. El ejercicio continuo es muy provechoso para atender casos de: “pie plano” Ello se debe a que en el ballet los pies se estimulan mucho. (apuntar un pie es hacer una flexión plantar a partir del tobillo)¹⁹.

¹⁸ En 1776 es considerada la fecha oficial en que nace el Ballet Bolshoi en Moscú. La compañía de ballet cuanta con 213 bailarines. Del programa de mano: Ballet Bolshoi, Octubre 2004: 11.

¹⁹ Thompson, Floyd, 1994:134

“La mayoría de los bebés nacen con los pies planos, aumentando el arco de sus pies a medida que van creciendo. Pero en algunos niños que nacen con pies planos propiamente dichos, el arco del pie nunca se acaba de desarrollar por completo.”²⁰

Otro caso frecuente es el del ballet para fortalecer las caderas que tienen alguna dificultad de movimiento, bien hayan sido niños que nacieron, por ejemplo, con caderas luxadas.

“La luxación o displasia de cadera es más frecuente en niñas que en niños.”²¹ El trabajo muscular constante muestra grandes mejorías ya que la técnica clásica está especialmente orientada al trabajo con rotación de caderas, con ello se fortalecen.

El ballet atiende a todo el cuerpo, es una actividad física integral.

También hay quienes asisten por terapia para la coordinación motriz o para lograr beneficios para la atención y la concentración del alumno.

3. Bailar para la vida profesional

“Con todos esos hermosos talentos, si quien los tiene no se encuentra en circunstancias favorables para usarlos, perecerá de miseria como si no tuviera ninguno”²² Contrario a eso, ahora vemos que la vida profesional de un estudiante de ballet no se limita al ámbito de ejecutante, sino que también puede ser el de la docencia, la coreografía, la investigación y las cuestiones de gestión cultural²³, para todo se requiere preparación especializada. En general, la falta de espacios que atiendan el desarrollo a nivel educación superior en las últimas áreas mencionadas es uno de los muchos retos que tenemos.

²⁰ http://kidshealth.org/parent/en_espanol/general/common_ortho_esp.html

²¹ <http://www.artrimed.net/problemas-de-cadera-en-ninos/>

²² Rousseau, 2008:289

²³ La Universidad del Claustro de Sor Juana ofrece estudios de gestión cultural: www.ucsj.com.edu,

El caso de los ejecutantes:

“Hay mucha diferencia entre complacerse en un trabajo y ser apto para él.”²⁴ Tal es el caso de quienes tienen la voluntad pero no cuentan con las características físicas que el ballet clásico requiere en el caso de ejecutantes.

En el caso de bailarines ejecutantes las características fenotípicas para lograrlo son muy importantes. Para explicar algo sobre las proporciones humanas vemos que desde hace cientos de años existía la preocupación por definir cuál es una proporción “ideal”.

En relación al cuerpo humano, los griegos y romanos estudiaron las proporciones que se consideraron armónicas. Leonardo Da Vinci estudió estas proporciones y las plasmó en el dibujo, titulado "Las proporciones del hombre".

Está basado en las teorías del arquitecto romano Marco Vitruvio sobre la aplicación de la sección áurea al ser humano: la proporción entre la distancia desde la cabeza hasta el ombligo y desde éste hasta los pies, debe ser la misma que la proporción entre la distancia desde el ombligo hasta los pies y desde la cabeza hasta los pies.

El hecho de que este sistema de relaciones armónicas, también conocido como la proporción divina, pudiera trasladarse a la figura humana, tuvo una gran importancia durante el renacimiento.

En las estatuas antiguas y en los hombres perfectamente proporcionados, el ombligo divide su altura total, según la sección áurea. Esta comprobación, que está de acuerdo con los cánones muy estudiados de Durero y de Leonardo, han sido hechas nuevamente en las estatuas griegas de la época de Fidias.²⁵

Lo anterior no es válido para un bailarín, el ombligo en el centro del cuerpo haría que las piernas fueran muy cortas. El bailarín necesita, sobre todo en el SXXI, que sus extremidades sean largas, quizás la proporción sea, que a partir de los pies, la distancia a su ombligo corresponda al menos al 60% de su estatura total; además, la caja torácica no debe ser muy ancha.

Un bailarín de ballet, para desempeñarse con técnica, requiere tener ciertas aptitudes físicas: fuerza y flexibilidad, elevar las piernas a partir de las caderas, mismas que

²⁴ Rousseau,2008:294

²⁵ <http://www.profesorenlinea>

necesitan tener la posibilidad de lograr la rotación para elevar el fémur y toda la pierna, fenotipo que tienda a esbelto, pies arqueados o suficientemente fuertes para lograr los saltos virtuosos y en el caso de las mujeres, subirse a las puntas; cuello largo, todos tenemos 7 vértebras cervicales, pero no todos las tenemos con la misma distribución.

Las proporciones se buscan muy armoniosas en las extremidades y el torso, cuello largo, estatura (aquí hay variaciones según la compañía en la que se desee trabajar), en algún tiempo se comentó que para la CND era la estatura mínima de 1.70 mts. la que se esperaba para las bailarinas que conformarían el cuerpo de baile (grupo); se requiere peso que implique ligereza. Los varones que cargan a las bailarinas no deben lesionarse por cargar bailarinas. Tener buen tono muscular, flexibilidad, además de poseer memoria capaz de retener frases de movimiento muy largas, musicalidad, expresión.....y querer bailar. Además, es importante que tenga la versatilidad de aprender otros lenguajes dancísticos, pues las coreografías del siglo XXI no se limitan al trabajo clásico. Por ello, se recomienda que también se incluya en su preparación el estudio de técnicas contemporáneas, entre las que podemos mencionar por ejemplo: la técnica Limón.

En México, como se explicó en el apartado de escenarios profesionales, son básicamente dos las compañías profesionales: la Compañía Nacional de Danza y el Taller Coreográfico de la UNAM; existen otros esfuerzos que se han concretado en compañías de más reciente creación, como las de Guadalajara, Cuernavaca, Campeche, Mazatlán o Monterrey que con más dificultades ofrecen un trabajo firme a sus miembros debido a incertidumbres en sus temporadas y en su financiamiento. La oferta de trabajo es mínima si consideramos que en un país con más de 110 millones de habitantes sólo hay plazas para alrededor de 190 personas (mujeres y varones) sumando TODAS las compañías clásicas o con técnica clásica del país que tienen posibilidades de retribuir económicamente el trabajo de sus bailarines de manera sistematizada.

OPORTUNIDADES DE EMPLEO PROFESIONAL:

Resulta por un momento interesante comparar el quehacer futbolístico y el dancístico en México. La población que juega futbol es muy numerosa y existen muchos clubes que preparan a los jugadores y tienen torneos frecuentemente. Pocos son los seleccionados para el equipo nacional, sin embargo muchos juegan ya en un nivel pre profesional o profesional. De manera equivalente, del total de niños que juegan futbol y del total de gente que baila ballet, pocos serán los seleccionados. En danza no existe ese nivel (como los clubs de futbol soccer) de compañías que tuvieran experiencia continua en el foro. Los futbolistas para la selección nacional hacen carrera previa...los bailarines no tienen esas

oportunidades. Es decir, en el área dancística nos falta una categoría equivalente a las selecciones de soccer conocidas como Sub-17, Sub-20. Las compañías independientes con “estabilidad” financiera no son numerosas y no están vinculadas con las compañías profesionales.

Atendiendo lo anterior y con el ánimo de ofrecer espacios de desarrollo profesional a las ex alumnas de la EBV que ya tenían características profesionales surgió el proyecto de Compañía *Danza Momentum*. Desde 1998 la EBV apoya a *Danza Momentum*, ofreció ser su sede para ensayos y posibilitó incluso algunas funciones. Bajo la dirección de Martha Elena Trejo, se presentó por primera vez en la Sala Covarrubias de la UNAM participando en una función con el Grupo *Danza Libre Universitaria*. El trabajo de producción coreográfica permitió que *Danza Momentum* participara en eventos en diferentes Salas de la República y del extranjero. Entre las Salas mencionadas están: la Sala Miguel Covarrubias, la Sala Carlos Chávez y la Sala Juan Ruiz de Alarcón, en el Centro Cultural Universitario, el Museo Universitario del Chopo; se trabajó con la Orquesta Sinfónica Nacional con los Cuentos de *Mamá la Oca* en el Palacio de Bellas Artes (2005), además de otras presentaciones en foros como el Centro Banamex, o el Teatro del Periodista y el Teatro del Seguro Social en Querétaro. A nivel internacional *Danza Momentum* se presentó en la Ciudad de Trujillo, Perú, en un festival Internacional en el año 2003. El respaldo de la maestra O’Reilly contribuyó al desarrollo profesional de los miembros de *Danza Momentum* ante las dificultades existente de plazas de contratación en espacios profesionales para bailar. La bailarina Ana Roca, quien bailó en *Danza Momentum* y posteriormente fue becada en el extranjero (Inglaterra) ingresó al TCUNAM cuando se abrió una plaza.

Danza Momentum es un proyecto de profesionalización de ex alumnos y seguirá basada en el ballet clásico, desarrollando un lenguaje denominado por algunos como ballet contemporáneo.

LA HORA DEL RETIRO

Quisiera comentar que la vida productiva en el escenario es equivalente a la de cualquier atleta. El depender del cuerpo para la actividad profesional tiene sus limitaciones. La década de los años 20 en general es la “más” productiva, pues ya se tiene experiencia y hay vigor físico, posteriormente es la experiencia la que más sostiene la actividad. Grandes artistas tienen una carrera activa hasta los 35 años, eso no quiere decir que no se pueda seguir bailando después de dicha edad. El caso más extremo para ello es el de la bailarina Alicia Alonso, del Ballet Nacional de Cuba, a quien pudimos ver cuando vino a México, y

trabajaron en las instalaciones de la EBV, haciendo clase de ballet y ejercicios de punta a edad avanzada. Ella aún bailaba en su década de los 70.

Además, un ejecutante se sigue desarrollando con otros talentos como lo ha mostrado la Mtra. Ludovica Mosca quien en su década de sus 40 inició su camino en la Danza Barroca, encontrando grandes satisfacciones, mismas que han servido de estímulo a otros bailarines.

El caso de los docentes:

Algunos optan por la docencia para compartir su pasión y conocimientos sobre el ballet además de ver a otros desarrollarse en el arte, otros habiendo deseado bailar profesionalmente, y sin haber podido tener esa oportunidad, ven en la docencia cierta continuidad y cercanía con una actividad que le resulta agradable, y la tercera y peor es la de creer que dar clases es tarea fácil y abrir una escuela puede ser un “negocio”²⁶.

En el apartado ‘los sistemas ingleses’ se mencionó que en su origen se buscaba replantear para la docencia su máxima dignidad. En general la formación docente seguirá siendo piedra angular para el ballet, como lo dijera Margot Fonteyn, “el factor más importante es un buen maestro”.²⁷

Para su formación se requieren cuatro elementos: 1) haber bailado, 2) haber pasado por un proceso de discipulado²⁸, 3) tomar cursos especializados de ballet y 4) tomar cursos²⁹ relacionados con su profesión tales como: anatomía, historia del arte, iluminación teatral, música, pedagogía, psicología, sociología... mismos que fortalecen la experiencia de vida y por tanto del trabajo.

²⁶ De *Negotium*: no ocio; Torres Monreal, 2003:53

²⁷ Trejo, 1997:61

²⁸ Ver apartado Sistemas ingleses, pág.13-14

²⁹ Ejemplo de ellos fueron los organizados gracias a la iniciativa del Ing. Vázquez Araujo, en donde un grupo de maestras de diversas escuelas particulares y públicas se reunieron en las instalaciones de la Ollin Yoliztli, en el D.F. para aprender sobre anatomía, historia de la música, historia del ballet, entre otros. Dicho grupo de maestras posteriormente dio origen a la Sociedad Mexicana de Maestros de Danza, A.C. formada en 1989

El caso de los coreógrafos:

“el artista es, pues, el único autor de sus propias normas, existiendo tantas como artistas, ya que la libertad del verdadero poeta obedece a una necesidad interna”³⁰

Para el caso de los coreógrafos sus normas están sujetas a otros. Su especialidad requiere de gran capacidad para trabajar con sujetos que no sólo son cuerpos en movimiento, sino que incluyen emociones, intelecto, pasiones, frustraciones, ambiciones. Sus ideas obedecen a lo que otros pueden realizar combinando con lo propio.

En la EBV desde finales de la década de los años 70 se presentan los Concursos de Coreografía. Este ha resultado ser un espacio de desarrollo al talento **creativo** plasmado en las coreografías. Los alumnos desarrollan una coreografía en donde eligen todo lo que a continuación se señala: el tema, la música, el vestuario, la escenografía, la utilería, el diseño coreográfico, los movimientos utilizando el vocabulario de ballet y movimientos que complementen su idea original, el número de participantes.

Han sido muchas las coreografías que ahí tienen su primer espacio público. Derivado de ello algunos alumnos inclusive han recibido premios, uno de ellos el premio a la Coreografía Balsas en el Concurso Coreográfico Internacional organizado por Cuba (1991). Algunos alumnos encuentran en este espacio su vocación y más adelante se desarrollan a nivel profesional, ejemplo de ello es la Mtra. Nadia Lartigue³¹ (mencionada en el apartado de ‘escenarios profesionales’).

No termino sin antes indicar que, como indica García Ranz, la motivación por la formación artística es *individual*:

“el trabajo artístico implica un proyecto de vida, una entrega al mundo y al propio silencio interior, una gradual expansión de conciencia y una dirección que lleva a una meta, que es la de establecerse en un ámbito trascendental”.³²

³⁰ Torres Monreal, 2003:102

³¹ Coreógrafa N.Lartigue, mayores referencias en el apartado de ‘escenarios profesionales’.

³² García Ranz, 1999:contraportada

LA ENERGÍA PARA BAILAR

LA ENERGÍA PARA BAILAR

La diferencia entre un cadáver y un cuerpo vivo la da su energía.

Dr. Héctor Mario Montoya

Necesitamos energía para sobrevivir, necesitamos energía para el movimiento. El tener, o mejor dicho, el ser un cuerpo que se expresa a través del movimiento requiere de energía vital y es deseable que esté equilibrada. Proviene de la alimentación y de una fuente de energía compleja que tiene otra naturaleza: la vida social.

Hay etapas de la vida en que no resulta fácil comprender cómo podemos alimentarnos o cómo podemos relacionarnos con los demás para sostener un nivel óptimo de energía. A continuación presento un breve acercamiento a ambos tipos de energía.

LA ALIMENTACIÓN

La manera en que se ha designado al paso de energía de unos seres vivos a otros es conocida como cadena alimenticia. Toda la cadena está motivada por la energía del Sol.

Las plantas tienen una manera muy especializada para captar la energía del Sol y transformarla en sustancias que permiten que la vida continúe. Hay seres vivos que exclusivamente consumen plantas, son herbívoros; por ejemplo, los caballos, pueden correr a gran velocidad y en ocasiones pueden saltar con gran vigor. Otros animales que poseen gran fuerza y agilidad han desarrollado hábitos distintos para procesar la energía y dependen del consumo de otros animales, por ejemplo los leones que son carnívoros y que a veces comen antílopes, los cuales siendo herbívoros dependen de las plantas.

El ser humano se logra adaptar con relativa facilidad al medio ambiente en donde se desarrolla y también cabe decir que sus hábitos alimenticios provienen de largas tradiciones del grupo al que pertenece. Si bien hay quienes prefieren ser herbívoros más que carnívoros, todos necesitan tener alimento suficiente para vivir. Indirectamente es la energía del Sol, transformada en los distintos alimentos la que a todos nos permite estar vivos, ello nos recuerda que en el universo seguimos siendo parte activa de la vida de las estrellas pues todo lo que se transforma proviene de ahí.

La sugerencia de “comer vivo” como lo explica la Dra. Edith Sagrero,¹ especialista en nutrición, está orientada a buscar alimentación que procure ser una fuente lo más directa posible de la energía que brinda la naturaleza. Sugiere se eviten aquellos alimentos que pasan procesos complejos de industrialización. Por “comer vivo” no se refiere a comer la manzana segundos después de cortarla de un árbol, sin duda queda claro que aún pasadas algunas horas desde que la manzana se desprendió del árbol, está mucho “más viva” que una mermelada. Tal como indica la Dra. Sagrero, mientras más podamos comer de fuentes directas de la naturaleza, mejor captación de la energía del Sol tendremos.

Si bien es deseable comer alimentos frescos, en ocasiones, por la forma de vida en nuestro siglo, tenemos que recurrir a alimentos que se han procesado para su conservación. Muchos han sido los avances en dichos procesos: los alimentos se presentan enfrascados, enlatados o refrigerados (pues ello evita su descomposición y nos permite disfrutar alimentos que de otra manera nos serían inaccesibles, por ejemplo el pescado en zonas donde no hay costa ni lagunas cercanas).

La realidad urbana nos facilita muchos procesos de la alimentación; en general no producimos nuestros propios alimentos, ni los transportamos, la parte del proceso que nos corresponde es la de **seleccionarlos, prepararlos y consumirlos** en las proporciones adecuadas a nuestras necesidades.

Si dejamos de **hacer el esfuerzo** por identificar aquello que está más próximo a proveernos de lo que necesitamos, sin duda caemos en excesos que producen poblaciones enfermas. Según Gustavo Maldonado Venegas, director de la ONG Fondo para la Paz, tal es el caso de la población mexicana: “El presidente de México, Felipe Calderón, hizo oficial que México ocupa el primer lugar en obesidad infantil y adulta así como el primer lugar en diabetes infantil y anunció un programa nacional para combatirlas. También señaló que en la actualidad un 70% de los adultos en México sufren sobrepeso. El Ejecutivo afirmó que la primera causa de muerte en el país es la diabetes y que el 90% de los casos de esa enfermedad son provocados por sobrepeso u obesidad.

Y añada que, en contraste, en México existen casi dos millones de niños indígenas desnutridos: “Siete de cada diez niños de comunidades indígenas sufren desnutrición.”²

¹ Dra. Edith Sagrero en conferencia sobre Alimentación, Sistemas Naturistas; EBV, 1993

² <http://www.rnw.nl/espanol/article/mexico-primer-lugar-mundial-en-obesidad>

No es menor la preocupación de educarnos para comer de manera que el cuerpo físico tenga lo que necesita: ni de más, ni de menos; Sin embargo, es también muy importante procurar que la vida emocional esté saludable.

CONCEPTOS BÁSICOS DE LA NUTRICIÓN.³

Cuánto más débil es el cuerpo, más ordena, cuánto más fuerte, más obedece.

Rousseau

Alimentos son aquellas sustancias naturales o transformadas que contienen uno o más elementos nutritivos y pueden ser de origen animal o vegetal, ser sólidos o líquidos. Tras ser ingeridos, los alimentos avanzan por el tubo digestivo donde, mediante el proceso físico químico de la digestión van modificando su estructura y separándose en diversos *nutrimentos*, para en esa forma más simple poder ser absorbidos.

Nutrimentos: Los hidratos de carbono, proteínas y lípidos, se les denominan macro nutrimentos y son calorigénicos, es decir producen energía, cada gramo de los dos primeros proporcionan 4 calorías, en tanto que los lípidos o grasas proporcionan 9 calorías por gramo. Los micro nutrimentos son las vitaminas y los minerales. Los nutrimentos no actúan ni se utilizan en forma aislada unos de otros y aun los requerimientos que el organismo tiene de ellos son interdependientes.

Alimentación normal, equilibrada o saludable, es aquella que permite al que la consume, mantener las características bioquímicas peculiares de la salud y del momento de desarrollo o situación fisiológica en que vive, a la vez que le permite el ejercicio de las distintas actividades que realice.

Dieta: es el conjunto de alimentos y platillos que se consumen a diario.

Alimentación suficiente: aquella que satisface las exigencias energéticas del organismo (Ley de la Cantidad).

³ Comunicación personal con la Dra. Lourdes Pietra Santa en la EBV, agosto, 2011. Ella nos refiere la obra de Cervera, P. y a la de Pérez Lizaur como referencias importantes en la temática de alimentación.

Alimentación completa: aquella que incluye en su composición de *nutrimentos* tanto energéticos como reguladores: Hidratos de carbono, proteínas, lípidos, vitaminas y minerales (Ley de la Calidad).

Alimentación equilibrada: aquella que contiene la adecuada proporción de los nutrimentos entre sí (Ley de la Armonía).

Alimentación adecuada: Es la conveniente para el organismo para el que este diseñada, para lo cual se debe considerar edad, sexo, talla, estado fisiológico o fisiopatológico, actividad, clima. Sin olvidar que el individuo es un ser biopsicosocial por lo que también deben considerarse hábitos, costumbres, ambiente agradable durante las comidas, sabores, presentación. Y desde luego aquí se incluye que debe de ser inocua, es decir libre de gérmenes y contaminantes (Ley de la Adecuación).

Cada país interesado en proporcionar educación alimentaria a su población ha elaborado sus propios esquemas y lineamientos considerando las recomendaciones de los organismos internacionales (OMS y FAO), así como sus propias particularidades.

Lineamientos generales para una alimentación saludable

En México **EL PLATO DEL BIEN COMER**, ha mostrado ser una herramienta práctica y sencilla para el desarrollo de menús que cumplan con las características de una dieta correcta.

El Plato del bien comer, es "un gráfico que se empezó a utilizar desde hace algunos años y cuyo uso se volvió reglamentario a partir de enero de 2006, ya que apareció como parte de una norma oficial (NOM-043-SSA2-2005, publicada en el Diario Oficial de la Federación) que especifica distintos aspectos para orientar a nuestra población en materia de nutrición".⁴

La nutrióloga Brenda Leticia Salgado Enríquez, egresada de la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México, comenta que "muchas gente no sabía interpretar la pirámide alimenticia, era difícil establecer las cantidades y proporciones de alimentos que se podían consumir, y ahora vemos, en la práctica, que con el Plato del bien comer es más fácil

⁴ Comunicación personal con la Dra. Pietra Santa, en la EBV, agosto, 2011.

aclarar las dudas de los pacientes, dado que es una herramienta de uso mucho más sencillo".⁵

El diseño del *PLATO*, consiste en un círculo dividido en tres segmentos, el superior se refiere a las *Frutas y Verduras* en color verde que los identifica como alimentos reguladores que aportan vitaminas y minerales. El de la izquierda a *Cereales* en color amarillo que lo identifica como alimentos energéticos y el segmento de la derecha corresponde a *Leguminosas y Alimentos de origen animal*, identificado en color rojo como función de alimentos plásticos o constructores.



Las leyendas de *MUCHA*, *SUFICIENTES*, *COMBINA* Y *POCOS*, describe la cantidad sugerida de consumo por grupo así como la complementariedad de cereales y leguminosas para obtener proteínas de buen valor biológico; por lo que respecta a que se consuman pocos

⁵ <http://www.alimentación-sana.com.ar/Portal%20nuevo/actualizaciones/conunplato.htm>

alimentos de origen animal la razón es clara, para evitar el exceso de grasas saturadas y colesterol.

Existen láminas didácticas y gran información del tema para atender el Plato del Bien Comer.⁶

Al final se añaden cuatro puntos que dan la pauta final para lograr una alimentación saludable:

- Incluye al menos un alimento de cada grupo en cada una de las tres comidas del día.
- Come la mayor variedad posible de alimentos.
- Come de acuerdo con tus necesidades y condiciones. Ni de más ni de menos.
- Consume lo menos posible de grasas, aceites, azúcar y sal.

Cálculo de peso ideal:

Se han desarrollado tablas de peso ideal en relación al sexo y a la talla, entre ellas están las de la *Metropolitan Life Insurance*, en las que se considera la complexión corporal tomada a partir de la anchura del codo. También se cuenta con las de la Dra. Leticia Casillas, estudio realizado a un grupo de estudiantes universitarios mexicanos y se señala el peso de acuerdo a la estatura, con un peso mínimo recomendado, peso ideal y peso máximo recomendado.

Comúnmente a nivel hospitalario, existe una fórmula empírica para determinar el peso ideal, dónde solamente se requiere conocer el valor de la talla o estatura en metros.

Para la mujer (Talla)² x 21.5 Ejemplo 1.60 por 1.60 nos da 2.56 por 21.5 resulta 55.040 kilos.

Los datos de las tablas de la Dra. Casillas, en una mujer de esa talla es de 55.200 Kg En las tablas de la *Metropolitan Life Insurance* los valores van de 55.000 a 60.000 kilos para una mujer de complexión mediana con la misma estatura de 1.60 del ejemplo. Lo que nos permite darle validez a la fórmula.

⁶ Para mayor información sobre el Plato del Bien Comer, dirigirse al lugar donde se editan los “Cuadernos de nutrición” (Local ubicado en Altata 51 PB. Col Hipódromo Condesa).

Para el hombre (Talla)2 x 23.

A continuación a manera de ejemplo comentaremos una referencia aproximada que nos permite entender el caso de una bailarina de ballet activa quien obteniendo información cuidadosa de su masa muscular, grasa corporal, compleción, estatura, edad y número de horas en la actividad profesional podía calcular su peso⁷:

Información de la estatura: ej: 1.69 mts.

Tomar la información a partir de los centímetros, es decir utilizar la cifra 69 y quitarle 10.
69-10=59

A esa cifra quitarle el número de las decenas, es decir el 5.

59-5=54

La cifra que se obtiene es 54 que se pueden considerar los kilogramos de peso para dicha bailarina de ballet clásico⁸ (con la posibilidad de tener uno o dos kilos más).

Su peso está determinado por componentes de grasa, músculo, vísceras, hueso considerando que 14% de grasa es el óptimo en este caso.

Hablando de la grasa corporal hay que insistir que no procede sólo de lo que comemos, el cuerpo también la produce. Estudios científicos han revelado que las hormonas femeninas (estrógenos) promueven la acumulación de grasa corporal desde la adolescencia, por esa razón en promedio se considera que el cuerpo de un hombre sano tiene 15% de grasa y el de una mujer un 22%. Por ello quien desee someterse a un régimen para bajar de peso insistimos que se debe recurrir a un especialista que tome en cuenta los factores hormonales característicos de las diversas edades, antes de determinar una dieta.⁹ Así también insistimos en acudir a un especialista para encontrar la cifra óptima para el peso ideal individual.

⁷ Ejemplo brindado por el Dr. Ricardo Solis, médico especialista en el deporte, conferencia 1992, EBV.

⁸ Importante considerar que para ese ejemplo se tenían datos muy precisos de la paciente, no utilizar indiscriminadamente la información si no se cuenta con asesoría especializada.

⁹ Aguirre Gil, 2005:41

Trastornos de la conducta alimentaria.¹⁰

Son perturbaciones o desviaciones en los hábitos alimentarios y se clasifican de acuerdo con las conductas, con las consecuencias que estas conductas producen sobre las esferas físicas, emocionales y sociales y por último con el resultado final que puede ir a la adaptación o la muerte.

Existe gran variedad de trastornos de la conducta alimentaria como *anorexia nervosa*, *la bulimia* y *la ingestión compulsiva*.

La anorexia nervosa primaria es un problema psicobiosociocultural complejo que se expresa por un rechazo contundente a mantener el peso corporal por encima de los valores mínimos aceptables para una determinada edad y para una determinada talla. Una de las principales características es el miedo intenso a la obesidad, lo que conlleva a la disminución del consumo de alimentos hasta la inanición, que tiene como consecuencia una pérdida progresiva de peso. Es necesario enfatizar que estas pacientes no tienen conciencia de su enfermedad.

La bulimia, se caracteriza por la ingestión rápida de una gran cantidad de alimento en un período corto, pues falta control sobre la ingestión de los alimentos; la culpabilidad por el abuso en comer provoca que los pacientes auto induzcan el vómito o utilicen en forma indiscriminada laxantes o diuréticos y ejercicio excesivo con el fin de anular el efecto de los alimentos consumidos, debido a que estas pacientes también tienen miedo intenso a subir de peso. Comúnmente estas pacientes niegan por mucho tiempo las conductas que practican: vómitos, uso de laxantes y diuréticos.

La ingestión compulsiva se caracteriza por períodos de voracidad sin purga alguna, se come más rápido que lo normal y en mayor cantidad. Los atracones se hacen a solas y después de ellos existe un gran sentido de culpabilidad.

El tratamiento debe de hacerse a través de un equipo interdisciplinario para abarcar los aspectos psíquicos, físicos, emocionales y sociales. En el caso de la obesidad, sabemos

¹⁰ Comunicación personal con Dra. Pietra Santa, EBV, 2011.

que no engordamos nada más por el gozo de comer: la ansiedad lleva a comer en exceso. Para las dietas reductivas se debe consultar un especialista.¹¹

HIDRATACIÓN

La alimentación es fundamental para la vida y existe como parte de ello un elemento que debemos considerar especialmente: el consumo del agua.

Todos los seres vivos consumimos agua de una u otra manera. Es ampliamente reconocido que el agua es el **líquido vital**. El agua, esencial para la vida y para mantener el equilibrio ecológico de nuestro planeta es indispensable para el mantenimiento de las funciones de los organismos. Es el componente principal de TODOS los seres vivos.¹² Se recomienda el consumo de dos litros de agua diariamente. Otra forma de calcular su consumo es considerando que debemos tomar de 35 a 45 ml. por kilogramo de peso.¹³

Los organismos que tienen más movilidad requieren de un equilibrio muy especial en su hidratación y en su alimentación. Es deseable que el cuerpo no acumule sustancias que limiten el movimiento del que es capaz, ni es deseable tener poca energía que lo limite.

Un bailarín debe aprender a conocer su metabolismo para cuidarlo.

LA VIDA SOCIAL

No sólo nutrición, ni sólo alimentación, ni sólo hidratación...

Además de la correcta alimentación, la Dra. Brenda Leticia Salgado aconseja la realización de ejercicio para mantener peso adecuado y fortalecer la salud del sistema circulatorio. "La recomendación de la OMS es de 30 minutos de actividad física diaria, meta a la que se puede llegar gradualmente; esto es muy importante para la gente con padecimientos como diabetes y cifras elevadas de grasa o presión arterial, aunque en estos casos es fundamental la asesoría médica para saber si se puede realizar tal o cual actividad, y con qué intensidad".¹⁴

¹¹ Conferencia de Dra. Sagrero, Alimentación, EBV, 1993

¹² Guía de referencia rápida, El agua, 2007.

¹³ Comunicación personal con el Dr. Abel Jalife Montaña, Cirujano general y coloproctólogo. Octubre, 2011.

¹⁴ <http://www.alimentación-sana.com.ar/Portal%20nuevo/actualizaciones/conunplato.htm>

Mención aparte merece la salud emocional, la cual "influye mucho en tanto que tiene que ver con llevar un estilo de vida saludable. Se relaciona en lo individual con el estrés y estar relajado, pero además incluye un ambiente sano, positivo y familiar. Queda claro que no sólo debemos comer adecuadamente y hacer ejercicio, sino sentirnos bien, tener una actitud positiva y buena autoestima, porque eso contribuye a mejorar el apego a un plan nutricional, rutina deportiva o tratamiento médico, cuando se requiera".¹⁵

Podemos mencionar que en espacios urbanos se tiene el reto de encontrar no sólo la actividad deseada sino el tiempo para realizarla. No es sencillo encontrar lugares óptimos para hacer ejercicio, los espacios techados ofrecen la ventaja de permitir el ejercicio aún en momentos de grave contaminación atmosférica. Tras la constante preocupación que se vive en los espacios urbanos, densamente poblados y con índices de contaminación (ambiental y sonora) alarmantes es muy importante lograr encontrar un espacio en donde se pueda hacer ejercicio, en donde se pueda tener calma para ejercitarse disminuyendo el estrés.

La energía no depende únicamente de la alimentación, es determinada por la etapa vital y el entorno. En los seres humanos, debido a relaciones cada vez más complejas, la energía se transforma y son muchos los factores que interactúan.

Cada etapa tiene retos que permiten la sobrevivencia y la plenitud del organismo.

Cuando no sólo nos referimos a la energía derivada de la alimentación podemos mencionar que nuestra actividad y actitud también tiene influencia de:

- a) Las relaciones familiares
- b) La vida escolar
- c) La vida sentimental
- d) La vida en sociedad

- a) Las relaciones familiares

Las personas con las que nos relacionamos pueden ser fuente de energía que nos estimule, o pueden ser quienes disminuyen nuestra carga energética y motivacional.

Notamos que es en el seno familiar en donde surge una actitud de motivación o de desatención hacia la actividad dancística. Cuando el estudiante recibe apoyo de alguno de

¹⁵ Ibidem.

los miembros de la familia, en muchas ocasiones de la abuela o del abuelo, o hasta de personas cercanas como el caso de alguna nana, los resultados son positivos. Contribuyen a una asistencia regular, puntualidad, reconocimiento de los logros y del esfuerzo cuando aún los logros no son tan evidentes. Bien dice el libro de Suki Shroeder (del American Ballet Theatre): “El ballet es como ver crecer una zanahoria, te tardas mucho tiempo en ver los resultados....”.

Para la Mtra. Ana del Castillo Negrete el significado del trabajo quedó claramente expresado en su frase: “El talento es el trabajo”, frase que ocupaba en letras grandes el muro central del auditorio de su escuela en la calle de Francisco Sosa, en Coyoacán.

Cuando por el contrario se escuchan frases como “Ponga a bailar a mi hijita para que se le quite lo torpe y tímida, se parece a mis cuñadas con piernas gordas” , “¿Otra vez a tu clase de ballet en viernes en lugar de ir al cine...?”, el nivel de energía es menor.

Es prolongado el proceso de aprendizaje del ballet, y la retribución al esfuerzo realizado es, además de la satisfacción personal, el aplauso del espectador. El ballet, cuando no está en la fase de presentación teatral es un camino parecido al de monjes en meditación, grandes esfuerzos que van calando el espíritu. El arte es un camino espiritual. No hay que confundir el término espiritual con el religioso.

Problemáticas familiares

En los cada vez más frecuentes casos de dificultades que a veces desenlazan en la separación de las parejas, es frecuente que la asistencia a la clase de ballet es un espacio de estabilidad y equilibrio para el hijo o la hija. Si por el contrario se convierte en espacio de reforzar el conflicto, el más perjudicado es el estudiante. Lamentablemente existen chantajes entre las parejas y en el caso de que uno de los dos apoye fuertemente la actividad del ballet, con frecuencia, en rechazo, no a la clase de ballet, ni al estudiante, sino al apoyo que da la ex pareja se despreja la actividad. La reacción de desaprobación y falta de respaldo merma la energía que se puede tener al bailar hasta que no se encuentra una salida satisfactoria al conflicto que ciertamente difícilmente es causado en sí mismo por la clase.

b) La vida escolar

Es necesario tener energía para lograr mover al cuerpo si ha estado en general expuesto a la inmovilidad en un promedio de 7 horas al día en el caso de los estudiantes que acuden a la escuela en turno matutino. Con esa carga de trabajo, es necesario que para desarrollar sus estudios académicos y los de danza, tengan disciplina y pasión por su trabajo. La disciplina será necesaria para asistir a la clase de ballet y además cumplir con las tareas correspondientes a sus estudios matutinos, mismas que tienen que realizar por las tardes. Las instituciones académicas con fuerte carga informativa tienen en horarios extensos que abarcan tiempos desde las 7:00 hrs. y concluye a las 14:30 hrs. o hasta más tarde, por ejemplo las 16 hrs. La energía para bailar es una fuerte motivación para conservar un espacio para sí mismos, donde ellos sean la fuente del conocimiento y no algo externo, como lo es la carga académica en general.

Es frecuente que los mejores promedios académicos son de los mejores estudiantes de danza, quienes logran con disciplina autoimpuesta equilibrar su pasión por la danza y por sus estudios. Sin embargo también vemos que hay otros estudiantes que, no logrando el rendimiento escolar que se espera de ellos, los padres de familia deciden “castigar” la asistencia a la clase de ballet. Creemos que es justamente una estrategia incorrecta. El estudiante con “bajo” rendimiento escolar en muchas ocasiones es sobresaliente en la clase de ballet. Si le quitan el espacio en donde tiene logros y satisfacciones, el resultado no necesariamente mejora en la escuela. Con menor motivación empeora su rendimiento o tristemente mejora su rendimiento escolar a expensas de su pasión por lo que le gusta y por algo que le resulta más vital.

El espacio de la clase de ballet es un espacio social muy valioso. Es frecuente encontrar que las amistades más duraderas y valiosas se hayan desarrollado en la clase de ballet, donde se comparte el trabajo en equipo, el esfuerzo y la búsqueda de convivir y no únicamente competir como lo promueven cada vez más las instituciones escolares.

Es interesante observar que la energía de bailar motiva a los estudiantes aún cuando han realizado tareas excesivas que les impidieron dormir el número de horas sugerido para un correcto descanso (recomendable dormir mínimo ocho horas). Es un reto el distribuir la energía y cumplir con todos los compromisos académicos y además tener tiempo para sí mismos.

c) La vida sentimental

Al llegar los estudiantes a determinada edad en la que muchos ya consideran el noviazgo cercano, habrán pasado ya muchos años del estudio del ballet. En general se observa que las horas dedicadas al ballet son de valor, pues constituyen parte nuclear del proyecto de vida de la persona. Con el noviazgo atento al desarrollo de la persona, se aprecia el ballet y el tiempo dedicado a él.

Las decisiones de vida, especialmente en el caso de una bailarina, habrán de considerar la plena comunicación con la pareja (por las decisiones vinculadas con el tema de la maternidad como proyecto de vida). Hay muchas mujeres que optan por una vida en la que el deseo de tener hijos, y la determinación de cuándo será el momento para ello, determinarán su carrera profesional. Así nos lo narra una película de 1977 en la que Shirley MacLaine, Anne Bancroft y el famosísimo gran bailarín M. Barishnikov, protagonizan *Momento de Decisión*; ahí la reflexión de dos ex bailarinas en relación a los dos caminos que tomaron: una de tener familia y la otra dedicándose a la vida en el escenario, es de una gran sensibilidad. Todo esto debe tener tiempos de consideración en pareja y es deseable se hable del proyecto de vida que logre sintonizar los aspectos emocionales con los logros profesionales.

Al regular la actividad física, el cuerpo tiene más equilibrio y hasta las hormonas logran tener un cauce y dirección. En un mundo en donde todo se vive aceleradamente recordemos la frase de Rousseau: “Emilio no pierde de vista la meta de sus búsquedas”.¹⁶ La energía emocional se debe atender cuidadosamente.

Y por otro lado son muchos los casos en donde nos podemos referir al ballet como una ‘terapia’ donde se tiene un espacio para el duelo en el caso de alguna gran pérdida o de una desilusión. La clase en donde se realiza ejercicio físico y se atienden emociones es un espacio único.

Cuando nos referimos al término ballet clásico, no solo debemos retomar su aspecto técnico, como el modelo de movimientos a seguir por su gran perfección, habremos de considerar lo clásico en su propuesta. Si nos vamos al término clásico, como aquel que aborda a los seres humanos en lo más puro de sus sentimientos habremos de considerar los temas clásicos: el amor, odio, traición, sacrificio, la soledad, la pasión, la muerte, el

¹⁶ Rousseau, 2008:505

duelo, entre los más importantes, son una constante en el ballet. Sirva el ballet para canalizar la energía de todos los que relacionándose con la danza logran canalizar momentos de duelo, de amor, de incertidumbre.

d) La vida en sociedad

La vida social es cada vez más compleja. “Alrededor del 48% de la población mundial en la actualidad vive en ciudades de tamaño mediano y grande, y se calcula que 60% de la población estará en este tipo de urbes en el año 2030. Para ese año, como resultado del crecimiento demográfico, la población será alrededor de 8 300 millones de personas.”¹⁷

Si la población experimenta dificultades para trasladarse y para calcular los tiempos para cubrir determinadas distancias la convivencia resulta más tensa. El cuerpo resiente la energía que se destina a esos tiempos de inmóvil tensión y se generan conflictos de otra índole. Los cuerpos menos flexibles y menos expresivos en general son el resultado de miedos sociales que lamentablemente son producidos por situaciones que especialmente se padecen en las grandes ciudades. Es evidente que la vida urbana presenta cada vez más retos que no tienen soluciones fáciles. Insistamos en que en las grandes ciudades se conserven los espacios donde los cuerpos puedan tener movilidad.

Tener energía para bailar es un reto que se atiende de manera especialmente agradable cuando en el ambiente, la música nos invita a expresarnos. La búsqueda de belleza es un esfuerzo y una motivación para canalizar la energía en tiempos tan complejos.

¹⁷ Guía de referencia, El Agua, 2007.

LA COMUNICACIÓN EN EL BALLET

LA COMUNICACIÓN EN EL BALLET

Valerie Preston Dunlop, en su obra *Dance is a Language, isn't it?*,¹ sostiene que la danza es un lenguaje, y a la vez se interroga sobre dicha afirmación. Con ello podemos cuestionarnos: ¿Cómo es el lenguaje de la danza?, ¿Cuál es su vocabulario?, ¿Cómo se transmite el lenguaje de la danza y más específicamente el del ballet? Resulta, además, especialmente valioso preguntarnos ¿Cómo enseñamos y cómo aprendemos el ballet?

Las respuestas a dichas preguntas forman el núcleo de los procesos de la enseñanza-aprendizaje y por tanto de la adquisición del lenguaje del ballet. Y, para entender el alcance de tales cuestionamientos, revisemos primero algunas características del fenómeno denominado “lenguaje”:

El lenguaje, indican los especialistas,² expresa, comunica y es el vehículo con el cual compartimos nuestras experiencias. El lenguaje transmite y a la vez es transmisible.

Para el lingüista Ferdinand de Saussure el lenguaje se compone de:

Lengua: es el idioma, un modelo general y constante para los miembros de una colectividad lingüística;

Habla: es la materialización momentánea de la lengua; es un acto individual y voluntario que se realiza a través de la fonación.

Escritura: es un sistema gráfico de representación de una lengua, por medio de signos trazados o grabados sobre un plano.

La comunicación escrita ha tenido efectos incalculables en la vida de los seres humanos. Es un medio que, al trascender fronteras y tiempos, ha permitido asomarse al pensamiento de otro ser humano.

Existen diversos hallazgos de representaciones gráficas previas a la escritura propiamente dicha, como los de las cuevas de *Chauvet* (1995), *Cosquer* (1994) o *Lascaux* (1940) en Francia, con imágenes que datan de 31.000, 24.000 y 15.000 años aproximadamente de antigüedad, respectivamente, o la cueva de Altamira (descubierta en 1868). Con el paso

¹ Preston, 1992.

² Saussure: <http://definicion.de/lenguaje/>

del tiempo, la escritura se fue refinando ³. Después de los criptogramas y los jeroglíficos, alcanzó la arbitrariedad del signo lingüístico descrita por Saussure. Pero la escritura no se restringe a la escritura del habla. La música ha encontrado, también, formas de escritura bastante finas, esas que guían a los instrumentistas y les permiten reproducir piezas escritas hace cientos de años. El caso de Guido D'Arezzo descrito en el apartado de música es muestra de ello. ⁴

El ballet, de acuerdo a lo anterior, es también una “lengua”, es uno de los idiomas de los bailarines; el acto de bailar es su “habla”. El lenguaje del ballet describe lo que ocurre al cuerpo en movimiento acompañado de la música.

Para lograr adquirir el lenguaje del ballet, al igual que otros lenguajes, es menester pasar por distintas etapas. La primera es la etapa de **imitación**, la segunda la de la **comunicación oral** (determinación de los movimientos) y la tercera (que no es accesible para todo el que baila ballet) es la del “**alfabetismo dancístico**”, es decir, la que implica poder leer y escribir el movimiento de los bailarines.

A) La etapa de la imitación

Si recordamos el proceso que vivimos para adquirir el lenguaje hablado, encontraremos que hay procesos que tienen a la imitación como base. Para el lenguaje en general es válido decir que antes de desarrollar sus capacidades en forma extendida, los humanos utilizan un **prelenguaje**, un sistema de comunicación rudimentario que aparece en los primeros años de vida y que implica capacidades neurofisiológicas y psicológicas como la **percepción, motricidad, imitación y memoria**.

Para el ballet no es menos cierto lo anterior, hay un prelenguaje del ballet. Dicho prelenguaje es **la imitación**, el recurso que por excelencia permite que alguien pueda bailar como lo hace otro y de esa manera lo vaya aprendiendo. La forma de un **espejo** es la que mejor describe esta etapa. Vemos al otro y nos movemos como él, los

³ Gelb, 1982.

⁴ Como nota al margen podemos mencionar que “Fue También en Francia donde se desarrolló un vocabulario especial de esgrima, inventó el florete, y surgieron distintos estilos de defensa y ataque.” Los nombres del esgrima, asimismo, tienen coincidencias con el ballet, pero distintas aplicaciones, como es un *degagé* o un *battement*. (*Historia del Esgrima*, en Educar.org).

procedimientos de aprendizaje de la danza tienen en la imitación su origen. Para mostrar a los alumnos como deben aprender a bailar ballet, es importante considerar que, en la etapa de la imitación, habrá de ser el maestro una figura que se muestre “en espejo” a sus alumnos. Si desea que ellos muevan el pie derecho, el maestro habrá de mover el pie izquierdo. Parece trivial mencionarlo, pero tiene grandes repercusiones si no se hace de esa manera. El ballet es una disciplina muy afortunada para trabajar ambos lados del cuerpo y es muy importante el maestro tenga esa claridad al marcar los ejercicios.

B) De la comunicación a través de gestos y señales con el propio cuerpo a la comunicación oral

Con el paso de los siglos, los humanos desarrollaron códigos de **lenguaje no verbal** que han sido valiosos socialmente ya que no todo lo que deseamos expresar puede estar contenido en el lenguaje verbal. Son miles de años impresos en nuestro código genético los que nos permiten reconocer que en los gestos y los movimientos hay un universo de comunicación. Una mirada o un gesto pueden decir con gran profundidad e intensidad aquello que el lenguaje verbal diría de manera superficial. Así vemos que desde hace miles de años los seres humanos logran expresar su humanidad a través de la comunicación del cuerpo. A la medida que se va sofisticando el instrumento sonoro (la voz), surge una combinación inigualable, y con los años se desarrolla el lenguaje oral.

Si bien es cierto que un gesto puede indicar “quédate quieto” y otro puede indicar “muévete más rápido” sin necesidad de palabras, la voz comunica muchas otras cosas. En realidad todo se combina como nos lo explica el investigador Albert Mehrabian. En su estudio sobre la Comunicación no verbal⁵ descompuso en porcentajes el impacto de un mensaje: 7% es verbal, 38% vocal (tono, matices y otras características) y un 55% señales y gestos. Indicó que el componente verbal se utiliza para comunicar información y el no verbal para comunicar estados y actitudes personales. Mehrabian, afirma que en una conversación cara a cara el componente verbal es sólo un 35% y más del 65% es *comunicación no verbal*. Muchos gestos utilizados son comunes en la mayoría de los países, aunque otros pueden significar cosas distintas dependiendo de donde estemos. Los gestos básicos son los más universales: mover la cabeza para afirmar o negar

⁵http://www.protocolo.org/social/conversar_hablar/comunicacion_no_verbal_la_importancia_de_los_gestos.html

algo⁶, fruncir el ceño en señal de enfado, encogerse de hombros (para indicar que no comprendemos algo), etc. Existen también gestos que heredamos del reino animal, ej. enseñar los dientes en señal de enfado (agresividad).

La comunicación oral, sin embargo, es un recurso inigualable. Este lenguaje es el más utilizado en las clases de ballet de niveles medio y avanzados. En el caso del ballet, los consensos que llevaron a la codificación del lenguaje del movimiento tuvieron lugar en Francia desde el Siglo XVII. En la corte de Luis XIV se buscó un lenguaje con el cual todos pudieran comunicarse para realizar los mismos movimientos sin que existieran demasiadas variaciones individuales. Desde entonces quedó codificado el mundo del lenguaje del ballet en **francés**. Los nombres como *pas de cheval* o *pas de chat*, refiriéndose el primero a un movimiento imitando el gesto de la pata de un caballo y el segundo un paso de un gato, son muy específicos, el *saut de chat* que también se refiere a un gato es un salto distinto.⁷

C) La comunicación escrita del ballet. El caso de la notación Benesh

A lo largo de la historia han existido distintos intentos para lograr “escribir el ballet” de manera que no solo explique el paso a realizar, sino las características del movimiento más específicas. En el siglo XX se desarrolló la llamada **Notación Benesh**, que a la fecha es lo más utilizado.

Así como muchas personas saben hablar y aprendieron a leer y escribir pero, en relación a sus habilidades de lectoescritura, consideramos que presentan distintos grados de analfabetismo (saben leer para satisfacer su comunicación básica y cotidiana pero son incapaces de comprender textos complejos o de escribir un texto coherente), así ocurre con el lenguaje del ballet. Tal equivalencia, sin embargo, no es exacta. Se podría decir que muchos bailarines tienen dominio del idioma corporal, pero ello no indica que sepan leer

⁶ En la India ese gesto no siempre corresponde a lo equivalente en afirmar subiendo y bajando o negar moviendo de un lado al otro. Experiencia de M.E.Trejo en el Centro Sangam de Asociación de Guías Scouts, Noviembre 1994.

⁷ Para más referencias consultar los diversos diccionarios del ballet o el libro del *Degagé Perfecto*. Ver, también, el capítulo “La clase de ballet” y el anexo 2 para ver el listado del vocabulario en francés para los distintos grados, según el sistema del ISTD.

o escribir el lenguaje corporal con alguna notación especializada. Su nivel de “alfabetismo corporal” por llamarlo de algún modo, no está relacionado con su entrenamiento en la lecto-escritura del lenguaje del cuerpo. En contraposición, si alguien que sabe bailar, además sabe escribir y leer lo que baila, se convierte, por ello, en una persona más especializada, más preparada en su arte.

El lenguaje del ballet es algo muy especializado, se requieren muchos años de estudio para conocerlo a fondo, además de muchos años de experiencia para hacer con dicho lenguaje algo realmente expresivo. Para aprender a leer o escribir la notación del movimiento se requiere de mucho tiempo y especialización.

Antes de entrar propiamente a los detalles de la notación para danza habremos de mencionar la manera como normalmente se transmite el ballet por escrito. Si bien ya se ha descrito que la información en el ballet se transmite por vía oral, ha sido un esfuerzo muy importante el que se tenga acceso a información escrita.

En el caso de los sistemas ingleses (*Imperial Society of Teacher’s of Dancing, ISTD*, y *Royal Academy of Dance, RAD*) es necesario señalar la alternancia de la escritura en francés y en inglés. Lo escrito en *francés* corresponde a los nombres de las posiciones, direcciones, pasos y movimientos mientras que en *inglés* se describen movimientos y posiciones de trayectorias.

A continuación veamos un ejemplo del *1er. Adage* para varones del grado *Advanced 2* del *ISTD*.⁸

Commence facing downstage L standing on R leg, L leg degagé derriere (L hand on waist, R. arm 2nd with palm facing down with strong use of epaulement)

Intro

- & *Rise 5th position (joining L foot to R and taking L arm to join R arm in 2nd to face Corner)*
- 1 2 *Chasse en avant to attitude ordinaire a terre, L arm high (arms full, port de bras to Attitude ordinaire*
- 3 *Close 5th.(open L arm 2nd. and R arm full port de bras to en avant ie: bras croisé)*
- 4 *R arm continues to attitude.*

⁸ *ISTD:Advanced Syllabus, Imperial Classical Ballet, ISTD, U.K. 2011 (Material del grado Avanzado 2 de la Facultad de Ballet Clásico de la Sociedad Imperial de Maestros de Danza.)*

Es curioso notar que en las traducciones de dichas obras sólo se traduce el inglés, mientras que el francés queda intocado. Por ejemplo en la cuenta 3 se indica: Cerramos los pies a 5ª. Abriendo el brazo izquierdo a 2ª. Mientras el brazo derecho hace un port de bras completo de en avant a bras croisé.

Y lo mismo sucede en otros países, Brasil, China, Dinamarca, Grecia, Noruega, etc. Cada quien adapta a su idioma las transiciones pero los nombres de las posiciones siguen siendo en francés. Eso permite que bailarines de todo el mundo se puedan comunicar.

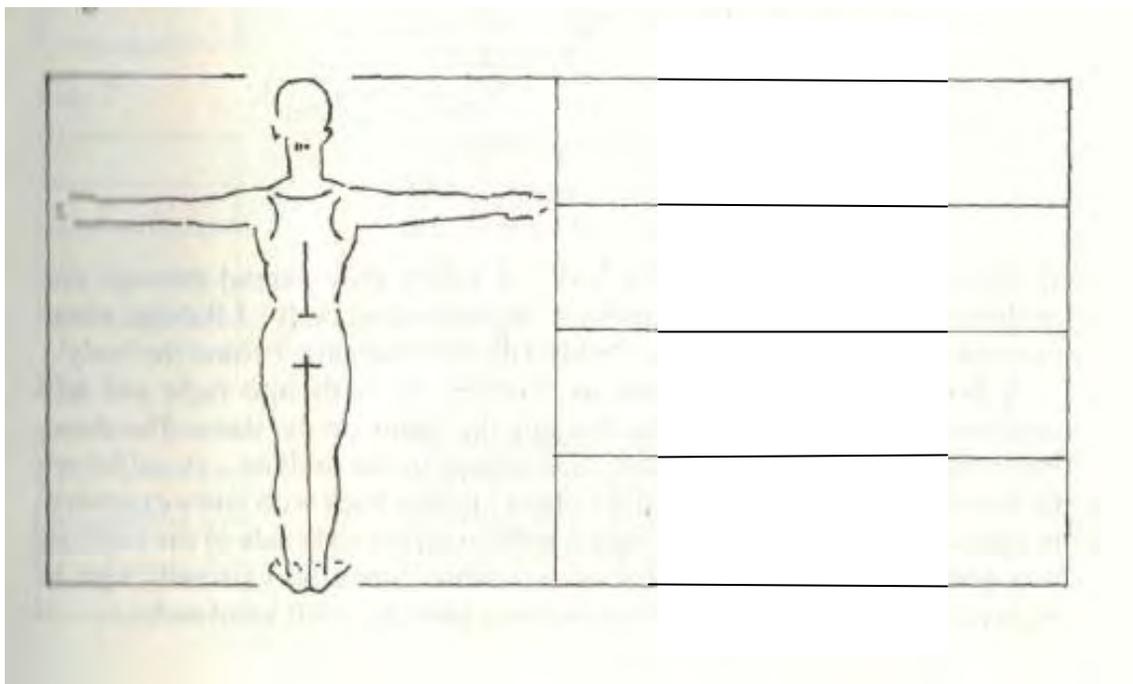
Tiene muchas ventajas pasar de una escritura con palabras a una escritura con signos pues, en tal caso, el idioma no se vuelve una dificultad para nadie. El caso de la música es el mejor ejemplo de ello. Los músicos aprenden la escritura musical y, salvo pequeñas anotaciones de carácter o tempo que están escritas en italiano, los signos son accesibles para todos.

La notación Benesh no surgió como una idea para resolver cuestiones de idioma, surgió para lograr tener registro claro del movimiento. A continuación una referiremos brevemente lo que es y cómo surgió:

La *Notación Benesh* es el resultado del esfuerzo de Rudolf Benesh, contador de profesión, interesado en la ciencia y en el arte (habiendo estudiado en el *Wimbledon College of Art*) y de su esposa Joan, bailarina. Ambos tenían el deseo de lograr una estructura que codificara el movimiento humano; el resultado fue un “alfabeto” de signos escritos en líneas horizontales a manera de un pentagrama musical. Desarrollaron signos que podían registrar el vasto y complejo fenómeno de toda forma de movimiento humano. Dicho esfuerzo llevó varios años, desde 1947 hasta 1955. Si bien fue pensado para atender la necesidad de Joan para registrar su trabajo coreográfico el *Benesh Movement Notation (BMN)* también se utiliza en los campos de la psicología, la gimnasia, el teatro, dirección de escena en la televisión y en las computadoras.⁹

⁹ Mc Guinness-Scott, 1983: IX.

El cuerpo humano se representa de espaldas y el avance a través de las líneas horizontales corresponde al tiempo, igual que una partitura musical. En el caso del ballet, las separaciones de los compases musicales también se marcan en la escritura de movimiento.



Las líneas se refieren a las siguientes partes del cuerpo:

- la 5ª o superior: la parte superior de la cabeza
- la 4ª. : hombros
- la 3ª.: cintura
- la 2ª. : rodillas
- la 1ª.: pies

Para el ballet, una disciplina muy especializada, se utilizan signos que se refieren de manera muy específica a su propia técnica, tal es el caso del llamado “en dehors”, “turn-out” o rotación externa de caderas. También se acepta que el uso de los brazos en determinadas posiciones describe los codos en forma “curva” y relajación en las manos; en la notación Benesh aplicada al ballet clásico, si hubiera movimientos distintos a los códigos usuales para ello (en lo referente al en dehors y a los brazos), se harían las aclaraciones pertinentes.

Si bien han existido otros esfuerzos para intentar codificar el movimiento (como es el caso de la Notación Feuillet¹⁰ y la Notación Laban, de Rudolf von Laban , quien nació en Bratislava en 1879, y fue un gran pionero de la renovación de la danza del Siglo XX), es la notación Benesh la que se ha dado más a conocer. Desde 1960, la compañía del *Royal Ballet* de Londres, tiene una persona especializada en Notación Benesh con trabajo de tiempo completo para atender a coreógrafos, bailarines y maestros ensayadores. Ante la creciente demanda por conocer la Notación Benesh se formó un instituto de Coreología en 1962. La *Royal Academy of Dance* tiene un Certificado en BMN. El programa, siendo flexible, y pudiéndose llevar a cabo como programa a distancia (pues el centro del BMN está en Londres) tiene una duración de dos años y ofrece desarrollar en los estudiantes habilidades para registrar, reconstruir y ensayar una gran variedad de trabajos coreográficos así como la posibilidad de conservar el propio trabajo coreográfico, registrando el movimiento de bailarines a nivel individual, duetos y grupos.¹¹

El siguiente esquema muestra movimientos de cabeza, manos y pierna; el cuatro hace referencia al compás musical:

¹⁰ La Notación Feuillet fue el resultado del esfuerzo de Pierre Beauchamps, maestro y coreógrafo de la corte de Luis XIV, quien lo estableció en la *Choreographie, ou l'Art de décrire la Dance*, publicado por el bailarín y coreógrafo Raoul Auger Feuillet en 1700 (McGuinness-Scott, 1983: 121).

¹¹ RAD (Real Academia de Danza, Inglaterra) 2006/2007 Facultad de educación,pg.48



Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure begins with a large number '4' on the top line, followed by two notes on the second line, each with a fermata. The second measure features a large, wide slur spanning across the staff, with the dynamic marking 'ff' (fortissimo) written above it. A vertical tick mark is present on the third line within the slur, and a horizontal line is drawn on the bottom line of the staff at the end of the slur.

A continuación dos ejemplos de Notación Benesh ¹²

GALOP 83

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "GALOP". The score is written on eight staves. The first staff begins with a "2" time signature and the word "INTRO". The notation is a form of Benesh notation, using symbols like dots, lines, and arrows to represent musical notes and rhythms. The piece concludes with a double bar line and a "2" time signature.

¹² RAD, *Advanced 2 Syllabus*, 1997:83 y *Advanced 1 Syllabus*, 1998:79 (Material de Avanzado 2 y de Avanzado1 de la RAD).

WALTZ

Alligretto INTRO

The image shows a handwritten musical score for a waltz. It consists of seven systems of staves. The first system is marked with a large '3' and the tempo 'Alligretto'. Above the first two staves of the first system, the word 'INTRO' is written. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also some handwritten annotations and markings, including a '1' at the end of the first system and a '2' at the end of the second system. The sixth system has the text 'BARS 17-20' written across it. The notation is somewhat sketchy, characteristic of a handwritten draft.

Desde 1997, el Instituto Benesh se incorporó a la RAD, con la misión de promover el conocimiento, la comprensión y la práctica del estudio del movimiento a través de la Notación Benesh (BMN). El Instituto Benesh busca servir a la profesión de la danza, conservar la herencia cultural dancística y proteger los derechos de autor de los coreógrafos.¹³ Cabe mencionar que es deseable que otras instituciones utilicen la notación Benesh pues así mejorarán los procesos de transmisión del ballet. Para quienes tienen acceso a la notación Benesh, las palabras descritas a continuación tienen mucho sentido.

Las palabras del gran Sir Frederick Ashton ¹⁴ nos conmueven: “Es difícil mencionar las ventajas que la notación [Benesh] han traído a la danza, quien felizmente pierde ya el status de la olvidada Cenicienta entre las artes, ahora que tiene un lenguaje que se puede escribir y leer fácilmente, nuestro arte “mudo” finalmente se ha convertido en letrado y académicamente respetable.”¹⁵

Reconocemos que el proceso de adquisición del lenguaje del ballet pasa por varios procesos: lo más básico está en la **imitación**, después se tiene la posibilidad de **comprender dictados** con vocabulario especializado; los docentes se tienen que especializar en **hacer dictados y leer frases**; una siguiente etapa es la de **escribir frases, leer gráficos, escribir gráficos** lo cual es ya muy específico y en México pocos lo logran hacer¹⁶. Es deseable que más personas interesadas en la danza logren profundizar y ampliar su nivel de comunicación, ello tendrá sin duda efectos en la práctica dancística.

¹³ www.rad.org.uk/article.asp?id=114 - (Benesh institute and BMN).

¹⁴ Sir F.Ashton: nacido en Ecuador, tras haber quedado cautivado por la danza de Ana Pavlova en su gira por Sud América se fue a vivir a Inglaterra y se convirtió en uno de los principales coreógrafos del Reino Unido.

¹⁵ Mc-Guinness-Scott, 1983: I.

¹⁶ Anuschka Roes, maestra de Benesh vino a Puebla, México como parte de un curso organizado por la RAD en el año 2000 a dar lectura de dicha notación; a la fecha no son más de 5 maestras de ballet mexicanas las que fluyen en la lectura de la notación.

LA MÚSICA Y EL BALLET

LA MÚSICA Y EL BALLET

Music is a line of sound (soundline) whose mathematically ordered elements of pitch and rhythm combine in infinitely ordered and varied ways to enable us to express the physical, mental and spiritual meaning of life, in a language which far transcends that of speech alone.

Herny Roche¹

La música y el ballet se influyen recíprocamente manteniendo una relación muy estrecha que implica fuertes alianzas estratégicas.

Para el *entrenamiento en la clase de ballet*, los pianistas deben tener un repertorio variado que pueda atender las necesidades de la clase y para ello se recomienda que incluya mucha música que va desde rondas y canciones infantiles (como las de Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri), hasta música de canciones tradicionales, de películas, de obras con estilo muy específico como el de Scott Joplin, música de grandes óperas y grandes ballets, música histórica como la de las Suites Barrocas. También es deseable que logre improvisar además de poder leer partituras desarrolladas específicamente para ejercicios de la clase.

Quienes trabajan en clases donde los alumnos se preparan con el material de los sistemas ingleses (*ISTD* y *RAD*) habrán de conocer la música llamada “fija” que fue compuesta específicamente para los distintos niveles de enseñanza. Para el *ISTD*, la música ‘fija’ sólo está diseñada para algunos ejercicios específicos, el resto de la obra musical establecida para los distintos grados, se utiliza según las diversas necesidades de los ejercicios que se conocen como ‘libres’, es decir que se dictan en el momento (tanto en situación de examen como en las clases). Para ello se utilizan variaciones especialmente en el ritmo. Paul Stobart, es quien compuso la música de los grados de ballet del *ISTD* y en ellos se percibe la influencia de estilos musicales muy específicos como lo es el jazz. El nivel de complejidad musical varía según el grado y la edad de los estudiantes a quien va dirigida.

¹ Carta del Mtro. Herny Roche (quien fue pianista de la compañía Royal Ballet de Londres durante 33 años) a Martha Elena Trejo, Septiembre, 2011 “La música es una línea de sonido cuyos elementos (ordenados matemáticamente) de altura y ritmo se combinan con posibilidades infinitas y formas variadas tales que nos permiten expresar lo físico, mental y espiritual del sentido de la vida en un lenguaje que trasciende el habla.”

El sistema RAD tiene también música ‘fija’destinada específicamente a determinados ejercicios. Su repertorio incluye música de grandes compositores de ópera y ballets², como en el caso de la música del nivel Intermedio de la *RAD* misma que se utilizará a partir de enero del 2012.

En el terreno de **la creación coreográfica**, el ballet, según sus necesidades expresivas, ha resignificado música que fue compuesta para: el servicio religioso (como la música de Bach utilizada por coreógrafos como G. Balanchine³, o la propia Mtra. Contreras en el TCUNAM), la sala de concierto (como la de Chopin utilizada para el ballet *Les sylphides* aún cuando Chopin no escribió jamás ballet alguno⁴), o la que fue hecha para otros fines, como lo puede ser la música de óperas o películas. Existe música creada “a la medida” de las necesidades coreográficas como lo es la de I. Stravinsky a principios del Siglo XX. En la época Barroca existía un vínculo muy fuerte entre la danza y la música pues las secuencias de movimiento se correspondían como un espejo, el movimiento reflejaba la música detalladamente, sus adornos, sus silencios.⁵ Con el avance de la orquestación y más adelante el desarrollo de nuevas tecnologías los compositores tienen ahora otros parámetros de creación musical.

La música elegida para bailar ofrece elementos fundamentales para la expresión artística, establece el ritmo, da velocidades distintas y estimula la fuerza interpretativa y expresión de los bailarines.

Este apartado atenderá diversos puntos relacionados todos con la música, pues el ballet clásico ha tenido en la música un aliado que ha estimulado su desarrollo. Atenderemos: algunas ideas sobre la educación musical a partir de ideas de Platón, la referencia histórica de la notación musical, los músicos vinculados al ballet, los elementos del lenguaje musical, al músico en la clase de ballet, los instrumentos (piano y voz) y los ritmos para bailar ballet.

² Compositores como G.Puccini, J.Lanner, G.Fauré, A.Glazunov, J.P.Rameau, C.Pugni, A.Dvorak, J.Strauss I, H.Purcell, L.Délibes, D.Shostakovich, L.Minkus, R.Drigo, E.Grieg, entre otros.

³ George Balanchine (1904-1983) nació en San Petersburgo, llegó a Estados Unidos en 1933, fue cofundador del New York City Ballet, compañía formada en 1948. (Calendario 2007, Balanchine)

⁴ Mata, 1988:23

⁵ Ver anexo 1 de la música y las secuencias del Minuet Barroco

La educación musical

La música, desde el Siglo V a.C. se valoraba para la formación de ciudadanos que pudieran crear ciudades virtuosas; añadido a ello consideremos las aportaciones de la educación musical, a partir de información científica en el siglo XXI: “el cerebro humano se beneficia con el entrenamiento musical, desarrollando plasticidad cerebral, es decir se moldea por el entrenamiento, en las áreas visual espacial, motoras y auditiva”.⁶

¿Qué implicaba la educación musical en la Antigua Grecia, considerada como la cuna de la civilización occidental? La educación musical formaba parte de su propuesta para la formación humana y la utopía social, donde los ciudadanos pudieran ser virtuosos.

El filósofo Platón (427-347 a.C), cuyo verdadero nombre es Aristocles, en su obra *La república* se cuestiona en relación a “el modo como se debe vivir”⁷ y ¿cuál va a ser la educación para conseguirlo?⁸ En su obra plantea, a través de los diálogos que sostienen Sócrates y otros importantes personajes de la época, aquello que tiene que ver con la formación y su vínculo con los bienes divinos (sabiduría, templanza, justicia y valor) y con los bienes humanos (entre los que menciona la salud, la belleza, la fuerza y la fortuna). Entre otras consideraciones atiende la importancia de la educación musical en la formación de los ciudadanos. Queda claramente expuesto que la música es parte de la educación de aquellos ciudadanos que habrán de formarse dentro de la virtud, y que serán aquellos que gobiernan, los que den las pautas de cómo habrá de ser la educación musical.

Se preguntan ¿cómo se construye una ciudad sana?, y en sus respuestas hace referencia a los diferentes oficios y cómo habrá que atender las necesidades que surgen entre los ciudadanos. Cuando la ciudad aumenta de extensión y adquiere nuevos habitantes que sobrepasan a aquellos que procuraban la habitación, el vestido, el calzado, el alimento entre los principales, vendrán los nuevos habitantes que desempeñan *oficios no indispensables*, por ejemplo los cultivadores de la música, esto es, los poetas y sus auxiliares, tales como rapsodos, actores, danzantes y empresarios. Además, en la ciudad habrá que procurar la justicia y revisar la educación de las nuevas generaciones, así que más adelante vendrán los guardianes, quienes cuidarán de la ciudad y estarán preparados para la guerra.

⁶ Dr. Druker Colín en programa radiofónico en Opus 94: ‘una pequeña dosis de ciencia’, Febrero, 2010.

⁷ Platón, 1993:54

⁸ Op.cit, 1993:92

Entre sus consideraciones centrales para la educación menciona “la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma”.⁹ En lo referente a la música, habrán de aclarar ¿qué tipo de música, cómo se habrá de dar la educación musical y qué se fomentará en los ciudadanos que así se eduquen?

Procuran la educación que exhorta al oyente a la virtud y comprenden que las impresiones en la infancia difícilmente se borran o desarraigan. Ante la pregunta “¿cómo hacer para que los jóvenes sean valientes?”¹⁰ su respuesta se refiere a las prohibiciones que habrán de hacer a los poetas para que en sus fábulas y narraciones digan, canten y relaten aquello que sirva para eliminar las lamentaciones. Se procura el discurso austero relacionado con mitos que apoyen la armonía en la vida en general. Platón nos describe en su obra que la música va relacionada con los discursos y los mitos, es decir con el ‘qué decir’ y con el ‘cómo decirlo’. Procura que en el canto y melodía, entendiendo con la melodía la letra, se atienda la armonía y el ritmo.¹¹

Platón distingue tres factores esenciales en la música: el elemento armónico, determinado por la altura de los distintos sonos; el rítmico, determinado por los intervalos temporales existentes entre ellos, y el estrictamente poético, es decir, la letra, compuesta por una serie de sílabas larga y breves cuya sucesión es determinada por la métrica. La música primitiva griega adaptaba la melodía a la letra y no al contrario. Más tarde se dio mayor importancia a lo estrictamente musical, en detrimento de la letra. Además en relación a los instrumentos, los describen y finalmente comentan: “No te quedan, pues, más que la lira y la cítara como instrumentos útiles en la ciudad.”¹²

Mencionan con la palabra “purificar” lo relacionado a la selección de elementos rítmicos que puedan ser propios para una vida ordenada y valerosa. Cuestionan a Damón, para que ayude a decidir cuáles son los metros que sirven para expresar vileza, desmesura, demencia y otros defectos semejantes. Habrá entonces que atender a los ritmos reservados a las cualidades opuestas. Revisan conceptos como euritmia y arritmia. Lo eurrítmico se toma como modelo para la bella dicción y lo arrítmico, lo opuesto a ella. Insisten en que el ritmo y la armonía han de seguir a las palabras y no éstas a aquéllos.

⁹ Ibidem

¹⁰ Op.cit,1993:106

¹¹ Op.cit,1993:127

¹² Op.cit :130

“Entonces, la bella dicción, armonía, gracia y eurytmia no son sino consecuencia de la simplicidad del carácter; pero no de la simplicidad que llamamos así por eufemismo, cuando su nombre verdadero es el de necesidad, sino de la simplicidad propia del carácter realmente adornado de buenas y hermosas prendas morales.”¹³ “La falta de gracia, ritmo o armonía están íntimamente ligadas con la maldad en palabras y modo de ser y, en cambio, las cualidades contrarias son hermanas y reflejos del carácter opuesto, que es el sensato y bondadoso.”¹⁴

Mencionan que habrán de vigilar a los poetas y habrán de obligarles a representar en sus obras modelos de buen carácter. “...es preciso que la música encuentre su fin en el amor de la belleza.”¹⁵ Más adelante continúa el diálogo y se refiere a la gimnástica y mencionan: “¿No será, pues, la mejor gimnástica hermana de la música de que hace poco hablábamos?...una gimnástica sencilla y equilibrada...”.¹⁶

En la Antigua Grecia, la música, con ciertas características, como la que entonces se interpretaba con la lira, era considerada como generadora de virtudes. Con el paso de los siglos la concepción musical va variando, sin embargo aún con dichos cambios se sigue considerando como algo bueno el tener una educación musical. Pasados varios siglos, la música, lenguaje artístico cuyo medio de expresión son los sonidos¹⁷ y su alternancia con los silencios, sigue siendo valiosa para la formación humana.

“A Platón no debiera exigírsele de más como pedagogo de la música, pero sus iniciativas y sus intentos de respuesta son indudablemente una piedra angular en el camino hacia una reflexión crítica de la música y su papel para la formación y educación”¹⁸

“La armonía, comprensible a través de las proporciones, sobre todo en la filosofía de Platón, era operativa tanto en lo macro cósmico del Universo como en lo micro cósmico del alma humana y por lo tanto también en los procesos vitales del cuerpo humano. El alma (psique, anima) pensada como principio vital, como un principio divino en los seres humanos que logra la convicción y el movimiento hacia la virtud, está constituida para vibrar en relaciones armónicas y de esa manera regular las funciones corporales”¹⁹

¹³ Op.cit :133

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Op.cit:137

¹⁶ Op.cit: 139

¹⁷ Diccionario enciclopédico: 1110

¹⁸ Presentación del Dr. Luis Estrada en el posgrado de la ENM, UNAM, citando a Ehrenforth,2005:71

¹⁹ Presentación del Dr.Luis Estrada en el posgrado de la ENM, citando a Sachs, 2005: 43-44

En el ballet esta se recibe de cierta manera indirecta, y considero que hay elementos con los que todo estudiante y docente se deben familiarizar más. Uno de esos puntos es el del vínculo con la música escrita, las partituras. A continuación una breve descripción de algunos aspectos históricos relacionados con la memoria musical escrita.

Aspectos históricos de teoría y notación musical

Encontramos que con el paso del tiempo, la música se desarrolla y surge la necesidad de una memoria de manera sistematizada para facilitar su transmisión y reproducción. La notación escrita, facilita el proceso y encontramos que en el S.XI el monje benedictino Guido D'Arezzo (Arezzo, actual Italia, h.991- ?,H.1033) fue uno de los más importantes reformadores del sistema de notación musical.²⁰ Hacia 1025 escribió su tratado principal, el *Micrologus de disciplina artis musicae*. A él se debe la fórmula que permite memorizar la entonación precisa de las notas del hexacordo mayor, cuya nomenclatura (ut , re, mi, fa, sol, la) extrajo de las sílabas iniciales de cada verso del himno *Ut queant laxis*, que es el Himno a San Juan Bautista, escrito por Pablo el Diácono, en el S.VIII. Posteriormente, en el S.XVII, Giovanni Battista Doni, sustituyó la nota 'ut' por 'do' pues esta sílaba facilitaba el solfeo por terminar en vocal. Probablemente 'do' tenga su origen en *Dominus*.

Himno a San Juan Bautista²¹:

Ut queant laxis	Para que puedan
Resonare fibris	Con toda su voz
Mira gestorum	Cantar tus maravillosas
Famuli tuorum	Hazañas estos tus siervos,
Solve polluti	Deshaz el reato
Labii reatum	Nuestros manchados labios,
Sancte Ioannes	¡Oh, bendito San Juan !

La nota 'sí', que no formaba parte de la afinación en hexacordes de la época, fue añadida posteriormente al completar con siete notas la escala diatónica. En el idioma inglés

²⁰ www.biografiasyvidas.com/biografia/g.guido.htm

²¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Ut_queant_laxis

cambiaron la s inicial por una t para que cada nota comenzara en una consonante distinta (y sol y si no comenzaran ambas en s).

El monje Guido D'Arezzo resuelve la representación musical gráfica de una manera muy completa. Utiliza cuatro líneas horizontales y sus espacios, establece la relación entre los sonidos, ello llevó a la notación musical a desarrollarse ampliamente, se añadió después una quinta línea para formar lo que ahora conocemos como el pentagrama.

La escritura musical permitió un desarrollo fantástico que sería fácil de compartir en distintos espacios y trascender el tiempo.

Comparando los avances en la teoría musical, en los que la escritura permitió la comunicación de las obras, cabe destacar que la danza se quedó muy relegada. A diferencia de lo sonoro, pasaron muchos siglos para que el movimiento corporal tuviera escritura detallada.²²

Músicos vinculados con el ballet

Teniendo acceso a la escritura de sus ideas sonoras, los compositores podían dejar plasmadas sus ideas musicales. Son innumerables los músicos cuyas aportaciones han contribuido al desarrollo y construcción del ballet, algunos de manera explícita y otros sin saberlo jamás. Algunos destacan por haber creado ideas musicales con ritmos y melodías que facilitan e inclusive invitan a bailar, habiendo sido creadas para ello. Otros aportaron elementos valiosos por la calidad interpretativa de sus obras. A continuación se mencionarán brevemente algunos compositores fuertemente vinculados con el ballet.

Habiendo nacido en Florencia, se fue a Paris a la edad de 14 años y se cambió el nombre de Giovanni Battista Lulli a **Jean-Baptiste Lully** (1632-87). Fue primero empleado de cocina de un noble para después ocupar un lugar contral en la corte de Luis XIV. Teniendo el talento de un buen bailarín y artista, tocaba el violín, el clavecín y la guitarra. Su carácter ambicioso le permitió entrar en el círculo de la corte real y fue nombrado Compositor Real en 1653. Tanto él como el Rey Luis XIV creían que la música debía estar bien organizada y ser de buen gusto, reflejando el esplendor de la realeza. Ambos compartían su pasión por la danza así que no es de sorprender que las óperas que Lully

²² Referirse al apartado sobre Comunicación en el ballet, especialmente sobre Notación Benesh.

compuso tuvieran música instrumental exclusivamente para el ballet.²³ Fue él quien se lastimó dirigiendo su propio *Tedeum*, cuando clavó accidentalmente en su pie el punto metálico: a las pocas semanas moriría uno de los más grandes maestros de su tiempo.²⁴



J.-B.Lully

El compositor inglés **Henry Purcell** (1659-95) logró hermosas melodías y expresión musical, especialmente notable en su ópera *Dido y Aeneas* (1689) mostrando claramente influencia de los compositores franceses en su obertura y en los ritmos para bailar.²⁵ Mientras tanto en lo que será Italia, la música instrumental poco a poco se iba independizando de la ópera.²⁶

La música tonal²⁷ comprende en términos generales las composiciones desde principios del S.XVIII. Entre los compositores más destacados encontramos que en el período denominado del barroco tardío es fundamental reconocer a **J.S. Bach** (1685-1750) y a **George Friederich Händel** (1685-1759).

²³ Youngusband, 1991: 13-14

²⁴ Spence, 1979 :20

²⁵ Youngusband, 1991: 16

²⁶ Op.cit:17

²⁷ Composiciones con un 'centro gravitacional' alrededor de un tono.

J.S. Bach pertenecía a una dinastía de músicos, pues entre sus antepasados ya se conocían al menos 70 de ellos. “Se consideraba a sí mismo como un humilde servidor; la era del artista como genio independiente aún no había llegado.”²⁸ Su obra abarca más de 1500 composiciones, misma que le permitió ser conocido como ‘El padre de la Música’. Bach componía haciendo combinaciones de distintos instrumentos: los de cuerda, trompetas, flautas, oboe y clavecín. La mayor parte de su obra es litúrgica y fue rescatada años después de su creación.

Tanto J.S. Bach como G.F. Händel heredaron el estilo italiano y francés, y una tradición no orquestal²⁹ Händel, empresario teatral y compositor de ópera, absorbió la seriedad alemana, la grandiosidad italiana y la suavidad francesa en su obra.

Cuando Händel llegaba a sus últimos gloriosos años, una nueva generación de compositores nacía; será este momento conocido como el período Clásico comprendido entre 1750 y 1828. Se refiere a líneas melódicas claras y formas clásicas de excelencia. La música ejemplifica la tendencia hacia la simetría más que al contenido emocional. **Franz Joseph Haydn** (1732-1809), conocido como el Padre de la Sinfonía, y **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-91) quien compuso conciertos, sinfonías y óperas son figuras emblemáticas de éste período. Se estableció el concierto clásico dándole al piano una voz como a los otros instrumentos de la orquesta. Mozart dijo “La melodía es la esencia de la música. Cuando pienso en una gran melodía pienso en ella como en un gran caballo de carreras”. Ellos verán el desarrollo de la orquesta con otros elementos.

Es en el período Clásico que la orquesta se define como un grupo de músicos que aspiran a mantener su vida como músicos sin las restricciones de trabajar con el patrocinio de la corte o de la iglesia. Muchos ‘compositores contribuyeron a la creación de las orquestas sinfónicas, el término sinfónico viene del Griego y significa ‘sonar juntos’.³⁰

Esto surge de manera paralela al desarrollo del ballet en el cual los bailarines tienden a profesionalizarse. Cabe mencionar que los períodos musicales llamados Clásicos y Romanticos no se corresponden a los del ballet. Los temas que el ballet habrá de desarrollar a principios del S.XIX son románticos y los logros técnicos que habrán de darle al ballet el término clásico llegarán hasta la segunda mitad del S.XIX.

²⁸ Kramer, 1993:42

²⁹ Younghusband, 1991:20

³⁰ Op.cit :41

Cuadro temporal comparativo de música y danza.

EN LA MÚSICA	EN LA DANZA
Ej. del período <u>Barroco</u> : Músico J.S.Bach (1685-1750)	<u>Barroco</u> , Ej. Músico J.B.Lully (1632-87); Para la coreografía: <u>Flore</u> (1669) ³¹
Ej. del período <u>Clásico</u> : Músico W.A.Mozart (1756-91)	<u>Romántico</u> (1ª mitad del S.XIX) Ej. Músico A.Adam(1803-1856) * Para la coreografía: <u>Giselle</u> (1841)
Ej. del período <u>Romántico</u> : Músico F.Chopin (1810-1849)	<u>Clásico</u> (2ª. Mitad del S.XIX) Ej: Músico P.I.Tchaikovsky para la coreografía: <u>El Cascanueces</u> (1892)

*Compositor Adolphe Charles Adam³²

En Giselle, ballet en dos actos, se tiene un tratamiento musical muy especializado en donde los temas musicales y los instrumentos se identifican con los personajes de la obra.

Por algunos considerado como transición de lo clásico a lo romántico, Beethoven (1770-1827) está entre los más destacados músicos. Hizo su debut en 1795 interpretando su

³¹ Director Hugo Reyne, C.D. *Musiques a Danser a la Cour et a L'Opera*, Francia, 1995.

³² http://es.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Adam

Primer Concierto para Piano, el que le da a dicho instrumento un valor expresivo para muchos antes desconocido. “La glorificación del individuo fue un principio fundamental del romanticismo alemán del S.XIX. En música, esta idea se originó con Beethoven. El romanticismo fue promordialmente un movimiento literario, que afectó a todas las artes.”³³ Este gran compositor en el año 1800 fue alentado por el coreógrafo Salvatore Vigano para que compusiera la música para un ballet y el proyecto se hizo realidad. Fue una larga obra, dividida en dos actos, y cuyo tema narró la historia de Prometeo, castigado y perseguido por la ira acérrima de sus dioses.³⁴

Entre las figuras del período musical romántico destacan Schubert, Schumann, Wagner, Brahms y Tchaikovsky.³⁵ Es **Piotr Ilich Tchaikovsky** (1840-1893) el que compuso la música para las obras coreográficas que hicieron del ballet un arte clásico. “Tres son los grandes ballets que dejó a la música universal, y desde entonces no han dejado de figurar en los repertorios de la principales compañías mundiales: *La Bella Durmiente*, *El Cascanueces* y *El Lago de los Cisnes*.”³⁶ Su obra incluye Conciertos para piano, el concierto en Re mayor para violín y orquesta, Opus 35, así como diversas sinfonías.³⁷



Piotr Ilich Tchaikovsky.

³³ Kramer, 1993:749

³⁴ Spence, 1979:93

³⁵ Gauldin, 1997:2

³⁶ Mata, 1988: 82

³⁷ Kramer, 1993:18

Es el Siglo XX en el que se desarrollarán compositores de la talla de **Igor Stravinsky**



(1882-1971).

Como bien indica F. X. Mata:

*La presencia en París de Diaghilev y su extraordinaria influencia en los medios artísticos de aquella ciudad, a consecuencia de los espectáculos de música y danza por él presentados bajo el título de Ballets Russes, imprimieron un sello particular en la producción de jóvenes artistas, entre los cuales debe incluirse el discípulo particular de Rimsky-Korsakov, Igor Stravinsky.*³⁸

El valor de *El pájaro de fuego*, escrito para Diaghilev, estriba en la liberación que introduce Stravinsky en el campo musical sujeto a prejuicios armónicos y en general técnicos. Cada nueva aparición de una manera armónica se valoriza como una ampliación del campo sonoro, cuyos límites se hallan fijados por los tratadistas de fin de siglo que dirigen el Conservatorio de París. Los doctores parisienses debieron palidecer ante la asombrosa sonoridad de unas combinaciones hasta entonces insospechadas, que culminaron después en *Petruchka* y, sobre todo, en *La consagración de la Primavera*. Destinada para ballet, La consagración de la primavera nació de un sueño que tuvo Stravinsky en San Petersburgo a finales de abril de 1910.³⁹

³⁸ Mata,1988:71

³⁹ Op.cit:75

El siglo xx ofrece otra experiencia musical. “En la primera mitad del siglo XX liderados por Arnold Schönberg y sus alumnos en Viena. Los compositores fueron los primeros que emplearon la atonalidad y luego el dodecafonismo en la música occidental. Los principales miembros de la Escuela, además de Schoenberg, fueron Alban Berg y Anton Webern (la Trinidad Vienesa). Esta escuela de composición se considera vinculada a la estética expresionista.”⁴⁰ Introduce el serialismo: serie de alturas, dinámicas, valores rítmicos; serie de 12 sonidos, y se evita el centro gravitacional desde el punto de vista tonal.

Sin duda la música y el ballet, habiendo tenido un vínculo expresivo común se van modificando en el S.XX. Tal es el caso del compositor John Cage, alumno de Arnold Schönberg, quien trabajó con el coreógrafo Merce Cunningham en Estados Unidos. “De todas sus colaboraciones, el trabajo de Cunningham con John Cage, su compañero y colaborador de vida desde los años 40 hasta la muerte de Cage en 1992, tuvo la mayor influencia para su desarrollo. Juntos propusieron diversas renovaciones artísticas profundas. La más famosa y polémica: la relación entre la danza y la música. Concluyeron que si bien pueden ocurrir en un mismo tiempo y espacio, deben ser creadas de una manera independiente. Ambos hicieron uso extensivo de procedimientos del azar que los llevó a abandonar no sólo formas musicales, sino las narrativas y otros elementos convencionales de composición dancística: causa-efecto, clímax-anticlímax.”⁴¹

Proponiendo que la música sea independiente de la danza, su obra lo expresa a tal grado que inclusive los intérpretes de la coreografías de Cunningham en los ensayos no han escuchado nunca la propuesta sonora hasta el momento de interpretarlas en escena. La sonorización en ocasiones es el resultado de la mezcla aleatoria de sonidos hecha por una computadora.

Pese a las propuestas que la danza contemporánea del S.XX lograron, en general el vínculo música-ballet corresponde a una asociación equivalente a la de la música para una canción. Un poema puede ser sin música, pero una canción lleva a la música como parte de su esencia.

En general el ballet se identifica con música ‘culta’. Para la fundadora del TCUNAM, la Mtra. Contreras, “un ballet debe surgir invariablemente de la música. Yo no puedo inventar algo si el compositor no me da pie para hacerlo, sería mentir...El ballet no es una

⁴⁰ http://.es.wikipedia.org/wiki/Segunda_Escuela_de_Viena

⁴¹ Programa de mano, Merce Cunningham Dance Company, the Legacy Tour, Bellas Artes, Agosto, 2011:7

idea revestida de música, sino una idea cuyo origen es la música; lejos de ser impuestos, los trazos deben ser extraídos de los sonidos. La primera obligación de un coreógrafo es interpretar el mensaje musical del compositor, como si fuera un director de orquesta, por lo que es indispensable que sepa leer a la perfección una partitura...Así para crear, es indispensable que el coreógrafo sea un músico consumado; de lo contrario, al desconocer el idioma en que un compositor se le está revelando, sería incapaz de inventar un ballet”⁴²

Elementos del lenguaje musical para la clase de ballet

Es importante distinguir que existen cuerpos sonoros y cuerpos no sonoros y que para el ballet, la música será producida por cuerpos sonoros. Los primeros son los que, produciendo vibraciones regulares producen **sonido**, mientras que los no sonoros producen ruido ya que sus vibraciones son irregulares.

“El sonido es el resultado de las vibraciones de un cuerpo sonoro. Las vibraciones producidas por los cuerpos sonoros son regulares y son producidas por percusión, frotamiento o por el movimiento vibratorio de la columna de aire impelida como en el caso de los instrumentos como la trompeta y la flauta. Podemos decir que la música ha sido definida como ‘el Arte y la Ciencia de los sonidos’ ”⁴³

Para la clase de ballet es importante identificar la unidad música-ballet, con sonidos en armonía con el movimiento. Es deseable que los músicos se familiaricen con el lenguaje dancístico para fortalecer su trabajo, así como los relacionados con la danza se familiarizan con el lenguaje musical. Para ello es necesario un acercamiento y comprensión de algunos de los términos que se utilizan en el terreno musical para lograr una base común en la construcción del conocimiento y para su aplicación en la clase.

El Maestro Henry Roche nos explica que “La música es una línea continua de sonido, incluyendo el sonido y el silencio, que se mueve en el tiempo”⁴⁴ y nos explica que:

⁴² Programa de mano, TCUNAM, temporada 84,2010: 26

⁴³ Moncada,1995:18

⁴⁴ Conferencia del Mtro.Roche en la EBV, junio 2011

La música tiene **cualidades** que nos permiten distinguirla, ellas son:



-la **altura o entonación**, con ella distinguimos un sonido agudo de un sonido grave,
 -la **intensidad o fuerza**, que nos hace distinguir un sonido fuerte de uno suave, y
 -el **timbre o color del sonido**, que nos permite distinguir diferentes órganos e instrumentos de producción del sonido., depende de la forma de las vibraciones emitidas, originadas por los sonidos llamados armónicos, secundarios o concomitantes. Los sonidos armónicos acompañan al sonido grave, llamado Generador o Fundamental.

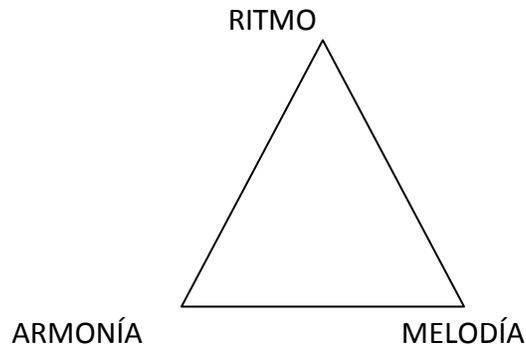
El Mtro. Roche nos indica que la “unidad básica del sonido”, el “sonido sencillo” tiene una cuarta cualidad: **la duración**.

El “sonido sencillo” que posee dos de las cuatro cualidades del sonido, altura y duración, es llamada **nota**.

Algunas notas, cuando se señala que se toquen como **stacatto**, se tocan con menos duración de cómo están escritas.

La siguiente “unidad musical” es la **frase**, en la que participan dos o más notas. La cualidad de la altura da su “tono” o clave y la cualidad de la duración da el ritmo (y tiempo), y todo esto junto con las combinaciones y variaciones de dinámicas, timbre, staccato, etc. Dan la línea sonora, su flujo y esencia, su ánimo y sentido, disminuyendo y fluyendo alrededor de los puntos de tensión.

La música tiene también tres **elementos** principales:



-la **melodía**: sucesión de sonidos de diferente altura, que, animados por el ritmo expresan una idea musical

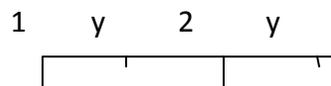
-la **armonía**: estudia la formación y combinación de los acordes ; los acordes son la superposición de tres o más sonidos (por terceras), es un conjunto vertical y autónomo que se construye sobre un bajo.

-el **ritmo**: el orden y la proporción en que se agrupan los sonidos en el tiempo. Se determina por medio de acentos.

Los compases, los espacios en donde acomodamos el discurso musical son los auxiliares que nos ayudan a ordenar la música.⁴⁵

Para el ballet la distinción fundamental de los compases es la de los compases binarios "2" y la de los ternarios "3".⁴⁶

Para los compases de "2" encontramos el más básico:

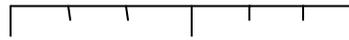


⁴⁵ Lozano, 2007:21

⁴⁶ Conferencia Música para la clase de ballet, con Mtro.H.Roche, junio 2011, EBV

Para los compases de “3” encontramos que lo más común es:

1 & a 2 & a (como se contaría en inglés)
 Un do tre do do tre (como se puede contar en castellano)



En todo esto, lo esencial es sentir el ritmo.

EXPRESIÓN MUSICAL

“Se entiende por expresión musical a la manera de ejecutar una obra música, derivada de la interpretación”⁴⁷

Los principales factores que constituyen la **expresión musical** son:

El movimiento o tiempo	Los matices	El carácter	La acentuación	El fraseo
------------------------	-------------	-------------	----------------	-----------

El Movimiento o Tiempo es el grado de velocidad en que debe ejecutarse una obra musical. Para dar indicaciones sobre el movimiento se utilizan términos, cifras metronómicas (dadas por el metrónomo, inventado en el S.XVIII, es un aparato cuyo mecanismo indica el grado de velocidad de la ejecución musical) o ambas cosas. Los términos que indican el movimiento se han clasificado en relación a los que indican un tiempo uniforme, progresivo, con cambio súbito de movimiento, irregular o los que restablecen un movimiento alterado. Todo lo anterior es fundamental en la interpretación que el pianista hace de la obra escrita, la partitura, ya que de ello dependerá la expresión artística de los bailarines, ya sean estudiantes o profesionales.

⁴⁷ Moncada,1995:115

Los cinco términos principales, escritos en italiano, que indican movimiento uniforme son los siguientes⁴⁸:

TÉRMINO	SIGNIFICADO
Largo	Muy despacio
Adagio	Despacio
Andante	Que anda, que camina, con naturalidad (considerado velocidad 'normal')
Allegro	Aprisa
Presto	Muy aprisa

Para el aumento progresivo del Movimiento se utilizan los términos⁴⁹:

TÉRMINO	SIGNIFICADO
Accelerando	Acelerando, aumentando de velocidad
Stringendo	Apresurando
Animando	Moviendose cada vez más

Para la disminución progresiva del movimiento los términos son⁵⁰:

TÉRMINO	SIGNIFICADO
Rallentando	Moderando el movimiento
Ritardando	Retardando el movimiento
Allargando	Haciendo más lento el movimiento
Slargando	Prolongando el movimiento

⁴⁸ Moncada,1995:117

⁴⁹ Op.cit,119

⁵⁰ Ibidem

Términos de cambio súbito de Movimiento ⁵¹: que rara vez son utilizados en clase.

TÉRMINO	SIGNIFICADO
Ritenuto	Retenido
Stretto	Apresurado

Términos para la suspensión de regularidad del movimiento ⁵²:

TÉRMINO	SIGNIFICADO
Ad Libitum	A voluntad
Aa piacere	A placer
Senza tempo	Sin medida

Términos que reestablecen la regularidad del movimiento ⁵³

TÉRMINO	SIGNIFICADO
A tempo	Al tiempo
Tempo I	1er. Tiempo

Existen otros términos que unidos a los ya mencionados indican ampliación o reducción del sentido del movimientos, ej.: Assai que significa “bastante” o piú que significa “más”.

Es importante que se conozcan dichos términos ya que en la clase de ballet, en caso de contar con música en vivo interpretada por un pianista, la comunicación es fundamental, y si ambos, maestro y pianista se interesan por sus lenguajes, el beneficio será directamente para los bailarines.

Para bailar, la música es fuente de inspiración como lo señala la palabra musa, “En la mitología griega las **musas** (en griego antiguo μουσαι *mousai*) eran, según los escritores más antiguos, las diosas inspiradoras de la música y, según las nociones posteriores, divinidades que presidían los diferentes tipos de poesía, así como las artes y las ciencias”⁵⁴

⁵¹ Ibidem

⁵² Op.cit:120

⁵³ Ibidem

⁵⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Musa>

EL MÚSICO EN LA CLASE DE BALLET

El término común para referirnos al músico de la clase de ballet ha sido el de 'acompañante'. El verbo "acompañar: Estar o ir en compañía de otro u otros. Existir una cosa junto a otra o simultáneamente con ella. Participar en los sentimientos de otro. Ejecutar el acompañamiento"⁵⁵ no explica en su totalidad la función de un músico en la clase. Si ampliamos el término de acompañante a maestro músico habremos de aclarar su actividad.

El músico en la clase de ballet participan de la formación musical de los propios maestros y del grupo (estudiantes o bailarines profesionales). Forma parte de la educación musical y por tanto de la formación de los sujetos. El acto educativo, como acto humano es capaz de despertar asombro ante la vida, conmover, alegrar, invitar, impulsar. Atendiendo lo anterior, el músico cuya participación es educativa (y debe tener consciencia de ello), podrá transformar la música en algo inspirador y no quedarse en ser un elemento mecánico de producción de sonido.

La EBV desde su inicio ha tenido música en vivo⁵⁶, ya que la considera parte central en la formación de sus alumnos.⁵⁷ Siguiendo las enseñanzas de la pianista Rebeca Purón quien en su carta⁵⁸ comparte su profundo aprecio por la música.

Es la transmisión del valor de la música un elemento central en nuestro encuentro en la clase de ballet. Con ella comento que la educación musical es un acto apasionado que involucra al ser humano en lo intelectual, lo afectivo, lo físico, lo social y lo espiritual. La música deja huellas profundas en quienes tienen relación con ella, habremos de valorarla profundamente.

⁵⁵ Diccionario Enciclopédico 1998:18

⁵⁶ Nuestro reconocimiento a todos los pianistas que han formado o forman parte de la EBV por su invaluable trabajo.

⁵⁷ Es inevitable en ocasiones recurrir a música grabada, CD's debido a la ausencia de algún pianista, por cuestiones de salud u otras.

⁵⁸ Carta mencionada en el apartado sobre la Escuela de Ballet del Valle.

LOS INSTRUMENTOS EN LA CLASE DE BALLET: el piano y la voz

“Los seres humanos siempre han querido hacer música: cantando, bailando y tocando instrumentos musicales. Los sonidos musicales pueden hacer que nos sintamos alegres, tristes, seductores, filosóficos: la música toca todas las emociones humanas. Como parte de nuestra anatomía hemos nacido con un instrumento musical, la voz.”⁵⁹

Hay registro de que algunos maestros de ballet utilizaban un violín pequeño muestra de ello quedó registrada en las obra del artista E. Degas, quien en el S.XIX se especializó en pintar bailarinas en ensayo y en funciones. Sin embargo desde hace más de un siglo, en la clase de ballet se utilizan dos instrumentos musicales principalmente: **el piano y la voz humana.**

El piano fue inventado, alrededor del año 1709, por un italiano llamado Bartolomeo Cristofori. Aquel instrumento prototipo tenía los principales elementos del piano que hoy conocemos, es decir, martillos con su mecanismo de regreso, sordina y otros sistemas técnicos.

Bach tocó un piano, como leeremos en el capítulo *El Genio de Bach*, cuando visitó a Federico, el Grande, en 1747, pero fue su hijo, Johann Christian, apodado el ‘Bach inglés’, quien hizo que el recién creado instrumento se convirtiera en un firme, formal y serio rival del clavicordio el cual mantuvo su supremacía durante tres siglos, que abarcaron desde el año 1500 hasta 1800, hablando de cifras aproximadas. Sería en 1850 cuando los americanos introdujeron al piano los soportes de las cuerdas, en material metálico, que permitía resistir cuanta tensión se deseara y ello facilitó que las obras de los músicos virtuosos como Liszt fueran escuchadas con toda la fuerza y potencia requeridas.⁶⁰

“Es un instrumento de cuerda percutida de una gran sonoridad. Su registro va desde ‘*la 1*’ hasta el ‘*do 9*’, siendo un instrumento con 87 notas.”⁶¹ antes del S.XX, los pianos alemanes tenían 85 notas, es decir siete octavas y fueron los estadounidenses los que añadieron tres teclas más.

⁵⁹ Younghusband, 1991:2-3

⁶⁰ Spence,1979:44

⁶¹ Lozano,2007:93

“El piano tal vez sea el más versátil de los instrumentos de música, y con ello no nos referimos únicamente a que, como solista, es uno de los más consistentes, sino que, la mayoría de las veces, es perfectamente adaptable a cualquier tipo de partitura clásica, antigua o contemporánea. ...Durante más de dos siglos los compositores han expresado sus primeros pensamientos con las teclas del piano, y desde ahí han salido sus ideas orquestales. **El nombre completo del piano -pianoforte- suave y fuerte- revela la primera razón de su éxito, pues le es permitido matizar en el grado que se desee.** A diferencia del clavicordio, que únicamente podía ser suave o fuerte, y no ofrecía al intérprete la expresión de éste-, el piano representó un gran adelanto, pues podía prolongar sus notas. Con él empezó una verdadera escuela de virtuosos músicos que, en su faceta de compositores lograrían nuevas formas: Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Bartok y Rachmáninov.⁶²

Su perfeccionamiento que comenzó alrededor de 1709, consiste entre otras cosas en que los martinetes, aquellos que percuten las cuerdas comenzaron a tener madera y fieltro y no sólo madera como era antes con el clavicordio, ello produjo un sonido más suave y agradable. Además se va perfeccionando la ejecución con el sistema de pedales para darle más vida a la acústica del instrumento.

Con su teclado que tiene siete octavas y tres teclas más, sus contras que impulsan el martinete, los martinetes que percuten las cuerdas, sus clavijas, la plancha metálica que sostiene al conjunto de cuerdas y su tabla armónica, además de los mástiles, filtros resortes en la palanca de repetición, los tres pedales (el que amplía la resonancia, el pedal tonal y el pedal que disminuye el sonido o la vibración) junto con el mueble, forman un instrumento de 7,200 piezas como nos lo indica el Mtro. Benigno López.⁶³

Nos explica que es un instrumento completo que produce sonidos agradables y que no depende de la luz eléctrica, razón por la que se considera tan importante en la clase de ballet. El tener un pianista en vivo nos recuerda las palabras de Sir Robert Mayer quien comenta a propósito de la publicación de un libro cuyo título es Música Viva: “se indica,

⁶² Spence,1979:41

⁶³ Comunicación personal, Mtro. Benigno López con Martha Elena Trejo, agosto 2011. El Mtro. Benigno López, técnico afinador de pianos acústicos es el encargado del mantenimiento de los pianos de la EBV desde 1985 y desde hace 29 años trabaja en la Escuela Nacional de Música, ENM, UNAM, y él junto con otro técnico afinador dan servicio a los 120 pianos de dicha institución.

de forma correcta, el énfasis sobre el aspecto supremo de toda música: su vitalidad. Esta palabra implica la vida y el aliento por la vida”.⁶⁴

“Los pianos en México son importados, en la década de los años 70’s se comenzaron a ensamblar en nuestro país, pero eventualmente, especialmente desde los años 80’s tanto los alemanes, los japoneses como los estadounidenses supervisan que sus pianos se ensamblen en China o Korea con mano de obra más barata que la mexicana. Entre las marcas más conocidas están las alemanas (Steinway, Beinstein, Ronish, Rosencras, Wagner y Blugner), las marcas de pianos que aún se ensamblan en la República Checa son Petrov, Weinbach y Roseler. Las marcas japonesas más conocidas son Yamaha y Kawai y las estadounidenses son Wurlitzer y Kimbal.

Es importante darle mantenimiento a los pianos, la afinación sugerida es cada 6 meses, aunque en general muchos lo hacen cada año. La afinación consiste en tensar las cuerdas que se tienden a desafinar con los cambios de temperatura y la humedad pues es la base de madera la que sostiene la afinación.”⁶⁵

Dicho instrumento es capaz de producir sonidos extraordinarios cuando es un pianista sensible y apasionado el que lo toca, moviendo armoniosamente sus manos y junto con ello, existe otro elemento sonoro en la clase: **la voz**.

La voz del maestro comunica e indica o ‘marca’ no sólo el ritmo de la clase. Cuando un bailarín (estudiante o profesional) “toma clase de ballet”⁶⁶ como parte de su aprendizaje y/o de su entrenamiento, necesita recibir no sólo la guía rítmica y de velocidad, sino la inspiración que dependerá de la melodía, la armonía, el fraseo, las dinámicas, la interpretación entre los principales elementos.

DISTINTOS RITMOS PARA LA CLASE

Es indispensable que un maestro de ballet marque los ejercicios con ritmo. Para ello se sugiere que haga indicaciones en forma de versos. El ritmo es fundamental para la ejecución de los movimientos.

⁶⁴ Spence, 1979:6

⁶⁵ Comunicación personal con Mtro. López, agosto 2011.

⁶⁶ Tomar o hacer son verbos equivalentes en este caso.

El siguiente ejemplo se refiere a un verso inventado por una alumna de seis años de edad en la clase de Primary de la Maestra O'Reilly tras haber comprendido la importancia de llevar el ritmo en el ejercicio: (notar la acentuación)

Ritmo de 6/8 : “me gusta la leche, me gusta el café,
Peró mas me gustan los ojos de usted”.

Si una alumna de 6 años puede hacer un ritmo útil para su ejercicio, todos los docentes deben incursionar en llevar el ritmo con la voz, aún haciendo correcciones técnicas, como por ejemplo:

Ritmo de 3/4 (waltz): “Es-tí-ro-ro-dí-llas-, a-pún-to- los-pies-,
can-tán-do y-bai-lán-do, -mues-tró- mia-ra-bésque”

A continuación algunas características de los distintos ritmos que se utilizan normalmente en una clase de ballet. Es fundamental que los conocimientos musicales de los docentes incluyan cada vez más un lenguaje musical.

“Normalmente los maestros se preocupan mucho por no saber el compas de la música que necesitan, no se dan cuenta de que el compas no es lo más importante. Por ejemplo: para hacer un grand plie en 4 cuentas: No hay diferencia en hacerlo con un adagio de 3/4, 6/8, o 12/8. La diferencia está en que el pianista toca 4 compases en 3/4, 2 compases en 6/8 y un compás de 12/8. Lo que el maestro y el grupo oyeron es similar en los 3 casos: 4 cuentas ternarias lentas.

Lo que el maestro necesita saber y marcar al pianista es:

- 1.-El tipo de cuenta (binaria o ternaria)
- 2.-Velocidad del ejercicio
- 3.-Fraseo

1.-Tipo de cuenta:

Sólo hay cuentas binarias o ternarias.

La cuenta binaria o ternaria no siempre coincide con que el compás se binario o ternario, en el ejemplo del adagio de 6/8 que es un compás binario, puede ser equivalente a $\frac{3}{4}$ que es un compás ternario., En ambos casos la CUENTA es ternaria.

2.-Velocidad: a grandes rasgos y sin usar los términos técnicos italianos:

Las cuatro velocidades básicas, con una de las numeraciones metronómicas posibles son: Lento (40 golpes por minuto), Moderado lento (50), Moderado rápido (60) y rápido (90)

3.-Fraseo:

Las frases pares de ocho cuentas son las más comunes en la clase de ballet.

Si el maestro marcó claramente el tipo de cuenta, la velocidad y la cantidad de frases que va a necesitar, entonces el pianista tiene todos los elementos que necesita para saber qué tiene música tiene que tocar. Entonces puede dedicarse a tocar e interpretar.”⁶⁷

El maestro determinará el ejercicio a realizar, estableciendo las secuencias de movimiento y corresponde al ejercicio y para ello podrá utilizar distintos ritmos de los cuales el estilo de algunos le da sus características fundamentales:

RITMOS PARA BAILAR ⁶⁸	
Ritmos para bailar en compases de 3/4:	Waltz Waltz Vienés Waltz Minim Waltz lírico Waltz de baile de salón Grand Waltz o brillante Waltz tipo español Waltz rápido Waltz tipo ragtime
Más ritmos en compás de 3/ 4	Polka Mazurka Mazurka Varsovienne Minuet Polonesa Sarabanda Ländler

⁶⁷ Curso del Mtro. Federico Esbrí en la EBV, 2001.

⁶⁸ Para ejemplos detallados se puede consultar la compliación hecha por el Mtro. Federico Esbrí, pianista de la CND y de la EBV. Así como ver detalles en el libro de Graham Dickson-Place,1993:27-34

Ritmos para bailar en compases de 6/8	Barcarola Giga (la triple giga es en 9/8) Tarantela
Ritmos para bailar en compases de 2/2, 4/4 y 2/4	Bourrée Galop Gavota Gopak/Hopak Habanera Tango Hornpipe Marcha Polka Rag Reel Rumba

Existe un término el de Anacrusa que se describe de manera muy sencilla a continuación sin pretensión de dar una explicación técnica precisa. La anacrusa es ese momento anterior a la cuenta 1 del compás.

“Cuando una persona se va a subir al metro, el objetivo es el metro (el sonido), tiene que levantar la pierna para subirse (esa es la anacrusa), esta persona está debidamente colocada en el andén (esa es la preparación)) Se estas tres condiciones no se reúnen, la persona no se sube al metro.”⁶⁹

En el ballet, el movimiento alerta y en cierto modo ‘anticipado’ es el que nos permite bailar con la música. Por ello tanto el bailarín como el músico deben calcular su velocidad para lograr una danza musical.

Si bien sabemos que la música, en el caso de presentarse en una sala de conciertos es totalmente independiente del ballet, no así sucede en el ballet en relación a la música; en la experiencia escénica del repertorio clásico se necesita la música de manera obligada.

⁶⁹ Lozano 2007:,129



Ilustración de la pintura “L’orchestre” de Degas

En la pintura anterior vemos que en el primer plano están los músicos vestidos de negro y en la parte superior de la pintura están las bailarinas, luminosas. La obra de Degas en este caso nos sirve para explicar la dependencia del ballet a la música: sin bailarinas sí hay músicos, pero sin músicos no hay bailarinas clásicas.

La música es y seguirá siendo una fuente infinita de inspiración para la danza. Cabe mencionar que en la Compañía del Royal Ballet, Londres, en determinado momento se cuestionaron si podía la compañía bailar con música grabada a lo que los músicos de la orquesta contestaron que eso sucedería cuando ellos pudieran tocar la música y en el escenario se presentara un video de los bailarines. . . desde entonces sigue viva la tradición de música en vivo para la danza.⁷⁰

⁷⁰ Comunicación personal con Mtro. Herry Roche, ex pianista del Royal Ballet, junio 2011

Para terminar este apartado sobre la música deseo mencionar una carta que el compositor Mendelssohn escribió en 1842.⁷¹

“Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.”

Que se lee como sigue:

“La gente se queja habitualmente de que la música sea tan confusa, que sea tan ambiguo lo que piensan mientras la escuchan a diferencia a lo que uno puede entender con palabras. Para mí es exactamente lo contrario. Y no sólo en lo referente a un discurso completo, sino en las simples palabras, las cuales me parecen tan confusas, tan indeterminadas, tan incomprensibles con respecto a la música auténtica, esa que nos llena el alma con miles de cosas mejores que las palabras. *Los pensamientos que para mí expresa la música que amo no son demasiado indefinidos para ser puestos en palabras sino, al contrario, demasiado definidos.*”

⁷¹ Carta de Mendelssohn a Marc-andré Souchay, Octubre 15, 1842, citada en *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847* (Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1878, p.221, traducida de: Felix Mendelssohn (ed-gisella SeldenGoth) *Letters* (New York: Pantheon,1945)pp.313-14

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Formular las preguntas correctas constituye la diferencia entre someterse al destino y construirlo, entre andar a la deriva y viajar.

Zygmunt Bauman¹

Infinito es el número de interrogantes que han sido planteadas por la humanidad en relación a la educación, el arte, la danza, la historia. Algunas han sido eso: interrogantes; otras han tenido la posibilidad de ir en búsqueda de respuestas. Podemos preguntarnos nuevamente: ¿Es el ballet una herramienta para la formación integral de los seres humanos? Buscando respuestas se escribió este texto, identificando algunos de los elementos que constituyen el ballet, para ver: qué es, cómo se ha ido transformando, cómo se aprende, cómo se enseña, dónde se baila, quién lo baila, cómo se prepara quien lo enseña, cómo se viste el que baila, cómo se evalúa su desempeño, qué instrumento lo inspira en su entrenamiento, cómo se comunica su lenguaje, cómo se debe alimentar quien baila, quién contrata al profesional, cómo expresar... y sobre todo, atender lo central para un pedagogo: cómo contribuye todo ello a la formación de los seres humanos.

Los apartados independientes entre sí ofrecen un panorama complejo y complementario:

“No se puede ascender simultáneamente a diferentes montañas, pero las vistas que se obtiene cuando se asciende a montañas diferentes se completan unas a otras: no se presentan como mundo incompatibles, en competencia.”²

A lo largo del libro se atendieron aspectos técnicos y aspectos artísticos, se vio como la cultura que nos sostiene nos determina y cómo podemos, a través de la educación ir buscando elementos para lograr ciertas transformaciones. Al estudiar nos enfrentamos a nuevos conocimientos y se abren nuevas posibilidades de desarrollo; valga mencionar a manera de ejemplo lo siguiente: “Los campeones de esquí y los jugadores de fútbol están tomando lecciones de ballet para mejorar su equilibrio”.³ ¿Podrán más familias aceptar que sus hijos varones bailen ballet conociendo los beneficios que la actividad aporta? Los primeros pasos se han dado ya, el propio logo de la EBV ya se equilibró.

¹ Bauman, 2010:12

² Dewey, 2004:100

³ Marnberg;Efron;Stone,1978:330

Sin embargo, lo deseable no es sólo ofrecer respuestas sino buscar también ser generador de nuevas preguntas. Del nivel de preguntas y del compromiso de encontrar sus respuestas dependerá la transmisión de la cultura a las generaciones venideras y tal compromiso es mayúsculo en un mundo en donde el arte puede ser una herramienta de sensibilidad a la vida, a la naturaleza y al prójimo.

El texto, desde el punto de vista institucional, abre también preguntas que no van directamente vinculadas con el ballet pues nos enfrentan a una realidad en la FFyL: ¿cómo puede convertirse la educación artística en tema de consideración para los programas del posgrado en Pedagogía?, ¿cómo puede la educación artística abrir opciones nuevas a los pedagogos del Siglo XXI? ¿Cómo ampliar la mirada de los especialistas en la educación para comprender que la educación artística puede no sólo ser accesoria sino formadora de seres humanos comprometidos con su comunidad?

Si consideramos las posibilidades de desarrollo que ofrece una actividad como la danza, valioso sería que se aprovechara para tener una sociedad más sana en lo físico, en lo mental y en lo espiritual, pues el ser humano es integral. Ningún mérito ni reconocimiento merece nuestro país por tener el primer lugar en obesidad infantil muestra de la carente consciencia que del cuerpo se tiene y de lo ineficiente de su proyecto educativo en torno a la movilidad, la salud y la expresión corporal. Y para que el arte deje de ser una asignatura pendiente, como lo muestra el título del libro de Lourdes Palacios, se podría utilizar con creatividad inclusive en aspectos muy prácticos de la vida: en los escolar ¿no podrían los niños mejorar en su convivencia social (quizás útil hasta para desactivar las actitudes que promueven el 'bullying'), aprendiendo a bailar y desahogando tanta energía que se contiene ante la inmovilidad en las escuelas de corte tradicional?, pues en la danza todos participan y todos tienen retos que superar. Y para la juventud ¿no sería mejor invertir en espacios culturales que en programas para evitar las adicciones? Las nuevas propuestas habrán de repercutir en las generaciones futuras, podemos callar o podemos hablar, en cualquiera de las opciones...habremos de asumir las consecuencias.

Ciertamente estamos en un momento histórico en donde resulta vital hacer preguntas que nos permitan aclarar el camino de la humanidad: una humanidad ávida de belleza, de justicia, de propuestas constructivas a problemas de complejidad extrema. El arte, como herramienta para la formación del ser humano es y seguirá siendo posible si nos comprometemos con proyectos respetuosos, creativos y expresivos.

“Es cierto que cada pensador...ha de revisar y recorrer el hilo de la historia, es decir, volver a explicar cómo pueden establecerse y sostenerse vínculos en el tiempo histórico al que hace referencia...No obstante, en los momentos de cambio, de crisis, esta tarea pasa de necesaria a imprescindible, pues se trata de momentos en los que se disuelven o mutan los vínculos existentes hasta entonces y es necesario volver a afrontar las posibilidades mismas de la educación como proceso de transmisión de la cultura. Cabe añadir que no se trata de una empresa fácil. Abrir la cuestión de las incertidumbres que los cambios conllevan; percibir el vértigo de un vacío que suele tornarse insoportable; tratar de conceptualizar algo de lo que allí se juega sin plenas condiciones aún de inteligibilidad, es oficio de valientes.”⁴ Cabe recordar que en cuestiones artísticas: “El arte no progresa sino que se transforma”⁵ y los hilos de la historia nos sostienen.

Nuestra labor como sujetos activos en la educación nos compromete a fortalecer proyectos que contribuyan a la formación de seres humanos. En el arte, los proyectos pueden ser, también, los relacionados con el deseo de expresión a través de la danza...

En relación a la pregunta de la posibilidad de formación del ser humano a través del ballet, considero que el siguiente testimonio puede ayudar a construir una respuesta:

⁴ Bauman, 2007:10-11

⁵ Del musicólogo Françoise-Joseph Fétis (1784-1871)



“...en los últimos 13 años ustedes no sólo me enseñaron a apuntar un pie
...en estos salones aprendí a conocerme, a sentir la música,
a expresar con mi cuerpo todo lo que mi boca es incapaz de decir.
Ustedes me enseñaron la importancia de una respiración, la sutileza de un
movimiento...aquí aprendí que la disciplina y la perseverancia logran cosas increíbles.
En esta escuela no sólo crecí como bailarina...
también como ser humano.”⁶

Camila

⁶ Fotografía de Camila Jurado en “El sueño de Don Quijote”, Sala Miguel Covarrubias, función del 49 aniversario de la EBV y Carta de Camila a la Mtra. Martha O’Reilly al concluir sus estudios en la EBV, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA:

Advanced 2 Syllabus, Imperial Classical Ballet, ISTD, U.K. 2011 (Método de Avanzado 2 de Ballet Clásico Imperial del ISTD)

Aguirre Gil, S. (2005), *La guía de la nutrición familiar*, Televisa, México

Bauman, Z. (2010), *La globalización, consecuencias humanas*, FCE, México

“ ” (2007), *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, Gedisa, Argentina

Beaumont, C.W.(1980), *A French-English Dictionary of Technical Dance Terms*, ISTD, London,U.K.

Blum, A. (2005), *Edgar Degas*, Ed. Numen, México

Carranco Ramírez, C. (1992), Tesis: *La praxis de los estético en la labor pedagógica de Fernando Alonso*, Instituto Superior de Arte Facultad de Arte Danzario, Cuba

Castillo, A.C. (2003), *El Estudio del Balé, Una guía para padres de familia*, Contextos Culturales Editores, México

Cervera, P.; Clapes J., Rigolfas R. (2004) *Alimentación y dietoterapia*, Mc Graw-Hill. Interamericana, 4ª. Edición, España

Chartier, R. (2005), *El presente del pasado; Escritura de la historia, Historia de lo Escrito*; Universidad Iberoamericana, México

Clarke M.; Crisp C. (1978), *Ballet Art, from the Renaissance to the present*, Crown Publishers, N.Y., U.S.A.

Comenio, J.A. (2009), *Didáctica Magna*, (1ª. Edición 1657), Ed.Porrúa, México

Contreras, G. (1997), *Diario de una bailarina*, UNAM, México

Delors, J. (1997), *La Educación encierra un tesoro*, UNESCO, México

Dewey, J. (2004), *Democracia y Educación*; (1ª. Edición 1916) trad. Lorenzo Luzuriaga, Ed. Morata, España

Díaz Barriga, A. (2005), *El docente y los programas escolares, Lo institucional y lo didáctico*, Ed.Pomares, México

Diccionario enciclopédico, Oceano Uno color (1998), España

Diccionario Italiano (1995), Herder, Barcelona

Dictionnaire Moderne, Francais-espagnol, Espagnol Français (1967) Larousse, Paris

Dickson-Place, G. (1993), *Music in the dance studio, a musical guide for dance teachers and accompanists*, Royal Academy of Dancing, U.K.

Dirección General de Materiales Educativos (DGME) de la Subsecretaría de Educación Básica (2011), *Educación artística*, Tercer Grado, SEP, México

Dosse, F. (2007), *El Arte de la Biografía*, El oficio de la Historia, Universidad Iberoamericana, México

Galí Boadella, M. (2002), *Historias del Bello sexo, La introducción del Romanticismo en México*, UNAM, México

García Ranz, A. (1999), *El Artista Interior, De lo espiritual en el Desarrollo Artístico*, Ed.Plaza y Valdés, Piensa; México

Gauldin, R. (1997), *Harmonic Practice in tonal Music*, W.W.Norton and Company Inc, U.S.A.

Gelb,I (1982), *Historia de la escritura*, alianza Universidad, Madrid

Glazman Nowalski, R. (2005), *Las Caras de la evaluación educativa*, Paideia, FFyL, México

Guzmán, L. (1995), *Tesina: Acompañamiento de clases de ballet*, Escuela Superior de Música, México

ISTD (2004), *100 Years of Dance, a History of the ISTD Dance examinations Board*, ISTD, UK

ISTD: *Teaching Qualifications ISTD, Dance*, Issue 456, July-Sept.2011

Jiménez, F. (1985), *Freinet, Una Pedagogía de sentido común*, SEP, El Caballito, México

Kapit, W.; Elson L. (1990), *Anatomía Cromodinámica, Atlas anatómico para colorear*; Fernández editores, México

Kostrovítskaia, V.; Písarev, A. (1996); *Escuela de danza clásica*, trad. Farahilda Sevilla, Escenología, México

Kramer, J. (1993), *Invitación a la música, guía personal para disfrutar de las 300 obras más importantes de la música clásica*, Vergara, Argentina

Lamas, M., compiladora (1996), *El género: la Construcción Cultural de la Diferencia Sexual*, PUEG, Porrúa, Colección Las Ciencias Sociales, Estudios de Género, México

Lavín, L.; Balassa, G. (2001), *Museo del traje mexicano, El Siglo del Barroco Novohispano*, Ed.Clío, México

Lebourges, S. (2007), *En busca del degage perfecto, terminología del ballet*, UNAM, México

Lozano, F. (2007), *La mano izquierda*, UNAM y Porrúa, México

Mackie, J. (1980), *Basic Ballet, The steps defined*, Penguin Books, U.S.A.

Mamberg, F.L.; Efron, B.; Stone, J. (1978); *Libro del año 1978, Acontecimientos principales y curiosidades más notables de 1977*, Editorial Cumbre, S.A., México

Martínez Preciado, J.F. (1999), Tesis de Maestría: *La construcción Social de la Experiencia estética: La enseñanza del arte desde la danza*, UNAM, México

Mata,,F.X. (1988), *Los mejores ballets*, Punto Clave, España

McGuinness-Scott, J. (1983), *Movement Study and Benesh Movement Notation*, Oxford, U.K.

Moncada García, F. (1995), *Teoría de la Música, la más sencilla, útil y práctica*, Framong, México

Nijinsky, R. (1953), *Vida de Nijinsky, Los últimos años de Nijinsky*, Ed. Destino, Barcelona

Oliva, C.; Torres Monreal, F. (2003), *Historia Básica del Arte Escénico*, Cátedra-Grupo Anaya, S.A., España

O'Reilly, M. (1982), "Puntos de Vista sobre Danza", Escuela de Ballet del Valle, México

Palacios, L. (2005), *Arte: asignatura pendiente, Un acercamiento a la educación artística en primaria*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Peña Sánchez, E.Y.; Hernández Albarrán, L.; Ortiz Pedraza, F., compiladores (2009), *El sujeto sexuado: entre estereotipos y derechos, memorias de la iii semana_Cultural de la diversidad Sexual*, INAH, México

Pérez Lizaur A.B., Marván, L. (2005), *Manual de Dietas Normales y terapéuticas*, Ed. Prensa Médica mexicana, México

Pérez Lizaur A.B., Palacios González B., Castro Becerra, A.L. (2008), *Sistema mexicano de alimentos equivalentes*, 3ª. Edición, Fomento de Nutrición y Salud, México

Platón (1993), *La república*, Editorial Altaya, España

Preston Dunlop, V.; Staff de Laban Centre (1992), *Dance is a Language isn't it?*, University of London, U.K.

Ramos Galván, R. (1985), *Alimentación normal en niños y adolescentes*, Ed. Manual Moderno, México

Ramos Villalobos, R.G. (2009), *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA.1919-1945)*, FONCA, México

Reyna, F. (1985), *Historia del Ballet*, Trad. Valiente, Ed.Daimon, España

 " " (1964), *A Concise History of Ballet*, Thames and Hudson, London, U.K.

Rousseau, J.J. (2008), *Emilio, o De la educación*, (1ª. edición 1761) Traducción de Mauro Armiño, Alianza Editorial, España

“ ” (2007), *Diccionario de Música*, (1ª- edición 1768) Ediciones Akal, España

Royal Academy of Dance Prospectus 2006/2007, Faculty of Education (Prospecto de la RAD, Facultad de educación)

Rule, V. (2011), *Working it, Dance Gazette, The Magazine of the Royal Academy of Dance*, Issue 2

Ryman, R. (1995), *Dictionary of Classical Ballet Terminology*, RAD, RAD, U.K.

Santoni Rugiu, A. (1996), *Nostalgia del maestro artesano*, Porrúa, México

Scott, J. (1990), “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, James s. Amelang y Mary Nash(eds), Edicions Alfons el Magnánim, Institució Valenciana d'estudis i Investigació

Spence, K. (1979), *Música Viva*, Círculo de Lectores, España

Tamaro, S. (1996), *Donde el corazón te lleve*, Atlántida, México

Tamayo Pérez, L. (2001), *Del Síntoma al acto, Reflexiones sobre los fundamentos del psicoanálisis*, Universidad Autónoma de Querétaro, México

“ ” “ ” (2004), *El discipulado en la formación del psicoanalista, un aporte del psicoanálisis a la pedagogía*, Sello de agua, México

Thompson, F. (1994), *Manual of Structural Kinesiology*, Mosby, U.S.A.

Trejo, M.E. (1997), Tesis de Licenciatura: *La Pedagogía en la Danza, para que hable el cuerpo*, FFyL, UNAM, México

Von Laban, R. (2001), *Una vida para la Danza*, (1ª.edición 1975) trad. Mendizábal, CONACULTA, México

Wirhed, R. (1994), *The athletic ability and the anatomy of motion*, Wolfe Medical Publications Ltd, England

Younghusband, J. (1991), *Orchestra*, Butler and Tanner Ltd., U.K.

Zanotti, P. (2010), *Gay, La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*, FCE, México

PÁGINAS Y DIRECCIONES ELECTRÓNICAS: año de consulta: 2011

Alemán, Miguel; Presidente:

http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_Alem%C3%A1n

Alimentación:

<http://www.alimentacion-sana.com.ar/Portal%20nuevo/actualizaciones/conunplato.htm>

Bellas Artes, Palacio de:

http://www.google.com.mx/imgres?q=Im%C3%A1genes+del+Palacio+de+Bellas+Artes&hl=es&sa=X&rlz=1W1SKPB_esMX375&biw=1366&bih=536&tbm=isch&prmd=imvns&tbnid=HXdcaVljkGkfM:&imgrefurl=http://www.justa.com.mx/%3Fp%3D24505&docid=yYNFpl_bOZw7YM&w=615&h=457&ei=ALaVTsy3J4bfsQLs6JzvAQ&zoom=1&iact=hc&vpx=979&vpy=184&dur=125&hovh=193&hovw=261&tx=147&ty=218&page=10&tbnh=92&tbnw=126&start=167&ndsp=24&ved=1t:429,r:22,s:167

Biografías de músicos:

Adam: http://es.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Adam

Stravinsky: http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dgor_Stravinski

Tchaikovsky: http://es.wikipedia.org/wiki/Piotr_Ilich_Chaikovski

Cadera, Problemas de:

<http://www.artrimed.net/problemas-de-cadera-en-ninos/>

http://kidshealth.org/parent/en_espanol/general/common_ortho_esp.html

Compañía Nacional de Danza:

<http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/inba/grupos-artisticos/compania-nacional-de-danza-.html>

CONACULTA:

http://es.wikipedia.org/wiki/Consejo_Nacional_para_la_Cultura_y_las_Artes

Categorías: Gobierno de México | Cultura de México | Arte de México | México en 1988 |

Organizaciones de México | Festivales y ferias de Guadalajara

Educación artística, Bellas Artes:

<http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menueducacionartistica/menuescuelas/ndngc>

Escenarios teatrales y espacio escénico:

<http://mx.answers.yahoo.com/activity?show=xlzf767Paa>

http://expertos.monografias.com/home.asp?tip=usu&item=pregunta&id=5&id_item=194838&idr=148118

Escritura:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Escritura>

Esgrima, Historia del:

Educar.org

Figura humana y sus proporciones:

<http://www.profesorenlinea.cl/artes/FiguraHumanaProporcionalidad.htm>

FONCA:

<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/124598.el-fonca-abre-sus-criterios.html>

Lenguaje:

<http://definicion.de/lenguaje/>

http://www.protocolo.org/social/conversar_hablar/comunicacion_no_verbal_la_importancia_de_los_gestos.html

Margot Fonteyn: ballet @theatre.uk

Musa: <http://es.wikipedia.org/wiki/Musa>

Música: Segunda Escuela de Viena

http://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_Escuela_de_Viena

Notación Benesh:

www.rad.org.uk/article.asp?id=114 - (benesh institute and BMN)

Notación Musical:

http://es.wikipedia.org/wiki/Ut_queant_laxis

www.biografiasyvidas.com/biografia/g.guido.htm

Obesidad:

<http://www.rnw.nl/espanol/article/mexico-primer-lugar-mundial-en-obesidad>

Podología:

www.podologiaintegral.com.mx

<http://www.podiatrists.org/visitors/foothhealth/espanol/bunions/>

Real Academia de Danza:

Royal Academy of Dance: www.rad.org.uk

www.radeducation.org.uk , www.radacadabra.org , www.radenterprises.co.uk ,
www.stepintodance.org

http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Academy_of_Dance

Sala Miguel Covarrubias:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Universitario_\(UNAM\)#Sala_Miguel_Covarrubias](http://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Universitario_(UNAM)#Sala_Miguel_Covarrubias)

ubias

Sociedad Imperial de Maestros de Danza,ISTD:

Imperial Society of Teacher's of Dancing: www.istd.org

www.dance-teachers.org , www.young-dancers.org , www.dance-kids.org

ISTD: Syllabus Outline:www.istd.org

Sociedad Mexicana de Maestros de Danza: www.smmd.org.mx/

Taller Coreográfico de la UNAM:

<http://www.tcunam.org/tcunam/bienvenida.cfm?contenedor=1&historia=1>

Vestuario:

Tutú: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tut%C3%BA>

Leotard: <http://imaginary-man.blogspot.com/2011/04/jules-leotard-la-sensacion-en-el-aire.html>

Duncan,Isadora:

http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.swingalia.com/img/biografia-de-isadora-duncan1.jpg&imgrefurl=http://www.swingalia.com/danza/biografia-de-isadora-duncan.php&h=536&w=360&sz=26&tbnid=Y8_WSgpjL-

OTRAS FUENTES:

Agua:

Guía de referencia rápida, *‘El Agua’* (2007), Grupo Editorial Patria, México

Cabrera, Miguel; *‘La danza: necesidad del ser humano’*, apuntes de la conferencia del curso de historia y apreciación de la danza, en la Academia de Balé de Coyoacán, México, 1989

Calendario *‘Balanchine’*, (2007) texto de Nancy Reynolds, Tide-mark Press Ltd.

Diseño de planes de alimentación para el escolar y Buenas prácticas de higiene. SEP-SS-INNSZ-2011.

Lully, J.B.:

C.D. Musiques a danser a la Cour et a L’Opera (1995), Erato discos, Francia

Plato del buen comer: en “cuadernos de nutrición” en: Altata 51 PB, Col. Hipódromo Condesa, México, D.F.

Programas de mano:

Ballet Bolshoi, (Octubre 2004) Producciones Ars Tempo, VI temporada, Auditorio Nacional, México

Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, (2010) Bellas Artes, México

Compañía Nacional de Danza: *‘La Bayadera’* (Noviembre 2001), Auditorio Nacional, México

Compañía Nacional de Danza: *‘Gala de Balanchine’* (Junio, 2011), Bellas Artes, México

Merce Cunningham dance Company, The Legacy Tour (Agosto 2011), Bellas Artes, México

Royal Ballet, Londres (2007), Producciones Ars Tempo, Auditorio Nacional, México

TCUNAM, *temporada 84* (2010), UNAM, México

Uña:

Esquema de Partes blandas del pie, Wolfe Publishing U.K., 1991, traducción de la Federación Española de Podólogos.

ANEXOS

ANEXO 1:

Lista de pasos de Danza Barroca¹

Pertenecientes al Menuet (del 1 al 6)

- 1.- Pas de Menuet
- 2.- Pas de Passepied
- 3.- Contretemps Menuet en avant
- 4.- Contretemps Menuet en arriere
- 5.- Fleuret de Menuet
- 6.- Balancé

- 7.- Pas Grave (en avant, en arriere, a cote et en tournant)
- 8.- Pas de Pavane
- 9.- Pas de Gavotte (en avant, en arriere)
- 10.-Pas de Rigaudon
- 11.-Pas de Gaillarde (a cote ou en tournant)
- 12.-Pas de Passacaille
- 13.-Sissonne (en avant, en arriere et en tournant)
- 14.-Pas de Gigue
- 15.-Sissonne sin salto
- 16.-Cabriole (en avant et en arriere)
- 17.-Temps levé (salto)
- 18.-Chassés (devant, derriere)
- 19.-Chassé posé (en avant et en arriere)
- 20.-Saillie
- 21.-Assemblé
- 22.-Enveloppé
- 23.-Ballonné
- 24.-Tombé (en toutes directiones et en tournant)
- 25.-Ronde jambe (simple et battu, a terre et en l'air)
- 26.-Jeté (toutes directiones et en tournant)
- 27.-Jeté battue (en toutes directiones et en tournant)

¹ Lista entregada en marzo del 2011 a M.E. Trejo por la Maestra Ludovica Mosca (coreógrafa, bailarina y maestra de danza barroca quien actualmente vive en Barcelona, España). En una de sus visitas a México, además de trabajar con alumnos del Mtro.Mello en la ENM, dio clases y montó coreografías para los alumnos de la EBV.

- 28.-Demi-coupé (en toutes directiones et en tournant)
- 29.-Pas Coupé (en toutes directiones et en tournant)
- 30.-Coupé a deux mouvements (en avant, en arriere, a cote)
- 31.-Coupé battue (devant, derriere et en tournant)
- 32.-Pas de Courante: pas court et pas long

33.-Pirouettes (1/4 , ½, ¾ y entera)

- 34.-Pas de Bourrée (toutes direcciones et en tournant)
- 35.-Pas de Bourrée en presence
- 36.-Pas de Bourrée vite
- 37.-Pas de Bourrée emboite

- 38.-Demi-contretemps
- 39.-Contretemps (en avant et en arriere)
- 40.-Contretemps a coté
- 41.-Contretemps de Chaconne

- 42.-Pas de Chaconne
- 43.-Changements (simples et battues)

Movimientos de BRAZOS:

- 1.-Ronds de poigné (simple et ronds complet en dehors et en dedans)
- 2.-Ronds de coude (simple et ronds complet en dehors et en dedans)

Posiciones de BRAZOS:

- 1.-Opposition
- 2.-Ronds de coude a la fois

Existe una distinción entre el *Minuet* (inglés), *Menuet* (francés), *Menuett* (alemán) y *Minuetto* (italiano). La referencia señalada corresponde a dos tipos de Minuet: el Barroco y el Clásico. El *minuet* tiene orígenes rústicos y se introdujo en las cortes a mediados de 1600's. El *minuet* barroco tiene un sonido formal, debido al contrapunto, está compuesto por varias melodías que se tocan al mismo tiempo, puede ser inclusive algo más pausado que el *Minuet* clásico, el cual normalmente tiene una melodía con acompañamiento sencillo.²

² Dickson-Place, Graham; 1993:28

Elementos del Minuet*³

En aquella época el baile tenía una coreografía, o estructura por todos conocida, a continuación el orden de la misma:

Danza por parejas

El caballero se coloca del lado izquierdo de la dama.

Número de bailarines: 2,4,(6),8,12,(14),16...(entre paréntesis los menos frecuentes).

ESTRUCTURA:

- 1.-Saludo
- 2.-Presentación
- 3.-Reverencia
- 4.-Figuras obligadas*
- 5.-Saludo
- 6.-Reverencia
- 7.-Final

FIGURAS OBLIGADAS DEL MENUET*

El orden de las figuras no tiene importancia, depende de la coreografía.

- Presentación de la mano derecha
- Presentación de la mano izquierda
- Presentación de las dos manos
- *Dos a dos o portes coulissante*
- "Z" y/o "S"
- *Moulinet*

³ Elementos del Minuet para la Danza Barroca, cortesía de Ludovica Mosca, marzo, 2011.

ANEXO 2:

Programas por grados correspondientes al *Imperial Classical Ballet Branch Syllabus, ISTD.*

PRIMARY

KNEE BENDS (Ejercicio)

RISES WITH ARM MOVEMENT

STEP TO SIDE AND LIFT

STEP, CLOSE, STEP AND POINT

STEP, CLOSE, STEP AND HOP

HANDS AND WRISTS

ARMS (Ejercicio)

WALKING

LIFTED WALKS

WALKING ON DEMI-POINTE

RUNNING

SKIPPING

SPRINGS IN 1ST. POSITION

SPRINGS TO 2ND POSITION AND BACK TO 1ST

SPRING FROM FOOT TO FOOT

SPRING POINTS

GALOPS TO THE SIDE, STEP AND POINT or

GALOPS TO THE SIDE, STEP AND HOP

RUN, POINT AND PORT DE BRAS

MUSIC WALTZ

POLKA

WALKING 4, CLAPPING 4

WALKING 3, CLAPPING 1

MIME: "YOU, ME, YES, NO, PLEASE, BECKONING, LISTENING"

DANCE

CURTSEY OR BOW

Programa del *Imperial Classical Ballet Branch* del *ISTD*.

PRIMER GRADO

BARRA:

(con ambas manos apoyadas en la barra)

PLIES

(con una mano apoyada en la barra)

BATTEMENTS TENDUS

RETIRES

GRAND BATTEMENTS

CENTRO:

PORT DE BRAS

DEGAGES

CHASSES

POSES ON THE WHOLE FOOT

POLKA

PETITS JETES

RETIRES SAUTES

CHANGEMENTS

POSE, TEMPS LEVES

SAUTES

GALOPS (DEL GRADO PRIMARY)

MUSIC WALTZ

POLKA

MARCH

MIME

DANCE

REVERENCE

Imperial Classical Ballet Branch del ISTD.

SEGUNDO GRADO

BARRA:

(con ambas manos apoyadas en la barra)

PLIES

(con una mano apoyada en la barra)

BATT. TENDUS

GRANDS BATTEMENTS

RONDS DE JAMBE A TERRE

ASSEMBLES SOUTENUS

RETIRES AND RELEVÉ

CENTRO:

(conocimiento de las direcciones: *en face, croisé, ouvert*)

PORT DE BRAS

CHASSES (en avant, a la seconde, passés en avant and en arriere, en 4 cuentas)

en face only

ARABESQUE

DEMI-DETOURNES

JETES (devant and derriere)

GLISSADES (devant and derriere)

ASSEMBLES (over and under)

PAS DE BASQUE GLISSES (en avant)

PAS DE CHAT

SOUBRESAUTS

ECHAPPES

SPRING POINTS (del grado Primary)

BALANCES

MUSIC (redonda de 4 tiempos, blanca de 2 tiempos, negra de 1 tiempo y corchea de ½ tiempo)

DANCE

REVERENCE

Imperial Classical Ballet Branch del ISTD

TERCER GRADO

BARRA:

(con una mano apoyada en la barra)

PLIES

BATTEMENTS TENDUS WITH DEMI-PLIE

RONDS DE JAMBE A TERRE

ASSEMBLES SOUTENUS

FRAPPES

DEVELOPPES

GRANDS BATTEMENTS

(con ambas manos apoyadas en la barra)

ECHAPPES EN DEMI-POINTE (en 2 tiempos o 3 tiempos)

CENTRO:

PORT DE BRAS

*CHASSES (en avant, en arriere, a la seconde, passés en avant;
passés en arriere only en face)*

ATTITUDE ORDINAIRE

POSES EN DEMI-POINTE

JETES (devant, derrière) (paso de segundo grado)

PETITS JETES

ASSEMBLES (over, under, devant y derriere)

PETIT ASSEMBLE

COUPES

SISSONNE OUVERTE

PAS DE BASQUE SAUTE

PAS DE BASQUE GLISSES (paso de segundo grado)

GLISSADES (de segundo grado)

PAS DE CHAT (de segundo grado)

PAS DE BOURREES (devant, derriere, y under)

ECHAPPES SAUTES EN CROIX

BALANCES

BOYS SET ENCHAINEMENT

VARIACIÓN

REVERENCE

Imperial Classical Ballet Branch del ISTD

CUARTO GRADO

BARRA:

PLIES

BATTEMENTS TENDUS AND GRANDS BATTEMENTS

RONDS DE JAMBE A TERRE

BATTEMENTS FONDUS EN CROIX A TERRE

BATTEMENTS SUR LE COU-DE-PIED

DEVELOPPES EN CROIX

ECHAPPES EN CROIX

(facing the barre)

RELEVES FROM TWO FEET (devant, derriere, passé devant, passé derriere)

CENTRO:

PORT DE BRAS

TEMPS LIE A TERRE

ARABESQUE (2ND., a terre and en l'air)

POSE, ASSEMBLE SOUTENU

EPAULEMENT

ECHAPPES to 2nd. AND RELEVES in 5th. EN DEMI-POINTE

GLISSADES (over, under, devant y derriere)

PAS DE BOURREES (over, under, devant y derriere)

BALLONNES SIMPLES EN AVANT

PAS DE BASQUE GLISSES AND SAUTES (en avant y en arriere)

SISSONNE (ouverte y changee)

DEMI-CONTRETEMPS

CHASSE, COUPE, CHASSE, TEMPS LEVE

BOYS' SET ENCHAINEMENT

Pasos de grados anteriores:

*SAUBRESAUTS, CHANGEMENTS,
PAS DE CHAT
JETES (devant y derriere), PETIT JETES,
ASSEMBLES (over, under, devant y derriere), PETIT ASSEMBLE,
COUPES*

*ECHAPPES SAUTES BATTUS FERMES
VARIACIÓN
REVERENCE*

Imperial Classical Ballet Branch del ISTD

QUINTO GRADO

BARRA:

PLIES

BATTEMENTS TENDUS

BATTEMENTS GLISSES (in 2ND. From 1st.)

BATTEMENTS FONDUS EN L'AIR

BATTEMENTS FRAPPES FOUETTES

RONDS DE JAMBE EN L'AIR

DEVELOPPE TO 2nd. AND TURN TO ARABESQUE

GRANDS BATTEMENTS

CENTRO:

DEMI-PLIE IN 1ST. AND 2ND. AND GRAND PLIE IN 2ND.

RISES IN 1ST. AND 2ND.

BATTEMENTS TENDUS AND GRANDS BATTEMENTS (in 2 counts)

PORT DE BRAS (to include reverse movement)

TEMPS LIE EN ARRIERE

DEVELOPPES

ATTITUDE DEVANT IN OPPOSITION (a terre y en l'air)

ATTITUDE DEVANT AND DERRIERE A DEUX BRAS (a terre y en l'air)

3d. ARABESQUE

ECHAPPES EN CROIX (mujeres)

RELEVES (devant, derriere, passes en avant y passes en arriere)

PIROUETTES EN DEHORS (from 5th.)

PIROUETTES (boys)

RELEVES PASSES BY HALF TURNS (mujeres)

POSE ASSEMBLE SOUTENU EN TOURNANT (mujeres)

JETES (en avant, en arriere, de cote devant y derriere)

GRANDS JETES EN TOURNANT

FULL CONTRETEMPS

BALLONNES COMPOSES EN AVANT

SISSONNES ORDINARIES (devant, derriere, passes)

SISSONNES DOUBLEES (under)

SISSONNES FERMEES EN AVANT

COUPE, CHASSE, PAS DE BOURREE UNDER

PREPARATORY EX. FOR TOUR EN L'AIR (boys)

BOYS' SET ENCHAINEMENT

Pasos de grados anteriores:

PAS DE CHAT, DEMI-CONTRETEMPS, ASSEMBLES, SAUBRESAUTS,

GLISSADES, CHANGEMENTS, PETITS JETES, PETIT ASSEMBLE, BALANCES

ECHAPPES SAUTES BATTUS

ENTRECHATS QUATRE

VARIACIÓN

REVERENCE

Imperial Classical Ballet Branch del ISTD

SEXTO GRADO

BARRA:

PLIES

BATT. TENDUS (in 2 counts)

BATT. GLISSES (en cloche)(and to 2nd.)

BATT. FONDUS

BATT. FRAPPÉS FOUETTÉS en DEMI-POINTE

BATT. FRAPPÉS en DEMI-POINTE

BATT. SUR LE COU-DE-PIED en DEMI-POINTE

RONDS DE JAMBE EN L'AIR

DEMI GRANDS RONDS DE JAMBE en dehors and en dedans

FOUETTÉS RONDS DE JAMBE EN TOURNANT (mujeres)

GRANDS BATTEMENTS

RELEVÉS from 1 FOOT en DEMI-POINTE (mujeres)

CENTRO:

RONDS DE JAMBE A TERRE en dehors and en dedans

BATT. FRAPPES

BATT. FONDUS en croix a terre

PORT DE BRAS (to include circular movement or circular port de bras)

TEMPS LIE

FOUETTE OF ADAGE

POSÉS, COUPÉS EN AVANT (in any direction)

POSÉ IN 1ST. ARABESQUE

COUPÉ, FOUETTÉ RACCOURCI (mujeres)

PIROUETTES EN DEHORS (mujeres and boys; boys)

PIROUETTES EN DEDANS

POSÉ TURNS EN DEDANS (en diagonal)

GLISSADES (en avant and en arriere)

ASSEMBLÉS (en avant and en arriere)

GRANDS JETÉS EN AVANT

SISSONNES FERMÉES (de coté over and under; and en arrière)

SISSONNES DOUBLÉES (over with back foot)

WALTZ TURNS

MUJERES SET ENCHAINEMENT (Polka or Waltz)

TOUR EN L'AIR (Boys)

BOYS SET ENCHAINEMENT

CHANGEMENTS BATTUS

ENTRECHATS TROIS DERRIERE

VARIATION

POINTE WORK (mujeres)

(apoyando dos manos frente a la barra)

RISES IN 1ST.

RELEVÉS IN 5TH.

ECHAPPÉS TO 2ND. AND EN CROIX

COURUS SUR PLACE

(centre)

COOL DOWN AMALGAMATION.

REVERENCE

Imperial Classical Ballet Branch del ISTD

INTERMEDIATE ISTD

BARRA

PLIES (Ejercicio fijo.) (mujeres)
(varones)

BATTEMENTS TENDUS (Ejercicio fijo.)

BATTEMENTS GLISSES (Ejercicio fijo)

Ronds de jambe a terre (not required)

Batt. Soutenus

Assembles soutenus

Batt. Fondus (not required)

Batt. Frappes

Batt. Frappes fouettes

Prep. Ex. For batterie (not required) (mujeres or varones)

RONDS DE JAMBE EN L'AIR EN DEHORS AND EN DEDANS

FOUETTE OF ADAGE

DEVELOPPE PASSE AND TOMBE EN AVANT (mujeres)

DEVELOPPE PASSE AND ROTATION (varones)

GRANDS BATTEMENTS

FOUETTE ROND DE JAMBE EN TOURNANT (mujeres)

Batt on cloche (not required)

DEMI-POINTE (mujeres)

POSE COUPE EN AVANT AND RELEVES 1-1 EN CROIX

POSE COUPE EN ARRIERE AND COUPE FOUETTE RACCOURCI

DEMI-POINTE (varones)

Preparation for pirouette (not required)

POSE INTO 1ST. ARABESQUE

CENTRE PRACTICE

BATTEMENTS TENDUS AND GRANDS BATTEMENTS

BATTEMENTS FONDUS

DEVELOPPES AND BATTEMENTS FONDUS (varones)

PORT DE BRAS

1st. PORT DE BRAS (mujeres)

1st. PORT DE BRAS (varones)

2nd. PORT DE BRAS (mujeres)

2nd. PORT DE BRAS (varones)

ADAGE

TEMPS LIE

FOUETTE OF ADAGE

Rotation with pivots (Varones) (para su 1er. Adage)

Rotation with fondu and rise (Varones) (para su 2o. Adage)

1st. ADAGE ENCHAINEMENT (mujeres)

1st. ADAGE ENCHAINEMENT (varones)

2nd. ADAGE ENCHAINEMENT (mujeres)

2nd. ADAGE ENCHAINEMENT (varones)

3d. ADAGE ENCHAINEMENT En dehors

En dedans

PIROUETTES

EN DEHORS (mujeres)

EN DEHORS (varones)

EN DEDANS

GRAND PIROUETTE (Varones)

EN DIAGONAL

POSE TURNS (mujeres)

RELEVES PASSES BY HALF TURN (mujeres)

EMBOITES RELEVES EN TOURNANT (mujeres)

CHAINES (varones)

ALLEGRO

1ST. ALLEGRO ENCHAINEMENT

2nd. ALLEGRO ENCHAINEMENT (mujeres)

2nd. ALLEGRO ENCHAINEMENT (varones)

3d. ALLEGRO ENCHAINEMENT (mujeres)

PETITE BATTERIE

Preparatory Ejercicio for assemble battu (barre)

BRISES DEVANT AND DERRIERE

Preparatory Ejercicio for brise over

PREPARATORY EJERCICIO FOR PETIT BRISE EN TOURNANT (varones)

PETITE BATTERIE ENCHAINEMENT (mujeres)

PETITE BATTERIE ENCHAINEMENT (varones)

GRAND ALLEGRO

TOUR EN L'AIR (Ejercicio fijo.) (Varones)

GRAND ALLEGRO ENCHAINEMENT (Varones)

POINTE WORK (para Mujeres)

1st. POINTE ENCHAINEMENT

2nd. POINTE ENCHAINEMENT

VARIACIÓN

Para Mujeres

Para Varones

REVERENCE

Imperial Classical Ballet Branch del ISTD

ADVANCED-1 ISTD

BARRA

PLIES (Ejercicio fijo.)

Batt. Tendus and Glisse (con transference of weight to 2nd and 4th)

(piqué en croix)

(relevé to 2nd.)

Petits Retires (from 1st. or 5th.)

RONDS DE JAMBE A TERRE (Ejercicio fijo.)

BATT. FRAPPES (Ejercicio fijo. Mujeres)

(Ejercicio fijo. Varones)

Petits batt.

RONDS DE JAMBE EN L'AIR (Ejercicio fijo)

Batt. Fondus en l'air

BALLOTES (Ejercicio fijo.)

SET ADAGE

Grands Battements

Gr. Batt. En cloche

CENTRE PRACTICE

Amalgamated ex.

PORTS DE BRAS

Set port de bras (mujeres)

(varones)

ADAGE

Arabesques (with pivots en dehors and en dedans)

(allongée)

(Penchée)

Attitudes (with pivots en dehors and en dedans)

Grand Rond de Jambe

Rotation an l'air

TEMPS LIE (Ejercicio fijo.)

1st. ADAGE ENCHAINEMENT (Ejercicio fijo.)

2nd. ADAGE ENCHAINEMENT (Ejercicio fijo. Mujeres)

(Ejercicio fijo. Varones)

PIROUETTES

EN DEHORS (Ejercicio fijo. Double finishing in open positions)

EN DEDANS (Ejercicio fijo. Double finishing in open positions)

FOUETTES RONDS DE JAMBE EN TOURNANT (Ejercicio fijo. Mujeres)

GRAND PIROUETTE (Ejercicio fijo. Varones)

URNS EN DIAGONALE

Mujeres: POSEURNS EN DEHORS

PETITS PAS DE BASQUE EN TOURNANT

EMBOITES RELEVÉS EN TOURNANT

CHAINES

Varones: CHAINES

ALLEGRO

Jetes battements (accent in or out)

Pas de bourrees (couru to demi-plie or degage)

(en premiere en avant and en arriere)

(en tournant en dehors and en dedans: over and under w/either foot)

(a quatre and cinq pas)

RENVERSÉ WITH RELEVÉ (Ejercicio fijo.)

Temps de cuisse (in 2 counts) (French: over, under, en avant, en arriere)

(Italian: over, under)

Jeté rond de jambe saute (en dedans and en dehors)

Temps de fleche

Sissonnes fermees changees (en avant and en arriere)

PETITE BATTERIE

Brisés (dev., derr., over, under, en avt, en arri.)

Assembles battues (over, under)

BRISÉ TELEMAQUE (in 3 counts or in 4 counts, Ejercicio fijo.)

Coupes brises (dev., derr.)

Entrechat cinq

Jetes battus

PETIT BRISE EN TOURNANT (Ejercicio fijo. Varones)

PETITE BATTERIE ENCHAINEMENT (Ejercicio fijo.)

GRAND ALLEGRO

Assemblé porte

Demi-Contretemps fouette (relevé or sauté)

Coupe pose fouette en tournant (relevé or sauté)

Coupe chasse coupe fouette

Pas de bourree fouette en tournant (relevé or sauté)

Grand fouette en tournant (relevé or sauté)

Grand pas de basque

Sauts de basque

Grand jetes

PREPARATION FOR GRAND PIROUETTE (Ejercicio fijo. Varones)

GRAND ALLEGRO ENCHAINEMENT

VARONES VARIATION

POINTE WORK (Mujeres)

BARRE

Amalgamated Ejercicio s to include relevés 1-1

CENTRE

Relevés 1-1

Full detourne

Pose to open positions (arabesques and attitudes)

Single pirouette en dehors

TURNS EN DIAGONALE

Poses turns en dedans

Petits pas de basques en tournant

Relevés passes by half turn

POINTE ENCHAINEMENT (Set)

VARIACIÓN para MUJERES

REVERENCE

Imperial Classical Ballet Branch del ISTD

ADVANCED-2 ISTD

BARRA

PLIES (Ejercicio fijo.)

BATTEMENTS TENDUS PIQUES (en rond)

RONDS DE JAMBE A TERRE (with rise)

BATTEMENTS FRAPPES (singles and doubles en croix, extending with fondu)

PETITS FRAPPES (mujeres) (on whole foot or on demi-pointe)

RONDS DE JAMBE EN L'AIR (extending with fondu)

*GRANDS BATTEMENTS (en fondu,
retiré, also with fondu or rise,
fouetté en demi-pointe,
en cloche with développé passé)*

*GRAND ROND DE JAMBE (en fondu,
En demi-pointe)*

CENTRE PRACTICE

Free amalgamations which may include ronds de jambe a terre en tournant.

PORTS DE BRAS

Free amalgamations including reverse grand circular with back bend.

1ST. PORTS DE BRAS (mujeres Ejercicio fijo. 4/4)

2nd. PORT DE BRAS (mujeres Set ex. 6/8)

BOYS PORT DE BRAS (Ejercicio fijo. 6/8)

ADAGE

BALLOTES (a terre and en l'air)

PIVOTS IN 2nd. EN L'AIR (en dehors and an dedans)

BOYS ADAGE # 1 (Ejercicio fijo. 3/4)

BOYS ADAGE #2 (Ejercicio fijo. 4/4)

3d. ADAGE ENCHAINEMENT (mujeres Ejercicio fijo. 12/8)

4th. ADAGE ENCHAINEMENT (mujeres Ejercicio fijo. 3/4)

PIROUETTES

PIROUETTES Ejercicio fijo exercise 2/4 A Tango

B Bluesy Hoedown

Set enchainement 3/4 Jazz Waltz

GRAND PIROUETTE Polka Mazurka (Boys Ejercicio fijo. 3/4)

PETIT AND GRAND ALLEGRO

1st. ENCHAINEMENT (mujeres) (Ejercicio fijo. 3/4)

2nd. ENCHAINEMENT (mujeres) (Ejercicio fijo.)

BOYS ASSEMBLÉ EN TOURNANT (Ejercicio fijo. 2/4 Gallop)

BOYS ROND DE JAMBE SAUTÉ & SISSONNE EN TOURNANT

(Ejercicio fijo. 3/4 Waltz)

BOYS GRAND ALLEGRO ENCHAINEMENT (Set. ex. 3/4)

EN MANEGE : JETÉ COUPÉ AND CHASSÉ COUPÉ JETÉ EN TOURNANT (Ejercicio fijo. 2/4 CODA)

BALLOTES SAUTES

JETES ROND DE JAMBE SAUTES (to include 2bles.)

GARGOUILLADES (mujeres) (en dehors and en dedans,

Ending with degage).

ASSEMBLES EN TOURNANT

SISSONNES EN TOURNANT

DOUBLE TOUR EN L'AIR (varones)

TEMPS DE POISSON (varones)

GRAND PIROUETTE IN 2nd. (varones) 4/4

RONDS DE JAMBE SAUTE FROM 1or 2 FEET

(SINGLE for mujeres)

(DOUBLE for varones)

GRAND PAS DE BASQUE EN TOURNANT

COUPE CHASSE, PAS DE BOURREE over JETE, EN TOURNANT

(or en manege) (mujeres)

COUPE CHASSE COUPE JETE EN TOURNANT

COUPE CHASSE COUPE JETE EN TOURNANT EN MANEGE (varones)

BATTERIE

BOYS PETITE BATTERIE ENCHAINEMENT (Ejercicio fijo. 2/4) Latino

CABRIOLES (devant and derriere; ouvert or fermé)

(over ouvert or fermé)

(fouetté over)

GRAND JETE BATTU EN TOURNANT

ENTRECHAT SIX

BRISÉS VOLES (en avant and en arriere)

SISSONNE DOUBLEE BATTUE (over and under)

SISSONNE BATTUE OUVERT AND FERMEE (en avant and en arriere)

2ble ECHAPPE BATTUE OUVERT AND FERMEE (varones)

SOLO *(varones)*

POINTE WORK *(mujeres)*

RELEVÉS ON ONE FOOT

SISSONNES RELEVÉS (En avant and en arriere, de coté)

FOUETTE RELEVÉ

RONDS DE JAMBE RELEVÉ

RENVERSÉ (with relevé)

SINGLE PIROQUETTE EN DEHORS and EN DEDANS (in attitude and arabesque)

SINGLE OR 2ble PIROQUETTES (en dehors and en dedans)

7 FOUETTES EN TOURNANT EN DEHORS and finish

EMBOITES RELEVÉS EN TOURNANT

CHAINES

Free amalgamation of TURNS EN DIAGONALE

DEVELOPPE AND ROTATION EN TOURNANT (with relevé or posé)

POSE TURNS EN DEDANS en manege

PETITS PAS DE BASQUES EN TOURNANT en manege

ENCHAINEMENT (Ejercicio fijo. 3/4)

CODA

SOLO (mujeres)

A classical solo from one of the following ballets:

Swan Lake

Sleeping Beauty

Giselle

Les Sylphides

Coppélia

La Sylphide

REVERENCE