



**Una reflexión sobre
la enseñanza
de la danza
Contemporánea:
la técnica Graham
en el contexto mexicano**

Jaime Blanc Zamora

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



TENDENCIAS

Una reflexión sobre la enseñanza
de la danza Contemporánea:
La técnica Graham en el contexto
mexicano

Una reflexión sobre la enseñanza de la danza Contemporánea: La técnica Graham en el contexto mexicano

Autor:
Jaime Blanc Zamora

Investigadora responsable:
Emma Lozano

Investigadores del Cuerpo Académico:
Janneth Villarreal, Deyanira Triana, Gretchen Cortés,
Casandra Monárrez y Marilú Martínez

Investigadores invitados:
Iván Flores, Jeany Janeth Carrizales
y Cristián Plata

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

ISBN: 978-607-27-1048-1

Rogelio G. Garza Rivera
Rector
Santos Guzmán López
Secretario General
Celso José Garza Acuña
Secretario de Extensión y Cultura
Janneth Villarreal Arizpe
Directora de la Facultad de Artes Escénicas
Antonio Ramos Revillas
Director de Editorial Universitaria

© Universidad Autónoma de Nuevo León
© Facultad de Artes Escénicas
© Jaime Blanc Zamora

Padre Mier No. 909 poniente, esquina con Vallarta. Monterrey, Nuevo León, México,
C.P. 64000.
Teléfono: (5281) 8329 4111 / Fax: (5281) 8329 4095.
e-mail: editorial.uanl@uanl.mx
Página web: www.editorialuniversitaria.uanl.mx

.....
Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra -incluido el diseño tipográfico
y de portada-, sin el permiso por escrito del editor.
.....

Impreso en Monterrey, México.
Printed in Monterrey, Mexico



Índice

Prólogo	13
Introducción:	17
Metodología a partir del maestro (preparación de la clase) de acuerdo a cada semestre	29
Guía de evaluación para los maestros	43
Descripción de los componentes en la enseñanza-aprendizaje de la danza contemporánea	49
Una interpretación teórica de la técnica Graham ordenada en tres ciclos	55
Plan de trabajo de la Facultad de Artes Escénicas a los maestros de técnica Graham	65
Anexos	95
Participantes de la UANL en la revisión de los programas	175

Agradecimientos

El presente texto agradece el apoyo y participación en la elaboración final del documento a la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Cuerpo Académico y maestros de la Facultad de Artes Escénicas, anteponiendo a esto que la primera iniciativa de estudio en las metodologías de enseñanza de la danza contemporánea en la técnica Graham surgieron en la época de oro del Ballet Nacional de México.

Prólogo

El estado actual de la danza contemporánea en Nuevo León es el resultado del proceso vivido desde el nacimiento de la danza moderna que surge en Estados Unidos y Europa a mediados del siglo XX, donde la necesidad de rompimiento de las convenciones de la técnica buscaba la innovación de movimiento a partir de la propia espiritualidad, expresión honesta y orgánica; el trabajo de torso; el uso del piso; las caídas y recuperación; el uso expresivo de la respiración y los movimientos más naturales. A partir de dicha búsqueda, los bailarines empezaron a crear danzas que escapaban de los criterios establecidos y presentaban otras necesidades y posibilidades. Es entonces cuando la danza moderna se re-cuestiona qué es la danza y con ello se le da más importancia a la técnica, abriendo así el camino a la danza contemporánea a partir de precursores como Martha Graham, Lester Horton, Isadora Duncan, Hanya Holm, Charles Weidman, Doris Humphrey y Pearl Primus (Reyes, 2017), principales representantes de esta modalidad dancística cuyo auge se proyectó en la década de los 60.

En México, la danza moderna surge a partir de Waldeen Von Falkenstein y Anna Sokolow, con la primera generación de danza moderna en la Escuela Nacional de Danza dirigida por Nellie Campobello, en la que se ofreció enseñanza profesional y se propició un movimiento de renovación y nacionalismo que proyectó la voz obrera, revolucionaria y campesina, con un nuevo lenguaje dancístico.

Estos antecedentes históricos deben ser determinantes para quien decida utilizar este libro como apoyo en sus clases, ya sea como estudiante o docente, pues permite comprender la esencia de nuestra disciplina y cómo aplicarla, desarrollarla o enseñarla, ya que ha sido creado pensando en la correcta formación óseo-muscular del bailarín mexicano a partir de los estudios metodológicos de la técnica Graham que desarrolló el maestro Jaime Blanc en su recorrido de vida, profesión y pasión con el Ballet Nacional de México y su colegio.

De esta manera, un dato relevante para nuestra formación es el saber que el Colegio del Ballet Nacional de México fue dirigido por la maestra Guillermina Bravo (1948-2013), quien en 1963 incorporó la técnica Graham a la formación profesional del bailarín, técnica estudiada por los principales integrantes del Ballet Nacional para desarrollar un lenguaje dancístico propio con asesoría de personalidades extranjeras como David Wood, Yúriko, Tim Wengerd, Kazuko Hirabayashi, Donlin Foreman, entre otros. Esta aportación apoyó en la preparación de los maestros del Ballet Nacional como bailarines y coreógrafos del mismo, creando una técnica que cubría las necesidades estéticas, creativas y físicas de la época para la compañía y destacando a Federico Castro, Raúl Flores Canelo, Jaime Blanc y Luis Arreguín como sus principales exponentes coreográficos (Dallal, 2013).

Así, llega el momento donde el “presente de la danza contemporánea de Nuevo León”, es una generación integrada por los actuales maestros de técnica que procedemos de la década de los 80-90 y que de alguna manera fuimos formados por los maestros del Colegio del Ballet Nacional o bien descendemos de esa formación. Me es importante resaltar que en ese entonces la línea a seguir para ser un bailarín profesional de danza contemporánea debía reflejar un cuerpo visible y distinguiblemente entrenado en técnica Graham, de esta forma la mayoría de los bailarines de dicha generación evolucionamos como docentes de la técnica siguiendo los pasos y propuestas metodológicas del Graham a partir de los maestros del Colegio del Ballet Nacional, de quien personalmente distingo la figura del maestro Jaime Blanc como uno de los máximos exponentes y estudiosos de esta metodología.

El presente documento recolecta una vida de experiencias alrededor de y para la técnica Graham, pensando siempre en el producto final escénico: el bailarín, y a su vez tener por resultado un método o manual de apoyo para enseñanza y aprendizaje de la técnica ejercida y estudiada por más de 40 años en México y que es reconocida como formadora estructural de cuerpos capaces y competitivos.

Se ha considerado además el respetable trabajo y opinión de los más allegados bailarines al maestro Blanc, como colegas y ejecutores destacados de la técnica, distinguidos por su enseñanza y capacidad de análisis en ella: Antonia Quiroz, Cristine Dakin, Rossana Filomarino y Orlando Scheker.

En lo personal ha sido un gran aprendizaje gozar del conocimiento del maestro Jaime Blanc, primero como bailarín y maestro, y después como coreógrafo, colega y amigo, aprendiendo de él siempre el “qué” y el “cómo” de la técnica, pues de este esfuerzo inicial, sin menospreciar a quienes hicieron posible la historia de la danza en México, que ya mencioné, surgen las principales escuelas de danza contemporánea en Nuevo León, entre ellas es la Facultad de Artes Escénicas (FAE) de la Universidad Autónoma de Nuevo León la que estableció el primer programa de Licenciatura de Danza Contemporánea en el estado.

La publicación de este trabajo, después de años y esfuerzos por mantener vigente la técnica, además de actualizar a maestros mediante la impartición e importación de cursos y docentes especialistas, representa un fundamento importante en la educación formal de la danza contemporánea para las escuelas y facultades que siguen luchando por lograr las condiciones necesarias para su desarrollo: infraestructura adecuada, equipo docente y relevancia nacional e internacional; y destaque que en FAE, este libro se suma a los esfuerzos de un equipo de trabajo que busca hacer de la danza contemporánea una carrera necesaria y vital en el compromiso de las bellas artes con la sociedad y su estado del arte.

M.A. Emma Lozano

Referencias

- Reyes, D. (2017). Danza contemporánea en México. *Watch and Think* [Página web]. Recuperado de: <https://watchnews.com.mx/danza-contemporanea-mexico/>
- Dallal, A. (2013). Guillermina Bravo: la danza total. *Imágenes: Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*. Recuperado de: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/guillermina_bravo_la_danza_total

Introducción

Justificación dentro de la estética contemporánea de la técnica Graham

Este manual es resultado de muchos años de trabajo de parte de maestros de técnica Graham, específicamente de la maestra Guillermina Bravo (1920-2013) y los maestros del Ballet Nacional de México, así como de docentes de la Escuela de Martha Graham que visitaron y siguen visitando México para impartir cursos y realizar estancias. Representa también las experiencias con otros maestros con quienes en visitas a Nueva York tuvimos la oportunidad de tener pláticas extensas; y la revisión para los cursos de Metodología de la enseñanza de la danza contemporánea que impartí durante más de 25 años y de la que ahora se desprende este producto.

¿Se puede enseñar la danza contemporánea como una visión del Arte en una Universidad donde los principios que sustentan todas las visiones artísticas han sido substituidos por un quehacer programático, eliminando en un sistema educativo nacional todo aquello que el neoliberalismo necesitaba eliminar para evitar la sensibilización y lo que se desprende de ello? ¿O es mejor formar autómatas enajenados tan solo en la búsqueda de lo superfluo y no en el conocimiento de su “ser humanos”, en la plenitud necesaria emocionalmente por medio de aquello que no es “necesario” para una felicidad dictada por el consumismo?

El ser humano es un animal y posee un cuerpo que es él mismo, más una capacidad de discernimiento hacia su espíritu que necesita desarrollar su sensibilidad. Es en estos términos que las fallas del sis-

tema educativo lastiman la posibilidad de sumergirse en los lenguajes que propone lo Contemporáneo no solo de lo Contemporáneo sino también del gran Arte tradicional sobre el que se sustenta toda nuestra Civilización.

¿Cómo puede enseñarse y qué principios estéticos son las bases de la estética contemporánea desde principios del siglo XX? ¿De dónde provienen y cómo se han desarrollado? ¿Qué le atañe a la danza contemporánea dentro de esos principios estéticos?

En estos términos la enseñanza de la danza como arte es prácticamente imposible, pero hay manera de probar lo aparentemente imposible dadas sus características.

La enseñanza-aprendizaje de la danza contemporánea en la actualidad no puede ser considerada de manera independiente de la enseñanza en general y de la noción de cambio constante que plantean la aparición y desarrollo de nuevas técnicas corporales y de la visión estética que se presenta de la mano de los nuevos interesados en aprender a ser. Es decir, los nuevos interesados, porque generalmente en el proceso de enseñanza-aprendizaje el interés no es generalmente igualitario, no es de sorprenderse que muchas personas deciden una opción artística por ser la que ellos creen es más fácil, no porque realmente les interese una formación alrededor del arte y menos de la danza contemporánea, que desconocen y confunden con baile de moda.

La huella indeleble que marca a los humanos desde su nacimiento, primero con el sello de la cultura familiar, luego con el escolar y después con la Universidad manifiesta una selección sociológica y cultural de las ideas y raramente obedece a su verdad, por el contrario, puede ser implacable con la búsqueda de la verdad. (Morín, 1999.)

En la formación y sobre todo en la enseñanza ha implosionado una enorme crisis que se manifiesta en esta falta común de interés, generada por un lado por lo ya mencionado por Édgar Morín, y también al llegar a una Facultad y enfrentarse a las reformas constantes de los programas de enseñanza. En las críticas de estos programas de parte

de personas que no tienen noción real para articular y organizar los conocimientos dancísticos, donde los estudiantes se confunden aún más para reconocer y conocer los problemas que enfrentan, es necesaria una reforma del pensamiento que no están preparados para hacer, ya que esta debe ser paradigmática y no programática: ¿Qué quiero llegar a ser haciendo esto que hago? es la pregunta fundamental para la educación que tiene que ver con nuestra aptitud como institución y como docentes para organizar el conocimiento como lo plantea Morín (1999). De lo anterior, las necesidades específicas y diferentes que requiere la danza en cuanto a formación corporal y de cultura general relacionada con el arte tradicional y su rompimiento hacia lo contemporáneo, necesitan tener la educación elemental de lo tradicional en el arte y no confundir con la noción de contemporáneo. ¿Cómo enseñar esto actualmente?

Un proceso básico sería que ni los hombres ni las mujeres siguieran siendo juguetes inconscientes de sus ideas frágilmente elementales y de sus propias mentiras organizadas en un supuesto saber. Es un deber importante de la Educación armar a cada uno en el combate vital para la lucidez (Morín, 1999).

En la confusión y sectarismo de corrientes relacionadas con la transmisión de conocimientos y en la inclusión de los cambios técnicos y culturales pareciera que la transmisión es imposible e irreversible sin una “cultura humanista” benéfica para el reflejo real de lo que originalmente fue lo contemporáneo en el arte dancístico: Mostrar una sociedad convulsionada no solo por los avances tecnológicos sino por enormes contradicciones políticas que inciden en una problemática social aterradora y que se soslaya en aras de un arte ineficaz salvo para el arte mismo: el arte del esparcimiento.

Por más que se mencione la necesidad de una formación humanista y se pondere esa clase de visión, la realidad es que el aprendizaje se convierte en un saber hacer sin cultura: “Hay que ubicar la información y los elementos en su contexto para que adquieran sentido” (Mo-

rín, 1999). La enseñanza se vuelve cada vez menos una relación con el pasado que sustenta lo actual. Las modalidades de la transmisión de conocimientos y de la enseñanza de lo sustancial de la danza contemporánea, de las técnicas de transmisión, la duración y el ritmo de esta se han convertido en un seguir ordenamientos que no tienen nada que ver con la razón del rompimiento en contra de la tradición que fue el origen del cambio hacia otras estéticas y que se capitalizó en variados intentos: en la manera de proceder a un entrenamiento físico y cultural con sustento filosófico contundente.

La mayoría de las veces se confunde el fundamento de la danza con el entrenamiento derivado de él y los resultados son palabrería hueca e incomprensible incluso para los educadores. Para elaborar una metodología de la enseñanza en la danza el primer problema es determinar su objetivo; la cuestión metodológica representa una notable variedad de perspectivas, aún desde el punto de vista experimental. En muchos casos este término no alude a la acción artística a la cual se llegará eventualmente.

Una metodología no plantea la solución a los problemas de enseñanza aprendizaje, sino que constituye un problema en sí mismo dada la variedad de escuelas y fundamentos estéticos planteados históricamente: “El conocimiento real de la técnica en cuanto técnica en su contexto artístico, social, político y antropológico” (Morín, 1999).

Casi siempre cada escuela comienza por discrepar de las otras en su objeto de estudio: el movimiento dancístico.

¿Cómo lograr el acceso a la información sobre la totalidad? Y, ¿cómo lograr la posibilidad de articularla y organizarla? ¿Cómo concebir lo global (la relación del todo y las partes), porque cada una lleva esto a ciertas áreas restringidas aunque cada una haya logrado frutos valiosos? (Morín, 1999).

La técnica Graham concibe en cada una de sus partes al todo y hay una presencia del todo, de sus principios en su interior. Se debe descubrir la razón que unifique la formación de un bailarín de excelencia,

las divergencias son absurdas. Al elaborar una metodología debemos preguntarnos cuál es la génesis de cada visión y qué puntos en común existen en términos generales en cualquier técnica formativa.

Se olvida que es indispensable la formación seriada, continua y periódica a tal grado que al enfrentarse a la vida profesional el bailarín tiene que volverse a formar debido a la falta de continuidad en una técnica, en una serialidad sin programa organizado y sin la certeza para enfrentar desde su planteamiento un desarrollo continuo necesario dependiendo del avance en el conocimiento del cuerpo y de la psique humana. Se ha perdido toda la relación con este rompimiento que dio origen a una manera radicalmente diferente de considerar lo contemporáneo. Se ha perdido el punto de referencia histórico, a favor de un saber hacer estilísticamente deslavado, que se pone al día indefinidamente e infinitamente desordenado, caótico y ecléctico con bases en la tradición que originalmente se vio como algo a superar.

Los lenguajes de avantgarde tuvieron ya su época, las nuevas convenciones de finales del siglo XX se han petrificado, es difícil aceptar que la nueva danza nos sigue decepcionando pero tenemos que creer en lo que vemos. La danza que sigue repitiéndose en lo que fue ruptura, los signos idénticos, su falta de desarrollo en aras del deslinde con las novedades que surgieron en la primera mitad del siglo XX, se repite incansablemente en rupturas que copian rupturas y han envejecido más que las que quisieron desprestigiar:

... hay un vocabulario extenso y sin límites y querer hacer más movimiento diferente y lograrlo con mis capacidades y mi rendimiento, es la necesidad como baile, es mi búsqueda que sigue continua, pero yo creo que si hablamos de una técnica como herramienta para bailar, ayudar a la búsqueda personal y su propio espíritu tenemos que incluir ese elemento en la clase, más porque lo he visto en mi trabajo en Colima desde hace como 15 años. Vi que hay una naturaleza y un peso, una fuerza en los de folklor, obviamente porque eso surgió de ritos y rituales, que nosotros de contemporáneos no compartimos, pero mirando eso, mirando clases de técnica de contemporáneo al clásico, me parece

que no sobrevive la danza a veces dentro de la clase de técnica, que es nada más la técnica, entonces ¿qué paso? ...no sabía nada de la danza, ni técnica de nada, era muy de entrenamiento porque mi cuerpo puedo lograr las cosas, pero ahora el nivel de facilidades es tan increíble y la técnica es tan fuerte que a veces se empuje a los lados, fuera de clase la idea de la danza, no sirve ni lo que pasa en los cuerpos ni el espíritu de los bailarines... los elementos de la búsqueda que yo tengo, tenemos que asegurarnos también en la clase. (Dakin, 2016, ver anexo).

Ni el espectador ni los ejecutantes se pueden tomar seriamente si no se siente claramente qué parte de su vida interior está envuelta en estas acciones en el foro o en otro lugar para presentarse. ¿Cómo se puede reconciliar el deseo de libertad e independencia con un entrenamiento que capitaliza una concepción burguesa y clasista de la danza para luego encasquetarle acciones de estilos que se diluyen por su falta de consistencia?

La gracia más elevada no consiste en adornos externos, sino en la que surge de la energía original que luego es embellecida por la forma. El cuerpo tiene la tendencia a mantenerse quieto, desde abajo el plexo llame hacia arriba iluminándolo. Este movimiento se ve incrementado por lo ascendente, la elevación. Mientras que el peso corporal es llevado hacia un movimiento de caída. De este modo existe una compensación armoniosa de los movimientos, sin dar cabida a ningún exceso de energía en un sentido unilateral. Cuando se contemplan las formas de los hombres, se puede configurar el mundo (I CHING citado por R. Wihelm, 2006).

Un consejo muy elocuente para reconocer la verdad interior necesaria en un bailarín. La lista de las técnicas que un aprendiz de bailarín puede optar es ilimitada, o al menos muy amplia queda la dificultad de elegir, lo cual sin paradigmas claros se convierte en una selección errática que da posteriormente productos de igual sentido, erráticos y confusos si no se aplican métodos y procesos con una claridad en lo

contemporáneo desde su fundamento constructivo, insisto en lo constructivo, pues la fragilidad y la duración de un cuerpo se disuelve en muy poco tiempo sin ello. “La comprensión de los enunciados lejos de reducirse a una simple decodificación es un proceso no modular de interpretación que moviliza la inteligencia general y apela al conocimiento del mundo” (Recanati citado por Morín, 1999).

Se puede aprender la danza, practicar la danza por gusto o para mantener una buena condición física –como se practica un deporte– o hacerse de una formación que comprometa el espíritu e interés por trascenderse a sí mismo en la opción de ser un aspirante a artista. Pero no se puede enseñar a ser artista, aunque sí se pueden dar las herramientas técnicas y teóricas para poderlo ser, la técnica no hace al artista, forma un artesano, un ser con oficio, hábil; y dependiendo de lo que se le ofrece surgirán los resultados: “... hay que ejercitar la curiosidad del alumno, la cual a menudo es extinguida por la instrucción cuando se trata de estimularla, o si está dormida despertarla” (Recanati citado por Morín, 1999).

Para muchos resulta muy reconfortante hacer indefinidamente la misma técnica que ha venido repitiéndose por siglos sin pensar en nada más, en la flojera intelectual y la facilidad de copiar superficialmente vanguardias, estilos. Por otro lado la ilusión de eso es creer que las nuevas técnicas formativas reales no forman –sin conocerlas– a un artista de la danza sino lo encasillan en un supuesto estilo, cuando generalmente no saben la diferencia entre formativo y estilo, y que entre menos se acerquen a ellas, mejor, y se enfocan en una supuesta creatividad, una espontaneidad que no se sabe enseñar, que se repite igualmente en estilos manidos tanto como los que aborrecen.

Es cierto que mucha técnica por sí misma es estrecha y debilita la imaginación, es difícil escaparse de este hacer, y también muy poca técnica cierra la gama de posibilidades y de recursos que el bailarín tendrá a la larga que volver a descubrir, como se hace con el hilo negro. Y es que también los alumnos no quieren necesariamente volverse artistas con el compromiso que esto requiere, sino hacer durante algún tiempo algo “artístico”. Por eso, además de la seriación consistente en la formación ordenada y continua, el alumno debe aprender a produ-

cir basado en un entendimiento de la concepción y el modelo que análogicamente debe descubrir en su entrenamiento físico y conceptual.

Claro que en principio, e insistiendo en la formación, para un programa adecuado en la enseñanza debe tenerse en consideración que es un conjunto de herramientas, de medios técnico- artísticos que deben estar implícitos en sus principios prácticos y con una carga capaz de envolver lineamientos sociales y culturales muy especializados cuyo aprendizaje requiere un gran esfuerzo disciplinario, porque al momento de surgir lo inesperado sin herramientas no sabremos revisar nuestros principios, lo que en principio nos anula.

Es el grado de dominio y de competencia técnica que se pueda alcanzar cumpliendo adecuadamente los lineamientos de este programa y suponiendo que lo obvio de ser un artista de la danza es una manera propia de ser uno mismo, innovador y crítico, solo se podrá lograr con la reflexión alrededor de lo aprendido, en sus relaciones entre la noción clara de seguimiento constante y desarrollo, en ver todas las etapas como plataformas para la subsiguiente. Si la enseñanza propone en la manera correcta el aprendizaje crítico hacia uno mismo, entonces el resultado será correcto. Una de las formas es poner en contacto a los jóvenes con hombres o mujeres reconocidos, con las personalidades fuertes, susceptibles de desatar en ellos los detonadores y la intuición que motivará su ruta posible en la danza.

Otro problema grave que se suscita es la falta de motivación y la falta de perseverancia, prevalece la ausencia de curiosidad y de sensibilidad que son resultado de una cultura de extrema pobreza educativa proveniente desde los principios de su educación. Aun sabiendo que la escuela solo ofrece posibilidades y oportunidades, la responsabilidad de aprovechar esa información es solo de los estudiantes, si no son capaces no habrán tenido ni siquiera una buena información.

La formación de un artista de la danza de concierto requiere de un proceso temporal, del tiempo que se emplea en conocerse corporalmente y su relación con el entorno para modificar su comportamiento físico y mental cotidiano y convertirlo en otro, capaz de dejar una impresión que traspase su propia individualidad para hacerlo expresivo

y permitir en quien lo observe una imagen que vaya más allá de una percepción fugaz, tocarlo gracias a esta habilidad adquirida “orgánicamente”. Hay muchas maneras de transformar un cuerpo “común y corriente” en otro diferente, en danza clásica uno, en un deporte otro, en danza contemporánea muchos si tomamos en cuenta que para que este cambio suceda debe haber un propósito claro y específico hacia donde va dirigido este esfuerzo.

Para convertirse en bailarín la relación entre la psique y el cuerpo debe tomar el principio de transformar la materia prima en algo más que reflexionar con ella hacia algo, requiere otra importante herramienta para lograr esta necesidad. Esta herramienta es una técnica, un método formativo que está basado en un conocimiento científico del ser humano y además un tipo de información que permite y alienta la reflexión hacia ese algo que no se dice literalmente, ese complejo modo de expresión que toca al espectador en su ser más recóndito. La danza es un compendio de la conciencia del movimiento convertido en una pasión que procede del lugar en el que se ha formulado, realizado y observado (hablando de la integridad del cuerpo-mente) para dar un gran salto en la auto trascendencia y la de quien observa más allá de solo ver. Esto solo se puede lograr con el conocimiento perfecto del cuerpo humano y, anatómicamente hablando, de sus posibilidades, así como de plantear un proceso paulatino adecuado y correcto en las modificaciones necesarias de este proceso, evitando lastimar al cuerpo, a través de la clara conciencia de lo que se hace y se quiere hacer, y donde la mente puede jugar malas pasadas.

Debe existir una guía objetiva que observe y sepa las limitaciones del cuerpo en el proceso de “rehabilitación” corporal; se requiere tiempo para aprender a habilitar un cuerpo, no se pueden saltar etapas, ni acelerarlas. En términos de enseñanza existe un cuerpo al que hay que reconocer y darnos cuenta si tiene la potencialidad del cambio, sabemos que no hay dos cuerpos iguales, y para lograr un cambio antes de iniciarlo se necesita seleccionar aptitudes.

En cualquier área de aprendizaje se necesitan parámetros diferentes, así como sucede con quien posee un coeficiente intelectual bajo

que no puede estudiar matemáticas. En los requerimientos para la danza no todos los cuerpos poseen las aptitudes para lograr cambios. Engañarse con una enorme pasión intelectual no garantiza las posibilidades musculo-esqueléticas requeridas para formarse como bailarín. No garantiza un cambio, al menos no en la excelencia. Decir lo opuesto es una falacia.

La danza contemporánea ha pasado por numerosas transformaciones en la estructuración de la técnica así como en la formación de la intención conceptual del bailarín. Del más recalcitrante rechazo hacia la formación del ballet clásico, hasta la inclusión de muchos elementos de esta técnica en algunas técnicas contemporáneas, pero estas inclusiones son de orden neutral, no contradicen la concepción contemporánea, porque cualquier técnica formativa es aquella de la que nos podemos deshacer del estilo, y esto proviene de la comprensión del núcleo a partir del cual se construye el edificio técnico –que es a final de cuentas similar en cualquier técnica verdaderamente formativa: El proceso y desarrollo de lo sencillo a lo complicado, lo elaborado, transitar de lo fácilmente asimilable a las dificultades cercanas a la representación.

Por otro lado la insistencia en el referente a las técnicas de entrenamiento del deporte (la gimnasia, la natación, el salto, la carrera) y las disciplinas deportivas de alto rendimiento son enseñadas con métodos muy similares a los utilizados en la danza, porque la danza es también una disciplina de alto rendimiento que requiere en su quehacer disciplina, rigurosidad y continuidad.

En esta rigurosidad de la disciplina va implícita la percepción que el bailarín tiene de sí mismo y el conocimiento meticuloso de su cuerpo-mente. La diferencia es el propósito, en danza no es la competencia, es la capacidad de expresar artísticamente, lograr penetrar en ese otro que me ve y que es como yo pero que es diferente. Nunca perder la meta final del proceso que es la representación, con los elementos psicológicos que esta demanda, el cultivo de la imaginación a través de información que aliente al alumno a una reflexión sobre su quehacer durante y al final de su preparación, sin permitirse fantasías sino imágenes construidas con los parámetros apropiados de esta información.

Porque finalmente una representación no es una competencia entre los bailarines, sino una coordinación de acciones y voluntades alrededor de una visión estética en la cual cada quien tiene su rol establecido y respeta el de otros, un concierto de intenciones corporales que expresan un punto de vista del ser y su entorno.

La sencilla y plena experiencia orgánica del cuerpo humano expresando con el movimiento de un cuerpo entrenado descubre tanto en el bailarín como en el espectador calidades sensoriales específicas, relaciones con el espacio, un mundo de referencias, significaciones, simbolismos y sugerencias.

El estudiante debe investigar con el entrenamiento el misterio encerrado en la revelación de su propio ser. Es en la profundidad y complejidad de la formación que el estudiante encontrará la revelación de la disciplina, en los mecanismos internos ligados a las referencias que se le proporcionen para generar propósitos, sentidos, metáforas y descubrirse como el paradigma de sí mismo.

El alumno debe desarrollar la capacidad de observación para ir más allá de su ser cotidiano, amar ese cuerpo nuevo que va formándose:

Amar supone conocer y para conocer hay que fatigarse, y la facultad de observar y sacar partido de ello es un conocimiento, un olfato, un instinto del que procede el gusto – facultad espontánea anterior a la reflexión. Una cultura adquirida lo permite, es una especie de cultivo que confiere pulimiento a la educación nutre y complementa la instrucción. Nuestro espíritu como nuestro cuerpo requiere de un ejercicio continuo, se atrofia si no lo cultivamos. La cultura proporcionada por una educación humanista pone en su Valor pleno el gusto y le permite probarse a sí mismo en su solo ejercicio (Stravinsky, 2006).

El bailarín se lo impone a sí mismo y el maestro lo debe enseñar necesariamente, así se establece una tradición correcta en la enseñanza de la danza.

Para escoger la técnica de entrenamiento que un estudiante requiere, se debe plantear desde dónde quiere bailar, desde su ser más pro-

fundo o desde una forma hueca exterior. La expresividad requerida para plantarse en un foro requiere de saber hacerlo totalmente, es decir, qué requiere el comportamiento escénico y cómo se logra. Eso es lo primero que se debe hacer entender al alumno, que parte de su cuerpo involucra la totalidad y permite ejercer mecanismos adecuados para convertirse en un ser escénico, un ser humano vivo gracias a que posee un cuerpo que centra y concentra sus habilidades y sus funciones en un resultado escénico.

Es por esto que la elección de la técnica contemporánea basada en la técnica Graham es la más pertinente para lograr estos propósitos. Centrada en el uso del torso y más aún en las conexiones de la caja pélvica móvil con la caja torácica y la importancia del uso de la espalda como generadora de impulsos que provienen de mecanismos internos, provee una vida corporal interior que logra en principio un ser con vida interna, con energía interior que irradia su luz a todo el cuerpo aun en la aparente inmovilidad, además de proporcionar imágenes que al utilizarlas permiten representar una manera poética de ser danzante.

Metodología a partir del maestro (preparación de la clase) de acuerdo a cada semestre

Información y conocimientos

La información es el conjunto de datos que se tienen en la memoria. El conocimiento es esa información procesada y razonada por nosotros mismos a través de la experiencia.

En este curso partimos del principio de que “lo que no hemos sentido, asimilado y dominado corporalmente, no lo podemos enseñar”. Un maestro transmite con la verdad.

Un maestro debe explorar en su cuerpo (fuente principal), en el exterior y en la memoria para así transmitir y permitir que el alumno experimente. Recordar que el conocimiento y la información que el maestro recibe en este curso no son para transmitirse verbalmente al alumno, sino para dar digeridos en una clase estructurada.

...en el momento en que empezamos a ubicar el peso del cuerpo en el centro del cuerpo, podemos desarrollar el fuera de centro que es el virtuosismo de la técnica, porque no puedes trabajar el fuera de centro si no tienes tu peso corporal correctamente colocado en el centro de tu cuerpo para que puedas salir del centro, suena algo contradictorio y extraño pero corporalmente yo así lo siento, así lo enseño y así veo los resultados, empiezo ver esta cualidad que tiene la técnica de poder viajar con el peso, trasladarte en el espacio en la totalidad de tu cuerpo, no que el peso se quede en un lado y las piernas del otro. (Scheker, 2016, ver anexo).

El maestro de Técnica Graham debe conocer:

1. Los fundamentos de la técnica.

- Alineación ósea.
- Colocación.
- Puntos de apoyo.
- Trayectoria de movimiento y fuerzas opuestas para lograrlo.
- Utilización del peso.
- Su fraseo.

2. El objetivo fundamental de una clase es levantar la energía del alumno (no por hacerlos correr o gritar), es decir, levantar la fuerza de su centro, su proyección y control corporal logran la proyección:

- Iluminar, lanzar, dar una imagen.
- Energía que se produce en el centro del cuerpo (pelvis), se distribuye por la columna vertebral y se manifiesta a través del movimiento.

3. Las secuencias regulares y su objetivo para poder hacer variaciones sobre estas, fundadas en el propósito de la clase y en las necesidades del alumno o grupo.

4. No romper lo establecido de cada secuencia: Si este método de trabajar ya está establecido y funciona, utilizarlo.

5. Jamás traspasar el límite de la exigencia al abuso. Un maestro está para ayudar al alumno a descubrirse a sí mismo.

6. Enseñar al alumno la importancia de la concentración, que piense y encuentre por sí mismo.

7. Fomentar en el alumno que el salón de clase es para hacer lo que se pide al 100% por su propio beneficio.

8. No dar clases para divertir al alumno, sino para enseñar un lenguaje artístico (es una escuela de arte).

9. Transmitir en cada clase la pasión por la reflexión muscular, por el

movimiento, por la generación de energía interna y emociones: la pasión por la danza.

10. Hay dos tipos de movimiento:

- Interior: No perceptible por el espectador. Es una aparente inmovilidad (generación de energía, presencia escénica).
- Exterior: Perceptible por el espectador. Es la forma exterior, provocada por el movimiento interior.

11. Hay que indicarle al alumno “qué” hacer y “cómo”, por qué camino ir (estimularlo). La toma de decisión es solo de él. Podemos acompañarlo en el momento en el en que él esté decidido.

12. El alumno es responsable de su trabajo, dependiendo de su energía y disposición se ganará las correcciones. Nosotros como maestros debemos apoyar al alumno que no pretende llamar la atención, sino al que trabaja realmente día con día (crecimiento auténtico).

13. “Tomar una decisión”: Actitud pasiva.

“Estar decidido”: Actitud física y existencial.

14. Para que la enseñanza salga adelante, lo importante es que el maestro se involucre con el alumno física, mental y emocionalmente.

15. Sólo así entenderemos la personalidad de cada alumno, su forma de aprender y percibir lo que está recibiendo. Intentar romper sus barreras mentales y en consecuencia se romperán las limitaciones físicas.

...yo digo que la técnica Graham dota a los bailarines de un brillo especial, de un aura energética que yo creo que es lo que es de algún modo Guillermina vio cuando hizo “Epicentro”, esto que hablaba de la luz, del cosmos y de toda la filosofía envuelta en epicentro, pero creo que es esa cualidad que le da al bailarín la técnica, que lo hace ver de un modo diferente a un bailarín clásico, puedes ver un virtuosismo de un excelente bailarín clásico de desempeño y admirarlo, el bailarín Graham

tiene un diferente virtuosismo que para mí es algo físico que se ve, yo no puedo explicarlo de otra manera, habría que verlo y compararlo, no encuentro palabras para describirlos, pero es como un aura, un brillo, una esencia especial que le da, que ayuda mucho inclusive a la interpretación... en el Graham está como todo inmerso, está todo involucrado: el dramatismo, la corporalidad, la fiscalidad, la presión, el lenguaje mismo del movimiento y de la técnica (Scheker, 2016, ver anexo).

Perfil del docente

Un docente, para poder serlo, necesita conocer lo que va a enseñar, en este caso debe dominar o haber dominado por lo menos un 80% de la propuestas de entrenamiento de la técnica Graham que en su fundamento exige una actividad escénica como bailarín, dado que uno de los principios fundamentales es lograr que el alumno entienda a dónde va a llegar con este conocimiento, es decir, su trabajo escénico.

El sentido teatral dramático es fundamental para formular imágenes que permitan al alumno comprender el modo de ejecutar, y si el docente no ha pasado por esta experiencia escénica le será imposible transmitir la finalidad de un entrenamiento, para lo cual es importante entender las consideraciones que se deben tomar en cuenta como docente de la técnica Graham:

1. Desarrollo de habilidades dancísticas:

- Énfasis en la alineación y mecánica corporal correcta.
- Progresiones lógicas del calentamiento a las frases complejas.
- Acciones diversas para trabajar todas las áreas del cuerpo.
- Trabajo con los elementos básicos de la danza.
- Énfasis en buenos hábitos de trabajo.
- Correcciones y demostraciones precisas.

2. Desarrollo del sentido de la ejecución:

- Resaltar la *artisticidad* del movimiento.
- Trabajar sobre la calidad y el sentido de la comunicación.
- Motivar la comprensión interior.
- Usar frases estéticamente placenteras para el trabajo en clase.

3. Otros elementos importantes:

- Clase bien organizada con un objetivo específico. Todo movimiento particular debe tener razón.
- Ritmo de la clase que mantenga mental y físicamente alerta a los alumnos.
- Diversidad, variedad dentro de la clase.
- Desafío. Presentación del material con la dificultad apropiada para los estudiantes.
- Espacio. Hacer el mejor uso del espacio disponible.
- Atmósfera.
- Música. Acompañamiento adecuado.
- Tomar el tiempo de la clase, usar un cronómetro para registrar el porcentaje de la clase sin movimiento.

4. Elementos de planeación:

- Determinar el propósito u objetivos de la clase:
 - a) Con base en necesidades de los alumnos.
 - b) Con base en el progreso técnico a lograr.
- Progresiones lógicas.
- Calentamiento y enfriamiento efectivos.
- Variaciones de ejercicios estándar.
- Frases que usan movimientos enseñados al inicio de la clase.
- Secuencias de movimiento claramente presentadas con cuentas exactas.

5. Correcciones:

- Correcciones de grupo e individuales.
- Tipos de correcciones dadas a individuos o a toda la clase:
 - a) Físicas, concernientes al uso del cuerpo.
 - b) De facilitación, para mejorar el movimiento.
 - c) Rítmica.
 - d) Cualitativas, concernientes a la estética.

6. Abordajes para hacer correcciones:

- Ser objetivo.
- Ser directo.
- Ser analítico.
- Motivar el planteamiento de preguntas.
- Compartir la responsabilidad.

7. Técnicas para hacer las correcciones:

- Circular hablando a cada estudiante.
- Tocar a los alumnos, moverlos a la posición con cuidado.
- Dar recordatorios mientras los estudiantes se mueven.
- Generalizar una corrección individual para que la aplique toda la clase.
- Contrastar lo correcto con lo incorrecto.
- Corregir para encontrar una posición correcta.
- Usar imaginación para mejorar la calidad de la danza.
- Aislar el área problemática.
- Bailar brevemente con los estudiantes.
- Trabajar antes o después de la clase.

8. Modos de reforzar correcciones:

- Hacer saber a los estudiantes que han aplicado correctamente una corrección.
- Repetir correcciones según se requiera.
- Relacionar una corrección con material anterior.

La clase: cómo elaborarla

Cada maestro debe tener su propia propuesta que sea consecuente con lo establecido en el programa de entrenamiento:

1. Para cada clase debe existir un propósito, esto es: “El día de hoy, mi alumno aprenderá...”, y sobre eso estructurar el desarrollo de la clase, es decir, la relación entre cada secuencia y la relación con el punto a aprender.
2. Cuando se prepara una clase debe prepararse el doble del material que se utiliza en ella, ya que nunca daremos una clase receta, es decir, apegarnos totalmente al material preparado. Debemos observar cómo reacciona el alumno y, si es necesario, olvidarnos de lo preparado y enfocarnos a resolver un problema y sacar al grupo adelante.
3. Un maestro debe tener la capacidad de reversibilidad, que es retroceder o buscar alternativas en el modo de trabajar.
4. Antes de comenzar la clase y cada secuencia: Alinear al alumno (óseamente) y después colocarlo (esfuerzo muscular). Si hay alumnos que no puedan estirar la espalda o comprender la colocación, debemos buscar otras posiciones para que encuentre la sensación y esfuerzo necesario, por ejemplo:

- Primera posición de piso: si el alumno no puede estirar la espalda hacer el ángulo de las piernas más largo y poco a poco buscar dentro de esta colocación el trabajo adecuado.



5. Para que la secuencia quede clara al alumno, demostrar una vez en firme la secuencia, con dicción, bit, fraseo, enfoques y calidad; después se pide el objetivo a trabajar, es decir, no mezclar el marcaje con la explicación de mecanismos, etc.
6. Siempre dar un parámetro de cuentas, por ejemplo: Si la secuencia es en $3/4$, es decir, 1, 2, 3 – 2, 2, 3 – 3, 2, 3 – 4, 2, 3, etc.
7. En el momento en que el alumno realiza la secuencia no debemos dictar números, ya que estos no están registrados en el cuerpo, no se bailan números. Es mejor pedir intenciones, mecanismos o tararearles, cantarles para que no haya bloqueo corporal ni mental.
8. No es necesario marcar toda la secuencia cuando hay repetición en diferentes posiciones, niveles o frentes. Tampoco cuando la secuencia es regular y el alumno ya la conoce.
9. Es importante la voz y la actitud del cuerpo del maestro para captar la atención del alumno, involucrarlo y motivarlo a sacar el trabajo.

10. Como maestro no basta decir “qué hacer”, sino “cómo” hacerlo.
11. Jamás pedir movimientos o posiciones tiesas en la técnica, lo tieso se rompe.
(Tieso = muerte /danza =vida)
12. Demostrar que la respiración es necesaria para liberar las articulaciones, para que fluya la energía por todo el cuerpo y así eliminar tensiones.
13. Esto da pie a enseñar que la primera trayectoria de movimiento es siempre hacia arriba (elevación).
14. Por ritmo de clase, no explicar todo detalladamente, saber cuándo es tiempo de corregir y cuándo es tiempo de moverlos.
15. Porque en los principiantes el exceso de correcciones físicas puede provocar bloqueo.
16. Cuando en alguna secuencia hay algún mecanismo mal entendido o realizado, solo repetir esa parte dando la explicación al alumno de por qué se repite y en qué tiene que enfocarse.
17. Cuando trabajamos con principiantes, no complicar las cuentas y el fraseo, ya que el alumno se queda en el qué (modelito) y no pasa al cómo.
18. Saber mediar el trabajo de memoria, el muscular y el informativo:
 - Alternar:
 - a) Clase de memoria
 - b) Clase de musculatura
 - c) Clase de información
 - La alternancia de propósito es ritmo.
19. Tener muy claro que la enseñanza se da por la repetición de las secuencias.
20. Enseñar al alumno que descubra el esfuerzo máximo en el punto correcto para que parezca mínimo y no lo contrario.

En cuanto al principio de desarrollo

El desarrollo es un proceso por el cual una idea se comunica en el curso o proceso de la enseñanza:

Depende del don del maestro hacia dónde se pueda llevar adelante la técnica, y solo conociéndola se puede hacer, quien no sabe realmente la técnica, la arruina, de ahí que la gente se lastima; algunos bailarines y maestros, al perder la fuerza con la edad, o por otras circunstancias, modifican las secuencias y las cambian hacia lo que ellos pueden hacer, malo; traicionan las intenciones (Quiroz, A. 2016, ver anexo).

1. La clase tiene un principio, un desarrollo y un final, al igual que cada parte de la clase (piso, centro y diagonal) y también cada secuencia.
2. Ponernos en lugar del alumno, y tener conciencia de que este necesita puntos de partida.
3. Enseñar al alumno que desde el inicio de la clase y al principio de cada secuencia ya tiene que existir el movimiento interno, es decir, deben estar con su colocación y generando energía, estar en el “y”, listos para moverse.
4. Trabajarles los remates en cada secuencia para así poder trabajar la continuidad de la energía, que es el “más”.
5. Cuando pedimos “quedar” en una secuencia, que tenga un propósito, y hacérselo saber al alumno.
6. Los puntos límite de una trayectoria de movimiento necesitan un aumento de energía para cambiar de dirección, nivel (de trayectoria); relación del “y” y el “más”.
7. Hay que hacer entender al alumno que todo va interrelacionado con todo (ligado). Aclarar la relación entre una secuencia y otra por los mecanismos; esto permite que el alumno no se fraccione física y mentalmente, que encuentre sentido de lo que realiza.
8. Cuando se ponen secuencias largas o complicadas, es mejor ponerlas en forma subdividida para que sea comprendida por partes,

Después se unirá todo el trabajo (puede ser en una misma clase o en varias).

9. Cada vez que se pone una preparación, debe tener el germen de movimiento de la secuencia que se prepara.
10. Cuando hay una nueva propuesta, hay que dar tiempo para que el alumno la haga suya.
11. Cada germen de movimiento de una secuencia tiene un desarrollo, pero no confundir la combinatoria con este.
12. Teniendo conocimiento del objetivo de cada secuencia, podremos tener una buena noción de combinatoria. No todo se puede combinar con todo.

El beat y el ritmo

La importancia del beat y el ritmo va unida al timing, que es tiempo necesario para poder ejecutar correctamente cualquier secuencia, no es arbitrario, depende generalmente de elaborar una secuencia a partir de la parte más complicada y con esto elaborar el resto: “el uso del tiempo, el timing es fundamental para el uso del espacio y el sentido del movimiento” (Quiroz, A. 2016, ver anexo).

1. El beat y el ritmo de cada secuencia están relacionados con su objetivo.
2. Respetar estos dos elementos a la hora de dar clase; si se cambia, tener conciencia de por qué se pide de esa manera.
3. Para poder dar el beat y ritmo adecuados para una secuencia es necesario marcarla correctamente con sus intenciones.
4. No conservar el mismo beat durante toda la clase, ni el mismo ritmo, ya que la clase sería plana en su totalidad. La diversidad genera interés.
5. Como principiantes, no mezclar compases binarios y ternarios en una misma secuencia. Ser más cuadrado en la elaboración de secuencias.

6. Recordar que no se debe marcar siempre con cuentas, acostumbrar al alumno a captar el beat y ritmo de las secuencias para aprenderlas.
7. Procurar usar el “y” para dar la pauta al inicio de la ejecución de las secuencias. Acostumbrar al alumno a estar con el oído atento y conectado en el cuerpo.

“El tiempo es fundamental, hay que sentirlo para hacerlo, comprender el fraseo, los principios y los finales de frase, los enlaces entre una frase y otra y buscar siempre un resultado en cada clase” (Quiroz, A. 2016, ver anexo).

Comunicación

Expresar correctamente lo que queremos lograr con el alumno para lo cual debemos buscar la manera de ser comprendidos por él.

Hay algo más que te envuelve en la técnica, alguien diría que es como un estado de gracia que la técnica te lo permite.... y que yo lo he observado en muchos bailarines.

... tiene que ver con la idea de expresarse, de comunicar, es básico lo que quería Martha, poder transmitir las emociones o ideas o cualquiera que esto sea y tenga un impacto, y si realmente la danza es comunicación, entonces la dirección del todo visual, enfoque y todo lo demás, debe dirigirse a la gente con quien queremos comunicarnos, entonces a veces yo siento cómo sube de mi cuerpo mientras bailo, que tengo el ojo y el punto de vista con quien yo me comunico, en el público y con otros bailarines, y a veces también hay la sensación del cómo ser el ojo del público, pero luego, entre los bailarines ser lo más grande y yo siempre consciente, precisamente en cómo se ve lo que yo hago, para clarificar las cosas y que cada movimiento tenga una claridad de gesto, dirección y de fuerza, que pueda recibir el otro. Eso también tiene que ver con el uso del tiempo, como frasear, como manipular el tiempo de los movimientos, clarificar. (Dakin, 2016, ver anexo).

1. El maestro debe saber cómo manejarse en determinadas circunstancias, puede convertirse en un amigo, hermano, padre, mago o hasta payaso.
2. El uso de imágenes y sonidos es importante para el alumno, de esta manera se ilustra una intención o mecanismo.

Reflexión

Debemos reflexionar cómo somos día a día, como personas (es importante para mejorar como maestros). Saber cuáles son nuestros problemas o limitaciones físicas, mentales y emocionales. Cualquier momento que tenemos en la vida debe ser eterno, hay que aprovecharlo al máximo. Para nosotros como maestros y bailarines nunca se repetirá ese momento. Ser maestro es transmitir una concepción del mundo a través de la clase.

Reflexión sobre la respiración

La importancia de la respiración en cualquier técnica es fundamental, es la respiración la que da a los músculos el oxígeno necesario para revitalizarse.

...cuando pedimos por favor “respiren” no saben cómo hacerlo, no quieren hacerlo, no sé por qué, pero obviamente debe ser culpa nuestra que no permitimos, o no les dijimos, la respiración tienes que practicarla también, no solamente decir “respirar” entonces es difícil, y yo sé porque, yo lo siento como bailarín, bailando y luego (exhalaciones), es normal, pero no debe de ser, tenemos que, desde el principio, respirar, de verdad respirar, no pretender. No creo que sea un accidente que las primeras secuencias de Graham se llaman “respiraciones”. (Dakin, 2016, ver anexo).

Guía de auto-evaluación para los maestros

Un docente necesita constantemente revisar sus principios teórico-prácticos sobre los cuales fundamenta la preparación de su clase y el desarrollo de la misma durante el periodo escolar. Para esto debe auto-evaluarse honestamente en correlación con el programa de estudios en turno para corroborar si está logrando el desarrollo de las habilidades dancísticas en los alumnos.

1) Énfasis en la alineación y mecánica corporales correctas.
2) Progresiones lógicas del calentamiento a las frases complejas.
3) Acciones diversas para trabajar todas las áreas del cuerpo.
4) Trabajo con los elementos básicos de la danza.
5) Énfasis en buenos hábitos de trabajo.
6) Correcciones y demostraciones precisas.

1. Desarrollo del sentido de la ejecución.

1) Resaltar la artísticidad del movimiento.
2) Trabajar sobre la calidad y el sentido de la ejecución.
3) Motivar la comprensión interior.
4) Usar frases estéticamente placenteras para el trabajo en clase.

2. Otros elementos importantes.

1) Clase bien organizada con un objetivo específico. Todo movimiento particular debe tener una razón.
2) Ritmo de la clase que mantenga mental y físicamente alerta a los alumnos.
3) Diversidad, variedad dentro de la clase.
4) Desafío, presentación del material con la dificultad apropiada para los estudiantes.
5) Espacio, hacer el mejor uso del espacio disponible.
6) Atmósfera.
7) Música, acompañamiento adecuado.
8) Tomar el tiempo de la clase, usar un cronómetro para registrar el porcentaje de la clase sin movimiento.

3. Elementos de planeación.

1) Determinar el propósito u objetivos de la clase: a) Con base en necesidades del alumno. b) Con base en el progreso técnico a lograr.
2) Progresiones lógicas.
3) Calentamiento y enfriamiento efectivos.
4) Variaciones de ejercicio estándar.
5) Frases que usan movimientos enseñados al inicio de la clase.
6) Secuencias de movimiento claramente presentadas con cuentas exactas.

4. Correcciones

Hay que aprender a corregir en el momento necesario y en la parte del cuerpo necesaria, hay maestros con mano de Dios y hay otros que lastiman, jalonean, tensan al alumno, pican con los dedos. Hay que tocar con el movimiento exacto. Hay maestros que hablan como si estuviesen vendiendo en el mercado. (Quiroz, 2016, ver anexo).

1. Cuando se hacen correcciones directas o personalizadas, es importante:
 - a) Observar lo que está haciendo el alumno antes de corregir.
 - b) Observar de manera general al alumno y no sólo una parte, para poder detectar la causa del problema y otros posibles problemas.
 - c) Tener contacto físico con el alumno, no sólo con las manos. Hacerlo entender que la danza es contacto físico y que no hay problema cuando lo tocamos, quitarle el pudor físico.

2. Cuando no sepamos qué es lo que se debe corregir al alumno, enfocarnos primeramente a la corrección de la pelvis y el torso.
3. Cuando una secuencia no funciona, ser capaces de identificar cuándo es un error del maestro (secuencia que no tiene lógica) y cuándo es imposibilidad del alumno (por falta de bases, comprensiones o nivel técnico).
4. Tener conciencia de que los cuerpos son similares, no iguales. Cada cuerpo tiene sus facultades y limitaciones.

1) Correcciones de grupo e individuales. Frecuencia.
2) Tipos de correcciones dadas a individuos o a toda la clase: <ol style="list-style-type: none"> a) Físicas, concernientes al uso del cuerpo. b) De facilitación, para mejorar el movimiento. c) Rítmicas. d) Cualitativas, concernientes a la estética.

Abordaje para hacer correcciones

1) Ser objetivo.
2) Ser directo.
3) Ser analítico.
4) Motivar el planteamiento de preguntas.
5) Compartir la responsabilidad.

Técnicas para hacer las correcciones

1) Circular hablando a cada estudiante.
2) Tocar a los alumnos, moverlos a la posición con cuidado.
3) Dar recordatorios mientras los estudiantes se mueven.
4) Generalizar una corrección individual para que la aplique toda la clase.
5) Contrastar lo correcto con lo incorrecto.

6) Corregir para encontrar una posición correcta.
7) Usar imaginación para mejorar la calidad de la danza.
8) Aislar el área problemática.
9) Bailar brevemente con los estudiantes.
10) Trabajar antes o después de la clase.

Modos de reforzar correcciones

1) Hacer saber a los estudiantes que han aplicado correctamente una corrección.
2) Repetir correcciones según se requiera.
3) Relacionar una corrección con material anterior.

Descripción de los componentes en la enseñanza-aprendizaje de la danza contemporánea

A continuación, presentamos una breve descripción del significado de los conceptos que utilizamos para identificar los componentes de la enseñanza-aprendizaje de la Técnica Graham.

Maestro

Para mantener la ortodoxia en la técnica, depende de los maestros y de los cambios que dan su edad, cada maestro tiene sus propias variaciones manteniendo los principios, pero con principiantes hay que ser muy rigurosos sobre cómo es la técnica. Si en un principio el estudiante tiene concentración para estar en la clase, podrá entender, sino es así, aunque tenga todas las posibilidades físicas, no comprenderá. Hay que percibir cómo está el grupo para saber qué trabajar y utilizar el material preparado (Quiroz, A. 2016, ver anexo).

La pedagogía ha cambiado radicalmente, hay otros modos de enfrentar la enseñanza totalmente diferentes a la tradicional, hay una necesidad de parte de los maestros en cualquier técnica—no nada más de la técnica Graham— de hacer una revisión pedagógica sustentada en la kinesiología para poder enseñar lo mejor posible; aunque la técnica lo tiene, hay que hacerlo explícito: la referencia a los talones en primera y el uso de la rotación, porque muchas de las críticas que tiene la técnica

es justamente que pierdes la curva lumbar cuando tienes demasiado cerca las piernas; se te comprime la curva lumbar y hay mucha tensión en las ingles, y eso de acuerdo con los kinesiólogos te lastima, traer las piernas demasiado cerca, por más que trates de estirar la columna, a menos que seas muy elástico, te lastima, y respecto a las ingles, eso es un problema con casi todo mundo, la gente que hace piso en Graham se quejan muchísimo de que el dolor de ingles es terrible, sobre todo si estás haciendo paralelo (ver anexo, entrevista a Orlando Scheker, 2016). Hay una necesidad de enfatizar cosas como disciplina, auto consulta, auto conocimiento, pero también la conducta dentro de la clase, el sentido de comunidad se ha perdido muchísimo por causa de los medios electrónicos que ensimisman al alumno, la técnica es un mundo impresionantemente profundo del cual podemos echar mano para engancharlos, mostrar que esta técnica es atractiva para los jóvenes, es un punto muy difícil, dado que la gente ha cambiado radicalmente su compromiso hacia la danza.

Proceso general de los términos utilizados en la enseñanza-aprendizaje de la técnica dancística:

Demostración y modelado. Nos referimos a la actividad que realiza el maestro para enseñar los pasos y/o las secuencias que los alumnos realizarán en las clases. Demostración, recorrido y corrección es el método utilizado por los maestros en la práctica cotidiana de la enseñanza de la danza.

Recorrido. Nombramos recorrido a la forma en que el maestro, ya en clase, observa a todos los alumnos de diferentes ángulos para identificar los errores.

Corrección. Denominamos corrección a la actividad que realiza el maestro para señalar al alumno los errores y/o equivocaciones en los pasos o en las secuencias de danza, esta puede ser representada en el cuerpo del mismo alumno, de un compañero de clase o de forma verbal.

Los componentes de modelado, recorrido y corrección son elementos básicos en el proceso de enseñanza de la danza; estos están directamente relacionados con las habilidades sensomotoras y capacidades de internalización en los alumnos.

Comunicación y expresión. Es la forma en que el maestro se dirige en cuanto a vocabulario e intención al alumno al realizar las secuencias, la forma en que señala las fallas durante el desarrollo, como también se considera la forma en que el maestro corrige. Otro aspecto que encontramos es la forma en que el maestro se acerca a los alumnos para animar o motivar.

Estos componentes están relacionados con el de expresión y proyección, porque a mayor capacidad del maestro de comunicar y exponer con los alumnos, mayor es la forma en que el alumno reaccionará para ejecutar la danza, ya que se sentirá seguro para darle un sentido e intención a sus ejercicios, a su vez su interpretación será de alta calidad.

Registro, análisis e investigación. Es la capacidad del maestro por captar y retener aquellos aspectos de la clase que evidencian errores continuos o aciertos que vale la pena cuestionar, estudiar e investigar en su origen y su desarrollo o, en su defecto, su corrección. Por otro lado, también es la capacidad del maestro en cuanto a salirse de lo rutinario para motivar a sus alumnos. En la medida en que el maestro desarrolla esta capacidad fomenta en sus alumnos la oportunidad de observar, registrar, analizar, crear e innovar.

Alumno

“La concentración en el alumno es como ir a misa, entrar a una clase, estar ahí con el respeto y la concentración con el seguimiento de la corrección del maestro a él y a todos” (Quiroz, A. 2016, ver anexo).

En el alumno, es importante reconocer los siguientes principios:

Interpretación. Le denominamos así a la capacidad del alumno para ejecutar y llevar a cabo los ejercicios y/o secuencias dentro del salón de clases, es la habilidad de usar su energía y enfocarla a un esfuerzo para realizar la danza correctamente.

...yo siento que el momento en el que di el primer salto, que logré la interpretación y cuando empecé a apoyar o a sustentar la forma en el

trabajo emocional en el plexo solar, cuando empecé a posicionar la interpretación en el área pélvica, empecé a proyectar otra cosa, empecé a crecer como bailarín y era mi alimento diario en la interpretación, y es algo que entrenas todos los días, esa fuerza que te da el motor de movimiento. (Scheker, 2016, ver anexo).

Coordinación. Es la habilidad del alumno para utilizar su organismo en movimientos simultáneos y es la capacidad para evidenciar el correcto trabajo interno del movimiento del cuerpo.

Control técnico. Nombramos control técnico a la capacidad de los alumnos de comprender, dominar y manejar la técnica de la danza contemporánea, tanto en la aplicación de las secuencias como en la forma en que las representa.

Ejecución artística. Reconocemos como ejecución artística a la capacidad del alumno para llevar a cabo todos los elementos anteriores de la danza, con habilidad para realizarse en la totalidad del escenario, un sobreesfuerzo en su ejecución para formar arte.

Innovación. Es la capacidad en los alumnos de dominar la técnica para después crear e inventar ejercicios, secuencias y piezas nuevas.

Evaluación y aseguramiento. Es la capacidad de los alumnos de verificar si se realiza correctamente la técnica y de buscar la forma de la retroalimentación a la hora de la ejecución.

Sensomotor. Nombramos así a los elementos que el alumno debe desarrollar en su organismo físico para ejecutar la danza (coordinación, uso del espacio, tiempo, ritmo, concentración y sensibilidad).

Internalización. Son los elementos necesarios en la ejecución de la danza y que el alumno debe desarrollar como hábitos de relación cuerpo-ejecución (oído musical, conteo y memorización).

Expresión y proyección. Es la forma en que el alumno ejecuta los ejercicios y las secuencias dándoles un sentido y una intención, para demostrar al espectador algo (utilidad, aplicación, improvisación, desarrollo y talento).

Creatividad. Es la capacidad del alumno de observar, registrar, analizar y sintetizar y llevarlo a cabo en un foro; es la habilidad de crear pasos o secuencias nuevas, aún el proponer e idear aspectos relacionados con la danza y su ejecución.

“El alumno tiene que aprender a organizar sus necesidad fisiológicas, ordenar tu vejiga al horario de clase, no pueden estar entrando y saliendo al baño durante una clase” (Quiroz, A. 2016, ver anexo).

Una interpretación teórica de la técnica Graham ordenada en tres ciclos

Saber bailar, saber ejecutar la técnica y dominar el oficio de bailarín es diferente a saber transmitir los conocimientos a cuerpos nuevos. Aquí interesa más lo segundo, aunque ambas cosas estén ligadas.

Para el estudio de la técnica Graham, la Facultad de Artes Escénicas formula **Tres Ciclos** que comprenden el aprendizaje de los principios teóricos y su canalización en un método para tratar el cuerpo humano partiendo de impulsos que van a construir el movimiento dentro del propio cuerpo y lo van a poner en contacto con el espacio circundante.

Primer ciclo

Se propone el conocimiento de las secuencias regulares completas de la técnica Graham y su correcta ejecución, así como el entendimiento de las fuerzas opuestas, el fraseo y la coordinación general del organismo en su contacto con el espacio exterior.

La ejecución correcta de las secuencias implica el conocimiento de los principios teóricos que las motivan y a la vez las contienen.

- 1. Las fuerzas opuestas o encontradas** en el interior del torso se logran oponiendo la energía que produce un músculo en movimiento

contra la energía de un músculo trabajando en sentido contrario. Estas fuerzas se transforman en un motor que pone en movimiento al cuerpo dentro del espacio que los rodea.

Después de muchos años, cuando avancé un poquito en mi nivel y tuve más segura la técnica, empecé diariamente a aplicar lo que platicamos, lo que decimos de la técnica Graham con eso de contracción y release, siempre hablamos de esas cosas y poco a poco yo entendí, o decidí que no es lo total, que no puede ser lo total, porque de hecho “contracción” implica solamente acortar los músculos, y eso no es lo que hacemos ni pensamos cuando hacemos las contracciones, ya que son varias, muchas maneras de hacer contracciones, y de hecho, cómo hacer las contracciones, el cambio, los cuerpos, con las contracciones sin mucho trabajo, porque entonces vemos el trabajo de hacer contracción, y no se ve realmente la contracción, el diseño, el impulso, la relación. Nada más vemos en la contracción la fuerza, el trabajo mismo y a veces eso sirve, pero a veces ese no es el punto del movimiento, entonces yo empecé a pensar ¿Qué otras cosas hay en la técnica? ¿Qué son, que utiliza Martha? ¿Qué es lo menos popular y menos obvio? Y decidí también qué es, y en qué consiste, después de mucho trabajo yo entendí que para mí personalmente el movimiento, la fuerza de él es la oposición, y eso creo viendo a Martha y mirando varias grabaciones, hablando con ella, es una parte de la fuerza que siempre se ve en el cuerpo, oposiciones, hay momentos, en todas las danzas en que se ve, pero hay momentos en que es sólo el deseo de hacerlo, y a la vez hay un momento de quebrar eso para dar fuerza y dirección, sutilidad, y también hay momentos en que todo el cuerpo va en una dirección, pero esa oposición interna es creada por los músculos. También el diseño del cuerpo da una complejidad que lo hace interesante, y eso me interesa mucho, entonces la espiral misma puede ser muy redonda y continua, obviamente sigue sin parar, pero para mí en el trabajo de Martha implica más como oposición que siempre define el principio y siempre crea volumen, dos puntos fuera en el exterior que cambia y da volumen ejerciéndose en esos puntos, entonces yo empecé a ver su coreografías, sus movimientos en este contexto, del volumen, de la oposición de los movimientos, y eso me ha ayudado a lograr, yo creo, más tamaño, más volumen en los movimientos, porque obviamente con tanta fuerza que necesitamos

para lograr los movimientos del Graham a veces se convierten muy cortos y quebrados, y muy golpeados, y eso a veces no nos da la sensación que queremos comunicar, entonces tenemos que buscar un poco de más sutileza en el cómo hacemos los movimientos. (Dakin, 2016, ver anexo.)

Las fuerzas opuestas o encontradas nos sirven también para tres propósitos:

- Volumen
- Equilibrio o suspensión
- Independización del cuerpo con relación a la gravedad o la utilización de ella: “El cambio de peso es el uso de la gravedad, no es una fuerza independiente, es peso, es el peso del cuerpo.” (Dakin, 2016, ver anexo)

De estas fuerzas opuestas que se producen en el torso se desprenden otras fuerzas derivadas:

- a) **Conexiones:** Hilo interno que une el trabajo del torso con el de las piernas, brazos y cabeza.
- b) **Resistencias:** La prolongación de una fuerza en una dirección determinada, al mismo tiempo que ya ha sido establecida otra, en diferente dirección.
- c) **Relaciones:** Los diferentes cauces que toma la energía deben producir relaciones estrechas entre las distintas partes del cuerpo, relaciones que deben mantenerse a través de cualquier cambio de nivel, dirección o frente, para conservar la unidad orgánica.
- d) **Las palancas:** Uso de la energía de un músculo interno del torso para elevar las extensiones de piernas y brazos tomando como punto de apoyo la unión entre las extremidades y el torso, como resistencia, el peso de la extremidad que se levanta y como potencia el músculo interno con el que se aplica la palanca.

2. El “**y**” y el “**más**” son dos impulsos internos que encauzan la energía hacia una forma precisa y hacia una utilización exacta del tiempo (ritmo, pulsación) y que se toman una determinada porción de tiempo antes del tiempo justo. Constituyen la raíz del movimiento estableciendo su dinámica.
 - a) El “**y**” se establece como una preparación (interna), planteando tanto el principio de la secuencia, como la iniciación de cada cambio. La preparación interna puede ser un ataque o un alargamiento y esto dependerá de la secuencia que se trabajará.
 - b) El “**más**” se utiliza para revitalizar, para renovar constantemente el impulso puesto en marcha por el “y”, estableciendo la continuidad del movimiento, así como para determinar cambios de niveles y de posiciones que no necesitan una nueva raíz. También nos sirve para fraseo, separando el máximo o clímax de un movimiento y el movimiento siguiente.
3. Se da el nombre de **coordinación** al movimiento realizado a través de un engranaje que abarca la totalidad del cuerpo. El engranaje se echa a andar por impulsos que generan movimiento en un determinado músculo y que son captados por otros músculos que los encauzan hacia la continuidad, se oponen a ellos, los regresan a su fuente o los cambian de dirección, intensidad o nivel produciendo a su vez nuevos impulsos que se conducen de igual modo. Así, el engranaje abarca todo el organismo que funciona con un movimiento permanente, constantemente revitalizado y con una organización dinámica.

Existen dos tipos principales de coordinación en el organismo, la que es mental y la biológica o vegetativa (que vive fuera del consciente). La primera consiste en un juego intelectual simple o complejo que puede llegar a dominarse con concentración y práctica. Incluye la utilización orgánica y muscular pero su objetivo va encaminado a un diseño exterior, previo a los impulsos. La segunda es una coordinación que per-

sigue las relaciones internas del organismo. En el ciclo técnico que se analiza, la coordinación orgánica tiene mayor importancia, puesto que se basa en los impulsos naturales (biológicos, vegetativos) para elaborar la forma en el interior del cuerpo y después darle salida.

Segundo ciclo

Se propone el dominio de las secuencias regulares de la técnica y de sus combinaciones básicas, así como el estudio y la comprensión de los cuatro elementos constitutivos del movimiento dancístico (para que este encuentre un enfoque correcto): la dinámica, el diseño, el ritmo y la motivación aplicados al manejo de los principios básicos teóricos para lograr formas distintas de las secuencias regulares.

1. **Dinámica:** Manejo o regulación del caudal de energía que se encuentra en cada músculo, energía que se opone o se continúa con la de otros músculos dando como resultado la potencia con que nace el movimiento. Es la cualidad del movimiento.

La energía se maneja de diversos modos, dándole salida con diversas potencias que al producir una forma le imprimen cualidades propias a las que llamemos:

- Intensidades (suave o fuerte)
- Matices (ligado o percutido)
- Velocidades (lento o rápido)

2. **Diseño:** Forma externa que toma el cuerpo obedeciendo a los impulsos internos. Los diseños se dividen en dos grupos:

- Por simetría:
 - a) Simétricos
 - b) Asimétricos

- Por:
 - a) Sucesión
 - b) Oposición

Conforme los músculos concentran o liberan la energía, la chocan, la continúan o la desencadenan, el cuerpo produce una forma que contiene cinco elementos:

3. **Ritmo.** La distribución medida del movimiento dentro del tiempo. El ritmo se divide en:
 - **Puntuación:** pausas diversas que contiene un movimiento durante su ejecución, medido convenientemente (rítmica).
 - **Fraseo:** prolongación o corte de un movimiento y su enlace con otros en forma sucesiva dentro de una medida, le permite crear su propio tiempo en el espacio. **La frase** es una unidad integral que debe ser sostenida por un mismo hilo respiratorio, emocional y lógico dentro del tiempo escogido.
 - **Integración** de la medida del movimiento con otras deseadas: música, palabras, sonidos, silencios.

4. **Motivación:** Toma de conciencia del impulso natural que nos lleva al movimiento de danza. Encuentro consciente con el deseo o la necesidad biológica de danza. Es el encauzamiento del impulso orgánico hacia un movimiento organizado, que entrelazado con otros elementos técnicos (dinámica, diseño, ritmo) forma el motor del movimiento dancístico.

Tercer ciclo

Una vez establecida la motivación regida por un conocimiento técnico asimilado en el cuerpo, el alumno, guiado por el maestro, debe entrar

al mundo de las analogías y el entendimiento de las relaciones metafóricas del movimiento.

Deberá de ser capaz de interpretar la elaboración de las secuencias dadas para lograr el sentido del movimiento, tomando en cuenta fundamentalmente: su intuición, su creatividad y su información artística general. Deberá tomar responsabilidad de sus intenciones artísticas ya desde la clase, saber construir en sí con los elementos que la técnica le ha proporcionado, darle significado a las secuencias para interpretarlas con plena conciencia, una tensión entre el conocimiento adquirido y el resultado que él producirá. Articular su condición artística en un entramado consistente y firme, encaminado a buscar su propia cristalización estética y ética, vislumbrar que con su conocimiento en la práctica diaria será responsable del reconocimiento social hacia su manera del quehacer dancístico. Saber que el modo de ejercer su técnica no es impune conlleva una reflexión constante que existe más allá del salón de clase, existe en un modo de vivir la danza.

Empezar a ejercer una decisión sobre su futuro estético, el maestro deberá dejarlos paulatinamente tomar las riendas de su entrenamiento global, el estrictamente físico lo tiene ya, el alumno deberá conciliar los materiales extras de entrenamiento, tomando su entendimiento de la técnica como una totalidad que enlaza toda la información tenida y aprendida paulatinamente a forjar su propia manera de hacer florecer su ser artístico.

La labor del maestro es aplicar consistentemente un develamiento de las posibles significaciones durante la totalidad de la clase.

Utilizar un vocabulario y actitud que motiven al alumno a pensarse inmerso en una verdad diferente a la ordinaria a partir del ejercicio de la reflexión y la intuición, el entrenamiento visto ya con un propósito más allá de la sola preparación muscular. Enseñarles de qué modo su ser-cuerpo-instrumento piensa en sí y por sí en la acción misma del entrenamiento regular es un proceso no inmediato para la búsqueda y el hallazgo que organiza la relación entre los medios y los fines para evitar la banalidad.

Recomendaciones generales para tipos de clase

1. Técnica para entrenamiento

- Introducción a la técnica: Planteamiento de las bases.
- Principiantes: Secuencias regulares.
- Intermedios: Secuencias regulares con pocas variaciones.
- Avanzados: Variaciones con poco desarrollo de la técnica.
- Profesionistas: Investigación y desarrollo de la técnica.

2. Técnica para función o temporada según el tipo de función o coreografía:

Para danzas formales: Juego del movimiento en diferentes dinámicas, tiempo y direcciones. El sentido de la danza no depende de la interpretación emotiva sino de la limpieza del movimiento y del diseño del espacio.

- Buscar precisión en las formas.
- Pedir exactitud en tiempos.
- Conciencia en el diseño del movimiento en el espacio.
- Tiempo para fraseo y dinámicas.

Para danzas emotivas:

- Trabajar el centro emotivo, “plexo solar”.
- Trabajar con imágenes y sensaciones.

Periodo de pretemporada: Recurrir a programas atléticos-deportivos para establecer un procedimiento adecuado de trabajo muscular durante el periodo de pretemporada. Encontrar un equilibrio de resistencia física, agilidad, elasticidad y fuerza muscular, de tal forma que prepare el cuerpo para la temporada.

- Un mes
- Tres o dos semanas
- Una semana o días

Periodo de temporada /día de la función: Las secuencias regulares son fundamentales para clases antes de función porque no se tienen que marcar y explicar, ahorra tiempo, ayuda a la concentración y evita confusiones.

Hay que referirse al foro y al público durante la clase.

Elaborar bloques grandes de secuencias (dependiendo del tiempo) que incluyan todo lo necesario para calentar y preparar al cuerpo.

- Una hora antes
- Media hora antes
- Un cuarto de hora antes

Después de un viaje: En avión o en autobús el viaje provoca la pérdida del equilibrio y la colocación. Se recomienda:

- Estiramientos.
- Desarticulaciones.
- Para recuperar la sensación de caminar y el equilibrio: ejercicio “gallo-gallina”.
- No comenzar en el piso, sino de pie.
- Sensibilizar el oído.
- Buscar balance en el centro (cambios de peso).
- Diagonal: usar contrastes, buscar movimiento y cambios de dirección.

3. Técnica para después de función o temporada: Recobrar las bases del entrenamiento con clases sencillas recuperando los ejes, el equilibrio, el control, la colocación y la neutralidad.

4. Técnica para después de un periodo de descanso:

Primera clase:

- Recuperar el eje y alineación.
- Trabajo suave; alargar músculos.

Segunda clase:

- Debe ser muy precisa y de mucho esfuerzo muscular.
- No permitir relajar el cuerpo, una clase suave nos hunde.
- Recuperar el proceso.
- Que haya un contraste.
- Trabajar profundo sobre una clase regular.
- Trabajar al máximo la columna.

Tercera clase y siguientes:

- Ya se puede variar el material.

Plan de trabajo de la Facultad de Artes Escénicas a los maestros de técnica Graham

Los maestros debemos tener la conciencia de que de nuestras clases depende el nivel y avance técnico del alumno, y por ello debemos ser estrictos con nosotros mismos al preparar las clases y con el grupo en su trabajo en el aula.

La actitud del maestro es un factor muy importante, la cual debe ser de involucramiento con y para el trabajo del grupo, además de que la demostración de las secuencias sea clara y con los tiempos correctos.

Pensar con detenimiento el fin con el cual vamos a utilizar cada secuencia o combinación que prepararemos para la clase.

Hacer una revisión de las secuencias regulares, turnándonos los maestros el material e intercambiándolo con el resto del material que ha sido propuesto por nosotros, asegurándonos de que su ejecución sea exacta y correcta.

Incluir en nuestro material secuencias que ayuden a la limpieza de los movimientos con el tiempo adecuado para este fin.

Que las combinaciones se preparen durante el desarrollo de la clase y no que den como una bonita combinación aislada.

Si el tiempo de la clase no nos rinde para abarcar todo el material que hemos preparado es preferible dejarlo para otro día y concentrarnos en la limpieza del material visto.

Insistir en los ataques, resistencias, palancas, fraseo, motores, enfoques, calidades, etc.

Escuchar y seguir al acompañante durante la ejecución de las secuencias, así como que el grupo se sienta al moverse.

La corrección no debe ser un regaño o agresión, por el contrario, debe ser una ayuda para el alumno, por lo que debemos estar seguros de lo que se va a corregir y pedir las cosas con claridad, exactitud, y sobre todo seriedad.

No permitir que se repitan las combinaciones con errores y más si estos son generalizados.

Para que no exista disparidad en las clases, el maestro deberá preparar su material pensando en el desarrollo del mismo por semana sin abarcar demasiadas cosas. Además entre una semana y otra los maestros deberemos insistir en lo que se pidió anteriormente más sus propias indicaciones.

Para esto es importante que los maestros encargados de las clases técnicas mantengan relación y congruencia en la enseñanza de: las secuencias, tiempos, mecanismos, etc. de cada nivel técnico, necesarios en la consecución de conocimientos para evitar contradicciones entre maestros así como especulación y desconfianza entre alumnos.

<p>0. Semestre propedéutico: Contenido temático, principios elementales a trabajar.</p>	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Técnica de danza contemporánea I: Contenido temático y secuencias a enseñar. ▪ Técnica de danza contemporánea II: Contenido temático y secuencias a enseñar. ▪ Técnica de danza contemporánea III: Contenido temático y secuencias a enseñar. 	<p>1er. Ciclo Secuencialidad de los principios para construir el cuerpo de un bailarín y su correcta ejecución</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Técnica de danza contemporánea IV: Contenido temático y secuencias a enseñar. ▪ Técnica de danza contemporánea V: Contenido temático y secuencias a enseñar. ▪ Técnica de danza contemporánea VI: Contenido temático y secuencias a enseñar. 	<p>2º. Ciclo Desarrollo de los principios del 1er. ciclo. Dominio de las secuencias regulares</p>

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Técnica de danza contemporánea VII: Contenido temático y secuencias relativas a la motivación regida por el conocimiento técnico asimilado, manejo de analogías y de relaciones metafóricas del movimiento. ▪ Técnica de danza contemporánea VIII: Contenido temático y secuencias a interpretar para el sentido del movimiento utilizando su creatividad y creación artística. 	<p>3º. Ciclo</p> <p>Interpretación de la elaboración de las secuencias (sentido y significado del movimiento)</p>
--	---

Programas

Técnica de danza contemporánea I

Ubicación en el programa:

Horas a la semana: 10

Créditos: 10

Asignatura subsecuente: Técnica de danza contemporánea II

Contenido temático

Objetivos

1. Existe un cuerpo que hay que conocer.
2. La espalda tiene dos posiciones básicas: una redonda y una estirada.
3. La espalda redonda se transforma en contracción: “la cuchara”.
4. La espalda estirada se transforma en expansión de la contracción.
5. Para uso de los músculos del cuerpo hay que utilizar el aire.
6. Las piernas están encajadas en sockets, así como pueden girar permiten posiciones cerradas y abiertas.

7. Existe una caja ósea móvil, la pelvis, que tiene músculos que pueden hacerla cambiar de posición y dirección.
8. El “y” como un ataque interno del movimiento anticipado de la forma.
9. El “más” como continuación de la forma.
10. Existe un medio ambiente que hay que sentir, para lo cual hay que ponerle resistencia.
11. La puntuación.

Piso

1. Estiramientos de espalda en tres posiciones.
2. Respiraciones en dos cuentas con manos en el piso.
3. Espirales en tres; principios combinados de ingle y torso, sin brazos.
4. Pequeñas contracciones: solamente en el centro.
5. Profundas contracciones: solamente en la primera posición y en el centro.
6. Trabajos de pies sin secuencia en posiciones abiertas y cerradas.
7. Las respiraciones sin trabajo de pies.
8. Estiramientos en segunda; trabajar piernas.
9. Cuarta posición y primer trabajo en la ingle. Trabajos de espalda y brazos de esta secuencia se deben dar en primera, segunda y piernas cruzadas.
10. Extensión atrás solamente primera.
11. Cuarta swástica: movimiento de inglés para trabajo de resistencia y torso.
12. Secuencia de contradicción desde el piso solo en el centro.
13. Extensiones libres acostados en el piso: boca arriba al frente, del lado a lado y boca abajo atrás.
14. Preparación para los ejercicios en seis; con manos en el piso; manos en los talones.
15. Caídas; por balanceo desde las rodillas trabajando con movimientos circulares de brazos.

Centro

1. Primera cerrada; acción de abrir y cerrar las ingles (estiradas las piernas).
2. Cepillados en posición cerrada; adelante en los tres niveles y al lado en el piso.
3. Demi plié, cerrados y abiertos; de primera y segunda posición, simples.
4. Secuencias para fuerza en los muslos; passé y estiramientos en posiciones cerradas.
5. Secuencias de contracción y release (como para secuencia de los grand plié) en primera y segunda paralelas.
6. Grand plié; en primera y segunda posiciones abiertas (en la barra).
7. Trabajos varios de pies (seccionando los pies; tarso, dedos; flexiones y extensiones).
8. Plié y relevés cerrados y abiertos (en la barra).
9. Trabajo de espalda con brazos atrás. Iniciación del movimiento serpentino.
10. Prancing; preparación empezando a cuenta doble. Prancing a tiempo sencillo. Prancing a tiempo regular.
11. Brincos paralelos y abiertos (en la barra).

Diagonal

1. Caminadas abiertas y cerradas. Estiradas las piernas. Con plié para preparación.
2. Caminar en combinaciones con plié, relevé, contracción sencilla.
3. Triples sin espiral.
4. Caminar con trabajo de espalda sencillo para levantamiento de brazos.
5. Prancing; para trabajo de movimiento percutido y rebotado.
6. Pequeños brincos; de primera posición avanzando (en posición cerrada).

7. Preparación de los skips cerrados.

Técnica de danza contemporánea II

Ubicación en el programa:

- Horas a la semana: 10
- Créditos: 10
- Asignatura precedente: Técnica de danza contemporánea I
- Asignatura subsecuente: Técnica de danza contemporánea III

Contenido temático

Objetivos:

1. Afirmar lo visto en el primer año: contracción “la cuchara”, el re-lease, el “y” y el “más”, el medio ambiente, la puntuación.
2. Existe otra posición del torso que se llama espiral. Se logra con la aplicación de dos fuerzas opuestas.
3. Las fuerzas opuestas tienen otros movimientos derivados:
 - Las resistencias
 - Las conexiones
 - Las relaciones
 - Las palancas
4. Aparte de sentir el socket, las piernas hacen el “nudo” que forma la espiral en la espalda y se mueven según la ley de las fuerzas opuestas.
5. Los brazos, así mismo, hacen el nudo de la espalda y se mueven conforme a la ley de las fuerzas opuestas.

Piso

1. Estiramiento de la espalda en tres posiciones
2. Respiraciones en dos y en cuatro.
3. Espirales, secuencia completa.
4. Pequeñas contracciones, sobre el centro e iniciar en espiral.
5. Profundas contracciones; la posición secuencia completa; otras en el centro.
6. Trabajo de pies; secuencias completa con brazos.
7. Respiraciones; regulares y con variaciones.
8. Secuencia de estiramiento de piernas con mano en el talón.
9. Grandes estiramientos de la espalda con piernas a la segunda y demi plié: lanzados.
10. Cuarta: secuencia completa sin caída.
11. Extensiones atrás; primera, segunda, tercera y cuarta posición.
12. Cuarta swástica: con manos en el piso, sin manos en el piso hasta cambio de dirección del torso y release entre las dos piernas.
*Nota: Se debe trabajar durante la clase solamente una de las tres secuencias de cuartas.
13. Empezar la primera caída en 7 tiempos.
14. Secuencias varias de contracciones desde la posición horizontal del piso con high release: en el centro, a los lados, con doble espiral hasta sentarse.

Centro

1. Estiramientos y relajamientos con respiraciones.
2. Cepillados paralelos adelante y al lado con contracción y flexión de pies. Variaciones.
3. Demi plié abierto en primera y en segunda posición. Iniciar en cuarta y quinta (en la barra).
4. Cepillados abiertos al lado adelante atrás en dos niveles.

5. Grand plié: en primera y segunda posición secuencia completa: en quinta posición simples en la barra.
6. Passés: de quinta posición cuatro niveles (en nueve tiempos), sin espirales.
7. Iniciar el trabajo con cambio de espirales lentamente (espiral-centro-espiral) en posiciones cómodas.
8. Rond de jambe: de primera posición cerrando atrás y adelante.
9. Contracción y release en demi plié; con un cuarto de vuelta.
10. Empezar a trabajar las extensiones adelante, lado, atrás.
11. Battements: de primera posición cerrada.
12. Battements: de primera posición abierta dos direcciones lado y adelante.
13. Movimiento serpentino de la espalda y brazos, con cambio de peso.
14. Secuencias de pliés y relevés en todas las posiciones.
15. Brincos en primera y segunda posición: secuencias y variaciones.
16. Prancing con variaciones.

Diagonal

1. Caminar paralelo y abierto con brazos (greeting)
2. Combinar con pliés en contracción y release.
3. Combinaciones de caminadas con contracciones, espirales y cambios de direcciones (adelante y atrás).
4. Caminada “lado-atrás-lado-delante”, simples y con demi plié.
5. Prancing simple y en combinaciones.
6. Skips.
7. Jetés.
8. Grandes brincos; grand jeté con triple, doblando las piernas.

Técnica de danza contemporánea III

Ubicación en el programa:

- Horas a la semana: 10
- Créditos: 10
- Asignatura precedente: Técnica de danza contemporánea II
- Asignatura subsecuente: Técnica de danza contemporánea IV

Contenido temático

Objetivos:

1. La puntuación se transforma en fraseo.
2. El trabajo de pierna soporte como base de la “vertical”.
3. El medio ambiente; las verticales, las paralelas, el nivel, la dirección, el frente.
4. La extensión de la espalda continúa hasta formar una curca: high release.
5. El mismo sentido de extensión se aplica a la totalidad del cuerpo a partir del pie, en forma lateral, para lograr cambio de peso a través de una curva.
6. La espiral del torso se subdivide:
 - La que viene desde la pelvis
 - La que solo se produce con los escapulares.

Piso

1. Estiramientos mismos y combinar en ochos y cambio en cuatro.
2. Respiraciones con conexión a las piernas, aplicando las resistencias.
3. Espirales secuencia completa y variaciones del ritmo.

4. Pequeñas contracciones. Secuencia completa y variaciones de ritmo.
5. Trabajo con piernas paralelas para conexión con elevación de inglés, estrechando y puntando pies, con plié, con torso.
6. Profundas contracciones, mismas; empezar las espirales de diamante y diagonal y dar la secuencia completa.
7. Trabajo de pies; secuencia completa y combinar con high release.
8. Respiraciones, cambios de ritmos. Conectar a segunda posición las piernas y trabajo de brazos.
9. Estiramiento en segunda; secuencia completa (lanzados).
10. Cuarta swástica; misma de antes, con high release para llegar a la posición fugada con dos manos en el piso.
11. Cuarta: enseñar la caída y dar la secuencia completa.
12. Extensiones: continuar con la doble espiral.
13. Empezar las contracciones con pierna cruzada. Sin caída (pretzel).
14. Caídas en siete, y combinar con 5 y 3 (usando los “y”).
15. Secuencia de rodillas en seis.
16. Cuarta de rodillas: preparación sin cambio de peso.

Centro

1. Cepillados: paralelos en tres niveles. Variaciones cortas.
2. Demi plié en todas las posiciones, secuencia completa.
3. Cepillados abiertos fuera del piso en todas las posiciones.
4. Trabajo con cambio de espirales, la que solo se produce con los escapulares.
5. Grand plié. Secuencia completa. Cuarta y quinta en el centro sin espirales.
6. Passés: de quinta posición, tres niveles (en nueve), con espirales. Atacando el movimiento en el “y”.
7. Iniciar los plié en segunda con contracción, release, cambio de peso en espiral en el torso. Solo preparación para secuencia de lanzado.

8. Rond de jambe: de la primera a quinta posición atrás y adelante, avanzando adelante y atrás con uso de la espiral.
9. Iniciar la secuencia de dibujo de ochos con la pierna en el piso con la pierna de soporte en plié.
10. Contracción y release en demi plié con el propósito de cambios de peso y dirección (trabajo de pierna pivote).
11. Continuar trabajando extensiones adelante, lado, atrás.
12. Movimiento serpentino con passé. Variación a la cuarta. Lograr un cambio de peso a través de una curva.
13. Battements: de primera posición, tres direcciones, de quinta posición, tres direcciones. La acentuación del movimiento es fuera para alargamiento.
14. Prancing con brincos en segunda. Variaciones en siete y en once sin vueltas.
15. Caídas:
 - Caída de cuarta de oposición con la recuperación simple.
 - Caída de cuarta relajada preparación en rodillas con contracción, con doble espiral y torso relajado.

*Nota: las caídas pueden ser trabajadas en el piso, centro o al final de la clase para ser usadas en las diversas combinaciones.

Diagonal

1. Caminadas: mismas ya vistas en los semestres anteriores, con espirales, contracciones y release, con brazos-greeting.
2. Serie completa de caminadas.
3. Caminadas laterales: lado-atrás, lado-adelante con media vuelta sin brazos, sin contracción.
4. Triples con espiral y suspensión. Con brazos, con vuelta.
5. Secuencia de triples: triple simple, triple con vuelta, relevé plié, relevé plié, relevé plié cambiando de frente. Enfocado para el uso de la dinámica y el espacio.

6. Prancing cerrados y abiertos o pequeños brincos con el propósito de calentamiento de pies para grandes brincos.

7. Brincos en diagonal:

- Jeté con una pierna doblada, la otra, las dos.
- De jeté a jeté sin espirales.

*Nota: El trabajo en la diagonal y/o lateralmente tiene como propósito primordial el uso del espacio y sus relaciones de frentes, direcciones, niveles y enfoque.

8. Brincos laterales con piernas en segunda posición. Con sentido vertical con sentido avanzado.

Técnica de danza contemporánea IV

Ubicación en el programa:

- Horas a la semana: 10
- Créditos: 10
- Asignatura precedente: Técnica de danza contemporánea III
- Asignatura subsecuente: Técnica de danza contemporánea V

Contenido Temático

Objetivos:

1. El entendimiento y la utilización de la espiral como motor de movimiento debe ser el enfoque primordial de este semestre. El estudiante ya está familiarizado con el trabajo de las fuerzas opuestas en sentido circular que produce la espiral, ahora debe aprender que las fuerzas opuestas tienen otros movimientos derivados:

- Las resistencias
 - Las conexiones
 - Las relaciones
 - Las palancas
2. Aparte de sentir el socket, las piernas hacen el “nudo” que forma la espiral en la espalda y se mueven según la ley de las fuerzas opuestas. Los brazos así mismo hacen el nudo de la espalda y se mueven conforme la ley de las fuerzas opuestas también.

Piso

1. Estiramientos, secuencia completa, y combinar con cambios en tres doses, usando la contracción en el “y” para iniciar cada posición.
2. Respiraciones secuencia completa con variaciones en los cambios de posición.
3. Espirales, secuencia completa con cambios de nivel (secuencia simple).
4. Pequeñas contracciones. Secuencia completa y variaciones de extensión de pierna a las espirales (en el piso).
5. Trabajo con piernas paralelas con torso, con contracción passé, con contracción espiral, con cambios de nivel, (secuencias cortas).
6. Profundas contracciones, secuencia completa.
7. Trabajo de pies; secuencia completa y combinar con extensión de pierna al frente, a la espiral en el piso.
8. Respiraciones mismas, trabajar como propósito fundamental la elevación del cuerpo utilizando la contracción y el release.
9. Estiramientos en segunda posición con variaciones. Lanzados con torso fuera de centro passé.
10. Cuarta swástica misma con high release, espiral y extensión de pierna atrás.
11. Cuarta secuencia completa, trabajar las resistencias, la espiral que viene desde la pelvis.
12. Extensiones, continuar trabajando la doble espiral y trabajar por

separado la contracción con doble espiral hacia el piso, cuartos de vuelta.

13. Pretzel: primera sin brazos, segunda con brazos. Con cambio de peso espiral.
14. Continuar trabajando las caídas en 7 y unir las con 5 y 3.
15. Secuencia de rodillas en 6 y 8 (rodada).
16. Cuarta de rodillas: con espirales solo de cuarta a segunda a demi plié.

Centro

1. Cepillados: iniciar la contracción suave con la pierna paralela en el piso. Variaciones cortas.
2. Demi plié y grand plié combinando posiciones cerradas y abiertas con brazos, con y sin contracciones. Opcional.
3. Cepillados abiertos en todas las posiciones, variaciones cortas con cuartos de vuelta sin relevé. Espirales solo en los escapulares.
4. Passés: con cuartos de vuelta usando la espiral como motor de movimiento.
5. En segunda con contracción, release, cambio de peso con espiral en el torso. Con círculo completo contracción en segunda. Secuencia de lanzado sin extensión.
6. Rond de jambe: secuencia con cambios de peso adelante y atrás, sencillo y con cuarto de vuelta, con media vuelta.
7. Continuar trabajando la secuencia de dibujo en ochos en los tres niveles (en la barra).
8. Iniciar las extensiones fuera de centro (por passé).
9. Movimiento serpentino con passé y extensión. Iniciar con media vuelta por primera.
10. Pequeñas combinación: organizada con el material trabajado durante la clase con el propósito del uso del tiempo y la coordinación.
11. Prancing. Los vistos en semestres anteriores.
12. Brincos abiertos en primera y segunda posición usando brazos

para mayor elevación. Cambios con cuartos y media vuelta. Secuencia corta.

13. Caída de cuartas: oposición y de sucesión con recuperación simple.

Diagonal

1. Caminadas: con cambios de frente, en círculo, con espirales y brazo.
2. Caminadas laterales: con vuelta y contracción.
3. Avanzada lateral con pierna a la segunda pasando de primera a primera por cepillado abierto con torso y brazos de arquero. Solo primero y segundo nivel.
4. Contracciones avanzando a cuarta posición paralela; con release sobre el eje pasando por primera abierta en demi plié con media vuelta. Se puede preparar en el centro de primera abierta demi plié o grand plié espiral centro.
5. Step-draw. Solo preparación sin variaciones.
6. Brincos verticales abiertos sobre una pierna: una pierna cepilla al frente por contracción con pie flexionado, la pierna de abajo en passé o estirada, el torso en el centro, brazos paralelos al frente.
7. Grand jeté con triple y espiral.

Técnica de danza contemporánea V

Ubicación en el Programa:

- Horas a la semana: 10
- Créditos: 10
- Asignatura precedente: Técnica de danza contemporánea IV
- Asignatura subsecuente: Técnica de danza contemporánea VI

Contenido Temático

Objetivos:

1. El fraseo se utiliza junto con los enfoques para darle intensidad al movimiento.
2. El peso total del cuerpo se utiliza para hacer contrapunto con el medio ambiente.
3. Se utiliza la doble espiral.
4. El beat y el cambio de ritmo se utiliza para entender la noción de Allegro-Adagio y sus respectivos desarrollos.
5. El ataque en el “y” y el “más” se utilizan como preparación para otro tipo de energía, ya sea terminal o preparatoria.
6. Desarrollar las secuencias del piso en el centro y diagonal.
7. Caídas parado: de cuarta de espirales, swástica y del corazón.

Piso

1. Preparación de estiramientos para generar energía; secuencias de 10 (treses).
2. Rebotes combinados con cambios en elevación de ingles, con círculo y contracción.
3. Respiraciones con conexiones a las extremidades y con la intención adentro-fuera.
4. Espirales secuencia completa con variaciones a las rodillas y/o contracciones para cambiar de nivel yendo al lado y yendo atrás.
5. Pequeñas contracciones con extensión de piernas tanto al frente como a las espirales.
6. Trabajo con piernas paralelas para conexión con elevación de ingles y contracción, fuera de centro lateral.
7. Profundas contracciones secuencia completa y variaciones, de oposición a la espiral de la pelvis, doble cambio de espiral.
8. Trabajo de pies, secuencia completa combinada con trabajo de conexión de piernas fuera del piso.

9. Respiraciones; variaciones, conexión de piernas, cambios de nivel por contracción release.
10. Estiramiento con mano al talón, a la boca, al frente y a la segunda.
11. Lanzados.
12. Cuarta swástica; secuencia con caída.
13. Cuarta de espirales; secuencia completa (regular), con curtos de vuelta, sin ir a las rodillas.
14. Extensiones atrás de cuarta, secuencia completa hasta la doble espiral, contracción con doble espiral hacia el piso, media vuelta por release (con high release intermedio).

*Nota: Se debe trabajar durante la clase solamente dos de las tres secuencias de cuarta.

15. Pretzel: primera sin brazos, segunda con brazos y con doble espiral. Preparación para la caída.
16. Pleadings: secuencia completa con caída en 7, 5 y 3 (high release para terminar)
17. Cuarta de rodillas, secuencia completa hasta el cambio en doses.

Centro

1. Cepillados paralelos. Secuencia completa al lado y con extensión en adagio al frente y cambio de peso por contracción en segunda paralela.
2. Demi plié en todas las posiciones paralelas y abiertas con contracción y high release a relevé.
3. Cepillados abiertos con giros en contracción relevé.
4. Grand plié. Secuencia en todas las posiciones con recuperación del grand plié por contracción (opcional).
5. Secuencia completa de cepillado al lado en rond de jambe a cuarta larga cruzada contracción attitude.
6. Passé: secuencia regular con espirales y cuartos de vuelta.
7. Rond de jambe: secuencia completa con cambios de peso adelante

y atrás, sencillo, con cuarto de vuelta, con media vuelta, con vuelta completa.

8. Empezar a enseñar el Pitch, desde grand plié.
9. Secuencia de segunda posición: passé con torso fuera de centro, llevando la pierna, a la cuarta posición abierta, abrir a la segunda con resistencias y contracción.
10. Allegro de passé attitude, chassé atrás y rond de jambe brincando, caída correspondiente a la swástica.
11. Adagio de primera abierta, relevé-cuarta-arabesque-attitude y enrollada al piso con contracción release subiendo, extensión a la segunda.
12. Secuencia de allegro en 5 y 3 (greca), secuencia regular, con tres variaciones.
13. Preparación de brincos sosteniendo el plié.
14. Prancing secuencia completa abriendo a plié en segunda con brincos.
15. Caídas:
 - Empezar a enseñar la caída regular en tres, desde grand plié (caída del corazón).
 - Caída de cuarta de oposición o de sucesión con la recuperación por espiral a la cuarta de rodillas, contracción con más espiral y release para subir deshaciendo la espiral, recuperación por cuarta de espirales con contracción y peso en la pierna de atrás, attitude con la pierna de enfrente, release contracción para cambiar el peso a la pierna de adelante, con vuelta y subir por release desde la pelvis.
 - De pie en cuarta posición paralela caída hacia atrás, hasta el hombro al piso por elevación de la pelvis y contracción. (preparación en la barra).

Diagonal

1. Serie completa de caminadas. Estirado, en plié, en rond de jambe con cambio de ritmo, combinadas.
2. Triples con giros, chaîné, balance en arabesque con cambios de peso por high release. Secuencia de espacio en cuadro arabesque plié.
3. Contracciones avanzando en cuarta posición paralela: con vuelta completa en la recuperación, con Pitch.
4. Secuencia de passé fuera de centro (pasando por plié arabesque) hasta caída a las rodillas y enrollar en contracción, recuperar en release.
5. Caminadas con arabesque y espiral de sucesión: simples avanzando al frente con media vuelta, con vuelta completa.
6. Step-draw con variaciones.
7. Pequeña combinación: debe ser una secuencia lógica y clara, construida con elementos tomados de lo trabajado durante la clase, para que el estudiante aplique el fraseo.
8. Pequeños brincos de primera a cuarta avanzada.
9. Brincos de prancing a jeté con cambio de dirección.
10. Grandes brincos al frente y al lado con variaciones de piernas dobladas y contracción.
11. Iniciar el zopilote con nivel bajo combinado con nivel muy alto.

Técnica de danza contemporánea VI

Ubicación en el programa:

- Horas a la semana: 10
- Créditos: 10
- Asignatura precedente: Técnica de danza contemporánea V
- Asignatura subsecuente: Técnica de danza contemporánea VII

Contenido Temático

Objetivos:

1. Revisión de los principios:

- El “y” como ataque interno del movimiento anticipado.
- El “más” como continuación de la forma.
- Las resistencias.
- Las fuerzas opuestas.
- La puntuación.

2. Conexiones y palancas.

3. El uso del peso a partir del centro de gravedad.

4. El ataque en el “y” y en la cuenta; el “más” como preparación para otro ataque.

5. Reconocer las secuencias básicas llamadas regulares.

Piso

1. Rebotes “regulares” con cambios en tres dosis.

2. Respiraciones regulares en dos y en cuatro.

3. Espirales en tres y en seis con extensión al lado y atrás.

4. Pequeñas contracciones atacando al “y” (regular).

5. Profundas contracciones en todas las posiciones. Dosis en el centro, unos a la espiral.

6. Pies adelante, regular con respiraciones.

7. Cuarta de espirales completa hasta las rodillas (enseñar a las rodillas).

8. Extensiones atrás secuencia regular hasta el remate del pretzel con piernas cruzadas.

9. Cuarta swástica completa (regular).

10. Pleadings. Secuencia regular completa con caídas en 7, 5 y 3 high release.

11. Ejercicio en seis dosis (regular).
12. Cuarta de rodillas misma de antes, secuencia de anacrusa en caída.

Centro

1. Cepillados paralelos con contracción suave al lado.
2. Demi pliés en todas las posiciones.
3. Cepillados abiertos a la segunda.
4. Grand pliés en todas las posiciones.
5. Cepillados abiertos de quinta posición el frente y atrás.
6. Passé: secuencia regular.
7. Cambios de peso con rond de jambe con attitude y contracción al piso con caída en cuarta.
8. Secuencia “knee vibrations” con giro, extensión a la segunda caída.
9. Preparación de vuelta por espiral, en treses usando el cambio de espiral en el “y”.
10. Caída de swástica de cuarta de espirales.
11. Battements cachando el regreso en attitude contracción.
12. Prancing. Secuencia completa en tiempos nones.
13. Brincos de posiciones abiertas con giros alrededor del eje y desplazados.
14. Brincos de marcha (cuarta paralela attitude y/o abierta), tiempo pesado.

Caídas

1. Caídas desde parados en posición paralela.
2. Caída del corazón completa.

*Nota: las caídas pueden ser trabajadas en el piso, centro o al final de la clase.

Diagonal

1. Serie de caminadas con cambio de frente e interrelacionadas con cambio de ritmo manteniendo el timing.
2. Triples: secuencia, sencillos, con vuelta, con giro en passé de chat brincando al dos del segundo triple.
3. Secuencia de fouetté contracción brinco paralelo hasta el arabesque de grand plié cuarta-primera.
4. Pitch con contracción cuarta, rodillas estiradas.
5. Tilt a la segunda, sencillo y contracción caída.
6. Contracción avanzando a cuarta posición paralela: con release cambiando el peso a la rodilla, espiral con vuelta caída.
7. Allegro con greca. Relevé passé plié, extensión a la segunda; lo mismo al lado, atrás, al lado, adelante.
8. Cambios de peso de extensión, la segunda a plié attitude, torso paralelo al piso se avanza hacia atrás.
9. Pequeños brincos en rond de jambe, contracción.
10. Pequeños brincos paralelos por passé paralelo.
11. Pequeños brincos contracción release (folklórico).
12. Grandes brincos, jetés, con diferentes piernas dobladas, a cuarta y a segunda.
13. Búfalo en cinco tiempos.

Técnica de danza contemporánea VII

Ubicación en el programa:

- Horas a la semana: 10
- Créditos: 10
- Asignatura precedente: técnica de danza contemporánea VI
- Asignatura subsecuente: técnica de danza contemporánea VIII

Contenido temático

Objetivos:

1. El uso de todos los mecanismos para lograr el impulso fluido del movimiento. Concentrar el trabajo en función de erradicar tensiones en lugares equivocados.
2. El fraseo trabajado como una consecuencia de la relación timing-ritmo-modulación de energía y enfoques.
3. Insistir en el manejo de la energía con todos los conocimientos acumulados para darle intencionalidad a las secuencias, especialmente en la diagonal.
4. Revisar todas las caídas.
5. Remates de frase o secuencias.
6. Unificar secuencias para trabajar la resistencia.
7. Comprender que bailar es la relación de la energía del alumno en relación con un espacio que lo rodea y con otros ejecutantes para ser percibidos por el espectador. Esto es: relacionarse de uno mismo hacia el exterior por medio de la red intencional creada por el cuerpo generando energía.

Piso

1. Estiramientos generadores.
2. Rebotes ligados a respiraciones en dos y en cuatro, ligados a espirales y extensiones. Con sus respectivos respiros organizar la secuencia como una preparación al trabajo posterior.
3. Pequeñas contracciones con sus variantes ligadas al trabajo de muslos paralelos con sus variantes.
4. Profundas contracciones como primer clímax del piso, con sus variantes a paralelo.
5. Pies adelante y respiraciones como un bloqueo con sus propios cambios y variantes.

6. Alargamientos de torso y piernas ligados con lanzados con sus propias variantes, cachando peso fuera de centro.
7. Cuarta antigua de brazos en diamante y sus variantes de ritmo.
8. Medio loto contracción atrás con trabajo de piernas passé, extensión al lado y al frente.
9. Cuarta atacando la contracción al cielo, gira torso, muslos abiertos, torso al lado, muslos juntos bizcos, con las variaciones de caída en attitude y contracción.
10. Cuarta a la rodilla, arabesque al piso, preparación y contracción cruzada para la caminata enrollada a las rodillas.
11. Sentado levemente en los talones, high release, contracción para desenvolver pierna al lado, torso curvado hacia la pierna, regreso sentado levemente en high release.
12. De rodillas, preparación para pas de bourée en rodillas.

Centro

1. Cepillados paralelo, cuarta, demi plié, contracción más demi plié. Release cachando el peso en pierna poste, cepillados y passé contracción.
2. Lo mismo abierto.
3. Demi pliés y grand pliés contracción para bajar, release como impulso para subir.
4. Cepillados abiertos con rond de jambe.
5. Arabesque brazo en oposición, contracción, cuarta paralela, release cuarta abierta, torso fuera de la barra, cambio de torso hacia la barra, extensión a la segunda, cambio de espalda al arabesque inicial, 3 niveles, el tercer nivel sin recargar la pierna al piso.
6. Arabesque, contracción al passé más alto, talón a la boca torso en contracción atrás, release pierna a la segunda y cambio al arabesque inicial.
7. Preparación de caída en segunda, paralela en contracción, hombros al piso, release por arco.

8. De frente a la barra, grand pliés y relevés con el trabajo del torso derivado del movimiento serpentino.
9. Estiramiento con pierna a la barra con torso correspondiente.
10. Battements con cambio de torso fuera de centro de attitude a attitude.
11. Preparación de brincos.
12. Brincos sobre una sola pierna en cou de pie.
13. Brincos a la segunda con contracción cruzada al piso, release para subir contracción suspendida sobre una pierna paralela.

Diagonal

1. Secuencias de caminadas incluyendo triples.
2. Segunda tilt avanzando en diagonales.
3. Segunda tilt contracción release avanzando en diagonales.
4. Secuencia de Diversión de Ángeles. Attitude mano por el piso, extensión a la segunda cambio de tilt passé, caída relajada a cuarta recuperación por rodillas.
5. Contracciones, se avanza hacia atrás a cuarta posición paralela release con espiral, con media vuelta con doble acentuación en la contracción.
6. Avanzar con contracción talón a la boca release arabesque pitch.
7. Torso al lado plié en una pierna, la otra estirada a la segunda en el piso, cambio de peso por segunda grand plié, sobre una pierna abierta hasta sentarse, release a cuarta de arabesque de rodillas, enrolla por contracción, camina por release cruzada contracción cuarta.
8. Prancing abierto.
9. Brincos de péndulo con brazos, de cuarta plié a segunda extensión centro, fuera de centro y con piernas dobladas.
10. Brinco de primera italiano abierto.
11. Jetés con assemblé y brincos en curvas brazos en diamante.
12. Caída del corazón en “y”.

Técnica de danza contemporánea VIII

Ubicación en el programa:

- Horas a la semana: 10
- Créditos: 10
- Asignatura precedente: Técnica de danza contemporánea VII

Contenido temático

Objetivos:

1. Utilizar el fraseo con cambio de compás y remate.
2. Revisar las caídas más complicadas.
3. Utilizar la combinatoria para ligar secuencias lógicas y orgánicas de modo que el fraseo incluya un desarrollo de los materiales propuestos. Enfrentar al alumno a otro tipo de retentiva.
4. Insistir en la intención del movimiento a interpretar las secuencias según la sensibilidad del alumno con base en las propuestas del maestro (dramatismo, lirismo, etc.).

Piso

1. Revisar todos los estiramientos generadores.
2. Revisar todas las secuencias de rebotes (no en la misma clase).
3. Respiraciones hasta las extensiones al lado con las combinaciones vistas anteriormente en los últimos semestres.
4. Pequeñas contracciones con todas sus variantes (no en la misma clase).
5. Profundas y trabajo de pies con sus respectivas variaciones.
6. Estiramientos y lanzados con todas las variantes incluidos los cambios a cuarta.

7. Revisar todas las cuartas incluido el medio loto.
8. Cuarta a la rodilla de arabesque con caídas y cambios por rond de jambe y/o passé espiral y/o contracción sentado al piso. Caída hacia la rodilla base, caída alejándose.
9. Caminada en círculo por contracciones a las rodillas y avanzando por contracción release.
10. Cuarta en rodillas para subir el arabesque sin quitar el demi plié y corte en la pelvis, con extensión y regresar centrando el peso entre las dos piernas, con attitude y cambio por espiral en la pelvis, con rodada después del cambio en la pelvis (chicken bone); recuperación a la cuarta del otro lado.
11. Combinatoria de ejercicio en seis con rodadas, caídas a cuarta al frente y atrás.

Centro

1. Cepillados abiertos y cerrados. Revisión de objetivos del cepillado, exagerar el trabajo de caída alargamiento en cada caso y la función de la espiral
2. Demi plié, revisar el timing y la función de las oposiciones cielo tierra, en todas las variantes.
3. Secuencia de passés con cepillados y cambios de frente.
4. Grand pliés con cambios de ritmo y contracción con extensiones para recuperarse de grand plié.
5. Arabesque brazo en oposición, contracción, cuarta paralela, release cuarta abierta torso fuera de la barra, cambio de torso hacia la barra extensión a la segunda, cambio de espalda al arabesque inicial 3 niveles (el tercer nivel sin recargar la pierna al piso).
6. Arabesque contracción al passé más alto talón a la boca torso en contracción atrás, release pierna a la segunda y cambio al arabesque inicial.
7. Secuencia cortada de cambio de la espalda, extensión de frente a la segunda, relevé cambio de peso al attitude de mazorca y tilt.

8. Secuencia de paralelo a grand plié, torso paralelo al piso brazos en diamante, recuperada con brazos serpentinos y torso fuera de centro al lado, contracción segunda a paralela relevé caída hacia atrás, resbalada, giro por contracción codos al piso, soltar brazos y piernas a la segunda boca abajo, recuperada por cuarta arqueada desde la pelvis y mostrar la palma al público.
9. Secuencia americana en anacrusa, contracción extensión al frente paralelo release, pierna fuera de centro a la segunda avanzada en diagonal en cou de pie, prancing abierto para regresar.
10. Caída de cuarta paralela hacia atrás por reléase arabesque fuera de centro, “escuchando a los muertos”.
11. Brincos combinados con caídas.
12. Revisar todas las secuencias vistas en los cuatro últimos semestres llamadas regulares.

Diagonal

1. Caminadas combinadas. Insistir en el cambio de peso.
2. Secuencia de arabesque paralelo abierto “troyanas” con caída por high release al “llamado de los muertos” con cabriola en el salto.
3. Giros en attitude por tresillos con attitude paralelo caída hacia atrás por extensión tilt arabesque, caída “escuchando a los muertos”.
4. Triples con pas de chat, pitch y passé high release.
5. Secuencia de cuarta larga contracción cuarta paralela, release abriendo de quinta a plié a cuarta larga contracción pierna a la segunda cerrada contracción torso pegado a la pierna poste (nariz) rodada y giro de espalda brazo al cielo, giro y cambios de extensión péndulo caída de swástica.
6. De relevé contracción cuarta paralela lanzar la pierna al frente por más contracción, torso atrás release fuera de centro cachar cuarta contracción.
7. Secuencia de triples con tilt, torero y brincos en tresillos.

8. Revisión de las secuencias vistas en los cuatro últimos semestres y su posible combinatoria.
9. Brincos, revisión de los pequeños brincos, los medianos y los grandes brincos.

Sistema de evaluación

El sistema de evaluación recomienda asegurar el 100 % en las asistencias, estableciendo candados en el procedimiento de evaluación que eviten comodidades por parte del alumno, de esta manera la evaluación sugerida para cada semestre está dividida de la siguiente manera:

Parcial 1: 30% = 20% asistencia + 10% examen

Parcial 2: 30% = 20% asistencia + 10% examen

Final: 40% = 20% asistencia + 20% examen

Referencias

- Baudelaire, Ch. (1999). *Salones y otros escritos sobre el arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eisner, E.W. (1995). *Educación la Visión Artística*. Grupo Planeta.
- Michaud, Y. (2013). *El Nuevo Lujo: experiencia, arrogancia y autenticidad*. Kindle edition: editorial Taurus.
- Michaud, Y. (2007). *El Arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morin, E. (1999). *Los 7 saberes necesarios para la educación del futuro*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Morin, E. y Delgado, C. (2014). *Reinventar la educación: hacia una metamorfosis de la humanidad*. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Schlarch, B. D. (1993). *The Art of Teaching Dance Technique*. Virginia: American Alliance for Health, Physical Education Recreation and Dance.
- Stravinsky, I. (2006). *Poética Musical. España*: Editorial Acantilado.
- Wilhelm, R. (2006). *I Ching: el libro de las mutaciones*. España: Edhasa.

Anexos

Entrevistas con:

- Christine Dakin
- Antonia Quiroz
- Orlando Scheker
- Rossana Filomarino

Entrevista de Jaime Blanc a Christine Dakin

Ciudad de Querétaro, Julio de 2016

Jaime: Christine, hablando en retrospectiva de la obra de Martha Graham en general, ¿te ha ayudado lo que te dijo como coreógrafa?

Christine: No me ha ayudado mucho, pero en un momento, cuando yo intentaba aprender, me decía que, aunque se tratase de una obra increíblemente fuerte, agresiva e intimidante, siempre pensara que puedo hacer la lista de compras mientras bailase la obra, y no entendía eso, “¿Cómo puede ser eso, maestra? Tienes que entrar en el papel, en el rol, no nada más hacer los pasos, hacer lo pasos lo más que se puede y hacer mi lista de compras”.

Jaime: Eso es asombroso. Es justamente lo mismo que la maestra Guillermina Bravo nos decía a nosotros, ella decía “no necesitan explicación, simplemente hagan los pasos que les estoy pidiendo y vayan a tiempo, nada más eso”. Pero hay algo más allá, que sale como por detrás de nosotros, y no quiero ser ni freudiano, ni psicoanalista para nada, ni podría hacerlo. Hay algo más que te envuelve; alguien diría

que es como un estado de gracia que la técnica te permite, que de pronto irías como en ese estado y que yo lo he observado en ciertos bailarines, en ti, muchísimo, que tiene que ver con una correcta colocación corporal, con una correcta dirección del enfoque, con ese tipo de cosas, ¿tú qué opinas de esto? porque se habla mucho de los chakras, de la columna, pero ¿qué tanto hay de esto desde tu punto de vista?

Christine: Puede ser que tiene que ver con la idea de expresarse, de comunicar, que es muy básico lo que quería Martha, que puede transmitir las emociones o ideas y tiene un impacto; y sí, realmente la danza es una forma de comunicación, entonces la dirección de todo es visual, y de enfoque y todo eso, debe ser para la gente con quien queremos comunicar, entonces a veces siento cómo sube de mi cuerpo mientras estoy bailando, siento que tengo el ojo y el punto de vista de con quién comunico, en el escenario, con otros bailarines, y a veces también está esa sensación de cómo ser el ojo del público, pero luego entre los bailarines es más, y yo siempre inconsciente, precisamente, de cómo se ve lo que yo hago para clarificar las cosas y que cada movimiento tiene una claridad de gesto y dirección y de fuerza, que puede recibir el otro, y eso también tiene que decir el tiempo, cómo frasear, cómo manipular el tiempo de los movimientos, clarificar.

Jaime: Eso a mí me suena muy interesante, porque leyendo aquí y allá, y oyendo performances, somos, representamos algo, no presentamos nuestro ser sino que damos nuestra versión de, a partir de una conciencia muy clara, y si no tenemos esa conciencia hacemos quién sabe qué cosa, entonces lo que tú me acabas de decir es como una noción muy contemporánea de las ideas, de qué es el arte; realmente es representar, pero no representar de que voy a hacer un árbol como un árbol, o yo voy a hacer Medea como yo creo que es Medea, sino de esa sección de interioridad que es tuya pero que tú lo conviertes en Medea, por decir uno de los papeles. Pero ya en términos corporales y musculares, yo sé que eres una bailarina extraordinaria, entrañable, por tu manera de interpretar los papeles, pero ¿qué de la técnica o cuáles de los prin-

cipios de la técnica te funcionan más o menos para lograr esta transparencia que tú propones, esta apariencia?

Christine: Después de muchos años, cuando avancé un poquito mi nivel, hice más segura la técnica. Yo empecé normal, de lo que platicamos, lo que decimos de la técnica Graham, con contracción y release. Poco a poco entendí o decidí que no es lo total, que no puede ser lo total, porque de hecho “contracción” implica nada más acortar los músculos, y eso no es lo que hacemos ni pensamos cuando hacemos las contracciones, son varias maneras de hacerlas, de hecho ¿cómo hacer las contracciones, el cambio, los cuerpos sin mucho trabajo? Porque vemos el trabajo de hacerlas, y no se ve realmente la contracción, el diseño, el impulso. De la contracción nada más vemos la fuerza, el trabajo mismo; en ocasiones eso sirve, pero a veces ese no es el punto de movimiento. Así que yo empecé a pensar ¿qué otras cosas hay en la técnica? ¿Qué son? ¿Qué utiliza Martha? ¿Qué es tan menos popular y menos obvio? Después de eso yo lo entendí personalmente. La fuerza de eso es la oposición, eso creo mirando a Martha y mirando varias grabaciones, es una parte de la fuerza que siempre se ve en el cuerpo, oposiciones. Hay momentos, en todas las danzas, de romper y eso da fuerza, dirección y sutilidad. También hay momentos en que todo el cuerpo va en una dirección, pero está esa oposición interna creada por los músculos; el diseño del cuerpo da una complejidad que es fascinante y eso me interesaba mucho, y entonces la espiral misma puede ser muy redonda y continua, y obviamente sigue sin parar. Para mí en el trabajo de Martha está implicada este tipo de oposición que siempre define el principio, siempre crea volumen, dos puntos. Entonces yo empecé a ver sus coreografías, sus movimientos en este contexto, el volumen y la oposición de los movimientos. Eso me ha ayudado a lograr, creo, más volumen en los movimientos, porque obviamente con tanta fuerza que necesitamos para lograr los movimientos del Graham a veces se vienen muy cortos y quebrados, y muy golpeados, y a veces no nos da la sensación que queremos comunicar, por lo que tenemos que buscar un poco de más sutilidad en cómo hacemos los movimientos.

Jaime: Qué bueno que tú has evolucionado la manera en la cual utilizas estos principios sin llegar a la ortodoxia que se conoce por todo mundo. Alguna vez nos dijo la maestra Bravo que el principio de la técnica era justamente la noción de desarrollo, y muy poca gente entiende lo que es la noción de desarrollo, y esto lo ligo, perdón que hable tanto, con la noción de peso, tú tienes un peso que no es tu peso específico, sino un peso escénico que no sé si tenga que ver con esto que me acabas de decir de las oposiciones.

Christine: Hay un vocabulario extenso y sin límites y quiero hacer más movimiento diferente, pero lograrlo con mis capacidades y mi rendimiento, es mi búsqueda que sigue continua, pero yo creo que si hablamos de una técnica como herramienta para bailar, ayudar a la búsqueda personal y su propio espíritu debemos incluir ese elemento en la clase, más porque he visto en mi trabajo en Colima desde hace como 15 años que hay una naturaleza y un peso, una fuerza en los de folklor, obviamente porque eso surgió de ritos y rituales que nosotros de contemporáneos no compartimos, pero mirando eso, mirando clases de técnica de contemporáneo al clásico, me parece que no sobrevive la danza a veces dentro de la clase de técnica, que es nada más la técnica, entonces ¿qué paso? La técnica era para mí, por ejemplo, yo no supe nada, no sabía nada de la danza, ni técnica de nada, y yo era muy de entrenamiento porque mi cuerpo puede lograr las cosas, pero ahora el nivel de facilidades es tan increíble y la técnica es tan fuerte que a veces se empuja a los lados, fuera de clase la idea de la danza no sirve, ni lo que pasa en los cuerpos ni el espíritu de los bailarines. Los elementos de búsqueda que yo tengo, tenemos que asegurarnos de que esto también entre en la clase.

Jaime: Estás diciéndome algo en lo que tal vez estoy equivocado ¿el ritual de hacer danza en la clase se ha ido perdiendo poco a poco? Porque de algún modo nuestra generación fue enseñada como desde el principio de la clase “vamos a hacer danza, no vamos a hacer clase de técnica” y lo hacíamos, yo me acuerdo muy bien de “sostén a este

ritmo, responde a nuestro organismo, la respiraciones por qué tienen este ritmo” y de pronto se empezó a dejar de lado eso nada más para preguntarse, para fortalecer la espalda, para fortalecer los brincos, y la danza puede ser, no sé, pienso en la danza, que es el movimiento más sencillo, más difícil y sin esfuerzo aparente, eso es lo que a mí me maravilla mucho, que hay ciertos tipos de danza, que danzan, y que en esa noción que tú dices, que se me hace muy valiosa, de pronto la danza se aleja del entrenamiento y se crea el puro entrenamiento como si tuviéramos una obra de otra cosa, de indígenas.

Christine: Y lo que pasa con los de folklores es que no entrenan, hacen sus danzas, haciendo las danzas están entrenando, obviamente con las maestras de baile (que esta compañía también entrena en Graham), pero esta comparación me tocó muy fuerte y he aprendido mucho en cómo acercar más la danza con la técnica, y también, digamos un ritual ya, de un sentido de un ritual, podemos preguntar si hay un ritual con una persona, otra pregunta. Pero de hecho, compartirlo como en grupo, hacer ciertas cosas, como dices, la respiración y los movimientos, puede ser algo muy fuerte, como comunidad, y eso también se pierde un poquito. Cada quien cerrado en su cuerpo, encerrado en su concentración, y a veces se pierde un poquito ese sentido, no sé, no es necesario, pero es un elemento que creo valioso. Por ejemplo, hablando de la respiración, es muy difícil, pedir no, pedir no es muy difícil, a ellos les resulta muy difícil respirar, cuando pedimos “por favor, respiren” no saben cómo hacerlo, no quieren hacerlo, no sé por qué, pero obviamente debe ser culpa nuestra que lo permitimos, o no les dijimos “la respiración tienes que practicarla también”, no solamente decir “respirar” entonces es difícil, y yo sé porque lo siento como bailarina, bailando, y luego exhalaciones, es normal, pero no debe ser, tenemos que respirar desde el principio, de verdad respirar, no pretender. No creo que sea un accidente que las primeras secuencias de Graham se llaman “respiraciones”. Casi jamás, no sé, si escuchas “respiración” 30, 40 personas en silencio. Eso también es parte de entrar más en una sensación, una búsqueda individual, en la clase, a través de la técnica.

Jaime: Yo te agradezco muchísimo que nos hayas permitido platicar contigo, es un honor que nos digas todas estas cosas. Esperamos vernos muy pronto.

Entrevista de Jaime Blanc a Antonia Quiroz

Ciudad de Querétaro, Julio de 2016

Jaime: ¿Cómo enfocas el trabajo en clase?

Antonia: Con cualquier grupo rápidamente percibo la vibra de los alumnos, si están dispuestos, si no están dispuestos, si están cansados, porque manejamos otro tipo de trabajo ¿no? Ensayos, funciones, entonces percibo si están muy cansados, si no están tan cansados, si están en disposición, entonces contra eso es que enfoco mi clase. Claro, traigo ya un material preconcebido, armado, y ahí lo voy manejando según el grupo hasta que me lo gana, y empiezan ya a trabajar muy bien, ya se identifican conmigo, con el movimiento, se entusiasman y siento que es cuando empieza la clase, ese momento que yo siento donde ya empieza la clase.

Jaime: ¿Te toma tiempo encausar a los alumnos?

Antonia: Algunas veces sí, y sé por qué, y algunas veces no sé ni por qué, mi sentir es por medio del movimiento, sobre todo el tiempo, sacarlos adelante, porque el tiempo para mí es básico en una secuencia, si el tiempo no está correcto te echa a perder el modelito.

Jaime: Qué bueno que lo dices.

Antonia: Eso es bien importante, el tiempo, si una frase está mal construida en el tiempo con una cuenta de más o de menos, te la echa a perder, y el alumno lo siente; si tú preparas y ya lo tienes, porque yo

acostumbro hacerlo, y lo hago y lo hago y lo hago, y no me gusta ese tiempo, entonces le compongo otro, y se puede adaptar a diferentes, hasta que le encuentro bien, a mi gusto, que lo siento muy orgánico (yo soy muy orgánica), el alumno lo recibe muy agradecido, en comparación de si estás luchando con un tiempo que nada tiene que ver, forzar el tiempo fuerza al cuerpo.

Jaime: Yo creo que una de las grandes virtudes que tú tienes como maestra, y que yo siempre me enamoré de eso, cuando nos diste clase, cuando nos dabas clase, era justamente esa cualidad de encontrar el tiempo justo y no tener que decir tanto, ni soltar rollos espeluznantes para que los alumnos entendieran, y lo del fraseo es fundamental y coincides con la mayor parte de la gente que sabe, el tiempo es fundamental, lo que nos decía Guillermina, el timing.

Antonia: El fraseo, los finales... ándale los finales. El estar, cómo enlazar un movimiento con otro o un ejercicio con el siguiente, aunque sea diferente, que no tenga nada que ver, pero el tiempo es el que hace esa unión, para mí, eso es lo que me funciona.

Jaime: ¿Y cómo le haces para que los alumnos mantengan esta inmovilidad móvil, estar presentes pero que no estén nada más ahí parados? ¿Cómo le haces? Porque tú tienes esa virtud.

Antonia: Con el movimiento, el tiempo, de repente poner algo diferente o nuevo o algo pequeñito, le cambio, que les quite, que a veces sí se me está aclarando la clase, se están durmiendo, cambio y meto un ejercicio con otro ritmo, otro tiempo más ligero, digamos, y cambia la gente. Cambiar, cambiar, cambiar, como un elemento nuevo que vas metiendo cuando una obra se te está cayendo, estás haciendo coreografía y dices “no, aquí meto esto y se compone”, algo sorpresivo, como tenerlos interesados en la clase, eso ni lo pienso, se me da, se me da si el material es correcto, el tiempo es correcto. Mi actitud siempre es muy ganosa, siempre que entro a una clase, aunque esté cansada, enojada, triste, lo que sea, entro y se me empieza a borrar todo, empiezo a trabajar, yo quiero un resultado en cada clase.

Jaime: Eso es algo muy importante que remarcar.

Antonia: Hay un resultado para mí como maestra, me nutre que haya un resultado en la clase con un alumno que haga algo espectacular, que nunca había hecho o que descubra, él mismo se descubre y yo lo siento, es más satisfactorio que si pongo modelitos nada más para que se muevan, suden y se cansen, eso a mí no me llena, no me complace.

Jaime: Y volviendo un poquito atrás ¿cómo es que tú decidiste que la técnica Graham era para ti? Porque pudiste haber decidido otra cosa...

Antonia: No, es que yo no tuve ni tiempo de decidir, era lo único que conocí, lo primero que conocí. Lo primerito que vi en México fue danza contemporánea con Guillermina Bravo, ahí en estudio del 57, que me invitó Freddy Romero a ver una clase, porque yo quería ser bailarina, pero no sabía cómo, porque en mi pueblo lo único que yo veía era María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, ese tipo de bailarinas, no veía más, ni siquiera ballet, entonces empecé a buscar academias, pero solamente si pertenecías al ISSSTE o si tenías dinero para pagar clases, pues no teníamos nada, y así me pasé de los 13 a 15, 16 años, buscando. No me aburrí, tuve que trabajar, a los 14 años empecé, y es donde mi hermana conoce a Freddy Romero, bailarín, y le dice “tengo una hermana que le gusta mucho la danza”(Betty también sin saber nada), y él le dice “Ah, pues yo soy bailarín, bla, bla, de Ballet Nacional”. Se hacen novios y me invita a ver una clase. Entré a la clase y vi gente tirada ahí en el piso, calentando; vi a Federico Castro, a Efraín Moya, a Gladiola Orozco, a Anadel Lintón, Rosita Playares, Valentina Castro, y dio la clase, creo, Carlos Gaona. Me senté en la entrada, yo así, quietecita, no hables, no te pares, no te muevas, no nada, ya sabes, y ahí disfruté la clase y dije “Esto quiero, esto quiero yo” y ya.

Jaime: ¿Y qué fue lo que te interesó, te acuerdas? ¿Por qué dijiste “esto quiero” o simplemente fue una sensación?

Antonia: Una sensación del movimiento, del movimiento que hacían fuerte en el piso, que empezaron calentando, luego más fuerte, y las profundas contracciones, todo eso me gustó, el ritmo también, y que en esa época pues se usaba el tambor y no había acompañantes, no había, estaba el piano de adorno, pero nadie sabía acompañar además, porque es difícil ¿no? Con tambor aprendimos y bailamos todos, y el ritmo, eso es lo que a mí me gustó; y me gustó sabes qué, una cosa: la concentración de todos. Todos estaban pendientes y alertas de lo que decía el maestro y lo que pedía, estaban muy concentrados, esa concentración de grupo, como entrar a un templo, que es otra dinámica, otro sentir, eso a mí me llenó mucho, estar juntos pero al mismo tiempo en algo que yo desconocía, diferente, eso me llamó mucho la atención, por eso soy muy concentrada en las clases [risas].

Jaime: Es que eso se aprecia muchísimo, eso casi ya no existe y es muy importante que lo mencionas, porque este interés, esta concentración que finalmente es como una disciplina que te avasalla, que te llega, y tú tienes la necesidad como de participar realmente.

Antonia: Sí, sí, y eso lo sigo manteniendo, y en algunos grupos, bueno, en nuestra escuela existe ¿no? Pero en algunas clases que a veces vemos, que bailamos aquí y allá, me cuesta trabajo encontrarlo, porque ahorita con los modelitos nuevos de que se quitan, se ponen, caminan en tres pasos, se echan un litro de agua, tres litros, mientras el maestro está ahí enloquecido, ahí demostrando algo, “ve, yo estoy haciendo algo interesante”, ay, quién sabe qué y el teléfono, y agarran la botella de agua, y se cambian de camisa, eso a mí me molesta, aunque está de moda, es la libertad, hay que dejar el cuerpo, ay, todo eso a mí no me satisface.

Jaime: Tú siempre has tenido esta conciencia de la rigurosidad en el trabajo, y eso es ser riguroso. Yo pienso, si vamos a entrenar para hacer una función de por lo menos una hora, no vamos a decir “con permiso, señores, voy a tomar agua, ahorita regreso a seguir bailando” ¿verdad? Entonces tienes que aprender a manejarte con todo ese tiempo.

Antonia: A ordenar tu vejiga, que aprendan a controlarse durante equis tiempo para poder bailar, no porque ¡ay! voy al baño corriendo. No puedes, además, ni dan ganas, la verdad ni dan ganas, ya entrando al foro, a mí no me ha pasado, que me dieran ganas así de quiero hacer pipí, ni siquiera estornudar, nada.

Jaime: Hasta los dolores se le quitan a uno ¿no?

Antonia: Como que eso pasa a otra dimensión, y sales del foro, terminas la clase, ya estornudas, quieres ir a hacer pipí, te llaman, hablas, te cambia el carácter, como que te vas a otro rollo, entonces es algo que a mí me motiva muchísimo, porque sí siento la diferencia de una cosa a la otra, de entrar a una clase, a un ensayo, a no estar.

Jaime: Ahorita me traes a la memoria una anécdota que siempre cuenta Jesús Romero de ti, que él siempre te veía cuando ibas a entrar a las instalaciones, recién que salías, y que él no entendía al principio cómo sucedía esto ¿no? Y justamente es esto que me estás platicando, la concentración, el ir entrando, por que sí es otro mundo, definitivo.

Antonia: Es otro mundo, y a mí me pasa. Me pasaba cuando bailaba, desde que comenzaba la danza, aunque yo no la empezara. Desde que se levantaba el telón yo ya estaba adentro con el que estuviera bailando, iba yo siguiendo la danza, el sentido, iba poniéndome nerviosa, y si alguien lo hacía muy bien, hújole, me motivaba horrible y si a alguien le pasaba algo y se resbalaba “¡Ash, no, pero tú lo tienes que hacer muy bien!” O sea, lista para mi entrada ¿no? Esa entrada de tu danza de *La consagración de la primavera*, estaba yo así [se muestra inquieta a punto de hacer algo], parada y esperando la música, acumulando un montón de cosas, y de repente soltar [expande sus brazos]. Entonces era... esos momentos eran emocionantes ¿no? Los momentos más claves eran esos, porque además, cuando era con orquestas no sabías si el director sí te lo iba a alargar, y no entrabas y estabas así, o más corto, no era exacto como con la grabación.

Jaime: A ti te tocó bailar mucho con orquesta, más que a los otros.

Antonia: Sí, sí me tocó, sobre todo también en ópera, bailábamos en *El niño y los sortilegios, Aída*; sí bailábamos, porque nos decían, le decían a Guillermina “necesitamos no sé qué para *Aída* y se gana un dinerito” y ya Guillermina decía “a ver, ¿quién quiere?” Carlos Gaona era el más preocupado por los dineros, nos decía “a ver a quién quiere llevar”, o nos invitaban a todos “¡Vamos a *Aída*, Vamos!” Y así, pintados de negro iay, me encantaba! En *La historia del soldado* fue muy difícil la música, el movimiento, pero muy satisfactoria ¿no? trabajar con actores... otra dinámica en esos ensayos, donde yo llegaba caliente, lista, preparada, llegaba Arturo Beristáin con una gabardina larga, vamos a ensayar la cargada, y le costaba, pues no es bailarín, sin embargo Guillermina hizo que me cargara maravillosamente bien, él se dio cuenta de que sí se necesitaban las dos piernas firmes para cargarme, que sí se tenían que usar, también los dos brazos, así salió toda la danza muy bien.

Jaime: Y de lo que te pregunté anteriormente, cambiando un poquito la línea, ¿Tú consideras que hay que mantener esta ortodoxia de la técnica? Tú la mantienes de otro modo, pero empezar con eso, seguir con eso y mantener el modo que aprendimos desde ¿quién fue? Creo que tú lo aprendiste desde con David Wood, con Gene McDonald, que estuvo un año con nosotros, un año completito, bailarín de Martha Graham, excelente bailarín; nos acompañaba al piano Rafael Elizondo en las clases, entonces ya pedía danzón en los grand pliés. Graham, danzón en los grand pliés ¿qué raro, no? ...Rossana Filomarino también llegó para quedarse, y ya, todos los invitados que han venido. ¿Y había alguna diferencia cómo más o menos sustancial entre lo que enseñaba David, lo que enseñaba Gene, lo que enseñaba Rossana? Bueno, Rossana enseñaba lo de David, porque tuvimos muchos maestros que de pronto diferían un poco de cómo lo hacíamos y luego regresábamos otra vez y venían otros.

Antonia: Pero era poco, yo siento que era poco, según también las facultades de cada maestro. Lo vengo descubriendo ahora, ya de ma-

yor, que había momentos en que la danza, conforme teníamos maestros jóvenes, más jóvenes, digamos, se mantenían con cierta apertura, cierta colocación, desde los rebotes, grand pliés, conforme se fueron operando se fueron haciendo viejos, se fueron haciendo no sé qué, lo fueron cambiando, lo fueron alargando, ya un diamante, porque entonces tienen más libertad en las ingles y te lastimas menos, se fue cambiando, algunos lo mantienen así, otros no. Yo lo mantengo grand plié para trabajar más abductores, siempre lo he manejado a grand plié, desde los jovencillos, ya si veo gente mayor con cierta dificultad no me importa, pero de principio trato de no cambiar la base; si sé que en el ejercicio primero son rebotes, segundo esto, eso sí lo mantenemos en general todos eh. Los maestros que vienen de fuera, Kazuko, que en paz descanse, Christine, todos siguen eso; pero la variación sí es diferente, cada maestro tiene su variación, si son cien maestros son cien variaciones de una cuarta, y muy ricas, porque hay gente que tiene ese talento para modificar la cuarta, enriquecerla con una caída, con una levantada, con un tatatá, y hay gente que no, digo, mantenemos la rigurosidad, como yo misma me empiezo a inventar cosas, me salen y empiezo a cambiar cuartas, muchas, y de repente digo “Antonia, paso para atrás” y regreso a la base, nada a la regularcita, así me estoy unos días y otra vez empiezo como a hacer más variaciones, porque tengo el grupo de licenciatura, entonces tenemos la libertad de tener más variaciones ya personales, no tanto la clásica, el adagio de un, dos, tres, de tatatatatatatá, ya tenemos la libertad de hacerle algún cambio, por decir, pero para enseñarla no, tenemos desde el serpentino, poco a poco, en la barra, según el año, y no solo el año, sino el material humano con el que estás trabajando, que va variando cada semestre. A veces los buenos se empiezan a poner malos, se lastiman, se caen en la calle, en la bicicleta, nunca en los estudios, siempre se lastiman en la calle. Algunos grupos muy elementales, muy duritos, con muy pocas facultades físicas.

Jaime: A propósito de eso, Toña, es algo que nos preocupa a todos, por supuesto ¿no? pero sé que sí me vas a decir que sí de algún modo, la

necesidad de tener gente con las posibilidades para ser bailarín. ¿Cuáles son las posibilidades físicas y mentales que tú consideras importantes para ser bailarín? Porque pienso, por ejemplo, en José Luis Álvarez (Patillita), que era aparentemente negado, y era un gran bailarín, o sea ¿cómo resolver ese conflicto tan difícil para los maestros? Porque son los maestros los que se enfrentan y dicen “este puede, este no puede” ¿qué tal si después entiende la danza pero no entiende la técnica?

Antonia: Lo noto desde el principio de las audiciones, la concentración que tiene el alumno, esa concentración de que quiere ver y que quiere entender y con base en la vista está en la clase, aunque esté chuequito y haga un esfuerzo terrible, aunque sea mal el esfuerzo y esté aquí porque no sabe qué esfuerzo, qué mover; cuando empieza a aplicar eso y se le empieza a enseñar “no, mira, la cuarta es así, el talón acá” y lo entiende, se preocupa, se fuerza, se queda calentando, le echa ganas y en la clase suda, se preocupa, le empieza a dar un sentido al movimiento, esa atención que tiene le empieza a dar sentido al movimiento. Es cuando yo prefiero un alumno así, a cuando viene el “monito” muy dotado y se está viendo al espejo, está aquí, dizque entendió y no entendió nada, nada más entiende lo de afuera, no tiene garra, no tiene tripa, ese bailarín me cuesta más trabajo, no me jala.

Jaime: Normalmente siempre ha sido así ¿verdad? es extraño... Cada vez refuerzas más lo que estás diciendo desde el principio, que era lo que yo quería que tú lo dijeras: el uso del tiempo.

Antonia: El tiempo es lo que a mí me resuelve la vida. En danza tú lo ves hasta en coreografía, al montarte un movimiento coreográfico, no es que a fuerza tenga que ser orgánico, cuadradito y fácil, ¡no! Tiene sus dificultades. ¿Cómo lograrlo?

Jaime: Yo recuerdo mucho unas palabras de Guillermina que constantemente te decía. “Toña, ¿por qué no haces coreografía?” Y tú “Ay, no me interesa, no quiero,”. Toña, ¿por qué no haces coreografía?, por esa calidad y cualidad tan propia de ti, de organizar muy bien las se-

cuencias con sentido, con dinámicas, con cambios, con todo, sin perder nunca el principio que maneja la técnica, los principios que maneja la técnica, ¿por qué nunca te atreviste a ser coreógrafa?

Antonia: No me nace, no lo siento. No sentía la necesidad, me decía la maestra “¡Es que eres necia!, tú nada más haces lo que quieres, y tu perra es igual que tú, si quiere me ve y se me acerca, y si no groseramente se da la vuelta y se sube corriendo; tú eres igual, no quieres hacer coreografía, no lo haces, te diga quién te lo diga”. Tomé clases de coreografía con ella misma, con Federico Castro, lo hacía por disciplina, no me nacía estarme poniendo ahí a investigar, no me nacía, en cambio “¿Quién me ayuda en...?” ¡Yo! “¿Quién me ayuda en ese ejercicio?” ¡Yo! Me prestaba para ejecutante, pero para creadora no. Mucha gente me lo ha dicho, alumnos “¿Maestra, usted por qué no hace coreografía?” Aquí, con estos salones tan hermosos, me gusta mucho porque uso el espacio para lo de riatatatatá, la secuencia me cabe muy bien. Y luego viene lo Guillermina y “¡este maestro no es coreógrafo, no le cupo la secuencia!” [risas] ¡No les cabe la secuencia, no se dan cuenta dónde están! A mí sí me gusta mucho el uso del espacio, me gusta dar clase, más bien, es lo que me apasiona. Y como bailaba tanto, Jaime, realmente bailaba tanto, con diferentes coreógrafos, no es lo mismo que ya me sé el modelito, al mismo tiempo con Guillermina, al mismo tiempo contigo, al mismo tiempo con Federico o un invitado, entonces sí bailaba mucho y no me nacía, yo bailando sentía que era mi realización, no sentía deseos de componer, las tareas las hacía por compromiso, seguro saqué seis, casi seguro reprobaba, porque no nos daba calificación Federico, y con Guillermina no, no, no, me da, digo, aquí tengo el espacio, tengo todo, siempre he tenido bailarines, porque soy la más vieja, entonces siempre los bailarines más jóvenes, a todos yo les he dado clase, a todos. Así que yo podía hacer coreografía con espacio, con todo, y no.

Jaime: ¿Hasta dónde crees que se pueda ir desarrollando esta técnica tan profunda, tan llena de sentido?

Antonia: Depende del maestro, la capacidad, la inteligencia, el don que tenga el maestro, hay maestros con muchos dones que pueden transformar unas secuencias, enriquecerlas, no echarlas a perder, porque muchos las echan a perder y es cuando lastiman, entonces ¿la técnica Graham lastima? No, no es la técnica, son los maestros que no la saben dar, no la saben codificar, no, nada. Pero yo creo que toda la vida, hasta que te mueres, si das clase, el simple rebote cada vez es diferente, lo sientes diferente, lo puedes explicar diferente, le encuentras muchas cosas, sientes como que tu cuerpo va cambiando, vas adaptándote tú también a ese movimiento, ¿no? de las secuencias, lo vas acomodando, porque ya la cuarta ¡uf! es lo primero que sentí que empecé a perder. Las cuartas, el eje, el centro, ya pierdes el centro, te vas para adelante, te vas de lado, porque ya la cadera no tiene la fuerza, los músculos ya no tienen la fuerza de sostenerte arriba, entonces vas acomodando tu cuerpo, que eso es muy valioso, muy válido, porque no te lastimas, sigues trabajándolo, lo que es malo es enseñarle ese modo a los alumnos, y los alumnos empiezan a copiar; entonces están chuecos y el maestro no se fija en eso de que uno es el que está mal.

Jaime: Y le echan la culpa al alumno.

Antonia: No al alumno, a la técnica, porque hemos tenido maestros viejos y ¡qué maravillas hacen! claro, no con la limpieza ni con la exactitud ni con el movimiento adecuado en los principios, pero como ya uno lo sabe, lo aplicas correctamente, digamos, a tu nivel, al nivel que tengas, pero no porque venga el maestro grande, gordito, eso lo voy a limitar, ¡no! El maestro debe tener la capacidad de ver si él ya no lo puede hacer, porque ya estamos viejos, ni modo. La capacidad de decir “no, no es así”, de enseñarlo bien, colocarlo bien, que aprendan bien.

Jaime: ¿Tú sigues pensando que es necesario lo que decía la maestra, la mano del maestro, no para golpear sino la mano del maestro para que ayude a sentir por dónde, qué es el músculo o la parte del cuerpo importante, o simplemente con mencionar?

Antonia: Vuelvo a lo mismo, depende del maestro, hay maestros que sí saben corregir, que sí saben tocar en el momento exacto con la fuerza necesaria, porque hay maestros que lastiman, que pellizcan, te hacen “es que tienes qué”, o con un dedo “tienes que meter” [picando con un dedo su propio costado]. ¡Ay! Oye sí te lastima y sí los hay, con el pie hacen [pateando] “¡No, estira, mete!”. Pero hay maestros que tienen manos de Dios, que te agarran y te hacen así [jalando su propio brazo], te dan vuelta, te cargan y te hacen y ¿cómo le hizo? O que en una te toca la ingle y del otro te jalan del otro lado, y te coloca, te mete, te hila, la cara te la coloca, todo es riquísimo, a mí me encanta, pero hay maestros a los que nos cuesta trabajo corregir, saber corregir bien, aplicar la fuerza necesaria, porque se quejan de eso, algunos alumnos o algunos bailarines aun en la compañía “¡Es que lastima horrible!” Al ver venir al maestro ya están con cara de angustia porque ya te clavaron el dedo donde no, o muy fuerte, y hay otros que... ¿Cómo corregía Tim Wengerd, te acuerdas?

Jaime: ¡Que si me acuerdo! [risas]

Antonia: Kazuko muy fuerte, pero no lastimaba, creo que era una mujer fuerte de todo y no te lastimaba, y hay gente a la que no le gusta tampoco tocar los cuerpos, fíjate, no sé y hay gente a la que no le gusta que la toquen. Yo entiendo a un muchachito nuevo, o una muchachita nueva que no quiera que la toques, que no está acostumbrada de que pases y que le digas “¡a ver, la nalga!” “¡Ahg, me tocó la nalga, no!” O que le digas “¡Agarra aquí!” [tocando el área del esternón] y se hacen así [corporalidad de susto y sensación de cosquillas], de nuevos son muy chistosos, me gusta mucho verlos, ya después están de “pero qué te pasa, itócame!”. Pero muchas veces el tocar, aunque no te digan nada, te tocan con el movimiento exacto para rotar el hombro y no que te hacen así [golpeando el hombro], te sacan de centro. Con esos estilillos nuevos que hay ya casi no tocan, no corrigen, nada más dicen “ya, izquierda, derecha, arriba y abajo” como en el tianguis “sí, jitomate, verde, verde, sí, el chile, verde, verde!” Y ahí están los alumnos, pero ya no hay la mano.

Jaime: Sobre todo siento que con estos otros tipos de movimiento que pululan ahora, el tiempo musical está desfasado del movimiento, cosa que con todos los maestros del colegio, desde que era seminario, era como muy preciso todo, tenía que ser como muy preciso, así fuera el tamborileo o el “deste” de Luis [Fandiño].

Antonia: Los hermanos que tocaban excelente, Hugo Tamez, el baterista, tuvimos varios.

Jaime: Pero siempre el tiempo, el ir con el tiempo musical, jugar con el tiempo musical era como muy importante para hacer la técnica “¡Vas fuera de tiempo, tienes que aprender a ir con el tiempo!”.

Antonia: Y ahora tienen la libertad de hacer [imitando con sarcasmo]... bajar en cuatro, subirse en tres, como te sientas tú improvisas, ¿por qué tiene que ser eso de la pierna al uno, luego uso el dos y arriba el tres? “¡No, sí puedes hacer esto!” y ¡nunca llegas! Bueno, esas son otras cosas que a mí no, no sé, como enseñanza, como principio de enseñanza, no. Ya bailarines hechos y derechos que hagan lo que quieran, y hacen cosas preciosas, maravillosas en esos estilos, pero ya son formados en una carrera atrás, ya son ahora sí que buenos bailarines, porque fueron formados por una técnica Graham o clásico, y que ya son grandes, que ya no pueden bailar clásico, entonces se meten a contemporáneo y hacen cosas muy bonitas, hermosas, porque tienen mucho virtuosismo o lo que tú quieras con esas nuevas ondas ¿no? Del release, contact y acrobacia que hacen, y nosotros pues no usábamos, una que otra maromita y aventadas por ahí, cosas virtuosas también.

Jaime: Sí, pues el clavado que te echabas de los hombros de Miguel Ángel Añorve en *Interacción y recomienzo* era como “¡Jesús, María y José! ¿Qué pasa aquí?” Pero estaba yo pensando en esta nueva valoración que tiene tanto el clásico como el Graham, ¿por qué crees los bailarines que hacen otros estilos prefieren entrenarse en ballet que entrenarse en Graham?

Antonia: Es algo que ya ha tomado mucho tiempo, que es como más esquemático en la enseñanza, les levanta mucho las piernas el clásico, y sí, en muchas cosas, en actitudes, rapidez, el giro, fuerza, tienen piernas muy fuertes, los pies, el pie que tienen los clásicos, todo eso es muy llamativo, para poder compensar, y se sienten más libres también, creo yo, no lo sé, porque raro es el que busca Graham para entrenarse e ir a bailar quién sabe qué. No, buscan clásico. Ahora, Graham, bueno, no hay en todos lados, y clásico sí, encuentras clases de clásico, aunque sean regulares, pero hay, en cualquier lado tú puedes encontrar y entrenarte.

Jaime: Sigo pensando en la maestra, que estamos enfrente de su casa [refiriéndose a Guillermina Bravo], esto que ella insistió mucho “¡Es que no tienes vida interna!” “¡Es que no tienes que estar haciendo caras, no tienes vida interna!”. Que pasa mucho, o no tienen vida interna y se ven como huequitos y como cascaritas, mi amor!, o se dedican a hacer solamente la forma externa, no esta cuestión vital, que era importante.

Antonia: Sí, porque el Graham viene de las coreografías, tienen vida, y el clásico pues no.

Jaime: El clásico viene de la técnica misma.

Antonia: Viene mucho de la pose. Me acuerdo que tomábamos en algunas ocasiones clásico, algunas veces iba Lin Durán a ver las clases, le gustaba ir a ver contemporáneo, luego me decía “¡Oye, si tú pareces clásica” Y yo “¡Ay, Lin, yo con ese attitude que me botó” Y dijo “¡Es que tienes todas las poses, te sientes clásica!” y yo “¡Es que estoy haciendo teatro, estoy imitando, nada más estoy imitando!” “¡Pero no, nada, la quinta la estás haciendo muy bien!” y de nuevo yo “Ay, no, Lindura, si tengo que hacer una quinta a estas alturas me corre Guillermina”.

Jaime: Tú le gustabas mucho a Tulio de la Rosa, ya grande, cuando daba clases aquí. Recuerdo le gustabas mucho.

Antonia: ¿Sabes qué? Creo que como persona soy muy necia y no obedezco, pero como bailarina, como alumna, soy muy respetuosa, soy muy obediente, fíjate, respeto mucho lo que dice el maestro, no soy rebelde, creo. Hasta en las coreografías, en todo, respeto lo que me ponen, cómo lo quieren, lo ensayo, me lo aprendo, y al otro día me lo cambian por otra cosa, y bueno, me lo vuelvo a aprender, no soy rejega en ese sentido, no me enoja, no me enojaba poner atención. Hay mucha gente que se enoja si le cambian, que si no le cambian, no obedecen. “Ay, eso no me sirve para nada” “Ay, qué fea coreografía” “Ay, no, yo mejor lo hago así”. ¿Pero qué estás haciendo? “No, es que eso no lo puedo hacer” ¡Pues no! En clase también ¿no? Hay gente que dice “es que no puedo” “es que la cuarta me lastima” “es que no sé qué”. No sé cómo me tengas en ese sentido, trabajé muchísimo contigo, como alumna y como bailarina, no creo haber tenido conflicto de que tú me dijeras “¡te lo estoy pidiendo así, házmelo como yo quiero, no como tú quieres!”. Porque eso después oía mucho “Eso no, no”.

Jaime: No, yo nunca tuve conflicto contigo en obras, realmente nunca, incluso cuando montamos *Mujeres*, que dije “Aquí Toña me va a decir vete al demonio”. No, no hubo ningún problema, que mira, les costó el alma...

Antonia: Sí nos costó, era un rompimiento con lo que estábamos acostumbradas a hacer y todo. Lo que nunca pude hacer fue desvestirme, encuerada nunca pude bailar, con los senos al aire jamás, nunca, con esa dichosa *Salomé* de Rossana Filomarino, ¿te acuerdas? En una coreografía Rossana inventa que mejor desnudas y dije “no, yo no me voy a desnudar”, ahí sí me revelé y dije “yo desnuda no salgo”. Y Guillermina “¡Toña tienes un busto precioso!” Me decía “¡Tienes mejor busto que Rossana, tienes unos pechos preciosos!” y yo dije “¡No, es que preciosos o feos o no, no me voy a encuerar, Guillermina, no puedo enseñarme, no puedo”.

Jaime: Ya ves María Antonieta Pons. Risas

Antonia: Claro, Luis [Fandiño] me hizo un estudio desnudo de la parte de arriba, era mi marido y estaba bien, pero así como que al público, pues era cosa de mi pueblo, tú, que ahí no querían que enseñáramos nada. Como Eva Pardavé, no se pudo desnudar en *Sol de viento* y yo la entendí, y me decía “A ver, vamos a ensayar a puerta cerrada, me desnudo y tú me dices cómo me veo”. Yo siento que no, porque tenía un busto pequeño y bien, pues, pequeño, pero no fuera de lo normal, y yo “Eva, te ves bien”. Es más difícil un busto grande porque se mueve si te agachas, es difícil, y yo siempre he sido bustona, mi coco ha sido el busto, Rossana y yo tenemos esa condición, pero Rossana más alta y con otra proporción no se veía tanto como yo, yo me sentía así, era el pleito con los diseñadores, con Guillermo Barclay.

Jaime: Volvamos a la técnica ¿qué más me puedes decir sobre la técnica misma? Bueno, te formaste en esta técnica, ¿qué más me puedes decir de los principios que nunca me los contestaste? Te dije cuáles son los principios que tú enseñas? O sea contracción, release, pero ¿qué otros manejas o enseñas?

Antonia: Alguna imagen en los focos, el foco visual con foco corporal. Si estoy haciendo una espiral para allá, estoy acá, pero tengo los ojos aquí, pues no corresponde, entonces el foco del cuerpo puede ser al revés, o sea en contra, pero que sea claro, quiero allá y la mirada acá, o todo hacia un lado, la intención, darle un sentido a equis ejercicio ¿no? Que el ejercicio ya te lo está dando, esas, las contracciones, no puedes poner cara de mensa porque no corresponde al tiempo; todo eso me interesa mucho, esos principios del ejercicio mismo ya me están dando algo diferente, un allegro, puedo ir haciendo un triple muy lento o uno rápido con la misma cara y con la misma intención, son diferentes, con la misma energía en el mismo foco. Y lo vengo descubriendo ahora ya de vieja, no descubriendo en sí, sino dándole más importancia, porque siempre lo he manejado, pero no tan consiente como ahora, o de repente hago cosas y digo “Ay, esto nunca lo había yo hecho ni nada” Como que no le ponía tanta atención, aunque sí lo pedía y lo hacía,

ahora quizá analizo un poco más. Con el tiempo, la preparación, mi cambio físico, eso también me va reacomodando la mente, para que no me vuelva loquita. Decir “No, ya no quiero, no puedo” y estar consciente de decir “no, esta caída no la voy a hacer porque me puedo lastimar. ¿Qué necesidad tengo ahorita, a mi edad, de estar con un pinche meñique roto y otra operación, si ni siquiera estoy bailando? No quiero vivir ni con dolores ni estar con nada, así es que ya no tengo la fuerza para hacer esta caída”. Tomo al demostrador, ya así que de repente hago vuelta de carro y se quedan viendo “¡Maestra!” y no me di cuenta.

Jaime: Lo traes en la sangre, en el músculo.

Antonia: En el músculo, y de repente digo “no, a ver, voy a probar”. Y me paro de cabeza en la puerta, hago lagartijas, ¿qué tanto me puedo sostener? No, pues sí me siento fuerte. Un día me pasé así, con los ojos rojos, me vino un derrame de estar parada mucho tiempo de cabeza, y yo “¿Qué me pasó?” Haz de cuenta que me hubieran pegado, tuve que ir al oculista, y me dijo que se trataba de un derrame, y yo “¿Será que estuve mucho tiempo parada de cabeza?” “Eso es, maestra”. No es lo mismo, antes viajaba colgada en el asiento, colgaba la cabeza, me gustaba mucho colgarme, pasaban cuatro o cinco horas, con las piernas en el respaldo y nunca me pasó nada, pero heme aquí, haciendo consciencia de qué cosas, entonces de todos modos me paro, me tengo que seguir parando, un ocho, y me bajo y otro ocho, y ya se acabó la clase.

Jaime: Y todo esto de los métodos pedagógicos, o sea el modo que tienen, los nuevos modos de enseñar tan libres de los cuales ya has hablado un poco, tú tienes esta fama desde siempre, ¿no? De ser como muy rigurosa, de no permitir nada que no sea lo que tú dijiste. ¿Cuál es la razón por la cual tú te manejas de este modo en comparación con otros maestros de los que tuvimos que eran como más light?

Antonia: Pienso que el cuerpo nos dura muy poco tiempo, tenemos muy poco tiempo para educarlo, los músculos, la elasticidad, la fuer-

za, si no aprovechamos un lapso del tiempo para que el cuerpo dé lo máximo en ese sentido y con rigurosidad, no va a dar más, si en cada clase yo hago equis movimiento y digo –“Ay, no, hasta aquí no, hasta aquí porque me duele”, y si digo “bueno, que me duela otro poquito” Me duele otro poquito pero di más, así pasan los días y digo “ah, ya llegué, ya no me duele, entonces otro poquito” a una extensión, la fuerza, porque ahí necesitas fuerza para cargar, en fin, igual en ese sentido yo exijo, porque el tiempo pasa y respecto al cuerpo, lo que no aprendes en equis edad, ya es muy difícil que lo logres. Hay que tener también cierto cuerpo, un perfil de un bailarín virtuoso, como en ciertas compañías, ve a Jiri Kylián, ve qué bailarines tiene, no porque somos mexicanos, chaparros, gordos, chichones, nalgones, no vamos a poder lograr ese esfuerzo; y digo, abrimos segunda perfecto, poquito a poquito, “Ay, no, es que me duele” Okay, siempre te va a doler el cuerpo, pero si no lo haces ahorita después no, cuando te des cuenta, un día te vas a dar cuenta de que ya estás así, pero hay que esforzarse, tienes que sudar, tienes que hacer un esfuerzo, no sólo las piernas, los dedos, los pies, las puntas, los brazos, yo los brazos híper chuecos, entonces cómo manejar la espalda para que el brazo no esté así, chueco? Todo el tiempo hay que exigirnos más porque si no ya no vamos a dar más, nos conformamos, “una cuarta hasta aquí porque si no me enchueco”. “No, otro poquito aunque te me enchueques hoy. A ver”... “No, pues sí puedo”... “A ver, otra vez”. Y soy observadora, identifico rápido lo que le pasa a cada uno y qué le corregí a quién “¿dónde está la corrección que te hice ayer?” “Ay, sí, a ver” “¿qué ejercicio te puse ayer?”. No se saben nada, y de repente por allá dicen “Yo, maestra, yo me lo sé” Y sí, más o menos, a veces se equivocan, ese tipo de atención es la que yo necesito, o sea que estén al pendiente de lo que están dando y qué hicimos ayer aunque no lo vuelva a poner, porque coreográficamente les va a servir, el coreógrafo no sufre tanto. Porque ahorita no se aprenden nada, termina el ensayo y chic chic chic chic chic chic [hace la simulación de usar un celular] el aparatito, ya ni ensayan lo que les puso el coreógrafo ni nada, y se están comunicando con la amiga que está ahí enfrente, diciéndose tonterías. Por eso soy así de exigente en

ese sentido, hay que hacer un esfuerzo todos los días, y más a la edad en que estamos trabajando, porque siempre he trabajado con jóvenes y me responden, no me hacen enojar, no llego a enojarme, fíjate, no hago corajes, pues no sería feliz en la danza, soy rigurosa y me responden, sí me responden, me creen lo que les digo, yo siento. Sí hay una interacción muy clara entre mis alumnos y yo, nunca ha habido problemas hasta ahora, [risas] pero siempre la hemos llevado bien, quieren tomar clase conmigo “Maestra, ¿por qué no me da clase?” “Ay, hasta que llegue a licenciatura” y ya que llegan a licenciatura, órale “¿no que querías llegar a licenciatura? ¿Pues de qué se trata?” Es mucho trabajo, yo soy más rigurosa que casi todos.

Jaime: Fíjate que te lo pregunto por una cosa muy importante, mi primera maestra fuiste tú, a la primera clase que entré de Graham tú me la diste, y me pareció excelente que fueras así, súper rigurosa, y durante muchos años en el estudio del 57 tú siempre fuiste súper exigente para dar clase, y siempre dabas clase principiantes.

Antonia: Siempre, bueno, como 12 años seguiditos.

Jaime: Muchísimos años, yo iba a tomar tus clases justamente por eso, para aprender a dar clase.

Antonia: Y sigo.

Jaime: ¿Sigues dando a principiantes?

Antonia: No, ya no, aquí el último grupo fue el de Jesús Tussi y ya me quedé con licenciatura, y luego me dicen “¿por qué no das ahorita a principiantes?” Ay, no, es mortal estar repite y repite, y a mí me gusta demostrar la clase, yo sí te demuestro cada ejercicio, y si puedo te lo bailo, trato de bailarlo aunque esté chueca y me esté cayendo en el balance, pero trato de bailarlo, ya es mi ser, es lo que les digo a estas niñas, “Maestras, bailen la clase, demuéstrenlo porque viendo apren-

den, traten de hacerlo si lo pueden hacer” Porque nada más hacemos no sé qué tatatatá, y una vuelta...Es bien importante hasta saberte parar para empezar una clase, para demostrar o decir, siempre he sido igual de rigurosa, igual con Rossana, contigo, igual que les he dado clase a todos los bailarines, primeros bailarines, chingones bailarines, coreógrafos profesionales, a todos les he dado clase y nunca hemos tenido un problema, tú me puedes decir en un momento dado “estás mal del tiempo”, eso es otra cosa, pero Rossana con ese carácter, Victoria [Camero], Eva, todos esos, inunca tuvieron un problema!, ni siquiera la maestra [Guillermina], no me decían nada de mis clases.

Jaime: La maestra tenía métodos muy particulares, te decía “Maestro, ese tiempo”, te ponía trampas.

Antonia: Claro, te estaba cachando “¿este tiempo es el tiempo correcto?” Te ponía trampas, “¿está bien que haga yo esto para levantar?” o “¿cómo hago la espiral?” Necesito, pues, elevarte, pues no puedes hacer una espiral si estas así ¿verdad? Y así te ponía trampas, muy linda.

Jaime: Siempre caíamos en las trampas, por cierto.

Antonia: Sí, pues yo sigo mi método, no lo puedo soltar, claro, no soy gritona, regañona tampoco, nunca he sido agresiva porque me responden, me responde el alumnado aunque sea muy nuevo o de pocas facultades físicas o muy estrellitas, acá. Y respecto a las clases de foro, ahí aprendí muchísimo, porque no es lo mismo dar clases de formación en un estudio que clase de calentamiento, no es lo mismo mantenerte en una gira, en espacios duros, chiquitos, grandotes, chuecos, derechos, bajitos, grandotes, polvosos, limpios, de todo tipo; ahí aprendí mucho, y aquí también manejo todo eso ¿no? De repente “okay, en secuencia de un grand plié con una variación con paseé y hasta abajo” ya está, ya se la aprenden, “segunda clase, sí, media vuelta” entonces ya ese cambio lo hizo, otra cosa, están alertas y continuamente hago eso ¿no? “A ver, cepillados, hacia la puerta” o al que veo distraidón “o se concentra

o se concentra, porque es el que lleva el grupo” no lo lleva, pero es el que tiene que aprenderse la secuencia, que no puede copiar, entonces en ese sentido ya saben que tienen que aprenderse, porque si no de repente los volteo y no saben, y así cosas que van aprendiendo. También con la edad pues no puedo exigirle a gente que tiene poquito tiempo dando clase, a la que sí tiene, un poquito más, y pues le voy exigiendo cada vez, y ya uno que tiene más pues tiene más sabiduría, vas acumulando conocimientos, aplicando, ahí vamos, ahí vamos.

Jaime: Pues muchas gracias Toña, ha sido un honor.

Antonia: Ah, no, yo quiero seguir, ya me piqué.

Jaime: Pues tú síguete [risas], lo que tú quieras decirnos.

Antonia: No, ya no.

Jaime: No, pues a nosotros nos interesa muchísimo que los maestros y los alumnos tengan conciencia de esto, de todo esto de que nos estás hablando, de la rigurosidad, de la....

Antonia: La humildad, la humildad del alumno aunque sea el primer bailarín el que está tomando clase, debe de ser humilde, no portarse como estrellita que se va a la barra y sube la pata para acá y se estira, y luego se integra a la clase y luego vuelve a salir, lo que hacen muchos modelitos ¿no? Pues aquí no, estamos en clase y cuando vayamos a la barra pues subimos la pata, así estamos, seguimos con esa disciplina, porque me toca ver así muchas clases ya de compañías, la Clásica o la Nacional, que fuimos a una reunión, se retrasó la junta por alguna razón; salimos y estaban dando una clase, la puerta abierta a profesionales. No, ¡un desmadre! con faldas aquí, con faldas acá, con pantalones, con suéter hasta acá, unos en las barras y otro se cansaba, se iba, se sentaba, luego se paraba y entraba a la clase, y la maestra “ya, tatata-tata...”, como ocho eran los que más o menos andaban como patitos tratando de hacerlo, y los otros así, agarraban el agua y lalalala, no, no

puedo con eso, y la Compañía Nacional de Danza, que podía tener más libertades en equis momentos, también lo entiendo, pero como clase o entrenamiento no, pues no.

Jaime: Y en una compañía lo que buscas es la complicidad entre todos, para que en el foro estemos juntos.

Antonia: La concentración de todos, de un grupo ¿en qué consiste?

Jaime: Pero eso solamente se aprende si estás desde el principio, desde los principiantes acostumbrándolos a eso y llevar un seguimiento ¿no?

Antonia: Ahora, mi formación de un modo ha sido diferente, en el sentido de que 54 años sin parar, 54 años en la misma técnica, tomando estilos, Falco, que me fascinaba, y ballet y cositas, Alan Stark, hermoso, en fin, pero con la técnica base Graham todo el tiempo, la rigurosidad es siempre, respetando a cualquier maestro que viniera, han venido muchísimos, buenos, excelentes, ese respeto de maestro-alumno seas bailarina o no seas, o quien seas, el respeto; la coreografía también con una seriedad, con un entendimiento, que es otro rollo la coreografía ¿no? Pero requieres de eso, de ese conocimiento de clase, lo que no aprendes en clase ahí en el foro no te va a salir; bailé muchísimo en todos los teatros, en todos los tapancos, en los pueblos, en los pastos, como cuando bailamos en Malinalco [risas]. De esa violencia me acuerdo, yo como loca, y volteaba y tú rodabas y caías en el pasto y ahí te tenías que quedar hasta que terminara la danza, no sé, muerto de frío [más risas] y yo corriendo, y pasaba y te veía, concentrada, imagínate, que no fuera a caer de la tarima, viéndote ahí, tirado, ¿cómo me voy a concentrar? Las campanas: Talalan talalan talalan talalan talalan talalan. El cielo hermoso, estrellas, la gente comiendo palomitas y pasando y todo, pues necesitas otro tipo de concentración y sólo así lo logras, pasando por eso, sino ¿cómo? ¿Cómo sortear todas esas cosas, no? Esos camerinos, [risas] de un metro por un metro, cinco mujeres, antes de que oscureciera, haciendo pipí en un vaso, pues antes no podías salir entre la gente, pues en un vaso pues órale pipí, y mil cosas, qué no

pasé, pasamos ¿no? Todo eso es una enseñanza de vida que esta gente no tiene, ni que va a tener nunca, pues es otra etapa diferente y trato de entenderla, y si quiero y algo me gusta, algo me llama la atención, voy y veo el espectáculo, y si no, no voy, no quiero verlo, así sencillito, o primero me informo con alguien, muy como hacía Guillermina, mandaba a sus espías ¿no? “¿Qué tal estuvo el grupo que vino?” “Ay, muy bueno, maestra” o “Ay, no, horrible” “¿Y el otro?” “Ay, no, horrible, en general era horrible” No me podía regir por un criterio porque hay gente que todo le gusta o nada le gusta. Es otra etapa y hay que entenderlo, y otro tipo de entrenamiento, esa felicidad de tener al coreógrafo en frente que te está diciendo qué quiere, que te lo está demostrando, que va y te acomoda y te toca, y luego tú, bailarina, agárrale por acá, y eso ya no lo hay, ya te dan un video y lo ves, “y van a aprenderse ese papel ¿eh? mañana nos vemos en el ensayo. Dura cuatro horas el ensayo y nos vamos en la noche y bailamos”. Sí, se lo aprenden, y claro que sale espantoso, sucio, feo.

Jaime: Y sobre todo, igual.

Antonia: Todo igual, los mismos pasitos, nomás te cambian de vestido y a veces de bailarín, los mismos cinco pasitos tiene el release, unos más virtuosos, si el bailarín es bueno pues lo hace más virtuoso y si es mejor lo hace excelente, y bueno, pues te llama la atención, es excelente pero bueno, no pasas de ahí. El tema, se hacen bolas, empiezan con un tema y de repente ¿qué que pasó, dónde está? O rompen la música como se les da la gana, no hay esa... ¿te acuerdas cómo trabajaba Guillermina con los músicos, como para hacer un ensamble? Uf, meses, no empezaba sino tenía la música y hacia citas con Luis [Fandiño] “y cámbiame esto, y cámbiame lo otro, y esto no y esto no es el sentido, y esto no” pero ahora bajan y pegan a José Alfredo, y entra el tango y sale la francesa y entra el...y el mismo paso, entonces de eso ya estoy hasta la madre.

Jaime: ¿Qué les dirías tú a los maestros además de todo de lo que ya dijiste, para que tomaran conciencia de esas necesidades?

Antonia: Que investiguen, Jaime, no investigan, tú no ves a un coreógrafo que llegue caliente y se meta a un estudio él sólo o con una persona que vaya a trabajar y que investigue un movimiento, y hacen el mismo, siempre hacen el mismo, ya hasta me sé las cuentas, hacen un ocho arriba un ocho en el piso, un ocho arriba tatatatata y al piso, y un cuatro y se levantan, siempre están así, no ves una secuencia arriba completa, vaya, no hay un balance, el que tú quieras, retorcido como quieras o en una pierna, un balance no hay, no sé si no tienen fuerza en las piernas, no tienen inventiva, si no les gusta, les cuesta mucho trabajo, ¿y para qué? se van a cansar y tienen función, apenas me lo aprendí y lo bailo, al rato mejor quito el balance, pues no hay balance y dentro de poco va a desaparecer el brinco, porque los brincos que hacen así como acostaditos, voladitos, brincan al otro, quién sabe cómo, de repente sí pero es lo que más ves, pero un balance yo no veo, ni un paso riesgoso así de ¿no?, que tenga que ser Graham no, no veo en nuestras compañías, en lo que tenemos cerca ¿no? Si yo veo un video de Jiří Kylián toda esa gente pues hacen maravillas, es gente especial, ahora sí como Cirque du Soleil

Jaime: Como Pina Bausch.

Antonia: Sí, excelentes bailarines y coreógrafos, hay gran variedad de paso, de movimiento, los vestuarios son increíbles, ahora tampoco hay diseñadores, no hay diseñadores, caemos en el mismo vestidito de tirantito y el degradé, que moradito a la gorda y que el blanco a la flaca y no hay creatividad, no hay materiales, no usan materiales; en este círculo, en este medio, que porque somos pobres y no hay dinero para comprar una buena tela o mucho material, que es caro o falta creatividad, o sea no hay diseñadores que puedan hacer algo con papel, excelente, no sé, materiales diferentes, no lo veo, veo el sacote que se lo quitan y se lo ponen y se enredan, y las bototas, muchos zapatos en el foro; ya el agua pasó de moda, ya es rara la que saca agua, pero hace fácil 15-20 años echamos agua, todo mundo el agua, se bañaban en el foro y la tina, el bote y la cubeta, si no salías mojado no estabas a

la moda, y nosotros fuimos los pioneros (risas) en salir encuerados, en salir con agua, en todo, nosotros fuimos los pioneros, ya nos mojamos, por casualidad salió y salía empapada de agua y así, así, así, el humo. De repente abanico en todas las funciones, todas las funciones sonaban de humo shhh shhhh shhhh, todas las danzas y el grupo que fuera traía humo, ni siquiera como un motivo de sorpresa en una danza ¿no? Está bien pero de las cinco danzas que veía, las cinco con humo, ¡ay, no! Después de Carolina Meza yo decía “no más humo, no” ahí abusamos, estábamos locos, eran muy bonitas emociones, y cómo gustaba esa danza y cómo nos criticaban los artistas, ahora sí los muy conocedores que decían que era horrorosa y los no conocedores enloquecían, enloquecían en todos lados, menos en México con Rossana y equis gentes, no les gustaba, era una porquería, cómo nos divertíamos, Carmelo [El chupón] y yo, que en paz descanse, no, ese montaje del francés, ya no te tocó [risas].

Jaime: No, cómo me va a tocar.

Antonia: No, qué divertidas, yo ya no quería bailar desde que llegué aquí, dije no danzas, empecé a dejar Constelaciones, empecé a dejar, pero las bailarinas se iban y entonces volvía yo a retomar los papeles, el que hacía antes, y el de la bailarina, entonces seguí bailando, y llegaba el extranjero y- “yo quiero que bailes” “no, pues es que yo ya no voy a bailar, muchas gracias, yo ya no bailo” “mira, te voy a poner un papel especial” “no es que sea especial o no especial, ya no quiero bailar” “mira va a ser elemental, tú vas a marcar las cuatro estaciones, va a ser casi caminando” “bueno, okay” - y Guillermina “baila, baila y baila” y yo “bueno, okay, bailo” terminaba yo feliz, bailando ¿no? Y sí me ponían caminadas y volteadas y de repente ay, una vuelta, y dice Guillermina “yo no sé cómo te atreves a abrir esa falda” [risas] una falda gigante y dice “no sé qué haces que me encantó el final”, pero era la tehuana. “Antonia, lo hacías tan convencida, tan convencida que me llegó a gustar mucho, yo ya estaba esperando el momento en que abrieran la falda” [risas] y luego otra escena donde marcábamos, yo creo que era en invierno o no sé qué cosa, que me subía yo en un tubo y me ponía una falda larguísima, me subía en un banco alto, me dejaba caer la falda y

me veía altísima, la falda cubría, entonces íbamos a aventar harina, íbamos diciendo un poema, además, el que tú quisieras porque nada más iba a verse la boca, y yo como era la que siempre marcaba las estaciones pues era como la solista en ese momento, en eso voy al banco y empiezo a decir mi poema, y van a agarrar la harina y la avientan al compañero, y mi compañero venía saliendo, diciendo su poema bien concentrado y llegando junto a mí; en ese momento echo una harinada ipaz! [risas] pero lo bañé en harina y él tan profesional seguía diciendo su poema [más risas] y dando la vuelta hacia el público, bueno, se tiraba de la risa el coreógrafo, se tiró al piso de risa y todos, porque no sabíamos, digo, bueno, ya nos enseñó cómo agarrar el puño, aventarlo hacia arriba, y con la luz hacía una nube preciosa ¿no?, ya después nos enseñó; el caso es que retomamos la bailada.

Jaime: Hay que retomar la danza, pues a seguirle dando, Toña.

Antonia: No nos queda otra.

Jaime: No nos queda otra, si no nos morimos, ya que dejemos la danza nos morimos.

Antonia: ¿Será?

Jaime: Sí .

Antonia: Yo a veces, a partir de que se nos fue la maestra, me quedé muy mal, aparentemente muy fuerte ¿no? Porque tenía que ser fuerte, pero con una tristeza que dije “no, no quiero nada” Lo único que ahora sí me salvaba es que tenía que ir a la escuela, y tenía que ir por Guillermina. “Voy por usted, maestra, nada más, pero ya no quiero ir” y seguí dando clase, donde fue velada, ahí parada yo. El pararme ahí a dar clase era un trabajo, pero pensaba “tenemos que seguir y tenemos que seguir y tenemos que seguir” pero al mismo tiempo me sentía muy cansada y decía “no, tengo que dejar, ya pasó mi momento,

ya no quiero, me tengo que ir un tiempo. ¿A dónde, qué voy a hacer? ¿Quiero regresar ya más vieja y ya más tiesa para no poder hacer nada? Guillermina, ¿qué voy a hacer?” Me la pasaba hablando con ella todo el día y en la noche, y hasta la fecha vengo, le platico, me peleo, le digo y le reclamo, hablo mucho con ella; pero ya no, pues nunca más va a ser como antes, por supuesto, nunca más, ahora son otras luchas muy difíciles, muy difíciles.

Jaime: Y eso tenemos que aprender todos, algo que pasó, ya pasó.

Antonia: Y está Epicentro, que ha funcionado, ha tenido buenas danzas, danzas de principiantes ¿no? Danzas elementales, pero que han sido realizadas con mucho trabajo de los muchachos que hacen un esfuerzo y están sacando cosas que son muy valiosas, y a veces bailan bien, pero ahorita con esta revolución que hubo bailaron desgastados, sin ganas. Todo el mundo les echaba el rollo “Si quieren no bailamos, no hay función, no hay nada, se les da el papelito y se acabó”. Y algunos entendieron y trataron de trabajar bien en clase, bueno, la función salió bastante bien, bailaron bastante bien, pero está esa lucha, esa falta de fuerza; ¿y sabes qué, Jaime? ¿Quién caramba va a formar maestros? Nosotros nos formamos solos, tomando clase y haciendo, yo jamás tomé una clase de metodología con nadie, nadie me dijo “aquí y allá”, nadie me dijo “este ejercicio sigue, luego este, y aquí así”.

Jaime: Bueno, y respecto a los videos, Toña ¿qué pasa con los videos que vio Lucio para que los editara CONACULTA?

Antonia: No sé, no sé si esos los manejó o los tenga Miguel en algún lado o si los tenga Orlando. No creo, porque Lucio hizo la edición ¿te acuerdas?

Jaime: Bueno, yo lo que supe, porque yo no estuve presente en el conversatorio, es que se le dio a Tovar.

Antonia: Ah no estuve yo, y no sé si Tovar lo mandó al Centro Nacional de Danza o qué, le voy a preguntar a Orlando.

Entrevista de Jaime Blanca Orlando Scheker

Cd. de Querétaro, Julio 2016.

Jaime: Mira, Orlando, todo esto se trata de una especie de manual que queremos hacer en la Universidad, alrededor no de la metodología sino de la asociación que tiene la técnica Graham con las artes contemporáneas por un lado, con todo el arte contemporáneo, pero eso yo lo estoy haciendo, lo que necesito son testimonios estrictamente sobre la técnica, no ejercicios, no explicación de cómo se hacen los ejercicios. Así que la primera pregunta, digamos, sería: ¿Qué fue lo que a ti te movió para escoger técnica Graham después de haber estudiado con Gloria Contreras y mucha gente más, qué fue lo que de la técnica te movió más?

Orlando: Pues mira, qué bueno que me preguntas esto porque es algo muy revelador, a mí se me reveló la técnica a través de una amiga que tú conoces, Giselle Bachman, ¿te acuerdas de Giselle? Ella y yo empezamos juntos en el taller de Gloria Contreras, o sea, yo estudiante de arquitectura, ella, freelancer, hippie, y así todo lo demás, y empezamos prácticamente el mismo día, entonces yo, obviamente, ya sabes, empiezo con mi disciplina, tratando de no faltar a clases, y entusiasmadísimo porque quería bailar, y observo en ella cómo su cuerpo empieza a cambiar contundentemente, hasta que un día la abordo y le pregunto “Oye, Giselle, ¿qué estás haciendo tú que yo no estoy haciendo?, porque venimos a la misma clase, la misma hora, nos vemos aquí, platicamos, nos reventamos igual, y yo veo que tu cuerpo está cambiando y yo sigo igual de jodido, de tiesito” Entonces me dice “es que estoy tomando clase en Ballet Nacional” y yo “y ahí ¿qué onda?”, me contesta “pues

ahí es en la mañana” entonces le digo que yo en la mañana no puedo porque estudio arquitectura, así que le pregunto “¿ahí que haces?”, me responde “pues ahí enseñan Graham” y le digo “¿qué es eso?”. Me explicó que consistía en una técnica, que te la pasas en el piso quién sabe cuántas horas, y luego ya te paras, centro y diagonal... más o menos me dio un panorama, ese fue mi primer enfrentamiento, o sea, a través de una compañera, del cuerpo de una amiga, yo veía cómo iba evolucionando, y luego, pasó, yo no podía. Llamé inclusive al Ballet Nacional, porque vi en el periódico Excelsior una convocatoria para nuevo ingreso, creo que me contestó Estelita, y resulta que me dijo “es para estudiantes”, muy pesadita, muy sangruncita, como siempre fue. “Es para jóvenes hasta los 21 años”. Yo tenía 23 años ya en ese momento o más, no recuerdo, pero era hasta 21. “Y es en la mañana y los horarios son tales, y tienes que hacer un curso de inducción” ...o algo así como una audición para ver si te aceptaban y entrabas a la escuela, y me dio los horarios y el costo, que era baratísimo realmente, no recuerdo cuánto pero era muy barato, pero dije “no, pues no puedo porque la escuela no me permite”. Y ahí se quedó latente, aunque yo siempre con esa inquietud de la técnica Graham. Nunca había visto bailar a Ballet Nacional, realmente estaba muy dedicando a mis estudios y a tomar mis clases en la tarde, y en eso me dice Giselle “oye, Orlando, van a abrir un grupo en la Academia de la Danza [porque era la Academia que luego se convirtió en Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza], un grupo para formar bailarines en tres años, y creo que van a dar técnica Graham” “¿y a qué hora es?” Me responde “es en la tarde” y yo “perfecto, pero bueno, ¿cómo le hago?” Me explica “mira, es un ogro, pero busca a Lin Durán”. El caso es que yo me armo de valor y voy a buscar a esta mujer, que no conocía, y me encuentro que es un pan de Dios, entonces llené una forma que me dio, me preguntaron qué otras técnicas había tomado, pues yo le puse que en ese tiempo ya había tomado ballet y tomado Cunningham, entonces me inscribí, y estaba en ese momento dando a manera como de audición, de introducción, Louis Falco, me acuerdo que me dio en ese momento Alan Sener, Juan Antonio Rhodea también me dio clase. Y entonces terminó

el curso de Falco, de la Compañía Falco, y nos dijo que iba a venir una maestra neoyorkina, en este caso era Judith Hogan, fue mi primera maestra de Graham, extranjera, mi primer maestro mexicano fuiste tú, Jaime, nos diste un curso de una semana, tres clases a lo máximo, y yo bruto, tieso y todo lo demás, hice mi mejor esfuerzo, me costaba mucho trabajo realmente. Ya cuando llegó Takako Asakawa, verla moverse a ella, una bailarina maravillosa, me impactó mucho, pero yo de necio, tenía la oportunidad, no me costaba, eran clases gratis, y venían muchos maestros neoyorkinos, este programa que tenía López Portillo en la Carmen Romano era muy apoyado por ella, y había muchos recursos en ese momento, y entonces empiezo a enamorarme de la técnica a través de ver cómo mi cuerpo se iba transformando, cómo voy logrando vencer mis limitaciones, mis dificultades, en fin, me costaba mucho, odiaba el piso, lo odiaba profundamente, desde la primera clase que me diste lo odiaba, porque no tenía fuerza, no tenía con qué. Pero empecé a reconocer sus virtudes a través del aprendizaje, del conocimiento de la técnica, obviamente el boom vino realmente cuando entré a la escuela de Ballet Nacional, cuando me invitaste, fuiste tú el culpable, ni modo, tengo que decirlo, el responsable, fue en el momento en el que dejé mi carrera y pude entrar a la escuela de Ballet Nacional, recomendado por ti en 1978, y en ese momento, cuando entré, empecé a conocer a profundidad la técnica Graham, porque sí hacía Graham en la noche, pero no había un método tan claro como el que vi que había en Ballet Nacional, y realmente quien me forma a mí en Graham es Ballet Nacional, los maestros de ahí, básicamente Antonia y tú, que fueron mis maestros pilares en ese primer año, fueron los que me formaron, los que me dieron las bases sólidas, y obviamente la experiencia vivida en Ballet Nacional, en la escuela, como alumno, luego ya en la compañía, la experiencia con todos los maestros de ahí, con los maestros extranjeros que fueron fortaleciendo mi formación, yo creo que fue descubrir mi cuerpo a través de la técnica, conocerlo y darme la sabiduría corporal que ahorita de algún modo me queda, porque el cuerpo se pierde, pero la sabiduría está ahí almacenada. El conocimiento de la técnica a través de mi cuerpo, eso es lo que me hizo

enamorar me de la técnica, porque realmente me hizo bailar, cosa que a lo mejor hubiera logrado con otras técnicas, a lo mejor otro hubiera sido el proceso, pero en mi caso particular fue la técnica Graham la que me hizo bailar.

Jaime: Muy bien, y eso es en tu caso particular, eso es lo que te hizo enamorarte, pero ya como bailarín y como maestro de esta técnica, cuáles son los puntos clave que tú consideras que son fundamentales para un maestro y para que los alumnos pueda llegar a entender esta técnica que aparentemente ya no funciona para el núcleo de danza que ahora se maneja en México, que ya no lo consideran como una técnica formativa, y prefieren tomar clásico en lugar de tomar Graham, pero ¿qué virtud tú le ves a la técnica como técnica? aparte de lo formativo, que eso ya lo vemos por sentado, ¿cuáles son los puntos sobre los que tú crees que se sustenta esta técnica para hacerte un bailarín con alma?

Orlando: Creo que el mismo trabajo físico que involucra la técnica Graham, el trabajo del área del plexo solar, el área de la pelvis y la contracción y el release que son los principios básicos de la técnica, siento que le dan al bailarín formado en Graham una cualidad específica. Para mí fue muy claro cuando en su momento vino Philippe Tréhet, el francés que montó *La corrupción del edén*, aquel famoso dueto que bailaban José Luis Hernández y Eva Pardavé, se lo montó a la Compañía Nacional de Ballet Clásico, y cuando vi a dos excelsos bailarines, que eran Domingo Rubio y Tihui Gutiérrez, y cuando los vi a ellos, dos excesos bailarines de clásico, y veo a mi adorada Eva y a José Luis, cuando podía comparar los dos duetos, al final de cuentas decía “me quedo con José Luis y con Eva”, a pesar de las limitaciones que pudiera tener José Luis, el virtuosismo de Eva es indudable, pero a pesar de esa diferencia de bailarines que había, me gustaba más la interpretación de los nacionales que los clásicos, yo digo que la técnica Graham dota a los bailarines de un brillo especial, de un aura energética que yo creo que es lo que de algún modo Guillermina vio cuando hizo Epicentro, esto que hablaba de la luz, del cosmos y de toda la filosofía envuelta en Epi-

centro, pero creo que es esa cualidad que le da al bailarín la técnica lo hace ver de un modo diferente a un bailarín clásico, puedes ver un virtuosismo de un excelente bailarín clásico de desempeño y admirarlo, el bailarín Graham tiene un diferente virtuosismo que para mí es algo físico que se ve, yo no puedo explicarlo de otra manera, habría que verlo y compararlo, no encuentro palabras para describirlos, pero es como un aura, un brillo, una esencia especial que le da, que ayuda mucho inclusive a la interpretación, el bailarín clásico siempre está como muy... tú lo sabes, el clásico se apoya mucho en la pantomima, y hay toda una elaboración de un lenguaje técnico, una impostación de manierismo, y en el Graham está como todo inmerso, está todo involucrado, el dramatismo, la corporalidad, la fisicalidad, la presión, el lenguaje mismo del movimiento y de la técnica, en fin , creo que es eso lo que a mí me hace preferir el Graham al ballet clásico, no es que lo descarte, pero sí creo que además es una técnica que te forma más rápido, a mi juicio, creo que te da más posibilidades de empezar a bailar.

Jaime: ¿No será algo que ahorita se me viene a la mente, que te forma como desde adentro hacia afuera y no desde afuera hacia dentro?

Orlando: Sí, creo que tiene que ver el trabajo interno, pero también pasa que podemos hacernos bailarines en Graham muy superficiales, y yo siento que es lo que está pasando ahorita en las escuelas en las que se enseña Graham, muchas partes de la república mexicana, y puede ser que también en Nueva York, no lo sé, hace años que no voy a Nueva York, pero creo que si la técnica Graham no la enseñas estimulando el trabajo muscular interno, que es lo que la hace maravillosa, también te puedes hacer un bailarín de Graham light, es decir, la manera de hacer Graham y no estar haciendo Graham, no estás realmente formado en Graham porque está descuidado el trabajo interno.

Jaime: Es un poco lo que nos decía siempre Guillermina, estás haciendo la “cascarita”, estás haciendo las formas, que es lo mismo que hace básicamente el ballet clásico, que trabaja básicamente en formas, en poses con movimientos, pero el Graham es un poco más profundo, yo

he estado pensando mucho alrededor de esto y creo que la interpretación que dan o que pueden dar los bailarines de Graham viene de cada ejercicio, viene de una obra hecha con un sentido muy particular de Martha Graham, y no es un ejercicio kinesiológico, además de que sí lo es. Pero entonces eso de la interpretación siempre causa mucho ruido a mucha gente, porque dicen “bueno, interpretar”. ¿Qué es interpretar? ¿Cómo enfrentaste tú esto del sentido y de la interpretación cuando ya empezaste a bailar? claro que cada coreógrafo pide diferentes cosas, pero además de lo que ya hablamos, ¿qué fue lo que te ayudó a ti a salir de pronto como el primer bailarín?

Orlando: Fue algo que me costó mucho trabajo, yo no lo descubrí a la primera ni en los primeros años, yo diría que los primeros 10 años, a lo mejor 8 o 7, no sé, no puedo dar número de años en específico, pero en los primeros años no creo que yo logré esa interpretación, yo siento que el momento en el que di el primer salto, que logré la interpretación, y cuando empecé a apoyar o a sustentar la forma en el trabajo emocional en el plexo solar, cuando empecé a posicionar la interpretación en el área pélvica, empecé a proyectar otra cosa, comencé a crecer como bailarín y era mi alimento diario en la interpretación, y es algo que entrenas todos los días, esa fuerza que te da el motor de movimiento, yo siento que fue lo que a mí me hizo despegar, yo creo que si no lo hubiera encontrado, a lo mejor no hubiera llegado a ser el bailarín que fui.

Jaime: Lo que estás diciendo es muy importante, porque recién se ha descubierto, ya se sabía, pero el área del plexo solar, sobre todo el área de los intestinos, y de todo, es como un segundo cerebro, porque es la parte en la cual caen todos los problemas, las emociones, entonces cuando se habla de emocional, uno piensa en el corazón, y no es corazón, es víscera, por eso dicen “eres muy visceral”, porque las emociones te salen del plexo, entonces se me hace muy afortunada la comparación que haces, porque hay una conexión muy fuerte entre esa área y el cerebro. ¿Y tú qué piensas respecto a ese punto, el uso del

peso? porque todo mundo tiene un peso, pero la técnica Graham lo usa de una manera muy particular, tú, como maestro, ¿cómo lo manejas cuando enseñas?

Orlando: En los últimos años a mí me sirvió mucho la observación, a partir de que yo empecé a hacer trabajo de asesoría metodológica, pero sobre todo en la Superior, que me tuve que enfrentar a un cuerpo colegiado, muy capaz, no son fáciles, es una planta docente fuerte, y tuve que sustentar toda una teoría de formación empírica, porque mi conocimiento es empírico, para poder dar ese camino. Pero en fin, empecé a darme cuenta de que precisamente el uso del peso en el cuerpo, cómo utilizas el peso en el cuerpo, es de los virtuosismos de la técnica, yo, retomando mis enseñanzas primarias de principiantes y de experiencia de años, tanto con maestros nacionales del Ballet Nacional como con maestros extranjeros, confirmo cada vez más que el centro está en los talones y ahí está el peso, a diferencia de la técnica Graham, yo siento que en el momento en que empezamos a ubicar el peso del cuerpo en el mero centro del cuerpo podemos desarrollar el fuera de centro que es el virtuosismo de la técnica, porque no puedes trabajar el fuera de centro si no tienes tu peso corporal correctamente colocado en el centro de tu cuerpo para que puedas salir del centro, suena algo contradictorio y extraño pero corporalmente yo así lo siento, así lo enseño y así veo los resultados, empiezo a ver esta cualidad que tiene la técnica de poder viajar con el peso, trasladarte en el espacio en la totalidad de tu cuerpo, no que el peso quede en un lado y las piernas del otro, como sucede en el ballet clásico o en otras técnicas, entonces sí me confirma que el peso está obviamente en la conexión que va desde los talones a la coronilla, en esa línea vertical, por lo tanto a medida que centres tu peso ahí, todo lo demás que hagas con las extremidades va a lograr un virtuosismo específico, que para mí es lo que requiere la técnica Graham, obviamente esto no solo, apoyado por las espirales, por algo son las espirales, no puedes lograr un fuera de centro si no tienes las espirales correctamente conectadas para poder evolucionar en el espacio.

Jaime: A propósito de las espirales, las espirales son el mismo principio de oposición, pero es un principio de oposición que no siempre es visto, sino que son conexiones internas, hay una confusión que siempre nos remarcaba Guillermina, que esta conexión interior para hacer una espiral, que no son torsiones, que era lo que se enseñaba antes, sino que es esta conexión interior que no tiene que verse necesariamente como un movimiento, sino simplemente como una elevación, ¿cómo conectas estas espirales y estas oposiciones en todo el cuerpo, cómo le enseñas a los alumnos esto?

Orlando: Una espiral no se va a sentir, porque es una cosa de sensibilidad el trabajo, si no hay lo que acabas de decir, la elevación, es la famosa “liga” que tanto se maneja, jalas “acá” y con la fuerza opuesta jala en otro sentido, si tú al momento de hacer una extensión no tienes la resistencia de la espiral conectada con tu centro, con tu punto de apoyo, alargas tu pierna en un sentido, tu espiral debe estar conectada con tu pierna en sentido contrario hacia lo que le está mandando a la pierna pero no solamente en sentido contrario, tiene que ir hacia arriba y tiene que ir hacia abajo, es como ese centro motor que yo lo situé en la zona pélvica, como si salieran vectores de direcciones, de fuerzas en diferentes sentidos, dependiendo de qué tipo de movimiento sea, es decir va hacia abajo, va hacia arriba, va hacia la derecha, va hacia la izquierda, pero todo parte del centro, entonces son conexiones musculares que parten de ese punto pélvico del centro, pero son vectores que son difíciles de enseñar y de entender, porque el alumno tiene que descubrirla a través del trabajo; tienes que buscarle el modo de “desmenuzarle” el movimiento al alumno para que pueda entender cómo estos vectores funcionan a través de ciertas dificultades. Yo creo que esas son las cosas más difíciles de enseñar en la técnica y porque muchas personas no entienden la técnica Graham.

Jaime: Lo que me estás diciendo en principio es como lo que Rudolf Laban plantea en su kinesfera, nada más que al revés, es decir, Laban plantea que nos cruzan líneas de fuerza y Graham irradia la fuerza.

Orlando: Por eso se comulga con esta visión que tengo sobre el brillo, creo que cuando realmente logramos trabajar a profundidad esas fuerzas opuestas empezamos a emanar ese brillo, esa energía que emana el bailarín de Graham.

Jaime: Me recuerdas mucho cuando hablas de ese modo una pintura muy linda que se llama *Hombre que ríe*, que es hermosísima y que es justamente eso, una cara con un punto del cual se irradian toda la alegría. Siguiendo esta línea, hay evidentemente en todas las técnicas muchas líneas a seguir, y muchos modos de interpretar la técnica, porque es tan profunda que se puede manejar como tú quieras. ¿Tú crees que la técnica tiene esa múltiple posibilidad de desarrollarse hacia otras maneras que no sean las formas ortodoxas en las cuales están establecidas las secuencias regulares, y que produzcan el mismo resultado?

Orlando: Yo creo que sí, creo que por eso Guillermina eligió la Graham y pudo elaborar su lenguaje, porque si bien nos entrenábamos en Graham, no lo veíamos como bailarín en Graham, inclusive a mí me paso una vez en Nueva York, Pearl Lang pensó que yo era bailarín clásico. Depende de la sabiduría del coreógrafo de saber aprovechar la técnica para la elaboración de un lenguaje específico, y sí creo que la formación Graham te facilita el conocimiento de otras técnicas, o enriquecer tu lenguaje, tu gama de movimiento como bailarín en otras técnicas. No sé qué tanto, te soy honesto, pero sí creo que es posible que un bailarín formado en Graham pueda incursionar en otras técnicas, en otros estilos. A mí me pasó cuando tomé clases de Limón, yo no me sentía ajeno a la Graham y me sentía haciendo Limón, aunque es muy similar el trabajo de fuera de centro, el uso de la espalda, los motores, el péndulo famoso, que es algo que Limón lo maneja muy bien, pero que también ese péndulo no lo puedes sacar si no tienes el centro ubicado, si no tienes tu centro motor y tu centro corporal claramente identificados, difícilmente puedes lograr esta cualidad que te da al péndulo de Limón.

Jaime: Alguien dijo alguna vez que todas las buenas técnicas son casi lo mismo, simplemente cambia el vocabulario y el modo de pedir las cosas, y yo estoy de acuerdo en eso pero ahora refiriéndose a lo que está de moda, que bueno, siempre lo que está de moda “te acomoda” como dice el dicho, pero hay mucho rechazo por parte de la gente muy joven o que apenas empieza y que cómo les cuesta tanto trabajo hacer esta técnica o hacer otra técnica, por alguna razón que yo no comprendo, prefieren el ballet clásico para tener fuerza y luego hacer contact, release. Yo no encuentro cuál es la razón ¿tú crees que esos modos diferentes de movimiento pueden ser apoyados por la técnica Graham o nada más por el ballet clásico?

Orlando: Sí pueden ser apoyadas por la técnica Graham más que por el ballet clásico, por el uso de los impulsos, obviamente todas estas técnicas manejan impulsos en diferentes partes del cuerpo. Graham tiene el impulso muy claramente localizado, el ballet clásico, casi todos los impulsan, son todos a través del trabajo de las piernas y brazos, y también te puede ayudar el ballet clásico, pero no hay por qué descartarlo, lo que pasa es que como bien dices, es moda y la gente se va mucho por la moda, es como el modo de hacer coreografía, ahorita se trata de hacer evoluciones, les encanta ir al piso, dicen que odian al Graham por el piso pero todo el tiempo están en el piso, moviéndose en el piso, e impulsos de piernas, ves evoluciones muy maravillosas, porque ves virtuosismo muy bello en el movimiento, y hay coreógrafos; por ejemplo, una de las cosas que me maravillaba de Gerardo Delgado, era verdaderamente un excelente maestro y coreógrafo, recuerdo haber visto obras espléndidas con bailarines clásicos sobre todo, que lograban cosas extraordinarias. Yo creo que sí te sirve el ballet clásico, sí te sirve la técnica Graham, pero son los impulsos, dónde los colocas para moverte, porque a final de cuentas de eso se trata, no puedes moverte en ninguna técnica, en mi opinión, si no tienes localizado correctamente el impulso para moverte, o sea, si es el codo el que te va a llevar, el impulso está en el codo, cómo colocas el impulso en el codo para lograr el virtuosismo de ese movimiento, de esa forma, de

ese modo, es lo que le va a dar la cualidad, la característica de decir “ese bailarín está haciendo release o gaga”, es esta distorsión del movimiento que ahorita está muy de moda, pero vuelvo a lo mismo, si tú los ves moverse, ves que colocan impulsos en diferentes partes del cuerpo, tampoco creo que no haya un impulso de apoyo para lograr esos impulsos codificados de ese modo en diferentes partes del cuerpo, como pasa en el release y en otro estilo de movimiento. Por ejemplo, el virtuosismo del hip-hop, a mí se me hace maravilloso, o sea, dónde colocan el impulso para lograr esa ondulación de la forma, ese movimiento desarticulado que les permite lograr ese virtuosismo mágico, porque llega a ser mágico, pero obviamente es porque tiene muy claramente identificado dónde colocan el impulso para el movimiento. Esa es mi teoría.

Jaime: A mí me parece muy paradójico que cuando empezó Martha Graham ella se dio cuenta de que le hacía falta trabajo de piernas, entonces una vez que se casó con este hombre, Erick Hawkins, que era bailarín clásico, fue el primer hombre de la compañía, empezó a introducir varias cosas del ballet clásico codificadas a manera de ella, pero pasa mucho tiempo, y ahora curiosamente, el nuevo ballet clásico, el ballet neoclásico incorpora la técnica contemporánea a los bailarines, Jiří Kylián, Ignacio Duato, todos ellos, hay una interconexión, una fusión que empezó con Graham justamente, no porque haya sido la propulsora de eso, pero sí fue la propulsora de entender que algo necesitaba completar su técnica, y los del ballet clásico dijeron “algo nos hace falta para poder ser más expresivos”, entonces ante tal cosa, ¿tú consideras que es afortunado el hecho de que tomen los bailarines ballet y Graham?

Orlando: Sí y no; el sí porque es cierto, yo te hablo de mi experiencia en los años de dirección en los colegios de jóvenes que se han formado, que hemos comprobado que a partir de que empezamos a involucrar más el ballet clásico logramos mejores resultados en los desempeños de los bailarines, pero (ahí va el “pero”), volvemos a los impulsos y a la co-

locación del peso y a la colocación del impulso, de qué parte del cuerpo colocas el impulso, mi teoría personal es que si en Graham colocas o trabajas correctamente las piernas desde el piso no necesitas ballet clásico, o sea no sé si Martha hizo una concesión ahí o qué, o ella qué hizo, no sé qué sentía que le faltaba, pero yo sí creo que puede lograrse un buen trabajo de piernas en Graham si se trabajan correctamente.

Jaime: Ahora te pongo un cuatro. Cuando nos empezó a dar clase Kazuko en el Nacional, hace millones de años, todo el grupo se sacó mucho de onda, se convulsionó porque ella pedía al revés de lo que nosotros pedíamos en el piso, ella pedía las piernas rotadas y no paralelas. Entonces los resultados fueron excelentes, pero ella sabía cómo pedirlo, ahora mucha gente pide la rotación en las piernas en segunda posición, sobre todo, pero entonces el trabajo de la fuerza del sacro se pierde. Entonces ella insistió mucho en que si tú bajas las rodillas no trabajas, si mantienes las rodillas manejas el exacto y ella tenía todo un modo que nos movió muchísimo, y pasa el tiempo y llega Christine y ella nos mueve más el piso, y ella sigue adelante con la propuesta de Kazuko y nos conmocionó a todos, porque la escuela y el ballet no fueron los mismos después de ellos, se convirtió en algo. ¿De qué modo lo enseñan ahora en la escuela?

Orlando: Está esa tendencia de enseñar el modo de Kazuko, pero yo insisto mucho también en el trabajo que aprendí con Rossana, las rodillas al techo, para mi juicio lo que yo siento que pasa con la forma de Kazuko es que se pierde al momento de la rotación de las piernas, se pierde sensibilización de la contracción, de la localización de la elevación de la contracción, y obviamente como bien dices, de la fuerza del sacro; al tener las piernas con las rodillas hacia arriba no rotadas, yo siento que eso te ayuda a localizar más rápidamente, porque del otro modo también se localiza pero es más sospechoso, para mi juicio creo que se localiza más rápidamente cuando trabajamos las rodillas hacia arriba, paralela, yo ahí difiero mucho del trabajo de Kazuko e incluso de Christine, he batallado mucho porque a partir de Christine, algunos

maestros , no todos, insisten en trabajar la primera posición muy larga, muy separado del sexo, o sea muy larga la distancia con la finalidad de lograr mayor movilidad de la pelvis, creo que básicamente de pelvis, yo estoy de acuerdo de que sí se logra mayor movilidad pero creo que lo maravilloso de la técnica Graham es lograr esa misma fuerza y esa misma movilidad pero con las piernas recogidas, pero yo he comprobado que se pierde mucha fuerza de los abductores con ese trabajo, porque hay un esfuerzo extra al momento de jalar los talones al sexo, no tanto que no te puedas mover, no se trata de eso, sino una distancia cómoda.

Jaime: Yo creo que depende del cuerpo, de qué cuerpo tienes.

Orlando: Sí, depende del cuerpo, pero yo ahí tengo mi teoría, yo sí estoy un poco en contra, no en contra, sino que no estoy de acuerdo, no lo enseñé así, yo enseñé las piernas, digamos, a la antigua: En paralelo... sí, o sea bien, bueno, paralela la segunda y la primera posición, pues en una posición cómoda, de las piernas, que te permita la movilidad, pero también que te fortalezca el trabajo de los aductores, que eso también se lo aprendí a Rossana, ella insistía mucho en eso, creo que era de los puntos en que no estaba de acuerdo Rossana con el método de Christine, pero nunca lo dijo.

Jaime: No, sí lo dijo, delante de ella.

Orlando: La cosa es que difería Rossana de Christine en esas cosas, a mi juicio. Y sí, yo, por ejemplo, hay cosas que he comprobado, que sé, este trabajo tan distanciado... o sea sí, sobre todo los hombres, las mujeres no tienen grande dificultad.

Jaime: No, la mujer se puede poner los talones a la boca.

Orlando: El problema es que a los hombres les quita mucha fuerza en el sacro, y ves las espaldas de hombres que no tienen ese problema, no tendrían problema por su elasticidad del sacro caído; lo tienen caído,

y cuando corriges esas cosas sí pueden estirar la espalda (obviamente que tienen que trabajarlo), la cosa es que estén convencidos de que el trabajo es correcto, de que va a funcionar de otro modo, yo no digo que el trabajo de Christine funcione también de otro modo, yo no quiero descalificar el trabajo de Christine, ni el modo de Kazuko, ni valorar el de Rossana, sino que simplemente me quedo más o prefiero este trabajo que le aprendí a Rossana, que también te lo aprendí a ti, a Toño, es el trabajo en el que a mí me formaron, por eso hablo de la antigüita.

Jaime: A propósito de la antigüita, ¿no crees tú que hay una necesidad en cuanto a la gente joven ahora, que tiene a un mundo que ha cambiado muchísimo? La pedagogía ha cambiado radicalmente, hay otro modo de enfrentar la pedagogía totalmente diferente, ¿no crees tú que hay una necesidad de parte de los maestros en cualquier técnica (no nada más de la técnica Graham) de cómo hacer una revisión pedagógica sustanciada en la kinesiología para poder enseñar lo mejor posible? Aunque la técnica lo tiene de algún modo, te lo digo en referencia a los talones en primera y todo, porque muchas de las críticas que tiene la técnica es justamente que pierdes la curva lumbar cuando tienes demasiado cerca las piernas, que se te comprime la curva lumbar y hay mucha tensión en las ingles, y sobre eso los kinesiólogos dicen “es que eso te lastima”; traer las piernas demasiado cerca, por más que trates de estirar la columna a menos que seas muy elástico, te lastima, y las ingles, que es un problema con casi todo mundo, la gente que hace piso en Graham se quejan muchísimo de que el dolor de ingles es terrible, sobre todo si estás haciendo paralelo, entonces ¿no crees que hay una necesidad, por un lado eso, por otro lado la necesidad de cambiar un modo de enfrentar la técnica, realmente como hacer un congreso Graham para ver cómo vamos a enfatizar cosas como disciplina, auto consulta, auto conocimiento, pero también conducta dentro de la clase, sentido de comunidad? Que se ha perdido muchísimo gracias a los medios electrónicos, y sobre de eso, ¿qué más de la técnica podemos echar mano? Porque la técnica es un mundo impresionantemente profundo, ¿de qué podemos echar mano para poder enganchar hacia esta

técnica, que es muy productiva a la gente joven? Yo creo que es un punto muy difícil, dado que la gente ha cambiado radicalmente, ante su compromiso hacia la danza.

Orlando: Tu pregunta son varias cosas...

Jaime: Muchas...

Orlando: Yo creo que sí es necesario entrar en un proceso de análisis y conocimiento kinesiológico del movimiento del cuerpo para enriquecer la formación en la técnica, eso es necesario de cada maestro, por un lado. ¿Cómo involucras a la juventud en este viejo proceso, con un nuevo proceso, con un nuevo método? Es que ahorita los jóvenes quieren todo al vapor, por eso tal vez cuesta tanto trabajo que entiendan que se necesita un periodo de formación. Como todos esos modos de moverse te dan la posibilidad de un desempeño escénico sin muchas exigencias físicas, por eso se “casan con eso”, no tienen la visión de lo que es una buena formación muscular, de que eso te va a permitir la longevidad en el oficio; al hacerte de una mejor formación muscular vas a lograr a bailar más años, entonces, como todo es ahorita al vapor, no importa si a los 25 años ya no bailas, porque pues ya tu cuerpo se acabó. Hiciste ahorita la comparación de los atletas ¿no? Una atleta ya a los 25 años es viejo, ahorita a los 18 o 16 hay un virtuosismo tan impresionante que ya rompieron marcas unos deportistas, pero no se dan cuenta tampoco que esos jóvenes que están rompiendo marcas también han pasado por un proceso de años de formación en ese deporte o técnica, a final de cuentas los deportes también son técnica, no sé por qué se pelean tanto por la palabra técnica, sino que ya técnica es otra cosa, y sí lo es ¿me entiendes?, es como decía en una plática de la Facultad de Danza en la Universidad Veracruzana, que uno tiene que partir desde lo filosófico, entonces la técnica es “hacer bien las cosas”; si partimos de ahí todo es técnica. Pero bueno, a lo que voy es a que creo que tenemos que vencer a la juventud a través de un buen trabajo informativo, de que

en la medida de que tú formes mejor tus músculos vas a lograr mejores resultados y ni modo, eso es de tiempo, o sea así hagas lagartijas, si no haces todos los días 50 o 60 lagartijas no vas a tener unos brazos o unos pectorales maravillosos, y si en un mes te descuidas empieza a bajar tu volumen o tu forma de los brazos o pectorales, pues lo mismo pasa con la técnica, si no trabajas diario las piernas, si no realizas el trabajo técnico que implica, pues no vas a formar el cuerpo adecuadamente, entonces el chiste es convencerlo, una de las cosas que hemos de algún modo implementado, y eso se lo agradezco al maestro Federico Castro, es que a través de su taller de composición coreográfica está permitiendo que los alumnos elaboren una coreografía y hagan investigación de un lenguaje coreográfico, y por un lado experimentan y les da las posibilidad rápidamente de llegar al foro, porque son trabajos muy elementales de acuerdo a las posibilidades del alumno, y entonces mantenemos el entusiasmo a partir de esta dinámica de voy a bailar, de que voy al foro, no que me tengo que esperar a que tenga cierto nivel para bailar, sino que jóvenes con poco, uno o dos años de formación van al foro.

Jaime: Es como la tradición de cualquier bailarín, de cualquier técnica.

Orlando: Exacto. Sí, de cualquier técnica, no necesariamente Graham, es un modo que hemos implementado y estamos sosteniendo para mantener entusiasmados a los alumnos, ahorita la queja es “que no me invitan a bailar”, ¿pues por qué no te invitan? porque no estás haciendo las cosas como deben de ser, como puedes. Es esta misma prontitud de la juventud, ya con cualquier cosa quieren bailar, y no entienden que se puede bailar así, pero no con cierto rigor que se espera a nivel profesional, a nivel de una compañía profesional.

Jaime: Acabas de decir algo que a mí me parece sumamente importante, la gente joven quiere hacer cualquier cosa posible, aunque no tengan las herramientas, para poder subirse al foro y hacer sus ocurrencias, literalmente las ocurrencias, pero por otro lado, ahora en ellos yo

veo (muchísimo), cuando hablabas del hip hop, que no es lo mismo bailar con una técnica dancística que bailar con una técnica acrobática, y es lo que buscan muchísimo, ciertas alternativas del movimiento, porque no es lo mismo bailar que moverse, entonces ahora lo veo, que están las grandes acrobacias, las paradas de mano, las cargadas, se basan prácticamente en acrobacia, pero entonces está otra vez ese hueco que la danza no te lo permite si realmente estás haciendo danza, porque la técnica te da las herramientas para bailar, no para hacer gimnasia.

Orlando: Yo creo que esto tiene que ver con lo que hablas de la moda, la moda es hacer algo que sea despampanante, yo quiero pensar que hay una mala influencia del Cirque du Soleil, ha venido a influenciar el desempeño de las compañías, ha venido a contaminar esta parte, no veo que haya una coherencia en el lenguaje que usan ahora los bailarines, entre el tema y el lenguaje, hay una disociación, es decir, voy a hablar del amor, pero por la forma en que me muevo puedo estar hablando de que “me estoy tomando un chocolate en la cafetería”, y quiere decir lo mismo, porque no hay una codificación del lenguaje corporal en relación con el tema, no se trata de “voy a hablar de la fragilidad, entonces hago unas evoluciones corporales maravillosas” acrobáticas, como bien dices, pero sin sustancia, entonces ¿qué pasa? que de repente ves cosas terriblemente aburridas.

Jaime: Eso es lo que mucha gente se queja de la danza contemporánea, y que por eso, yo siempre le digo a mis alumnos, la competencia que tenemos no es entre escuelas o grupos de danza contemporánea, sino que la gente no va a ver danza contemporánea por que se ha convertido en algo sumamente aburrido que nadie comprende más que mi tía, mi prima, mi novia y entonces la gente decide mejor a ir a ver *El cascamueces*.

Orlando: Sí, pero al final lo sabemos, no se trata de comprender, lo que pasa es que se ha perdido esa necesidad de moverle cosas a la gente, a que al espectador algo lo mueva o lo conmueva, o lo irrite o lo

patee. Mira, por ejemplo, un día estaba checando y vi un promocional del Nederlands en YouTube, eran como 3 minutos, un promocional maravilloso, usaban un fragmento de la *Consagración de la primavera* y ves diferentes piezas de Jiří Kyllian, y es una evolución de formas y movimientos, cada fragmento te está diciendo algo, hay una elaboración de un lenguaje claramente definido, y no sabes de qué te están hablando, pero no es importante que sepas, porque lo que te está dando te está conmoviendo, te está diciendo cosas, y va desde grandes evoluciones hasta movimientos muy contenidos, donde no va más allá de un señor que abre la boca y te echa quién sabe si es un grito o un llanto, o una sonrisa, pero algo te está diciendo. Igual ves a grandes bailarines haciendo grandes evoluciones técnicas, con grandes virtuosismos, hasta malabares, como dices tú, o acrobacias, pero ves elaboración, ves lenguaje, algo te toca, acabas de ver el promocional y dices “¿dónde se presentan y cuándo? ¡Quiero irlos a ver!”, eso se ha perdido, Jaime.

Jaime: Sí, estoy completamente de acuerdo contigo, pero no sé si estar o no estar de acuerdo contigo, yo mencionaba con lo del circo, creo que mucha gente, al ver el Circo del sol, se les olvida que la gente que trabaja ahí son ex atletas que ya son viejos, entonces trabajan en el circo y hacen cosas extraordinarias, y son los clowns de escuela profesional, y entonces creen que es fácil copiar, pero ellos tienen un trabajo impresionante por detrás y una disciplina impecable en todos los sentidos, pero la gente muy joven no quiere aceptar la responsabilidad del rigor, entonces yo creo que eso es un reto que tenemos que enfrentar tarde o temprano todos los maestros que damos alguna clase, no nada más Graham, se ha perdido ese sentido de rigurosidad que tiene que ver con la disciplina, no es algo que te imponen de afuera, sino que es algo que tú decides, por eso te proponía pensar y mantenernos en contacto, para ver de qué manera podemos abordar esta técnica que es tan profunda, porque es profunda, es valiosa, para poder extraer de ella los elementos que puedan interesar a la gente joven de otro modo.

Orlando: Yo creo que sí podemos buscar el modo, por eso estoy de acuerdo contigo en esto que hablas de capacitación y de investigación,

de actualizar conocimientos y de empapar a los maestros que están formando gente de cierta información metodológica y kinesiológica, de profundidad, de conocimiento del cuerpo, de los músculos, de la articulación, de cómo funciona, de cómo es su función, cómo se acomodan los huesos, empaparlos de eso, pero también sacar lo mejor de ahí para realmente enseñar del modo más óptimo, para realmente enamorar al alumno, que el alumno se enamore de lo que está aprendiendo. Yo creo que si le das herramientas a los chavos, posibilidades de ver que su formación es una cosa, pero que esa formación está enriquecida y que le permite diversos lenguajes, vas a mantener al joven entusiasmado, obviamente sin perder este rigor disciplinario de lo que es la profesión de un bailarín, que no es un hobby, que implica una disciplina, es algo que muchos de los alumnos de la escuela no entienden y por eso desertan. No les gusta la disciplina, no se acaban de convencer de la disciplina, es algo que yo comparo con el sacerdocio, esta vocación con el sacerdocio, la danza es como eso, es estar en la danza por alguna razón real y emocional. Siempre hemos batallado con la juventud, lo que pasa es que cada vez en las generaciones es más grave el problema, se acrecienta, de hecho ahorita nos aventamos el reto de abrir la licenciatura, al plan que ya tiene el bachillerato, porque obviamente necesitamos crecer, necesitamos alumnos, entonces por esto mismo de que no entienden los 7 años de formación planteados en el plan de estudios hemos decidido abrirlo, ahora nuestro reto como institución precisamente va a ser sacar bien formados a esos chavos en 4 años. Sí sería bueno, como bien dices, hacer un congreso.

Jaime: No, pues es que se hacen congresos de algún modo de las otras técnicas, en los centros de arte y en otros lados, pero Graham nunca se ha representado porque ellos ya no lo consideran como una técnica válida para esta época, entonces hay una lucha al menos de parte de todos los que hacemos Graham de revalidar que esta técnica es buena para los alumnos, por eso la Escuela Superior de Música y Danza, encima de todo, ellos ahí están trabajando.

Orlando: Sí, esa es una de las cosas que valoro de la Superior, el área de contemporáneo está altamente comprometida con la técnica, obviamente enseñan Graham, como yo lo digo, al estilo Superior, como nosotros enseñamos Graham al estilo Nacional, nosotros no enseñamos Graham al estilo Nueva York.

Jaime: Pues esas son básicamente las cosas que yo quería saber, sobre todo para poderlo incluir en este especie de manual para los maestros, para que se empapen y para que los alumnos tengan un manual de referencia de cómo es la técnica, para dejarles tarea y decirles que aquí hay un manual que se hizo sobre esto y escuchen a los antiguos bailarines y a los antiguos maestros que todavía seguimos dando lata, de las virtudes que tiene esta técnica.

Orlando: Es buena tu propuesta, me gusta la idea de lo que estás haciendo, la cosa es que hagan caso, yo creo que el problema es que mucha gente se confunde, porque no encuentra, si Graham no le da lo que está buscando, la necesidad, porque al final de cuentas es una necesidad de expresión, sino encontramos el modo de decir lo que queremos decir con el cuerpo, que no es el lenguaje de Guillermina, no es el lenguaje de Jiří Kyllian, es moverte por moverte, moverte haciéndolo, llenando ese vacío, esa inquietud que te lleva a ti a la danza, si no encontramos cuál es el modo, pues vamos a ser toda la vida frustrados, yo gracias a Dios sí lo encontré en Graham, a mí me preguntaban “¿por qué bailas en el Nacional?” Y yo decía “pues porque me gusta lo que hace el Nacional, a mí me acomoda para mí, y porque además a mí me ha hecho bailar, y soy feliz con eso”. Una vez le dije a Guillermina, “si yo soy el director del colegio es porque yo sé que el método funciona, porque quiero que este método llegue a mucha gente, y si yo asumo la responsabilidad es porque yo sé que ese método puede hacer muchos bailarines”, entonces la gente se confunde, creen que ese vacío o esa inquietud que te hace bailar lo vas a encontrar en la Graham, o lo vas a encontrar en el ballet, o en el hip hop, y a lo mejor no lo encuentras en la Graham o en el hip hop, a lo mejor lo encuentras en el tahitiano

y vas a ser muy feliz haciendo tahitiano, la cosa es que tú busques qué quieres hacer.

Jaime: Claro, pero alrededor de esto hay una cosa, que es mi propósito, que todo el arte contemporáneo tiene un punto de quiebre a principios de siglo XX, y entre ellos está la técnica Graham, y está relacionada con todos los quiebres que hubo en música, en teatro, etc. Y que evolucionó hasta los 50 o 60, más o menos, y a partir de esto se han venido repitiendo las rupturas que empezaron en los 20, entonces me preocupa que lo que ahora llaman nuevo arte contemporáneo no es sino la repetición de la repetición, lo que ya fue desde hace muchísimos años antes, y que no hay propuestas realmente innovadoras, sino son ya un poco cosas enloquecidas.

Orlando: Yo también pienso que es algo generacional en todas las artes, ahorita ya lo que está de moda son las instalaciones, hablando de pintura, que de algún modo las instalaciones son efímeras, ahí se parece algo a la danza, a menos que la empresa diga “compra una instalación para ponerla en tal lado”.

Jaime: Y ahora sucede que las grandes empresas compran una instalación y las ponen en el lobby de su empresa.

Orlando: O por ejemplo, el boom que ha causado el performance, que además es aún más efímero que la danza, porque no pasa más allá de ese momento.

Jaime: Que viene del happening que nos tocó vivir en los 50.

Orlando: Yo creo que es una lucha, una batalla que tenemos que librar, hay que ser necios, y si no, por lo menos hacer el intento, no quedarte callado, y no ver cómo se deteriora todo.

Jaime: Que yo creo que ahora hay propuestas muy interesantes de compañías, que tal vez no se entrenan con Graham, pero que tienen

resultados maravillosos y muy interesantes. Bueno, Orlando, muchas gracias por esta enorme plática.

Entrevista de Jaime Blanc a Rossana Filomarino

Cd. de Monterrey, N.L., 17 de marzo de 2016

Jaime: ¿Qué te movió a entrenarte en la técnica Graham? ¿Qué fue lo que tomaste en cuenta para decidir entrenarte en la técnica Graham? ¿Qué parámetros de la técnica o qué cuestiones te motivaron para entrar a la técnica Graham?

Rossana: Mira, yo llegué a la técnica por casualidad, porque vi en la televisión una función de Martha Graham y me encantó, no sabía qué era eso; investigué y llegué a la escuela, pero me quedé ahí definitivamente por voluntad propia, porque empecé (yo ya era bailarina, pues) a sentir cómo mi cuerpo iba cambiando, cómo podía y sigo pudiendo expresar de otra manera que me fascina, que iba conmigo, ¿me explico? El ballet no iba conmigo, era demasiado bonito para ir conmigo, yo soy un poco más ruda desde joven. Entonces, al empezar a conocer el método Graham, primero vi cómo mi cuerpo iba cambiando, las formas de mis piernas y la de mis brazos plásticamente, y bueno, supongo que la de la espalda, pero esa no la vi, no la podía ver, y cómo iba cambiando mi mente también, así que me atrapó, como diría nuestra maestra Guillermina Bravo, me sedujo totalmente la técnica y ya me quedé especializándome en ella, pues, porque eso sucedió en Nueva York y tenía yo muchas opciones, de hecho las probé, fui con Limón, fui a la escuela de Limón, fui con Paul Taylor, fui a muchas cosas que se ofrecían en ese momento pero ninguna me llamó como la técnica Graham.

Jaime: ¿Qué cosa de la técnica Graham fue lo que más te movió, te tocó para poder tomar esa decisión? ¿Qué cuestiones corporales, intelectuales, emocionales te movieron más para tomar la decisión?

Rossana: Yo creo que fue más bien lo que dijiste, lo emocional y lo intelectual, que siempre han sido los dos polos muchas veces ignorados en la danza pero que a mí me interesaban, siempre tenía la idea de que la danza servía para expresar cosas profundas e importantes, y la emotividad, bueno, esa la traigo congénita, integrada, como dirían hoy, es decir, la necesidad de expresión, eso fue lo que me atrapó, que vi una danza que servía, que se prestaba para expresar las pasiones humanas y por eso me fascinó, y que además que a la par va el contenido emocional con el contenido físico y el intelectual con el emocional, eso fue lo que me conquistó definitivamente. Como lo dirían en México, mi mero mole.

Jaime: En tu entrenamiento básico en la técnica Graham, yo supongo que hubo descubrimientos que acontecieron en ti, que te regalaron algo más allá de la técnica formal, por decirlo de algún modo, esos descubrimientos que fueron, como lo acabas de decir, lo emocional, lo intelectual. ¿Alguna otra cosa que se te haya revelado?

Rossana: Bueno, desde luego otras posibilidades que yo no conocía. Recuerdo perfectamente que descubrí el uso del espiral no en clase, sino agarrada en el poste del metro en Nueva York, pensando en la clase y tratando de moverme, sin moverme, claro, entonces encontré justamente el sentido del movimiento interno que es esa posibilidad de movimiento, el uso profundo de los músculos no solo exteriores sino internos también y la gama infinita de movimientos que se puede producir, ¿no? Como bien sabemos, el espiral que te hace girar, el cambio de peso que te produce un pitch o el fuera de Zen, el alargamiento interno que te sostiene fuera de centro, que eso todavía no existe, por ejemplo, todo es absolutamente centrado, se me hicieron autores nuevos y muy interesantes para aprender e investigar posteriormente.

Jaime: A mí me llama mucho la atención lo que acabas de decir, sobre todo para los estudiantes, para todos nosotros, el trabajo interno que acabas de decir, que estuviste en el metro, hay una relación; mejor dime si estoy equivocado, con el trabajo interior del ser, de tu ser como, con todo el planeta hablando ¿es correcto esto?

Rossana: Por supuesto, van, no te diría que son la misma cosa porque uno es absolutamente físico y el otro detona el impulso físico, pero van juntos. Recuerdo muy bien que un día este mismo maestro hace mucho le dijo a alguien “no puedes tomar una clase de Rossana si no te mueves por impulsos” y se me quedó muy grabado, porque yo no había pensado en ese momento, y sí, es precisamente eso, que es el impulso, un motor interno, un motor intelectual que se traduce en un impulso físico.

Jaime: Toda la teoría que manejabas cuando enseñabas la técnica, exclusivamente, rigurosamente, ¿la fuiste descubriendo por ti misma o además de descubrirlo por ti hubo algunos maestros que te manejaron para descubrir, para encontrar este conocimiento que tienes?

Rossana: Claro, uno siempre tiene maestros clave, yo tuve dos, tres, que son de los grandes intérpretes, como soy viejita tuve la suerte de tener también a los intérpretes casi originales de la compañía de Martha, entonces empezar fue formativo para mí, además nada menos que con Bertram Ross que con su manera de ser más frívola que todos los demás me hizo descubrir que tras la técnica no solo era la tragedia griega, sino que también servía para la frivolidad y eso fue muy bonito, y sus clases eran muy diferentes en ese sentido. Después Helen McGehee, una gran bailarina, aprendí muchísimo de ella, no te puedo decir qué en particular, pero tal vez la metodología de ser maestra, porque me acuerdo muy bien que allá en la escuela Graham habían muchísimos, cuarenta, cincuenta, no sé, tantas personas, muchísimas, pero ella solo corregía a unas cinco o seis, y dije “bueno, pues ni modo, tiene sus preferidos”, pero yo, esponja, por todos lados trataba de aprender y de aplicar lo que les decía; un día, después de varios meses, me hizo una

corrección y yo trabajé en ella, y a partir de ahí... y si antes eran cinco a las que corregía ahora éramos seis, es decir, ella veía quién hacía su propio trabajo para incentivarlos más, y creo que es una buena propuesta metodológica, si hay muchos alumnos en una clase y a algunos no les interesa trabajar, pues mejor dedícate más a los que sí trabajan y sí se interesan; y bueno, muchísimas cosas, porque ella también tenía una manera de moverse como diferente a la de los demás, no más suave, más bien como más curvilínea en todos sus movimientos. Y luego fue mi maestro David Wood, el sí en mayúscula, que el maestro daba terror a todo mundo, él era muy duro pero aprendí que es parte del oficio; a mí me todo demostrar clases para él y eso fue aprendizaje excelente porque tenía que ser perfecta, era peor que Guillermina Bravo, que nos tenía cuarenta cuentas en una espiral y él tenía ochenta, y lo tenías que hacer perfecto, entonces yo aprendí muchísimo con él.

Jaime: Es decir, ser demostrador te hizo comprender mucho más de la técnica...

Rossana: Claro, y también el método de enseñar, de cómo ir adelante en ejercicios de espirales, cómo prepararlo, cómo agregar esto, cómo agregar la espalda; puedo agregar equis, porque yo demostraba primero principiantes, luego principiantes intermedios, entonces todavía puedo apreciar ese proceso.

Jaime: Las secuencias que fuiste conociendo como metodología o como método ¿resultaron de ese encuentro contigo a través de esto que nos acabas de hablar o ya era una tradición que fuiste aprendiendo dentro de la escuela de Graham? ¿Tú ya tenías un cierto conocimiento de esta, digamos, metodología de la técnica o la fuiste aprendiendo con diversos maestros en la escuela de Graham?

Rossana: No, desde luego lo sigo aprendiendo, yo no conocía nada y lo fui aprendiendo allá, y después con la práctica. Sabes perfectamente bien que también de la práctica se aprende mucho. Cuando llegué a México hace 50 años ya tenía esos conocimientos bien estructurados,

sabes que fue muy constante mi llegada para que se consolidara la técnica Graham aquí en el país, y esto lo fui aprendiendo con los años de estudio, observando, yo siempre he sido una gente curiosa en el mejor sentido de la palabra, más bien investigadora, entonces yo misma sin que nadie me lo dijera confortaba las clases, comparaba las clases de un maestro con otro que había encontrado de bueno en una, qué conviene, en fin, como tratando de hacer lo mejor, yo no pensaba enseñar esta técnica, pero tengo el speech de maestra también congénito, entonces creo que con eso me preocupaba por mí misma de analizar para ver cuál era el mejor método finalmente y cuál me funcionaba más, y por ende aprender y aprender.

Jaime: Sería como fuiste logrando tu metodología personal sin pensar en ser maestra después, sino hiciste como tu cosecha...

Rossana: Una selección de cómo me gustaba que dieran las clases y ya después lo trataba de aplicar, o de cómo no me gustaba que dieran las clases, se aprende de los buenos maestros y también de los que no son tan buenos.

Jaime: Eso me recuerda mucho a las palabras de Guillermina: aprende uno más a veces de los malos maestros que de los buenos.

Rossana: Así es...

Jaime: Había contradicciones entre los puntos de vistas de los maestros, evidentemente supongo que sí, ¿cómo lo resolvías? ¿De qué manera? ¿Cuál era tu método, digamos, para poder resolver estas contradicciones, esa selección de cuando te daban clases? Tú lo resolvías a tu propio modo evidentemente ¿cuál era tu método para resolver?

Rossana: Creo que ser buen alumno es hacer lo que el maestro te diga, tratar de hacerlo, ya después si en tu cabeza piensas que está mal es otro asunto, pero creo que al tomar la clase debes tratar de cumplir lo

que te están pidiendo, en ese sentido creo que yo fui descubriendo lo que pensaba que pudiera ser funcional o mejor que otras cosas, pero nunca tratar de no cumplir.

Jaime: No solo es una contestación, sino es un consejo muy noble para los alumnos.

Rossana: Yo he tomado clase con un maestro muy famoso en México, Javier Francis, que me parecía totalmente erróneo lo que estaba pidiendo, pero ni modo, yo estaba en su clase y lo hacía, después me componía, pero en la clase lo hacía, ¿es lo que me enseña? Bueno, hagámoslo.

Jaime: De todos modos tú resolvías fuera de clase, tú decidías, esto sí, esto no, pero no durante la clase.

Rossana: Claro, después.

Jaime: Eso me parece un consejo muy sabio, para cualquier generación de bailarines. ¿Qué consideras tú que son los puntos clave para que un alumno tenga un aprendizaje completo, solido, independientemente de los puntos fundamentales de la técnica misma? ¿Qué es lo que el alumno debe de tener además de la gana de hacer danza? ¿Cuáles son los puntos fundamentales para que el alumno aproveche al máximo esta ansia?

Rossana: ¿De parte del alumno o de parte del maestro?

Jaime: De los dos, por un lado por parte del maestro, y por otro lado lo que a mí me interesa mucho es cómo enamorar al alumno a partir de su pasión, si la tiene por la danza, y cómo enamorar al alumno de parte del maestro con los principios que tiene la técnica sin que sea algo árido, aburrido...

Rossana: Yo creo que aquí no hay receta del arte, la clase es como un foro, tienes que hacer lo mejor, dar lo mejor de ti, entonces no hay receta, el deber del alumno mínimo es lo que acabo de decir, ir a la clase con el espíritu de aprender, de hacer lo que le pidan de la mejor manera que lo pueda realizar y también de asumirlo como propio, como lo decía en la mañana, voy a la clase a descubrirme a mí mismo, no solo a aprender sino a través de lo que aprendo descubrir algo que yo no sabía para ser mejor, ser mejor bailarín y ser mejor persona, entonces es lo que yo le pido al alumno, que con esa disposición (y tú lo sabes muy bien) échense de cabeza, y si se van a caer, cáiganse con todo y cabeza, pero no se caigan a la mitad por el temor de no hacerlo bien, más bien este arrojo hacia el movimiento, que viene de una disposición intelectual.

Jaime: Hay algo que me gusta mucho de lo que acabas de decir y me lleva a algo que también es muy fundamental, mencionaste algo que nos lleva a la carencia de valores humanísticos en la enseñanza actual. Hablando de lo intelectual, ¿tú consideras que esta pasión es importante dentro de un alumno y de un maestro, por supuesto, para poder cubrir todas las necesidades de la etapa de enseñanza-aprendizaje?

Rossana: De parte del maestro lo que se necesita es en primer lugar la generosidad, muchos tenemos conocimientos, pero no muchos tienen este sentido humano de querer compartirlo, de querer que los otros sean mejores que yo. Entonces yo también me echo de cabeza para que el que está enfrente de mí me rebase, entonces creo que esa es la actitud humanitaria del maestro, esa generosidad de compartir para que los otros sean mejores, y por supuesto, así uno mismo que es retroalimentado.

Jaime: Esto que es un poco escabroso actualmente en México, no sé si en el mundo ¿te parece a ti que es todavía viable (es un poco absurda la pregunta), es todavía viable para el entrenamiento con la técnica Graham, para las nuevas tendencias dancísticas?

Rossana: Te voy a contestar de una manera muy tajante, que va en contra de todos, pero eso sucede en México nada más. Ayer estaba leyendo un artículo, yo tengo una sobrina que se dedica a la enseñanza en Italia, lee cosas y me manda cosas y era justamente un artículo sobre las técnicas de apoyo para lo que se está haciendo ahora, entonces en ese sentido yo no lo llamaría de apoyo, pero no hay movimientos de tantas técnicas que tenemos ahora, yo creo que hay dos de apoyo que son fundamentales, que son el ballet y el Graham, ahora aquí en México solo se usa el ballet, no sé por qué, más bien sí sé por qué, sé por qué no se usa el Graham, creo saberlo, en primera porque es conocimiento general, piensan que si sabemos tantito ya lo sabemos, y pues no, como todo, es tan completa la técnica Graham que si no conoces todo el panorama, pues sí es muy aburrido. Es como si yo de un libro me quedo leyendo siempre el primer capítulo, pues qué aburrimiento, ese es un factor. Después creo que en eso he reflexionado mucho, inclusive he escrito muchas cosas a lo largo del tiempo, que ha habido siempre un mantenimiento entre el uso de la técnica para la formación y el uso de una técnica para el escenario, entonces se ha confundido en México esto de que el Graham ya es obsoleto, y si la estética por su puesto, inclusive algunas de las temáticas de Martha tan profundas en su tiempo ahora no nos mueven, pues cambian, entonces la estética y los productos que se han derivado de la estética son un asunto, y la formación muscular o sea intelectual, el motivo que da la técnica es otra cosa. Es lo que no se ha entendido, entonces se desprecia en ese sentido porque piensan que si muchos maestros enseñan de esto, de la complexión de las manos, de los pies, esto no pasa en otros países, si tú vas, yo he visto, no mucho, pero más que nada la gente joven se mueve mucho, los jóvenes, van a España y toman su Graham, toman su ballet, en la escuela que está dedicada a otra tendencia, pero como apoyo formativo tienen que ser cualquiera de estas dos técnicas o las dos, en Inglaterra, en fin, en muchos lados.

Jaime: En Burgos, en España, hay un festival en el cual es obligatorio, si tú quieres participar en el festival, hacerlo con Graham y con ballet, y luego haces lo que se te da la gana.

Rossana: Y no solo esa razón, sino eso está dedicado justamente a una competencia artística por el presupuesto, es parte de cómo, entonces no es válido.

Jaime: Es algo que me pareció muy gracioso, porque nos sucede o me ha sucedido durante muchos años, como a ti, que yo supongo que decías por qué usar la técnica de Graham, por qué hacen una hora y media de piso girando las triples en todas las actividades, creen que eso es hacer técnica Graham, o sea confunden hacer piso con hacer técnica Graham, que es un mundo profundísimo de conocimiento que involucra más allá que nada más hacer piso, tiene evidentemente esto que ver con personas que no pueden ir más allá de conocimiento superficial del movimiento de las formas, ni siquiera de la entraña del movimiento del piso, y que no conocen más allá, nada de lo que toda la técnica implica incluyendo las famosas secuencias regulares de la técnica.

Rossana: No, yo creo que no, yo creo que ningún perímetro, lo que pasa es que para conocer el movimiento a fondo pues necesitan tres o cuatro años mínimamente, y uno estudia eso, entonces los maestros que dan ahorita Graham no han tenido ese tiempo de información, y es por eso que se quedan en el principio, y hasta ahí quedaron, y claro, eso es una parte mínima.

Jaime: Casi la mayoría de los bailarines estudiantes, de los bailarines contemporáneos, siguen considerando que la técnica es dura, rígida, que no es compatible para las nuevas tendencias, y tienden en un 99.9% a evitar a toda costa la técnica, ¿qué podrías decir alrededor de todas estas cuasi obscenidades que se dicen alrededor de la técnica Graham, alrededor de esta aparente dureza, aparente rigidez, sobre todo en contraposición de lo que mencionabas de Bertram Ross?

Rossana: Es que otra vez vamos a lo mismo, no hay conocimiento profundo de la técnica para saber todo lo que puede expresar, así que yo creo que otra vez es una percepción equivocada de lo duro, porque

bueno, los movimientos, digamos, inclusive visualmente más fuertes son duros, visualmente, pero eso no quiere decir que sean duros para el cuerpo, entonces hay esa confusión. A lo mejor sí hay menos obras líricas en Martha que obras trágicas, pero no es cuestión de la técnica, pues yo creo que es una falta de conocimiento ahí; de hecho hay muchas malinterpretaciones, hay muchos que dicen que la técnica Graham arruina la espalda, no saben lo que dicen, al contrario, te podría dar un ejemplo, Antonio Torres, excelente bailarín, antes de que empezara a hacer técnica Graham conmigo no podía doblar la espalda, y con la técnica se arregló su espalda, son malentendidos por desconocimiento los que causan todas estas cosas, tú sabes muy bien, hay secuencias de la técnica que inclusive visualmente son muy ligeras y que se necesita mucha sutileza para poder hacer mucha ligereza digamos mental, e inclusive para poder saltar bien, yo creo que es un elemento más de los que están malentendidos de la técnica Graham.

Jaime: Perdón que interrumpa un poquito esto, pero hablando de Antonio, ¿te acuerdas que tuvo un accidente terrible? Después de ese accidente él volvió a bailar como si nada, claro que le costó muchísimo tiempo, mucho todo etc, etc., pero volvió a bailar y muy bien.

Rossana: Sí, tú lo sabes muy bien, y es un ejemplo. Antonia Quiroz y yo nos podemos poner también de ejemplo, ninguno de los que ahorita están bailando llegarán a nuestra edad bailando, por ninguno puedo poner mis dos manos sobre el fuego, precisamente porque la técnica no solo sirve para entrenarte sino que construye el cuerpo de una manera tan inteligente, tan perfecta que hace que el cuerpo dure, los bailarines de ahora no duran y tú lo ves, a los pocos años ya están muy lastimados, ya los músculos no les responden, etc., porque no tienen esa solidez de entrenamiento, no para ponerme de ejemplo, pero a los 68 años todavía me echaba toda una función de solista, entonces sin ese estudio de tantos años es imposible de realizar.

Jaime: Es evidente que esta técnica Graham es perfectamente compatible con los modos entre comillas nuevos, que irrumpe de vez en vez en el mundo de la danza, no hay ninguna contradicción en eso.

Rossana: Ninguna contradicción, menos en usarla mal, decir usarla sin el conocimiento necesario, porque sí hay una tendencia de hacer más light la técnica Graham, la tendencia general que vemos en algunos maestros muy reconocidos y muy famosos y que sí conocen bien la técnica, ¿eso a qué se debe? no sé, no puedo ir tan allá, pienso que es como va el mundo, pero bueno. Bien utilizada como parte de los motores internos, hace que esos motores se puedan aplicar en muchas cosas, yo no sé, si yo ahora aprendiera a hacer hip hop, seguro descubriría una manera de hacerlo mejor que el que ya sabe hip hop, aplicando la técnica, por decir un ejemplo, es como cuando después del metro de Nueva York descubrí que si en clase de ballet hacía dos piruetas usando la espiral sin que nadie se diera cuenta hacía cinco, entonces usando la técnica de esta manera puedes enriquecer otras cosas, otros conocimientos.

Jaime: El timing de las secuencias, el timing apropiado para que las secuencias funcionen, yo sé que es algo directamente personal, pero sí tiene que ver, yo supongo que debe haber una lógica que provoque que ese timing sea correcto para poder lograr que el ejercicio sea el adecuado, que el timing sea adecuado para las secuencias que se deben hacer, ¿cómo consideras tú que ese timing se puede encontrar? Aunque sea algo personal, el timing me parece fundamental en la técnica, y hacerles encontrar a los muchachos el timing correcto para que ellos se manifiesten en una secuencia es muy difícil. ¿Cómo de comunicárselos? no sé si sea por las circunstancias actuales...

Rossana: Me parece que es un problema, no creo que haya una herramienta que se pueda generalizar, recuerdo muy bien cuando fui a Nueva York con Guillermina a buscar a un maestro, yo no conocía Tim Wengerd y ella me dijo: “no, vas a ver, es en masculino lo que tú eres”,

y sí, ya cuando lo conocí, la manera del timing de él era muy parecida a la mía, pero cómo compartir eso, no sé, creo que sí hay un timing correcto para cada secuencia, generalmente los maestros tienden, no sé por qué, a acelerar mucho los tiempos correctos para que esa secuencia pueda tener la máxima expresión que le corresponde, no sé por qué se tiende a acelerar, eso si no lo sé, pero creo que depende de cómo, aparte de la manera de ser de cada uno que lo enseña y de cada uno que lo ejecute, del entendimiento, otra vez de lo que propone ese movimiento. No sé si yo estoy proponiendo con el movimiento un tema de, por ser simples, de dolor, difícilmente puedo poner un timing rápido porque eso me va a dar otra cosa, va a dar angustia, o lo que sea, respetando la forma del movimiento, porque creo que el timing va muy unido con el timing interno emocional, entonces creo que entender lo que nos está diciendo el movimiento nos puede dar el timing correcto, pero sí es subjetivo.

Jaime: Yo recuerdo una frase tuya, no sé si tú recuerdes que nos repetías cuando empezaba yo a tomar clases contigo, decías “en los brincos grandes hay que llevarse el piso con ustedes, tienen que llevarse el piso con ustedes, ustedes no se desprenden del piso, ustedes se llevan el piso con ustedes para darle peso al brinco” y yo veía que tú brincabas de un modo precioso, y era muy obvio que tú te llevabas el piso, y sin embargo yo lo veía muy rápido, y a la hora de yo tratar de copiar tu timing a mí me costaba el alma hacerlo, no sé si era una cuestión muscular pero ahora me lo aclaras con muchísima facilidad, muy pocos maestros recurrimos otra vez al sentido interno del movimiento para tomar el timing adecuado, me has develado una vez más algo muy importante.

Rossana: Creo que también va con la afinidad, el gusto por moverte de una manera y que finalmente hace que ese movimiento sea más profundo, más expresivo, vaya hacia que mejores esos brincos, que los des rápidos, y tenía la facilidad de hacer los dos, pero me gustaba e iban más con mi manera de ser que los rápidos y ligeros.

Jaime: Hablando de lo espiritual y lo emotivo, que todo esto va implícito en la enseñanza y la técnica, no es algo que elabores en una obra sino es algo que va implícito en la técnica, me lo acabas de decir.

Rossana: Respecto al por qué la técnica no es apreciada en México, creo que es muy importante, y está ligado también a lo que te decía, que en muchos lados está siendo más ligera la técnica porque así va el mundo, entonces yo creo que México (y tú eres partícipe de eso) sí ha hecho una labor con la técnica que en otros lados no se ha hecho, esa labor se ha interrumpido, pero en un momento, no es para ponernos una camiseta, pero después de la muerte de Martha creo que se mantenía mejor la técnica aquí que en la escuela de Martha Graham, y eso porque todos sabemos que la técnica nace de una necesidad. Martha no se puso así a decir “ahora vamos a hacer una técnica”, primero hizo sus obras y después de las obras sacó los movimientos para hacer un método de enseñanza, entonces la técnica está ligada a una necesidad expresiva coreográfica, y eso es lo que se hizo en México con la técnica, lo que hizo la maestra, lo que hiciste tú, lo que hice yo etc. Y bueno, después fuera algunos otros coreógrafos que hemos usado la técnica no tal cual sino para la necesidad expresiva del momento, entonces la técnica avanza, la técnica se mantiene viva, cosa que en ese momento, no quiero hablar de ahorita, porque no conozco tanto, no sucedía en Estados Unidos ni en la escuela Graham, sino que era la repetición de eso nada más por gentes que no eran creadores de nuevas obras, creo que eso es importante, ahorita todo eso se perdió y creo que es una lástima, pero así es la historia.

Jaime: Me parece recordar que una maestra conocida de nosotros comentaba que Martha Graham decía: “en el momento que dejáramos de reinventar la técnica, en ese momento mi técnica estará muerta, porque si se repite tal cual, tal cual, tal cual, y no se reinventa constantemente a partir de la necesidad creativa, la técnica está muerta”.

Rossana: Así es, e inclusive avanza, si vemos los videos de la compañía de Martha del año aquel, pues no bailaban tan bonito, si lo pone-

mos ahorita no pasarían un examen profesional, y lo mismo con los de ballet, yo vi un video de Nureyev cuando salió a principio de su carrera, pues ahorita cualquiera lo rebasa, porque las técnicas avanzan justamente en sí mismas por esta necesidad de expresión, y sí hay abismos. Es como el deporte, lo que hacen los deportistas hoy no lo hacían hace cincuenta años y nosotros somos lo mismo.

Jaime: ¿Tu consideras que además de las cuestiones emotivas e interiores, con un entendimiento más profundo de lo kinesiológico en el cuerpo se comprende muchísimo más la kinesiológica del cuerpo y por lo tanto puedes avanzar lo que antes no se podía avanzar? ¿Por qué no se tenía el conocimiento tan profundo?

Rossana: Yo no he estudiado tanto esas cosas pero sí veo un avance en todas las técnicas corporales, todas. Inclusive a mí me maravilla, por qué lo que a nosotros nos costaba tanto, tener una extensión aquí, era un logro, ahorita vienen como con el chip integrado con el que nacen los bebés, no saben hablar pero ya saben usar la computadora, lo veo a diario; así lo bailarines, ya nacen con la extensión acá, algo ha cambiado, ahí sí yo no sé, no sé de genética, no sé de nada, pero algo ha cambiado en el cuerpo humano también, nacemos con más facilidad para el movimiento, creo yo, no sé por qué, pero lo veo, en los estudiantes que llegan, ya todos tienen extensión, ya tienen empeine, todos tienen todo.

Jaime: ¿No crees que también tiene que ver algo con los métodos de enseñanza que han variado evidentemente?

Rossana: Sí, claro, por supuesto.

Jaime: ¿De qué modo ves una metodología apropiada para enseñar esta técnica? ¿Es suficientemente útil el video y el demostrador además de una explicación exhaustiva? ¿Cómo consideras que para personas que tienen poco conocimiento es más funcional una metodología?

Rossana: Es que (otra vez mi receta), depende del maestro, un buen maestro puede dar buena clase sin moverse de la silla, pero bueno, no es necesariamente así, también de repente necesitan ver un resultado, entonces, pues otra vez no hay un método, Jaime, yo creo que depende mucho de la personalidad y de las responsabilidades de quien imparte las clases. Creo que lo ideal es tener un excelente demostrador y utilizarlo para excelentes explicaciones, porque inclusive el maestro que hace todo no me gusta, porque finalmente el alumno copia, entonces no funciona tan bien, porque no se trata de copiar lo que uno hace bien o hace mal, sino de entender cómo se hace y por qué se hace.

Jaime: Ahora que dices eso me viene a la mente lo que decía la maestra Bravo, que decía: “ustedes si no pueden demostrar bien una clase, consigan algún bailarín que sí pueda hacer las cosas lo mejor posible, porque los bailarines jóvenes aprenden como los bebés, copiando lo que está bien hecho, y si copian lo que está mal hecho, están perdidos.”

Rossana: Sí, claro, pero yo al revés, pongo a Guillermina de anécdota también: uno de los últimos cursos que di de técnica en el Ballet Nacional, ella ya tenía muchos años, no sé cuántos, pero muchos, y todavía yo le ponía de ejemplo en comparación con ustedes porque decía las cosas mejor, entre comillas, mejor que los jóvenes, porque no son jóvenes, ¿entonces dónde estamos, el que sabe más o el que lo hace más contundentemente?

Jaime: Exacto, la contundencia del movimiento, lo que ella siempre habló. Yo recuerdo, haciendo un pequeño paréntesis, lo que tú dices que la ponías de ejemplo, nunca se me olvidará jamás cuando Donlin Foreman fue a darnos clase, que de pronto paró la clase de respiraciones en cuatro y dijo “¿Maestra me puede demostrar las respiraciones en cuatro?” y Guillermina por primera vez en la vida vi que se sonrojó e hizo respiraciones en cuatro verdaderamente extraordinarias, y él dijo “Si la maestra puede hacer respiraciones en cuatro así, ¿ustedes porque no lo pueden hacer?” bueno, nos puso en evidencia a todos en un modo espantoso.

Rossana: Porque ahorita, pensándolo, si fuera solo de ver, hújole, ahorita los muchachos con todo lo que hay en Internet de ver a los grandes bailarines tendrían el plato servido y no, entonces ahí falta lo otro, pues.

Jaime: Falta, valga la cursilería, falta el corazón de la técnica y justo alrededor de esto digo: la experiencia. El conocimiento de la técnica es insustituible para poder enseñar, la experiencia de conocer realmente la técnica, ¿cómo combatir esta superficialidad de la enseñanza de la técnica tan compleja como esta?, como diría Guillermina Bravo, para no quedarse en la cascarita de la técnica; esa era su palabra favorita “Estás haciendo la cascarita, mi amor”. Se necesita tener la experiencia de este conocimiento, de otro modo no puedes tener una visión personal.

Rossana: Ya te contestaste, eso no es pregunta, estás diciendo algo muy bonito.

Jaime: No, estoy reiterando algo. Es que a mí me conmueve mucho esto que me acabas de decir, porque, así como a ti se te quedó una experiencia que estabas comentando a los muchachos de algo que viste bailar después de tu conferencia, a mí nunca se me va a olvidar esta corrección o esta llamada de atención que nos hizo este maestro, poniéndonos de ejemplo a Guillermina que ya estaba entrada en años también para esas épocas; fue cuando puso *Terrenos de amores*. Ya sabemos que las palabras no mueven, no mueven nada, realmente no mueven nada, pero mueven todo. Pero hay algo que nos ayuda muchísimo y que no sabemos cómo remediar, esta es una pregunta consejo, y que no sabemos cómo remediarlo, la enseñanza de la técnica sin la música es sumamente difícil, entonces nosotros padecemos de esto de un modo terrible, realmente terrible, pero yo me acuerdo que, salvo las clases en que tocaba Rafa Elizondo, salvo esas clases, yo nunca tuve acompañamiento de piano, o las que tomábamos en Nueva York, y las demás eran con el tamborcito o el timbal de Luis Fandiño; eso era todo lo

que teníamos, y sin embargo había musicalidad en la técnica, el cómo lograr esa musicalidad depende, volvemos a lo del timing.

Rossana: Más que del timing, yo diría la dinámica, a la dinámica del movimiento, que internamente te da el fuerte, el bajo, el suave de la música, no sé.

Jaime: Y además ir con, sin ir con la música.

Rossana: Sí, sin ir con la música o ir con la música según lo que se pretenda, pero sí, has tomado algo muy importante, estamos acostumbrados al tamborcito del maestro, que muchas veces además pierde el tiempo, se pone a velocidades, todos los maestros aceleran con el tambor, entonces la secuencia no se puede ejecutar bien a esa velocidad porque están ocupados en otra cosa, e inclusive los músicos mismos, los que no están acostumbrados a acompañar clase empiezan y se van, y se van rapidísimo, es una lucha tremenda que tienen los maestros con esto, y sí es algo que hace muchísima falta, ¿por qué se ha derivado en eso? No sé, no te tengo la respuesta, e inclusive ¿por qué se ha dejado el piano? Eso sí, solo en México ha tenido tanto auge la batería, que no es lo ideal para la danza, no es lo ideal, no me gusta, vaya, es mejor que nada, mejor que el tamborcito del maestro, pero yo recuerdo en esa época que yo estudié Graham, no teníamos pianista, pero de repente llegaba una chelista, una cantante, había música en la clase, que sí es importante, porque este tipo de danza va con la música, pero de eso no te tengo respuesta, del por qué ha sucedido eso, yo creo que por cuestiones prácticas.

Jaime: Algo que tú ya mencionaste que fue muy lindo en tu plática, a pesar de que no era música yo tuve la oportunidad de tomar dos clases con Martha Graham, una de ellas a mí me conmovió profundamente porque llegó y era una clase de demostración para el Board, los de la compañía, entonces ella llegó y empezó a hablarles a los bailarines, y les empezó a soltar con una elocuencia, a pesar de que mi inglés es bastante malo, entendí que empezó a decirles tal cantidad de cosas

tan conmovedoras, y de pronto solo les dijo “and...” y empezaron a moverse, y el pianista, no le dijo nada al pianista, no le dijo nada a los bailarines, y de algún modo yo sabía que no había ningún acuerdo anterior a eso, sino simplemente ella era Martha Graham y llegaba a dar una clase de demostración con su compañía, pero la elocuencia con la que habló y que hizo que los bailarines pasaran de hacer rebotes y extensiones sin pasar por profundas ni pequeñas ni nada por el estilo a hacer jetés, a hacer una secuencia en la diagonal con grandes brinco, y luego una secuencia en el centro complicadísima, y luego otra secuencia en la diagonal, y luego los bajaba otra vez al piso, y cada vez que iba a hacer alguno de esos cambios lo lograba con una manera de decir las cosas que... bueno, te conmovía profundamente. Y los bailarines respondían no porque estuvieran los directivos de la compañía, sino porque ella tenía este don maravilloso de la elocuencia del que yo creo que deberíamos de tener mucho más conocimiento los maestros, que tú también lo mencionaste en tu plática, para poder dar las imágenes apropiadas para que el alumno responda y tenga una motivación interior y no el mecanismo, que es la famosa cascarita de Guillermina.

Jaime: Esto también ya está por demás, los lugares comunes para motivar son regaños. ¿Cuál sería la mejor actitud para descubrirle al alumno el misterio de la elevación?, por ejemplo, porque la elevación en el fondo para mí sigue siendo un misterio, ¿cómo lograr que un alumno se eleve? Realmente es un misterio. Le puedes decir mil cosas, le puedes poner a alguien que está elevado y todo, sin embargo no lo puede comprender, ¿cómo develar este misterio?, que la técnica está llena de misterios, en verdad es una técnica llena de misterios, el espiral es un misterio, que tú lo descubriste en el metro y otros lo descubren en el excusado, de verdad, es algo excepcional. Cómo lograr que los maestros y que los alumnos puedan tener, yo sé que no es receta porque no hay fórmulas para eso, pero, ¿qué lecturas? Yo pienso mucho en poesía para que los maestros y los alumnos puedan entrar como en un estado de ánimo especial que te da la poesía para poder dar imágenes, o la música o ¿qué propondrías tú?

Rossana: Pues mira, como lo decía antes, no me acuerdo, tú debes saber mejor que yo, porque tomaste más clases conmigo que yo.

Jaime: A mí me motivaba verte a ti.

Rossana: Porque yo ahorita lo haría de otra manera, porque eso va con lo que eres tú como persona, con lo que tú haces como creador, para mí la clase es el motor de la coreografía, entonces tiene el mismo proceso creativo, entonces va contigo en cómo estás en ese momento en la vida, ahorita probablemente yo daría mucho más imágenes que las que usaba cuando les daba clases a ustedes, no sé en ese tiempo qué hacía, no me acuerdo, pero siempre he tratado de relacionar con el sentido del momento, eso sí, ¿cómo? no lo sé, y te digo, depende mucho de la persona y de momento en que está la persona también, y también creo del entendimiento, de lo que pasa, es lo que decía Martha siempre “y es que si el corazón y bla bla bla” y en ese momento, como tú dices, sus bailarines y los que no eran sus bailarines o los alumnos, pues te iluminabas por dentro, si esas mismas palabras las dices hoy, es un hueco, entonces hay que encontrar lo del momento, que responda, el entorno social que se está viviendo, y a tu propia manera de estar en ese entorno, por eso es una creación, por eso no hay recetas, cómo le digo qué es estar elevado, yo puedo platicarle mi experiencia pero es lo que yo siento, no es lo que él va a sentir, le puedo dar una imagen de una pintura, le puedo dar una imagen en musical, o de la naturaleza, pero eso depende de con quién estoy hablando en primer lugar, de la edad del que está tomando la clase, del conocimiento que tiene en general, no de la danza, de qué tiene la clase, entonces es otra cosa que el maestro se debe adecuar al nivel general de las personas que están tomando las clases, si yo ahorita empiezo a dar un ejemplo de Botticelli para hablar de la ligereza, seguramente me mirarán así de ¿qué está diciendo la maestra? Y todavía hace unos años podías decir tranquilamente o en otro contexto, entonces yo creo que hay que tomar en cuenta eso.

Jaime: Desde su punto de vista, maestra, ¿qué opinión tiene sobre la profesionalización de la danza en México y fuera de México?

Rossana: Demasiado extensa la pregunta, de fuera de México no te puedo contestar, no sé, no sé lo suficiente, pues, de México tampoco, pero respecto a la profesionalización, es escasa, no se está haciendo lo suficiente para contrarrestar el movimiento general, que es la falta de estar en los foros sin ser profesionales, lo cual está bien si se asume como tal, pero está mal cuando se asume como profesional el que no lo es, vaya, me explico mejor: yo no estoy en contra de todo tipo de danza que se hace ahorita, la danza de la calle me parece estupenda, pero cada una en su contexto, si los que saben hacer solamente hip hop pretenden bailar en el foro la tragedia de Hamlet pues no, es decir, que son profesionales de la danza que no, cada cosa tiene su contexto, en este sentido es mi crítica, hay muy pocos profesionales, hay mucha gente que se dedica a la danza, de hecho yo he llegado al extremo de eso, lo digo aquí entre nos al decir que la danza tal y como las concebimos nosotros está en proceso de desaparición, ya no va a existir dentro de un rato, ya somos especie en extinción y yo creo que eso va a suceder inevitablemente, porque así sucede también, no sé si sucede tan grave en otras partes del mundo, yo creo que en otros lados se dan las dos cosas, se da este movimiento tan masivo, digamos, hacia la danza con poca profesionalización, pero también veo compañías que son compañías como las entendemos, un rigor, una propuesta, y aquí son muy pocas esas compañías, en relación a la gente que hace danza, poquísimas, entonces creo que es, no sé si es un problema, porque ya no interesa eso, no interesa la profesionalización como modus operandi de nuestro sistema cultural, válgame, de los que me oigan de CONACULTA.

Jaime: No, yo creo que es un punto importante que lo digas.

Rossana: Es que creo que es muy grave, ya no interesa si haces las cosas bien o mal, interesa que lo hagas, interesan los números, interesa la cantidad, entonces lo están logrando, hay muchísima gente que hace

danza, muchísima, como no importa la calidad, pues ahí estamos todos en el mismo barco, yo creo que está mal, siempre lo he dicho, porque sí es cierto que el arte cambia la sociedad, que si es cierto, no la cambia de esta manera, esta es una manera de integrarnos a esta sociedad que no queremos, decir ya los artistas no son transgresores sino son continuadores de régimen, ya me puse política, pero es que es así, Jaime, en ese sentido, porque luego muchos dicen “esto ya es extra de la plática”, que las becas del FONCA te coaptan, no es cierto, las becas del FONCA no te coaptan, a ti nunca te han dicho “tienes que hacer eso o tienes que hacer lo otro”, jamás, lo que sí te coapta es el sistema, este sistema que no importa lo que hagas, sino que hagas y que ahí estés y aparezcas, y que van 80 funciones, 85, entonces eso sí es entrar al sistema, es no cumplir realmente la tarea para la cual te estás preparando, lo que es subversivo, nosotros somos subversivos, en ese buen sentido, de que hace que las cosas cambien, progresen, y entonces así estamos siempre en lo mismo.

Jaime: ¿Qué es lo que gana o pierde al vincularse la danza contemporánea con las universidades?

Rossana: Yo creo que gana, no sé si pierde, no entra en mi conocimiento un caso donde la danza pierde, creo que gana en el sentido de reconocer a un nivel alto la profesión dancística, cosa que una escuela privada no te da aunque sea excelente, no es lo mismo ser egresado de una universidad y tener un título que haber frecuentado ocho años en una escuela, la mejor del mundo, que no te da ningún título, vaya, está el prestigio de las universidades como instituciones culturales milenarias finalmente.

Jaime: ¿Aunque dentro de las universidades algunas veces no sea óptima la enseñanza de la danza?

Rossana: Entonces estamos hablando de la buena y mala enseñanza, no de la universidad. Yo creo que las universidades que andan, una

crítica que siempre he hecho a nuestros directivos de danza universitarias, por qué no pugnan por una facultad de danza, en la UNAM es necesaria, nuestras grandes universidades en la Ciudad de México no tienen danza, es increíble, hay aquí, hay en Xalapa, hay muchas ahorita y la ciudad de México no tiene. Yo creo que mucho de lo que soy en parte se debe a que tuve una enseñanza por un lado latín y griego y demás cosas, y por otro que en mi escuela de ballet nos daban historia del arte con un reconocido poeta italiano, historia de la música con un compositor famoso, y así con maestros de excelencia de muchas cosas, no solo historia de la danza, es decir materias teóricas que en otras escuelas pues en ese tiempo pues qué es eso, entonces eso fue muy importante en mi formación y creo que eso es lo que te da la universidad, los programas universitarios en comparación con otras escuelas, que asumen la danza como un aspecto de la cultura que necesita estudios no solo físicos sino otros estudios, por eso creo que esa es la ventaja de las universidades, yo sí creo que es una ventaja que la danza se vincule a las universidades, como yo creo que debería haber más maestrías en danza, inclusive ¿por qué no unos doctorados?

Jaime: ¿Qué otros conocimientos crees que sea necesario considerar para estudiar en las universidades de danza contemporáneas?

[Interviene Emma Lozano]

Emma: ¿Qué conocimientos debemos sugerir a las universidades que incluyan a su formación hacia la danza? Por ejemplo, en el caso de nosotros...

Rossana: Yo creo que es lo que acabo de decir, claro, actualizado, estética, historia del arte, en fin, todo lo que es afín a la danza, todo esos tipos de conocimientos artísticos son importantes en la formación de un bailarín, porque estamos formando un artista, no un ejecutante, entonces el conocimiento como tal de lo que hacen para nosotros es importante, amén de lo que hoy hace falta, de las nuevas tecnologías,

eso deberían hacer las universidades, porque hasta ahora yo no he visto que den pie con bola con las nuevas tecnologías, hay muchas cosas pero no hay algo que diga yo “ah, wow, me revelaron el mundo como me lo reveló el teatro”, no, así que no, es todo un campo, no es porque esté negado nada más porque todavía no sabemos, son cosas que se deberían facilitar, esos estudios en serio de las universidades, anexo los conocimientos ancestrales de lo que es la cultura en general.

Jaime: ¿Cuáles son las fronteras entre un ejecutante, un docente y un coreógrafo desde la enseñanza?

Rossana: Es muy diferente, no son límites ni nada, es como si enseñas inglés o francés, son idiomas los dos, pero son diferentes, vaya, yo en mis clases de coreografía trato unos temas y trato unos materiales que a un intérprete para qué le hablo de estructura coreográfica, para qué le hablo de dramaturgia, digo, sí le sirven pero no a la clase, no a la clase técnica, para la clase técnica es todo eso de lo que hemos hablado, tus conocimientos los aplicas a todos, obviamente, porque todo te sirve, pero que sean limitantes no, y cada cosa tiene su especificidad, de cómo soy bailarín de contemporáneo, soy bailarín de clásico, muy diferentes danzas.

[Interviene de nuevo Emma Lozano]

Emma: ¿Qué perfil de personalidad requerirías tú para enseñar a una persona a ser maestro de danza contemporánea con técnica Graham, qué requisitos pedirías?

Rossana: Si quiere ser maestro ya tiene que conocer la técnica, es como lo que hacíamos con Jaime, que alguna vez hicimos, que fue muy interesante, un seminario donde todos los maestros ponen sus conocimientos en confrontación para aprender más, para formar un maestro, la verdad que yo en eso no soy muy “trucha”, yo no he formado maestros, he formado ejecutantes y he dado clase de asesoría a los

maestros, pero es un conocimiento práctico de cómo dar una clase, cómo llevar una metodología, ya formación de cero de un maestro de carrera universitaria no sé, no tengo la experiencia. ¿Cómo mejorar la enseñanza? Pues si es con proceso de actualizaciones en técnicas, si es de técnica o de coreografía, yo creo que la actualización constante es importante, súper importante en los maestros, sobre todo los que son de carrea, porque luego uno tiende por inercia a repetirse y entonces empiezan a aburrirse los alumnos y se hace un círculo vicioso que no avanza, provocar de algún modo una ruptura con esa inercia en primer lugar, ese sería el consejo, romper con esta inercia y luego actualizar los conocimientos con lo que se pueda, con lo que esté en disposición, video libros , pláticas con lo que se pueda actualizar conocimientos, o entre los mismos maestros hacer seminarios como lo hicimos, pero sí, la actualización es importante.

Jaime: Yo creo que eso de algún modo se habló en un principio, como nadie puede enseñar algo de lo cual no ha tenido la experiencia del conocimiento, sin conocimiento enseña como otra vez la superficie de las cosas, la forma, y como tú acabas de decir hace poco del contenido mismo, de la esencia, de adentro para afuera y no nada más de la forma, y luego que el contenido hable por sí mismo, que es como un poco transgresor de algún modo a como iban los tiempos a principios de los 2000, lo que dice el poema es el poema mismo, lo que dice dentro del poema, lo que dice la danza es el movimiento mismo, eso como que ya también está es un posmodernismo caduco ya.

Rossana: Fíjate, ahorita recuerdo una anécdota muy bonita que nos ilustra este punto siempre de la maestra Bravo. Le quise enseñar el video del solo de Rodrigo Angoitia, que es un solo donde él hace de tres dioses prehispánicos, está sensacional, lástima que ya no lo bailé. En un momento es Quetzalcóatl, digamos; de escenografía son cuatro cosas contemporáneas de estilización de dioses prehispánicos, en acrílicos unos cuatro puntos cardinales (porque cada vez retomo la ceremonia de los cuatro puntos cardinales para empezar, reencarnar el nuevo per-

sonaje), total que cada vez hacía algo hacia a esas cosas, y Quetzalcóatl se subía de esta reverencia, por decirlo de algún modo, haciendo unas vueltas.... ya muy mayor, porque esto fue hace 3 años, y la maestra “No, si está muy bien, qué bueno, pero ¿por qué Quetzalcóatl hace chainé? Si estás en esta búsqueda tan personal, tan tuya de movimiento, por qué hace chainé?” y yo “¿Cómo que hace chainé?” y ella “Ponlo otra vez”, ahí voy, y las vueltas parecían tener tres chainés, entonces ella me estaba reclamando que estaba usando una forma conocida dentro de un lenguaje diferente, desconocido, y que no encajaba, y dije “ahh, pues si parece un chainé, se los voy a quitar, gracias, maestra”. Entonces ahí estamos siempre en esta disyuntiva entre el contenido y la forma dichosa, si tomas un camino pues debes seguir la lección que yo aprendí, que no eran chainés pero podían parecer.

Jaime: Bueno, pues yo por mi parte te agradezco muchísimo que nos hayas dado tus puntos.

Rossana: Es un gusto. Lo de la actualización es fundamental para que un maestro sea bueno, debe tener eso, un feedback de los alumnos, que cada vez está más difícil, y actualización.

Participantes de la UANL en la revisión de los programas

Danza Contemporánea I y II:

Miguel Banda

Danza Contemporánea III y IV:

Emma Lozano

Danza Contemporánea V y VI:

Deyanira Triana

Danza Contemporánea VII y VIII:

Cristina Garza



Jaime Blanc Zamora

Ganador del Premio a las Artes UANL 2015 en la categoría de Artes Escénicas. Miembro del Sistema Nacional de Creadores, en cuatro ocasiones. Fue, durante 37 años, bailarín, coreógrafo y maestro del desaparecido Ballet Nacional de México. Fue maestro de Metodología de la Enseñanza para la Técnica Graham y Director de la carrera técnica para la formación de maestros, en el Centro Nacional de Danza Contemporánea, en Querétaro. Ha impartido clases en todo el país como Miembro del Sistema Nacional de Creadores. Recibió el premio “José Limón” en 2003. Colaboró en el libro Encuentro en cadena, del Colegio Nacional de México. En 2008 fue invitado por la Universidad de Harvard, para el montaje en el Simposio sobre Diáguilev. Director de la Compañía Titular de Danza Contemporánea de la Universidad Autónoma de Nuevo León de 2010 a 2018 y maestro invitado de la Facultad de Artes Escénicas de 2009 a 2018.



Una reflexión sobre la enseñanza de la danza Contemporánea: La técnica Graham en el contexto mexicano, de Jaime Blanc Zamora, terminó de imprimirse en abril de 2019, en los talleres de la imprenta Universitaria de la UANL. En su composición se utilizaron los tipos NewBskvll BT 8, 10, 11, 14, 16 y 20. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Yarezi Salazar. Formato interior y diseño de portada de Claudio Tamez.



TENDENCIAS

*Una reflexión sobre la enseñanza de la danza Contemporánea:
la técnica Graham en el contexto mexicano*

Jaime Blanc Zamora

La publicación *Una reflexión sobre la enseñanza de la danza Contemporánea: la técnica Graham en el contexto mexicano* es el resultado de años de trabajo e investigación en un esfuerzo por mantener vigente la técnica. Teniendo como base su trabajo en el Ballet Nacional de México y su experiencia como coreógrafo y docente, el autor propone un diálogo con la comunidad dancística a partir de la necesidad de replantearse el trabajo metodológico de la enseñanza de la técnica Graham. Se trata de una herramienta para el docente de la danza contemporánea que se enfrenta al desafío del contexto actual, el cual cada día marca más distancia entre el estudiante y la técnica. Así mismo, ofrece al maestro una propuesta de trabajo para implementarse en cada uno de los ocho niveles de clase, con el fin de lograr el óptimo desarrollo del estudiante. Como valor agregado, esta obra presenta el testimonio de célebres bailarines y maestros dedicados a la enseñanza de la técnica Graham.

Este libro se realizó gracias al apoyo de Discursos Escénicos Contemporáneos UANL-CA-357, Cuerpo Académico de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León. El contenido de esta obra sienta sus bases en la investigación titulada *Fundamentos teóricos para la práctica disciplinar en los procesos de creación escénica*, llevada a cabo por el C.A. antes mencionado.

ISBN 978-607-27-1048-1



9 786072 710481



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO

EDITORIAL UNIVERSITARIA UANL



FAE

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS