

# Aproximaciones a la crítica de danza en México

GUSTAVO EMILIO ROSALES

Todo crítico, en la justa dimensión de su oficio, es también un pontífice; lo es en dos sentidos del término: por un lado, es un constructor de puentes: construye plataformas lingüísticas que unen creación y percepción; por otra parte, es un espectador especializado; la autoridad de sus comentarios está respaldada por un perfil profesional que integra un vasto conocimiento de su objeto de estudio, capacidad para aplicar diversas metodologías de investigación y análisis y una mentalidad que prefiere la duda y la rectificación antes que el prejuicio.

En seguida ofrecemos un panorama actual de la crítica de danza en México. Para ello contaremos con la ayuda de individuos que han decidido convertirse en espectadores profesionales para así tender puentes de comunicación entre la obra de intérpretes, coreógrafos y directores y públicos de la más diversa índole.

Cabe mencionar que el presente estudio—incluida la mayor parte de las voces que en él participan— es un eco del Primer Encuentro de Críticos de Danza, coordinado por César Delgado dentro del XVII Festival Internacional de Danza que tuvo lugar en San Luis Potosí, en agosto de 1997. Nuestra finalidad es argumentar que, debido a la riqueza y variedad de manifestaciones dancísticas que tienen lugar en el territorio nacional, existe hoy en día una necesidad apremiante de auténticos profesionales en materia de crítica especializada.

## Indicios

La historia de la danza mexicana puede muy bien comenzar en los pasajes más antiguos de la documentación prehispánica pero la tradición de la crítica de danza en México no nace hasta la segunda mitad

de este siglo, con el trabajo del periodista y musicólogo Adolfo Salazar, español transterrado que paralelamente a sus tareas periodísticas realizó una constante, si bien pasional, labor crítica, sobre todo la referente a la danza clásica mexicana. Por su parte, en la misma época el investigador Raúl Flores Guerrero documentó periodísticamente buena parte de la llamada “danza moderna mexicana”. Su labor—reflejada principalmente en sus colaboraciones para el suplemento *México en la Cultura*— y su trabajo como investigador (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM) y como efímero funcionario de la danza (INBA) superaron los requerimientos informativos para incluir niveles de argumentación, análisis y teorización. Su legado intelectual puede conocerse directamente a través del libro *La danza moderna mexicana, 1953-1959* (INBA/Cenidi-Danza, 1990).

Cabe mencionar que los estudios de Flores Guerrero en el campo de la danza no surgen de un vacío total: su antecesor inmediato, Luis Bruno Ruiz, estableció una empresa de pionero al comentar, en artículos periodísticos, asuntos de danza bajo la perspectiva de un amante profesional. El libro *La danza que me dejó su huella* (editado también por el Cenidi-Danza) muestra cómo a partir de impresiones sensibles, de esquemas emotivos, aparece también el germen de un lenguaje especializado en materia de crítica.

La estudiosa de las artes plásticas Raquel Tibol colaboró de manera decisiva en el desarrollo profesional de la crítica de danza en México. Su libro *Pasos en la danza mexicana* (Textos de Danza 5, Difusión Cultural UNAM, 1982) reúne testimonios y análisis del importante movimiento dancístico mexicano protagonizado hacia la mitad del siglo por Guillermina Bravo, Ana Mérida, Amalia Hernández, Rosa Reyna y Josefina Lavalle, entre otras. Por

medio de notas informativas, crónicas, entrevistas y, por supuesto, notas críticas—firmadas con su nombre o con los pseudónimos de Fidelio y Benito Rivas— Tibol estableció un camino fundador del periodismo cultural especializado en materia dancística que pronto recorrerían, en mayor o menor medida, intérpretes como Lin Durán o intelectuales que cubren un gran espectro de intereses temáticos como Carlos Monsiváis.

“El crítico profesional comienza sus trabajos consuetudinarios sólo mediante el forjamiento de un lenguaje que, de no existir tradicionalmente, debe ser inventado.” De tal modo, de acuerdo con lo que expresan sus propias palabras, Alberto Dallal (Ciudad de México, 1936) construyó casi totalmente su propia tradición teórica para abordar la danza. Con su trabajo inauguró, a principios de los setentas, lo que con toda propiedad puede considerarse como un lenguaje de crítica, investigación e historiografía en materia dancística. Algunos de sus libros clásicos en este terreno son *La danza contra la muerte* (UNAM, 3ª edición, 1993), *El “dancing” mexicano* (Oasis, 2ª edición, 1984; Lecturas Mexicanas, SEP, 3ª edición, 1987) y *La danza en México en el siglo XX* (CNCA, 1994).

A finales de los setentas, la costarricense Patricia Cardona (1949) se une a Dallal en la aventura de pensar la danza mexicana. “Para mí, la crítica es investigación, acción y creación”, señala. La eterna lucha con el lenguaje la ha llevado a buscar, en el campo de la antropología teatral y de la etología, senderos prácticos para la comprensión del fenómeno escénico. Algunos de los resultados más notables de su trabajo son los cursos *La Percepción del Espectador* y *La Dramaturgia del Bailarín*, así como los libros *La percepción del espectador* y *Anatomía del crítico*.

A partir de los ochentas, aumenta necesariamente el número de críticos que, desde entonces, combaten periódicamente para traducir la escritura espacial de la danza a una especial entonación de las palabras: Carlos Ocampo (1954), Óscar Flores (1961)—ambos de la Ciudad de México—, César Delgado (Rosamorada, Nayarit, 1946)—quien también ha escrito libros sobre personajes importantes de la danza



mexicana como Guillermina Bravo y Yolizma— y Evangelina Osio (Hermosillo, Sonora, 1946). Al mismo tiempo surgen otros que, por razones diversas, realizan acercamientos críticos interrumpidos, irregulares, o más cercanos a las estructuras periodísticas como Patricia Camacho, Rosario Manzanos, Colombia Moya, Patricia Pineda, Manuel Arista y Roberto Aguilar, entre otros. Y, claro, el creciente grupo de periodistas especializados en danza que básicamente laboran en medios impresos de nuestra ciudad —dentro del cual hay que incluir a Thelma Gómez, Patricia Velázquez, Maricruz Jiménez, Eugenia Pérez Olmos, Dora Luz Haw, Marisol García, Raquel Peguero, Mónica Mateos y Alejandro Roque (de San Luis Potosí), entre otros—, los cuales, en muchas ocasiones, “comen el mandato” a los críticos en la tarea de acercar las actividades dancísticas a públicos más numerosos y diversos.

### Propósitos

La crítica de arte puede adquirir el valor de una clarividencia especial, un acto de la mirada —acto, al fin y al cabo, de fe— susceptible de constituir una poética de la representación; pero en el plano inme-

diato de las actividades públicas tiene —en este caso la crítica de danza— la función de construir la memoria de su materia: cada texto de crítica o periodismo especializado forja historia, es un ladrillo de la torre de Babel dancística. Por supuesto, en el ámbito particular de los códigos artísticos, la crítica somete a la obra a un análisis que debería ser exhaustivo, con el fin de arrojar luz acerca del cómo y hasta del porqué del acto creativo. En este sentido, subraya Alberto Dallal —quien, además de crítico es literato, periodista, investigador y profesor; miembro activo, desde hace muchos años, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM—: “la crítica es un puente entre una creación artística y un consumidor de la misma. No es, como se cree, el puente entre el artista y el consumidor”.

Guillermina Bravo, directora de Ballet Nacional de México —agrupación que durante el presente año celebra su quincuagésimo aniversario—, señala que actualmente los posibles públicos para la danza mexicana están expuestos a una desorientación promovida, entre otras influencias nocivas, por las estrategias publicitarias y de manipulación ideológica de los medios de comunicación masiva. Ante esta situación, el trabajo de los críticos ofrecería una orientación correcta para valorar los elementos artísticos de un espectáculo; por tanto, también estaría en condiciones de brindar “un análisis que lleve a la educación de los miembros de una compañía o de un grupo independiente: bailarines, coreógrafos, maestros e incluso técnicos”.

“Seamos optimistas”, convida, por su parte, Carlos Ocampo —funcionario y crítico, colaborador de la revista *Siempre* y del periódico *El Financiero* y, desde 1993, titular del Departamento de Danza de la UNAM—,

la crítica, concebida como un riguroso ejercicio intelectual capaz de preservar el goce o el padecimiento que, en sí misma, la obra puede producir, lo que propicia es una ampliación de los límites de la

conciencia. Paradójicamente, el primer beneficiario de esta empresa es el propio crítico, pues a medida que impulsa su estudio por medio del escepticismo y de la reflexión, profundiza también en el conocimiento de sus propios mecanismos de percepción y análisis.

Para Patricia Cardona —periodista, investigadora, crítica y maestra, quien desde hace 25 años radica en nuestro país, colaboradora del periódico *Unomásuno*— este ejercicio de autoconocimiento, de estudio personal, no es para el crítico tan sólo una consecuencia de su labor, sino un requisito primordial para conquistar un lenguaje especializado.

El crítico, como el bailarín, tiene que fomentar en el espectador la credibilidad para con su propio trabajo. No se trata de provocar que todos estén de acuerdo con él —al fin y al cabo, cada cabeza es un mundo—, sino de reflejar una firme convicción que respalde sus palabras y que no permita, ni por un momento, que se sospeche que lo escrito ha sido motivado por interés, arribismo o venganza. De ahí que el crítico esté obligado a manejar un lenguaje orgánico que se identifique con el impulso orgánico de la escena. En mi caso particular, tuve que experimentar toda una revolución interna para encontrar un lenguaje que me diera la posibilidad de expresar lo vivo con lo vivo. Es ahí donde aparece el trabajo interno con el propio impulso, proceso que es fácilmente identificable: casi cualquier lector puede distinguir entre un texto escrito con el cuerpo y un trabajo meramente intelectual; percibirá de inmediato la diferencia en cuanto a ritmos, puntuación, dinámica, imágenes y juegos de palabras.

“Sin embargo”, aclara Ocampo, “el crítico debe ser capaz de compartir esta vocación de aprendizaje con creadores, lectores y —ojalá— con promotores estatales y privados”. De esta forma, “el nivel de producción artística sería mucho mejor para todos. Entonces sí estaríamos hablando de una ampliación de los niveles de conciencia”.

## Formación

Nos involucramos ya con los caminos que el crítico tiene para su profesionalización, tema que se manejó muy tíbiamente en el mencionado Encuentro de San Luis Potosí.

Para todo tipo de crítica existen en la actualidad tres caminos de profesionalización —señala Dallal—. Uno es el periodístico, en el cual tú te haces de tus propios medios de investigación periodística para ser el crítico de una sección específica. Otro es el académico, con opciones formales en el campo de la historia del arte o de la práctica de casi cualquier rama del espectáculo. Y, por último, el autodidacta: no necesariamente eres periodista o académico pero te gusta mucho determinado tipo de manifestación artística, de modo que empiezas a informarte al respecto hasta llegar a ser un espectador especializado. Ahora, todos los caminos están abiertos, el problema es la responsabilidad de profesionalizarte.

De acuerdo con un planteamiento de Patricia Cardona —en el cual establece que la percepción humana se rige por cuatro determinantes fundamentales: necesidades físicas, necesidades emocionales, experiencia de vida y expectativas acerca del futuro—, el oficio del crítico se apoyaría en el análisis de “los principios biológicos de percepción”, los cuales son “universales, objetivos y permanentes”. En suma, el crítico afinaría su labor en la apreciación minuciosa de elementos indispensables en la construcción de un lenguaje expresivo —economía de medios, sucesos imprevisibles, contrastes en la calidad de la energía y cambios de tono y dinámica—, así como en la consideración de “tres conceptos que otorgan unidad, claridad y coherencia a la creación escénica: estructura, dramaturgia y técnica”.

Para el estudio de estos elementos, según Cardona, el crítico debe nutrirse con los conocimientos de diversas disciplinas científicas y humanísticas; además de estar obligado a convertirse en un observador atento de los fenómenos naturales. Por tanto,

al no haber una escuela de críticos somos privilegiados, porque podemos estudiar historia y sociología del arte, antropología cultural y el oficio directo de la representación artística; las puertas del conocimiento están abiertas y esa dinámica de aprendizaje es muy apasionante, nada rutinaria; tú la eliges de acuerdo con tus principios. En fin, para el crítico, el mundo es una universidad abierta, maravillosa porque no hay límite posible.

Durante el Encuentro de Críticos se habló de que el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza), ubicado en el Centro Nacional de las Artes, debería ser el principal encargado de inaugurar uno o varios espacios académicos que coadyuven a la formación profesional de críticos. En una entrevista realizada a mediados de diciembre de 1997, Lin Durán, entonces directora de este organismo dependiente del INBA, comentó acerca de este asunto:

¡Pero cómo vamos a pretender brindar una preparación profesional si no la tenemos nosotros mismos! Si los que laboramos aquí somos autodidactas. Aún no hemos logrado que se abra una licenciatura en investigación y docencia en danza contemporánea. Es una vergüenza. La UNAM no ha querido colaborar tampoco, no hay forma de que entre ahí la danza en su aspecto académico, tampoco Bellas Artes. Tenemos años y años luchando por esto pero a los funcionarios no les importa (como no son artistas ni saben nada de arte). A pesar de que hay tanta gente dedicada a la danza los avances son mínimos, cada pasito cuesta sangre. Es una tristeza.

Importante es recordar que la maestra Durán fue relevada de su cargo en enero del presente año —después de un lustro de estar al frente de esta dependencia—, poco después de que el Centro cumplió su decimoquinto aniversario; su lugar lo ocupa hoy la investigadora Maya Ramos Smith.

## Relaciones

De acuerdo con Guillermina Bravo, Patricia Cardona, Alberto Dallal y Carlos Ocampo, los críticos de danza no deben limitar su trabajo a los siempre estrechos espacios del medio periodístico; por el contrario, su proceso de profesionalización les exige buscar el encuentro directo con los procesos artísticos. Apunta Dallal:

La crítica tiene una relación muy estrecha con la creación en la medida en que el crítico también le descubre al artista un mundo, o por lo menos muchos elementos, de la propia obra que, de otro modo, no serían tomados en cuenta por él. La tradición de la danza se construye por medio del lenguaje que los críticos elaboran en relación directa con las constantes transformaciones de los procesos de creación. Entonces, el corpus de crítica y el corpus artístico se alimentan entre sí, de modo que incluso pueden llegar a vigorizarse mutuamente,

Para César Delgado —investigador y crítico, colaborador de *Excelsior*, quien labora en el Cenidi-Danza— tales consonancias derivan en una relación entretendida paralelamente por el amor y el odio, en donde

lo ideal sería que los críticos asumiéramos una actitud mucho más abierta y atendiéramos todo lo que sucede en danza; pero desgraciadamente, por cuestiones de tiempo, formación y hasta por perspectivas políticas e ideológicas, uno se identifica más con ciertos creadores que con otros; es inevitable. Por otro lado, muchos bailarines y coreógrafos, en caso de que el texto no les favorezca, niegan o minimizan la presencia de la crítica especializada en danza y, pasado un tiempo, se quejan de que no hay nadie que escriba sobre ellos. Desgraciadamente, el bailarín que no tiene un biógrafo, que no tiene quién le haga una crítica, no existe; ésa es la triste realidad dicha sin afán de menospreciar el trabajo del artista. Por eso creo que los creadores nos buscan, nos quieren conquistar o nos quieren aniqui-



lar, porque finalmente nos necesitan, aunque sea para extenderles una carta de existencia.

La apreciación de Delgado es reforzada por el comentario que, al respecto, emiten dos coreógrafas de danza contemporánea. La sonorensis Adriana Castañón sostiene que la relación entre críticos y creadores es de dos tipos:

una de ellas es aséptica, diplomática; la otra, de recriminaciones mutuas: el coreógrafo confunde al crítico con un promotor y el crítico confunde la mala factura de una obra con toda la danza. Ninguna de las dos contribuye al crecimiento y desarrollo de la danza.

Por su parte, Alicia Sánchez, de la Ciudad de México, considera que

artistas y críticos hemos caído en un juego que vicia las posibilidades de la crítica como un medio de conocimiento preciso de la tradición dancística, de su memoria histórica y su contexto actual. Se escribe por preferencias personales, lejos de toda objetividad, al grado de que si las obras transgreden la personalidad del crítico, entonces son malas. Pero también los creadores caemos en este juego por-

que cuando los críticos escriben bien sobre nuestro trabajo, entonces son nuestros amigos. En resumen, no somos objetivos. Ambos bandos estamos muy necesitados de reconocimiento, al grado de que estamos construyendo nuestro propio club.

Ante tal situación, Carlos Ocampo dice que

cabría esperar que algunos artistas curiosos no creyeran que lo que dice la crítica es totalmente cierto pero que sí pensarán que puede ser parcialmente cierto y que en esa medida también sometieran su práctica a un ejercicio auto-crítico a partir de las propuestas que consideren acertadas. Y también que replicaran en caso de que consideraran que la visión del crítico es errada, argumentando a partir de su propia experiencia o de documentos de apoyo, para plantear las lagunas que pudiera tener el crítico y, de este modo, colaborar para que su visión se amplíe. Pero esa respuesta, al igual que la crítica, tiene que ser pública. De tal forma, uno espera ser leído críticamente y cuestionado públicamente para que, entre todos —artistas, lectores y críticos—, hagamos conjuntamente un ejercicio de creación.

### Contrariedades

Después de todo, independientemente del estado que guarden las relaciones entre ambos bandos, lo cierto es que el actual número de críticos profesionales de danza es insuficiente para el monto y la intensidad de las actividades dancísticas en México.

Señala Alberto Dallal:

Tendría que haber, por lo menos, en todo el país, un conjunto de setenta críticos y un conjunto de ciento veinte investigadores especializados en danza, para cubrir de manera eficiente todo lo que en México se hace en los diversos géneros de este arte.

Las consecuencias de la exagerada disparidad numérica entre creadores y crí-

ticos/investigadores de danza son, de acuerdo con Dallal:

nefastas para poder escribir una historia de la danza. Éste es uno de los principales problemas con los que me he topado como investigador de la historia de la danza en México: de inmediato me doy cuenta de que las fuentes son muy raquíticas, que hay muy poca documentación —las mejores fuentes que he tenido, en estos casos, han sido programas de mano, documentos del Archivo General de la Nación y testimonios de los participantes de la danza—. Esto se debe a que nuestra tradición dancística no ha contado con una crítica vigorosa, ininterrumpida, decente y profesional; por tanto, es muy cuestionable toda empresa que intente reconstruir un desarrollo histórico en materia de danza. Es una situación muy grave, que me preocupa mucho porque yo sí creo que en la medida en que hubiera una crítica profesional y continua de la danza mexicana estaríamos en disposición de fuentes que, acumuladas en los distintos medios, nos permitirían ir hacia la confrontación y corroboración de lo que realmente ha sucedido en este arte, a lo largo de siglos y años, por lo menos en el ámbito nacional.

Por otra parte, Carlos Ocampo considera otros aspectos de la pobreza del padrón de críticos e investigadores de danza en México:

Hay una situación que puede volverse grave. Me refiero al crecimiento narcisista, verdaderamente destructivo, de los miembros de la comunidad artística que, al no tener, en grado suficiente, interlocutores críticos con inteligencia, estarán muy embelesados con su propio ego.

Otra consecuencia es que los funcionarios crean que sus programas son perfectos, inobjetables; y que los promotores privados sientan que le están haciendo un favor a la humanidad al apoyar mínimamente a la danza. Además, los diversos públicos también se encuentran perjudicados ante la carencia de un conjunto sólido de críticos

pues no encuentran tantos accesos a opiniones que muevan a una reflexión capaz de superar las meras impresiones sensoriales. La carencia de críticos es un síntoma de empobrecimiento intelectual y considero sumamente perjudicial esta estrechez entre quienes hacemos crítica de danza, aunque a nadie le importe.

Además de exponer esta situación, los críticos señalan problemas específicos que deben enfrentar en la práctica de su oficio. En primer lugar, César Delgado menciona la falta de espacios para la manifestación pública del ejercicio crítico, lo cual no sólo es un reflejo inmediato de nuestra incapacidad social para cuestionar y analizar los fenómenos de nuestra cultura, sino también un conflicto que refleja los intereses creados en la actual administración de las actividades artísticas en el país. "De repente, a una institución o a un funcionario no le parece que se cuestione el trabajo artístico que promueve porque, directa o indirectamente, se le puede cuestionar su propia labor; preferiría que no se dijera nada al respecto".

Una limitación más para el crítico es señalada nuevamente por Delgado: "Los críticos, como los obreros, estamos muy mal pagados. En este sentido, nuestra actividad profesional se parece a la del bailarín pues tenemos que dedicarnos a otras cosas para ejercer el oficio, incluso entrarle a la jugada de las becas".

En este sentido, Carlos Ocampo opina que "gran parte de la pobreza del medio crítico en México, por lo menos a lo que a danza se refiere, se explica por la ignorancia del ámbito editorial y de los medios de comunicación en general". De acuerdo con su comentario, al lado de la escasez de publicaciones especializadas se encuentra la falta de continuidad en el trabajo periodístico de algunos críticos. Ambas situaciones restan credibilidad al ejercicio profesional de la crítica de danza.

Por su parte, Patricia Cardona ofrece una visión distinta del tema, que involucra un aspecto no considerado aquí por sus colegas: la voluntad individual por tras-

cender hacia un mayor nivel de calidad profesional.

Si tienes un medio donde expresarte, yo diría que la limitación tú te la impones. La máxima limitación que puede tener un crítico es no conseguir dónde publicar; de ahí en fuera, si ya consiguió un medio de expresión, el universo le pertenece, si no lo quiere explorar ya es su problema.

A los críticos nadie nos exige nada, ni eficacia siquiera. Estamos en libertad absoluta de hacer lo que se nos pegue la regalada gana. La única limitación es no tener un espacio y de nada vale la queja de aquellos que se lamentan de tener tan sólo una cuartilla y media. Si ése es el caso, pues ni modo, a ver si convertimos esa cuartilla y media en oro o en cobre, eso ya depende de nosotros. ¿Que nos pagan muy poco? Pero, por Dios, ¿a quién no le pagan poco actualmente?

Cada quien se marca sus propios límites. De eso estoy absolutamente convencida. Por eso me irrito mucho cuando, en los encuentros de periodistas culturales y de críticos, empieza siempre el mar de lamentaciones. Porque yo tengo veinticinco años en esto y me doy cuenta de que si en ese tiempo las lamentaciones se refieren a que todo sigue igual, entonces el que es sospechoso es el periodista y el crítico, no el medio; porque no es posible que en un cuarto de siglo no cambie nada. Uno es el que debe cambiar; uno es el que hace el mundo, uno es el que fuerza el medio ambiente; y si hay limitaciones y problemas, pues uno debe ver cómo los torea y supera. En este sentido yo creo en la fuerza y en la energía del trabajo fecundo, constante y permanente. No hay pretexto para nada y la quejadera es pura fuga de energía. Este planeta es muy grande, aquí cabemos todos, y si cada quien sabe conquistar su propio espacio, encontrará ahí la respuesta.

### Conclusión

El final de este breve recorrido por el panorama actual de la crítica de danza en nues-

tro país tiene el sabor de una certeza: carecemos de un número suficiente de críticos capaces de analizar y registrar las diferentes voces del fenómeno dancístico. Además, aquí tenemos que recordar que la mayor parte de los críticos en activo atiende tan sólo los espectáculos de danza contemporánea —dejando fuera géneros como el baile flamenco, la danza clásica y neoclásica, las danzas autóctonas y la danza autogestiva de los grupos sociales metropolitanos— y lo hace de manera muy limitada, pues en este terreno existe durante el año una oferta muy grande de espectáculos en contraste con el pobre número de artículos críticos al respecto.

Otros aspectos involucrados en la citada conclusión: el oficio de la crítica de danza carece de reconocimiento social como una labor creativa y necesaria: así lo demuestran los pocos espacios de manifestación que este oficio ha conquistado a duras penas en el medio editorial —pues su presencia es casi nula en otros medios de comunicación masiva— y la total imposibilidad del crítico para vivir de su trabajo debido a condiciones laborales poco menos que paupérrimas.

Se hace indispensable mencionar que en nuestro país las condiciones son más que propicias para el ejercicio profesional de la crítica de danza: tenemos que son abundantes y constantes los programas dancísticos de géneros diversos, sin olvidar las múltiples manifestaciones dancísticas que son propias de cada región de la República y las expresiones del baile popular urbano. En suma, los incipientes críticos no carecerán de motivos para ejercer su oficio; ni siquiera tendrán que preocuparse por el acceso a funciones e información, pues en estos aspectos casi siempre es posible encontrar amable apoyo en el personal administrativo de las instituciones o de parte de los propios bailarines. De hecho, el requisito indispensable para profesionalizarse en esta materia no difiere del que se necesitaría para emprender el estudio y ejercicio de cualquier otra profesión u oficio: en este caso, el principio básico consistiría en amar la danza con la suficiente constancia y esfuerzo como para convertirse en un especialista de sus temas. ◆