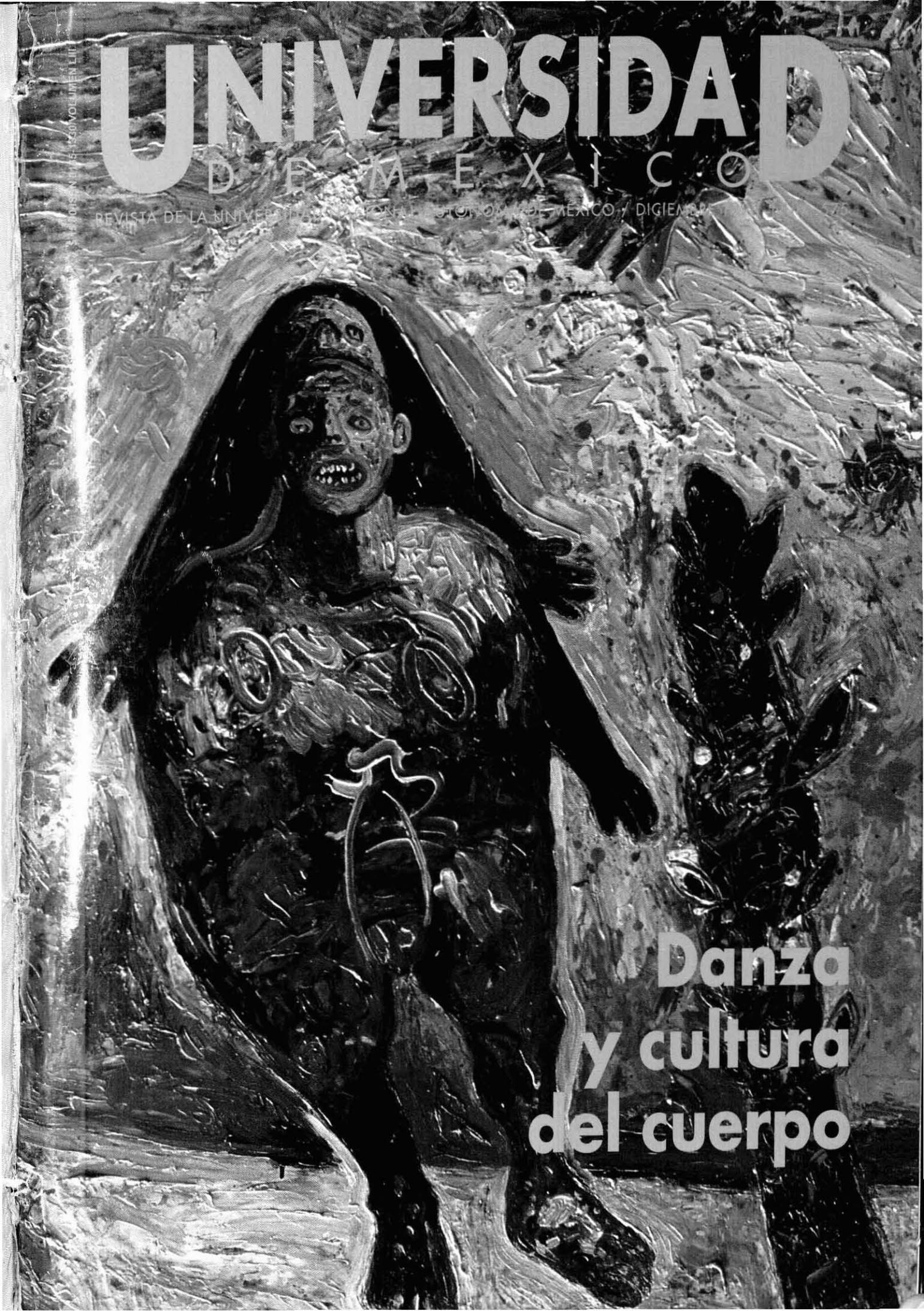


UNIVERSIDAD DE MEXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO / DICIEMBRE 2011

ISSN 0014-1801 VOLUMEN LIII

**Danza
y cultura
del cuerpo**



UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La revista *Universidad de México* da a conocer
su nuevo domicilio:

Los Ángeles 1932, número 11,
Colonia Olímpica, C. P. 04710,
Delegación Coyoacán, México, D. F.

Nuevo teléfono para suscripciones y publicidad:
606 69 36

Los teléfonos de la publicación seguirán siendo los mismos:

Dirección: 606 13 91

Coordinación editorial: 666 34 96

Administración: 666 39 72

Fax: 666 37 49

Correo electrónico (E-mail): reunimex@servidor.unam.mx

Internet: <http://www.unam.mx/univmex>



Coordinación de Humanidades

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

Consejo editorial: Raúl Benítez Zenteno, Rubén Bonifaz Nuño, Alberto Dallal, Juliana González, Humberto Muñoz, Enriqueta Ochoa, Herminia Pasantes, Manuel Peimbert Sierra, Ricardo Pozas Horcasitas, Josefina Zoraida Vázquez

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster

Publicidad y relaciones públicas: Rocío Fuentes Vargas

Administración: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: Revista *Universidad de México*

Oficinas de la revista: Los Ángeles 1932, número 11, Colonia Olímpica, C. P. 04710, Deleg. Coyoacán, México, D. F. Apartado Postal 70288, C. P. 04510, México, D. F. Teléfonos: 606 1391, 606 6936 y Fax 666 3749. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC Núm. 061 1286. Características 228661 1212. *Impresión:* Impresora y Editora Infagon, S.A. de C.V., Eje 5 Sur B Núm. 36, Col. Paseos de Churubusco, 09030, México, D.F. *Distribución:* Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: \$15.00. Suscripción por 12 números: \$150.00 (US\$90.00 en el extranjero). Ejemplar de número atrasado: \$20.00. Revista mensual. Tiraje de cuatro mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. Certificado de licitud de título número 2801. Certificado de licitud de contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86.

Correo electrónico (E-mail): reunimex@servidor.unam.mx

Internet: <http://www.unam.mx/univmex>

Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
MAYA RAMOS SMITH	◆ 3 ◆	El "silencio" del cuerpo en la época virreinal
PEDRO ÁNGEL PALOU	◆ 7 ◆	Hugo Sánchez: escribir el cuerpo
ÓSCAR FLORES MARTÍNEZ	◆ 9 ◆	El cuerpo sometido y liberado por la danza
JULIAN PALLEY	◆ 12 ◆	Dos poemas
ENRIQUE GUARNER	◆ 15 ◆	La expresión de la estética corporal en el toreo
ALBERTO DALLAL	◆ 18 ◆	Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico
NAIEF YEHYA	◆ 28 ◆	El cuerpo en la sociedad pancapitalista: entre la perfección del ciborg y la eugenesia
LUIS CARLOS EMERICH	◆ 35 ◆	Nacer, hacer, perecer: la pintura de Rubén Rosas
PATRICIA CARDONA	◆ 43 ◆	Cuerpos escénicos
MIGUEL LEÓN-PORTILLA	◆ 46 ◆	Tres poemas
CARLOS OCAMPO	◆ 48 ◆	Magníficos, perturbadores cuerpos déco
ANA MESSUTI	◆ 52 ◆	Reflexiones para un pensamiento jurídico no racista
SABINO CRUZ V.	◆ 57 ◆	El cuerpo como ofrenda: danza chichimeca de San Luis Potosí

LA EXPERIENCIA CRÍTICA

CARLOS SERRANO, MARÍA VILLANUEVA, JESÚS LUY, KARL F. LINK, ARTURO ROMANO	◆ 61 ◆	Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora
GUSTAVO EMILIO ROSALES	◆ 64 ◆	Aproximaciones a la crítica de danza en México
FRANCISCO JAVIER CASILLAS	◆ 69 ◆	La medicina del deporte en México
ALBERTO DALLAL	◆ 71 ◆	Inhabitual Tongolele
	◆ 73 ◆	Colaboradores

Presentación



No es nuestra Universidad la única institución en el país que asume la organización de tareas fundamentales como lo son la investigación, la docencia y la difusión de la cultura. Sin embargo sí es nuestra máxima casa de estudios la que planifica y realiza estas tareas a nivel profesional y especializado. A lo largo de su historia, la UNAM ha marcado rutas y sistemas, procedimientos y metodologías que, erigidos en modelos, han comprobado nacional e históricamente su eficiencia. En muchos aspectos, las soluciones y los procesos universitarios han convergido en esa alta aspiración, si no de todos los analistas de los fenómenos naturales y humanos, sí de la mayor parte de ellos: el conocimiento. Ciertamente, a la vista o detrás de la realidad, el arribo al conocimiento y al autoconocimiento de las situaciones, los personajes y los acontecimientos específicos se halla como proyecto toral y marca una impronta, además, en la que se apoya todo acto de convivencia y de relación entre miembros de la especie humana. Por todo lo anterior, resulta sorprendente que en las actuales circunstancias de cuestionamiento social y político no se exija, como sí ocurre en los sistemas organizativos universitarios y de educación superior, el dominio y la comprobación de que, cualquier actor social, muestre su ejercicio como poseedor del pleno o idóneo conocimiento de las cosas. La historia indica que la acción operativa de dirigentes, funcionarios, líderes, etcétera, ha estado apoyada en la aplicación del mando correcto y eficiente gracias al correspondiente conocimiento, sea éste adquirido a través de asesores y colaboradores; sea éste intuitivo o asumido mediante procesos internos e individuales. Los enormes avances tecnológicos a los que la época nos ha hecho penetrar no han permanecido, de ninguna manera, desligados de los elementos que la teoría, en relación dialéctica con ellos, aporta. Toda tecnología es aplicación de un conocimiento. De igual manera observamos cómo toda reconstrucción histórica, cualquier indagación sociológica, la investigación científica y la humanística persiguen, en última instancia, "entrar en conocimiento" de una realidad que, minúscula o lejana, debe pasar a ser parte del acervo de la sabiduría humana. No se trata entonces de plantear un nuevo cientificismo para el análisis o la solución de todos los problemas actuales. Otras fuerzas y energías del ser humano intervienen en la actuación y el desarrollo de la especie. Sin embargo, la experiencia de la UNAM, sobre todo en lo que se refiere a la exigencia de esta institución de perseguir y buscar apoyo en el conocimiento, podría ser asumida como idónea para la solución de muchos problemas que afronta la nación en estos momentos. La experiencia y la producción universitarias resultan indicadores que parcial o totalmente podrían coadyuvar a los cauces racionales y razonables que requieren los modos de acción sociales y nacionales. ◆

El "silencio" del cuerpo en la época virreinal

◆
MAYA RAMOS SMITH

*Todos los deleites corporales
son incentivos de vicios...*

Fray Juan de Mariana

En el siglo XVI, una vez consumada la conquista, el teatro europeo fue trasplantado a la Nueva España, inicialmente como apoyo a la labor de evangelización y, en la segunda mitad, como entretenimiento que pronto alcanzaría su profesionalización y comercialización, hasta convertirse, desde los primeros años del XVII, en una empresa floreciente cuyos productos se destinaban, al igual que en España, al mantenimiento de hospitales, hospicios y diversas obras caritativas.

Con el incremento de la práctica escénica aparecieron también la reglamentación y la censura, compañeras inseparables de las artes escénicas en todos los tiempos y en todas las latitudes. En la Nueva España, las impusieron el gobierno, que establecía la normatividad y vigilaba su cumplimiento, y las autoridades eclesiásticas: el arzobispado u ordinario, que aprobaba obras y representaciones, y el Santo Oficio de la Inquisición, cuya misión era revisar, expurgar o prohibir las obras que ya se habían editado, además de suspender y proscribir espectáculos y bailes y castigar a los transgresores.

Una mirada a la abundante documentación virreinal relacionada con la censura y la reglamentación de las artes escénicas nos ilustra tanto sobre el discurso del poder —la autoridad civil que prescribe y la Iglesia o la Inquisición que censuran y persiguen— como sobre las argucias de que se vale el discurso transgresor para hacerse oír.

Además de la nutrida información sobre la censura de las ideas a través del texto dramático, destacan especialmen-

te los documentos dedicados a normar y juzgar los lenguajes extraliterarios o no verbales que integraban el espectáculo: movimiento, gestualidad, danza y vestuario. En ellos se observa un esfuerzo constante por expurgarlos de su contenido erótico que, encarnado en el cuerpo de comediantes, cantantes y bailarines, era percibido por los ojos religiosos como una amenaza a la moral y al orden establecidos y una ocasión para caer en el pecado y provocar la perdición de las almas.

La mentalidad religiosa, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, colocaba las manifestaciones sexuales "entre la razón y la sinrazón; entre la salud y la enfermedad, lo normal y lo anormal" (Foucault, p. 103), y se empeñaba en crear cuerpos "dóciles" y en marginar y silenciar a los "rebeldes". El máximo ejemplo de los primeros lo representaban, naturalmente, las monjas —cuerpos femeninos clausurados, silenciados—, mientras que su antítesis la constituía todo aquel cuerpo que se exhibía, ofreciéndose a las miradas, tanto en la vida diaria, a través de la fiesta, como sobre el escenario, durante la representación.

Los cuerpos de actrices, cantantes y bailarinas constituían un atentado contra la moral pues, desde el escenario, al hacerse públicos, sus lenguajes alcanzaban a cientos de espectadores de todas clases, llegando a todos los niveles de la percepción. Además del texto —cuyas ideas debían vigilarse—, estaba el espectáculo, que se manifestaba no sólo en voces sino en cuerpos en libertad, en signos evocadores de otros signos, abiertos a múltiples lecturas, tanto del espectador, que admiraba y aplaudía, como del censor, que vigilaba y trataba de silenciar esos cuerpos y los lenguajes de que se servían para exhibirse y expresarse.



Para prevenir los *pecados públicos* —concepto que aparece ya en 1585 en el III Concilio Provincial Mexicano—, el Santo Oficio se erigió en árbitro de las conciencias y suprema policía de la moral y las buenas costumbres, y su actividad se encaminó a controlar, censurar, expurgar o prohibir la propagación de ideas consideradas “peligrosas”, al mismo tiempo que, en el ámbito moral, velaba por la “pureza” y “honestidad” de las costumbres, tanto públicas como privadas.

Fomentando la delación, el Santo Oficio se vio apoyado en todas las épocas por un nutrido grupo de beatas, moji-gatos y moralistas —laicos o religiosos— que denunciaba, abierta o anónimamente, todo lo que consideraba sospechoso, escandaloso o pecaminoso.

Las diversas lecturas que censores y denunciadores hacían de los movimientos, los bailes y los cuerpos se hacen evidentes tanto en las conclusiones de los que reglamentaban o prohibían como en las motivaciones de quienes, “por descargo de su conciencia”, practicaban la delación.

El territorio más fértil para realizar esas lecturas fue sin duda el escenario, centro de una controversia ética que, en torno a su licitud moral, se libró durante muchos siglos entre detractores y apologistas.

En el centro de esa controversia se encontraba el principal objeto transgresor: el cuerpo, y muy especialmente el femenino. Tantas plumas ocupadas durante centurias, tanto revuelo, tantos ataques contra esa ficción que, a lo más, du-

raba dos o tres horas, contra esa danza que no pasaba de tres o cuatro minutos, ese pie que se asomaba fugazmente o esa cadera que ondulaba por unos segundos...

La transgresión y la afrenta se magnificaban al pasar al escenario. En 1589, un enemigo del teatro catalogaba así en España a las mujeres de teatro:

las mujercillas que representan comúnmente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad, y con meneos y gestos de todo el cuerpo, y con la voz blanda y suave, con el vestido y gala, a manera de sirenas encantan y transforman los hombres en bestias, y les dan tanta mayor ocasión de perderse, cuanto ellas son más perdidas, y por andar vagueando de pueblo en pueblo, menos se echa de ver su perdición. (Rivadeneira, cit. por Cotarelo, p. 523.)

El misonerismo de muchos hombres de Iglesia se expresaba en sus ataques al deleite de los sentidos provocado por los diversos elementos del espectáculo, como las historias maravillosas que se cuentan, la belleza del verso, los adornos del escenario y, sobre todo, porque “muchachos muy hermosos, o lo que es peor y de mayor perjuicio, mujeres mozas de excelente hermosura salen al teatro y se muestran, las cuales bastan para detener los ojos, no sólo de la muchedumbre deshonesto, sino de los hombres prudentes y modestos” (Mariana, p. 420).

La mujer en escena era comparable a una Circe, dispuesta a convertir a los hombres en bestias, y su cuerpo constituía el principal peligro: “¿qué cosa hay más poderosa para enredar las almas y llevarlas a la muerte perpetua y inflamarlas que la vista de una mujer hermosa y ataviada de mas desto, provocando con meneos y palabras amorosas y blandas?” (Mariana, p. 425).

Las autoridades civiles también contribuyeron a reglamentar los lenguajes no verbales. En 1725, Felipe V ordenó la colocación de una tabla a lo ancho del escenario “para embarazar por este medio que se registren los pies de las cómicas al tiempo que representan”; pero en 1775 el juez de Teatro se quejaba de que, en el Coliseo de México, dicha tabla no era suficientemente alta, y advertía sobre el “grave daño a las almas” que ello podía acarrear.

Otros reglamentos, como los de 1779 y 1786, insistían en la propiedad que se debía observar en los bailes y mudanzas, y establecían multas y hasta cárcel para las o los contraventores, mientras que el de 1806 ordenaba guardar la mayor compostura en los “pasos [escenas] amorosos” y en los movimientos y la gesticulación de los actores.

En general, los censores se mostraron atentos, en todas las épocas, y reclamaron una vigilancia especial para todas aquellas características de la representación “que no se advierten al leer y sí al verlas representar”.

La preocupación por el cuerpo se extendía, naturalmente, al vestuario que lo cubre y al movimiento que ejecuta pues, en opinión del censor y el mojigato, multiplicaban las posibilidades de pecar. El travestido se prohibió, y todo vestido que descubría o ponía de relieve las formas femeninas era denunciado asiduamente. Pero el teatro era una empresa comercial, cuyos productos habían sido destinados por los monarcas españoles para diversas obras pías, y las autoridades, conscientes de ello, aplicaban medidas y reglamentos, pero por lo general se hacían de la vista gorda ante la constante lluvia de denuncias y quejas.

En 1803 un piadoso denunciante —por cierto, abogado de la Real Audiencia— se nos pinta de cuerpo entero al describir el efecto causado por las actrices del Coliseo al aparecer travestidas:



bestidas las representantes del traje de hombre en un todo actuaron sus papeles, pero con qué espectación del público, con qué curiosidad y con qué ... pero a donde voy, cuando ya se puede colegir la ruina que ocasionaría en los espectadores, y aun en los que no concurrieron al Patio de Comedias pero sí tuvieron noticia de esta fea e inmoderada acción, por no decir lujuriosa...

No sólo mirar sino también oír hablar de la transgresión constituía, para ese denunciante, una calamidad capaz de destruir el orden social pues, si no se atajaba con firme-

za, “cundirá esta langosta en todo el reino, que se destruyera el cristianismo”.

El colmo de la transgresión ocurría, naturalmente, cuando ese cuerpo tan temido, vestido de manera llamativa y lujosa, se ponía en movimiento, expresándose, sobre todo, en aquellos bailes populares en los que el indio, el negro, el mulato, el mestizo, el criollo y el español habían puesto su calidez, su picardía, su salero y su erotismo. El obispo de Puebla Palafox y Mendoza hablaba de algunos bailes “impúdicos”, pero no mencionaba sus nombres para no “manchar con ellos el papel sobre el que escribo”; por su parte, en un edicto contra ellos, el obispo de Oaxaca los consideraba, en 1782, “indignos de nombrarse entre cristianos”.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX, Iglesia e Inquisición libraron una encarnizada batalla contra la danza novohispana; prohibieron por edictos inquisitoriales antiguas danzas de contenido religioso como *Voladores* y *Santiaguitos* (1769), así como muchos bailes populares: el *Chuchumbé* (1766), *El animal* (1767), el *Jarabe gatuno* (1801) y otros de salón como el vals, prohibido por edicto arzobispal en Durango en 1820, mientras que bailables como el *Suán*, el *Jarabe* o *La cosecha* fueron, al presentarse en el teatro, objeto de acaloradas controversias.

Cuando los bailes populares subieron al escenario y se convirtieron en parte medular de la representación —tanto en los intermedios y “fines de fiesta” como dentro de la comedia—, las autoridades trataron de reglamentar su ejecución: ordenaron que “al compás de los instrumentos se hagan mudanzas honestas, formando con ellas vistosas y agradables figuras” y prohibieron “cualquier agregado que se haya inventado como el que llaman cuchillada, salto u otros movimientos provocativos” (Reglamento Teatral de 1786).

Sin embargo, en vano trataron los censores de eliminar tales danzas y las autoridades de reglamentarlas pues, a pesar de la asistencia al teatro de censores, jueces de Teatro y alcaldes del Crimen, el discurso transgresor se expresaba por medio de los cuerpos en libertad, ante los cuales los austeros defensores del orden se encontraban indefensos:

es factible pensar que, una vez revisados y expurgados los libretos, al iniciarse la función, poco o nada se pudiera hacer contra la improvisación o la intención dada al texto, a la letra de la canción o a los pasos del baile; menos aún contra el

brillo de una mirada, el meneo de una falda o la ondulación de una cadera o de unos hombros. (Lamadrid, 1998.)

Similar destino corrieron los bailes de salón, pues en ellos se condenaba igualmente la exhibición del cuerpo como atractivo principal de la fiesta de carácter profano. El sentir de los moralistas, tanto contra esos bailes como contra las academias donde se enseñaba a personas de uno y otro sexo, se hace patente en el anónimo *Avisos métricos a las almas contra algunos vicios comunes*, compuesto "a devoción de los Padres Misioneros de Pachuca" y editado en Puebla en 1790:

En menuet y contradanza,
en seguidillas y juegos,
se ocasionan execrables
retozos y mancoesos...

Un acento más épico —a ratos apocalíptico— se observa en otro opúsculo poblano: la reimpresión, hecha en 1793, de la *Carta a una señora...*, de fray Diego de Cádiz, uno de los mayores enemigos que el teatro tuvo en España.

A fines del siglo XVIII se observaba una mayor libertad de costumbres —considerada "relajamiento" por los moralistas— que se expresaba principalmente en las nuevas modas y los nuevos bailes. El bolero destacaba no sólo en sus múltiples variantes sobre el escenario, sino también en los salones. Y no precisamente en los de aquel populacho definido como "de color quebrado", sino en los de la mejor sociedad, contra los que fray Diego de Cádiz se expresaba así:

El bayle es una concurrencia, o junta de hombres y mugeres, preciosamente vestidos, y con intento de alegrarse y divertirse, no segun Dios y el espíritu, sí con alegría del mundo y de la carne, donde unidos y mixturados danzan los unos con los otros, al son de varios instrumentos, y tal vez de las canciones dulces y alagüeñas por largo rato: esta apocadísima y sobradamente limitada definicion bastaba para que V. infiriese ya el horror con que debe mirar todo Christiano semejante diversión.

El baile era visto, en suma, como pecado mortal, digno de atraer sobre las almas la condenación eterna. Después de enumerar a los teólogos y santos que a lo largo de la historia lo habían condenado, fray Diego de Cádiz concluía que es

una diversion mala, reprehensible, y damnable por los sujetos que a ella concurren, por el modo con que se presentan y estan en ella; y por la persona de V. que los autoriza. Diver-

sion pecaminosa y detestable, por el escandalo que resulta asi en los buenos, prudentes y juiciosos, como en los imprudentes y relajados; y diversion, por último, la mas culpable, tanto por el daño de tercero, que resulta de sus gastos superfluos y crecidos, como por las muchas ofensas a Dios Nuestro Señor, que de ellas se originan.

Para el proyecto Fuentes y Documentos para las Artes Escénicas Novohispanas, realizado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (Citru) —al que ahora se une Cenidi-Danza— por Tito Vasconcelos, Luis Armando Lamadrid y yo, hemos recopilado más de trescientos expedientes relacionados con la censura a las artes escénicas y a la danza popular y de salón de la época virreinal, que pronto aparecerán en forma de antologías precedidas de ensayos introductorios en los volúmenes *Censura y teatro novohispano (1539-1821)* y *Censura y danza novohispana (1539-1821)*.

Allí se ofrecerá al investigador y al lector moderno la oportunidad de realizar, a su vez, múltiples lecturas, así como el reto de penetrar en diversos niveles, desde los relativos a lo que nos dicen los documentos y lo que podemos interpretar a la luz de los conocimientos de nuestra época, hasta los referentes a aquello intangible que no podemos reconstruir: los signos y códigos que, plenos de significado para los hombres de su época, son, en gran medida, indecifrables para nosotros... ♦

Bibliografía

- Anónimo, *Avisos métricos a las almas sobre algunos vicios comunes*, Puebla, 1790.
- Cádiz, fray Diego de, *Carta a una Señora ... sobre si son lícitos los bayles...*, Puebla, 1793.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, París, Gallimard, 1972.
- Lamadrid, Luis Armando, "El pie desnudo. Algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo: los lenguajes no verbales (siglos XVI-XIX)", en *Censura y teatro novohispano (1539-1821)*, CITRU-Escenología, 1998 (en prensa).
- Mariana, fray Juan de, *Tratado contra los juegos públicos*, Madrid, 1950.
- Ramos Smith, Maya y Tito Vasconcelos, "La censura en la escena novohispana", en *Documenta*, Citru, 1995.

Hugo Sánchez: escribir el cuerpo

◆
PEDRO ÁNGEL PALOU

Todo santo tiene una iconografía que surge de sus épocas de anacoreta. A Hugo Sánchez, también, no le es ajena esa forma visual de hagiografía. Es, por ejemplo, un joven delgadísimo, de cabello largo, hirsuto, que milita en los Pumas y está en la selección juvenil. Quite-mos los factores de época —el mismo cabello, por ejemplo, es el de Nájera o el de Cuéllar en esa también dudosa selección mexicana que Roca llevó a Argentina 78— y quedémonos sólo con el cuerpo. No hay nada en ese físico que nos haga pensar en el atleta consumado, en el fortalécido delantero que, en el Real Madrid, se convertirá en el mejor jugador mexicano de todos los tiempos.

Veamos, por ejemplo, las piernas. Son delgadas, apenas con un músculo que dibuja tímida su presencia, y magnificadas por las espinilleras. Pero entre el final del pantaloncillo corto y el inicio de la media hay un pedazo magro de carne, casi un soplo que nos haría pensar en un corredor de fondo. No, visto así, Hugo Sánchez es el anacoreta que regresa del ayuno ritual.

¿Ágil? Eso sí, por supuesto. Siempre tuvo algo de lince y de gacela, algo de ocelote prehispánico. Mucho antes de que su voltereta gimnástica más digna del

Circo Chino de Pekín que de un estadio de fútbol diera la vuelta al mundo y los cronistas de esa épica tardía la bautizaran como la *huguíña*, ya se veía un acróbata en sus movimientos. Todavía algo desgarrados, pero anunciando la futura elegancia felina.

¿Y entonces? Insisto, hay una historia visual de nuestros ídolos religiosos. Hugo se va con los colchoneros a Madrid y no triunfa al instante. El pelo más corto, la camisa rayada que lo hace un chiva expatriado, las locuras de Gil y Gil. Los insultos, siempre los insultos. Todo un pueblo sentía una vejación tremenda en los “indio” repetidos



al delgado cuerpo de nuestro santo. Y ahí, creo, inicia la transformación. Hugo Sánchez se da cuenta de que para firmar con rúbrica exquisita varios sonetos de gol necesita la escritura del cuerpo. De su cuerpo. Cada músculo es un laboratorio de formas. Trabaja, se le ve evolucionar así, con denuedo en la progresión. Tiene todo para ser un ídolo mundial, y lo sabe. Fuerza, garra, coraje. Sólo le falta cuerpo. Horas y horas de gimnasio, dieta especial, el hombre se empieza a construir a sí mismo.

Es loable que un intelectual lea y asimile a cuanto autor vivo y muerto le permite el tiempo y la tradición. Es maravilloso ver cómo hace una voz propia con ellos, cómo se construye un espacio. Un atleta como Hugo pasa por las mismas etapas. (A ningún mexicano le importa el título de dentista ni los anuncios de colgate.) Se trata de ver, de captar como esponja lo que hace fuertes e invencibles a los otros, asumir esa fuerza, hacerla y asimilarla en cada palmo del cuerpo. Escribir la heroicidad en unas piernas —las fotos no me dejarán mentir— que se han vuelto árboles de tule para iniciar la conquista del suelo español. Una y otra



vez Hugo entra al área chica y anota. Una antología no podría contener la gama de goles, los tantos movimientos de ese cuerpo, la chilena, la tijerilla, tantas y tantas formas de cabecitas al marco. Y anota. Una y otra vez anota. Se lleva el primer Pichichi. Pero insisto, no hay compendio que los contenga, esos goles sólo caben en unas obras completas encuadradas en doce o trece tomos.

Pareciera que el cerebro en unos cuantos segundos lograra mover los músculos exactos, tensar los tendones precisos. Y prepara, apunta, fuego. No he mencionado los goles a balón parado, los famosos *madruguetes* del mexicano que regresaría a México con todos los trofeos que caben en un hombre y, ah qué caray, con una mujer que fue *miss* España. El *manito* conquistó la península y regresó a una tierra en la que no ha encontrado cabida aún. Ni como comentarista ni como autopromovido entrenador nacional. Sin embargo un homenaje como el que se le rindió no es gratuito. Hugo se despide. ¿Qué ha pasado con su cuerpo? Declara a los periodistas que no jugó para dejar a la selección su camino libre. Todas las cámaras se accionaron frente

a ese cuerpo al que el descuido ha vuelto maltrecho. No se ha perdido totalmente, pero la barriga se adivina descomunal bajo la camiseta de la selección que viste por última vez. Nadie es profeta en su tierra, pero algo debiéramos hacer para que nuestro mayor apóstol regrese a la cancha como entrenador. Lo imagino adelgazado, enseñando los trucos que lo convirtieron en el prestidigitador del gol, compartiendo con los jóvenes los retazos de una gloria que nunca será superada. Y, retornado al cuerpo aquel, en cualquier entrenamiento lo imagino acariciando el balón con el empeine, alzándose majestuoso del suelo, volando por el aire para golpear un balón, dirigirlo a la portería y colocarlo "ahí donde las arañas ponen su nido".

¿Se lo imaginan? A nadie le queda mejor el silbato de entrenador nacional, nadie podría inyectarle a cada jugador mexicano más ánimo guerrero. Si no es así, por lo menos me quedarán sus goles, todos sus goles. Parafraseando a Roland Barthes, puedo decir que los goles de Hugol (el epíteto del héroe homérico) son una muerte; transforman la vida en un destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo. ◆

El cuerpo sometido y liberado por la danza



ÓSCAR FLORES MARTÍNEZ

Asus siete años, María desea convertirse en bailarina. Su interés se avivó al presenciar una función en donde seres alados, enfundados en vaporosos vestidos, levitaban a través del escenario. A su madre le pareció una idea adecuada, pues este “pasatiempo”, con el correr de los años, le daría “elegancia” y mejoraría su postura para convertirla en toda una “refinada señorita”.

Juan también aspira a ser bailarín. Sólo que él no vio la danza en un escenario hasta que tenía 17 años, en una función a la que se lo obligó a asistir para tener un punto extra en su calificación mensual en la materia de ciencias sociales. Ahí, vio a una bailarina “convertirse” en águila y poco más tarde conmoverse ante el dolor de un padre por la pérdida de sus hijos. Cuando tuvo valor para hablar con su familia sobre su interés de elegir la danza como profesión, dos años después de estar asistiendo a funciones de danza, ya sin la presión de obtener “puntos extras”, el mundo se vino abajo para los padres de Juan. Los argumentos de éstos para negarse a ello fueron desde “te vas a morir de hambre” hasta que “ésa” era una actividad propia sólo de afeminados y de gente con ideas “exóticas”.

Para Emilio y Anita, un matrimonio de 60 y 58 años de edad, respectivamente, la danza escénica sólo constituyó una diversión ocasional a la que tuvieron que ir por compromisos sociales. Ello no cambió hasta cuando vieron bailar danzón a un grupo de personas cercanas a su edad, que invitaban así a aprender los llamados “bailes finos de salón”. La invitación era atractiva no sólo porque podrían realizar una actividad juntos, sino también porque conocerían un “ambiente” que sólo habían visto en las películas.

Lo que no sabían María y Juan, y mucho menos Emilio y Anita, es que la danza constituye una expresión artística que va mucho más allá de sus primeras expectativas.

* * *

Aun antes de tomar su primera clase en una escuela profesional sería, María supo que no todos los aspirantes tendrían acceso a la danza de un modo tan fácil. Tuvo que pasar exámenes médicos —algunos dignos de ideología fascista— para comprobar que no tenía pie plano ni problemas cardíacos o respiratorios, así como tampoco alguna desaliniación ósea. Se verificó que tuviera una elasticidad muscular adecuada y se le advirtió que habría de cuidar en extremo su alimentación, pues en su familia había antecedentes de obesidad.

Sólo entonces —y con todas las advertencias del mundo— las puertas del estudio se abrieron para ella. Inició así un entrenamiento corporal que nunca tendría fin.

Accedió a un conocimiento forjado en más de cuatrocientos años en diversas regiones del mundo, destinado a transformar la biomecánica de su cuerpo.

Mediante una serie progresiva de ejercicios, María no sólo aprendió posturas de cabeza, brazos y piernas, y encadenamientos de pasos y saltos, sino que poco a poco forzó su cuerpo hasta hacerlo capaz de desplazarse con los pies formando entre sí un ángulo de noventa grados, de elevar las piernas en cualquier dirección más allá del nivel de la cintura, de pararse en las puntas de los pies y mantener la verticalidad incluso en las condiciones más precarias de equilibrio.

A lo largo de su proceso de aprendizaje, María siempre escuchó afirmaciones de que era afortunada al haber empezado su entrenamiento a tan temprana edad.

* * *

Juan no pasó por un examen de ingreso. Al contrario de la reacción de su familia, la escuela casi lo recibió con los brazos abiertos porque sólo había dos varones en un salón repleto de muchachas.

La técnica de danza contemporánea "más antigua" no llega aún al siglo de práctica. Pero Juan se dio cuenta de que no por ello es menos rigurosa.

Aprendió los principios primigenios de la contracción y el *release*. Tardó años en dominar su cuerpo para que el motor del movimiento surgiera adecuadamente de la región pélvica y se irradiara hasta la punta de sus extremidades.

Pero la fisiología le tendría preparada una realidad que no fue de su agrado. En él, había finalizado el proceso natural de calcificación en huesos, cartílagos y tendones; ello, amén de su personal tono muscular, se convirtió en una terrible desventaja. Así, no pudo "modelar" su cuerpo conforme al ideal establecido. Tampoco le fue posible alcanzar una punta perfecta o una abertura de ciento ochenta grados en su segunda posición al piso. "Alargar" su región lumbar para tener la línea correcta básica en cualquier postura fue su máximo logro. Todo esto lo motivó a fincar su carrera profesional en valores situados más allá de la perfección técnica.

* * *

María y Juan siempre supieron que en el verdadero camino de la danza profesional siempre surgen peculiares espinas y piedras, no sólo por las torceduras, esguinces, desgarres musculares o fracturas sufridos por la insuficiente preparación del cuerpo para el ejercicio, por actos irreflexivos y aun por indicaciones de maestros poco capaces, sino también porque el ambiente competitivo de la danza profesional y las modas y tendencias del gusto estético pueden propiciar, en casos extremos, problemas de *stress* y desnutrición, y, particularmente en ciertas mujeres, anorexia, bulimia, dismenorrea (dolor en el periodo menstrual), amenorrea (ausencia de menstruación) y oligomenorrea (disminución en la frecuencia de la menstruación).

Sus respectivos maestros siempre les dijeron que la verdadera danza era una actividad difícil y competitiva, sujeta a los ideales de juventud y fuerza, y que llega a demandar

actitudes cercanas a las del asceta, lo cual no impide que muchos intérpretes fumen al grado de confundirse con chimeas o tengan un estilo de vida más hedonista.

* * *

Lo cierto es que, sea cual fuere el estilo de vida del bailarín o la bailarina, tomar una clase de danza se convierte para los iniciados en un acto ritual: es transfigurarse, retar las leyes de la gravedad, buscar el elixir de la eterna juventud, inmolar la condición humana para liberar el espíritu, aunque puede llegar a ser para algunos un proceso doloroso, como lo cuenta Isadora Duncan, en su autobiografía, respecto a Anna Pávlova, a quien veía tomar su clase diaria:

Se diría que su cuerpo era de acero y elástico. Su hermoso rostro tenía los rasgos severos de una mártir. No se detenía ni un momento.

Toda la tendencia de su entrenamiento consistía, al parecer, en separar del alma los movimientos del cuerpo. El alma, por el contrario, sólo padece cuando se le mantiene tan rigurosamente separada del cuerpo por una disciplina muscular de aquel género.

El espíritu libérrimo de Isadora nunca estuvo de acuerdo en el rigor académico destinado a "educar" el cuerpo. Pero otros creadores consideran que ello es una condición indispensable.

La coreógrafa Gloria Contreras opina que la técnica es para la danza algo tan esencial como la gramática y la sintaxis lo son para la lengua: "Para escribir hay un lenguaje que debe conocerse, saber su ortografía y gramática. No se puede escribir un poema o una novela si no se tiene un conocimiento del lenguaje."

Por su parte, la coreógrafa y maestra de danza contemporánea Rossana Filomarino tampoco considera que la técnica sea un lastre: "Yo creo más bien que es un elemento esencial. Cuanto mejor preparado esté uno técnicamente, más posibilidades creativas tendrá."

Filomarino considera que el perfeccionamiento técnico debería ser una tarea fundamental y permanente para quien se dedica de lleno a la danza.

* * *

De todas las artes, la danza es la única en donde el creador no puede prescindir del cuerpo humano como esencia, pese



a algunas búsquedas de coreógrafos como Loie Fuller, Oskar Schemmer, Leonide Massine (en *Parade*) y Alwin Niko-lais. Aun más: el acto mismo de crear una danza deviene un acto orgánico. Asegura Contreras que “el coreógrafo debe conocer varios lenguajes del movimiento perfectamente, al grado de que sean parte de su manera de pensar y de expresarse”. Uno —agrega la directora del Taller Coreográfico de la UNAM— no tiene que hacer ningún esfuerzo para construir una respuesta en español ante alguna proposición. “Igual es con la danza. El coreógrafo debe dominar los lenguajes dancísticos como si fueran parte de su yo, sus ojos y su saliva.”

Pero, como advierte Filomarino, “hay que tomar la técnica como lo que es: la base, el instrumento, para ir más allá de la proposición estética de cualquier técnica”.

Toda técnica, apunta Rossana, nace de una necesidad creadora y después se codifica. No hay que confundir lo que se ha logrado objetivamente para el avance muscular con lo que fue —porque casi siempre fue— la finalidad artística que hizo nacer esa técnica.

Ése es el error básico por el cual se condena a la técnica Graham (y puede ser también el caso de la técnica clásica) y a los que la practican. Una cosa son las obras de Martha o las de Guillermina Bravo, su estética personal o la de un grupo, y otra cosa es el trabajo con el cual ellas hacen su obra coreográfica.

* * *

Para Emilio y Anita, el aprendizaje de la danza popular urbana no sólo se centró en coordinar los movimientos

correctos en el tiempo adecuado del ritmo y de las pausas, y en lograr el oportuno ataque del desplazamiento; fue también aprender una postura, una actitud, cuándo cruzar furtivamente una mirada o esbozar levemente una sonrisa. Fue aprender el lenguaje casi imperceptible de abanicos y pañuelos. También constituyó el vislumbramiento de una microsociedad jerarquizada de modo perfecto en donde sólo los virtuosos tienen “derecho” de estar cerca de la orquesta.

Pero dentro de sus cuerpos también sintieron los efectos: una mejor circulación sanguínea, una presión arterial notoriamente menos alta, una postura más adecuada, una bienvenida pérdida de sobrepeso. Por todo ello, cada vez más geriatras introducen una leve actividad dancística en personas mayores.

* * *

Un proceso de construcción muscular, una vía para liberar el espíritu del cuerpo con el fin de que pueda transformarse en el escenario. El entrenamiento corporal es algo que permanece en el cuerpo de los bailarines como una necesidad, aun después de retirarse como intérpretes en activo.

María y Juan han escuchado que es casi como una adicción. Incluso han escuchado teorías que aseguran que el cuerpo, al ejercitarse, segrega sustancias para experimentar bienestar, incluso luego de las molestias musculares provocadas por el ácido láctico (agente causante de los dolores posteriores a una sesión intensiva de ejercicio).

Sin embargo, ambos no dejan de maravillarse al haber visto que Alicia Alonso y Guillermina Bravo continúan tomando su clase diaria con el rigor y el entusiasmo de su juventud.

Juan en particular recuerda cuando, agazapado en un rincón del antiguo estudio del Ballet Nacional, en el centro de la Ciudad de México, vio una clase que Tim Wengerd impartía a la compañía. Bailarines como Victoria Camero, Antonia Quiroz, Jaime Blanc y Miguel Ángel Añorve, entonces refulgentes primerísimas figuras en el esplendor de sus carreras, no pudieron finalizar correctamente una secuencia de particular dificultad. La Bravo, ubicada en una esquina de la última fila (destinada por lo común a los miembros más jóvenes e inexpertos), concluyó de manera impecable la secuencia. Fue entonces cuando Juan comprendió que la danza no sólo demandaba cuerpos jóvenes, en la plenitud de su belleza y fortaleza, sino que también, al paso de los años, podría brindar sabiduría. ♦

Dos poemas

JULIAN PALLEY

Homenaje a Juarroz V: somos el borrador de un texto

*Somos el borrador de un texto
que nunca será pasado en limpio*

Somos el borrador de un texto
que nunca será pasado en limpio
con borrones y con tachaduras
y párrafos enteros cancelados
nuestro ser es un texto
que busca redondearse
con el paso insensato de los días

una línea que un día parece perfecta
y que al siguiente es sólo
una retahíla de lugares comunes
que se cancelan mutuamente
nuestra confianza y el triunfo del significado
se despeñan en un abismo
para empezar la búsqueda de nuevo
en una espiral interminable

la memoria misma se borra
cada vez que fracasamos al recuperar
aquello que la certeza presumía

pero el texto progresa
de versión en versión
y nuestro ser se desliza por infinitos
avatares de sí mismo

aunque a veces alcanzamos a distinguir
como entre nubarrones después de la lluvia
una brizna de significado en el texto
un germen de sentido en nuestro ser

Homage to Juarroz V: we are the draft of a text

*Somos el borrador de un texto
que nunca será pasado en limpio*

We are the draft of a text
that never will be completed
with erasures & words scratched out
entire paragraphs sent to scrap
our being is a text
that seeks its conclusion
in the vain passage of days

a line that seems perfect one day
the next is a jumble of clichés
that cancel each other out
our confidence, triumph of meaning
tumble into an abyss
to begin the search once again
in never finite spiral

memory itself becomes clouded
as we fail to retrieve
what certainty held fast to

the text progresses
through version upon version
our being glides through infinite
avatars of itself

although at times we may glimpse
as in stormclouds after rain
a core of meaning in the text
a kernel of sense in being

Pequeña oda a la rodilla

*Ein Knie geht durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts...*

Christian Morgenstern

Soberbia
construcción intrincada
de huesos, ligamentos y tendones

sin la cual
no podríamos caminar, correr
ni andar en bicicleta

rótula que permite
un suave deslizamiento
maravilla en libertad

que hizo posibles
los primeros pasos erguidos
de nuestros homínidos hermanos

así como los primeros pasos
de la criatura humana

hermosa en forma y función

tan admirable en las mujeres
objeto de contemplación
que llama a la devoción, la fantasía

esencial
para el rezo la acrobacia
y la yoga

Small ode to the knee

(Version B)

for U. M. S.

*Ein Knie geht durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts...*

Christian Morgenstern

Superbly intricate
construction
of bone, ligament, tendon

without which
we could neither walk, run
nor cycle

patella that allows
a faultless gliding movement
free-wheeling wonder

made possible
the first upright steps
of our hominid brothers & sisters

& the first steps as well
of human babies

lovely in form & function

much admired in women
object of contemplation
calling forth devotion, fantasy

essential
for prayer, acrobatics,
yoga

indispensable
para fregar los pisos
plantar las semillas
y escarbar las raíces

muy útil al hacer el amor

gemelas de caras redondas
primitas con hoyuelos
justas mediadoras
entre el muslo y la pierna

un arma poderosa
si hace falta

la rodilla nos llevó
a través de las planicies africanas
los estrechos helados y las estepas
sabanas
y fundó ciudades, naciones

la rodilla
está siempre con nosotros
en el nacimiento
el baile
y el vuelo

confidente fiel
humilde servidora
socia deliciosa
en el abrazo

TRADUCCIÓN DE ALBERTO BLANCO

indispensable
for scouring floors
planting seeds
digging beets

useful in love making

demure round-faced twins
small dimpled cousins
just mediators
between thigh & calf

if necessary
a powerful weapon

the knee carried us
across African plains
frozen straits & steppes
savannahs
it founded cities, nations

the knee
is always with us
in childbirth
in dance
in flight

faithful confidante
humble servant
delightful partner
in embrace

La expresión de la estética corporal en el toreo



ENRIQUE GUARNER

La danza en general consiste en el movimiento rítmico del cuerpo conforme a un esquema concertado con el objeto de expresar una emoción. Por lo tanto, incluye una actividad espontánea de la musculatura que se combina con la agilidad y el predominio de un elemento indefinible al que llamamos gracia. Desde el punto de vista histórico, el baile de los pueblos primitivos se llevaba a cabo en la celebración de ritos y era acompañado por el palmeteo y el juego de tambores que marcaban los diferentes tiempos. La mayoría de las contorsiones de entonces en la danza tenían por objeto incitar a la cacería imitando al animal que sería acosado o preparar para la guerra contra las tribus cercanas. Señalaré aquí que eran las mujeres las encargadas de exaltar el valor de los combatientes frente a los enemigos. Entre los aztecas existía la costumbre de que los nobles y las doncellas danzaran enlazados antes de efectuar el dramático sacrificio humano dedicado a Huitzilopochtli.

En la Grecia clásica, se conocían las gimnopedias como una forma de ejercicio físico bailado que se llevaba a cabo para celebrar el matrimonio, los nacimientos, los funerales y la llegada de la vendimia. Los romanos prefirieron la pantomima a la danza y la convirtieron en espectáculo. Durante los primeros años del cristianismo se condenó el baile y éste tuvo que refugiarse en conmemoraciones desprovistas de carácter religioso.

Afortunadamente, en el siglo XIV los galos lo resucitaron y debido a ello las reglas y la terminología del ballet siguen siendo francesas. Sin embargo, si la danza consiguió su refinamiento en Francia, fue en España donde se volvió más expresiva. El testimonio del arraigo en ese país puede hallarse en las cuevas de Cogull y Alpera, donde se repro-

ducen escenas de movimientos corporales que datan de diez mil años atrás. Mucho más tarde tuvieron fama los bailes que ejecutaban las mujeres gaditanas, los cuales se transformaron, bajo la influencia árabe, en aquello que denominamos las seguidillas, o sea una estrofa de cuatro versos conjugada en compases de 3/8 o 3/4 y movimientos muy animados llevados a cabo con viveza.

En el siglo XVII se implantó en España el fandango, que al principio se marcaba con el chasquido de los dedos y con posterioridad mediante castañuelas. Este baile se acompaña por un taconeo y zapateado que paulatinamente se incrementa hasta terminar en una exaltación final. En su *Historia de la danza*, Vullier lo describe así: "El fandango es un choque eléctrico que anima los corazones envolviendo el aire apasionado en una situación voluptuosa."

Las últimas danzas inventadas por los ibéricos fueron la jota, originada en Aragón, y el bolero, introducido durante el reinado de Carlos III. Finalmente apareció el pasodoble en compás de 2/4, con un tiempo alegre moderato y una melodía aflamencada que pronto fue incorporada a la fiesta taurina.

Literalmente se denomina tauromaquia a la lucha que libra el hombre con el toro. Es imposible determinar su antigüedad, aunque ya la encontramos dentro de las oscuras cavernas, esbozada mediante un arte extraño donde los cornúpetas son perseguidos por los habitantes de la época glacial. De manera semejante, podemos observar el triunfo sobre el toro en los frescos a base de mosaicos del palacio de Cnosos, en Creta, donde aparece una serie de mujeres acróbatas saltando por encima de un gigantesco astado seis veces mayor que ellas. Por la posición de los cuerpos

en movimiento, se aprecia fácilmente la función estética que debe haber formado parte principal de esa ceremonia.

Los historiadores romanos aseguran que el régulo Orison expulsó a las tropas cartaginesas del centro de España hacia el Ebro y que para ello se valió de toros cuyos pitones portaban teas encendidas. Pronto esta astucia fue aprendida por Aníbal, quien la utilizó con inteligencia cuando invadió la península itálica. También sabemos, a través de los relatos de Plinio, que Julio César practicó algunas de las primitivas suertes taurinas al invadir la Tesalia.

A pesar de lo anterior, hemos de afirmar que el toreo, como lo conocemos hoy en día, no es otra cosa más que la conjunción de los pueblos ibéricos para medir sus fuerzas frente al ganado bravo. Por ello, si seguimos adentrándonos en la historia, hallaremos a Rodrigo Díaz de Vivar, mejor conocido como el Cid Campeador, actuando en corridas. Asimismo, sabemos que Isabel la Católica gozaba en los festejos y las malas lenguas indican que también le gustaban los toreros. En Valladolid, puede observarse, en un cuadro, a su nieto el Emperador Carlos V que, montado sobre un caballo, clava rejones a un cornúpeto. Esta situación no resulta extraña en un pueblo como el español, donde siempre se ha compaginado la seriedad de las ceremonias religiosas con el paganismo representado por las corridas de toros. Aunque nadie sabe la fecha exacta, se puede precisar que a partir del siglo XIII los festejos se transforman en espectáculos públicos y que para realizarlos se cierran las plazas de las ciudades, por lo que hasta la actualidad conservamos la palabra *plaza* como una manera de designar los cosos. Los actores de la época son principalmente aristócratas, quienes desde sus equinos alancean a los astados. Esta costumbre ha continuado hasta el día de hoy con los rejoneadores.

Sin embargo, por esta misma época, en las riberas del río Ebro alcanzan fama los "matadores", a los que los monarcas de Navarra pagan en forma espléndida por sus servicios. La tauromaquia moderna, o la lidia semejante a la que vemos hoy en día, no tiene una antigüedad superior a tres siglos. Los Borbones, que desatan en Francia la mayor revolución de la historia, engendran en la península Ibérica el toreo a pie. A Felipe V le desagrada la participación de los aristócratas en las corridas y decide que éstas sean exclusivas del populacho. Es a partir de este momento cuando la estética se incorpora como base de los festejos taurinos y el público reconoce al artista que los protagoniza.

Al contrario de lo que acontece en el mundo sajón, el martirio del toro por parte de los españoles no provoca la

mínima impresión de crueldad. Para el hispánico no hay una recreación del sadismo en la tortura del animal y vale la pena recordar la frase de José Ortega y Gasset cuando afirmaba: "el único lugar en que la sangre escurriendo al brotar no produce repugnancia o miedo es en el morrillo de un toro".

La danza taurina comienza a perfeccionarse en el momento en que un diestro utiliza su cuerpo como una forma de expresión. Psicológicamente, a partir de ese momento advertimos el exhibicionismo de sus poses y todos los pasos del desarrollo descritos por Sigmund Freud desde la infancia hasta la adolescencia: elementos orales en los desplantes o al morder el cuerno de un toro. La analidad queda demostrada en los pases por la espalda, que denotan el contacto del toro con las nalgas del torero. Sin embargo, la mayoría de las suertes se realizan de frente: el animal pasa a una ínfima distancia de los genitales, e incluso los espectadores se irritan cuando el diestro no verifica los pases todo lo cerca posible de la bestia. El lance final lo constituye la penetración del toro con la espada, portadora de una connotación fálica, puesto que el torero debe tirarse hacia lo alto del morrillo y no se acepta ninguna estocada que pueda quedar caída.

El público asistente a las corridas no concurre como a otras diversiones, porque participa colectivamente. Se puede incluso decir que se asemeja al coro de una tragedia griega, que manifiesta a gritos su aprobación o rechazo de lo que sucede en el ruedo. Por ello, el espectáculo taurino se convierte en un teatro vivo donde se responde al menor estímulo. El aficionado siempre resulta expansivo y alegre, y puede tomar partido. En México se cae en furibundos nacionalismos y una lucha sin cuartel contra cualquier extranjero que pudiera derrotarnos. Incluso se tiene la sensación de que el enemigo no es el animal, sino el torero que debiera ser compañero del connacional.

Desde el punto de vista psicoanalítico, en el drama taurino hay dos hechos fundamentales: el salto del toro hacia la arena sin saber lo que va a sucederle y la reacción del público al valorar de inmediato lo que llamamos trapío o musculatura del animal. En otras palabras, los espectadores estudian al astado como si se tratara de un atleta, porque se lo ha criado durante varios años con el exclusivo fin de que participe en la ceremonia. Quienes hemos tenido oportunidad de verlo en el campo sabemos que su tranquilidad sólo es aparente: pronto se revela su nerviosismo al correr constantemente de un lugar a otro, huyendo del sol, de la lluvia o del viento. Inclusive lo definiríamos como un animal autista que se comunica poco, pero que se prepara para un ataque final.

Cuando el toro salta a la arena sufre el primer engaño, pues se le permite corretear tras los capotes. Incluso podemos notar una diferencia en la salida del astado que alcanza la edad debida o adulta y el novillo. El primero tiende a vagar observando lo que acontece, mientras el segundo, que suele lidiarse en México, galopa sin cesar de un burladero al otro. El inicio del ballet tiene lugar cuando el burel se enfrenta al matador, quien realiza las suertes de capa buscando la primera sensación estética. El sufrimiento del animal se inicia en el momento en que aparece el picador montado a caballo, ante el cual se arranca a veces desde largo, sin tocar directamente al adversario, que se halla guarnecido e inmune. El dolor lo ocasiona la lanza que se entierra en sus carnes provocando una intensa rabia; es a esta ferocidad a la que los aficionados taurinos llamamos bravura. Producto de este combate, el burel entra en un estado melancólico; es entonces cuando nuevamente es sometido al castigo, en esta ocasión por el banderillero, que lo excita sin causarle un dolor intenso. Los actores de este tercio, aunque pueden ser segundones, también se lucen realizando la suerte a cuerpo limpio.

El desenlace de la tragedia comienza cuando el matador brinda su actuación y oculta la espada bajo un corto trapo al que llamamos muleta. Así se inicia una nueva fase artística o faena, la parte donde más se aprecia la estética del cuerpo del torero, pues el tamaño de la muleta y el uso que se le da a ésta permiten apreciar su figura. Algunos cronistas han descrito la presencia de dos líneas geométricas: una vertical, representada por el diestro, y otra que consideraríamos horizontal, trazada por el desplazamiento del toro en distintos círculos.

Un aspecto difícil de definir es la gracia del torero, la cual confiere un atractivo especial a la lidia. Señalaré aquí que los críticos de danza emplean este vocablo para describir sobre todo el baile de la mujer, dado que en varones predomina la agilidad y al atletismo cuando ejecutan sus movimientos. El adjetivo gracioso en el arte de torear tiene una especial connotación, pues se invoca en relación con una danza tan peligrosa que a veces culmina con la muerte de un ser humano.

Muchos nos hemos preguntado sobre el misterio de que alguien se haga torero y la respuesta es una sola: la búsqueda de la omnipotencia. Aquel que se entrega al oficio sabe de antemano que luchará en un círculo cerrado con un enemigo de talla seis veces mayor que la propia y, a pesar de ello, rápido y ligero. Entre las razones que llevan a alguien a hacerse matador se encuentra la rebeldía social, que puede conducir al final al triunfo en lo social y lo eco-

nómico. Por ello la pobreza inicial de los diestros resulta un rasgo común, que nunca podemos dejar de tomar en cuenta. Algunos mencionan la palabra afición, que puede ser otro factor, pero nunca el único, puesto que a un buen número de los amantes de los festejos taurinos les basta la satisfacción de observar el espectáculo.

En mi opinión resulta más importante la idea de la inconformidad ante el anonimato y del ensueño de adquirir la fama, surgida de un yo miserable que rompe sus lazos con una sociedad injusta, cerrada y llena de contrastes.

Con el paso del tiempo, los grandes toreros muestran su forma original de interpretar las suertes y, aunque tengan sus cuerpos cosidos a cornadas, siguen sintiéndose superhombres. Por ello, para Juan Belmonte "la emoción es lo que debe traspasar el juego de la lidia". Para Rafael Gómez, *El Gallo*, en el momento de ejecutar alguna de sus grandes faenas sentía "que se le soltaban las lágrimas". Por último, José Gómez, *Joselito*, nos habla de "una plenitud espiritual como un estado de posesión divina o diabólica que despierta una borrachera de entusiasmo". Esta emoción nunca puede confundirse con el miedo ante el riesgo mortal y por ello Luis Miguel Dominguín llegó a afirmar: "si éste no desaparece al salir el toro nunca se podrá torear".

Cuando mencionamos la palabra gracia dijimos de la misma que constituía un elemento propio de la mujer y no es extraño que en el toreo la utilicemos sin cesar, porque en el fondo el toro representa el elemento masculino con atributos fálicos, como sus pitones y su musculatura. En cambio, el torero se viste con ternos ajustados, con frecuencia claros, sus bordados se han cosido sobre la seda, sus medias son de color rosa y sus zapatillas de bailarina. Las poses que adopta son las propias de una mujer que danza alrededor del burel buscando su conquista en las embestidas. Incluso el desafío suele tener implicaciones eróticas, pues se seduce al enemigo para tener un triunfo estético y gozar con el mismo. La culminación no es otra más que el exterminio del animal, que podría representar al padre, como una solución de la etapa edípica. Por ello las estocadas tienen que ser en lo alto y lanzándose el diestro entre los pitones. Si esto sucede y el diestro sale ileso, se produce una escena apoteótica, en que el público enardecido se entrega al victorioso.

Quisiera finalizar este artículo citando una frase de la obra de Sigmund Freud "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", publicada en 1910: "todas las imágenes hermafroditas de los dioses expresan la idea de que solamente en la unión de lo masculino con lo femenino se produce la perfección divina". ♦

Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico

ALBERTO DALLAL

Sobre todo, nos atrae, llegamos a amar y nos sentimos impelidos a pensar y realizar la danza porque queremos entender, cuidar y amar nuestro cuerpo, materia prima única e insustituible de este arte que *no llega a ser o deja de ser* cuando el cuerpo no aparece, desaparece o ya no existe. Al observar cuerpos en movimiento surge nuestra conciencia de la danza y, una vez descubiertos los acentos, los giros, las intensidades, las evoluciones que la danza produce, podemos acercarnos a una definición suave y funcional: danza es todo movimiento impregnado de significaciones de un cuerpo humano en el espacio.¹ Nos sentimos seducidos no sólo por la acción dancística sino también por la exclusividad que nuestra especie posee dentro de las maniobras de este arte: sólo el cuerpo o los cuerpos de los seres humanos están habilitados, son capaces de producir, de desatar *danza*. Es decir: el arte de la danza es una actividad humana por excelencia y por tanto el espacio en el que se crea, el que se va creando al realizarse, es un espacio humanizado. Como ocurre en el espacio de la arquitectura, el espacio de la danza se compone, se arregla, deja de ser vacío, adquiere un nombre, adquiere consistencia humana: se hace composición y por tanto historia.²

En su etapa primigenia, la danza es el medio de comunicación fundamental. Sólo lo antecede el acto de amor pero éste se halla tan ligado a los instintos que no podríamos

discernir o adivinar o inferir técnicamente sus aspectos subjetivos, su intencionalidad, en los primeros tiempos de la especie.³ Por su parte, la danza es anterior al surgimiento del lenguaje discursivo, ya que no puede concebirse la mera emisión de sonidos sin el complemento de los consabidos movimientos de esos cuerpos que quieren hacerse entender por otros. No puede aceptarse tampoco la existencia de un código gutural, hecho y derecho, con el significado claro de cada sonido, sin que se acentuara cada clave o señal emitida por los participantes mediante movimientos del cuerpo.⁴

La inferencia o la adivinación de todo esto produce excitaciones intelectuales. Para establecer una prehistoria o una arqueología de la danza sólo contamos con pruebas estáticas, con pruebas fehacientes de su existencia que no pueden convertirse en modelos de análisis objetivo por carecer de movimiento. Sabemos que el ser humano danzó desde temprano porque hay esculturas, pinturas, dibujos, bajorrelieves que nos incitan a completar con la imaginación el tipo de movimientos a los que los distintos pueblos y culturas resultaban afectos.⁵ Suscitación intelectual y desesperación a un tiempo, toda vez que si todo arte es obras, toda danza es movimiento específico, real, concreto en un espacio determinado, por lo que tal vez no podremos ya saber jamás cuáles fueron los trazos exactos en esas danzas que expresan los vasos pintados, los bajorrelieves de Oriente, la cerámica etrusca, la escultura griega, la pintura mural de

¹Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, pp. 11 y 12. Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte: la danza escénica popular, 1877-1930*, pp. 13-15.

²Alberto Dallal, "Vacío, espacio, estructura y forma en una obra de Jerome Robbins y otra de Jaime Blanc", en varios autores, *Arte y espacio*, pp. 391-399.

³Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, pp. 93-95.

⁴*Ibid.*, pp. 41-46. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, p. 130.

⁵Luis Bonilla, *La danza en el mito y en la historia*, p. 25.

México. Y aunque en otras o las mismas situaciones históricas y comunales sobrevienen narraciones lingüísticas, mitos, leyendas, formas literarias que en algo describen estas y otras danzas, el acto dancístico no aparece completo en nuestra conciencia ni podemos reproducirlo o proponerlo para su recreación en la época actual porque la verdadera consistencia, el acaecer real de las danzas primigenias y muy antiguas ya se ha diluido en el espacio histórico de tal manera que de las danzas ancestrales sólo podemos invocar, si acaso, imágenes de sus respectivas naturalezas, sus sentidos, sus objetivos, sus funciones y sus trazos muy, muy generales.⁶

De la misma manera que el ser humano ha ido reconstruyendo muy lentamente, poco a poco, las situaciones históricas del pasado —omitiendo o sólo deduciendo algunos elementos o aspectos que se escapan a sus documentos e indagaciones—, las danzas muy antiguas se nos aparecen como imágenes difusas, como trozos de una realidad social que queda representada en esa danza, o bien como una serie de signos abiertos a la interpretación que nos permiten —como toda historiografía— adaptar una mezcla de conocimientos e imaginación a nuestra capacidad interpretativa, a los parámetros culturales que rigen a nuestra realidad actual e inmediata. Como el trazo del acto dancístico se ha extinguido en el tiempo y en el espacio —de la misma manera que a veces sus pocos registros también se han extinguido— nosotros nos limitamos o nos disponemos a reconocer que la experiencia dancística, siendo tan inmediata en lo que al cuerpo y al espacio se refiere, es, al mismo tiempo, un acto casi inasible cuya naturaleza efímera resulta parte de su atractivo fundamental: el ser humano percibe en la danza las instantáneas habilidades de un cuerpo que a partir de la muerte dejará de ser carnalmente y cuya única trascendencia podrá localizarse sólo en el recuerdo, en el registro estático o electrónicamente artificial, y en la imaginación individual y colectiva.

Tardíamente, en los siglos XVI y XVII, sobrevienen los primeros registros adecuados para que ese ejercicio dancístico quede impreso y reconstruido de una generación a otra, de una nación a otra, de una cultura a la inmediata.⁷ Esto

significa que la danza se reproducía, se multiplicaba y se recreaba anteriormente como una herencia, geométrica y coreográfica, como una noble, ilustrada y apreciada costumbre relativa a los ejercicios del cuerpo. Es obvio que las danzas específicas de cada lugar, de cada país, perduraban sólo por la repetición, por el establecimiento de una tradición dancística, por medio de la enseñanza directa, por la observación y copia de pasos y por la aceptación y la imitación tanto de los trazos coreográficos como de sus cargas simbólicas y sus objetivos espirituales. Por ello aún hoy resulta difícil concebir a la danza como un ejercicio que se asuma sin la enseñanza o la observación directas. Y aun siendo la más antigua de las artes contiene, posee el valor de la espontaneidad, de la inventiva inmediata. Y también por todo esto, para el establecimiento de cualquier tradición dancística —para realizar su proceso de institucionalización— se requiere ineludiblemente que los conocedores, los detentadores del conocimiento dancístico, los coreógrafos, los maestros, los bailarines experimentados inicien a los cuadros nuevos, a los demás bailarines, a los más jóvenes, en los secretos de la danza, sus códigos, claves y rutinas.

Hay muchísimas pruebas de la capacidad autogeneradora de la danza. Resulta evidente que los niños que recién adquieren la habilidad de la locomoción, se inician de manera natural en la aptitud de transformar en danza sus emociones y experiencias más intensas. Sin saberlo, pueden realizar efusivas danzas y divertimentos con sólo percibir el ritmo y la capacidad comunicativa que su cuerpo posee de manera innata. Hay autores y estudiosos que detectan esta capacidad también en los monos más evolucionados.⁸ Con asombrosa facilidad los niños transforman sus emociones en movimientos significativos, rítmicos, impregnándolos con miradas, gestos y sonidos que parecen conformar un trazo dancístico completo. Al llegar su ímpetu expresivo interno al límite de sus intentos por comunicar sus emociones mediante palabras que han percibido y escuchado pero de las que todavía no conocen su significado, transforman el impulso en sonidos y movimientos que se acercan a representar con ímpetu y trazo expresivo las energías que se sienten impelidos a externar. Por otra parte, ha podido comprobarse que prácticamente todas las culturas primitivas han utilizado, aplicado la danza como primera forma colectiva de comunicación, de expresión y de registro de sus principales sucesos, reales o inventados. En muy contadas ocasiones

⁶ Susanne K. Langer, *op. cit.*, pp. 127 y 128. Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte...*, pp. 21 y 22.

⁷ La *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo* de Thionot Arbeau aparece publicada por primera vez en Langres en 1588; *El maestro de danza* de Pierre Rameau (codificación de las cinco posiciones fundamentales de la danza clásica) en 1725. Véanse Lincoln Kirstein, *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*, pp. 156 y 157, 194 y ss., y Juan Jorge Noverre, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, p. 148.

⁸ Susanne K. Langer, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

pueden percibirse comunidades que arriban al establecimiento de un código de escritura sin antes haber institucionalizado sus prácticas dancísticas. Mediante la danza han descubierto procesos de simbolización y de expresividad colectiva muy importantes y significativos, idóneos para unir o marcar su paso de una etapa cultural a otra. Casi siempre estas danzas son colectivas —tal vez porque todavía resultan insuficientes nuestras metodologías para detectar danzas individuales prehistóricas y muy antiguas— y en ellas encontramos el origen mismo del arte coreográfico: preconcepción y ordenamiento mental, montaje, realización y registro de los trazos y movimientos dancísticos realizados en un espacio determinado.

En estas danzas primigenias, espontáneas y colectivas, también descubrimos los primeros encauzamientos de los impulsos dancísticos. Las danzas colectivas primigenias pueden ser expresiones de lo erótico, lo carnal, verdaderas reuniones de excitación colectiva que, a la manera de los grandes rebaños animales, desencadenan la experiencia humana con objetivos sociales inmediatos, casi instintivos: desfogue, diversión, cumplimiento de ciclos biológicos, etcétera. Aun tomando en consideración la idea de que el ser humano primitivo —o el niño— bailó por primera vez adjudicándole a sus danzas una carga simbólica,⁹ la transformación del impulso en estructuras rituales o en formas simbólicas no anula, de ninguna manera, la energía biológico-sexual del acontecimiento. El acto dancístico surge, de todas maneras, como resultante de una carga sexualizada. A la postre será viable el descubrimiento del impulso, su control y la aplicación de normas, por así decirlo, razonadas o racionales, para efectuar estas evoluciones de grupo. Es decir, aparecen reglas, recorridos y trazos que se volverán códigos aplicables a los movimientos y celebraciones de la comunidad. Estas danzas pueden ser también acondicionamientos espaciales para atraer a los animales y realizar así las maniobras de la caza, situaciones y estructuras que, repetitivas y repetidas, desembocan en un conjunto de procedimientos registrados en la memoria colectiva. Son tinglados que se construyen para iniciar en los complicados secretos, vericuetos y procedimientos de la caza a los miembros más jóvenes de la tribu, lo cual las erige en las más antiguas y operativas danzas didácticas y “tecnológicas”.¹⁰

De índole semejante, pero con una mayor carga mítica y mágica, serían las danzas de suscitación, actitud y recons-

trucción guerreras. Tal vez han resultado más fácilmente localizables y registrables ya que se trata de verdaderas ceremonias en las que cada comunidad trababa vínculos, deseados o no, con otras comunidades. Se danzaba como acto de invocación para iniciar o ganar una batalla. O también para acelerarla.¹¹ Por tanto, al mismo tiempo que se intentaba sorprender, impresionar y hasta maravillar a la comunidad beligerante, se buscaba también garantizar la intervención, en favor de los danzantes, de las fuerzas sobrenaturales que habrían de salvaguardar la vida de los integrantes de la comunidad. La enorme complejidad de los objetivos de este tipo de danzas y sus complicadas maniobras indican el enorme desarrollo de la energía subjetiva que producía en los participantes. Tal vez en la época actual un coreógrafo avezado y profesional tendría dificultades para estructurar una danza con tan variados y multiformes elementos pero sobre todo hallaría imposible aglutinar y organizar a toda una comunidad para tales efectos.

Las danzas de celebración resultan las más distinguibles y las que, a la larga, alcanzan una mayor influencia en la evolución de las danzas colectivas. Si una comunidad lograba objetivos sociales, económicos y culturales tendía a construir una estructura objetiva-subjetiva que le permitiera incluir, en espacios seleccionados para tales efectos, ejercicios representacionales y simbólicos que permitieran la participación de los más notables y aguerridos dirigentes y sacerdotes. También estarían presentes los miembros de la comunidad que hubieran intervenido y destacado en los logros. Mediante ejercicios y trazos simbólicos se invocarían fuerzas sobrenaturales que supuestamente hubiesen apoyado y dirigido la hazaña. Habría cargas de alegría, de regocijo, de entusiasmo, por lo menos en ciertos momentos de la reconstrucción. La institucionalización de estas celebraciones tiende, desde luego, a establecer calendarios, ciclos y “programas”. En *Las leyes* Platón explica cómo es indispensable determinar qué himno se habrá de cantar al sacrificar a los dioses, y con qué danzas habrá que honrar tal y cual sacrificio. Esta regulación se confiará a algunos...¹²

Una vez asentadas, estas danzas de celebración, al hacerse cíclicas, se convirtieron en danzas conmemorativas que a la vez repetían, registraban y narraban de nueva cuenta los ciclos superados. Son danzas circulares por cíclicas y, sobre todo, astrales.¹³ Por último mencionaremos las danzas agríco-

⁹ *Idem.*

¹⁰ Curt Sachs, *World History of the Dance*, pp. 79-85.

¹¹ *Ibid.*, pp. 76 y 77.

¹² Platón, *Las leyes o de la legislación*, en *Obras completas*, p. 1 395.

¹³ Curt Sachs, *op. cit.*, pp. 124-131.

las, de invocación de lluvias y de cosechas. Los integrantes de la comunidad se reunían, al principio espontáneamente, para enmarcar y medir el ciclo biológico y agrícola fundamental: el intervalo dentro del cual se prepara la simiente para la reproducción y la recolección de la cosecha y de los frutos. Tanto desde el punto de vista biológico como del agrícola estas danzas resultaban imprescindibles en el proceso de subjetivación y simbolización colectiva. Lógicamente, se puede suponer que al principio fueron danzas de grupos reducidos pero tan numerosas como tipos de cultivo se iban incorporando a las habilidades del trabajo organizado de las comunidades.

Con el advenimiento de las danzas sagradas (danzas específicamente montadas y presentadas para exaltar a los dioses o a las fuerzas del más allá) el arte de la danza se profesionaliza.¹⁴ En primer término porque la separación y la utilización del espacio sagrado hace surgir plenamente al arte coreográfico: preparación, trazo racionalizado y erección de estructura y espacios temporales específicos; pero también porque sobreviene la división social del trabajo dancístico: danzarán los capacitados para hacerlo, los que se han preparado largamente para hacerlo, los que han sido enseñados por los sacerdotes y guerreros y que han permanecido viviendo en el ámbito sagrado. Los trazos coreográficos y las evoluciones dancísticas responderán a necesidades rituales y míticas concretas. Las presentaciones comenzarán a realizarse en fechas fijas y en ciclos marcados, dentro de atmósferas y espacios montados ex profeso, adecuadamente previstos para que los espectadores conserven la atención y el respeto esperados.

El público se convertirá en grupo de espectadores, expectantes contempladores que, al permanecer en silencio, cumplen también con los requerimientos rituales. Aquellas procesiones, ceremonias y desplazamientos participativos desembocan en un espacio que se dedicará a efectuar un espectáculo preconcebido, preparado, que se realizará bajo normas establecidas y ahora inmutables. Desde el punto de vista cultural, el espectáculo indicará la naturaleza y la preeminencia del Estado-nación como operativa estructura social. Marca, asimismo, las relaciones con y entre los feligreses ciudadanos. Establecerá de igual manera el nacimiento de concentraciones y acontecimientos indispensables para el buen desenvolvimiento de la población. También explicará la necesidad de incitar, de capacitar a los jóvenes, los cuales han de convertirse en ciudadanos ejemplares

no sólo por las enseñanzas que reciben sino también por su participación en los trabajos civiles y en los espectáculos sagrados.¹⁵ Platón establece la instrucción, por ley, de la danza como un requerimiento para el desarrollo adecuado de la república.¹⁶ Dentro del espectáculo mismo, los movimientos del coro van adquiriendo y expresando una simbología tácita y el tipo de coreografías incorporadas a los espectáculos acentuará al fin el manejo de los juegos y de las danzas de júbilo, energía social que debe ser constatada y sancionada en forma controlada pero con métodos y sistemas establecidos. Así habrá de producirse, aun simbólicamente, cierto grado de desfogue colectivo.¹⁷

La importancia del arte de la danza en la vida social se hace evidente. Aunque era observable en todas las comunidades y pueblos de la Antigüedad, a partir del establecimiento de los ejercicios sagrados y de su erección como espectáculo social, las danzas ahora pasan a ser parte del conjunto de instituciones que cohesionan y salvaguardan al Estado-nación. Gracias a las características mismas del ejercicio dancístico, la organización y la presentación de los espectáculos representan o, más bien, simbolizan la variedad de los trabajos de la población y asimismo la obligatoriedad del desempeño de las tareas civiles. Los espectáculos dancísticos no sólo resguardan y muestran la cultura del cuerpo¹⁸ de una comunidad sino también las jerarquías religiosas, los niveles del poder político que pesan sobre la comunidad y las habilidades físicas de la población. Las competencias que habrán de realizarse entre los grupos de jóvenes para llevar a cabo las tareas dancísticas concentrarán los esfuerzos de los dirigentes de la comunidad por concebir y aplicar pruebas que los orienten adecuadamente; de esta manera se establecen normas de capacitación de los más aptos física, intelectual y científicamente, para erigir estructuras representativas del poder religioso y del gobierno.

La organización de los ejercicios dancísticos sobrevive en las danzas folclóricas, campiranas y de imitación; son danzas contagiosas; representan una prolongación del proceso de simbolización de los espacios. En efecto, el establecimiento de reglas precisas para efectuar las danzas rituales había ya señalado con creces la separación de ámbitos: por una parte, el espacio de los sacerdotes-dirigentes, representantes de la elite de especialistas y, por otra parte, el espacio de

¹⁵ Alberto Dallal, "Incrustaciones. Tiempo y persistencia mítica en la danza oaxaqueña de *La pluma*", en varios autores: *Tiempo y arte*, p. 240.

¹⁶ Platón, *op. cit.*, pp. 1 392 y 1 393.

¹⁷ Curt Sachs, *op. cit.*, pp. 243 y 244.

¹⁸ Alberto Dallal, *Cómo acercarse...*, pp. 21-24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 222.

los feligreses o espectadores, aquellos que en principio permanecerán en la contemplación del rito y que sólo en su momento serán llamados a incorporarse activamente, en la parte final, al acto programado. Esta última parte significa el rompimiento de ambos espacios para desatar, a veces, la orgía o la fiesta. Significa también que, dentro de los cánones establecidos por el proceso de institucionalización, los sacerdotes y jefes permiten la noción de juego improvisado, de espontaneidad fructífera y productiva. La sociedad acepta e instala la fiesta y el juego. Sus integrantes pueden vivir jugando, y jugando a juegos tales como son los sacrificios, los cantos, las danzas, que nos harán capaces tanto de conseguir el favor de los dioses como de rechazar los ataques de nuestros enemigos y de vencerlos en el combate.¹⁹

La adquisición de significaciones, o sea la elección de símbolos, impregna simultáneamente a los espacios, los seres utilizados, la utilización del tiempo-espacio y finalmente la consecución de movimientos dueños de intensidades, que equivalen a movimientos acentuados o movimientos con carga simbólica. La programación y la división misma de los espacios plantea la racionalización de tiempos, espacios y movimientos. Representa la aparición cabal del arte coreográfico pues éste no es otra cosa que el arreglo del tiempo-espacio de acuerdo con determinados trazos (desplazamientos colectivos) y movimientos de los cuerpos humanos en precisos instantes, en lapsos medidos, ya sea por medio de ritmos, ya sea por medio de música escogida ex profeso; todo esto con la garantía que implica una experiencia visual de espectadores que son, al mismo tiempo, posibles participantes.

Naturalmente, este arreglo de las actividades dancísticas adquiere fisonomía propia según la cultura en que se realice. Las actividades dancísticas programadas devienen precisamente parte predominante de la cultura de una comunidad cuando los preparativos y los ejercicios preliminares quedan integrados a las rutinas específicas de la "danza de la comunidad". Así, en las danzas indígenas de nuestro país, en las experiencias dancísticas, además de los trazos coreográficos (secretos que han pasado de una generación a la siguiente durante varios siglos), se halla incluida la confección del vestuario, de los alimentos y de las bebidas que han de utilizarse y consumirse; asimismo, los jóvenes participantes han sido seleccionados con suficiente antelación y han realizado ejercicios de preparación tanto físicos como espirituales. Finalmente, la práctica del arte de la danza,

convertida en espectáculo ritualizado, o bien en ritual espectacularizado, se halla bajo el amparo económico de un patrón, padrino o mayordomo que ofrece la suficiente solvencia económica para la completa y feliz realización de este acto social.²⁰

Las variadas formas de organización de las danzas comunitarias se han desarrollado de manera paralela indistintamente en las comunidades y culturas del mundo. Durante los siglos XVI y XVII las repetitivas formas de organización de las fiestas y celebraciones de las cortes europeas establecieron la necesidad de acogerse a un solo código que devino la técnica clásica.²¹ La operatividad de estos ejercicios preliminares de los jóvenes cortesanos impuso al mismo tiempo la necesidad de apoyarse en maestros que enseñaran las rutinas, que las registraran operativamente y también que cuidaran de sus aplicaciones variadas y creativas. Como ocurrió en todos los tipos de danza comunitaria, el ballet clásico surge, se desarrolla y expande mediante un proceso de ordenadas y variadas etapas: 1) realización de ejercicios dancísticos en espacios y tinglados seleccionados y arreglados (compuestos); 2) selección de los jóvenes y cuadros más aptos que previamente y con la suficiente antelación capacitarán sus cuerpos mediante ejercicios y códigos ad hoc; 3) establecimiento de diseños temporal-espaciales medidos mediante composiciones y ritmos musicales seleccionados de antemano; 4) garantía de los efectos y resultados visuales por medio del manejo de la combinación luz-oscuridad; 5) salvaguarda, dentro de las composiciones generales, de la espontaneidad dancística, ya sea a través de la ejecución de movimientos o secuencias intercaladas, improvisadas, de lucimiento personal y colectivo; ya sea garantizando un final de participación colectiva y efusiva o fin de fiesta; 6) inclusión, dentro de la organización general del evento, de la creatividad plástica o de la confección y factura de enseres auxiliares; 7) asimismo, la clara intervención de los miembros de la comunidad como auxiliares del espectáculo o como imprescindible conjunto de espectadores activos.

En cada uno de estos variados fenómenos dentro del establecimiento del evento dancístico, a la largo de la historia, es posible hallar un denominador común que nos indica la existencia de un proceso de institucionalización que hoy con claridad podemos denominar creación o actividad

²⁰ Alberto Dallal, "El estudio de la religiosidad en las danzas indígenas", *El aura del cuerpo*, pp. 123-134.

²¹ Lincoln Kirstein, *op. cit.*, pp. 156-158. Juan Jorge Noverre, *op. cit.*, pp. 90 y 91.

¹⁹ Platón, *op. cit.*, p. 1 399



artística. Todo proceso de institucionalización consiste en erigir estructuras que garanticen la repetición de los procedimientos para lograr un fin colectivo, comunal. En efecto, tanto en la separación de los espacios como en los procedimientos aplicados para impregnar de significaciones a los distintos elementos de la danza, podemos detectar un cuidadoso proceso de convencimiento, de ofrecimiento, de legitimación, de esfuerzos del artista para hacer accesibles y verosímiles sus aptitudes y obras. Es decir, organizados por los jefes religiosos, militares, económicos o políticos, al principio, o por los artistas-creadores, después, los procedimientos aplicados no pueden alejarse de la accesibilidad formal. En la época actual, nuestro lenguaje cotidiano ante la manifestación artística nos descubre ese ejercicio ancestral. Exclamamos, sí, “creo en este artista o en este creador, o en esta obra de arte”. Los creadores contemporáneos nos hacen creer en ellos y en sus obras mediante este mismo proceso de “convencimiento” que puede deberse, ante todo, a su calidad formal y asimismo a la autenticidad de sus proyectos y cometidos. Sabemos que los creadores, los artistas han impuesto una serie de códigos que el público es capaz de asimilar, “sentir” o entender, aceptar. En principio, y también en última instancia, todo arte es creación de formas. Por ello ni aun la publicidad expansiva que padecemos hoy en día aleja a la sensibilidad colectiva del buen arte, del arte de calidad y auténticamente concebido y realizado. Este proceso de verosimilitud ante las formas es histórico y en el estudio de sus particularidades y concreciones pode-

mos descubrir el paso de los ejercicios rituales al espectáculo, el paso de la adoración del icono sagrado hacia la contemplación pictórica y escultórica, el paso del éxtasis ante la música y los espacios y ambientes sagrados hacia los conciertos y representaciones teatrales —es decir hacia la agudización de las sensaciones temporal-espaciales que desatan los cuerpos y las voces—, el paso de la identificación orgánica con los dioses hacia la identificación orgánica sensual y hasta sexual con el, la y los bailarines en el tinglado, el tablado, la pista o el escenario.

¿En dónde radica esta experiencia de lo verosímil, esta vinculación basada en el acto de *crear* que experimenta el espectador-participante, el contemplador de la obra de arte, el lector, el oyente, el

consumidor, el asiduo, el fanático? Resultaría muy extensa la explicación respectiva y requeriría una concentrada investigación el examen de este nexo ancestral entre el ser humano y la creación artística, entre el ser humano y el artista, entre el ser humano y la obra. Limitémonos a explicar que el proceso de verosimilitud (la experiencia de creer en algo o en alguien que forja, inventa, crea; que organiza, que propicia formas y estructuras artísticas) es connatural a los procesos mentales y biológicos del ser humano. Podríamos asegurar que el proceso resulta inherente al funcionamiento de los instintos, toda vez que los animales y las plantas reaccionan según ciertas condiciones siempre y cuando las circunstancias sean real o simuladamente el escenario adecuado. Por ejemplo, durante los eclipses de sol animales y plantas responden biológicamente como si se apresurara el escenario nocturno: sus instintos, azuzados por la atmósfera, por el espacio natural, acelerado, los hacen “creer” que es hora de recogerse o de dormir o de concentrarse en las actividades nocturnas. Las flores se cierran sobre sí mismas; los animales cierran los ojos, duermen.

Asimismo, el ser humano, instigador de sus propios instintos, requiere, ante la realidad, de ciertas cargas de subjetividad que han ido aumentando, intensificándose y variando a lo largo de los siglos. Organiza, acentúa y propicia ámbitos idóneos para *crear*. En su necesidad de crear —en respuesta a su perenne ejercicio de establecer y vivir cargas de subjetividad— el ser humano busca y encuentra propuestas externas de espectáculo, o bien —y por

ello es siempre parte de sus elementos o ingredientes— él crea, fabrica o transforma su propio espectáculo: la obra de arte. La maravillosa idea de inventar a sus dioses le permitió, en un principio, no sólo asignarle nombre a fenómenos y ciclos de vida aun no comprendidos cabalmente por él; cada dios era asimismo la representación de funciones que él mismo podría desempeñar en la medida en que desarrollara sus facultades concretas. Estas funciones quedaban representadas simbólicamente en las estructuras rituales.²² En la historia o biografía asignada a cada dios, a sus cualidades y símbolos, podía registrar y discernir, contemplar los procesos de la naturaleza y sus relaciones con “lo humano”, es decir su historia, sus modos de vida y las relaciones entre ambos protagonistas. El hecho de “crear” en uno o varios dioses le permitía delegar en ellos las cargas de irracionalidad, de realidad no entendida que le salían al paso de su vida individual y colectiva. En el proceso de esta asignación plural de nombres y de esta iniciación en la comprensión de los fenómenos de la realidad y del mundo, el ser humano penetró en las posibilidades del pensamiento abstracto. La generalización extrema de un solo asunto habría de conducirle a esa aprehensión de lo más general, de lo menos concreto, sencillamente de lo abstracto. O bien lo llevaría de la mano hacia el descubrimiento o la asignación de una característica única relativa a un sinnúmero de objetos. El fenómeno también dio pie y hasta la fecha se asemeja al establecimiento del lenguaje discursivo, el cual utiliza signos aplicables a todo lo concreto posible siempre y cuando cada objeto o fenómeno o persona pertenezca a la misma especie. La palabra *silla* o la palabra *madre* pueden referirse a todas las *sillas* o *madres* posibles y es el usuario de la palabra el que recrea en su mente una *silla* o una *madre* en particular. Dentro de la mente de cada individuo, las imágenes, y las formas artísticas, reales e inmediatas, desatan un proceso semejante al de las palabras.²³ Como puede apreciarse, sucesivas cargas de subjetividad han permitido que los seres humanos dominen sectores cada vez más amplios y profundos de una realidad que ha trascendido lo concreto, lo tangible, lo real para penetrar en una realidad que no se ve ni se toca, en una realidad virtual llena de objetos y actividades que a su vez posee cargas, intensidades, aspectos subjetivos e inmatrimales que suscitan o prenden innumerables procesos en la mente de sus observadores, de sus contempladores y usuarios.

²² Susanne K. Langer, *op. cit.*, pp. 156 y 157.

²³ *Ibid.*, p. 142.

La necesidad de la experiencia artística queda evidenciada en estas acciones. Las manifestaciones artísticas y las experiencias del arte no sólo contienen la posibilidad de la carga y la descarga subjetivas; el usuario, el consumidor del arte puede arribar por sí mismo, ante la obra de arte, al conocimiento de su realidad o de la realidad a secas.²⁴ Crea, por así decirlo, su propio espectáculo. De ahí que la educación artística no sea sólo un signo de “avance” cultural; es también una necesidad comunitaria en la medida en que los integrantes de la sociedad entran en comunicación pero también en vivencia y en conocimiento de otras realidades culturales, sociales e históricas. Y también en nuevos procedimientos de interpretación. En suma: gracias a la participación en la experiencia artística, se llega al conocimiento por otros medios. El artista, el creador, el ejecutante, el organizador de las actividades artísticas tiene como finalidad ofrecer y proponer obras y experiencias en las que opere cierto grado de verosimilitud, en las que entren en juego ciertas formas, ciertos elementos que “hagan creer” al espectador, al usuario, creador de sus propias estructuras mentales y procedimientos subjetivos. De otra manera, de no existir medios o vehículos de accesibilidad, de verosimilitud, la obra o la experiencia no podrá tener impacto o ejercer la influencia buscada o requerida. La forma o el conjunto de formas no llega a ofrecerse al mundo de las percepciones.²⁵ La obra de danza que se mantiene en la mente del coreógrafo puede ser proyecto o hipótesis pero si no se monta y exhibe no tendrá efectos en espectadores cómplices. Puede mantenerse como literatura o hipótesis de trabajo pero no ha alcanzado a realizarse en las formas específicas (movimientos significativos del cuerpo en el espacio) que requiere para hacerse real, para penetrar en la realidad. Sin el montaje y la exhibición no se hará realidad la experiencia dancística.

Vivimos una época difícil en la que una muy rica sobreinformación ha querido sustituir a la experiencia artística en la mente y en la conciencia de los espectadores, sin percatarse de que las materias primas, los vehículos que utiliza esta acción informativa pueden por sí mismos convertirse en formas artísticas, novedosas por cierto. En otras ocasiones he denominado a este fenómeno “cultura sustitutiva”.²⁶ Consiste en apartar al consumidor, al usuario, al espectador

²⁴ Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte: épocas prehispánica y colonial*, pp. 46 y 47.

²⁵ Susanne K. Langer, *op. cit.*, pp. 128 y 129.

²⁶ Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda parte...*, pp. 13-16.

del contacto directo con la obra de arte y sustituir a este fenómeno con una información incapaz de propiciar el arrebató, la creencia, el fenómeno verosímil, cargado de subjetividad, que propicia en el espectador-participante la obra de arte real, contante y sonante. Esta información, indispensable para la reconstrucción histórica o para el ejercicio de la crítica de arte, no es, sin embargo, la experiencia artística directa y por tanto no desencadena los efectos que permiten el advenimiento de la sustancia estética. Si vemos la grabación televisual de una danza autóctona de alguna comunidad indígena, tal vez podremos percatarnos de la enorme carga religiosa que la danza contiene pero no podremos experimentar la cadena de significaciones sagradas o cósmicas que la experiencia ritual posee puesto que no estamos viviendo, entre otras cosas, el espacio real ni el espacio virtual que la danza desencadena. En el plano de la literatura y la poesía ocurre un fenómeno semejante: podemos saber de oídas o por lecturas adicionales la enorme riqueza del contenido del *Quijote* o del poema "Los amorosos" de Jaime Sabines. Sin embargo, no podemos sustituir las experiencias subjetivas que desatará o estructurará la lectura directa de estas obras puesto que lingüísticamente ambas se hallan elaboradas de tal forma que nos hacen desplazarnos hacia una realidad virtual o una realidad-otra que expande nuestros sentidos, nuestras emociones, nuestros pensamientos más allá del mero entendimiento o comprensión de la trama o de la historia o de las imágenes apresadas lingüísticamente.

El asentamiento histórico de los ejercicios dancísticos, los procesos de institucionalización de cada uno, indican el advenimiento de los géneros. Los géneros dancísticos no son otra cosa que lenguajes dancísticos asentados históricamente. Cada lenguaje dancístico posee objetivos definidos dentro de las comunidades o las culturas que le dan vida, y la codificación de los ejercicios de capacitación de los bailarines (las técnicas) no surgen por casualidad sino que son resultado de la operatividad, de la funcionalidad de sus rutinas. Las técnicas son los procedimientos de capacitación codificados. Llenan los requisitos de preparación de comunidades de practicantes o de bailarines específicas.²⁷ Y cuando hablamos de bailarines nos referimos a ejecutantes concretos que cumplen con los papeles que impone la naturaleza de la danza real, concreta de cada comunidad. Como acción comuni-

taria, la danza es un arte que posee sus prototipos o modelos en cada grupo humano y para cada momento histórico.

Las danzas tradicionales y las danzas autóctonas tienden a repetir sus rutinas y ejercicios dancísticos; también sus formas dancísticas. Sus ejecutantes, jóvenes o viejos, se hallan capacitados objetiva y subjetivamente para cumplirlas. En realidad, son los únicos capacitados para realizarlas. Sus acciones repetitivas tienen larga trayectoria y una enorme carga social; además, cada movimiento resulta un elemento de relación con el espacio cósmico. Para realizar estos movimientos es indispensable hallarse preparado mentalmente pues los ejecutantes entran en contacto con energías o fuerzas que no sólo cubren el espacio o tinglado de la danza sino que lo superan, lo rebasan.²⁸ La danza contemporánea, en cambio, busca la aplicación de una inventiva coreográfica que permita la multiplicación y renovación de las formas, de los ofrecimientos en cada programa y función en el espacio escénico. Azusa al espectador para que sus cargas o descargas subjetivas resulten variadas, multiformes, expansivas. Le han asignado al bailarín un papel recreativo en el que, desempeñándose como prototipo, muestre sus aptitudes y su versatilidad y pueda pasar de recreador a creador;²⁹ es decir, que al apoderarse literalmente del trazo coreográfico, de las evoluciones asignadas a su cuerpo, haga suyo el papel de tal manera que lo convierta, ante el público, en una creación propia. La carga subjetiva que pueden mostrar los bailarines en la danza contemporánea rebasa en ocasiones la simbolización y aun la representación pues el ejecutante tiene la oportunidad de dominar el espacio, de buscar y lograr los nexos orgánicos que permitan que el espectador perciba, sienta la liga orgánica con el bailarín y la trascienda. Coreógrafo y bailarines, de esta manera, promueven una especie de diálogo de organismos, de instintos, de naturalezas, de pensamientos, de culturas del cuerpo. La experiencia dancística deviene así experiencia insustituible y única. Por ello se aduce que la danza contemporánea ha trascendido la relación o el relato de anécdotas o sucedidos y ha penetrado en el mundo de las imágenes: cuerpos, luces, espacio y ritmos (música) producen imágenes que en el espectador perduran como sensaciones y como conocimiento. La sucesión de imágenes en el escenario nos permite a los espectadores de los umbrales del siglo XXI percatarnos de y asimilar todo un conjunto de formas que pertenece a nuestro universo cotidiano y que suscita en nuestra men-

²⁷ Alberto Dallal, "Originalidad, asimilación y capacidad de síntesis en las técnicas dancísticas. El caso del Ballet Nacional de México", en varios autores, *Encuentros y desencuentros en las artes*, pp. 33-50.

²⁸ Juan Jorge Noverre, *op. cit.*, p. 134.

²⁹ *Ibid.*, p. 109.

te una serie de pensamientos que corresponde a nuestra época y no a otra.³⁰ Ocurre, pues, una experiencia cultural única e irrepetible.

En el surgimiento de la danza urbana popular también podemos darnos cuenta de la enorme riqueza de formas y de manipulación de elementos y estructuras que ha acumulado el arte de la danza a través del tiempo. Los que denominamos ritmos populares —por hallarse vinculados ciertos movimientos de los cuerpos a específicos ritmos musicales— son trazos y movimientos surgidos espontáneamente de la vena popular en comunidades poseedoras de una cultura del cuerpo determinada, en la cual interviene la configuración ósea y fisiológica, las rutinas alimentarias, los ritmos y la música que anteceden y en boga, los deportes que se frecuentan, etcétera. Resulta de gran importancia la tradición dancística popular puesto que en los ritmos que anteceden a cada danza hay elementos objetivos y subjetivos que le son caros a la comunidad, estructuras materiales e inmateriales que ya son parte de su cultura, incluso de su “manera de ser”.³¹ Aunque los tiempos que corren han acelerado el proceso de globalización de los ritmos, existen y tienen gran importancia las búsquedas formales y estructurales dentro de las tradiciones propias, ya que en ellas hay elementos de expresividad suficientes para recrear rutinas y ejercicios, para establecer y desarrollar las experiencias dancísticas de cada grupo humano y de cada comunidad. En las piezas de danza urbana popular que van surgiendo paulatinamente cuentan considerablemente 1) la capacidad de abstracción que las formas dancísticas de ese lugar permiten y producen y 2) las proezas y los desafíos físicos surgidos en el momento. Ambos elementos o niveles de acción indican la energía y la inventiva de los jóvenes de la comunidad, principalmente, puesto que son estos núcleos los que van a servir de modelo para sectores y estratos más amplios de la población.³² Aun así, podemos percatarnos de que los grupos y clases sociales tienden todavía a crear sus propias danzas puesto que la cultura del cuerpo resulta diferente para diversas comunidades en el mundo. En algunos sectores de la población mundial pueden percibirse recato o respeto por las formas de acción dancística tradicionales, mientras que en otras existe mayor flexibilidad para la invención de formas nuevas, o bien para la asimilación de movimien-

tos provenientes de otros ámbitos sociales y de otras naciones o regiones geográficas.

Las variadas técnicas dancísticas desarrolladas simultáneamente por los géneros clásico, moderno y contemporáneo han permitido también las búsquedas simultáneas y al fin los logros de sus coreógrafos. Se ha ampliado notablemente la que podríamos llamar *gramática* de cada lenguaje dancístico. Incluso podríamos afirmar que la inventiva de cada coreógrafo se ha visto desafiada, desarrollada y reconocida de acuerdo con sus aptitudes para evitar las repeticiones gramaticales, las formas, los estilos. La expresividad coreográfica tiende a medirse ahora según la originalidad de los trazos y movimientos que cada coreógrafo pueda inducir en los bailarines, según las aptitudes de asimilación e interpretación adquiridas por ellos. Algunos casos de la danza contemporánea indican cómo, en qué grado se intenta y se logra incorporar el cúmulo de movimientos comunes, cotidianos, o bien actitudes y evoluciones ya programadas, como movimientos deportivos o militares. En ciertas obras de factura contemporánea se ha buscado la reproducción de movimientos antiguos o de actitudes sociales primitivas o primigenias. Por otra parte, la sobreinformación acerca de los códigos, de las técnicas ha inclinado a los espectadores a ser más exigentes en lo que a originalidad coreográfica se refiere. Si en una coreografía hay *evidencias* de movimientos codificados (técnica clásica, técnica Graham, técnica Limón, etcétera) entonces los ejecutantes deben ser sus impecables dominadores y casi alcanzar el virtuosismo; de otra manera, el público considerará que los trazos y movimientos llegan a ser repetitivos, poco originales y las interpretaciones deficientes. Esta situación, tanto de la danza popular urbana como de la danza contemporánea, representa un gran desafío para los nuevos coreógrafos, toda vez que los públicos desean ver reflejados en los ritmos, las coreografías y las ejecuciones, los temas, los problemas y las imágenes que llenan sus cabezas, sus conciencias, sus situaciones, sus circunstancias estéticas, históricas y sociales.

En sentido estricto, ningún género dancístico, ninguna modalidad ni estilo del arte de la danza carece de técnica. En las actividades dancísticas la técnica es el conjunto de procedimientos que ha resultado eficiente y ha sido probado por la experiencia para capacitar a un grupo de bailarines en un lenguaje dancístico específico. Son los ejercicios y rutinas con los que se capacita al bailarín. Se trata de un corpus o sistema de secuencias físicas que van fundamentando la estructura del cuerpo hasta hacerlo flexible y adaptable para efectuar los movimientos que cada len-

³⁰ Alberto Dallal, “Literalidad, simbolismo y abstracción en la danza”, en *El aura del cuerpo*, pp. 13-16.

³¹ Alberto Dallal, “Inventiva y recreación en la danza mexicana”, en *El aura del cuerpo*, pp. 111-113.

³² Alberto Dallal, “A bailar se ha dicho”, en *El aura del cuerpo*, pp. 115-117.

guaje dancístico requiere. Podría afirmarse que se trata de la institucionalización de las capacidades de los bailarines de una comunidad para llenar los requerimientos coreográficos y de montaje que exige la tradición (cuando se trata de géneros autóctonos y populares) o la estructura del espectáculo (cuando se trata de los géneros clásico, moderno, contemporáneo o internacional). No obstante la creencia generalizada, no hay género ni modalidad dancística carente de técnica. Aun las formas y ritmos más populares y comunes de la danza establecen códigos de capacitación y rutinas de transmisión y aprendizaje para su más plena y adecuada ejecución. Aunque en ocasiones se trate de un conjunto de códigos no registrados, en las distintas comunidades de la danza se van paulatinamente aceptando y adaptando ejercicios que, tras determinado número de sesiones de aplicación, establecen los más indispensables preparativos del trazo coreográfico y su ejecución, es decir, de los movimientos del cuerpo que le van a dar vida a una pieza u obra de danza determinada. En aquellas modalidades que requieren de movimientos y trazos improvisados, las técnicas de capacitación se hallan implícitas al acto de esa supuesta improvisación: mediante un conjunto de movimientos se conforma una estructura básica, la cual generalmente se ofrece al inicio de la obra de danza; a ella van agregándose movimientos y secuencias, trazos espontáneos que, si bien se van improvisando durante el evento dancístico, existen y sobreviven gracias al sustento que les ofrece la estructura original.

La profesionalidad dancística consiste en la práctica institucionalizada de un género específico. Como ocurre en el caso de las técnicas de capacitación, todo ritmo, modalidad o género dancístico que se ejecuta ante un grupo de espectadores, bajo ciertas reglas exigidas por las artes del espectáculo (separación de espacios para oficiantes y espectadores, visibilidad garantizada, ofrecimiento de estructuras temporal-espaciales, ofrecimiento de formas nuevas y originales, dominio de impulso y/o sentido, etcétera), constituye un acto de danza profesional. A lo largo de la historia, tanto la codificación de las técnicas como sus procesos de institucionalización y profesionalización se han reproducido y repetido para cada uno de los variados géneros dancísticos. De ahí la verdad implícita en una frase como "la danza es un arte para bailarines" o la certeza de aplicar el calificativo de "bailarín profesional" para cualquier danzante que haya destacado por su talento, sus aptitudes, sus capacidades y su dominio de ejecución en un universo social determinado. ♦

Bibliografía

- Bonilla, Luis, *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, 336 pp.
- Dallal, Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, Secretaría de Educación Pública/Gobierno del Estado de Querétaro/Plaza y Valdés, 1988, 158 pp.
- , *El aura del cuerpo*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 160 pp.
- , "Incrustaciones. Tiempo y persistencia mítica en la danza oaxaqueña de *La pluma*", en varios autores, *Tiempo y arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 221-241.
- , *La danza contra la muerte*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 3ª ed. corregida y aumentada, 1993, 368 pp.
- , *La danza en México. Segunda parte: épocas prehispánica y colonial*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 300 pp.
- , *La danza en México. Tercera parte: la danza escénica popular, 1877-1930*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 222 pp.
- , "Originalidad, asimilación y capacidad de síntesis en las técnicas dancísticas. El caso del Ballet Nacional de México", en varios autores, *Encuentros y desencuentros en las artes*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 33-50.
- , "Vacío, espacio, estructura y forma en una obra de Jerome Robbins y otra de Jaime Blanc", en varios autores: *Arte y espacio*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 391-399.
- Kirstein, Lincoln, *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*, Dance Horizons, 4ª reimp., 1977, 400 pp.
- Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key. A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, 3ª ed., 1979, 315 pp.
- , *Problems of Art*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1957, 185 pp.
- Noverre, Juan Jorge, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1981, 220 pp.
- Platón, *Las leyes o de la legislación*, en *Obras completas*, Aguilar, 3ª reimp. de la 2ª ed., Madrid, 1977, 1 715 pp.
- Sachs, Curt, *World History of the Dance*, The Norton Library, Nueva York, 1963. 470 pp.

El cuerpo en la sociedad pancapitalista: entre la perfección del *ciborg* y la eugenesia

◆
NAIEF YEHYA

El ejército de los trabajadores infatigables

Cientos de miles de hombres y mujeres recorren hoy en día el mundo equipados con poderosas *laptops*, teléfonos celulares, *bipers*, agendas electrónicas y hasta geoposicionadores orbitales, entre otros vistosos y versátiles dispositivos electrónicos. Algunos de estos afortunados viajeros son representantes de grandes corporaciones, otros son empleados de empresas medianas y pequeñas con cierta libertad económica y unos más trabajan por su cuenta, pero todos forman parte de una nueva clase ejecutiva internacional, la cual Arthur Kroker y Michael A. Weinstein denominan la clase virtual.¹ Son miembros de una elite de la era de la información que sabe cómo manejar las herramientas tecnológicas que están invadiendo todos los ámbitos de la cultura en el umbral del siglo XXI: las computadoras y los sistemas de comunicación, que en teoría hacen más eficiente casi cualquier trabajo intelectual. Pero en general dominar estas máquinas no los hace más libres. Gracias a sus herramientas de trabajo, casi todos estos ejecutivos se han transformado en sucursales en movimiento que pueden trabajar las 24 horas de los siete días de la semana y ser "activadas" de manera remota en cualquier parte del mundo durante los 365 días del año. Estos trabajadores son en cierta forma el modelo del empleado del futuro, personas autónomas, inteligentes, con amplia disposición para sacrificar su individualidad y tiempo libre a cambio de mantener su *status* y en ocasiones debido a la fascinación que les provoca la

novedad de los artefactos tecnológicos. Parecería que en vez de utilizar la tecnología, estas personas están siendo utilizadas mediante ella. En cierta forma se han transformado en *ciborgs* o bien organismos cibernéticos que fusionan una parte biológica (el cuerpo) con una serie de accesorios tecnológicos. Este modelo de máquina de carne ha sido denominado como *ciborg* de segundo orden, un ser que tiene una infraestructura orgánica equipada con sistemas tecnológicos integrados pero removibles. Siguiendo esta lógica el *ciborg* de primer orden sería una entidad que tuviera una plataforma orgánica totalmente integrada a una superestructura tecnológica. Este último híbrido ha poblado decenas de películas, novelas y cómics de ciencia ficción, y aunque todavía está lejos de existir en el mundo real es un protagonista importante en la especulación tecnocientífica y se ha erigido en la inspiración de muchas corporaciones civiles y militares que están diseñando nuestro futuro.

Lejos de rechazar a la tecnología en general o de tratar de culpar a la ciencia por nuestras tragedias, este texto trata tan sólo de presentar una perspectiva de la relación entre el cuerpo y la tecnología en el contexto del pancapitalismo voraz que es el modelo económico dominante y prácticamente sin competencia en el planeta. No es el objetivo de este ensayo extenderse en las características de este sistema, pero sí es importante señalar que la tecnología no es un fenómeno neutral ni está fuera de control ni es autónomo como suelen manifestarlo algunos tecnoentusiastas. Podemos argumentar que el método científico por definición no tiene ideología pero tal no es el caso de quienes dirigen los institutos, laboratorios y corporaciones científicas. Por lo tanto la orientación y los objetivos de investigación reflejan los de-

¹ Arthur Kroker y Michael A. Weinstein, *Data Trash: the Theory of the Virtual Class*, Saint Martin Press, Nueva York, 1994.

seos, necesidades e intereses de esa elite tecnoburocrática que constituye una parte fundamental de la estructura pan-capitalista internacional, la cual a su vez es una compleja red de intereses privados y públicos que compiten, colaboran y depredan persiguiendo la maximización de las utilidades.

¿Quién es el ciborg?

Desde hace siglos el hombre utiliza una variedad de dispositivos, extensiones y prótesis tecnológicas del cuerpo, desde artefactos pasivos (como ropa o zapatos) y dispositivos removibles que sirven para registrar datos (termómetros, relojes y otros sensores) hasta aparatos destinados a reparar alguna función biológica deficiente o compensar medianamente una carencia del cuerpo (lentes, extremidades artificiales, auxiliares auditivos, articulaciones metálicas y marcapasos, entre otros). El progreso de estos aparatos se juzga de acuerdo con su capacidad de integrarse al organismo, de volverse invisibles y de imitar el funcionamiento de aquello que reemplazan con la mayor fluidez posible. Año con año cientos de miles de personas reciben algún tipo de implante artificial. Podríamos decir que en un sentido muy amplio estos individuos se han convertido en ciborgs al incorporar dispositivos tecnológicos a su organismo. Pero en realidad estos aparatos no han sido diseñados para extender las capacidades del cuerpo humano más allá de lo considerado normal, es decir que desde las piernas de palo hasta los implantes destinados a controlar la incontinencia tratan de conformar al cuerpo para que cumpla en la mejor medida posible con los estándares de lo que se considera socialmente aceptable. Su función es mejorar el nivel de vida del individuo al tratar de "regresarlo" a su condición óptima y al ayudarlo a reintegrarse a la sociedad. Quizás los únicos implantes que tienen la función de "mejorar" los atributos originales del cuerpo son aquellos meramente cosméticos (como las bolsas de solución salina que se usan para aumentar el volumen de los senos) y que tienen por único objetivo hacer que la persona se asemeje más a los modelos de belleza de mayor éxito.

La posibilidad de reemplazar partes de nosotros por aparatos manufacturados nos hace plantearnos una serie de preguntas. ¿En qué parte del cuerpo reside nuestra identidad? ¿De qué porcentaje del cuerpo podemos desprendernos sin dejar de ser lo que somos? ¿Hay órganos que valen más que otros? ¿Si logramos instalar nuestra mente en un "envase" más robusto y duradero, el resultado seguiremos

siendo nosotros? Quizás la única forma de responder estas preguntas sea experimentando en carne propia la gradual desintegración del cuerpo. Pero de llevar a cabo esto hasta sus últimas consecuencias difícilmente podremos saber si las respuestas que encontremos corresponden a las preguntas originales. ¿Cómo sabremos que seguimos siendo los mismos, si nuestros parámetros sensoriales habrán cambiado de manera definitiva y radical?

El ciborg es un producto de la era de la guerra fría que se ha vuelto el representante de los deseos y fantasías "postmodernos". El ciborg, como ciertos héroes de historieta, es en general un personaje fantástico que ha perdido parte de su "humanidad" a cambio de obtener poderes sobrehumanos (a veces de manera voluntaria pero la mayoría de las veces tras una catástrofe). Algunos de estos seres utilizan sus atributos especiales para defender a la justicia (o una idea simplista y maniquea de ella) y otros más los emplean para cometer crímenes. Pero en todos los casos son seres que han logrado superar lo que percibimos como las limitaciones emocionales y corporales de los meros mortales. Los poderes sobrenaturales del ciborg constituyen una fantasía de omnipotencia infantil. Como apuntan Kevin Robins y Les Levidow,² imaginarnos como ciborgs es una estrategia para negar nuestra dependencia de la naturaleza, de nuestra propia especie y del "caos sangriento" de la materia orgánica.

Otra forma de entender al ciborg es la que propone Donna Haraway,³ quien lo define como una imagen que condensa elementos de la imaginación y de la realidad material y que es capaz de determinar toda posibilidad de transformación histórica. El ciborg es el hijo pródigo del capitalismo patriarcal occidental y la carrera armamentista. No obstante el ciborg no es un ser respetuoso de su herencia, no sueña con pertenecer a una comunidad, no tiene deseos edípicos, así como tampoco distingue entre los ámbitos personal y privado. La autora feminista de *Primate Visions* considera que para bien o para mal todos somos de una u otra manera ciborgs, criaturas que habrán de poblar un mundo posgenérico y posracial. Haraway escribe:

Desde una perspectiva el mundo ciborg es la imposición final de una red de control en el planeta, es la abstracción final que

² Kevin Robins y Les Levidow, "Soldier, Cyborg, Citizen", en James Brook e Iain A. Boal (eds.), *Resisting the Virtual Life, The Culture and Politics of Information*, City Lights Books, San Francisco, 1995.

³ Donna J. Haraway, *Simians, Cyborg, and Women, the Reinvention of Nature*, Routledge, Nueva York, 1991.



representa el apocalipsis de la guerra de las galaxias,⁴ en la cual se peleaba en nombre de la defensa, es la apropiación final del cuerpo femenino en la orgía bélica masculinista. Desde otra perspectiva, el mundo ciborg puede estar formado por realidades sociales y corporales, en las que la gente no tenga miedo de reconocer sus vínculos de parentesco con los animales y las máquinas, donde no tenga miedo de las identidades permanentemente parciales y los puntos de vista contradictorios.

Pero el ciborg es también imaginado por las grandes corporaciones como una inversión rentable, como un humano rediseñado y mejorado, que puede ser programado para dos únicas funciones, la producción y el consumo, con lo que se erradican las actividades humanas improductivas y las distracciones como el sueño, los deseos eróticos (las corporaciones quizás llegarán a determinar que la reproducción es algo demasiado importante como para ser dejada en manos de gente excitada) y otras emociones que entorpecen el óptimo funcionamiento laboral. El ciborg eliminaría prácticamente la necesidad de vacaciones, las ausencias por motivos de salud y por incapacidad física. En la sociedad pancapitalista, el cuerpo, como las máquinas, las ciudades, las fábricas y otras creaciones de la cultura, puede (y hasta cierto punto debe) ser reconfigurado, perfeccionado y dirigido para que cumpla con las normas y los valores imperantes.

⁴ El sistema de defensa antinuclear que resultó ser un fiasco reaganiano destinado únicamente a asustar y desmoralizar a los soviéticos.

La fantasía contemporánea consiste en creer que si el cuerpo no puede ser abandonado por lo menos puede ser fusionado con elementos de la cultura electrónica, escribe Margaret Morse.⁵ El ciborg constituye una alternativa aparentemente factible para la liberación de la carne. Rechazar al cuerpo es equivalente a rechazar las funciones orgánicas, en especial aquellas relacionadas con comer y desechar. El odio al cuerpo es una reacción previsible de la sociedad capitalista, obsesionada a la vez con el consumo y con los cuerpos perfectos, una sociedad que padece permanentemente de bulimia, anorexia y obesidad. Como apunta Arthur Kroker,⁶ la tecnotopía (utopía tecnológica) trata precisamente de la disolución del cuerpo en una base de datos, del sistema nervioso en "procesamiento distributivo" y de la piel en *wetware*.⁷

Ciborgs para la guerra y para la paz

Los ejércitos modernos van a la vanguardia en materia de desarrollo de ciborgs. Tradicionalmente ésta es la institución que utiliza individuos como parte de una máquina de guerra. Aquí el cuerpo debe ser disciplinado y adiestrado severamente para adaptarse a las condiciones extremas de combate y para funcionar en perfecta coordinación con sus accesorios tecnológicos (armas, dispositivos de visión, cálculo y comunicación). Pero como escriben los integrantes del Critical Art Ensemble: "El entrenamiento tan sólo puede llevar al cuerpo a los límites de su predisposición."⁸ En la actualidad algunas corporaciones públicas y privadas se dedican a tratar de mejorar esta relación biotecnológica modificando al hombre para volverlo una interfaz perfecta de su arma. En diversas instituciones se investiga en torno

⁵ Margaret Morse, "What do Cyborgs Eat? Oral Logic in an Information Society?", en Gretchen Bender y Timothy Druckrey (eds.), *Culture on the Brink, Ideologies of Technology*, Bay Press, Seattle, 1994.

⁶ Kroker y Weinstein, *op. cit.*, p. 1.

⁷ Así como las partes físicas de la computadora se denominan *hardware* y los programas se conocen como *software*, denominamos *wetware* a aquellos dispositivos orgánicos de procesamiento de información como pueden ser el cerebro y los biochips.

⁸ Critical Art Ensemble, "Posthuman Development in the Age of Pancapitalism", en *Flesh Machine Cyborgs, Designer Babies, and the New Eugenic Consciousness*, Autonomedia, Brooklyn, N.Y., 1998 [http://www.autonomedia.org].

a las tecnologías que permitirán en un futuro no muy distante que los soldados lleven implantados chips que mantendrán a sus comandos al tanto de su posición y condición, asimismo se hacen experimentos con sistemas de visión nocturna que podrán ser incorporados a los ojos de manera quirúrgica. Los laboratorios militares se han mostrado muy interesados en el desarrollo de la nanotecnología, que es el campo dedicado a la creación de máquinas de tamaño molecular que podrán a su vez moldear a otras moléculas para fabricar una gran variedad de cosas. De concretarse las promesas de esta tecnología, pronto será posible fabricar engranes y otras piezas del tamaño de unos cuantos átomos y elaborar máquinas capaces de autorreplicarse para construir cosas de mayor tamaño (desde una manzana hasta un avión) al conformar molécula por molécula. Entre otros muchos usos, millones de estos nanorobots podrían inyectarse en el torrente sanguíneo de los soldados para protegerlos de armas biológicas, químicas y hasta radiactivas. Gracias a estas y otras tecnologías, el soldado no solamente amenaza con volverse el primer ciborg de primer orden realmente existente, sino que también es un modelo de cómo el cuerpo puede ser mejorado para cumplir con tareas específicas. Así como el ejército puede necesitar mejores francotiradores o soldados especialmente resistentes a los cambios bruscos de clima, otras instituciones pueden requerir de personas "mejoradas" que puedan servir más eficientemente a sus estrategias comerciales y las condiciones de su mercado.

Ahora bien, al soldado se le da todo el equipo que requiere para llevar a cabo su labor y volverse un ciborg. Algo semejante sucede con los empleados de grandes corporaciones que reciben de sus patrones computadoras portátiles, teléfonos celulares y demás accesorios. En cambio el civil común y corriente que tiene que comprar con su propio dinero sus accesorios tecnológicos es uno de los objetivos más preciados de las empresas que fabrican y venden este tipo de equipo y que moldean nuestra visión del mundo de acuerdo con sus productos. El dinero de estos consumidores va a financiar en buena medida más investigación y desarrollo de nuevas tecnologías y su utilización en la compra de éstas es un indicador veraz de la manera en que la gente asimila la cultura digital. Las mismas empresas que se han lanzado en una vertiginosa carrera tecnológica se han dedicado desde hace algunos años a promocionar lo deseable que es volverse ciborg. Aunque esta campaña ha estado dirigida mayormente a las clases medias y acomodadas, con cierta educación universitaria o técnica, no es raro escuchar a gente de diver-

sos medios sociales, económicos e intelectuales hablando con entusiasmo del inminente desarrollo de dispositivos como el internet-intercraneal, que nos permitiría estar conectados en línea permanentemente sin necesidad de tener una computadora a la mano. Paradójicamente, estas mismas personas en muchas ocasiones tienen reservas y temores acerca de las nuevas tecnologías y del impacto que tendrán éstas en sus trabajos y vidas. Para aprovechar estos sentimientos contradictorios las corporaciones han lanzado dos estrategias distintas para atraer al público en general a las tecnologías de la información y a la *ciborgización*. Por una parte está la promesa de que la computadora y demás sistemas de comunicación abren las puertas a universos de conocimiento (donde aparte de sabiduría se pueden encontrar soluciones prácticas para cualquier tipo de problema) y entretenimiento (especialmente del tipo interactivo), además de que se ofrece el acceso a un poderoso foro donde uno se puede expresar con toda libertad al respecto de cualquier tema. A su vez, uno de los atractivos más importantes del mundo virtual es el ofrecimiento de una nueva sexualidad más satisfactoria, intensa y segura. Como sabemos, desde la invención de la imprenta la representación de la sexualidad ha sido un importante motor del consumo y la invención tecnológica. Por otra parte se amenaza, de manera bastante brutal, a quienes no pueden y a los que rechazan aprender a usar las tecnologías digitales de cómputo y comunicación, con la afirmación de que sus días están contados y que las nuevas generaciones pasarán encima de ellos. Esta estrategia de convencimiento y conversión dual recuerda la manera en que la iglesia católica conquistaba creyentes para la fe empleando tanto la palabra (la promesa del Paraíso y la salvación) como la espada. Curiosamente, las campañas propagandísticas han tenido tanto éxito que han seducido tanto a los tecnófilos, que creen ver finalmente materializado su sueño de hacerse uno con las máquinas, como a muchos jóvenes inadaptados que tratan de usar las nuevas tecnologías para subvertir el sistema. El rango de fantasías y mitos que evoca la máquina de pensar y las tecnologías de comunicación es tan amplio que puede ilusionar tanto al anarquista más radical como al más severo de los agentes de la represión. Como apuntan los miembros del Critical Art Ensemble: "Esta combinación de mito y *hardware* establece los cimientos del mundo posthumano del ciborg."⁹

⁹ Critical Art Ensemble, *op. cit.*, p. 8.

Neodarwinismo y eliminación de los indeseables

Kathleen Woodward escribe

Si entendemos la revolución agrícola en términos de la extensión del brazo por la herramienta y la revolución industrial en términos del incremento del poder y la destreza del cuerpo humano al unirlo a máquinas complejas, entonces lo que sigue sería que la revolución postindustrial se define en términos de la extensión de nuestra mente por las tecnologías de la información.¹⁰

Pero una cosa es mejorar la manera en que hacemos algunas tareas mentales y otra muy distinta es lo que afirman algunos profetas del pancapitalismo y otros tecnoentusiastas, quienes nos quieren hacer creer que el hombre no ha evolucionado únicamente en lo cultural, sino también en lo biológico. Esta supuesta evolución del humano a posthumano no tiene nada de biológica, en el sentido de que no es el resultado de fenómenos aleatorios ni de contingencias ambientales, sino que es un proceso orientado por las ficciones hollywoodenses y dirigido a responder a los intereses de la sociedad pancapitalista, la cual cree en esa malograda colección de ideas y prejuicios que han dado en llamarse darwinismo social y que consiste en adaptar y aplicar las reglas de la evolución de la naturaleza a la cultura.

Desde el siglo XIX han aparecido varias filosofías e ideas pseudocientíficas que han tratado de justificar prácticas segregacionistas, genocidas y eugenésicas. Thomas Malthus por su parte argumentó que la mano de Dios se encargaría de eliminar el excedente humano a través de hambrunas, epidemias y catástrofes naturales. Sin intervención humana la naturaleza haría el trabajo de purgar y liberar a la humanidad de sus especímenes "no aptos". Estas ideas fueron complementadas por el positivista británico, Herbert Spencer, quien creía que los más fuertes y aptos eran elegidos naturalmente por el ámbito social. Spencer preparó la disposición ideológica para que se aplicaran modelos de selección social como política de Estado, tanto durante la década de los veinte en los Estados Unidos (en forma de políticas de inmigración y de tratamiento de los deficientes mentales) como en la Alemania nazi con los ideales de pureza racial que dieron lugar a la "solución final" y otras tortuosas fantasías criminales.

Al aplicar la idea de "la supervivencia del más apto" las clases poderosas no se refieren a un concepto evolucionista sino a una estrategia ideológica. La dinámica de la cultura, a diferencia de la naturaleza, no funciona de manera accidental ni ciega sino que está estructurada por otros factores, en particular la distribución del poder. El hombre no ha evolucionado prácticamente en nada en lo que concierne a lo biológico en los últimos diez mil años, por lo tanto es absurdo pensar que la evolución haya jugado algún papel considerable en los doscientos años que han pasado desde la Revolución industrial. Los experimentos eugenésicos de esta primera oleada, que tuvieron lugar y florecieron en numerosos estados industrializados, consistían fundamentalmente en las esterilizaciones obligatorias, la reproducción selectiva y la institucionalización del asesinato. Estas prácticas fueron suprimidas casi en su totalidad tras la derrota de los nazis. En buena medida como una forma de distanciarse de las políticas inhumanas de ese régimen. Pero la fascinación con la eugenesia nunca desapareció del todo y no es una exageración asegurar que hay indicaciones en la cultura contemporánea de que esta filosofía reposa en animación suspendida, esperando que las condiciones sean las adecuadas para volver a saltar en escena. Ejemplos de esto son, por una parte, la mencionada campaña que trata de convencer a grandes sectores de la población que se han quedado atrás en la carrera tecnológica de que resultan obsoletos en la nueva era cibernética y, por otra parte, la reaparición de guerras de purificación racial en diversos lugares del mundo.

"La eugenesia es el complemento perfecto del imperativo político económico capitalista de control autoritario a través del incremento racionalizador de la cultura", escriben los autores anónimos del Critical Art Ensemble.¹¹ Es de esperar que cuando llegue la segunda oleada eugenésica se desarrollarán nuevas técnicas que seguramente se aplicarán de manera distinta. También es previsible que en vez de que los gobiernos impongan políticas eugenésicas se le darán al pueblo las herramientas para que ellos mismos las deseen y las exijan. Es decir que la eugenesia deberá implantarse como una propiedad emergente de la cibersociedad, de esa manera dejará de ser percibida como una práctica monstruosa. Un ejemplo de un procedimiento eugenésico que ha sido asimilado por la cultura es la prueba de la amniocentesis, la cual es una operación quirúrgica que consiste en hacer una perforación transabdominal con una aguja

¹⁰ Kathleen Woodward, "From Virtual Cyborgs to Biological Time Bombs: Technocriticism and the Material Body", en Bender y Druckrey, *op. cit.*

¹¹ Critical Art..., *op. cit.*, p. 8.

para obtener líquido amniótico del útero. Este análisis sirve para detectar de manera temprana, entre los tres y cinco meses de embarazo, las posibles anomalías en los cromosomas así como otros defectos genéticos y congénitos del feto. En algunos países la amniocentesis se realiza de manera rutinaria en todos los embarazos problemáticos y cuando la madre tiene 40 años o más. Si bien un aborto es considerado inmoral por muchos, abortar un feto con deformidades es una idea aceptable para gran parte de la gente.

Cuerpos distribuidos

Los progresos en materia de inteligencia artificial, robótica, vida artificial, redes de comunicación y miniaturización de componentes en general nos anuncian que en un futuro cercano contaremos con una nueva "ecología biomaquina". De cumplirse el sueño del director del laboratorio de robots móviles de Carnegie Mellon, Hans Moravec, pronto habrá robots que puedan aprender de la experiencia, adaptarse a medios cambiantes y eventualmente adquirir inteligencia real que se aproxime e incluso supere a la humana. Moravec considera que una red de robots inteligentes puede desarrollarse y evolucionar en muy poco tiempo. Los humanos aprendemos la mayor parte de nuestro conocimiento por experiencia y de las conclusiones de otros, a pesar de que tenemos una memoria limitada y falible, una velocidad de comunicación baja y una inhabilidad para transferir el conocimiento de forma directa. Una red de robots eficiente en donde cada individuo sumara su experiencia y conocimiento al de la comunidad eliminaría los cómputos redundantes y aprendería a velocidades fabulosas. Podríamos tener decenas o millares de robots semiinteligentes y semiautónomos funcionando en red y enriqueciendo una base de datos común.

Como escribe Alexander Chislenko en su artículo "Networking in the Mind Age, Some Thoughts on Evolution of Intelligence and Distributed Systems",¹² la idea de que nuestros herederos puedan ser criaturas "conectadas" a un cerebro central resulta difícil de asimilar y aceptar debido a que tenemos la tendencia "automórfica" de creer que tanto los animales como las máquinas son siempre autónomos. Nos parece natural que la frontera entre nosotros y todo lo demás sea la piel. Nos parece extraño y hasta macabro que

dos o más seres compartan una consciencia. Esta idea nos evoca imágenes de terror, desde las relativas a *La invasión de los usurpadores de cuerpos* (de la serie de Jack Finney y las películas de Siegel, 1956; Kaufman, 1978, y Ferrara, 1994) hasta toda clase de zombis y monstruos.

Moravec¹³ afirma que el hecho de que los primeros sistemas biológicos no hayan aparecido conectados se debe a que la naturaleza tardó mucho en desarrollar estándares eficientes de codificación y transmisión de datos, y para cuando lo hizo la evolución estaba demasiado avanzada y era muy tarde para cambiar el diseño. Para él, los avances en computación y sistemas de comunicación que han dado lugar a estos robots en red podrían engendrar a una entidad superinteligente, omnipresente, omnisciente y omnipotente. De manera que los hombres jugaríamos un papel en la teogénesis o la creación de un dios. También podríamos crear una sociedad de seres distribuidos sin cuerpos permanentes pero con excelentes sistemas de manejo de información, los cuales podrían aprender cualquier cosa con tan sólo copiar o acceder un archivo de otro banco de datos. Nos queda el consuelo de que la aparición de seres multicelulares no determinó el fin de los organismos unicelulares; también, de que los mamíferos no aniquilaron a los reptiles, por lo que es posible que los hombres no seamos exterminados por las máquinas. Moravec afirma que temer que estas máquinas nos esclavicen es bastante absurdo ya que es claro que nos considerarían ineficientes e ineptos hasta para realizar sus tareas más insignificantes. En cualquier caso es difícil imaginar que tengan muchas consideraciones con nosotros por lo que no sería demasiado descabellado pensar que el siglo que está por comenzar sea el último de la especie humana como la conocemos.

La pequeña fábrica de prodigios y horrores

Ahora bien, el ciborg es una combinación de órganos biológicos y tecnológicos, pero un ciborg también puede ser un cuerpo completamente biológico que ha sido creado a través de procesos tecnológicos. La biotecnología no es un campo nuevo, la ingeniería genética y las técnicas reproductivas han sido estudiadas y utilizadas con diversos fines desde hace más de seis décadas. Desde entonces estas tecnologías han sido percibidas como una amenaza y como una causa posi-

¹² Incluido en su página personal <http://www.lucifer.com/~sasha/> y en otras páginas de la red dedicadas a temas relacionados con éste como <http://www.transhuman.com>.

¹³ Hans Moravec, *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.

ble de desastres de proporciones godzilianas. No obstante, desde la década de los treinta se utilizan con gran éxito técnicas de manipulación genética, como la creación de granos híbridos (un ejemplo clásico es el maíz que crearon Edward East y Donald Jones que sextuplicó la producción anual del grano). Asimismo, se han creado bacterias que protegen los cultivos de una variedad de amenazas, desde plagas hasta la congelación. No obstante, en fechas recientes y debido a ciertos avances notables en este terreno (especialmente la clonación de la oveja *Dolly* en Edimburgo, en febrero de 1997), nos hemos visto obligados a reconsiderar nuestra idea del hombre, en especial de la singularidad del mismo, y forzados a replantearnos una serie de interrogaciones éticas. Como propone Lee M. Silver,¹⁴ es posible que en poco tiempo veamos aparecer un auténtico mercado negro de genes en el que tendría lugar lo que él denomina el “escenario Michael Jordan”, en donde una enfermera podría robar unas cuantas gotas de la sangre del astro durante un chequeo de rutina para venderlas con el fin de ser usadas por personas que quieran que su hijo sea una copia clonada del deportista. También puede darse el caso de que una pareja de lesbianas tenga hijos que reúnan características genéticas de ambas, a través de la técnica de fusión de embriones. Óvulos y esperma podrán ser retirados de cualquier sujeto vivo o muerto para crear bebés. Muchos órganos humanos podrán ser reemplazados por órganos de animales producidos con genes humanos. Se especula con horror y morbo que podrían crearse verdaderas granjas de clones que serían mantenidos con vida únicamente para utilizar sus órganos como refacciones. Pero la tecnología que amenaza con volverse un éxito es aquella que pueda ofrecer a los futuros padres un menú de opciones de características de sus hijos. Así como actualmente se considera inmoral negarle una vacuna a un niño, podemos anticipar que en un futuro cercano será criminal no manipular sus genes para brindarle todo tipo de protección y para tratar de garantizarle una vida mejor, aunque esto implique hacer que se parezca a Marilyn Monroe o a Matt Damon. En todo caso no debemos olvidar que a pesar de que estos prodigios están supuestamente a la vuelta de la esquina, en realidad pueden estar mucho más lejos de lo que parecen. Muchas otras promesas que ha hecho la ciencia (en particular la medicina) han quedado sin cumplirse. En la actualidad desconocemos las causas de más de la mitad de las deficiencias genéticas co-

nocidas y aún parece remoto encontrar remedios para viejas enfermedades que asolan a la humanidad. John Horgan, el autor de *The End of Science*, cita un ejemplo interesante: a pesar de los avances tecnológicos y de gigantescas inversiones en investigación y desarrollo, las estadísticas de mortalidad por cáncer han permanecido prácticamente estables desde 1971.

Como apuntábamos antes, los gobiernos no tendrán que forzar a nadie para “mejorar” la especie como planteaba Aldous Huxley en *El mundo feliz*, sino que los mismos padres harán lo posible para tener mejores hijos, aunque el precio sea transgredir los criterios éticos dominantes y aunque implique modificar el “diseño original” de su descendiente. Una escena en la película *Gattaca* (Andrew Niccol, 1998) resume esto de manera brillante. Un médico habla con unos futuros padres y les explica que su hijo “será de ustedes, tan sólo de lo mejor de ustedes. Pueden tratar de procrear por la vía tradicional mil veces y nunca tendrán este resultado”. Debido a estos cambios, la reproducción humana se vuelve súbitamente un proceso obsoleto y es desplazada de su lugar central en la cultura. Asimismo, la posibilidad de que el esperma humano sea producido en los testículos de un cerdo pone en tela de juicio la supuesta singularidad del hombre. Por aterradoras que parezcan estas perspectivas, estamos en un momento histórico en que con cualquier prohibición, moratoria o límite impuesto a la investigación científica se corre el riesgo de perjudicar aun más que un hipotético monstruo de Frankenstein que pudiera salir tambaleándose de un laboratorio. El pánico en general no es un buen asesor de la investigación científica y sería un error lamentable impedir que se siguieran buscando curas y tratamientos a algunas enfermedades mortales simplemente por temor a “atentar contra la naturaleza”.

Tradicionalmente, quienes se han preocupado por la pureza de su herencia genética son las clases poderosas, ellas serán quienes tengan mayor acceso a las costosas tecnologías de manipulación genética. Son ellas quienes podrán elegir las mejores opciones para que sus hijos tengan una configuración genética superior. Y podemos imaginar junto con Silver que en un futuro la brecha entre pobres y ricos se ampliará de manera tan dramática que la gente que pertenezca a una clase no podrá reproducirse con la de otra. Tras generaciones de practicar una variedad de modificaciones genéticas y no mezclar sus genes fuera de su entorno social, las clases más privilegiadas se irán transformando en lo que los aristócratas a través de la historia siempre soñaron ser: una especie diferente. ♦

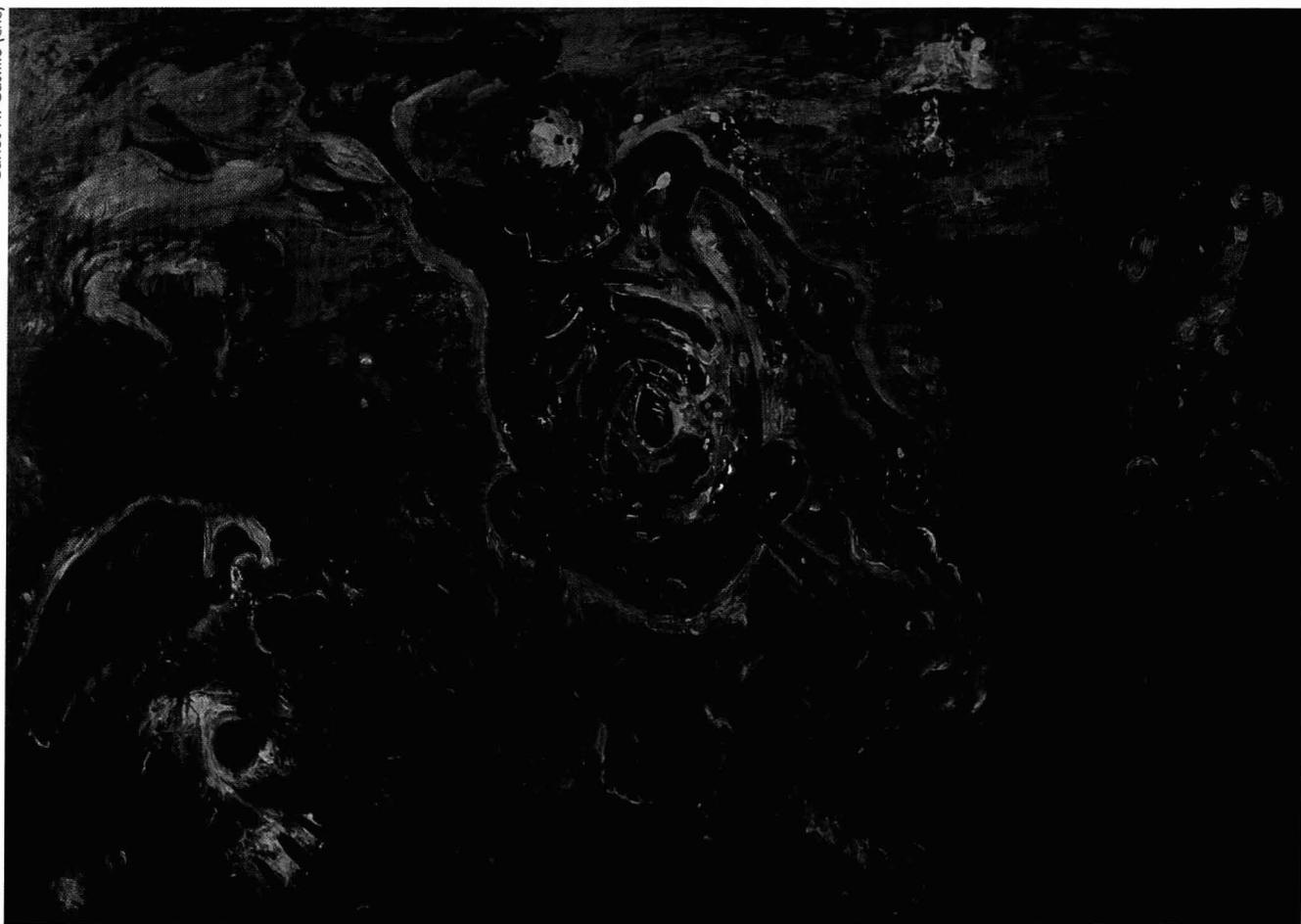
¹⁴ Lee M. Silver, *Cloning and Beyond in a Brave New World*, Avon Books, New York, 1998.

Nacer, hacer, perecer: la pintura de Rubén Rosas



LUIS CARLOS EMERICH

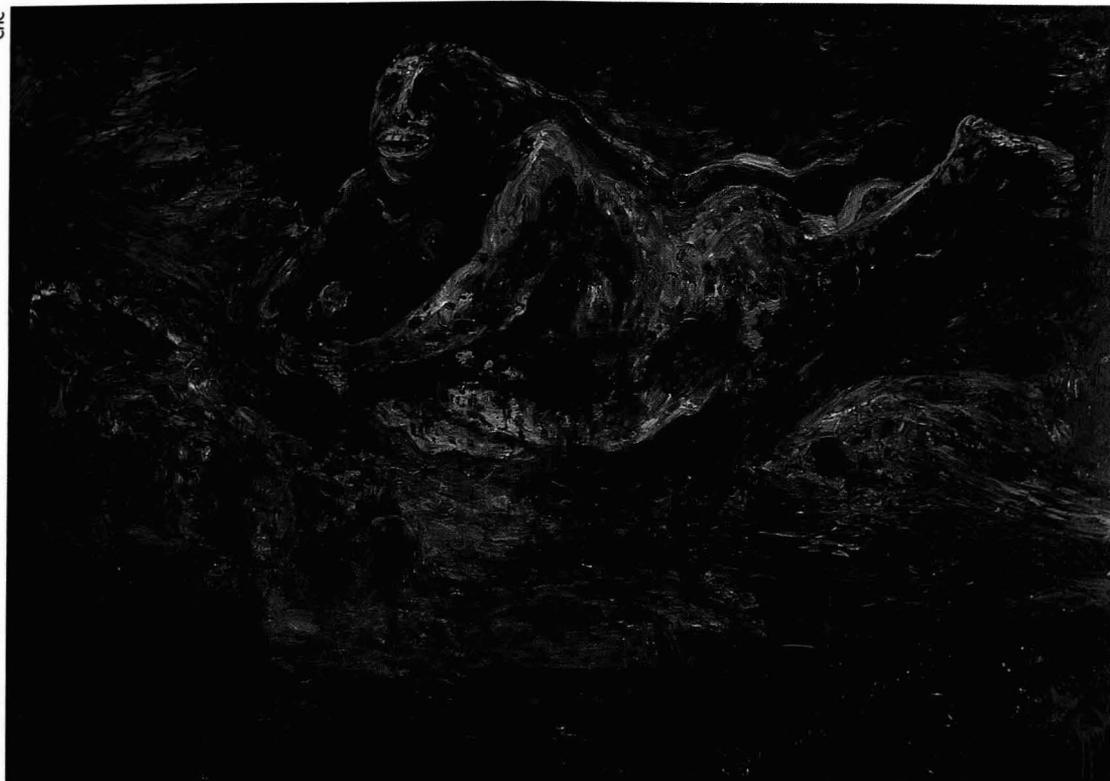
Carlos H. Castillo (CHC)



*Figura
de vanguardia II,*
1997,
óleo/tela,
190 x 270 cm

La obra dibujística reciente de Rubén Rosas (Ciudad de México, 1958) viene a confirmar que su motivación creativa principal es la urgencia de comunicar mediante imágenes una sensación de dolor y temor extremos. Si en su pintura de los últimos cinco años Rosas recurrió a la mitología prehispánica para sugerir que sólo en tal dimensión era simbolizable la magnitud de ese dolor, en sus dibujos esta mitología se refiere al fracaso de la civilización para encauzar o sublimar el potencial irracional destructivo del ser humano, el cual aflora brutalmente cuando las condiciones de vida se tornan tanto o más precarias que en los orígenes mismos de la humanidad.

CHC



*Hambre, miseria
y guerra,*
1994,
óleo/tela,
140 × 200 cm

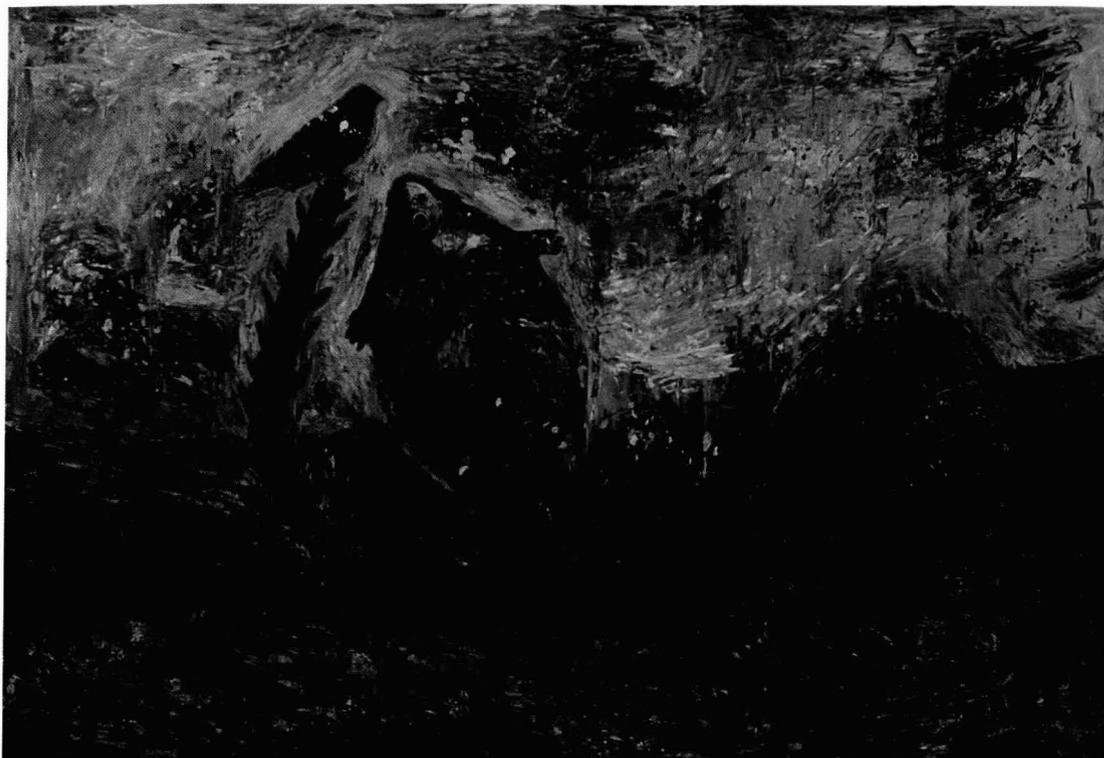
Algunas de las viñetas que ilustran esta revista son variaciones dibujísticas de una figura femenina en un trance, por una parte, promisorio, puesto que se trata de un alumbramiento, y, por otra, fatal, puesto que su paroxismo se debe a la violencia de dar la vida. Rosas toma como modelo una figura escultórica del horizonte posclásico mexicana —Tlazolteotl— para sugerir que el tema del dolor como único atributo a ultranza de la condición humana ha traspasado todos los tiempos hasta el presente, y tal parece que su energía trascenderá a la vida del planeta. El dolor activará por siempre su atmósfera polvosa como un material radiactivo.

La intención proyectiva de Rosas a partir de Tlazolteotl puede interpretarse como la de un impulso transfiguratorio y resignificador estimulado por el rictus de dolor de un rostro que parece sintetizar la condición humana actual con tanta o mayor intensidad que *El grito* de Edvard Munch —puesto que su trance es físico e ineludible— e, incluso, como una apuesta a que el dolor es el tema por excelencia del arte de la presente década, sea como reflejo del padecer colectivo, sea por la declaración de su propia agonía como lenguaje, sin saber si se duele de sí mismo o porque el final del presente milenio ha renovado el concepto de fatalidad a propósito de cualquier cosa.

El rostro femenino crispado, la mirada vacía elevada al cielo y la tez tensa como delgadísimo forro de su propia calavera son extraídos por Rosas del contexto de la representación escultórica de una ley natural, la procreación, para metaforizar ahora las fuerzas de la continuidad de la vida, pero como un perpetuo alumbramiento de la muerte.

En la obra de Rosas, lo que podría parecer un ejercicio formal a causa de la fascinación que provoca contemplar las pruebas de la existencia del expresionismo milenios antes de su definición, constituye en realidad la introducción en lo más hondo de la cultura milenaria del dolor. A ésta alude al igual que a la violencia humana externa, sobre todo aquella ejercida entre hermanos, misma que representa, por ejemplo, por medio de un cuchillo que atraviesa el vientre de una mujer encinta. La imagen se erige en un símbolo de la irracionalidad del mundo y remite a acciones que se llevan a cabo ya no más por necesidad de apagar la sed de sangre de los dioses, es decir, ya no más como un ritual. Con este y otros de los dibujos presentados, Rosas muestra su indignación ante la brutalidad colectiva actual, la cual se hace evidente tanto en la masacre de Acteal, Chiapas (en diciembre de 1997) —en que

Espantapájaros,
1994,
óleo/tela,
180 × 280 cm



Heike Müller (HM)

fueron asesinadas veinte personas, entre ellas niños y mujeres embarazadas—, como en la aún más reciente de Ruanda. Con el tratamiento de estos hechos el pintor hace referencia en general a un estado de sacudimiento mundial periódicamente intestificado por carnicerías injustificables en contexto alguno, que confirman la virtualidad del progreso.

Noctámbulo,
1993,
óleo/tela/
madera,
122 × 150 cm

Por supuesto, Rosas no intenta, de ninguna manera, denunciar o conscientizar social o políticamente. Su arte, más bien, resulta un reflejo condicionado, un *contrarrius* por la amenaza permanente, confirmada casi a diario, de la consumación de la condena perpetua a repetir las constantes del pensamiento mítico (es decir, de la irracionalidad cuyas áreas y matices adquirieron figuras de dioses y demonios).

En el caso de Rosas estas constantes son las de la mitología prehispánica, fundada en la inmemorial lucha entre dos poderes antagónicos igualmente colosales, que compendian la vida humana en sólo dos actos: nacer y perecer. En su obra, además de confirmarse la participación simultánea de estos dos poderes, aparece un tercero: *hacer*, específicamente, *pintar*, que se erige en vínculo de esperanza entre la vida y la muerte.

La necesidad de recurrir a la mitología para tratar el tema de la violencia actual obedece al hecho de que las magnitudes de esta violencia superan a la razón, situación que evidencia la incapacidad de los valores rectores para contenerla; por tanto, a la manera de una regresión al primitivismo, sólo que-





Acteal II,
1998,
óleo/tela,
190 × 280 cm

da atribuirle a un interminable enfrentamiento entre dioses, lo que deja a su merced (a la fatalidad) el manejo de la realidad. Así, la postura de Rosas ante el supuesto descreimiento “posmoderno” en los mitos y la fabulación sería la de quien asegura que estos arcaicos continentes de la verdad no han sido anulados porque la historia del pensamiento no ha conducido a una progresiva iluminación por apropiación de los fundamentos y orígenes. Es decir, Rosas no sólo contradice a Gianni Vattimo y a otros analistas profundos de la posmodernidad, sino que asegura que este invento primermundista olvidó que las excepciones que lo confirmarían son superiores a todo intento de racionalización.



Vaho de muerte,
1997,
óleo/tela,
190 × 270 cm



Acteal,
1998,
óleo/tela,
190 x 270 cm

Por tanto, la obra dibujística y pictórica de Rosas resulta perfectamente situable en el actual contexto de debate entre tradición e innovación; tiene un pie puesto en el hecho de que la irracionalidad se intensifica y aflora al mismo ritmo que la tecnología reduce lo humano a esquemas computables, y el otro en una idealidad más allá de la kantiana, en lo sublime entendido ahora como la elevación del dolor a dimensiones míticas.

En este punto, se puede decir que Rosas tomó a través de una sola figura femenina esencias de la mitología prehispánica, ya no más para interpretar, mediante un lenguaje actual, modelos figurativos del arte prehispánico y demostrar la intemporalidad de lo fantástico (como Carlos Mérida, entre 1938 y 1945, o Rufino Tamayo, toda su vida), sino para poner de manifiesto un continuo perpetuo en cierta medida sugerido por el neoexpresionismo alemán, especialmente por la obra pictórica de Anselm Kiefer, pero a diferencia de él, mediante la conjuración de las fuerzas primordiales de la naturaleza. De allí su rechazo de lo novedoso (pues la novedad —la noticia— será un hecho de sangre) y la justificación del pesimismo, por vivir en lo que el sociólogo Jürgen Habermas llamó la “nueva oscuridad”.

En lugar de asumir la creación artística como un impersonal trabajo de laboratorio —como lo ha hecho una buena parte de sus compañeros de generación al aceptar ciegamente la muerte de la pintura junto con la del milenio—, Rosas opta por explorar el potencial expresionista con que José Guadalupe Posada trató con humor popular los malestares sociales, que José Clemente Orozco elevó a tragedia universal. En esto, evidentemente se ve estimulado por el “triunfo” en los años ochentas del neosalvajismo alemán en su conjunto, al proyectar el desenlace actual de la historia de Alemania como un síndrome mundial; paralelamente tiene lugar la victoria de la transvanguardia italiana, que por su lado y quizás con mayor razón reactivara parafrásticamente el arte del Imperio romano como posesión universal. Rosas recibe estas influencias en un clima de recuperaciones iconográficas bajo nuevas luces críticas y ante una de las peores épocas presagiadas y anunciadas racionalmente a través de la historia.

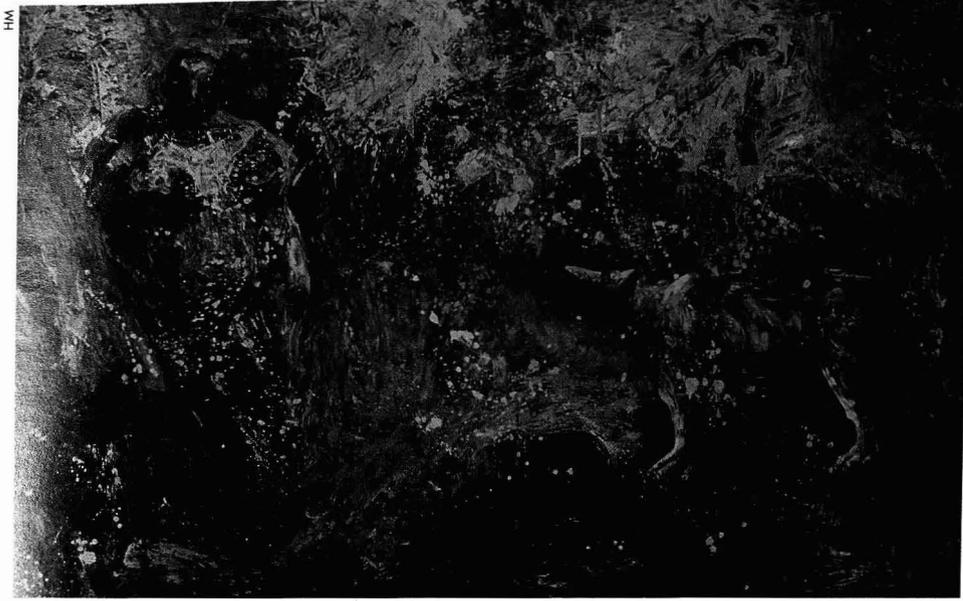


El sueño,
1994,
óleo/tela/
madera,
122 x 160 cm

Tal vez por su origen xochimilca, es decir por haber nacido y vivir aún en un suburbio de la Ciudad de México cuya subsistencia dependió y depende directamente de los productos de la tierra, haya sido natural para Rosas tomar la tierra, el agua, el calor y la luz como lo que han sido siempre: generadores de vida a partir de la semilla, a la par que creadores de mitos tanto propiciatorios como mortales. De allí que la materia pictórica de Rosas resulte una especie de costra sensible, sin sosiego, húmeda si los sepas la oscurecen, seca si los blancos o amarillos se agrisan al aflorar de la negrura de su entraña. En ambos casos por acción conjunta de los cuatro elementos naturales, que se vuelven un vientre femenino de dimensiones planetarias, convulsionándose lo mismo para dar a luz figuras humanas, animales y vegetales que para absorber y descomponer de inmediato los cadáveres que le dan consistencia.

La aspereza bruta de esa costra (seno materno y sepultura por igual) se debe a un laborioso proceso de empaste con base en múltiples aplicaciones de capas de color que a medida que se suman, se mezclan, se establecen contrastes entre ellas o unas anulan a otras, van "oxidándose"; con ello, emana una atmósfera terrosa, oscura, rota ocasionalmente por destellos, que da a entender que la acción del tiempo equivale al proceso mismo de realización de la pintura, y que a esta acción se deben las relaciones (de poder) entre las figuras. Como emanaciones telúricas espontáneas, como fuegos fatuos, como "voces" de la tierra, las figuras brotan del fondo de los tiempos, en movimiento perpetuo.

Figuraciones de la fertilidad y la muerte, de la divinidad y lo subterráneo, de la domesticidad y la ritualidad, e incluso de la inocencia original y la rapacidad, parecen manifestaciones desesperadas de un ser primitivo, o como quiera que se le llame a quien, al afrontar la penosa problemática social del presente desde su contrapartida mitológica (humanista, por añadidura), sólo le queda el (último) recurso de invocar iconografías que entrañan los bienes y los males del mundo en lucha constante (arquetipos de la cosmogonía mexicana equivalentes a los de todas las cosmogonías), para explicarse el acontecer inmediato, a falta de razones convincentes para entender la generalización de la violencia y de su consecuente daño psicológico irreversible.



En el suelo
de los muertos,
1994,
óleo/tela
180 x 280 cm

De allí que el equilibrio compositivo de estas figuraciones de la generación y el exterminio resulte tan dinámico como la configuración de imágenes a partir de emanaciones cromáticas, y por prolongación, tan elástico como la mutabilidad de los significados de las mitologías a través de los tiempos para ajustarse a la interpretación de hechos específicos, situación donde se estrella el raciocinio que, en el mejor de los casos, sólo sirve para confirmar que la civilización sigue y seguirá siendo un fantasma.

Tal vez el acierto principal de Rosas consista en el reconocimiento de sus propias raíces culturales como ineludible punto de partida para explorar su potencial proyectivo universal. Para ello, ha debido equilibrar, también dinámicamente, la combinación que hace de imágenes y conocimientos producto de la capacidad de síntesis simbólica de los artistas prehispánicos (más evidente cuando los esfuerzos teóricos por explicar las crisis económicas, sociales y políticas de nuestro tiempo concluyen en términos tan arcaicos como el de *fatalidad*) con elementos del neoexpresionismo alemán, el cual representó una lección global al virar drásticamente la reconsideración de la mitología como un recurso de manipulación ideológica y al proponer una poética de la tragedia como diagnóstico del tiempo y no como rollo analítico.

La obra de Rubén Rosas destaca en el medio mexicano, por un lado, porque trabaja solitariamente, sin permitir que las presiones del comercio del arte y de los gustos en boga adulteren la dirección de su



Fertilidad,
1994,
óleo/tela
140 x 200 cm



Par de lunáticos,
1995,
óleo/tela/
madera,
122 x 160 cm

propuesta, pero siempre en sintonía con su medio, es decir, atento a las convulsiones de un país que no logra superar aún su condición económica “emergente”, impedido por sus conflictos interiores; por otro, porque confirma la vigencia del arte pictórico y el rechazo de Rosas a la invasión extranjera de fórmulas de lenguajes plásticos sustentadas en las premisas —más industrialistas que estéticas— de la muerte de la pintura y la escultura como tales y, sobre todo, al propósito de lograr así una uniformidad global, en detrimento de todo rasgo de identidad cultural específica, a fin de imponer la impersonalidad como tónica última de la creación artística.

Su afirmación de la pintura como medio expresivo (y, por añadidura, reflexivo) y de su temática como una repercusión de la conflictiva sociopolítica de su momento, mediante un lenguaje de la misma naturaleza cultural que la provoca, no sólo refrenda, por su propio derecho, la aportación de la personalidad individual como una fuerza creativa, sino la diversidad cultural como estímulo para la comprensión y conciliación de los poderes de este mundo. Tal vez por ello, la pintura de Rubén Rosas signifique la urgencia de comunicar como objetivo primordial del arte, en un momento en que está sumergiéndose cada vez más en el hermetismo narcisista. ◆



Pareja lunática,
1995,
óleo/tela,
140 x 160 cm

Cuerpos escénicos



PATRICIA CARDONA

Dos artes en relación, danza y teatro, se dan la mano en el cuerpo del bailarín-actor. Uno de los puentes que une a estos dos géneros hermanos es la dramaturgia, no de autor, sino del actor y del bailarín. Para comprenderlo es preciso partir de una premisa: el cuerpo está donde la mente está. El bailarín-actor no sólo debe saber qué hacer con su cuerpo y su palabra, sino con su mente también. Si la mente se pierde, así el cuerpo y, en consecuencia, el espectador.

Estamos hablando del arte de la presencia y de la comunicación escénica. Ambos se manifiestan en el cuerpo escénico.

Una antigua regla de la danza hindú dice: donde va la mirada, va la mente. Donde va la mente, va el cuerpo. Donde va el cuerpo, la mente y la mirada, va el espectador.

Es preciso aclarar que mi concepto de bailarín en ningún momento se diferencia del compromiso del actor, que consiste en organizar la secuencia de estímulos ficticios que le van a permitir saber por qué y para qué hace lo que hace. Esto se conoce como la dramaturgia del bailarín-actor.

La dramaturgia controla lo que se piensa y lo que se mira, el lugar hacia donde se va, el por qué y el para qué. Mente y pensamiento son una misma realidad. Y se lee en la mirada. Y en el cuerpo.

El individuo experimenta lo que piensa: "Yo soy la danza de mi mente." Si la mente del bailarín se acostumbra solamente a llevar la cuenta de pasos durante una coreografía, si su mirada va a la deriva sin un punto fijo donde fijarse, el cuerpo se convierte en un vehículo mecánico de acciones sin propósito que no produce ningún efecto en el espectador. Por el contrario, si la mente y la mirada están enfocadas en imágenes precisas en el espacio (personajes,

escenografía o imágenes mentales ubicadas fuera del cuerpo del bailarín-actor), el cuerpo reacciona frente a esos contenidos y se llena de vida. Se humaniza y proyecta su energía plena de sentido.

El problema de la danza y del teatro no es organizar pasos o palabras, sino hacer de los pasos y las palabras una experiencia estética provocadora. Decía Estela Adler: "El privilegio del actor no es la palabra, sino lo que hace con ella." La palabra siempre es de segunda mano. La crea otro. El actor la personaliza y la transforma en vida. Lo mismo podemos decir del movimiento. La danza es la metáfora de la vida, privilegio del cuerpo. Le corresponde al bailarín lograrlo.

La dramaturgia, como un recurso que resuelve la congruencia de la articulación entre el pensamiento y el movimiento, entre la idea y la acción, proviene del teatro. La danza se ha quedado estancada demasiadas veces en la encadenación gratuita de pasos y son pocos los coreógrafos conscientes de esta limitación. Se pierden del acceso privilegiado a la metáfora.

El punto de partida de la dramaturgia es la estructuración de la progresión escénica plenamente justificada gracias a la presencia de conflictos o confrontación de energías, temas o planteamientos contrarios. Todo creador sabe que son necesarios varios puntos de vista, opuestos y contrastantes, pero complementarios, para provocar cambios de perspectiva y juegos dinámicos en las calidades de energía que inyectan vitalidad al desarrollo de una coreografía o peripecia dramática.

El conflicto es un liberador de energía. El cuerpo del bailarín-actor salta de la energía cotidiana a la extracotidiana

al entrar en situación, es decir un estado alterado de cosas. Hay en él un estado de alerta. Presencia total, encendida. Además, el conflicto y el contraste son elementos estructurales que dan solidez a la composición escénica. Es lo que llamamos tensión estructural, la cual debe estar presente en obras formales de danza pura, como lo está en coreografías temáticas y anecdóticas. El conflicto y el contraste son los detonadores de la presencia luminosa de los cuerpos escénicos.

Lo anterior, sin embargo, se cumple en tanto que existe la relación causa-consecuencia. Ésta es la primera simiente de la dramaturgia, organizadora del sentido del cuerpo.

El bailarín, como actor que es, llena de sentido y propósito su cuerpo para entrar en el terreno de la credibilidad. En *La muerte del cisne*, interpretada por Maya Pliskeskaya, vemos a un cisne, no a una bailarina. Ella ha estructurado en su mente el principio, el desarrollo y el fin de imágenes que justifican la lucha de la vida contra la muerte. La lectura del cuerpo se potencia. El espectador se prende del gesto de la bailarina y elabora un sentido.

Una de las primeras reglas del escenario es cancelar la impunidad. Esto implica la noción de avanzar hacia un objetivo. Venimos desde... y avanzamos hacia... Algo lo impide. Surge el conflicto porque en ese camino aparecen obstáculos, desvíos, interferencias. El personaje entra en estado de contención. Luego resuelve el conflicto y libera su energía para seguir avanzando. Encontrará nuevos impedimentos en el camino. Luchará, dará mil vueltas alrededor de un mismo punto. Pero encuentra una salida. Puede ser la muerte una de estas salidas.

Tocar tal progresión de transformaciones permanentes es tocar el ritmo escénico y conocer, orgánicamente, la noción de avanzar hacia un objetivo. Esta progresión puede crecer en intensidad y alcanzar un clímax. El cuerpo pide el desenlace.

Desde Aristóteles, la estructura del teatro clásico se rige por este patrón de comportamiento, que proviene, ni más ni menos, de la naturaleza. Todo ciclo orgánico avanza gracias a un estado de alta tensión entre elementos opuestos y contrastantes que deben, tras alcanzar un clímax, encontrar una salida. Sin embargo, cuando en el teatro, como en la danza, se rompe la estructura clásica para incursionar en otro tipo de construcción escénica, más abierta, permanece vigente esta regla de la no impunidad. Un cuerpo impune no tiene ninguna consecuencia en el espectador.



Este avance congruente y coherente del bailarín-actor hacia un objetivo no siempre se formula explícitamente en la coreografía o el texto dramático. Debe entenderse, por tanto, que el intérprete estructura en sí mismo la ficción en el momento de elaborar su propia dramaturgia. Ficción es la serie de imágenes mentales que justifican las acciones o palabras del personaje o entidad de energía. Es la estimulación organizada en secuencias que en su totalidad van a conformar una estructura de estrategias escénicas. El cuerpo es el continente de esta poética.

El director de escena polaco Jerzy Grotowski explica de manera ejemplar cómo un actor desarrolla su tarea escénica. Lo mismo podemos aplicar al bailarín.

Grotowski parte de las preguntas que según Stanislavski ha de plantearse el actor antes de pisar un escenario: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Hacia dónde voy? ¿Qué persigo? ¿Por qué y para qué? Y pone como caso la interpretación de una canción, que podría ser equivalente a la ejecución de una danza.

¿Quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela, ¿eres aún tú? Si estas explorando a tu abuela con los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni tú ni tu abuela quien ha cantado, sino tú explorando a tu abuela cantando. Pero hay algo más que explorar. Tal vez más lejos, en algún lugar, en un tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó la canción, tal vez estás explorando esa lejanía, ese origen.

Entonces, dice Grotowski, es el pueblo el que ha cantado. Se trata de una verdadera canción tradicional de carácter anónimo. Pero en ese pueblo hay alguien que la empezó primero. Tú tienes la canción, tú tienes que preguntar

dónde empezó la canción. Tal vez se dio en el momento de alimentar el fuego en la montaña, donde alguien cuidaba a los animales. Y para calentarse con ese fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. Aún no era la canción, sino la encantación, como un mantra. Una encantación primaria que alguien repitió. Tú observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras?

Grotowski llega a la conclusión de que si alguien es capaz de ir con esa canción hacia el comienzo, ya no es la abuela quien canta, sino alguien de la estirpe de quien canta, de su país, de su pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de sus padres, de sus abuelos.

En la misma manera de cantar está codificado el espacio. Se canta de manera diferente en la montaña y en el llano. En la montaña se está en un lugar muy elevado. La voz se lanza en forma de arco hacia otro lugar elevado. Se encuentran así las primeras encantaciones. Se reencuentra el paisaje, el fuego, los animales. Tal vez empezaste a cantar porque le tenías miedo a la soledad. ¿Buscaste a los otros? ¿Ya los viste? ¿Esto sucedió en las montañas? ¿Quién era la persona que cantó así? ¿Era joven o vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: "tú eres hijo de alguien".

No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún paisaje. Había personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos o trescientos años, pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien y de algún sitio. Grotowski advierte: "si no reencuentras eso, eres hijo de nadie, estás cortado, estéril, infecundo".

A partir de lo anterior se plantea el asunto crucial de todo actor y bailarín: la credibilidad. "Detrás de ti está la credibilidad artística y delante de ti hay algo que no exige una competencia técnica, sino una competencia de ti mismo."

Ésta es la propuesta de Grotowski sobre la ejecución de un oficio, de una vocación. Y la respuesta se encuentra, como siempre, en el cuerpo, en su memoria, en los impulsos físicos que atraviesan lo emocional y lo mental.

Ser hijo de alguien es, finalmente, ser hijo de uno mismo. Uno es el cúmulo de memorias personales y heredadas. Esas memorias representan una identidad. Y toda identidad está caracterizada por acciones concretas. Éstas alimentan la dramaturgia del bailarín-actor.

Hay coreografías hechas a partir de la música solamente. La música excita y suscita reacciones y memorias infini-

tas, como las descritas por Grotowski. Tiene el poder de expresar la voz profunda del inconsciente colectivo.

La música no es ficción. Es un estímulo real que, sin embargo, provoca la visualización de imágenes provenientes de nuestra memoria individual y colectiva. En este sentido, es un catalizador de la ficción. Cuando se le exige dramaturgia al bailarín, se le exige hacer ficción, que no es anécdota. Recordemos el *Bolero* de Ravel, interpretado por Jorge Donn, del Ballet Siglo XXI de Maurice Béjart. La música despierta sentidos y emociones que el bailarín organiza en una serie de estímulos orientados al crecimiento paulatino de su energía interpretativa hasta llegar al clímax.

El bailarín es actor cuando entra en la dimensión de la ficción y trasciende el conteo de pasos. Los pasos solamente son un proyecto, no son la danza, no son la metáfora del cuerpo. Como en la música, las notas son sólo proyecto. Por el contrario, la dramaticidad es encarnar. A ello están regresando el cantante y el bailarín que se alejaron, absurdamente, de los principios dramáticos hace mucho tiempo.

Lo más común es ver al actor-bailarín atropellar al personaje o entidad de energía con sus propios clichés de intérprete. Esto sucede cuando sólo se persigue la forma, ajena a todo sentido y propósito. El bailarín-actor dramático, por el contrario, primero se enfrenta a los hechos, como Sherlock Holmes, o como lo ha hecho Grotowski con la canción, que es lo mismo. Resuelve el misterio de la identidad del personaje o energía. En cuanto sabe por qué y para qué suceden las cosas, se entrega a la acción. El resultado es una presencia orgánica eficaz.

El sentido está en la causa-consecuencia de todo lo que hacemos. Ya nos lo dijo Grotowski: somos hijos de alguien. Stanislavski lo resumió en varias preguntas: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Qué persigo? ¿Lo consigo? Responder a estas interrogantes es crear la estructura dramática. Introducir el conflicto es crear la tensión estructural necesaria para liberar la energía del cuerpo. No es otra cosa que acercar los contenidos a la forma de manera orgánica y congruente. Es introducir al bailarín y al actor en el ámbito de la ficción, es decir de la estimulación mental, es decir de la dramaturgia.

La presencia de la dramaturgia en la danza garantiza la integración de todas las potencialidades creadoras (físicas, sensibles, imaginarias, emocionales) del bailarín-actor. Prepara el corazón del intérprete. Propicia un cuerpo generoso, capaz de albergar lo humano y lo técnico, así como la metáfora de la vida. ♦

Tres poemas



MIGUEL LEÓN-PORTILLA

Por todas partes serpiente

Lagarto, signo de flor,
rostro, corazón, de serpiente,
ojos, colmillos,
en la cueva, en el monte,
águila, tigre, plumaje, serpiente,
que amanece en el agua,
en el cielo, en la tierra,
vida, muerte, escamas de pez,
tierra, lagarto,
Nuestra madre, signo de flor,
Nuestro padre, lagarto su signo,
dos veces serpiente,
su monte, su rostro, serpiente de nubes,
su agua, su cuerpo, faldellín de serpientes,
pez, águila, tigre, lagarto,
en la noche, en el viento,
mujer serpiente, de plumas dos veces serpiente,
ojos, colmillos, tu cuerpo:
tú, Noche, Viento,
por todas partes serpiente.

Nohuian coatl

Cipactli, ixochitonal,
iix, iyollo coatl,
ixtelolotli, coatlantli,
in oztoc, in tepec,
quauhtli, ocelotl, quetzalli, coatl,
atic mixitic,
ilhuicac, tlaltipac,
nemiliztli, miquiztli, michehuatl,
tlalli, cipacli,
Tonantzin, ixochitonal,
Totahtzin, icipactonal,
oppa coatl,
itepeuh, iix, mixcoatl,
iauh, itlac, citlalinicue,
michin, cuauhtli, ocelotl, cipactli,
yohualtica, ehematica,
cihuacoatl, oppa quetzalcoatl,
ixtli, coatlantli, motlac,
tehuatzin, Yohualli, Ehecatl,
nohuian coatl.

Noche, Viento

En verdad me arrojé
en una cueva, un barranco,
ya no recuerdo,
por completo olvidé,
cómo pude escuchar su canto,
cómo pude contemplar sus flores,
de Él, Noche, Viento.

Nada en mi interior conozco,
en verdad es pobre mi corazón,
¿a dónde habré de ir?
donde yo descubra
cómo pude escuchar su canto,
cómo pude contemplar sus flores,
de Él, Noche, Viento.

El perro

Cuando estoy solo,
junto a mí, aquí está mi perro.

Allá, donde dicen
que de algún modo se existe,
¿acaso junto a mí
estará allá mi perro?

Yohualli, Ehecatl

Zan ye nelli oninotlaz
in oztoc, in tepexic,
aocmo ye niquilnamiqui,
ye mochi oniquilcauh,
quen huel oniccac in icuica,
quen huel oniquittac in ixochiuh,
in Yehhuatzin, Yohualli, Ehecatl.

Ahtle nihtic nicmati,
ye nelli motolinia noyollo,
¿in can in nonyaz?
in can nicnamiquiz
quen huel oniccac in icuica,
quen huel oniquittac in ixochiuh,
in Yehhuatzin, Yohualli, Ehecatl.

In itzcuintli

In ihcuac zan ye nocel
nican, notech ca notzcuin.

Ompa, in can ye mihtoa
quenonamican,
¿azo notech
ompa yez notzcuin?

Magníficos, perturbadores cuerpos *déco*

♦
CARLOS OCAMPO

A Jaime Cuadriello

I

La controvertida exposición *Art déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita* (Museo Nacional de Arte, Munal, noviembre 1997-junio 1998) ha contribuido, con el gozoso dispendio de su microuniverso objetual, al análisis y debate de los grandes movimientos estéticos del siglo XX. Lo exhibido en las salas del que fuera Palacio de las Comunicaciones puso en evidencia una manera inédita de percibir el mundo y el rastro de una sensibilidad específica que se nutrió, sin discriminar, de las caudalosas vanguardias artísticas de la centuria.

El cubismo, el futurismo y el expresionismo contribuyeron, entre otras propuestas, a construir una categoría del gusto que resultaría imposible de explicar sin el establecimiento paralelo e irreversible de los procedimientos industriales de producción masiva y sin las tendencias que contribuyeron a fincar el modelo de coexistencia económica cristalizado en las ciudades modernas, concebidas como los ámbitos dúciles de tránsito y trueque comercial que las habilitan como escenarios donde los parámetros culturales se renovaban con la celeridad febril de la adolescencia. Ciudad, vanguardia, industria y consumo son conceptos inherentes al gusto *déco*.

II

La sensibilidad *déco* es un fenómeno urbano que apuesta todo su capital al proceso de modernización que catapulta

la productividad masiva al plano de la cómoda y accesible sobrevivencia material. Sin una industria en plena engorda que coloca en el mercado una cantidad inusitada hasta entonces de mercancías, sin la consolidación de un nuevo sujeto social con capacidad de consumo nunca vista antes, sin el concurso de los medios de comunicación incipientes aún —si los comparamos con los actuales— pero provistos de un poderío insospechado en los decenios previos, sin la pasión por la uniformidad que es sinónimo de democracia y salvoconducto para acceder al reino del gregarismo nacionalista, la sensibilidad *déco* carecería de las bases materiales que la fundamentan. Los objetos donde esta variante del gusto se expresa se distinguen por dejarse aprehender de una manera inmediata y eficaz, cualidad que los define centralmente sin que por ello renieguen de nociones como la de belleza o elegancia.

A lo anterior hay que añadir un factor imprescindible: la ruptura definitiva de los modelos sociales, políticos, económicos y culturales provocada por las grandes conflagraciones que aniquilaron el paradigma decimonónico con su gran estilo *belle époque*. La primera Guerra Mundial, la Revolución soviética y la mexicana portan nuevos modelos de país y reactivan los conceptos de nacionalismo y modernidad que habían teñido con sus preceptos el siglo XIX y su romanticismo a ultranza. Las naciones que emergen de estos cismas estrenan, suturadas apenas las lesiones mayores, una identidad que sustituye a la anterior.

Los responsables de edificar esta nueva identidad se embeben del clasicismo grecorromano, adoran el heroísmo protogermánico, se asombran ante la magnificencia de las culturas orientales —para el caso, todas las que no son euro-

peas y, de manera muy enfática, la egipcia, encumbrada una vez más gracias al descubrimiento de la tumba de Tutankamón— o mitifican, en nuestras latitudes, la grandeza prehispánica. El eclecticismo inherente a la sensibilidad *déco* expropia lo que le apetece del legado de estas civilizaciones; ávido de formas suntuosas, acopia los recursos estilísticos de las artes del pasado y los despoja de cualquier connotación histórica para encajarlos en el contexto de un cosmopolitismo que además de geográfico es transtemporal.

Esta pulsión hacia el imperio del ornamento que reniega de la austeridad del funcionalismo encuentra en el pasado legendario la invaluable sustancia capaz de brindar soporte a las ideologías que cohesionan segmentos sociales contrapuestos por definición. Como complemento, este deseo de forma vuelve su otra cara a la fe en las potencias del progreso y en las virtudes casi milagrosas del proceso de modernización. El futuro áureo, en el periodo de entreguerras, es una realidad que influye con un poderío imbatible en el presente. La sensibilidad *déco* amalgama, con una insólita capacidad de síntesis, el futuro y el pasado en la oferta de *comfort* actual al alcance de todos.

III

Las urbes europeas devastadas se recomponen, Alemania se prepara para intentar de nuevo dominar el mundo que le circunda, los Estados Unidos consolidan su papel protagónico en la faz occidental del planeta y México ingresa al concierto de las naciones despojado de sus lastres porfiristas en pos del ideal de desarrollo y bienestar que acompaña los preceptos posrevolucionarios. Al inaugurar la nueva sede de la Secretaría de Educación Pública, en 1922, José Vasconcelos, bañado en la luz de su propio mesianismo, habla de promover una nueva cultura amorosa y sintética que explica así: "Una cultura que sea el florecimiento de lo nativo dentro de un ambiente universal, la unión de nuestra alma con todas las vibraciones del universo en ritmo de júbilo..."

La cultura corporal aporta, por ende, un molde que contiene todos los elementos estéticos derivados de las transformaciones descritas de manera tan sumaria. En el imaginario corporal de esos años la languidez queda desterrada para siempre. A cambio, el arquetipo del momento encuentra en el vigor cultivado por la disciplina gimnástica una de sus premisas fundamentales. Las tubulares, cilíndricas mujeres del momento son ya dueñas (al menos en teoría) de un

cuerpo inscrito en el ajetreo (en la línea de producción) propio del tráfico urbano: trabajan en oficinas bien equipadas, hacen deporte, viajan en tranvías y automóviles, caminan por calles atestadas de viandantes. Han conquistado el derecho a disponer de sus cuerpos gracias a su intervención decidida en la vida productiva.

Ellas abandonan el confinamiento hogareño y el nicho exquisito que las exhibía como muñecas de porcelana en parálisis permanente por la abundancia vegetal de sus atavíos; en sentido inverso, hacen de la pasión por el dinamismo que emana de la música del jazz y de la fiebre citadina el fundamento sobre el que se edifica un proyecto erótico donde los pechos y las nalgas compactas, la estatura alargada o las articulaciones dislocadas son los signos inequívocos de un higiénico neapolinismo. La mecenas mexicana por antonomasia durante los años veintes, Antonieta Rivas Mercado, renueva su apariencia y se transmuta en el prototipo de la mujer activa; sus amigos la aplauden y su imagen deviene icono trágico de esa Diana implacable empecinada en fundar utopías culturales y políticas.

La masculinidad, por su parte, también apela a la geometría como garante de pulcra elegancia. Su figura se ensambla a partir de una superposición de triángulos que alude a un helenismo despojado de cualquier impulso hedonista; sustituye esta presunta vocación suicida orientada al placer por el estereotipo nórdico de la belleza corporal que expresa una espiritualidad en tensión perpetua. Esta espiritualidad se finca en la lucha que el hombre debe desplegar para imponerse a una naturaleza adversa y dura, una naturaleza que se opone a la voluntad humana y le exige un despliegue ciclópeo de esfuerzo corporal.

IV

Literalmente, un significativo segmento de la espiritualidad sustentada en la sensibilidad *déco* deriva del germen fascista implícito en el concepto de la victoria de la voluntad. Ningún documento resulta más elocuente para aquilatar el correlato corporal de este ingrediente ideológico que los magníficos filmes dancístico-documentales de Leni Rein-festahl: *El triunfo de la voluntad* y *Olimpia* son, además de obras de arte por derecho propio, manifiestos de un ideario que ha vuelto el cuerpo y la masa las contrapartes que explican y justifican, de manera paradójica, el afianzamiento demencial de la individualidad exacerbada que desembocó, sin remedio, en el delirio nazi. Habrá que preguntarse,

de paso, si el reavivamiento de la sensibilidad *déco* no guarda una hermandad sospechosa con la expansión de los neofascismos contemporáneos.

Reifentahl fue bailarina y estudió con Rudolf von Lavan; de manera paralela, cultivó con esmero una apasionada relación con el deporte y con el alpinismo. Estos atributos la empujarían, como actriz primero y directora después, a la cinematografía alemana. En esta industria sus roles y sus argumentos condensan una disquisición sobre el ascenso a las más escarpadas montañas en pos de la luz. Ya como encargada de filmar las cintas emblemáticas del régimen nazi, hace de sus faraónicos desfiles, de la rigurosísima composición visual que recrea los mítines del partido y de las coreografías impecables de sus deportistas—captados en el grado extremo del desnudo muscular y en el registro heroico del esteticismo corporal—el más persuasivo, poderoso y seductor camino para exhibir al cuerpo humano como resultado de un proceso de autoconstrucción que se proyecta al edén del futuro.

Atenta a las implicaciones de este *súmmum* de belleza humana, Susan Sontag previene sobre su aparente inocuidad:

Presentar a Reifentahl en el papel del artista individualista que desafiaba a los burócratas filisteos y a la censura del Estado es algo que parece absurdo a cualquiera que haya visto *El triunfo de la voluntad*, película cuya concepción misma niega la posibilidad de que la cineasta hubiese tenido una concepción estética independiente de la propaganda.

En el México posrevolucionario que haría del *art déco* un signo grandilocuente (verificar su arquitectura oficial) de su masivo poderío, Vasconcelos emprende su propia partitura filosófica y coloca, a la par de la raza aria, a su raza cósmica, crisol de las virtudes del hombre americano que abreva en el esplendoroso pasado universal. Además de los explicables desencantos derivados de su agitada biografía, la simpatía por el nacismo del último Vasconcelos se comprende en gran medida por esta afinidad espiritual



con las partículas ideológicas y estéticas que flotaban en el humus cultural de su tiempo.

V

La corporalidad afianzada en los lustros de entreguerras se expresa en los productos dancísticos de esa etapa con la misma marca simétrica que imprime la sensibilidad *déco* en todos los campos de la cultura. A la danza que se factura bajo la luz de la sensibilidad *déco* confluye, sin solución de continuidad, un manojo riquísimo de vertientes. Las resumo en seguida:

1. El decorativismo iridiscente propio de Loie Fuller con su apelación a los recursos técnicos como soporte indispensable del espectáculo escénico.
2. La libertad individualista que se nutre del pasado griego reinventado y de la fe en la naturaleza de Isadora Duncan.
3. La inversión cuantiosa, y siempre multiplicada, de David Velasco en el concepto de *show* itinerante que satisface los gustos de una masa iletrada y ansiosa de exotismo y efectismo visual.
4. La visión vanguardista que no conoce tregua, practicada dictatorialmente por Sergei Diaguilev, con sus ballets y sus potrerros de bailarines, inverosímiles y dementes, comandados por coreógrafos iluminados y artistas de todos los

ramos que son la punta de lanza del cambio de piel exhaustivo como paradigma del creador moderno.

5. El esquematismo bucólico-orientalista-neoclásico de Ruth Saint Denis y Ted Shawn. Más el aporte que él añade, una vez divorciado de la bailarina, con esos ballets masculinos que ensalzan el esplendor corpóreo del hombre en interacción orgánica con la máquina y la hermosura del garañón sudoroso que conquista la naturaleza. La de Shawn, hay que remarcarlo, es la fantasía viable —él y sus discípulos la vivieron durante unos pocos, dorados, años— de una virilidad que no niega, en ningún caso, su homoerotismo feraz.

6. La síntesis expresionista de Mary Wigman, dueña de una alquimia que atiende con equidad el impulso individualista volcado en un lirismo neorromántico o se aventura en las demoniacas y oscuras habitaciones del misterioso comportamiento humano, de ese proceder ignoto que simboliza sus deseos y terrores con máscaras de simplicidad aterradora. Por si esto no fuera suficiente, Wigman revaloriza los coros anónimos —que devendrán masivos en México con ballets como el 30-30— que adquieren el cariz de personajes colectivos: entes múltiples con aspiraciones esculturales y esa vocación arquitectónica que tiende hacia las alturas inconmensurables (cotejar el manifiesto estético total del momento: la incomparable *Metrópolis*, de Fritz Lang).

7. Sin clausurar una lista que se podría extender aún más, cierro con las alucinantes visiones caleidoscópicas imaginadas por Busby Berkeley en la primera apoteosis del musical fílmico estadounidense en pleno acopio, asimilándolo a la retórica del espectáculo, de todo lo dicho antes.

VI

En el campo de la danza escénica, corresponderá a Martha Graham —por derecho conquistado a pulso— cohesionar, en una edificación sin fisuras, todas estas líneas dispersas. Instalada ya en Nueva York, ella consolida, en 1930, la modernidad dancística propiamente dicha. Su saber teatral, la concepción de la imagen dancística como una unidad dramática autosuficiente, la articulación de la experiencia primitiva —llamémosla así— con el conocimiento psicoanalítico y la autonomía recobrada de las formas dancísticas disponen el escenario para que un nuevo lenguaje se implante.

La sensibilidad *déco* también se suma a este proceso. Ello lo documenta Elizabeth Kendall de manera oportuna al describir la obra que lleva por título *Lamentación* (1930):

La danza era poderosa no solamente porque estaba bien construida rítmicamente, sino porque abstraía la densidad, ritmos y formas de Nueva York, en 1930. La pirámide de Jersey [hoy ese instante congelado fotográficamente es emblema indispensable del mito Graham, digo por mi cuenta] recordaba la grandeza de una torre *art déco* levantándose sobre su base triangular; un rascacielos tambaleante...

Por los mismos años y en nuestro país, Rebeca Viamonte —según nos ha instruido César Delgado—, conocida como Yol-Izma también hacía suya, quizá sin saberlo, esta sensibilidad. Con una fuerte inclinación al expresionismo, la bailarina rebautizada por el Doctor Atl como Mujer de Corazón Sensible —que eso significaba su nombre de artista— funde legados prehispánicos con las incipientes técnicas que derivarían en la danza moderna. Pasado y futuro en acoplamiento fértil, como lo soñó Vasconcelos. Yol-Izma —sólo siete letras, para incrementar su prosapia cabalística, decía ella—, redescubierta por Delgado, abre una rica veta para la investigación de la danza mexicana; veta que, por otra parte, se encuentra a la vista en la copiosa muestra de revistas reunida en la exposición que dio motivo a estas reflexiones.

Antes de concluir, dejo constancia de que en los decenios *déco*, como nunca después y con resultados plásticos de primer orden, la nueva corporalidad asumida con gozo por las bailarinas que llenaban tanto los teatros de revista como los foros consagradorios del llamado arte culto fue objeto de un registro exuberante y feliz. La ilustración y la fotografía, según se apreció en las salas del Munal dedicadas al espectáculo, proveen una sabrosa y desbordada colección de imágenes que piden a gritos ser estudiadas y difundidas. ♦

Referencias básicas

- Delgado Martínez, César y Villalba Jiménez, Julio, *Yol-Izma: la bailarina de las leyendas*, Escenología, México, 1997, 210 pp.
 Kendall, Elizabeth, *Así bailaron. Historia de la danza en Estados Unidos*, Edamex, México, 1982, 313 pp.
 Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo, Lasser Press Mexicana, México, 1981, 195 pp.
 Vasconcelos, José, *Textos sobre educación*, SEP-Fondo de Cultura Económica (SEP/80, núm. 8), México, 1981, 304 pp.

Reflexiones para un pensamiento jurídico no racista



ANA MESSUTI

I. Introducción

El pensamiento filosófico y político de los tiempos modernos tiende a colocar el espíritu humano en un plano superior al real. Cava un abismo entre el hombre y el universo. En lugar del mundo ciego de los sentidos plantea un mundo reconstruido por la filosofía idealista, bañado por la razón y sometido a la razón... Son palabras de E. Lévinas, en un breve escrito titulado "Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlerisme".¹

Los escritores franceses del siglo XVIII, precursores de la ideología democrática y de la Declaración de los Derechos del Hombre, confesaron, a pesar de su materialismo, el sentimiento de una razón que exorcizaba a la materia física, psicológica y social. La luz de la razón, asegura Lévinas, bastaba para disipar las sombras de lo irracional.

El marxismo es el primero que en Occidente impugna esta concepción del hombre. El espíritu humano no es para esta filosofía la pura libertad, la pura razón en un reino de fines: es prisionero de las necesidades materiales. "El ser determina la conciencia." Sin embargo, no se puede considerar la ruptura del marxismo con el liberalismo una separación definitiva.

Si bien la intuición fundamental del marxismo consiste en percibir el espíritu inevitablemente relacionado con una circunstancia determinada, este encadenamiento no es radical. La conciencia individual, determinada por el ser, no es tan impotente como para no conservar, en principio, el poder de sacudirse el maleficio social, extraño

a su esencia. Tomar conciencia de la situación social significa para Marx liberarse del fatalismo que esa situación comporta.

Lévinas sostiene que una concepción verdaderamente opuesta al concepto judeocristiano de hombre sólo es posible si la situación donde éste se ubica no se le añade como un elemento extraño, sino que constituye el fondo mismo de su ser. Exigencia paradójica que la experiencia de nuestro cuerpo, al parecer, satisface.

Tanto para el cristianismo como para el liberalismo moderno, el cuerpo es el "eterno extranjero". El cuerpo es un obstáculo, algo que, por vincularnos a las condiciones terrestres, debe ser superado.

La filosofía hitleriana, en cambio, sostiene otra concepción del hombre. Al contrario del pensamiento occidental, encuentra la esencia del espíritu en el encadenamiento al cuerpo. Lo biológico, las misteriosas voces de la sangre, los llamados de la herencia y del pasado a los cuales el cuerpo servirá de vehículo, pierden el carácter de problemas sometidos a un yo soberanamente libre. La esencia del hombre no reside ya más en la libertad, sino en una especie de encadenamiento. El hombre debe tomar conciencia de este encadenamiento y aceptarlo.

Esta concepción del hombre también influye, por supuesto, en la estructura del pensamiento. El hombre no se encuentra frente a un mundo de ideas ante el cual puede elegir, dudar y arrepentirse de su elección. Así como está vinculado a su cuerpo, lo está a determinadas ideas.

Encadenado a su cuerpo, el hombre es impotente para escapar de sí mismo. Dirá sí o no bajo el peso de toda su existencia.

¹ E. Lévinas, en *Cahier de l'Herne*, Éditions de l'Herne, París, 1991.

Lévinas concluye afirmando que el racismo no se opone solamente a tal o cual punto particular de la cultura cristiana y liberal. No es tal o cual dogma de la democracia, del parlamentarismo, del régimen político o religioso lo que el racismo cuestiona. Es la humanidad misma del hombre.

II. La vida que no merece ser vivida

G. Agamben, en su libro *Homo sacer*,² se refiere a una publicación de 1920 titulada "La autorización de la aniquilación de la vida indigna de ser vivida" ("Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens"), de Karl Binding y Alfred Hoche. Este opúsculo estaba concebido para justificar la impunidad del suicidio, alegando la necesidad de que el derecho reconociera al hombre como soberano de su propia existencia.

Ahora bien, de esta soberanía del hombre sobre sí mismo Binding deriva la necesidad de autorizar el aniquilamiento de la vida indigna de ser vivida. Con esta expresión se refiere solamente a la licitud de la eutanasia; sin embargo, G. Agamben hace notar la importancia decisiva de la aparición en la escena jurídica europea del concepto de vida que no merece ser vivida. Y, por consiguiente, del concepto correspondiente de vida que merece ser vivida. La importancia que atribuye a ambos conceptos obedece a que los considera la primera articulación jurídica de la estructura biopolítica fundamental de la época moderna: la decisión sobre el valor y el disvalor de la vida.

La posibilidad misma de pensar en una decisión de esa índole implica admitir de la existencia de vidas humanas que han perdido hasta tal punto la cualidad de bien jurídico que su continuación, tanto para el que lleva esa vida como para la sociedad, ha perdido todo valor. Binding aplica el concepto de vida sin valor a los individuos "incurablemente perdidos", que por enfermedad o heridas desean absolutamente la "liberación", a los idiotas incurables, aunque éstos no tengan la voluntad de morir. Es importante observar que en este último caso no encuentra ninguna justificación, ni moral ni jurídica ni religiosa, para que no se les dé muerte, desde el momento en que estos seres son "la imagen invertida de la humanidad auténtica".

Esta nueva categoría jurídica de vida sin valor corresponde puntualmente, señala Agamben, a la "vida desnuda"

del *homo sacer*. A éste, en el derecho romano arcaico, por haber cometido delito o por otras causas, se le podía dar muerte, aunque no inmolarse en sacrificio. El *homo sacer* se encontraba en realidad tanto al margen del derecho divino como del derecho humano. Agamben recuerda que varios autores se han referido a la ambigüedad de las cuestiones sagradas, que inspiraban tanto veneración como horror. A diferencia de las cosas que eran objeto de una *consacratio*, ceremonia que las hacía pasar del *ius humanum* al *ius divinum*, el *homo sacer* era un ser humano puesto fuera de la jurisdicción humana sin traspasar a la jurisdicción divina. Por lo tanto, tenía lugar con él una doble exclusión, y era ésta la que lo exponía a la violencia insancionable.

Agamben traza un paralelo entre la *nuda vita* del *homo sacer* y la vida de los detenidos en los campos de concentración. El ingreso en ellos significaba la definitiva exclusión de la comunidad política. La privación de todos los derechos y expectativas que suelen atribuirse a la existencia humana. Pero los excluidos, los despojados de derechos y privados de expectativas estaban aún biológicamente vivos. Por ello se situaban en una zona límite, como el *homo sacer*, entre la vida y la muerte, entre el interior y el exterior. No eran nada más que vida desnuda. En el campo de concentración, con una frontera extratemporal y extraterritorial, el cuerpo humano perdía su estatuto político y jurídico normal y, en un estado de excepción, quedaba abandonado a las circunstancias más extremas.

III. El reconocimiento

En realidad, ese cuerpo que había sido despojado de sus atributos jurídicos quedaba al margen del derecho. Había sido excluido de la comunidad jurídica y estaba librado al mundo fáctico, al mero hecho. Ya no se lo reconocía como miembro de la comunidad de personas. Y en esa falta de reconocimiento comenzaba su vida desnuda, su mera vida biológica, su instrumentalización, su cosificación. Los hebreos eran desnacionalizados antes de ser enviados a los campos de concentración. Porque la nacionalidad alemana significaba el reconocimiento de una serie de atributos vinculados a su condición de sujetos de derecho.

El reconocimiento puede ofrecernos una pauta en la búsqueda del sentido y el fundamento del derecho. B. Romano³

² G. Agamben, *Homo sacer*, Einaudi, Turín, 1995.

³ B. Romano, *Il riconoscimento come relazione giuridica fondamentale*, Bulzoni Editore, Roma, 1986.

considera al reconocimiento un concepto clave para una definición del fenómeno jurídico. Conforme a este autor, el reconocimiento permite superar la exclusión. Ésta caracteriza a la relación subordinada al hecho, a diferencia de la relación gobernada por el derecho. El hecho constriñe a los sujetos a referirse el uno al otro según el ser del uno como excluyente y del otro como excluido. Fuera del reconocimiento, como principio de la relación, falta la reciprocidad que supone el encontrarse a sí mismo en el otro. Sin embargo, en ese encuentro de sí mismo en el otro, la diferencia constituye un elemento esencial. Sólo si se encuentra al otro en su real "alteridad", y si, no obstante esa diferente identidad de cada uno, el reconocimiento tiene lugar, es posible mantener la dimensión de reciprocidad en las relaciones. La reciprocidad dura sólo en tanto se mantiene la "diferencia". La relación que nace y se mantiene en la reciprocidad es aquella



donde el reconocimiento se concreta en la "diferencia", y no en la identificación de los sujetos en determinada totalidad. Cuando el derecho, de acuerdo con esa identificación en la totalidad, niega el reconocimiento en la diferencia, se convierte en el orden de la exclusión, asumiendo contenidos y formas históricas diversas. En ese sentido, el reconocimiento sólo es válido como fundamento de un sistema de relaciones de derechos y obligaciones jurídicas si supera la negación de la diferencia, si custodia la diferencia y la mantiene.

IV. La diferencia

Siempre se ha acusado a la conciencia de la diferencia como causa del racismo. Sin embargo, no es la diferencia que las distingue lo que se reprocha a las minorías religiosas, étnicas, nacionales. Se les reprocha en el fondo que no se diferencien lo suficiente. O incluso que no se diferencien en absoluto. En todos los casos, señala R. Girard,⁴ los prejuicios raciales, nacionales, etcétera, se expresan como odio, no a la diferencia sino a la falta de diferencia.

No es la norma distinta que se ve en el otro la que inspira el rechazo, sino la anormalidad. El enfermo se convierte en deforme, el extranjero en apátrida.

Las grandes crisis sociales que favorecen las persecuciones colectivas se viven como una experiencia de indiferenciación. La confusión del día con la noche significaría la ausencia de sol. El acercamiento excesivo del

sol a la tierra significaría la muerte. La indiferenciación primordial, el caos "original", tienen a menudo un carácter fuertemente conflictivo. Los indistintos, dice Girard, no cesan de combatir entre sí para distinguirse los unos de los otros. Este tema fue desarrollado en los textos posvédicos de la India brahmánica: todo comienza con una batalla interminable entre dioses y demonios, tan semejantes entre sí que es imposible diferenciarlos. Se combate para eliminar esa indiferenciación, que equivale al caos. Por lo tanto, cabe atribuir a la diferencia un valor positivo.

Expresiones tales como *humanidad*, *género humano*, *familia humana* denotan conceptos universales, que podrían eclipsar la alteridad y, por lo tanto, la diferencia. Denotan una totalidad de la que la persona constituiría una parte. Una parte fácilmente subordinable al todo. No obstante, en el hombre, el individuo prevalece sobre la especie, la parte es mayor que el todo. De allí la necesidad de reconocer a cada "parte" como diferente de cualquier otra. Porque precisamente en la diferen-

⁴ R. Girard, *Le bouc émissaire*, Grasset, París, 1982.

cia se funda su insustituibilidad, y el incontestable valor de lo insustituible. La diferencia revela la respectiva unicidad e irrepetibilidad. La alteridad y unicidad de lo incomparable originadas en la pertenencia al género humano. Una pertenencia que ipso facto se anula a sí misma, porque de ella deriva precisamente la unicidad de cada miembro perteneciente. Insustituibilidad, incomparabilidad, unicidad. El pensamiento racista obnubila estas características. Los individuos sustituyes, comparables, fungibles, quedan absorbidos en la objetividad abstracta del sujeto social.



V. Individuo, persona, respeto

El programa nazi Lebensborn (Fuente de vida), destinado a crear el patrimonio viviente de la nación, mediante el impulso de la reproducción de los seres humanos con determinadas características, demuestra cómo el individuo desaparece en el proceso de construcción del grupo ideal, conforme a la imagen ideal del hombre. No sólo la vida que "no merecía ser vivida" era aniquilada, sino también la vida que se consideraba digna perdía todo valor individual. Era una vida tan desnuda como la otra. Pura vida biológica, objeto de programas encaminados a la creación de un sujeto mítico. Individuos objeto para la creación de un sujeto.

Por ello Luigi Pareyson⁵ afirma que el concepto de individualidad no es adecuado para definir la persona y fundar el respeto a la misma. Si la persona es solamente individuo, es decir uno entre muchos, no será acreedora de respeto. Si la persona es solamente fragmento, es decir una parte del todo, estará determinada —y, por lo tanto, será determinable— por ese todo, que sería, en consecuencia, más perfecto que la persona. No se puede fundar la necesidad de respeto por la persona en concepciones que pongan fuera de la persona la universalidad y la totalidad, como la de los nazis que hemos visto. En efecto, la

individualidad deja fuera de sí la universalidad, en tanto que se considere al individuo uno entre muchos. La particularidad deja fuera de sí la totalidad, en tanto que se considere a la persona sólo un fragmento del todo. Propone Pareyson entonces el concepto de *singularidad*, pues en el carácter singular de la persona están presentes tanto la universalidad como la totalidad. La persona no deja fuera de sí, sino que reúne en sí la universalidad y la totalidad. Éstas le confieren su independencia, su valor autónomo respecto a cualquier otra instancia, y por lo tanto impiden que sea considerada como medio para una finalidad distinta de sí misma. La persona, por indigente que sea, no requiere el complemento de ninguna otra totalidad que le adjudique su valor o significado.

La persona, en tanto que es un fin en sí misma y para sí misma, se diferencia del resto de la creación. Kant,⁶ en los párrafos que dedica al respeto, dice que éste se refiere solamente a las personas, jamás a las cosas. Éstas pueden hacer nacer en nosotros la propensión, el miedo, incluso el amor, pero jamás el respeto. Lo que más se acerca al respeto es la admiración, el estupor, como por ejemplo el que nos despiertan las montañas altísimas, la distancia de los cuerpos celestes, etcétera. Pero nada de ello es respeto.

⁵ L. Pareyson, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Turín, 1992.

⁶ E. Kant, *Critica della ragion pratica*, trad. F. Capra, Laterza, Roma, 1979.

Aquello que en el hombre merece el respeto, que lo ensalza sobre sí mismo, por encima del mundo sensible, es su personalidad. Kant la define como la libertad e independencia del mecanismo de la naturaleza toda. La persona, por consiguiente, pertenece al mundo sensible, pero está sujeta a su propia personalidad, en cuanto pertenece al mundo inteligible.

El término persona en toda su trayectoria filosófica y jurídica reveló siempre la existencia de esos dos mundos a los que se refiere Kant. Pero en todos los puntos de esa trayectoria ha tenido una connotación positiva. Tanto considerada como una "categoría ética y espiritual" (Berdaief), cuanto como una categoría puramente jurídica, es decir un conjunto de derechos y obligaciones cuya unidad expresaba (Kelsen). Utilizada en este sentido, refleja la escisión entre ser humano y sujeto de derecho. Esta concepción permite el reconocimiento de la personalidad jurídica a entes no humanos, pero no evita el peligro de que se niegue ese reconocimiento al ser humano. La teoría pura del derecho, concebida por Kelsen con el propósito de separar de modo radical la ciencia del derecho de la ética y la sociología, la política y la psicología, se detiene en una visión puramente formal del derecho. Conforme a esta visión, el derecho queda por completo disponible para la realización de cualquier contenido. Esta indiferencia frente al contenido histórico del sistema jurídico se convierte en impotencia, propia del "simple permanecer mirando", sin comprometerse en la decisión sobre determinado contenido.

A ese propósito, es muy pertinente la observación de L. Pareyson respecto a determinadas corrientes filosóficas consagradas al estudio de problemas técnicos de una extrema abstracción y sutileza, como el positivismo lógico y la filosofía analítica. Recuerda que en el curso de la segunda Guerra Mundial, la humanidad ha tocado "il culmine della malvagità e la sofferenza", con formas absolutamente diabólicas de perversión, con espantosas masacres y genocidios, y sobre todo con fenómenos como el Holocausto, frente a los cuales, asegura Pareyson, no es posible que la humanidad entera no se sienta culpable por no haber sabido prevenirlos o impedirlos. Sin embargo, lo impresiona intensamente que en aquel momento, cuando la humanidad estaba apenas saliendo del abismo del mal y del sufrimiento en que se había precipitado, e incluso durante algunos decenios, hayan tenido un gran éxito y amplia difusión filosófica formas de pensamiento, como el positivismo filosófico y la filosofía analítica, que son insensibles a la problemá-

tica del mal y en general se interesan poco por los problemas del hombre y su destino.

No obstante, reconoce que es justo que la reflexión filosófica se someta a un constante ejercicio de purificación intelectual, con miras a evitar cualquier tipo de condicionamiento emotivo. Desde ese punto de vista, parece legítima su compostura o sobriedad frente al mal y al dolor, debida a la voluntad de sustraerse al fácil sentimentalismo que puede nacer frente a ellos. Pero esta actitud, agrega, no debe llevarnos al punto de desconocer la situación trágica del hombre. La tragedia auténtica no tiene nada de patético ni de lacrimoso.

En realidad, por la pretensión de rigor y exactitud propia del pensamiento científico, la filosofía no puede abstenerse de tocar ciertos temas, censurándose a sí misma en la forma de expresarse, empobreciendo su vocabulario cuando no puede evitar cierta ambigüedad inherente a ciertos términos, que no profundizan en lo que deben profundizar. No porque la razón deje de lado al mal y al dolor, el dolor y el mal dejarán de existir.

Ningún esfuerzo es excesivo para desarrollar un pensamiento que exprese el firme rechazo de todo pensamiento capaz de justificar la aniquilación del ser humano, su instrumentalización, su cosificación.

Como afirma L. Pareyson, cabe esperar que la filosofía sepa recuperar su capacidad de pensar en una forma "partecipe e avvolgente", y abandonar no sólo la presunción racionalista que ambiciona explicarlo todo, sino la abdicación renunciataria propia de las filosofías de pura evasión.⁷ Comencemos entonces por reconocer nuestros propios "campos de exterminio", nuestros propios *homines sacri*, desde los barrios periféricos de las grandes ciudades, pasando por las salas de espera de los aeropuertos, hasta los territorios de países del tercer mundo donde poblaciones enteras están abandonadas a la muerte.

Tal vez, como señala Jean Carbonnier,⁸ más que *sujeto de derecho, persona*, habría que decir directamente *hombre, ser humano* y preguntarse: ¿El hombre, se puede definir?, para responder: "No lo sé, pero helo ahí, una realidad visible, tangible, audible —una cabeza, sede de la inteligencia y la voluntad, sobre todo de la palabra, pero también de gestos y sonrisas, de la comunicación—. Hombre resume todo." ♦

⁷ L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, Einaudi, Turín, 1995.

⁸ J. Carbonnier, *Flexible droit*, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, París, 1992.

El cuerpo como ofrenda: danza chichimeca de San Luis Potosí

◆
SABINO CRUZ V.

*Y en seguida se convocaron los dioses.
Dijeron: "¿Quién vivirá en la tierra?
Porque ha sido ya cimentado el cielo,
y ha sido cimentada la tierra
¿quién habitará la tierra, oh dioses"...*

Miguel León-Portilla¹

Danza, acto propiciatorio, rito para entrar en armonía con el universo, medio que establece alianzas, consigue alimentos, avasalla pueblos, conquista al ser deseado, atrae o rechaza maleficios, procrea hijos sanos, fuertes e inteligentes, comunión sinestésica que libera energía y purifica alma y cuerpo, vía que conduce a la fuente de la vida, acto extático, expresión espontánea de movimiento, ofrenda antepuesta al dios tutelar a cambio de la permanencia y continuidad del género, "coordinación estética de movimientos corporales",² "un ritmo mudo, una música para mirarla".³

Mas ésta no sería posible sin su elemento principal: el cuerpo. Materia y sustancia de todo cuanto ofrece el solicitante, y que lo ha llevado a crear, imaginar, inventar distintas figuras corpóreas para hacer que su petición se cumpla satisfactoriamente. Sangre, sudor, vísceras, abstinencia de alimento y sexo, vigilia, caminatas distantes, músculos acalambrados, nada es suficiente, con tal de recobrar la salud, conquistar al ser amado, mejorar la posición económica, regresar

con vida, conseguir que llueva, lograr una mejor unión entre hermanos; todo eso bien merece una cuarentena, una novena o al menos una noche de baile continua.

En el origen, la gran mayoría de los hombres —si no es que todos ellos— hicieron de la danza un vehículo de comunicación con los espíritus y un enlace con la deidad principal; a unos y otra ofrecían todo aquello que los satisficiera, incluso la vida misma si fuese necesario. Los pueblos prehistóricos, principalmente a partir del Paleolítico Superior, desde Europa occidental hasta el Cabo de Buena Esperanza, utilizaron las paredes de las cuevas para pintar sus propios cuerpos, como un acto empleado para tener una caza segura y evitar heridas en el combate, amén de sojuzgar o expulsar el espíritu del animal.

Escenas como la *Danza de los grillos reales*, de África del sur —donde un grupo de cuatro danzantes evoluciona con los brazos extendidos a los lados y las piernas abiertas, en actitud de pedir o implorar—; *Cinco guerreros enmascarados*, de Castellón, España, y el *Hechicero disfrazado*, de Ariège, Francia,⁴ dan claro ejemplo del poder homeopático del cuerpo, entendido esto como la idea de que lo semejante produce lo semejante, siendo así que, al enfrentar el propio cuerpo con la imagen de la bestia, se pretende no mostrarle miedo sino, por el contrario, manifestar confianza y seguridad.

Siglos posteriores, con ritos más elaborados, complejos y diversificados, babilonios, hindúes, egipcios, griegos y romanos hacen del cuerpo ya no un fin último, sino un medio para lograr los propósitos que el hechicero, brujo, sacerdote

¹ Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, FCE, 2ª ed., México, 1972, p. 18.

² Adolfo Salazar, *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, FCE, México, 1964, p. 9.

³ Jean D'Udine, *El arte y el gesto*, trad. Eduardo L. Chavarría, Manuel Villar Editor, Valencia, 1918, p. 79.

⁴ A. Houghton Brodrick, *La pintura prehistórica*, trad. Helena Pereña de Malagón, FCE, 3ª ed., México, 1965.



te o gurú ha establecido como parte del ceremonial, puesto que ya no es solamente el propio cuerpo el que se ofrece en el acto propiciatorio.

Entre nuestros antepasados, leyendas como la del sacrificio de Quetzalcóatl, quien realiza un viaje al Mictlan en busca de los "huesos preciosos" que servirán para la formación de los hombres y enfrenta a Mictlantecuhtli, señor de la región de los muertos, quien trata de evitar que aquél restaure a los hombres destruidos en los cuatro anteriores soles y se lleve los huesos de las generaciones pasadas, explican la razón por la que los macehuales deben ofrendar su cuerpo y su sangre para la continuación de la vida.

De diversas formas y medios, los cronistas indios o misioneros señalan los sacrificios que los primitivos pobladores de estas tierras debían consumir para cumplir con la obligación de mantener satisfechos a los dioses. Pasajes como el de aquella "diosa que llora alguna vez por la noche, anhelando comer corazones de hombres y no quiere quedar en silencio en tanto que no se los dan, y no quiere producir frutos, si no es regada con sangre humana",⁵ o el que señala el cuidado de los sacerdotes de comprar niños suficientes

que bastasen para que en los primeros cuatro meses de su año fuesen sacrificados a los Dioses del agua Tláloc, y a Chalchiuicue su hermana, y a Quetzalcóatl, Dios de los vientos, para que no dexasse de desperdiciar las aguas, sino que

cayessen en sus labores..., pues con sangre de niños se compraban las aguas,⁶

nos muestran la relación del hombre mesoamericano con sus dioses tutelares, y la obligación de brindar su propio cuerpo para el beneficio de la comunidad.

En la actualidad, gran parte del esplendor y fastuosidad de las alegorías coreográficas se ha perdido, entre otras cosas por las ideas religiosas traídas por los conquistadores espirituales o, más recientemente, por el contacto con otros movimientos cristianos que prohíben todo tipo de culto y conmemoración, lo cual trae en consecuencia no sólo la supresión del festejo, sino el desmembramiento de la misma comunidad.

Sin embargo, con todo y globalización económica, cultural y tecnológica, en gran parte del territorio nacional aún se pueden observar algunos remanentes de esa arraigada costumbre de prometer una danza a cambio de una gracia divina. Esto se traduce en la participación en la danza de la localidad o la contratación de un grupo de danzantes para que festeje la "aparición" o "asunción" de la virgen, o en su caso un aniversario más del santo patrono.

La intervención en estos iconos rítmicos respondía sin excepciones, y aún responde, a la obligación de pagar el beneficio recibido, ya que con la danza o mediante ella se está ofreciendo el sudor, la sangre o la vida misma con tal de cumplir con la promesa dada en garantía; de esta forma el cuerpo, con toda su carga emocional, se expone a las inclemencias del clima y a los prejuicios de clase, para al final eliminar impurezas físicas y mentales, de tal manera que renazca un nuevo ser.

En el caso concreto del estado de San Luis Potosí, desde las ancestrales danzas tradicionales, también llamadas indígenas, hasta las ejecutadas por las comunidades mestizas, conservan todavía gran parte de ese espíritu de sacrificio que les dio origen. La *Danza de los chichimecas*, practicada por los nativos del Altiplano potosino, es una muestra palpable de la forma como los macehuales de hoy ofrecen en sacrificio o penitencia a sus santos patronos el esfuerzo físico que representa danzar durante largas horas y en ocasiones durante varios días. En este último caso, los bailarines se friccionaban antiguamente los músculos de las piernas con infusión de peyote. En la actualidad algunos consumen grandes cantidades de bebidas etílicas. En cuanto a las mu-

⁵ Ángel Ma. Garibay K., *Épica náhuatl*, UNAM, México, 1945, pp. 4 y 5.

⁶ Jacinto de la Serna, *Tratado de idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, Ediciones Fuente Cultural, 2ª ed., México, 1953, p. 183.

jeros, se pudo observar que cortan sus largas trenzas y bailan durante varias horas con los pies descalzos bajo temperaturas de más de treinta grados.

El origen de la *Danza de los chichimecas* y la historia misma de su nombre tienen explicaciones diversas: por un lado dicha danza se confunde con la de matlachines, quizás por la semejanza del vestuario de una y otra: penacho de plumas de guajolote, chaleco bordado con chaquira y lentejuelas, y con la orilla rematada con carrizos, camisa de manga larga de colores fuertes, pantaloncillo corto cubierto por una faldilla también bordada y con remates de carrizo. Los bailarines calzan guaraches y cada uno lleva en la mano izquierda un arco de madera con su respectiva flecha; con la derecha sujetan una sonaja de guaje adornada con cintas de colores.

Algunos afirman que esta danza es de origen azteca, debido a la incapacidad de los nativos para crear una manifestación de esta naturaleza... "por no haber tenido política, ningún género de civilización los pobladores de la región..."⁷

Sobre la primera versión, habrá que tomar en cuenta que, por la forma como describe fray Bernardino de Sahagún a los matlazincas, no hay visos de elementos que los identifiquen con esta danza. El cronista dice que el nombre de *matlatzincatl* deriva de *mátlatl*, que es la red en la que echaban las mazorcas de maíz. Pero también se llaman matlazincas los muchachos que acostumbran traer de ordinario

⁷ José de Jesús Hermosillo, "La danza autóctona de Salinas", en *El Sol de San Luis*, 22 de mayo de 1994.

sus hondas. Es categórico al afirmar que, así como los chichimecas andan a diario con sus arcos y flechas, así los matlazincas con sus hondas. Torquemada, por su parte, habla de un juego "a manera de matlachines" en el cual un hombre carga sobre sus hombros a otro y éste a su vez sostiene a un tercero. El acto consistía en realizar toda suerte de malabares con esta torre humana.

En cuanto a la posible filiación azteca, es más que imposible por dos razones: la primera porque en las danzas de filiación nahua no se registra el elemento arco y flecha. La segunda —y creo que de mayor trascendencia— es que, para la pacificación y aculturación de los chichimecas, se trajeron tarascos y tlaxcaltecas. En virtud de esto último, resulta más probable que la danza de chichimecas sea un producto mestizo surgido del contacto establecido entre colonos tlaxcaltecas, las nuevas condiciones físicas y geográficas de las desérticas tierras y los guerreros guachichiles que sobrevivieron a la guerra y la política de exterminio.⁸

Respecto al vestuario, se observan varias modificaciones, aunque se mantienen el arco y las flechas, así como el penacho "cresta de gallo". La sonaja en algunos casos es un simple flotador de baño. A veces este elemento está pintado y tiene un trozo de madera como base; en otras, se utiliza en su presentación comercial. A la pregunta respecto al porqué de su empleo, un grupo de la comunidad de Real de Catorce responde que por su mayor durabilidad. De igual forma han sustituido los carrizos por popotes. El arco y la flecha lo fabrican de metal.

Los grupos de danza chichimeca del Altiplano (también los hay en la zona central), como los de Salinas de Hidalgo y Mexquitic —de estos últimos forma parte el señor Celso Ramírez, a quien se considera la persona que por más años ha practicado con esta danza—, son los más antiguos.

Por lo que toca al pueblo de Salinas de Hidalgo, en épocas remotas era asiento de los guachichiles; pero, por su abundancia en sales minerales, los españoles pusieron especial interés en pacificar prontamente a estos "chichimecas". Logrado el objetivo, durante la administración co-

⁸ Una tercera versión, de filiación huichol, se encontró en la obra de Carl Lumholtz, *El México desconocido*, versión facsimilar, trad. Balbino Dávalos, INI, México, 1981, pp. 6 y 7.



lonial varios fueron los nombres que se asignaron al lugar: las Salinas del Peñón Blanco, Santa María de las Salinas, las Salinas de Santa María o Reales Minas de Santa María de Peñol Blanco.

Salinas de Hidalgo, como se llama hoy día, es la tierra del grupo considerado como el más antiguo de danza chichimeca (fundada en 1920). Ahí, el primer viernes de marzo, don Jesús Saucedo y su grupo, desde hace 77 años, ofrenda su danza a la imagen en bulto de Nuestro Padre Jesús.

San Miguel Mexquitic Tepequispaque de la Nueva Tlaxcala de la Nueva Galicia, o Valle de Mexquitic y actualmente Mexquitic de Carmona, es otro de los municipios del Altiplano que practican esta danza; aunque



muchos datos de esta danza se pierden en el tiempo se puede afirmar que ésta era una ofrenda que un grupo de pueblos nómadas habitantes del Tunal Grande (parte norte del Municipio de Mexquitic de Carmona, San Luis Potosí) ofrecían a sus ídolos para agradecer o pedir buenos frutos que recolectar.

... A partir de la conquista de estos territorios por los españoles y su evangelización, estas tribus siguen manteniendo la tradición de esta ofrenda, pero ya no a los ídolos indígenas, sino al Santo Patrono de la población que es San Miguel, siendo así que el 29 de septiembre de cada año una danza de este tipo acompañe las entradas de cera a la iglesia del lugar, siguiendo el ritmo de un tambor o teponaxtle. El ritmo que debe llevar es algunas veces rápido y otras monótono según sea que la peregrinación avance o están parados.

La colocación de los danzantes debe ser en parejas y en dos filas, encabezando éstas dos monarcas que son quienes van señalando los pasos que han de llevarse y al ritmo que han de ejecutarse...⁹

Su vestido consta de calzón y camisa confeccionados de la misma tela, un chaleco y una enagua de distinto color del calzón y la camisa. Anudada a la cintura, se usa una banda blanca de algodón. El chaleco y la enagua lucen bordados de lentejuelas y chaquiras con motivos religiosos o profanos, de dibujo simétrico. La enagua va adornada, además, con delgados canutos de carrizo que rematan en una borla de estambre de variados colores, entre los que predominan los fuertes y brillantes.

Como tocado se usa una copa de sombrero de palma, en la que se insertan varillas de alambre torcido que van adornadas con plumas de guajolotes teñidas de diversos colores. Aunque no hay regla para los tonos que deben emplearse para teñir las plumas, los bailarines de la *Danza de los chichimecas* acostumbran el verde y el guinda.

La copa del sombrero está forrada de tela de buena calidad de color igual al de la enagua y el chaleco. Se completa el adorno del tocado con espejos y perlas que forman caprichosas grecas. Los danzantes calzan guaraches de suela con correas sencillas y se cubren las piernas con medias de algodón de color café o encarnado y llevan en la mano izquierda un arco de ma-

dera de encino decorado con vistosos colores, mientras en la derecha sostienen una sonaja de guaje con piedrecitas de hormiguero en su interior, que al sonar ayudan a marcar el ritmo de los sones y pasos ejecutados durante el baile.

Comprende la *Danza de los chichimecas* tres sones: *El venadito*, *El meco* y *El bautizado*. Al finalizar cada uno de ellos, se intercalan juegos rítmicos y monótonos como "La escalera" y "Cuatro en fondo". El número de parejas que intervienen es ilimitado. En la actualidad se pueden ver varios grupos de chichimecas formados sólo por mujeres. En principio se considera inapropiada su participación, ya que esta danza posee un sentido guerrero. ♦

⁹ Informantes: Hipólito García (responsable y tocador) y Mayra Obregón (danzante), 1997.

Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora

CARLOS SERRANO, MARÍA VILLANUEVA, JESÚS LUY, KARL F. LINK, ARTURO ROMANO

En el ámbito forense, es una práctica cotidiana la identificación de personas mediante la elaboración de retratos hablados, en los que el experto dibujante reproduce los rasgos faciales que el testigo o la víctima de un ilícito describen paso a paso.

En un intento de facilitar esta tarea, se han diseñado sistemas como los patentados en los Estados Unidos, el photo sketch y el photo ident-kit, a base de superposición de imágenes elegidas de una colección de rasgos faciales disgregados, cuya combinación produce la imagen facial correspondiente a la identificación descrita. Estos sistemas se han conformado con los rasgos de poblaciones distintas a la nuestra, por lo que su empleo en nuestro medio no es del todo pertinente.

En tal situación, los servicios periciales de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (PGJDF) plantearon la necesidad de crear un sistema automatizado de retrato hablado, basado en los rasgos faciales de la población mexicana.

Así nació, en 1993, el proyecto denominado La Cara del Mexicano, auspiciado por la Dirección General de Servicios Periciales de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, así como por el Instituto de Investigaciones Antropológicas y la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Se integró una comisión técnica del proyecto formada por los antropólogos físicos Carlos Serrano Sánchez y María

Villanueva Sagrado, como responsable y corresponsable, respectivamente, por parte de la UNAM, Jesús Luy y Arturo Romano, en representación de la PGJDF, y el ingeniero Karl F. Link, a quien se encomendó el aspecto computacional del proyecto.¹

El proyecto planteó el aprovechamiento de los recursos actuales de computación para lograr el objetivo perseguido y estableció como metas inmediatas la elaboración de una base de datos que abarcara el amplio espectro de variabilidad facial de los mexicanos, así como la selección antropológica de las imágenes requeridas para un sistema de retrato hablado asistido por computadora. Los materiales que conforman el acervo constituyen además un valioso recurso para el estudio antropológico del mestizaje en nuestro país que, no obstante su evidente importancia en la contextura de nuestra población, apenas ha sido abordado en sus precisos contornos antropológicos.

En este texto damos cuenta del trabajo realizado hasta el logro de sus objetivos, subrayando la sustentación antropológica del producto obtenido. Antes de brindarle los datos técnicos relativos al desarrollo del proyecto y a sus resultados, introducimos al lector en algunos aspectos relativos a la historia poblacional

¹ También se contó durante las distintas etapas del estudio con la colaboración de los siguientes pasantes de la carrera de antropología física de la Escuela Nacional de Antropología e Historia: Lilibian González, Ángela Ibáñez, Lucy Sandoval, Carlos Moreno, Laura Huicochea, Blanca González y Vera I. Flores.

de México que explican la gran variabilidad de rasgos faciales de sus habitantes, fenómeno antropológico cuyo conocimiento era indispensable para alcanzar los fines del proyecto.

Diversidad biológica e historia de la población en México

Este tema se ubica en el campo de la antropología física, disciplina que estudia la variabilidad biológica de las poblaciones humanas a la luz de sus antecedentes históricos y en relación con los factores del ambiente físico y social. Se ha ocupado así de investigar el surgimiento de la especie humana y el proceso evolutivo que llevó a ésta a su estado actual. Uno de sus objetivos consiste en explicar la diversificación somática de las poblaciones humanas como resultado de procesos adaptativos que permitieron la expansión planetaria de los seres humanos, con sus múltiples manifestaciones regionales.

En la perspectiva antropológica, una población se define como un conglomerado de individuos que constituyen una comunidad reproductiva, con un acervo genético particular, y puede delimitarse geográficamente y temporalmente, lo cual implica una identidad histórica con características socioculturales peculiares.

En lo que se refiere a la población mexicana, se puede constatar de inmediato la gran diversidad somática que la caracteriza. Este fenómeno no escapa a la percepción del pueblo, el cual ha creado estereotipos con los que pretende identificar a los habitantes de diferentes regiones del país: el norte, el Bajío, los Altos de Jalisco, las costas o Yucatán. Aun la población urbana del Altiplano suele diferenciarse en la cultura popular en referencia a los estratos sociales y a perfiles físicos combinados con pautas de indumentaria y comportamiento.

Los estudios antropológicos llevados a cabo en el país han reconocido la gran

variabilidad biológica de la población mexicana, fenómeno que sólo puede entenderse en el marco histórico del poblamiento de México, desde la etapa prehispánica hasta el día de hoy. Es posible reconocer, de esta manera, en la integración de nuestra población, los aportes históricamente bien identificados de indígenas, europeos y africanos, cuya confluencia en el siglo XVI dio lugar a un fenómeno cada vez más extendido de *miscegenación* o mestizaje, que es una de las fuerzas del cambio biológico en las poblaciones humanas.

A principios de esa centuria había en México una numerosa población aborigen que disminuyó rápidamente ante el devastador efecto de las enfermedades del Viejo Mundo, pues carecía de resistencia inmunológica ante ellas. Las epidemias, aunadas a la depauperación biológica producida por el maltrato y el trabajo excesivo impuesto a los grupos indígenas, dieron por resultado la depresión demográfica de ese sector poblacional en los siglos XVI y XVII. Este grupo, numéricamente disminuido pero proporcionalmente mayoritario en Nueva España, fue la base del mestizaje que se produjo en las siguientes centurias.

Aunque la Corona promovió una política de separación de los tributarios indígenas del resto de la población novohispana y trató de evitar el matrimonio mixto europeo-indígena o afro-indio, se operó una mezcla de las estirpes en múltiples combinaciones a través de los tiempos. Se constituyeron así las castas, a partir de los nacimientos producidos en gran medida por uniones interraciales ilegítimas, cuya identificación obedecía ante todo a factores económicos y de control social. Si bien se hacía patente el incremento del número de individuos cuya herencia biológica provenía, en diferentes proporciones y combinaciones, de españoles, indios y negros, el término mestizo se aplicó en particular a la mezcla de español e indígena. Estas fusiones fueron ilustradas con profusión en obras pictóricas



Figura 1. Fotografías del acervo del proyecto La Cara del Mexicano que muestran la variabilidad de los rasgos faciales de la población de nuestro país

conservadas en la actualidad en museos de España y México.

A principios del siglo XIX, la población indígena se había recuperado demográficamente y conservaba una vigorosa identidad cultural, fenómeno favorecido por la marcada marginación geográfica en que vivieron numerosos grupos étnicos. Las prácticas endogámicas que prevalecieron en estos pueblos fueron un factor importante para mantener su patrimonio genético particular. Las vías de comunicación, deficientes y escasas, también contribuyeron a ello.

El desarrollo económico iniciado con la industrialización a fines del siglo XIX ha integrado paulatinamente a la vida de la sociedad nacional a los diferentes sectores de la población del país y producido modificaciones en la estructura biológica de los mismos, al propiciar un mayor intercambio genético.

El crecimiento de la población urbana en nuestros tiempos ha intensificado este intercambio genético al absorber a emigrantes provenientes del campo en quienes los antecedentes indígenas son más notorios. La Ciudad de México, principal concentración demográfica del país, es un ejemplo palpable de ese fenómeno, que se puede percibir también en otras regiones que han logrado gran desarrollo económico hasta convertirse en polos de atracción migratoria.

Se puede considerar que el fenómeno del mestizaje en México se manifiesta

de un modo cada vez más intenso y generalizado. Sin embargo, aunque el predominio cuantitativo de los elementos del mestizaje, en lo biológico y cultural, es evidente, pueden plantearse aún interrogantes sobre la distribución más precisa de los fenotipos mestizos y de sus referentes geográficos e históricos.

En tal sentido, los estudios de antropología física realizados en grupos de ascendencia indígena han mostrado que, a pesar de su diversidad lingüística y cultural, comparten características semejantes desde el

punto de vista somático, aunque pueden apreciarse algunos rasgos que los diferencian regionalmente.

Los fenotipos indígenas predominan en el centro, sur y sureste del país, donde demográficamente la presencia de aborígenes fue más importante desde la época prehispánica.

En cuanto al sector de población de ascendencia predominantemente europea, cuyas características físicas concuerdan sobre todo con las de los pueblos mediterráneos, se ubica en primer lugar en las ciudades y geográficamente en la zona norte del país, y tiende en general a localizarse en los estratos sociales elevados.

En lo que corresponde a la población de ascendencia africana, se la encuentra ante todo en las costas del Pacífico sur y del Golfo, en donde se distinguen aún con relativa frecuencia sus rasgos característicos.

Entre estos polos de ascendencia poblacional se aprecia la amplia gama de variación física de la mayor parte de la población mexicana, variabilidad producida por los distintos grados de mestizaje. Los estudios genético-antropológicos evidencian este fenómeno y confirman la ascendencia multiétnica del mexicano de hoy.

El análisis de la diversidad biológica poblacional no puede dissociarse de la dinámica histórica de la sociedad mexicana. La visión que podemos obtener de ésta, desde el punto de vista antropológico, surge de las diversas experiencias de-

mográficas particulares que, a través del territorio nacional, han producido un mosaico más que un todo homogéneo. Los componentes poblacionales originales no podrían considerarse como entidades distintas, sino como parte de un *continuum*, con acentos contrastantes según la región o el grupo social que se consideren (figura 1).

Antropología física e identificación forense

Los rasgos morfológicos faciales son, entre otros, los más variables del cuerpo humano y, por ello, los más difíciles de registrar de manera adecuada. Es bien sabido que estos rasgos se resisten a la evaluación fundada en medidas antropométricas clásicas, que sólo permiten describir la variación facial en tamaño y proporciones. A partir de esta descripción, sin embargo, puede intentarse el registro antroposcópico, no métrico, de los rasgos faciales. Esta medida tiene antecedentes en los trabajos de Topinard (1885) y Bertillon (1896), que los aplicaron en la antropología raciológica y la identificación criminal, respectivamente.

En México debe reconocerse la contribución de Benjamín A. Martínez (1930), quien creó un *Manual para el operario* relativo a la identificación de reos, basado en caracteres faciales cualitativos. Este trabajo constituye un valioso antecedente de la antropología forense en nuestro país. En el campo de la antropología física en México, Lagunas (1988) ha realizado una revisión detallada del tema y señalado las escasas contribuciones al respecto en nuestro medio.

Como se indicó al inicio, el objetivo principal del proyecto La Cara del Mexicano fue desarrollar un sistema alternativo para la elaboración de retratos hablados asistidos por computadora, basado en las características fenotípicas de la población mexicana actual, cuya historia poblacional se ha descrito.

Para ello se creó un banco con información de 2 890 individuos, 1 285 de los cuales eran de sexo femenino y 1 605 del masculino. El trabajo de muestreo se llevó

a cabo en distintas entidades federativas de la República Mexicana. Respecto a cada uno de los individuos en estudio, se registró su historia familiar en términos del lugar de origen de padres y abuelos en ambas líneas de herencia. Además, se le tomó un par de fotografías estandarizadas—con las mismas condiciones de luminosidad y distancia lente-sujeto (frontal y lateral izquierda)—, con película de 35 mm Ektachrom ISO 100. Asimismo, en el trabajo de campo se valoró en los sujetos, directamente, la forma y el color del cabello, así como el tono de ojos y de piel.

Para toda la investigación se utilizó el siguiente *software*: FileMaker Pro v2.1 de Claris (base de datos), Photoshop v3 y v4 de Adobe (procesamiento de imagen), Image v.1.6 del National Institute of Health (medidas faciales), HyperTalk (Hyper Card v2.2) de Claris (lenguaje de programación) y DataDesk v5 de Data Description (análisis estadístico). El equipo de cómputo empleado consistió en un digitalizador de imágenes ScanMaker 35t para diapositivas y dos estaciones de trabajo, en red, Power Macintosh.

Con esta investigación se llevó a cabo, por primera vez en el país, un estudio cefalométrico indirecto, ya que se midieron en computadora dimensiones que tradicionalmente se calculan de manera directa en el sujeto bajo estudio con el instrumental antropométrico.

En las 5 780 imágenes digitalizadas se tomaron 21 dimensiones faciales directas, de las que se derivaron varios índices morfológicos. También se efectuó otro tipo de valoraciones morfoscópicas, tales como forma de la línea de inserción del cabello, tipo de calvicie, distribución de la pilosidad facial, forma de la nariz, distribución por cuadrantes de las peculiaridades en la superficie del rostro (acné, pecas, cicatrices, etcétera) y grado de expresividad de las arrugas y líneas faciales, características que, junto con las valoradas de modo directo en los sujetos, se procesaron estadísti-



Figura 2. Retrato hablado hecho con lápiz y retrato por computadora y elaborado con el acervo de imágenes

camente mediante un análisis de tipo paramétrico.

Se realizó después un análisis estadístico multivariado y otro de tipo exploratorio, con la finalidad de establecer tipologías de cada uno de los elementos de la cara y, de esa manera, seleccionar las imágenes prototipo correspondientes a cada uno de los rasgos faciales de hombres y mujeres de la muestra estudiada de población mexicana.

El acervo final que se formó está constituido por 466 archivos, 405 de los cuales están distribuidos en 26 directorios con características faciales, que van desde la forma general de la cara hasta las arrugas perioculares o bien verrugas y lunares; el resto de los archivos está contenido en tres directorios denominados accesorios (de aretes, lentes y diversos tipos de sombreros).

La integración digital de cada uno de los elementos que conforman un rostro debe efectuarse de acuerdo con un ordenamiento que va desde la elección de la forma de la cara hasta la selección y colocación de los accesorios; por último, para obtener una imagen realista, se llevan a cabo ciertos retoques y la luminosidad general del rostro se balancea. Ello puede apreciarse en la imagen de la derecha que aquí presentamos, obtenida digitalmente con nuestros acervos y lograda a partir de un retrato hablado tradicional hecho con lápiz (figura 2).

Este sistema de retrato hablado asistido por computadora, fundamentado en un diseño antropológico, constituye así una nueva herramienta de trabajo de que podrá disponerse en múltiples situaciones del ámbito penal, en respuesta a las necesidades que originaron el proyecto de investigación aquí descrito. ♦

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. ◆

La medicina del deporte en México

Su impacto en la calidad de vida de los mexicanos

FRANCISCO JAVIER CASILLAS

Mente sana en cuerpo sano

(Frase popular poco tomada en cuenta en nuestro país).

De acuerdo con la filogenia el ser humano debería vivir ciento veinte años. Sí: ciento veinte años. Pero vivimos menos debido al escaso cuidado que le damos al más precioso de los dones: nuestro cuerpo.

La tecnología actual ha tenido varios efectos en la salud de los individuos: por una parte, los avances tecnológicos han permitido a un grupo privilegiado de la población tener acceso a los procedimientos médicos de alta especialidad y elevar así su esperanza de vida de 50 años (en 1950) a aproximadamente 72 (en 1990); por otra, esos mismos progresos han propiciado que un mayor número de personas reduzca drásticamente sus actividades físicas en la vida cotidiana, con efectos negativos sobre su salud y la calidad de su vida.

El especialista en medicina del deporte debe ser líder de la promoción de la calidad de vida de todas las personas, pues ha de ocuparse de brindar desde la atención que requiere la madre gestante y la estimulación conveniente para el desarrollo del infante, hasta el cuidado de la salud del ser humano en el sentido más amplio, incluso en las etapas terminales de su vida.

La imagen que en general se tiene del especialista en medicina del deporte es la del médico concentrado en los equipos profesionales, con deportistas de alto nivel o presente en acontecimientos como la Copa del Mundo o los Juegos Olímpicos, colocado siempre al borde de la cancha, listo para atender al atleta que sufra una lesión.

Procurar que el ciudadano común viva *mejor* sus años es más importante que conseguir alargar su vida.

En general, el especialista debe contar con un conocimiento amplio de materias

como cardiología, neumología, gastroenterología, endocrinología, traumatología, medicina física y de rehabilitación, bioquímica, psicología, nutrición, pediatría, ginecología y geriatría, entre otras.

El médico del deporte no es un sustituto de los facultativos con especialidades convencionales, pero debe ser un universalista dedicado a mejorar la calidad de vida de las personas, con base en el estudio de los efectos positivos de la actividad física científicamente programada, y a evitar y prevenir las repercusiones negativas de la inactividad en la evolución física y psicológica del individuo en las distintas etapas de su vida.

De acuerdo con la definición adoptada en 1958 al fundarse el Instituto de Cardiología y Medicina del Deporte de Colonia, Alemania, la

medicina del deporte incluye todos los campos teóricos y prácticos de la medicina que investigan la influencia del ejercicio, del entrenamiento y del deporte en las personas sanas o enfermas, así como los efectos que la falta del ejercicio tiene sobre la salud, para producir resultados en la prevención, tratamiento y rehabilitación de los atletas.¹

Tal definición fue adoptada en 1977 por la Federación Internacional de Medicina del Deporte.

Levantarse, bañarse, vestirse y alimentarse son actividades cotidianas para cuya realización es preciso contar con niveles mínimos de aptitud física. Atender al ciudadano promedio o al campeón olímpico es ámbito de la medicina del deporte.

¹ A. Dirix, H. G. Knuttgen y K. Tittel, *The Definition and Scope of Sports Medicine. The Encyclopaedia of Sports Medicine*, 1988, vols. 1 y XI.

El estudio de los efectos de la actividad física o de la falta de ella en el individuo es el objeto de la medicina del deporte, esfuerzo que pretende proporcionar información concreta y práctica sobre las modificaciones que la actividad física científicamente prescrita tiene en el ámbito fisiológico, bioquímico y psicológico del ser humano, según los distintos grupos de edad.²

La finalidad última de la especialidad consiste en identificar las cargas de actividad física que permiten elevar los niveles de la calidad de vida y coadyuvar en la prevención de padecimientos crónico-degenerativos, hoy primera causa de mortalidad general —males cardiovasculares y tumores malignos—, así como auxiliar en el control de algunas afecciones metabólicas como la diabetes no insulino-dependiente (cuarta causa de muerte).

El concepto de calidad de vida es por definición holístico, gradual y cambiante. Aun antes de nacer, desde el momento mismo de la concepción, se inicia el proceso de envejecimiento. Con fines didácticos, se describe una etapa anabólica de crecimiento y construcción del ser humano iniciada en la gestación, que, con variantes por sistema, en promedio tiene su clímax entre los 22 y los 25 años, y una etapa catabólica de desgaste progresivo comenzada en forma notoria a partir de esa edad, que, según cada sistema biológico, se agudiza hasta la muerte.

Evaluar y analizar el estado en que se encuentran los distintos sistemas del organismo es uno de los pilares de las acciones de los especialistas en medicina del deporte. Desde esta perspectiva, se pierden los conceptos absolutos de *sano* o *enfermo*, fre-

² Algunas de las organizaciones internacionales dedicadas a la medicina del deporte más relevantes son las siguientes: American College of Sports Medicine (EUA), Canadian Academy of Sports Medicine (Canadá), International Council of Sport Science and Physical Education (Finlandia), International Federation of Sports Medicine (Francia).

Las instituciones educativas nacionales que ofrecen posgrados en medicina del deporte son: Instituto Politécnico Nacional, Universidad Autónoma de Colima, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Autónoma de Yucatán, Universidad Autónoma del Estado de México.



cuentes en los tradicionales exámenes médicos o diagnósticos de enfermedad, pues de acuerdo con ellos una persona puede ser calificada como "sana" y resultar incapaz de trotar cuatro cuadas o subir sesenta escalones, mientras que un "enfermo", incluso cardiópata, con los cuidados pertinentes, puede incluso correr un maratón.

El especialista en medicina del deporte debe ser capaz de evaluar, analizar, diagnosticar y apoyar a los individuos que se proponen mejorar la calidad de su vida; así surge el concepto de *aptitud*, que califica la capacidad física y psicológica de una persona para realizar una actividad. Así, las nociones absolutas de sano y enfermo son reemplazadas por los diferentes grados de aptitud. La tarea del especialista consiste en orientar y apoyar a quien se lo pide, para mejorar su aptitud en función de sus capacidades, limitantes no compensables y expectativas.

Promover una vida sana en toda su extensión debe ser guía del especialista; de ahí la necesidad de que participe en programas de prevención y combate del alcoholismo, el tabaquismo y la drogadicción, más allá de los reglamentos que prohíben el dopaje, en un compromiso con la niñez, con la juventud y en general con toda la población.

Reorientar parte de los presupuestos y programas tradicionalmente dirigidos a

la curación de las enfermedades y a la atención médica de alta especialidad y tercer nivel, para ir más allá de la medicina preventiva y promover la calidad de la vida, enseñando a los individuos a conocer su cuerpo e identificar el grado de aptitud actual que poseen y el que requieren para realizar plenamente sus actividades abatiría en buena medida la saturación del Sistema Nacional de Salud que, con el formato de hoy, parece imposible superar.

En ese sentido, en la reunión anual de representantes del Sistema Nacional del Deporte celebrada el pasado diciembre de 1997 en la ciudad de Veracruz, a la que concurren delegados de todas las entidades, por unanimidad se creó el Subsistema Nacional de Medicina y Ciencias Aplicadas al Deporte, entre cuyos objetivos se encuentra el de mejorar la calidad de vida de los mexicanos.

Adicionalmente, ante la inquietud de especialistas en medicina del deporte y ciencias afines, el 6 de marzo de 1998, en Toluca, se conformó el Colegio Nacional de Especialistas en Medicina del Deporte y Ciencias Afines, el cual tiene entre sus ejes de acción los arriba señalados.

Gracias a la invitación de los diputados federales que integran la Comisión del Deporte, algunos miembros de dicho Colegio asesoran a tal organismo en su loable empeño de elevar a rango constitucional el derecho al deporte, entendido en su máxima expresión.

En este contexto, los especialistas en medicina del deporte se encuentran comprometidos con la salud y calidad de vida de todos los mexicanos. Más allá de las ciencias aplicadas con el único propósito de lograr medallas, su reto es mejorar la vida de todos los mexicanos, con base en una nueva visión de los conceptos de salud, enfermedad y aptitud. ♦



Inhabitual Tongolele

ALBERTO DALLAL

Hace unas cuantas semanas, durante los consabidos intercambios de opinión que completan las reuniones académicas, comenté por alguna razón que yo conocía personalmente a Yolanda Montez, *Tongolele*. Mis interlocutores eran artistas plásticos de Colombia, Perú y Argentina. No quisieron hablar ya de otra cosa y la conversación terminó conminándome para que llevara yo a Tongolele a una de las sesiones, en primer lugar para verla, tocarla y, supongo, corroborar su materialidad; en segundo lugar, para que estos jóvenes artistas plásticos pudieran, al regresar a sus tierras de origen, “presumir” porque habían conocido personalmente a Tongolele.

A lo largo de mi existencia profesional estas situaciones se han repetido constantemente. Cuando Yolanda ha tenido la gentileza de acudir a mis invitaciones, la gente de la reunión, ya académica, ya fiestera, no puede creer que tenga a la *diosa* ante sus ojos; incluso ésta, produciendo el colmo del paroxismo, tal vez acepte echarse una pieza bailando de pareja. Y esto que ocurre con mis accidentales o imprescindibles allegados, mexicanos o extranjeros, he notado que sucede en todos lados, dentro de todo tipo de sectores generacionales, “sean chicos o sean grandes”, como decía el tarareo infantil de los cincuentas.

En efecto, Yolanda Montez, *Tongolele*, es única y universal. Tal como todavía podemos apreciarlo, también resulta intemporal. No voy a repetir que su fama se debe a su presencia física, a sus dotes excepcionales de bailarina y a sus maneras dancísticas y profesionales. Sin embargo, voy a aprovechar la aparición de un libro en torno a su vida artística para hacer destacar dos aspectos que transitan y flotan en los espacios de esta ágil y elocuente compilación que Arturo García Hernández sig-

nificativamente ha titulado *No han matado a Tongolele*.

Aspecto número uno: el arte de Yolanda Montez, *Tongolele*, surge y se impone también por su personal fuerza de voluntad. Esto es necesario subrayarlo porque al observar su exotismo, las cualidades físicas impresionantes de las que es poseedora y, muy importante, el medio comercial y popular en el que surge y se desenvuelve, tiende el espectador, el observador, el analista a considerar que son estos factores y circunstancias *más bien externos* los que producirían y encauzarían el éxito y la preponderancia artística de Tongolele. Pero no son elementos únicos, y yo los colocaría en igualdad de circunstancias con esa conciencia de *artisticidad* que la enorme Tongolele hizo valer desde muy joven. Sí: se hallaba consciente del tipo de ofrecimiento dancístico que ponía a consideración de empresarios y del *apreciable* (en todos los sentidos) público. Tengo para mí que el conocimiento pleno, profundo, de las habilidades de su propio cuerpo (no sólo de sus evidentes armonías y proporciones) la llevaron a ir perfeccionando los ámbitos de elasticidad y forma que, en la aplicación del movimiento y del ritmo, la hicieron famosa. Llevar estos ejercicios hasta sus últimas consecuencias, estas que en el arte de la danza se denominan “rutinas”, hasta el virtuosismo, significa que el protagonista del fenómeno va a elaborar, por así decirlo, a manipular las propiedades intrínsecas de un cuerpo mediante el tratamiento de procedimientos y formas (ahora le llaman procesamiento) que darán como resultado un lapsos, presentación u obra artística. Todo este proceso implica, naturalmente, autoconocimiento y autodisciplina: voluntad de ser.

La seguridad y, podríamos afirmar, el *vigor* con los que Tongolele penetra en un

mundo cultural que requiere de iguales aventuras, esfuerzos y realizaciones que el arte “culto” o erudito, habrán de señalarla como *creadora*, y de las *fuertes*, y no sólo como *ejecutante* o *intérprete*. Durante alguna de mis propias entrevistas de investigación a Tongolele (este tema, en algunas de sus páginas, lo incluye Arturo García Hernández) ella explicaba cómo, mediante una especie de clave secreta rítmica en contubernio con el tierno e inolvidable Joaquín, su bongocero y marido, se iban definiendo los trazos coreográficos durante cada sesión. Es decir, existía una estructura coreográfica prevista, la cual se iría desenvolviendo por medio de señales sonoras (el tam tam del bongó) y existirían también huecos o lapsos de improvisación, llamémosla vibrátil, o bien momentos en que la danza consistiría en darle una fecunda libertad a los brazos, el torso, la cadera, las piernas. Tongolele siempre ha estado consciente de la forma y de la geometría que asume su irrupción en el espacio, de la misma manera que, como le cuenta a García Hernández, desde muy pequeña tuvo la sensación de que sus “danzas”, aun en pleno resurgimiento de “lo ancestral”, de lo primitivo, serían algún día exhibidas frente al público.

Aspecto número dos: la gloria y la fama de Yolanda Montez, *Tongolele*, se debe a su arte. No sólo por descubrimiento profesional sino por convicción existencial yo sé que es la obra, la realización la que “coloca” a la gente del arte en su justa dimensión, en su proceso social dentro de las preferencias del público, de los críticos, de los teóricos y empresarios, de las expresiones culturales e institucionales. He podido corroborar con admiración que esa misma, singular finura, esa mesurada expresividad y la indiscutible fortaleza de Tongolele en su vida privada han representado constantes también en su vida profesional y artística. La seguridad y el aplomo —a veces confundidos con una atractivísima, fiera seriedad— de Yolanda son auténticos factores de vínculo con la realidad, puesto que se manifiestan en todos los ámbitos de su existencia. El rompimiento de los esquemas y las trabas sociales; la impresionante atracción que ejercen su cuerpo, sus movimientos



en el escenario, el estudio, el espacio cabaretero, etcétera; la avidez de los jóvenes actuales por conocer, ver, tocar, admirar a Tongolele (y podríamos incluir en esta lista de circunstancias excepcionales la reciente aparición del libro de Arturo García Hernández) no se han hecho realidad artificialmente: nadie induce de manera artificial a que reflexionemos en torno al fenómeno Tongolele; nada sino ella y su arte obligan a tirios y troyanos, históricamente—como lo comprueba la ágil compilación hilada de García Hernández— a emitir un juicio de valor—asustados, algunos; entusiasmados, los más— en torno a esta artista que es, asimismo, un bello, único ejemplar de eso que por humana comodidad llamamos creación.

Arturo García Hernández ha ordenado los materiales en orden cronológico, intercalado los reportajes y entrevistas y, por último, incluido sus propias reflexiones en torno al fenómeno Tongolele. Descubrimos de dónde salió ese nombre pegajoso y certero. Nos sorprenden fotos y aspectos desconocidos (como la toma con los revolucionarios de Fidel Castro en La Habana, en donde se presentaba Tongolele justo el 1° de enero de 1959) y las secuencias enteras de las reaccionarias “reacciones” de iglesias e instituciones ante las presentaciones de

la exótica bailarina. Entendemos la vocación de trabajo y de desplazamiento de Yolanda (Finlandia igual que Chile)

y las enormes responsabilidades de las artistas farandulescas de la época: trabajar en el teatro de revista (Follies, Margo), salir corriendo al cabaret (Waikiki, por ejemplo) y casi no dormir para filmar alguna película muy temprano.

Arturo García Hernández nos entrega una semblanza completa en su *No han matado a Tongolele*. Nadie, nunca podrá “matar” o extinguir la importante figura de Tongolele en este territorio que llamamos cultura popular mexicana de los cuarentas a los noventas. García Hernández se ha hecho acreedor al reconocimiento de un libro que es simultáneamente ágil periodismo y fuente testimonial. Un libro que ha sabido equilibrar el dato investigado con el comentario atinado. ♦

Arturo García Hernández: *No han matado a Tongolele*, prólogo de Carlos Monsiváis, La Jornada Ediciones, México, 1998. 205 pp.

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Número extraordinario II 1998

Mujeres: asunto ancestral, ideas nuevas

- ♦ Literatura y género ♦ El eterno femenino como oferta y demanda ♦ Género, una dimensión de la desigualdad social ♦ Representaciones de la mujer en la ficción fantástica ♦ El trabajo femenino informal ♦ Asimetrías socioeconómicas entre hombres y mujeres ♦ Mujeres compositoras
- ♦ Violencia contra las mujeres
- ♦ Poemas de Blanca Luz Pulido y Ana Belén López
- ♦ Farsa en una escena de Héctor Mendoza
- ♦ Ilustran: Aceves Navarro, García Estrada, Quintanilla, Rippey, Sauret, Venegas y otros

Alberto Blanco. Véanse los números 511, 521, 528-529, 536-537, 551, 562 y 573-574. Sus libros más recientes son *Las voces del ver* (CNCA), 42 ensayos dedicados a las artes visuales, y *El corazón del instante* (FCE), reunión de 12 libros de su poesía.

Patricia Cardona. Colaboró en el número 528-529. En 1997 produjo el video *Un siglo de cuerpos* (Fonca/INBA).

Francisco Javier Casillas (Ciudad de México, 1956). Médico cirujano por la Universidad La Salle, maestro en rehabilitación neurológica por la Universidad Autónoma Metropolitana y candidato a doctor en administración pública por la UNAM, donde es profesor de la ENEP-Iztacala. Ha sido director médico en las olimpiadas de Atlanta 96, juveniles 96, juveniles 97 y juvenil e infantil 98. Actualmente es director nacional de Medicina y Ciencias Aplicadas al Deporte de la Comisión Nacional del Deporte, director de Comunicación del Instituto Nacional de Pediatría y director médico de la Federación Mexicana de Triatlón.

Christa Cowrie (Hamburgo, Alemania, 1949). Vive en México desde 1963. Estudió fotografía con el maestro Lázaro Blanco en la Casa del Lago-UNAM. En 1975 inició sus actividades profesionales en *Excélsior*. Forma parte del grupo de fundadores del diario *Uno más uno*, de cuyo suplemento *Dosmiluno, salud y ecología*, fue coordinadora gráfica. Su obra ha sido presentada en los Estados Unidos, Canadá, Cuba, Venezuela, Brasil, Italia, Francia, Alemania y México. Sus fotografías aparecen publicadas en los libros *Cantos fotográficos de Christa Cowrie* (Cenidi-Danza-INBA) y *Anatomía del crítico* (Pórtico), entre

otros. Su exposición individual más reciente es *50 años de Ballet Nacional* (Universidad Autónoma de Querétaro, 1998).

Sabino Cruz V. (Tierra Blanca, Veracruz, 1961). Licenciado en historia por la Universidad Veracruzana y pasante de la maestría en historia del arte por la UNAM. Formó parte del grupo de danza Módulo y de la Compañía Titular de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, donde es profesor invitado en las facultades de Antropología e Idiomas. En 1996 fue becado por el Instituto de Cultura de San Luis Potosí para realizar la investigación *Arte Coreográfico Potosino: Danzas Autóctonas y Mestizas*. En 1997 organizó y dirigió el Taller Coreográfico de la Escuela Estatal de Danza del Sistema Educativo Estatal Regular del Gobierno del Estado de San Luis Potosí. Es autor de *La enseñanza artística en Xalapa (Danza/1936-1975)* [Universidad Veracruzana].

Alberto Dallal. Es director de *Universidad de México*. Su anterior colaboración aparece en el número 554-555.

Luis Carlos Emerich. Véanse los números 556, 560-561 y Extraordinario I de 1998. Actualmente prepara un libro sobre Enrique Guzmán y es curador de la obra de este artista que será presentada en una exposición retrospectiva el año próximo en los museos de Arte Contemporáneo de Monterrey y de Arte Moderno de la Ciudad de México.

Óscar Flores Martínez (Ciudad de México, 1961). Crítico y periodista especializado en danza. Ha escrito críticas y reseñas para *Novedades*, *El Universal*, *Vogue-México*, *Teatro*, *Nuestra danza*, *Danzaria* y *Ballet International* (Alemania), entre otras publicacio-

nes. En 1990 obtuvo el Premio de Crítica Dancística, otorgado por la revista *Punto de Partida*, y en 1993 el Premio Luis Bruno Ruiz, concedido por el Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea y Canal 13 de San Luis Potosí. Es autor de *Cortes selectos. Antología de crítica de danza* (Cenidi-Danza-INBA) y coautor de *Taller coreográfico de la UNAM. XX años de existencia* (Difusión Cultural UNAM) y *Mario Lavista. Textos en torno a la música* (Cenidim-INBA).

Enrique Guarnier (Barcelona, España, 1932). Nacionalizado mexicano en 1942. Médico cirujano por la UNAM, psiquiatra por la Universidad de Washington (Saint Louis, Missouri), la Universidad de Texas y la Fundación Tinel y psicoanalista por la Asociación Psicoanalítica Mexicana. Es profesor de maestría y doctorado en la Facultad de Psicología de la UNAM y profesor de psiquiatría dinámica en la Facultad de Medicina de la Universidad La Salle. Desde 1981 es cronista taurino del diario *Novedades*. Es autor de *Psicopatología clínica y tratamiento analítico* (Porrúa) y *Un homosexual y sus sueños* (UNAM). Sobre toros ha publicado, entre otros libros, *Historia del toreo en México* (Diana) y *Tauromaquia* (INBA).

Miguel León-Portilla. Véanse los números 532 y 569. En este año recibió el doctorado honoris causa por la UNAM.

Karl F. Link (Santa Clara, California, EUA, 1969). Ingeniero en cómputo por la Universidad de Oregón y licenciado en programación por el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Estudió la licenciatura en arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ha colaborado en diversos proyectos antropológicos en

el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.

Jesús Luy (Cumpas, Sonora, 1960). Cursó estudios de la licenciatura en antropología física en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y de la maestría en criminología en el Instituto Nacional de Ciencias Penales. Actualmente se desempeña como antropólogo forense en los servicios periciales de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal.

Ana Messuti (Buenos Aires, Argentina, 1946). Abogada por la Universidad de Buenos Aires, con especialidad en filosofía del derecho por la Scuola di Perfezionamento de la Universidad de Roma. Fue profesora en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Es colaboradora permanente del Instituto Vasco de Criminología de San Sebastián, España. Ha publicado *El tiempo como pena* (Lerner Editores, Buenos Aires), *De la exclusión a la hospitalidad* (Lerner Editores, Buenos Aires) y *El tiempo como pena y otros escritos* (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá).

Carlos Ocampo. Colaboró en el número 559. Este año fundó la revista *Zona de Danza*, de la cual es editor.

Julian Palley (Atlantic City, Nueva Jersey, EUA, 1925). Poeta y traductor. Ha publicado sendas antologías bilingües con sus traducciones de poemas de Jorge Guillén y Rosario Castellanos. En 1976 obtuvo el Premio Jefferson Poetry Award por su libro *Spinoza's Stone and Other Poems* (JNR, Nueva York). Inevitable Press le publicó *Family Portraits and Pictures at an Exhibition* (de éste hay una traducción de José Balza: *Cuadros de una exposición*, Pequeña Venecia, Caracas). Otro de sus poemarios es *Bestiary* (Puertas Press), publicado en español por Cuadernos de Malinalco bajo el título de *Bestiario*.

Pedro Ángel Palou. Colaboraciones suyas aparecen en los números 506-507, Extraordinario de 1993, 556 y 564-565.

Maya Ramos Smith (Ciudad de México, 1947). Estudió actuación en el Stella Adler Conservatory of Acting de Nueva York. Recibió el título de ejecutante y maestra de danza clásica en la Academia de la Danza Mexicana-INBA y el diploma de profesora de ballet, estudios coreográficos superiores en la Ecole Supérieure d'Etudes Chorégraphiques de París. Actualmente es directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón e investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Es autora de *El mundo maravilloso del ballet* (Promexa), *El ballet en México y el siglo XIX* (Alianza) y *Censura y teatro novohispano* (Escenología, en prensa), entre otros.

Daniel Rodríguez Barrón. Véase el número 570-571.

Arturo Romano (Ciudad de México, 1921). Antropólogo físico por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y maestro en ciencias antropológicas por la UNAM. Investigador en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente se desempeña como perito en antropología forense en la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal. Es autor de *Estudio morfológico de la deformación craneana en Tamuín, SLP*, y en la *Isla del Ídolo* (INAH).

Gustavo Emilio Rosales (Ciudad de México, 1968). Periodista y crítico especializado en artes escénicas. Estudió la licenciatura en literatura dramática en la UNAM. Prepara su tesis sobre la relación entre técnicas de entrenamiento actoral y procesos de autoconocimiento. Responsable de las secciones de danza y música en la revista *Tiempo libre*.

Rubén Rosas (Ciudad de México, 1958). Cursó la licenciatura en artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. En 1985 obtuvo el Premio

Jerónimo Antonio Gil (ENAP-UNAM) y en 1996 la Medalla de Plata Goya (Bienal Iberoamericana de Arte, Palacio de Bellas Artes). Entre sus exposiciones individuales se cuentan *Sobre la mesa* (Casa del Lago-UNAM), *Intemperie-Resguardo* (Museo Universitario del Chopo-UNAM) y *Territorios del abismo* (Galería Drexel, Garza García, Nuevo León).

Carlos Serrano (Ciudad Mendoza, Veracruz, 1942). Antropólogo físico por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, maestro en ciencias antropológicas por la UNAM y doctor en antropología biológica por la Universidad de París. Es investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. Fue secretario académico de dicho instituto y coordinador del posgrado en antropología de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra casa de estudios. Está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Es coautor de *La población contemporánea del Valle de Cholula, Puebla. Datos bioantropológicos* (IIA-UNAM), coautor de *100 años de antropología física en México. Inventario bibliográfico* (IIA-UNAM, en prensa) y coordinador de *Genes, evolución y diversidad humana. Temas de antropología molecular* (IIA-UNAM).

María Villanueva (Ciudad de México, 1946). Antropóloga física por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, maestra en ciencias antropológicas y candidata a doctora en antropología por la UNAM, donde es investigadora en el Instituto de Investigaciones Antropológicas. Está adscrita al Sistema Nacional de Investigadores. Es autora de *Manual de técnicas somatotipológicas* (IIA-UNAM) y coautora de *Human Biology (1929-1978)*. *Ensayo histórico bibliográfico* (IIA-UNAM) y *100 años de antropología física en México. Inventario bibliográfico* (IIA-UNAM, en prensa).

Naief Yehya. Colaboraciones suyas aparecen en los números 546-547 y Extraordinario II de 1998.

NOVEDADES EDITORIALES COORDINACIÓN DE HUMANIDADES UNAM

LITERATURA

Martí y México

Luis Ángel Argüelles Espinoza (comp.)
Coordinación de Humanidades
(Col. Diversa, núm. 3), 1998

La tautología darwinista y otros ensayos de biología

Fernando Vallejo
Coordinación de Humanidades
(Col. Diversa, núm. 4), 1998

García Lorca y México

Luis Mario Shneider
Coordinación de Humanidades
(Col. Diversa, núm. 5), 1998

Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968

Marco Antonio Campos y Alejandro Toledo (comps.)
Coordinación de Humanidades
(Col. Diversa, núm. 8), 1998

Plotino C. Rhodakanaty: obras

Carlos Illades (pról. y notas),
María Esther Reyes (recopilación)
Coordinación de Humanidades
(Col. Ida y regreso al siglo XIX), 1998

Nerval y el romanticismo

Adriana Yáñez Vilalta
Porrúa/Centro Regional de Investigaciones
Multidisciplinarias, 1998

Más allá de las fronteras del lenguaje

María Cristina Pons
Coordinación de Humanidades, 1998

La novela corta en el primer romanticismo mexicano

Celia Miranda Cárabes (estudio preliminar y notas)
Coordinación de Humanidades/Instituto
de Investigaciones Filológicas, 1998

ECONOMÍA

Crisis y desregulación financiera

Eugenia Correa
Instituto de Investigaciones Económicas/
Siglo XXI, 1998

Las industrias del cuero y el calzado en México

Esther Iglesias
Instituto de Investigaciones Económicas

La agricultura orgánica

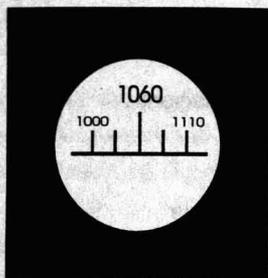
Felipe Torres Torres y Yolanda Trápaga Delfín
(coords.)
Instituto de Investigaciones Económicas/
Plaza y Valdés, 1998

Para informes y adquisiciones dirigirse a la Coordinación de Humanidades, Circuito Maestro Mario de la Cueva,
Ciudad de la Investigación en Humanidades, Ciudad Universitaria, C. P. 04510, México, D. F. Tel. 622 75 88, Fax 622 75 90.

Correo electrónico (E-mail): jrios@servidor.unam.mx



RADIO EDUCACIÓN
KEEP, 1060 KHZ.



TRANSMITE
LAS 24
HORAS CON
100,000
WATTS DE
POTENCIA

... Y LA
RADIO SE
HIZO



Campaña UNAMos ESFUERZOS

DESTINO
PROYECTOS ESENCIALES

Becas alumnos
\$200 millones

Becas de apoyo
económico
Becas académicas

Docencia
\$200 millones

Formación de personal
Innovación docente
Libros de texto

Infraestructura
\$450 millones

Laboratorio de cómputo
Biblioteca digital
Laboratorios de idiomas
Instalaciones:
docentes, culturales
y deportivas

Investigación
\$350 millones

Proyectos nacionales
Laboratorios
nacionales
Equipo e instalaciones



Empresas
\$600 millones

Ex alumnos
\$300 millones

Alumnos y padres
\$300 millones

DONADORES
ORIGEN

Los
Cuentos
de
GARABAZ



CONACULTA

Historias fantásticas elaboradas sobre
cuentos escritos por niños.



Todos los viernes a las 5 de la tarde.

La cultura también se ve

Consulte nuestra programación, marque a Notitel 224.18.08 sin costo.



PUBLICACIONES UNAM

Gabriel García Márquez, *Voz del Autor*

Presentación de Emmanuel Carballo

Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura

Colección Voz Viva de América Latina

Cuarta edición, corregida, 1998

La información en el inicio de la era electrónica
(Vol. I. Organización del conocimiento y sistemas
de información)

Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas

Serie: Monografías 25

1998, 202 págs.

La economía mexicana después de la crisis del peso

Miguel Ángel Rivera Ríos y Alejandro Toledo Patiño: Coordinación

Facultad de Economía, Dirección General de Asuntos

del Personal Académico

Colección CSH

1998, 271 págs.

Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica

José Pascual Buxá: Edición

Seminario de Cultura Literaria Novohispana

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Serie: Estudios de Cultura Literaria Novohispana 11

1998, 362 págs.

Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Av. del IMAN Núm. 5, Ciudad Universitaria,
C.P. 04510, México D.F., Tel. 622 65 90 Tel. y Fax. 622 65 62
<http://bibliounam.unam.mx/libros> e-mail: pfedico@servidor.unam.mx

Ventas: Red de librerías UNAM

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Los Ángeles 1932, núm. 11, Col. Olímpica, C. P. 04710, Deleg. Coyoacán, México, D. F.

¡SUSCRÍBASE HOY!

12 números \$150.00 (en el extranjero US\$ 90.00) 24 números \$300.00 (en el extranjero US\$ 180.00)

Forma de Pago:

Cheque

Giro Postal

Suscríbese a: Revista *Universidad de México*. Apartado Postal 70288, C. P. 04510, México, D. F.

A PARTIR DE _____
NOMBRE _____
DOMICILIO _____
COLONIA _____ C. P. _____ TELÉFONO _____
CIUDAD _____ ESTADO _____ PAÍS _____

También puede llamar al 606 69 36 o enviar un fax al 666 37 49 y acudiremos a tomar su suscripción *dentro* del Distrito Federal



Miguel Ángel Añorve (Ballet Nacional de México) en *Voz de viento*, coreografía de Rossana Filomarino

po: la fuerza en los músculos donde se adivina la agilidad en la carrera o en el salto; pero también el gesto, aunque revela todo el cuerpo, oculta la cabeza de la cual sólo vemos la barbilla. Esta escisión entre cuerpo y cabeza es profundamente occidental—¿estaría pensando Cowrie en esta dificultad que el gesto del personaje subraya?—, fundamenta cierto *angst* que aún, a pesar de las renovadas liberaciones sexuales, no se trasciende. La historia occidental siempre ha estado dividida entre el cuerpo y la cabeza; ¿la fotografía se ve con el cuerpo o la cabeza?, entra por los ojos y la completa, la formula la cabeza; es al mismo tiempo una imagen mental, pero una imagen que entra por los sentidos, es sólo luz transformada por la inteligencia en forma; la imagen de Cowrie vuelve a dar vigencia a esta antigua dicotomía entre cuerpo y cabeza.

Daniel Rodríguez Barrón

Fotografía de Christa Cowrie



Miguel Ángel Añorve (Ballet Nacional de México) en *Voz de viento*, coreografía de Rossana Filomarino

¿Sería justo reducir el cuerpo a un sistema de líneas, a un cuerpo geométrico? En todo caso, la foto de Cowrie impone sobre su placa una diagonal tensa que comienza en el pie derecho y termina en el codo izquierdo. Sin embargo, esta diagonal ascendente —la mirada no se detiene hasta el punto donde nos espera un abismo negro— no puede sino reflejar la evidencia del cuerpo: la fuerza en los músculos donde se adivina la agilidad en la carrera o en el salto; pero también el gesto, aunque revela todo el cuerpo, oculta la cabeza de la cual sólo vemos la barbilla. Esta escisión entre cuerpo y cabeza es profundamente occidental —¿estaría pensando Cowrie en esta dificultad que el gesto del personaje subraya?—, fundamenta cierto *angst* que aún, a pesar de las renovadas liberaciones sexuales, no se trasciende. La historia occidental siempre ha estado dividida entre el cuerpo y la cabeza; ¿la fotografía se ve con el cuerpo o la cabeza?, entra por los ojos y la completa, la formula la cabeza; es al mismo tiempo una imagen mental, pero una imagen que entra por los sentidos, es sólo luz transformada por la inteligencia en forma; la imagen de Cowrie vuelve a dar vigencia a esta antigua dicotomía entre cuerpo y cabeza.

Daniel Rodríguez Barrón

9 770185 133008



UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Los Ángeles 1932, número 11, Colonia Olímpica, C. P. 04710,
Delegación Coyoacán, México, D. F.
Tel. 606 13 91, Fax 666 37 49

Correo electrónico (E-mail): reunimex@servidor.unam.mx
Internet: <http://www.unam.mx/univmex>

ÍNDICE DEL VOLUMEN LIII ENERO-DICIEMBRE 1998

◆ ÍNDICE TEMÁTICO

TEMA	NÚM.
Los números temáticos que se publicaron durante 1998 fueron:	
Retratos, obras, vivencias	564-565
Materiales mujeres materiales	Extraordinario I
Mujeres: asunto ancestral, ideas nuevas	Extraordinario II
Danza y cultura del cuerpo	575

ÍNDICE GENERAL

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Aceves Navarro, Gilberto	(Ilustraciones)	Extraordinario II	60 y 61
Aceves Navarro, Gilberto	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	35
Alas, Leopoldo	Regalo de cumpleaños	564-565	12
Alvarado, María de Lourdes	Liberalismo y educación secundaria femenina en México (1857-1867)	Extraordinario I	43
Andueza, María	Del romance al Romancero Gitano de Federico García Lorca	573-574	52
Ángeles Jiménez, Pedro	El Apocalipsis, obra de Juan Correa	Extraordinario II	3ª de forros
Anguía, Ricardo	(Ilustraciones)	Extraordinario II	68 y 69
Anguía, Ricardo	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	37
Aréchiga, Hugo	Rasgos comunes de las ciencias y las artes en la cultura actual	570-571	20
Aridjis, Homero	Dos poemas	570-571	8
Arista, Cuauhtémoc	Tres poemas	570-571	59
Ariza, Marina	Los cambios en las ocupaciones de las mujeres: auge y declive del servicio doméstico	Extraordinario I	7
Barbieri, Teresita de	Género, una dimensión de la desigualdad social	Extraordinario II	7
Bautista, Miguel	Cuarenta años de La región más transparente	570-571	71

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Berenson Gorn, Boris	<i>Norbert Elias y la historia cultural</i>	569	37
Beuchot, Mauricio	<i>Hermenéutica analógica y crisis de la modernidad</i>	567-568	10
Blanco, Alberto	<i>Traducción de tres poemas de Julian Palley</i>	575	12
Blanco, Alberto	<i>Un no más grande que el mundo</i>	573-574	9
Bonilla Sánchez, Arturo	<i>Algunos avances en la carrera armamentista: mayores peligros</i>	572	10
Boullosa, Carmen	<i>¿Cómo nació Superman?</i>	Extraordinario I	27
Brena Sesma, Ingrid	<i>Los derechos de la mujer en el ámbito familiar</i>	Extraordinario II	16
Cabral, Antonio R.	<i>Ética y medicina</i>	567-568	54
Cansino, César	<i>La pena de muerte: un crimen contra la humanidad</i>	573-574	25
Cansino, César	<i>Medios en transición</i>	564-565	18
Cárdenas, Jaime	<i>La democracia mexicana después del 6 de julio</i>	567-568	3
Cardona, Patricia	<i>Cuerpos escénicos</i>	575	43
Carrillo, Iván	<i>Héctor García: un fotógrafo de nuestro tiempo</i>	564-565	43
Carvajal, Juan	<i>Bosquejos europeos</i>	567-568	37
Casillas, Francisco Javier	<i>La medicina del deporte en México</i>	575	69
Castañón, Adolfo	<i>Alfredo Pareja Díezcanseco</i>	572	66
Castañón, Adolfo	<i>Viaje por el Diario de viaje de Montaigne</i>	566	24
Cazés, Daniel	<i>El feminismo y los hombres</i>	Extraordinario I	61
Cerejido, Marcelino	<i>Por qué no tenemos ciencia</i>	569	43
Constantino, María	<i>La realidad desgranada</i>	567-568	27
Corchado, Ricardo y Sabina Scherzer	<i>Traducción de Un agradable pasajero de Evelyn Schlag</i>	572	18
Cowrie, Christa	<i>Sin título. Fotografía de Miguel Ángel Añorve en Voz de viento de Rossana Filomarino</i>	575	3ª de forros
Crespo, Regina	<i>Monteiro Lobato y la literatura infantil: entre las letras y la acción política</i>	572	43
Cross, Elsa	<i>Milena</i>	Extraordinario I	12
Cruz, Aarón	<i>(Ilustra portada)</i>	Extraordinario II	
Cruz, Aarón	<i>(Ilustraciones)</i>	Extraordinario II	51 y 52
Cruz V., Sabino	<i>El cuerpo como ofrenda: danza chichimeca de San Luis Potosí</i>	575	57
Curiel, Gustavo	<i>Un acertijo humanista: la sala de los Triunfos de la Casa del Deán</i>	567-568	56
Chacón, Alejandro	<i>(Ilustraciones)</i>	Extraordinario II	28 y 33
Dallal, Alberto	<i>1968 (Presentación del número)</i>	573-574	2
Dallal, Alberto	<i>Cambios en situaciones y en metodologías (Presentación del número)</i>	572	2
Dallal, Alberto	<i>Cincuenta y un números: orientación definida (Presentación del número)</i>	Extraordinario I	2
Dallal, Alberto	<i>Inhabitual Tongolele (No han matado a Tongolele, de Arturo García Hernández)</i>	575	71
Dallal, Alberto	<i>La Universidad y el conocimiento (Presentación del número)</i>	575	2

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Dallal, Alberto	<i>La voz del intelectual</i> (Presentación del número)	567-568	2
Dallal, Alberto	<i>Mariana Yampolsky: La escoba</i>	Extraordinario I	3ª de forros
Dallal, Alberto	<i>Nosotros, nuestro pasado</i> (Presentación del número)	570-571	2
Dallal, Alberto	<i>Novedad de la historia</i> (Presentación del número)	564-565	2
Dallal, Alberto	<i>Procesos espontáneos y procesos inducidos</i> en el arte dancístico	575	18
Dallal, Alberto	<i>Salvación por el conocimiento</i> (Presentación del número)	566	2
Dallal, Alberto	<i>Tecnología y pensamiento</i> (Presentación del número)	569	2
Díaz Olavarrieta, Claudia	<i>Violencia contra las mujeres</i>	Extraordinario II	23
Domínguez Martínez, Raúl	<i>El andamiaje estructural del movimiento del 68</i>	573-574	3
Durand Ponte, Víctor Manuel	<i>La herencia del 68: entre el autoritarismo</i> y la ciudadanía	573-574	63
Echegaray, Miguel Ángel	<i>La lenta lluvia del tiempo</i>	Extraordinario II	27
Echeverría, Bolívar	<i>Carlos Pereyra y los tiempos del "desencanto"</i>	573-574	47
Emerich, Luis Carlos	<i>Nacer, hacer, perecer: la pintura de Rubén Rosas</i>	575	35
Emerich, Luis Carlos	<i>Renato González: fe de vestigios</i>	Extraordinario I	35
Enríquez, Lucero	<i>Mujeres compositoras: evidencia de lo invisible</i>	Extraordinario II	19
Espejo, Beatriz	<i>Viviré para ti</i>	Extraordinario II	12
Espinosa, Elia	<i>Naturalismo y expresión en la pintura</i> de Patricia Soriano	572	35
Esquinca, Jorge	<i>Destino Rimbaud</i>	566	3
Fernández, Sergio	<i>Geraldine Page</i>	Extraordinario I	49
Fernández, Sergio	<i>Nishizawa: la captación de un paisaje humano</i>	564-565	33
Figuroa, Mario Enrique	<i>Unas piernas memorables</i>	570-571	48
Flores Castro, Mariano	<i>Dentelladas</i>	567-568	9
Flores Cortés, Demián	(Ilustra portada y 4ª de forros, páginas centrales y número completo)	566	
Flores Cortés, Demián	(Ilustraciones)	Extraordinario II	71 y 72
Flores Cortés, Demián	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	42
Flores Martínez, Óscar	<i>El cuerpo sometido y liberado por la danza</i>	575	9
Franco Calvo, Enrique	<i>Leovigildo Martínez: el arte como proyecto ancestral</i>	570-571	35
Galindo, Carlos-Blas	<i>César Martínez Silva: rebeldía y expresividad</i>	573-574	35
Galindo, Carlos-Blas	<i>La obra de Saúl Kamminer: un triunfo en el combate</i> contra la hegemonía	569	29
Galván, Adriana y Jesús Valdés	<i>Mujeres, hombres, cerebros y neuronas</i>	Extraordinario I	23
Gálvez de Aguinaga, Fernando	<i>La dualidad en Demián Flores Cortés</i>	566	29
Gandía, Vicente	(Ilustra portada y 4ª de forros, páginas centrales y número completo)	567-568	
García, Concha	<i>Las trampas del erotismo en la poesía escrita</i> por mujeres después del franquismo	569	47

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
García Estrada, Carlos	(Ilustraciones)	Extraordinario II	18, 20 y 21
García, Héctor	Los gatos	570-571	25
García Jurado, Roberto	Los usos del diccionario (Teoría del diccionario monolingüe, de Luis Fernando Lara)	567-568	51
García, María	(Fotografía)	570-571	25
Garcidiego, Javier	José Vasconcelos y Manuel Gómez Morán: afinidades y desacuerdos	564-565	52
Garrido, Felipe	Simulación y lectura	569	55
Garza, Mercedes de la	El chamán y los males del espíritu entre los nahuas y los mayas	572	3
Glantz, Margo	Guillermo Prieto y sus memorias	564-565	65
Gómez Morán, Jesús	Una radiografía de dos espacios conniventes	573-574	31
Gómez-Lamadrid, Arturo	André Malraux: estética y metamorfosis	570-571	26
Gonzalbo Aizpuru, Pilar	De niñas y doncellas	Extraordinario I	3
González Galván, Jorge Alberto	Los derechos de las naciones indígenas de México	572	69
González Marín, María Luisa	El trabajo femenino informal en el proceso de globalización de la economía mexicana	Extraordinario II	43
González Marín, Silvia	Emilia Enríquez de Rivera: una vida dedicada al periodismo femenino	Extraordinario II	54
González Padilla, María Enriqueta	Los discursos de Macbeth	566	9
González, Renato	(Ilustra portada y 4a de forros, páginas centrales y número completo)	Extraordinario I	
González, Rocío	Tres poemas	Extraordinario I	58
Guarner, Enrique	La expresión de la estética corporal en el toreo	575	15
Guilherme Albano, Sebastião	Inés Arredondo: Fedra señala un camino	566	46
Gutiérrez Arriola, Cecilia	Púlpito de la iglesia de Motul, Yucatán	569	3ª de forros
Gutiérrez, Gabriela	Elías Nandino	564-565	60
Gutiérrez, León Guillermo	El silencio de los amores marginales (De amores marginales, de Marco Muñoz [comp.])	566	61
Harmony, Olga	Sergio Magaña	564-565	3
Hernández de Valle Arizpe, Claudia	Literatura y género	Extraordinario II	3
Huerta, David	Juan Rulfo	569	3
Jaurena, Carlos	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	40
Johansson K., Patrick	Historia y mito: la "verdadera" muerte de Moctezuma II	569	4
Kaminer, Saúl	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	569	
Lastra, Ena	Dos poemas	570-571	33
León, Margarita	Los recuerdos del porvenir: la novela como una forma de dialogar con el tiempo	Extraordinario I	18
León-Portilla, Miguel	Cuando muere una lengua		
	Ihcuac tlahuolli ye miqui	569	24
León-Portilla, Miguel	Tres poemas	575	46
Leyva, Daniel	Arribo	566	49

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Link, Karl F., Jesús Luy, Arturo Romano, Carlos Serrano y María Villanueva	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Lombardo G., Irma	<i>Periodismo emergente</i>	572	23
López, Ana Belén	<i>Cuatro poemas</i>	Extraordinario II	47
López Portillo T., Felicitas	<i>Herencia crítica de Mariátegui (José Carlos Mariátegui y el problema nacional, de Emigdio Aquino)</i>	572	71
Lumbreras, Ernesto	<i>Tratado del retorno (Una razón para vivir, de Ángel Rupérez)</i>	573-574	73
Luna, Andrés de	<i>Verdes moradas del placer</i>	572	30
Luna, Matilde y Juan Manuel Ortega	<i>Competencia y transformación institucional: las asociaciones empresariales</i>	569	16
Luy, Jesús, Karl F. Link, Arturo Romano, Carlos Serrano y María Villanueva	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Magaña, Francisco	<i>Oscuranas (fragmento)</i>	573-574	50
Martín del Campo, David	<i>En el limbo de Tapachula (El baúl del tío Matías, de Hernán Becerra Pino)</i>	569	60
Martínez, Leovigildo	<i>(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)</i>	570-571	
Martínez Luna, Esther	<i>Jesús T. Acevedo, primera baja ateneísta</i>	564-565	7
Martínez Silva, César	<i>(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)</i>	573-574	
Matamoros Franco, Nora María	<i>La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot: respuesta a la posmodernidad</i>	Extraordinario II	70
Medina, Andrés	<i>Las cuatrocientas lenguas indias mexicanas: los ríos profundos y sus meandros</i>	572	48
Mejía, María Consuelo	<i>Los derechos de las mujeres en el contexto internacional</i>	Extraordinario II	59
Melgar Adalid, Mario	<i>Guillermo Prieto, el orador parlamentario</i>	572	63
Mendoza, Héctor	<i>Horror al matrimonio</i>	Extraordinario II	34
Mendoza, Héctor	<i>Un edificio de chismosos</i>	567-568	43
Menkes Bancet, Catherine	<i>Comportamiento reproductivo de las mujeres emigrantes en México</i>	Extraordinario I	69
Messuti, Ana	<i>Reflexiones para un pensamiento jurídico no racista</i>	575	52
Milán, Eduardo	<i>Poema</i>	572	9
Monmany, Mercedes	<i>Las heridas abiertas de la historia</i>	569	20
Moreno de Alba, José G.	<i>Villa y Zapata: sus estereotipos en la literatura</i>	570-571	10
Muñoz Oliveira, Luis Humberto	<i>Nombres sin ofrenda</i>	567-568	35
Murillo, Josefa	<i>Entonces y hoy</i>	Extraordinario I	66
Nishizawa, Luis	<i>(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)</i>	564-565	

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Ocampo, Carlos	<i>Magníficos, perturbadores cuerpos déco</i>	575	48
O'Dogherty, Laura	<i>Ramón López Velarde, periodista católico</i>	573-574	58
Ontañón de Lope, Paciencia	<i>Personajes patológicos en la obra de Gabriel Miró</i>	573-574	43
Ortega, Juan Manuel y Matilde Luna	<i>Competencia y transformación institucional: las asociaciones empresariales</i>	569	16
Ortiz Gaitán, Julieta	<i>El eterno femenino como oferta y demanda</i>	Extraordinario II	63
Ortiz Gómez, Octavio	<i>Un segundo número extraordinario en torno a la mujer (Presentación del número)</i>	Extraordinario II	2
Palou, Pedro Ángel	<i>Hugo Sánchez: escribir el cuerpo</i>	575	7
Palou, Pedro Ángel	<i>Sólo El Cuento y tus cuentos son eternos, Edmundo</i>	564-565	23
Palley, Julian	<i>Dos poemas</i>	575	12
Patán, Federico	<i>Un cuento es un cuento es un cuento</i>	570-571	3
Pedrero Nieto, Mercedes	<i>Asimetrías socioeconómicas entre hombres y mujeres</i>	Extraordinario II	30
Peimbert Sierra, Manuel	<i>Homenaje a Justo Sierra</i>	567-568	47
Peña, José Antonio de la	<i>Matemáticas para hermenéutas</i>	566	37
Persino, María Silvana	<i>El rey Candaulo en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa</i>	573-574	17
Pettersson, Aline	<i>La lectura: una lucha de la memoria contra el olvido (El relato en perspectiva [estudio de teoría narrativa], de Luz Autora Pimentel)</i>	Extraordinario II	68
Pfeiffer, Erna	<i>Nadar en los intersticios del discurso: la escritura histórico-utópica de Carmen Boulosa</i>	570-571	52
Plasencia Saavedra, Mónica	<i>Sin el pudor del silencio: habla Jaime Sabines</i>	567-568	22
Pohlenz, Ricardo	<i>5/4</i>	573-574	22
Pohlenz, Ricardo	<i>Shin jin rui</i>	566	43
Posadas, Felipe	<i>(Ilustración color)</i>	Extraordinario II	36
Posadas, Felipe	<i>(Ilustraciones)</i>	Extraordinario II	44 y 46
Pozas Horcasitas, Ricardo	<i>La década revuelta</i>	566	18
Pulido, Blanca Luz	<i>Dos poemas</i>	Extraordinario II	5
Quintanilla, Laura	<i>(Ilustración color)</i>	Extraordinario II	39
Quintanilla, Laura	<i>(Ilustraciones)</i>	Extraordinario II	24 y 25
Ramos Smith, Maya	<i>El "silencio" del cuerpo en la época virreinal</i>	575	3
Rangel, Mario	<i>(Ilustraciones color)</i>	Extraordinario II	41
Rippey, Carla	<i>(Ilustraciones color)</i>	Extraordinario II	38
Roccati, Mireille	<i>Defensa y promoción de los derechos de la mujer</i>	Extraordinario I	14
Rodríguez Barrón, Daniel	<i>Sin título. Fotografía de Pedro Valtierra</i>	570-571	3ª de forros
Rodríguez Lozano, Miguel G.	<i>De Zitilchén: la relevancia de un espacio ficticio</i>	570-571	43
Romano, Arturo, Karl F. Link, Jesús Luy, Carlos Serrano y María Villanueva	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Rosales, Gustavo Emilio	<i>Aproximaciones a la crítica de danza en México</i>	575	64
Rosas, Rubén	<i>(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)</i>	575	

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Ruiz Castañeda, María del Carmen	<i>La prensa costumbrista ilustrada: México y sus costumbres (1872)</i>	569	61
Sada, Daniel	<i>La golpiza</i>	569	12
Sainz, Gustavo	<i>La novela virtual</i>	567-568	14
Samperio, Guillermo	<i>Winesburg, Ohio, de Sherwood Anderson</i>	572	58
Sánchez Mayans, Fernando	<i>Vacío</i>	569	42
Sauret, Nunik	(Ilustración)	Extraordinario II	26
Scherzer, Sabina y Ricardo Corchado	<i>Traducción de Un agradable pasajero de Evelyn Schlag</i>	572	18
Schlag, Evelyn	<i>Un agradable pasajero</i>	572	18
Sefchovich, Sara	<i>Cómo leer a Isaiah Berlin, un pensador de nuestro tiempo</i>	566	4
Serrano, Carlos, Karl F. Link, Jesús Luy, Arturo Romano y María Villanueva	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Serrano Migallón, Fernando	<i>La huella del derecho en el pensamiento de Fernando Salmerón</i>	567-568	18
Soriano, Patricia	(Ilustra portada y 4a de forros, páginas centrales y número completo)	572	
Sosa, Víctor	<i>Cambiar la vida</i>	569	26
Sosa, Víctor	<i>Poema</i>	564-565	42
Suárez, Félix	<i>Legiones</i>	572	56
Suzán Prieto, Margarita	<i>Tres versiones de Julio Prieto</i>	564-565	29
Tapia Zúñiga, Pedro C.	<i>Homero y la Ilíada</i>	566	50
Taracena, Berta	<i>Fernando Gamboa: identidad y nacionalismo</i>	564-565	14
Torre Villar, Ernesto de la	<i>Silvio Zavala: historiador universalista</i>	564-565	26
Urrutia, Elena	<i>Destruyendo estereotipos (La figura femenina en los narradores testigos de la conquista, de Blanca López de Mariscal)</i>	566	59
Urrutia, Elena	<i>Las mujeres en la "edad de oro" de la cinematografía mexicana (Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen [1939-1952], de Julia Tuñón)</i>	573-574	70
Valdés, Jesús y Adriana Galván	<i>Mujeres, hombres, cerebros y neuronas</i>	Extraordinario I	23
Valtierra, Pedro	(Fotografía)	570-571	3ª de forros
Vargasluogo, Elisa	<i>Comunión de san Nicolás de Tolentino, pintura al óleo de Juan Correa</i>	573-574	3ª de forros
Vázquez-Yanes, Carlos	<i>Historia de trilobites y de calaveras</i>	564-565	48
Venegas, Germán	(Ilustraciones)	Extraordinario II	8, 10 y 57
Vera, Luis Roberto	<i>Octavio Paz y la diosa madre azteca. El eje del universo</i>	573-574	10

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Villanueva, María, Jesús Luy, Karl F. Link, Arturo Romano y Carlos Serrano	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Yampolsky, Mariana Yankelevich, Pablo	<i>La escoba (Fotografía)</i> <i>Arqueología de una presencia: México y Arnaldo Orfila Reynal</i>	Extraordinario I 570-571	3ª de forros 62
Yehya, Naief	<i>Del limo original al espacio virtual</i>	Extraordinario II	49
Yehya, Naief	<i>El cuerpo en la sociedad pancapitalista: entre la perfección del ciborg y la eugenesia</i>	575	28
Zaitzeff, Serge I. Zavala, Lauro	<i>Cinco cartas de Ricardo E. Molinari a Genaro Estrada</i> <i>Cuento y metaficción en México: a propósito de "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco</i>	570-571 564-565	69 68
Zavala, Luis Manuel	<i>García Lorca: un "Llanto" centenario</i>	572	14
Zavala, Luis Manuel	<i>Rilke, Borges: las dos orillas de la muerte</i>	566	56

ÍNDICE POR GÉNERO

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Poesía			
Alas, Leopoldo	<i>Regalo de cumpleaños</i>	564-565	12
Aridjis, Homero	<i>Dos poemas</i>	570-571	8
Arista, Cuauhtémoc	<i>Tres poemas</i>	570-571	59
Blanco, Alberto	<i>Traducción de tres poemas de Julian Palley</i>	575	12
Blanco, Alberto	<i>Un no más grande que el mundo</i>	573-574	9
Cross, Elsa	<i>Milena</i>	Extraordinario I	12
Esquinca, Jorge	<i>Destino Rimbaud</i>	566	3
Flores Castro, Mariano	<i>Dentelladas</i>	567-568	9
García, Héctor	<i>Los gatos</i>	570-571	25
González, Rocío	<i>Tres poemas</i>	Extraordinario I	58
Huerta, David	<i>Juan Rulfo</i>	569	3
Lastra, Ena	<i>Dos poemas</i>	570-571	33
León-Portilla, Miguel	<i>Cuando muere una lengua</i> <i>Ihcuac tlahtolli ye miqui</i>	575 569	24
León-Portilla, Miguel	<i>Tres poemas</i>	575	46
Leyva, Daniel	<i>Arribo</i>	566	49

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
López, Ana Belén	<i>Cuatro poemas</i>	Extraordinario II	47
Magaña, Francisco	<i>Oscuranas (fragmento)</i>	573-574	50
Milán, Eduardo	<i>Poema</i>	572	9
Muñoz Oliveira, Luis Humberto	<i>Nombres sin ofrenda</i>	567-568	35
Palley, Julian	<i>Dos poemas</i>	575	12
Pulido, Blanca Luz	<i>Dos poemas</i>	Extraordinario II	5
Sánchez Mayans, Fernando	<i>Vacío</i>	569	42
Sosa, Víctor	<i>Poema</i>	564-565	42
Suárez, Félix	<i>Legiones</i>	572	56
Ensayo			
Alvarado, María de Lourdes	<i>Liberalismo y educación secundaria femenina en México (1857-1867)</i>	Extraordinario I	43
Andueza, María	<i>Del romance al Romancero Gitano de Federico García Lorca</i>	573-574	52
Ángeles Jiménez, Pedro	<i>El Apocalipsis, obra de Juan Correa</i>	Extraordinario II	3 ^a de forros
Aréchiga, Hugo	<i>Rasgos comunes de las ciencias y las artes en la cultura actual</i>	570-571	20
Ariza, Marina	<i>Los cambios en las ocupaciones de las mujeres: auge y declive del servicio doméstico</i>	Extraordinario I	7
Barbieri, Teresita de	<i>Género, una dimensión de la desigualdad social</i>	Extraordinario II	7
Bautista Miguel	<i>Cuarenta años de La región más transparente</i>	570-571	71
Berenzon Gorn, Boris	<i>Norbert Elias y la historia cultural</i>	569	37
Beuchot, Mauricio	<i>Hermenéutica analógica y crisis de la modernidad</i>	567-568	10
Bonilla Sánchez, Arturo	<i>Algunos avances en la carrera armamentista: mayores peligros</i>	572	10
Boullosa, Carmen	<i>¿Cómo nació Superman?</i>	Extraordinario I	27
Brena Sesma, Ingrid	<i>Los derechos de la mujer en el ámbito familiar</i>	Extraordinario II	16
Cabral, Antonio R.	<i>Ética y medicina</i>	567-568	54
Cansino, César	<i>La pena de muerte: un crimen contra la humanidad</i>	573-574	25
Cansino, César	<i>Medios en transición</i>	564-565	18
Cárdenas, Jaime	<i>La democracia mexicana después del 6 de julio</i>	567-568	3
Cardona, Patricia	<i>Cuerpos escénicos</i>	575	43
Casillas, Francisco Javier	<i>La medicina del deporte en México</i>	575	69
Castañón, Adolfo	<i>Alfredo Pareja Díezcanseco</i>	572	66
Castañón, Adolfo	<i>Viaje por el Diario de viaje de Montaigne</i>	566	24
Cazés, Daniel	<i>El feminismo y los hombres</i>	Extraordinario I	61
Cereijido, Marcelino	<i>Por qué no tenemos ciencia</i>	569	43
Constantino, María	<i>La realidad desgranada</i>	567-568	27

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Crespo, Regina	Monteiro Lobato y la literatura infantil: entre las letras y la acción política	572	43
Cruz V., Sabino	El cuerpo como ofrenda: danza chichimeca de San Luis Potosí	575	57
Curiel, Gustavo	Un acertijo humanista: la sala de los Triunfos de la Casa del Deán	567-568	56
Dallal, Alberto	1968 (Presentación del número)	573-574	2
Dallal, Alberto	Cambios en situaciones y en metodologías (Presentación del número)	572	2
Dallal, Alberto	Cincuenta y un números: orientación definida (Presentación del número)	Extraordinario I	2
Dallal, Alberto	La Universidad y el conocimiento (Presentación del número)	575	2
Dallal, Alberto	La voz del intelectual (Presentación del número)	567-568	2
Dallal, Alberto	Mariana Yampolsky: La escoba	Extraordinario I	3 ^a de forros
Dallal, Alberto	Nosotros, nuestro pasado (Presentación del número)	570-571	2
Dallal, Alberto	Novedad de la historia (Presentación del número)	564-565	2
Dallal, Alberto	Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico	575	18
Dallal, Alberto	Salvación por el conocimiento (Presentación del número)	566	2
Dallal, Alberto	Tecnología y pensamiento (Presentación del número)	569	2
Díaz Olavarrieta, Claudia	Violencia contra las mujeres	Extraordinario II	23
Domínguez Martínez, Raúl	El andamiaje estructural del movimiento del 68	573-574	3
Durand Ponte, Víctor Manuel	La herencia del 68: entre el autoritarismo y la ciudadanía	573-574	63
Echegaray, Miguel Ángel	La lenta lluvia del tiempo	Extraordinario II	27
Echeverría, Bolívar	Carlos Pereyra y los tiempos del "desencanto"	573-574	47
Emerich, Luis Carlos	Nacer, hacer, perecer: la pintura de Rubén Rosas	575	35
Emerich, Luis Carlos	Renato González: fe de vestigios	Extraordinario I	35
Enríquez, Lucero	Mujeres compositoras: evidencia de lo invisible	Extraordinario II	19
Espinosa, Elia	Naturalismo y expresión en la pintura de Patricia Soriano	572	35
Fernández, Sergio	Geraldine Page	Extraordinario I	49
Fernández, Sergio	Nishizawa: la captación de un paisaje humano	564-565	33
Flores Martínez, Óscar	El cuerpo sometido y liberado por la danza	575	9
Franco Calvo, Enrique	Leovigildo Martínez: el arte como proyecto ancestral	570-571	35
Galindo, Carlos-Blas	César Martínez Silva: rebeldía y expresividad	573-574	35
Galindo, Carlos-Blas	La obra de Saúl Kaminer: un triunfo en el combate contra la hegemonía	569	29

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Gálvez de Aguinaga, Fernando	<i>La dualidad en Demián Flores Cortés</i>	566	29
García, Concha	<i>Las trampas del erotismo en la poesía escrita por mujeres después del franquismo</i>	569	47
Garciadiego, Javier	<i>José Vasconcelos y Manuel Gómez Morín: afinidades y desacuerdos</i>	564-565	52
Garrido, Felipe	<i>Simulación y lectura</i>	569	55
Garza, Mercedes de la	<i>El chamán y los males del espíritu entre los nahuas y los mayas</i>	572	3
Glantz, Margo	<i>Guillermo Prieto y sus memorias</i>	564-565	65
Gómez Morán, Jesús	<i>Una radiografía de dos espacios conniventes</i>	573-574	31
Gómez-Lamadrid, Arturo	<i>André Malraux: estética y metamorfosis</i>	570-571	26
Gonzalbo Aizpuru, Pilar	<i>De niñas y doncellas</i>	Extraordinario I	3
González Galván, Jorge Alberto	<i>Los derechos de las naciones indígenas de México</i>	572	69
González Marín, María Luisa	<i>El trabajo femenino informal en el proceso de globalización de la economía mexicana</i>	Extraordinario II	43
González Marín, Silvia	<i>Emilia Enríquez de Rivera: una vida dedicada al periodismo femenino</i>	Extraordinario II	54
Guarner, Enrique	<i>La expresión de la estética corporal en el toreo</i>	575	15
Guilherme Albano, Sebastião	<i>Inés Arredondo: Fedra señala un camino</i>	566	46
Gutiérrez Arriola, Cecilia	<i>Púlpito de la iglesia de Motul, Yucatán</i>	569	3ª de forros
Gutiérrez, Gabriela	<i>Elías Nandino</i>	564-565	60
Harmony, Olga	<i>Sergio Magaña</i>	564-565	3
Hernández de Valle Arizpe, Claudia	<i>Literatura y género</i>	Extraordinario II	3
Johansson K., Patrick	<i>Historia y mito: la "verdadera" muerte de Moctezuma II</i>	569	4
León, Margarita	<i>Los recuerdos del porvenir: la novela como una forma de dialogar con el tiempo</i>	Extraordinario I	18
Link, Karl F., Jesús Luy, Arturo Romano, Carlos Serrano y María Villanueva	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Lombardo G., Irma	<i>Periodismo emergente</i>	572	23
Luna, Andrés de	<i>Verdes moradas del placer</i>	572	30
Luna, Matilde y Juan Manuel Ortega	<i>Competencia y transformación institucional: las asociaciones empresariales</i>	569	16
Luy, Jesús, Karl F. Link, Arturo Romano, Carlos Serrano y María Villanueva	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Martínez Luna, Esther	<i>Jesús T. Acevedo, primera baja ateneísta</i>	564-565	7
Matamoros Franco, Nora María	<i>La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot: respuesta a la posmodernidad</i>	Extraordinario II	70
Medina, Andrés	<i>Las cuatrocientas lenguas indias mexicanas: los ríos profundos y sus meandros</i>	572	48

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Mejía, María Consuelo	<i>Los derechos de las mujeres en el contexto internacional</i>	Extraordinario II	59
Melgar Adalid, Mario	<i>Guillermo Prieto, el orador parlamentario</i>	572	63
Menkes Bancet, Catherine	<i>Comportamiento reproductivo de las mujeres emigrantes en México</i>	Extraordinario I	69
Messuti, Ana	<i>Reflexiones para un pensamiento jurídico no racista</i>	575	52
Monmany, Mercedes	<i>Las heridas abiertas de la historia</i>	569	20
Moreno de Alba, José G.	<i>Villa y Zapata: sus estereotipos en la literatura</i>	570-571	10
Ocampo, Carlos	<i>Magníficos, perturbadores cuerpos déco</i>	575	48
O'Dogherty, Laura	<i>Ramón López Velarde, periodista católico</i>	573-574	58
Ontañón de Lope, Paciencia	<i>Personajes patológicos en la obra de Gabriel Miró</i>	573-574	43
Ortega, Juan Manuel y Matilde Luna	<i>Competencia y transformación institucional: las asociaciones empresariales</i>	569	16
Ortiz Gaitán, Julieta	<i>El eterno femenino como oferta y demanda</i>	Extraordinario II	63
Ortiz Gómez, Octavio	<i>Un segundo número extraordinario en torno a la mujer (Presentación del número)</i>	Extraordinario II	2
Palou, Pedro Ángel	<i>Hugo Sánchez: escribir el cuerpo</i>	575	7
Palou, Pedro Ángel	<i>Sólo El Cuento y tus cuentos son eternos, Edmundo</i>	564-565	23
Patán, Federico	<i>Un cuento es un cuento es un cuento</i>	570-571	3
Pedrero Nieto, Mercedes	<i>Asimetrías socioeconómicas entre hombres y mujeres</i>	Extraordinario II	30
Peimbert Sierra, Manuel	<i>Homenaje a Justo Sierra</i>	567-568	47
Peña, José Antonio de la	<i>Matemáticas para hermeneutas</i>	566	37
Persino, María Silvina	<i>El rey Candaules en Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa</i>	573-574	17
Pfeiffer, Erna	<i>Nadar en los intersticios del discurso: la escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa</i>	570-571	52
Pohlenz, Ricardo	<i>Shin jin nui</i>	566	43
Pozas Horcasitas, Ricardo	<i>La década revuelta</i>	566	18
Ramos Smith, Maya	<i>El "silencio" del cuerpo en la época virreinal</i>	575	3
Roccati, Mireille	<i>Defensa y promoción de los derechos de la mujer</i>	Extraordinario I	14
Rodríguez Barrón, Daniel	<i>Sin título. Fotografía de Pedro Valtierra</i>	570-571	3ª de forros
Rodríguez Lozano, Miguel G.	<i>De Zitilchén: la relevancia de un espacio ficticio</i>	570-571	43
Romano, Arturo, Karl F. Link, Jesús Luy, Carlos Serrano y María Villanueva	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Rosales, Gustavo Emilio	<i>Aproximaciones a la crítica de danza en México</i>	575	64
Ruiz Castañeda, María del Carmen	<i>La prensa costumbrista ilustrada: México y sus costumbres (1872)</i>	569	61
Samperio, Guillermo	<i>Winesburg, Ohio, de Sherwood Anderson</i>	572	58
Sefchovich, Sara	<i>Cómo leer a Isaiah Berlin, un pensador de nuestro tiempo</i>	566	4

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Serrano, Carlos, Karl F. Link, Jesús Luy, Arturo Romano y María Villanueva	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Serrano Migallón, Fernando	<i>La huella del derecho en el pensamiento de Fernando Salmerón</i>	567-568	18
Sosa, Víctor	<i>Cambiar la vida</i>	569	26
Suzán Prieto, Margarita	<i>Tres versiones de Julio Prieto</i>	564-565	29
Tapia Zúñiga, Pedro C.	<i>Homero y la Ilíada</i>	566	50
Taracena, Berta	<i>Fernando Gamboa: identidad y nacionalismo</i>	564-565	14
Torre Villar, Ernesto de la	<i>Silvio Zavala: historiador universalista</i>	564-565	26
Vargaslugo, Elisa	<i>Comunión de san Nicolás de Tolentino, pintura al óleo de Juan Correa</i>	573-574	3ª de forros
Vázquez-Yanes, Carlos	<i>Historia de trilobites y de calaveras</i>	564-565	48
Vera, Luis Roberto	<i>Octavio Paz y la diosa madre azteca. El eje del universo</i>	573-574	10
Villanueva, María, Karl F. Link, Jesús Luy, Arturo Romano y Carlos Serrano	<i>Los rasgos faciales del mexicano y los retratos hablados por computadora</i>	575	61
Yankelevich, Pablo	<i>Arqueología de una presencia: México y Arnaldo Orfila Reynal</i>	570-571	62
Yehya, Naief	<i>Del limo original al espacio virtual</i>	Extraordinario II	49
Yehya, Naief	<i>El cuerpo en la sociedad pancapitalista: entre la perfección del ciborg y la eugenesia</i>	575	28
Zavala, Lauro	<i>Cuento y metaficción en México: a propósito de "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco</i>	564-565	68
Zavala, Luis Manuel	<i>García Lorca: un "Llanto" centenario</i>	572	14
Zavala, Luis Manuel	<i>Rilke, Borges: las dos orillas de la muerte</i>	566	56

Ficción

Corchado, Ricardo y Sabina Scherzer	<i>Traducción de Un agradable pasajero de Evelyn Schlag</i>	572	18
Espejo, Beatriz	<i>Viviré para ti</i>	Extraordinario II	12
Figueroa, Mario Enrique	<i>Unas piemas memorables</i>	570-571	48
Murillo, Josefa	<i>Entonces y hoy</i>	Extraordinario I	66
Pohlenz, Ricardo	<i>5/4</i>	573-574	22
Sada, Daniel	<i>La golpiza</i>	569	12

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Sainz, Gustavo	<i>La novela virtual</i>	567-568	14
Scherzer, Sabina y Ricardo Corchado	<i>Traducción de Un agradable pasajero de Evelyn Schlag</i>	572	18
Schlag, Evelyn	<i>Un agradable pasajero</i>	572	18
Teatro			
González Padilla, María Enriqueta	<i>Los discursos de Macbeth</i>	566	9
Mendoza, Héctor	<i>Horror al matrimonio</i>	Extraordinario II	34
Mendoza, Héctor	<i>Un edificio de chismosos</i>	567-568	43
Crónica			
Carvajal, Juan	<i>Bosquejos europeos</i>	567-568	37
Reportaje			
Carrillo, Iván	<i>Héctor García: un fotógrafo de nuestro tiempo</i>	564-565	43
Entrevista			
Plasencia Saavedra, Mónica	<i>Sin el pudor del silencio: habla Jaime Sabines</i>	567-568	22
Ciencia			
Galván, Adriana y Jesús Valdés	<i>Mujeres, hombres, cerebros y neuronas</i>	Extraordinario I	23
Valdés, Jesús y Adriana Galván	<i>Mujeres, hombres, cerebros y neuronas</i>	Extraordinario I	23
Correspondencia			
Zaitzeff, Serge I.	<i>Cinco cartas de Ricardo E. Molinari a Genaro Estrada</i>	570-571	69
Reseña bibliográfica			
Dallal, Alberto	<i>Inhabitual Tongolele (No han matado a Tongolele, de Arturo García Hernández)</i>	575	71
García Jurado, Roberto	<i>Los usos del diccionario (Teoría del diccionario monolingüe, de Luis Fernando Lara)</i>	567-568	51

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
Gutiérrez, León Guillermo	<i>El silencio de los amores marginales</i> (De amores marginales, de Marco Muñoz [comp.])	566	61
López Portillo T., Felicitas	<i>Herencia crítica de Mariátegui</i> (José Carlos Mariátegui y el problema nacional, de Emigdio Aquino)	572	71
Lumbreras, Ernesto	<i>Tratado del retorno</i> (Una razón para vivir, de Ángel Rupérez)	573-574	73
Martín del Campo, David	<i>En el limbo de Tapachula</i> (El baúl del tío Matías, de Hernán Becerra Pino)	569	60
Pettersson, Aline	<i>La lectura: una lucha de la memoria contra el olvido</i> (El relato en perspectiva [estudio de teoría narrativa], de Luz Autora Pimentel)	Extraordinario II	68
Urrutia, Elena	<i>Destruyendo estereotipos</i> (La figura femenina en los narradores testigos de la conquista, de Blanca López de Mariscal)	566	59
Urrutia, Elena	<i>Las mujeres en la "edad de oro" de la cinematografía mexicana</i> (Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen [1939-1952], de Julia Tuñón)	573-574	70
Artistas plásticos			
Aceves Navarro, Gilberto	(Ilustraciones)	Extraordinario II	60 y 61
Aceves Navarro, Gilberto	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	35
Anguía, Ricardo	(Ilustraciones)	Extraordinario II	68 y 69
Anguía, Ricardo	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	37
Cowie, Christa	<i>Sin título. Fotografía de Miguel Ángel Añorve en voz de viento de Rossana Filomarino</i>	575	3ª de forros
Cruz, Aarón	(Ilustra portada)	Extraordinario II	
Cruz, Aarón	(Ilustraciones)	Extraordinario II	51 y 52
Chacón, Alejandro	(Ilustraciones)	Extraordinario II	28 y 33
Flores Cortés, Demián	(Ilustra portada y 4ª de forros, páginas centrales y número completo)	566	
Flores Cortés, Demián	(Ilustraciones)	Extraordinario II	71 y 72
Flores Cortés, Demián	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	42
Gandía, Vicente	(Ilustra portada y 4ª de forros, páginas centrales y número completo)	567-568	
García Estrada, Carlos	(Ilustraciones)	Extraordinario II	18, 20 y 21
García, María	(Fotografía)	570-571	25

AUTOR	TÍTULO	NÚM.	PÁG.
González, Renato	(Ilustra portada y 4ª de forros, páginas centrales y número completo)	Extraordinario I	
Jaurena, Carlos	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	40
Kaminer, Saúl	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	569	
Martínez, Leovigildo	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	570-571	
Martínez Silva, César	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	573-574	
Nishizawa, Luis	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	564-565	
Posadas, Felipe	(Ilustración color)	Extraordinario II	36
Posadas, Felipe	(Ilustraciones)	Extraordinario II	44 y 46
Quintanilla, Laura	(Ilustración color)	Extraordinario II	39
Quintanilla, Laura	(Ilustraciones)	Extraordinario II	24 y 25
Rangel, Mario	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	41
Rippey, Carla	(Ilustraciones color)	Extraordinario II	38
Rosas, Rubén	(Ilustra portada, páginas centrales y número completo)	575	
Sauret, Nunik	(Ilustración)	Extraordinario II	26
Soriano, Patricia	(Ilustra portada y 4ª de forros, páginas centrales y número completo)	572	
Venegas, Germán	(Ilustraciones)	Extraordinario II	8, 10 y 57
Yampolsky, Mariana	La escoba (Fotografía)	Extraordinario I	3ª de forros
Valtierra, Pedro	(Fotografía)	570-571	3ª de forros

