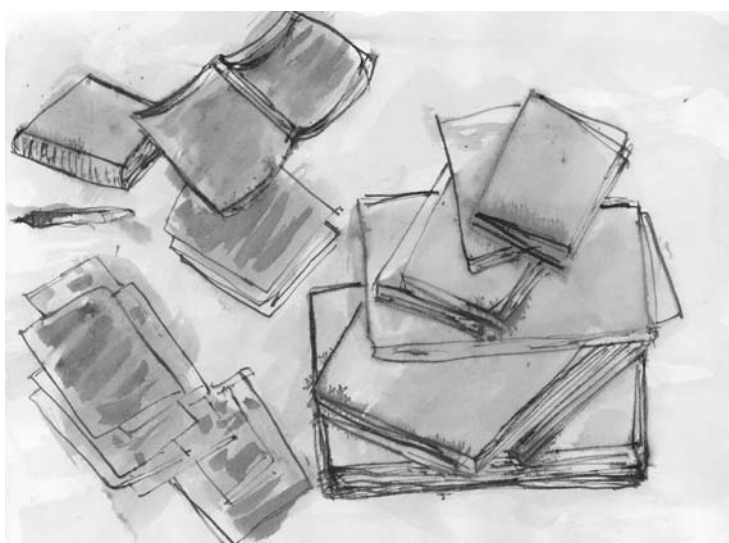


Entre maestros y manuales: la tradición de la enseñanza de la danza

Cristina Mendoza



PATRICIA HENRIQUEZ

LOS MANUALES DE DANZA, elaborados por los maestros de la especialidad, constituyen una tradición de enseñanza de por lo menos cuatro siglos. Con base en ellos, los investigadores han podido no sólo reconstruir danzas ya desaparecidas, sino conocer aspectos del pensamiento de la época y del contexto en los que surgieron.

Los primeros manuales de danza se publicaron durante el Renacimiento, como un claro producto de la conjunción del humanismo, la cultura aristocrática y la creación de la imprenta. En este periodo, la danza cortesana –junto con la esgrima y la caballería– constituyó una de las prácticas distintivas de la cultura aristocrática y del código de “las finas maneras”, comportamiento exigido para todo aquel que se preciara de provenir de buena cuna. Debido a ello, los nobles se esmeraron en aprender y practicar las danzas de moda, invirtiendo tiempo, dinero y mucho esfuerzo en adquirir esta habilidad. Thomas Morocco declaraba enfáticamente que la

enseñanza de este arte era parte esencial de la educación de una *gentildonna* y de un *gentiluomo*.

Las recomendaciones a los padres, vertidas por un maestro de ceremonias, nos permiten ver que la enseñanza de esta actividad continuaba siendo indispensable en el siglo XVIII dentro de los sectores privilegiados: “Es universalmente aceptado que la danza es uno de los requisitos que debe tener una persona bien nacida”. De no poseer algún conocimiento en este arte, resultaba imposible manejarse en una corte, una reunión social o en la vida pública, ya que para que un hombre o una mujer pudieran “caminar correctamente” era necesario que se les hubieran inculcado “los rudimentos de la danza”. Con ello se hacía referencia al porte gracioso y sin afectaciones que debía enseñar un buen maestro. Con la caída de las distintas aristocracias europeas, este comportamiento cortesano sofisticado sería adoptado por otros estratos en ascenso que intentaban legitimar su posición de clase.

Después de la colonización de Norteamérica, el código de “las finas maneras” se implantó a través de los maestros que migraron, o bien de los manuales que se importaron o que fueron publicados en el nuevo continente, y entre ellos resulta posible constatar modalidades propias. En México, el *Manual de danzas* de don Domingo Ibarra, publicado en el siglo XIX, es claro ejemplo de la ferviente inclinación de los sectores sociales en el poder hacia este comportamiento heredado de las costumbres cortesanas europeas.

LA ESTRUCTURA DE LOS MANUALES

Los primeros manuales incluían una dedicatoria o agradecimiento a algún personaje influyente al que se debía la publicación, una parte teórica y otra práctico-descriptiva

que podía ser aplicada de manera inmediata por el o los alumnos. En la parte teórica se incluían reflexiones filosóficas acerca de la danza, descripciones de las posiciones básicas del cuerpo, reglas de etiqueta, consejos para los alumnos y maestros, críticas hacia otras formas de enseñanza u otros maestros, explicaciones sobre la ejecución correcta de las danzas de moda, y cualquier otro comentario pertinente. La parte práctica podía incluir las coreografías, la música, la notación, los trazos en el piso o la descripción de las danzas, por lo que los manuales constituyen un cuerpo de gran riqueza informativa.

Con el proceso de profesionalización de la danza y al convertirse ésta en un evento escénico surgió la necesidad de elaborar manuales especializados que describieran asuntos técnicos, como las posiciones corporales o la ejecución de los distintos pasos de *ballet*. Paralelamente, siguieron existiendo aquellos en los que el mayor peso se concentraba en las referencias al buen comportamiento social, pudiéndose distinguir claramente los manuales para profesionales de aquellos dedicados a la práctica de los bailes de corte y, posteriormente, en los siglos XVIII y XIX, los llamados bailes de sala o de salón.

Para desgracia de los interesados en el estudio de la danza, los agradecimientos y las reflexiones filosóficas al inicio de los manuales se volvieron más escasos o incluso desaparecieron. Sin embargo, en términos generales conservaron su estructura, contenido y finalidad: la enseñanza y la difusión de la danza.

Llama la atención que algunos de los manuales se concibieran como guías autodidactas. El costo que representaba el pago de maestros particulares —algunos de ellos abusivos—, la demanda social y la carencia de una escuela especializada en cada localidad sustentaron esta modalidad.

Existen detractores y defensores de los manuales autodidactas a lo largo de la historia. En su libro *El maestro de danza*, el célebre Pierre Rameau declaró que, como aún no estaban establecidas las reglas que regían la danza, él se dedicaría a dicha tarea. En su texto reconoció el legado tradicional al mencionar que los conocimientos vertidos no provenían de su experiencia personal sino de la práctica de los grandes maestros a quienes había tenido la fortuna de conocer. Asimismo, asentó que su trabajo sería de utilidad “para los jóvenes que, haciendo uso de este método, aspiran a comprender y ejecutar más fácilmente lo que su maestro les ha enseñado”, argumentando que las reglas “completadas con ilustraciones tienen más valor que las que no cuentan con tal ayuda”.

Una nota periodística en la Nueva York del siglo XVIII afirmaba que muchos devotos de la danza dudaban que fuera posible prescindir de un maestro, a pesar de que las figuras dancísticas, acompañadas de una “especie de descripción”, eran publicadas “fomentando la creencia de que el todo podía ser impartido por unos cuantos centavos”. Thomas Hillgrove, el responsable de la nota, admitía lo ridículo de esta pretensión, ya que era imposible comprender dichos diseños o diagramas sin tener un conocimiento previo de los principios de la danza.

Los manuales autodidácticos nunca lograron erradicar a los maestros, que a su vez desarrollaron sus propios ejemplares con el objeto de apoyar su método de enseñanza.

LOS MAESTROS DE DANZA

Se sabe que durante el Renacimiento la enseñanza de las danzas cortesanas estaba a cargo de los maestros de la especialidad, quienes podían sobresalir al grado de volverse responsables no sólo de la enseñanza de los “pasos”, sino de realizar las producciones coreográficas, verdaderos actos demostrativos del poder político del solicitante.

Un maestro de danza destacado tenía acceso a un medio social al que difícilmente hubiera podido penetrar de no ser por esta profesión. Seguramente una infinidad de ellos pasaron desapercibidos en la historia de la enseñanza dancística, por no haberse desarrollado dentro de una corte suntuosa o por no plasmar sus enseñanzas en una publicación. Maureen Needham nos informa que, en la época en que se creó la Academia Real de Danza, había más de doscientos profesores a los cuales se les extendió una invitación para que se prepararan y pudieran conseguir una licencia que los acreditara como maestros, multándolos si después de obtenerla no cumplían con los estatutos establecidos.

Estas medidas dieron como resultado un estricto control de todas las actividades relacionadas con la enseñanza, la composición, el montaje y la exhibición dancísticas. Uno de los estatutos indicaba:

A aquellos entre los *senior* (académicos), u otros que tengan como profesión la danza, y que pretendan o deseen crear, inventar y coreografiar cualquier tipo de danza, les queda prohibido exhibirla hasta que haya sido vista y examinada por todos los *senior*, y aprobada por ellos en su mayoría de voto el día que se hayan reunido para tal propósito.

En la Francia del siglo XVIII todos los bailarines, sin importar su fama o talento, aspiraban a obtener un puesto de profesor

tan pronto estuvieran capacitados para ello, ya que conseguir una *maitrese* significaba seguridad y estatus.

El manual de Gottfried Taubert aporta interesantes datos relativos a la profesión de maestro. En uno de sus capítulos habla de los requerimientos profesionales para adquirir un título, de los métodos de enseñanza, de la naturaleza y responsabilidad de los alumnos, a la vez que advierte sobre el cuidado que debe observarse al seleccionar un educador, debido al elevado número de impostores y ladrones.

Taubert enseñaba tanto en su domicilio particular como en las casas de sus clientes y parece no haber sufrido problemas económicos a pesar de enfrentar periodos difíciles como



PATRICIA HENRIQUEZ

guerras y pestes. Quizá su cuidadoso método de enseñanza fue causa de esta situación privilegiada.

Como primer acercamiento, Taubert realizaba una entrevista con cada uno de sus alumnos, para conocer sus expectativas y su “estilo de vida”; averiguaba el tiempo que pensaban estudiar y cuáles eran sus cualidades con el fin de establecer un curso individualizado. Un maestro serio debía comprometerse, a lo sumo, con cuatro estudiantes por clase. Él construía su programa con base en una lógica: primero introducía las normas de etiqueta básica, posteriormente pasaba a la enseñanza de la *réverence* y cuando ésta se dominaba, abordaba la correcta ejecución de los pasos, no sin antes fortalecer a los alumnos con ejercicios de piernas. Sólo al final de su programa unía los pasos en secuencias, cuidando el ritmo musical y desplegando su diseño en el espacio. En términos generales, Taubert se quejaba de que los maestros enseñaran sin tener una preparación como base.

Por lo general, la enseñanza de la danza era teórico-práctica, y era el maestro quien demostraba los pasos. En las primeras épocas éstos se acompañaban de un violín, ya que su maestría implicaba la ejecución de este instrumento. Posteriormente, los aprendices se encargaron de esta tarea.

En cuanto a los alumnos, era costumbre que al llegar a su clase saludaran al maestro con dos inclinaciones, una primera, muy baja, y la segunda menos pronunciada, para después conducirlo a su sillón. La práctica de impartir una clase de danza desde el asiento se continuó al parecer hasta el siglo XIX. De Rameau extraemos un comentario referente a la enseñanza de las damas, sexo bello y gracioso “que es el alma de la danza y le concede todo el brillo que posee”:

Sin las damas, la danza no sería tan animada, porque su presencia marca esa emulación ardiente y noble que desplegamos cuando bailamos con ellas, especialmente en el caso de aquellos que lo hacen bien, de los que existe buen número. Mi opinión es que no hay nada más agradable, en una reunión, que ver a dos personas de sexo opuesto bailar juntos correctamente. ¡Cuántos aplausos provocan de toda la concurrencia!

Jean-Jaques Noverre criticó algunos de los vicios de los educadores, entre ellos al afamado François Marcel —quien cobraba trescientos francos por ensayar una presentación o montar un *minuet* para algún baile de máscaras—, que gozaba de gran popularidad, a pesar de insultar a sus alumnos. La descripción que nos ofrece es reveladora:

Orgullosa de su inmerecida reputación, vano por definición e insolente debido a su éxito, se refería a las intituladas [*sic*] con términos rudos e impertinentes.

—*Madame* —le decía a una duquesa—, su caravana es como la de una sirvienta... comiencela nuevamente y nunca olvide que sus títulos deben acompañarla en todo lo que usted haga.

Un manual anónimo del siglo XVIII nos permite conocer los excesos a los que algunos maestros habían llegado. Con un prefacio en el cual el autor critica la labor desarrollada por los que se hacían llamar tales, se dirige a aquellos padres de quienes se abusaba a través de falsas pretensiones, haciéndoles perder el tiempo a sus hijos y descuidar otras áreas de la educación, al retrasar la enseñanza de algo que podía aprenderse en pocos meses. A través de sus comentarios, no exentos de envidia, nos enteramos de los beneficios que obtenían los afortunados que conseguían un buen puesto:

estos maestros tienen de siete a ocho escuelas de danza, además de alumnos privados; escuelas que rara vez atienden ellos mismos, haciendo uso de asistentes que resultan ser tan afectados como el propio maestro.

El autor igualmente aconsejaba a los aspirantes a convertirse en maestros de danza examinar su persona y dedicarse a corregir “aquellos defectos naturales que son tan conspicuos e imperdonables en un maestro”.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO EN LOS MANUALES DE DANZA

El pensamiento teórico-cósmico del Renacimiento, del cual deviene la danza cortesana, construyó un entorno espacial en el que se incluía el cuerpo humano y que, mediante la proporcionalidad, reproducía y expresaba la armonía y perfección del universo. Así, también el cuerpo era visto como un instrumento perfectible, con la mira de alcanzar una imagen idealizada. Los signos de distinción de la clase hegemónica debían hacerse explícitos, por lo que las recomendaciones hechas para moldear y educar el cuerpo hacia la estética perseguida fueron haciéndose cada vez más minuciosas y elaboradas, incorporando la técnica académica:

La cabeza debe tenerse erguida, sin ninguna apariencia de dureza; los hombros bien echados hacia atrás, pues esto dilata el pecho y agrega más gracia al cuerpo. Los brazos deben caer a los costados, las manos ni completamente abiertas ni cerradas del todo, la cintura firme, las piernas derechas y los pies apuntando hacia afuera.

Los maestros exacerbaron la construcción de la apariencia de los bailarines, concentrándose en desarrollar estructuras corporales muchas veces contrarias a la propia naturaleza. El concepto estructural de un bailarín fue expresado claramente en un manual en el que se le exigía un físico perfecto, con brazos graciosos, rodillas giradas hacia afuera, sin hombros protuberantes ni redondos, facciones llamativas y ojos expresivos.

El maestro debía examinar a su alumno y, de encontrar defectos en él, conminarlo a rectificarlos con “sustitutos de tipo artificial”. Incluso Rameau, uno de los maestros más reflexivos de su tiempo, consideró la danza como un medio para superar las distintas “faltas de la naturaleza”. Desde su perspectiva, esta actividad no era sólo una práctica placentera:

Al regular los movimientos del cuerpo y al fijar las posiciones adecuadas, la danza agrega gracia a los dones que la naturaleza nos ha deparado. Y si no llega a eliminar por completo los defectos con que hemos nacido, por lo menos los mitiga y disimula. Este sólo

ejemplo es suficiente para explicar su utilidad y para fomentar el deseo de adquirir destreza en este arte.

En cumplimiento con las exigencias de la etiqueta del momento, Rameau señaló la forma correcta de saludar, quitarse el sombrero y hacer una reverencia con gracia, práctica que perseguía suscitar la admiración “trayendo aparejadas otras ventajas”.

En su libro explicó con minucia una de las tantas reverencias posibles, poniendo en evidencia la importancia de ceñirse a un código:

Si se desea saludar a alguien, debe levantarse el brazo hasta la altura del hombro, primero dejando caer la mano abierta y segundo, doblando el codo para tomar el sombrero. Esto hace que la mano describa un semicírculo [...] Ya doblado el codo [...] la mano abierta [...] debe llevarse a la cabeza, la que permanece quieta; entonces se coloca el pulgar sobre la frente, apoyando los cuatro dedos sobre el ala. Luego moviendo el brazo un poco más, se lo eleva sobre la cabeza, se extiende el brazo en línea con el hombro (y en ángulo recto con el cuerpo) y se lo baja al costado. Este movimiento se titula caída del brazo [y consiste en] la manera de tener el sombrero al costado, con la copa hacia atrás.

De no ejecutarse correctamente una danza, la crítica era implacable, como lo demuestran los consejos referentes a detalles gestuales que ofrecía Rameau a las damas:

Por ejemplo, si mantiene la cabeza levantada y el cuerpo erguido sin afectación ni audacia, se dirá: “he ahí una dama distinguida”; si se tiene con descuido, se la considerará como indiferente; si se mantiene echada hacia delante, será tachada de indolente; finalmente, si va agachada, se la creará soñadora o tímida; y hay muchos otros ejemplos que no citaré aquí para que no se me acuse de ser demasiado prolijo.

El atuendo, el manejo del sombrero y, en el caso de las damas, del abanico, así como los infinitos matices de finalidad expresiva, constituyeron los signos distintivos de la elegancia. La “presentación” de las manos en la conversación y durante la danza, la forma correcta de caminar y saludar, eran parte importante de las enseñanzas. En ocasiones, estas habilidades se consideraban de mayor utilidad que las de bailar, por ser utilizadas con mayor frecuencia.

En México, Domingo Ibarra, como muchos otros maestros, introdujo en su manual consideraciones acerca de la



importancia de la apariencia y el buen comportamiento social. Su interés se volcó hacia los jóvenes, por ser los más necesitados de sus recomendaciones, ya que, según indicó:

no saben andar con soltura y elegancia [...] Un joven cuando asiste a un baile se pone en el crisol de la buena educación, porque todos los concurrentes observan sus acciones y tienen derecho de aplaudirle o criticarle: por esta razón debe cuidar de no hacerse aborrecible o ser el hazme reír de la diversión.

La educación en estos buenos principios sería, en opinión de muchos de sus contemporáneos, la garantía de un futuro promisorio para México.

LOS ASPECTOS SUBJETIVOS

En los distintos manuales revisados, se encuentran aparejadas una visión teórico-conceptual y una técnico-práctica del cuerpo humano, llamando la atención la escasez de alusiones referentes a la subjetividad. La omisión de los aspectos placenteros de la danza o de su relación subjetiva con el cuerpo no significa que el goce del movimiento, el “flirteo” entre los participantes y el gusto por la exhibición pública de las destrezas corporales no fueran una constante en su práctica.

La censura –civil, religiosa, legal– es la que ha recuperado, aunque de manera negativa, algunos de los aspectos subjetivos de la práctica dancística. Al bailar con una pareja, lo placentero de la cercanía debía restringirse a lo estrictamente permitido; las miradas debían poner en evidencia el recato de una dama y los roces manuales eran supervisados en detalle.

Si bien la preocupación por el cuerpo desde una perspectiva holística es una problemática que sólo cobró importancia hasta nuestros días, es interesante destacar que la mayoría de los manuales se abocaron al trabajo mecánico-instrumental del cuerpo, olvidando observaciones más integrales realizadas con anterioridad por pensadores de la Antigüedad clásica.

El deseo y la búsqueda de abstracción que tuvo su auge en la Ilustración generaron una nueva concepción del cuerpo, en el que éste se convirtió en un objeto. Se lo escindió de su complejidad subjetiva para poder trabajarlo como un conjunto de músculos y huesos con la aspiración de otorgarle perfección y construir a través de una técnica, una estética y una ética de la contención, un signo de identidad de clase. •

Bibliografía

- “A New Treatise on the Art of Dancing”, *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*, vol. xi, núm. 2, Edinburgh University Press, otoño de 1993.
- Aldrich, Elizabeth, *From the Ballroom to Hell. (Grace and Folly in Nineteenth-century Dance)*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1991.
- Astier, Régine, “François Marcel and the Art of Teaching Dance in the Eighteenth Century”, *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*, vol. ii, núm. 2, Edinburgh University Press, verano de 1984.
- Berhaus, Gunter, “Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory”, *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*, vol. x, núm. 2, Edinburgh University Press, otoño 1992.
- Brainard, Ingrid. “Italian Dance Documents of the Fifteenth Century”, *Dance Chronicle*, vol. 21, núm. 2, Nueva York, 1998.
- Carter, Françoise, “Number Symbolism and Renaissance Choreography”, *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*, vol. x, núm. 1, Edinburgh University Press, primavera 1992.
- Cornazano, Antonio, *The Book on the Art of Dancing*, trad. de Madeleine Inglehearn y Peggy Forsyth, Londres, Dance Books, 1981, 44 pp.
- Feves, Angene, “Fabritio Carosso and the Changing Shape of Dance, 1550-1600”, *Dance Chronicle*, vol. xiv, núm. 2 y 3, Nueva York, 1991.
- Gerbes, Angelika R. “Eighteenth Century Dance Instruction: The Course of Study Advocated by Gottfried Taubert”, *Dance Research, the Journal of the Society for Dance Research*, vol. x, núm. 1, Edinburgh University Press, primavera 1992.
- Ibarra, Domingo, *Colección de bailes de sala, y método para aprender sin auxilio del maestro*, México, tipografía La visión contemporánea, Nabor Chávez, 1860, 75 pp.
- Marrocco, Thomas W., “Inventory of 15th Century *Bassedanza*, *Balli e Balletti* in Italian Dance Manuals”, *Dance Research Annual* xviii, Edinburgh University Press, 1981.
- Needham, Maureen, “Louis xiv and the Académie Royal de Danse, 1661 –A Commentary and Translation”, *Dance Chronicle*, vol. xx, núm. 22, Nueva York, 1997.
- Nevile, Jennifer, “Cavalieri’s Theatrical *Ballo* and Social Dances in Carosso and Negri”, *Dance Chronicle*, vol. 22, núm. 1, Nueva York, 1998.
- Rameau, Pierre, *El maestro de danza*, México, UAM (Cultura Universitaria), 1981, 162 pp.
- CRISTINA MENDOZA fue bailarina, coreógrafa y profesora de danza durante largos años. Fundó el Taller de Danza Contemporánea Andamio. Es investigadora del Cenidid José Limón del INBA, donde se ha especializado en el estudio de los grandes coreógrafos nacionales; ejemplo de ello son sus libros *La coreografía, un caso concreto: Nellie Hapee* y *El nacionalismo de Raúl Flores Canelo*.