

Cátedra patrimonial de danza  
Margarita Tortajada Quiroz  
Caminos y territorios de la investigación en danza

**UAEH**<sup>®</sup>  
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo



CONSEJO  
EDITORIAL

ISBN: 978-607-482-833-7

**Cátedra patrimonial de danza**

**Margarita Tortajada Quiroz**

Caminos y territorios de la investigación en danza

Instituto de Artes  
Área Académica de Danza



**CONSEJO  
EDITORIAL**  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DEL ESTADO DE HIDALGO

# Cátedra patrimonial de danza

**Margarita Tortajada Quiroz**

Caminos y territorios de la investigación en danza

Coordinadoras

**Margarita Tortajada Quiroz**

**Beatriz Julieta Galindo Zavala**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DEL ESTADO DE HIDALGO

Pachuca de Soto, Hidalgo, México

2024

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Octavio Castillo Acosta

*Rector*

Julio César Leines Medécigo

*Secretario General*

Marco Antonio Alfaro Morales

*Coordinador de la División de Extensión de la Cultura*

### **Fondo Editorial**

Asael Ortiz Lazcano

*Director de Ediciones y Publicaciones*

Joselito Medina Marín

*Subdirector de Ediciones y Publicaciones*

Primera edición: 2024

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000

Dirección electrónica: [editor@uaeh.edu.mx](mailto:editor@uaeh.edu.mx)

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin el consentimiento escrito de la UAEH.

ISBN: **978-607-482-833-7**

Hecho en México/*Printed in Mexico*

# ÍNDICE

<b>Cátedra Patrimonial Margarita Tortajada Quiroz. Un legado que fortalece la formación dancística profesional</b>	7
<i>Beatriz Julieta Galindo Zavala, Alba Olinka Huerta Martínez y Ricardo Campos Castro</i>	
<b>Cátedra Patrimonial de Danza: Presentación</b>	19
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	
<b>I. Cátedra Patrimonial de Danza “Margarita Tortajada Quiroz” 2019. Reflexiones y dispositivos para atrapar la danza</b>	23
Conferencias	25
Una historia de investigación	27
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	
Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia	37
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	
Las huellas de la danza, registros para su historia	63
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	
Panorama general de la investigación sobre danza en México	77
<i>Adriana Guzmán</i>	

<b>II. Cátedra Patrimonial de Danza “Margarita Tortajada Quiroz”</b>	
<b>2021. La composición coreográfica y la danza folclórica escenificada: abordajes y aproximaciones</b>	101
Conferencias	105
Trazos de la obra coreográfica de Amalia Hernández	107
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	
Conceptos, clasificación y categorías aplicadas a la danza folclórica mexicana	129
<i>Raúl Valdovinos García</i>	
Reposición, apropiación y <i>download</i> : rutas sobre el proceso de creación de <i>La otra propuesta</i> : memoria e identidad en la danza folclórica contemporánea	149
<i>Juan Carlos Palma Velasco</i>	
Recuento histórico sobre la producción coreográfica en la danza folklórica escénica mexicana de los siglos XX y XXI	159
<i>Carlos Jesús Nieves Ixtla</i>	
Taller	169
Taller laboratorio teórico práctico de composición coreográfica	171
<i>Adriana León y Alejandro Vera</i>	
<b>III. Cátedra Patrimonial de Danza “Margarita Tortajada Quiroz”</b>	
<b>2023. Entre la academia y la disidencia en la danza</b>	181
Conferencias	185
Rupturas: otros géneros dancísticos, otras identidades	187
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	
La integración corporal a través de la práctica del <i>vogue</i> : la experiencia de bailarines mexicanos	205
<i>Eustorgio Guzmán Sannicente</i>	
<b>Participantes</b>	215

## **Cátedra patrimonial Margarita Tortajada Quiroz. Un legado que fortalece la formación dancística profesional**

Frente a un sistema económico que, cimentado en la productividad y la generación de riqueza, ha estigmatizado como improductivos el ejercicio profesional de la danza, sus cuerpos/as/es y sus esferas de acción –docencia, investigación y creación–, la Cátedra patrimonial Margarita Tortajada Quiroz, a través de la Licenciatura en Danza y el Grupo de investigación “Danza, sociedad e inclusión” del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), se ha concebido como un espacio de reflexión, intercambio y difusión que permite dialogar sobre los sentires, inquietudes y abordajes con los que la disciplina dancística encare los retos y demandas del mundo actual.

En septiembre de 2018 la doctora Margarita Tortajada Quiroz asistió por primera vez al Instituto de Artes (IA) como invitada de honor para impartir la conferencia magistral “Danza y poder: estrategias artísticas y políticas del campo dancístico mexicano”, en el marco del IV Simposio de Danza en la III Semana Internacional de las Artes. La propuesta había surgido de las investigadoras Alba Olinka Huerta Martínez y Beatriz Julieta Galindo Zavala, con el respaldo de la maestra Erika Liliana Villanueva Concha (directora del IA en ese momento) y de la licenciada Rosa Guadalupe Gómez Quinto (coordinadora de la Licenciatura en Danza). Posteriormente, por el impacto de su participación y en reconocimiento a su amplia trayectoria en la danza, se le invitó a fungir como mentora y figura principal de la Cátedra patrimonial que ostenta su nombre.

Esta Cátedra es un enorme privilegio para la UAEH, especialmente para el IA, porque con su perseverante labor académica y su dedicación a impulsar la investigación de

la danza en México, Margarita Tortajada ha inspirado y formado a generaciones de profesionales de la danza. Al contar con su experiencia y guía, nuestra institución fortalece las competencias profesionales de la comunidad dancística y avanza en materia de investigación, lo que a su vez repercute en los indicadores del Plan de Desarrollo Institucional y contribuye a ofrecer una educación de calidad y vanguardia.

En su planteamiento institucional, la Cátedra tenía por objetivo “Incentivar la reflexión en torno a la práctica dancística; la creación, la docencia y la investigación... además de la generación de material bibliográfico”<sup>1</sup>; así también, incidir en la actualización curricular del profesorado y ampliar la visión del campo laboral para los futuros egresados de danza. Hoy, al mirar en retrospectiva, tenemos la certeza de que esta Cátedra seguirá enriqueciendo la Licenciatura en Danza más allá de sus planteamientos iniciales. Con la presente publicación se da un paso más hacia la materialización de esos saberes que desinteresadamente nos han aportado la doctora Tortajada y todas las personas que han participado: la danza se posiciona con mayor firmeza como un campo generador de conocimiento.

Margarita Tortajada expresó en el discurso inaugural de la primera emisión de la Cátedra: “Mi agradecimiento es por defender un espacio académico para la danza, para su reflexión y su práctica, para la formación de jóvenes en un arte digno y una profesión digna”. Sus palabras quedaron reverberando entre la comunidad del IA y la Licenciatura en Danza, que desde su creación ha buscado que los estudiantes adquieran herramientas precisas para desarrollarse como profesionales integrales, cuya práctica corporal sea atravesada por una imperante pulsión inquisitiva que desencadene proyectos de investigación y que fomente la lectura y escritura de textos académicos de calidad para la fundamentación de sus procesos creativos.

La Cátedra patrimonial es un espacio académico donde convergen expertos con dos propósitos principales: fortalecer la formación dancística estableciendo cruces entre la práctica y la investigación, y realizar actividades que propicien la concurrencia de figuras del ámbito dancístico en los campos de la investigación, la creación y la docencia. Sin embargo, también adquiere dimensiones sensibles, cuando lo académico

---

<sup>1</sup> Información recuperada del Proyecto para la Cátedra patrimonial Margarita Tortajada Quiroz de la Licenciatura en Danza, elaborado en 2019 (Documento institucional).

y lo cotidiano se desplazan en una coreografía que pone de manifiesto la generosidad, el apoyo mutuo, la amistad, el trabajo colaborativo y cooperativo entre quienes se reconocen en la danza rebasando límites y etiquetas académicas. Esto último define la personalidad de la Cátedra que, al igual que su mentora, promueve que todos quienes estamos emparentados por la danza, estudiantes, docentes, investigadores, creadores y directivos, confluyamos en ideas y nos reconozcamos en nuestros pasos.

La Cátedra ha tenido tres ediciones. Si bien la propia doctora Tortajada se encarga de su planeación académica y de la programación, cada emisión ha sido apoyada en su organización y logística por docentes e investigadores de la Licenciatura en Danza. La primera estuvo a cargo de Rosa Gómez y Julieta Galindo; la segunda contó con el apoyo de Alejandro Moya Ramírez, y para la tercera, Olinka Huerta, asumió esta fuerte responsabilidad, para la que recibió el valioso apoyo de Ricardo Campos Castro y Julieta Galindo, miembros del Grupo de investigación “Danza, sociedad e inclusión”, y de los profesores de la Licenciatura en Danza. Estas actividades han sido el detonante para materializar el cúmulo de ideas, experiencias y conocimientos debidos a la generosidad de Margarita Tortajada.

En lo que sigue exponemos brevemente el contenido de este libro, formado por once textos en tres capítulos que corresponden a cada una de las cátedras que han tenido lugar: *Reflexiones y dispositivos para atrapar la danza*, *La composición coreográfica y la danza folclórica escenificada: abordajes y aproximaciones* y *Entre la academia y la disidencia en la danza*. Cabe aclarar que se reúnen aquí seis textos originales y cinco que han sido publicados total o parcialmente y que se originaron como conferencias.

## **Reflexiones y dispositivos para atrapar la danza**

Durante la primera emisión de la Cátedra (2019), Margarita Tortajada impartió diversas conferencias que nos permitieron conocer su trayectoria en la investigación de la danza. Nos llevó a ponderar la responsabilidad de historiar la danza, que no solo consiste en rastrear fuentes y reunir documentos, sino en discriminar, valorar y triangular información; hallar estrategias y generar herramientas para abordar los fenómenos dancísticos. Investigar implica un cuestionamiento y búsqueda constante, así como desbordar lo inmediato.

Todas las actividades llevadas a cabo en esa ocasión, además de ofrecer un panorama amplio y complejo de la investigación en danza, acentuaron la importancia de que esta disciplina no esté dissociada de su naturaleza práctica.

Comentamos enseguida los textos que forman el primer capítulo de este libro.

En *Una historia de investigación*, Margarita Tortajada esclarece las líneas que trabaja. En un primer apartado recorre con amenidad y detalle la indagación histórica de la danza mexicana del siglo xx, así como las publicaciones en que se ha materializado ese arduo trabajo. En el segundo, “De la danza y los géneros”, desarrolla cómo el espacio dancístico y escénico ha permitido a las mujeres el cuestionamiento de la hegemonía patriarcal y, con ello, liberarse. Explica que su perspectiva es histórica y política porque no concibe la danza lejos de esas realidades, además de contarnos cómo esta mirada la ha conducido a analizar los significados de ser hombre en la danza. Por último, pone sobre la mesa la investigación misma de la danza y se refiere al valor de su difusión, que es la vía para entablar diálogos.

En *Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia*, Tortajada ofrece un esclarecedor recorrido histórico de la danza escénica, desde el romanticismo hasta la danza moderna, para mostrar que la construcción misma del cuerpo en la danza y el virtuosismo técnico han resultado de múltiples luchas. Lejos de ceñirse a personajes, momentos o datos, nos sumerge y nos hace reparar en el lugar de la mujer (y también del hombre) en la danza, visibiliza realidades que nos llevan a cuestionar nuestra propia travesía en la danza y sentir cómo la historia se encarna en nuestro cuerpo, ese cuerpo construido también por las interacciones dentro de los espacios formativos y profesionales, resultado de herencias culturales que hasta hace no tanto tiempo eran incuestionables. Entre líneas podemos comprender la potencia de la danza como espacio de autoconocimiento, libertad, creatividad y empoderamiento. Este es un texto inapreciable e imprescindible para quienes estamos inmersos en la danza escénica.

*Las huellas de la danza*, registros para su historia, es un tercer texto donde Margarita Tortajada traza cinco interrogantes en torno a la investigación de la danza, que posteriormente encuentran respuestas posibles. En un primer momento subraya el carácter efímero de la práctica dancística. Si bien puntualiza la significación de la cultura del cuerpo, el territorio no verbal y la transmisión del cuerpo a cuerpo,

también afirma que la investigación sustenta nuestro conocimiento y nos da herramientas para transformar la realidad. Así señala la problemática de estudiar la danza, que “no se puede reproducir una y otra vez para su estudio, no es un objeto fijo al que podamos asir, es volátil y llena de recovecos porque no es objetiva, no es fija, no es objeto. Es el devenir constante”.

Para Tortajada, el trabajo del investigador/a de la danza debe ser “riguroso y medido”, y surgir de un amplio conocimiento histórico, así como del dominio de la escritura; además, requiere “estudiar, observar, utilizar métodos, procedimientos, teorías, reflexiones que le den posibilidades para llevar a cabo su labor”. Aborda la complejidad del trabajo con las fuentes para detectar pruebas confiables y auténticas que permitan la comprensión de la realidad. De allí que la investigación de la danza no solo sea propiamente histórica, sino que puede asumir otras actitudes que, partiendo de la propuesta de Robles Cahero, enumera: aquellas para la docencia artística, para la creación artística, para la representación artística y la especialidad de investigación artística.

En este texto también delinea tres perfiles de los profesionales en investigación: “artistas formados/as dentro de escuelas de educación de arte que posterior o simultáneamente siguen estudios en ciencias sociales y humanidades”, aquellos que fueron formados inicialmente en ciencias sociales pero no cuentan con una formación práctica “y los/as artistas que realizan investigación sin contar con una formación académica, pero la adquieren necesariamente en el camino”, pluralidad por la que se pregunta “¿Cuál es el mejor perfil? Todos y ninguno, porque el/la investigador/a, como bailarines/as, maestros/as y coreógrafos/as, se hace en la práctica. Se aprende a bailar bailando; se aprende a investigar investigando”.

En un segundo momento, discurre sobre el concepto de resonancia a partir de la propuesta de Didanwee Kent, entendido como una experiencia que deja huella en el cuerpo de quien investiga: “esos ecos y reverberaciones son las fuentes que estudiamos los/as investigadores/as. Los llama así no por ‘lo que son, sino por lo que hacen’”. Ahonda en el prejuicio de la quietud del cuerpo de quien investiga y escribe, por el que llega a suponerse una división tajante entre teoría y práctica desde el punto de vista de quien ha construido y vivido la danza desde la experiencia cinética, una experiencia distinta de quien investiga sin esta estrecha relación, de

lo cual desprende el cuestionamiento sobre las implicaciones corporales para un/a investigador/a, que permanece “acallado si se compara con una clase de danza, pero está activo en la emoción, le afecta la resonancia, esta repercute en su propio cuerpo, y además, la refleja y la convierte en ecos y reverberaciones”. A partir de las experiencias de investigación de Hildelena Vázquez y Juan Carlos Zúñiga, ahonda en el concepto de objetividad y en la metáfora de la investigación como proceso coreográfico. Sin duda este texto es sumamente valioso para la comunidad dancística y para quienes tienen un interés genuino en investigar la danza, pues nos regala no solo profundas consideraciones, sino también pistas para construir nuestra propia travesía en la danza y su investigación.

*Panorama general de la investigación sobre danza en México*, de Adriana Guzmán, concluye este primer capítulo. Tras preguntarse ¿qué es?, ¿qué involucra su práctica? ¿cómo se hace? ¿quiénes la hacen, cuándo, dónde, en qué contexto? ¿cómo se vive? ¿qué se siente?, la autora aborda la investigación de la danza a lo largo de su historia en México, desde los estudios sobre la conquista hasta la aparición de las escuelas profesionales. Posteriormente, da un panorama de la investigación como tal y de su institucionalización, a partir del cual manifiesta que se precisa un mapeo sobre la investigación que se ha hecho en el país y propone un catálogo basado en un ordenamiento no jerárquico ni prejuicioso de los géneros y formas en los que se materializa la danza.

Guzmán reconoce el trabajo de diversos cronistas e investigadores que han ayudado a esclarecer la historia de la danza en México, e indica cómo la investigación de la danza (vinculada a los campos de creación, historización y educación) ha caminado junto con las políticas culturales y los requerimientos institucionales, al mismo tiempo que estos han marcado su rumbo.

El texto también nos lleva a comprender espinosas situaciones en que se ha enzarzado la investigación de la danza, una de ellas, la disputa entre investigadores académicos (los formados en ciencias sociales y humanidades, mencionados por Tortajada en el apartado anterior) y quienes se han formado en las escuelas de arte, ante lo cual escribe: “la falta de formación e información en ambos lados ha provocado un cada vez mayor distanciamiento disciplinario e institucional que ya es necesario dirimir”.

Por esta vía Guzmán, apunta a la relevancia de las instituciones dedicadas a la formación dancística y la investigación, no sin una mirada crítica. Sostiene que la falta de interacción e intercambio entre instituciones es una de las razones de que se hayan mermado las posibilidades de crecimiento en la investigación de la danza. A eso añade la concepción que separa las ciencias de las artes, factor que se suma para que la investigación de la danza no se haya consolidado, y esto a su vez siga alzando obstáculos que obstruyen su desarrollo. Por estas y más dificultades a las que apunta, el trabajo de Guzmán es esclarecedor y valioso para posicionar la investigación de la danza dignamente, pues, como escribe, esta es vital en sí misma, sobre todo, en un país lleno de danza.

## **La composición coreográfica y la danza folclórica escenificada: abordajes y aproximaciones**

La segunda emisión de la Cátedra tuvo lugar en 2021 en encuentros sincrónicos debido a la pandemia de Covid 19. Cinco textos plasman su esencia y conforman el segundo capítulo del libro; nos referimos enseguida a algunas de sus ideas principales.

Margarita Tortajada dispone como portal una versión de su conferencia *Trazos de la obra coreográfica de Amalia Hernández*, donde retrata los procesos creativos de la artista, que a su vez eran procesos de investigación, resaltando la vasta cultura que tenía y su integral formación dancística, así como las influencias que recibió. Enfatiza que su ballet moderno perseguía conjuntar dos formas de danza, la escénica y la tradicional, en lo que en realidad serían experimentos, frecuentes hasta hoy en el campo de la danza folclórica. De ahí que el tema de la Cátedra sea tan oportuno. La conclusión es contundente: el propósito de escenificar la tradición tuvo tanto éxito, que las obras de Amalia Hernández se convirtieron en símbolos aprendidos.

En congruencia, sigue el texto del maestro Raúl Valdovinos García, *Conceptos, clasificación y categorías aplicadas a la danza folclórica mexicana*, que nos coloca ya plenamente en el campo de la danza folclórica mexicana y la complejidad de la terminología que utilizan los profesores del género, así como algunas de sus vicisitudes y problemas como objeto de estudio.

Luego de aclarar algunos conceptos, el maestro Juan Carlos Palma Velasco, en *Reposición, apropiación y download: rutas sobre el proceso de creación de* La otra propuesta:

*memoria e identidad en la danza folclórica contemporánea*, trata los procesos de creación emergidos de la danza folclórica, en la que están implicados múltiples factores donde intervienen incluso conflictos éticos. Ejemplificando con *La otra propuesta* y basado en la herramienta coreográfica de la práctica del *download*, problematiza a partir del binarismo tradición-preservación/innovación-creación.

El profesor Carlos Jesús Nieves Ixtla, en su *Recuento histórico sobre la producción coreográfica en la danza folclórica escénica mexicana de los siglos XX y XXI*, da una sintética lista de los pasajes procesales que ha vivido la danza folclórica después de la creación del Ballet Folklórico de México, así como los diferentes nombres que se le han dado y sus principales exponentes, a saber: folclor experimental, representado por Paula Herrera Martínez; danza folclórica en un lenguaje contemporáneo, por Paula Villaurrutia, y zapateo contemporáneo, por Miguel Pérez García, sin dejar de mencionar los trabajos de Rubí Oseguera Rueda, Lila Zellet Elías y Lukas Avendaño.

Para cerrar este portal donde la protagonista fue la danza folclórica mexicana, los maestros Adriana León y Alejandro Vera describen el *Taller laboratorio teórico-práctico de composición coreográfica* llevado a cabo durante la segunda emisión de la Cátedra, donde se utilizó material propio de esta danza para que los participantes elaboraran sus propuestas, además de recurrir a la clasificación de Raúl Valdovinos: purista, conservadora, recreativa y elaborada, así como a algunos otros elementos de composición coreográfica, resaltando que “cada obra coreográfica contiene una ruta de investigación para su creación”.

## **Entre la academia y la disidencia en la danza**

En la tercera emisión, de 2023, reanudadas ya las actividades presenciales, se abordaron formas escénicas de danza nacidas fuera del medio académico, como el burlesque y la cultura *ball*, y dentro de la cultura *ball* o *ballroom*, el *vogue* y el mundo *drag*. Enseguida, una breve revisión de este tercer y último capítulo.

En *Rupturas: otros géneros dancísticos, otras identidades*, Margarita Tortajada expande la conversación hacia expresiones dancísticas que, fuera de la escena y la academia, cuestionan los estereotipos de la masculinidad hegemónica fincada socialmente en un modelo binario que solo permite la construcción de los roles femenino y masculino.

Para ello, se apoya en las experiencias de Obed Barrón *Obeja Lova*, Giovanni Gutiérrez *Madame Giò*, Alexis Córdoba *Zymalia Ninfa* y Diego Guzmán, bailarines varones que disienten y que, mediante el *vogue*, el burlesque, el *drag* y el *exotic pole*, pugnan por el reconocimiento de otras corporalidades e identidades en la danza.

En esa misma línea, Eustorgio Guzmán Sanvicente, en *La integración corporal a través de la práctica del vogue: la experiencia de bailarines mexicanos*, parte de la premisa de la potencia transformadora del arte y recupera el concepto de integración corporal desde la Práctica Psicomotriz Aucouturier, para dar respuesta a la interrogante ¿cómo se vivencia la integración de la unidad corporal de las personas que practican danza? Así nos adentra en la historia personal de algunos bailarines de *vogue* de la *House of Apocalipstick* de la Ciudad de México, para darnos a ver el potencial transformador de esta expresión a partir de las interacciones psíquicas y corporales detonadas por el juego, el movimiento y la gestualidad, con las que se permiten descubrirse y construirse como corporalidades disidentes y agentes políticos frente a la aceptación y seguridad que demandan como miembros de la comunidad LGBTQ+.

## **Un legado para la comunidad dancística**

La existencia de la Cátedra es un acierto de la UAEH, y con esta publicación su legado tendrá un alcance mayor. La apuesta es entender que la profesionalización de la danza no solo involucra los cuerpos, sino un conjunto de saberes teóricos, conceptuales, contextuales y sensibles que no pueden construirse al margen de las experiencias kinéticas que son intrínsecas a la danza.

En este sentido, su realización y continuidad persigue la meta de trazar nuevos paradigmas en el abordaje de la danza reconociendo sus historias y sus cuerpos, repensando sus aproximaciones, cuestionando sus resultados en correspondencia con sus ámbitos de acción y las necesidades de quienes hacen danza dentro y fuera de los escenarios.

La Cátedra también armoniza con los objetivos del Grupo de investigación “Danza, sociedad e inclusión” y con su Línea de generación de aplicación del conocimiento “Educación y creación dancística”, a partir de los cruces con las temáticas abordadas durante las tres emisiones, en las que la doctora Tortajada ha invitado a profundizar en el papel de la danza en relación con las representaciones

de género, el papel de la investigación en el desarrollo de procesos creativos, el reconocimiento de corporalidades disidentes a la academia y la escena, el devenir histórico de las diversas técnicas dancísticas desarrolladas en nuestro país y los personajes que han dejado huella; todo ello, con la finalidad de fincar las bases para la construcción del conocimiento en el aula y la escena de la danza en Hidalgo.

En palabras de Margarita Tortajada, “Estudiar e investigar no es suficiente. El producto del trabajo debe ser difundido; no puede quedarse en el cajón o computadora, sino ponerlo frente a los/as demás para aportar en la discusión” generando “ecos y reverberaciones” que construyan cuerpos vibrantes a través de las letras y las palabras en conjunción con el movimiento. En correspondencia, con esta publicación deseamos que la contribución que nos ha brindado Margarita Tortajada a lo largo de estos años perdure y sea accesible en otro tiempo y espacio.

La especialización de la danza, corpórea y en ideas, requiere práctica, pensamiento y análisis, acciones que es preciso conciliar. Margarita Tortajada ha afirmado: “uno/a debe tener esa conexión emocional amorosa con el objeto de estudio para que sea un acto creativo, disfrutable, y encuentre gozo en el proceso e investigación”<sup>2</sup>. Después llega el momento de socializar los resultados, que independientemente de que sean aceptados o rechazados, resuenen o sean cuestionados, enriquecerán el campo de la danza. Una perspectiva sumamente valiosa para nuestra institución: saber que la investigación está amalgamada con la transformación de los saberes y el compromiso social y, por otro lado, que la danza puede ser mirada, pensada e investigada desde otras disciplinas, y esto, señala Tortajada, nutre la perspectiva propia.

Invitamos a compartir y difundir este magnífico libro que Margarita Tortajada y las y los investigadores que han participado escribieron con todo el amor a su labor, con simpatía y calidez humana, valores que caracterizan a esta Cátedra.

*Beatriz Julieta Galindo Zavala, Alba Olinka Huerta Martínez y Ricardo Campos Castro*

---

2 Fragmento de entrevista realizada a la Dra. Margarita Tortajada el 31 de mayo de 2021 en el marco del programa Memorias del Instituto de Artes. Recuperado de: <https://www.facebook.com/watch/?v=443131790229702>.

# PRESENTACIÓN



## CÁTEDRA PATRIMONIAL DE DANZA

Es un inmenso honor que la primera cátedra patrimonial dedicada a la danza del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo lleve mi nombre.

Por ello agradezco a directivos/as universitarios/as y docentes de la institución. De manera muy especial, a Erika Liliana Villanueva Concha quien, siendo directora del Instituto de Artes, hizo la propuesta de esta Cátedra, a María Teresa Paulín Ríos que como responsable de investigación en el Instituto de Artes apoyó la publicación del presente libro, y a Rosa Guadalupe Gómez Quinto, coordinadora de la Licenciatura de Danza. También al Área Académica de Danza y al Grupo de Investigación “Danza, sociedad e inclusión”, conformado por Beatriz Julieta Galindo Zavala, Alba Olinka Huerta Martínez, Cynthia Jeannette Pérez Antúnez y Ricardo Campos Castro, y a Alejandro Moya Ramírez, cuya labor fue vital en la segunda emisión de la cátedra en 2021, que debió realizarse en línea.

Reconozco el trabajo que han realizado para defender un espacio académico para la danza, su reflexión y práctica, para la formación de jóvenes en un arte y profesión dignos. De aquí egresan y egresarán grandes artistas escénicos/as, bailarines/as y coreógrafos/as que crearán imágenes y discursos para la sociedad toda; docentes que expandirán los conocimientos a las diversas poblaciones; gestores/as que sabrán difundir y sustentar el valor de un quehacer que nos hace más humanos/as.

No hay nada más cotidiano que el cuerpo. Todos/as lo somos. Todos/as accedemos a lo largo de nuestra vida a técnicas y procedimientos para utilizarlo, ya

sea para satisfacer las necesidades más inmediatas; o para comunicarnos con los/as dioses/as, la naturaleza o los/as otros/as. Es decir, para existir.

Además, el cuerpo puede convertirse en algo extraordinario, que nos permite alcanzar virtuosismo y expresión, mostrar la estética de una época y una sociedad, servir como espejo a los/as otros/as, quienes pueden verse reflejados/as en esos cuerpos trabajados disciplinada y rigurosamente. Ese, me parece, es el fin que se busca en este Instituto: el trabajo artístico, educativo, analítico, productivo, creativo, obcecado, que le da vida a quienes se comprometen con él, pero también a quienes participan en el convivio que es la escena, como espectadores/as y testigos/as.

Su labor es poderosa, como toda la educación artística. Puede formar grandes artistas, pero también hacer comunidad, ser espacio de salvación frente a la violencia y la derrota, y como lo vimos hace poco tiempo, también frente a la enfermedad, la muerte y el encierro. Puede dar placer kinético, ser un camino para el conocimiento y el autoconocimiento, un medio de movilidad social y de inclusión, un aporte a la sociedad para saberse ciudadano/a, tener agencia, conciencia de su tiempo y su espacio, su lucha y sus derechos.

La danza, práctica sociocultural que existe en toda colectividad y época, nos conecta con el presente, con la inmediatez, con la vida misma, y nos da identidad. Su poder radica en que es irreplicable, efímera, vibrante, pero revive el pasado, le da actualidad y nos une. Logra, además, la integración del hacer, sentir y pensar.

Esto lo sabe esta Universidad y por eso le ha reconocido valor académico y tiene una Licenciatura dedicada a ella. Esto implica que no pretende quedarse con la práctica y su fugacidad, sino cultivar la dimensión intelectual que posee y contribuir a afianzar el tejido social.

Durante tres emisiones, en 2019, 2021 y 2023, en esta Cátedra han colaborado generosamente grandes artistas, investigadores/as y docentes, provenientes de instituciones de educación superior y espacios independientes, que han compartido sus prácticas y reflexiones, además de gran interés, como yo misma, por establecer un diálogo con docentes y estudiantes de la UAEH, a quienes les hemos presentado nuestras propuestas, pero de quienes hemos recibido aportaciones. ¿No es acaso ese el camino de todo proceso educativo? ¿No es esa la relación obligada que existe entre maestros/as, alumnos/as, colegas? Todos/as aprendemos, todos/as preguntamos, todos/as crecemos.

La oportunidad que nos ha brindado a todos/as esta Universidad, este Instituto y esta Licenciatura nos ha beneficiado y abierto senderos de colaboración con las instituciones de las que provenimos, cuya relación seguramente se hará más estrecha en un futuro cercano. Tenemos mucho que aprender unos/as de otros/as, de más instituciones, universidades, esfuerzos independientes, de los/as profesionales de la danza, de los/as que hacen la escénica, tradicional, social, educativa, “frívola”: todas las formas posibles.

Agradezco nuevamente la invitación a establecer esta Cátedra y estos vínculos, que es una manera de reconocer a toda la investigación dancística que se realiza en el país. Además, ha permitido, a quienes hemos participado en estas tres emisiones, sentirnos parte de ella y contagiarnos de la energía de esta institución y sus docentes, y sobre todo, de los/as jóvenes, su vitalidad, sus cuestionamientos, sus miradas de asombro o de incredulidad, sus intereses.

La publicación de este trabajo (cuyos textos son presentados siguiendo el orden en el que se llevaron a cabo) permite que los aportes de quienes han participado se difundan. A todos/as ellos/as gracias por su colaboración desinteresada y solidaria: Obed Barrón *Obeja Lova*, Alexis Córdoba *Zymalia Ninfa*, Ana Patricia Farfán, Alejandra Ferreiro, Giovanni Gutiérrez *Madame Giò*, Adriana Guzmán, Eustorgio Guzmán Sanvicente, Adriana León, Carlos Nieves, Juan Carlos Palma, Miguel Pérez García, Raúl Valdovinos, Alejandro Vera y Andrea Zolá. Y todo nuestro reconocimiento a la Universidad, al Instituto, a la Licenciatura y a sus comunidades por su labor y por tender lazos hacia otros/as que también hacemos, sentimos y pensamos la danza.

*Margarita Tortajada Quiroz*





**CÁTEDRA PATRIMONIAL DE DANZA**  
**“MARGARITA TORTAJADA QUIROZ” 2019**

**Reflexiones y dispositivos para  
atrapar la danza**

La investigación es sustento del conocimiento y permite la transformación del mundo. Gracias a ella se analiza, se identifican los problemas y cuestionamientos centrales de la realidad, se ensayan respuestas, se establecen diálogos y debates, se encuentran soluciones, se acumulan saberes, se sintetizan experiencias.

La investigación dancística tiene especificidades que plantea su objeto de estudio: una práctica sociocultural efímera, con una

existencia limitada en el tiempo y el espacio, e irreplicable como suceso. La danza es una vivencia que no se plasma en productos tangibles, sino que constituye momentos energéticos y kinéticos vitales; es más un acontecer que un objeto.

La investigación dancística ha desarrollado estrategias para tratar de “asir” esa práctica, estudiarla, comprenderla, desentrañar sus significados y sentidos. Por ello ha planteado sus propias teorías y conceptos; generado sus propias metodologías y técnicas de investigación. En la emisión 2019 se hizo referencia a algunas de esas estrategias y dispositivos que se han establecido y aplicado en la creación, educación, investigación y difusión de la danza. Por ello, se reflexionó sobre la construcción de esa práctica desde una perspectiva de género; el uso y manejo de sus fuentes, y la historia e impacto de la investigación. Además, se impartieron dos talleres teórico-prácticos sobre los estudios de movimiento Laban/Bartenieff y el Lenguaje de la Danza (LOD).

El día 11 de junio se llevó a cabo la conferencia “Una historia de investigación”, de Margarita Tortajada; el Taller teórico práctico “Una introducción a los componentes conceptuales de los estudios de movimiento Laban/Bartenieff”, impartido por Ana Patricia Farfán, asistida por Andrea Zolá, y la primera sesión del Taller teórico-práctico “Posibilidades del Lenguaje de la Danza (LOD) en el desarrollo de la creatividad y la imaginación”, impartido por Alejandra Ferreiro.

El 12 de junio fueron programadas las conferencias: “Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia”, y “Las huellas de la danza, registros para su historia”, ambas de Margarita Tortajada, y “Panorama general de la investigación sobre la danza en México”, por Adriana Guzmán, además de la segunda sesión del Taller teórico-práctico “Posibilidades del Lenguaje de la Danza (LOD) en el desarrollo de la creatividad y la imaginación”, impartido por Alejandra Ferreiro.

# CONFERENCIAS



# Una historia de investigación

*Margarita Tortajada Quiroz*

## **Historia de la danza escénica mexicana**

Mi vida como investigadora es producto del trabajo que desarrollo desde hace años con varias líneas de investigación. Por un lado, está el estudio de la historia de la danza escénica mexicana del siglo xx, gracias a lo cual he podido identificar corrientes, instituciones, sistemas de entrenamiento, generaciones de artistas, propuestas dancísticas, proyectos artísticos y políticos que abarcan la educación, creación, difusión y estrategias para mantenerse vigentes. Los “cómplices” de esta danza escénica se han desarrollado estableciendo intensas relaciones y negociaciones con las esferas del poder, a través de la burocracia cultural, y recibiendo (y cuestionando) de manera directa el impacto de las políticas culturales públicas sobre su labor.

Entiendo esta danza escénica y su historia como el proceso de formación, consolidación y transformación de un campo con dinámica propia, según Bourdieu, y a sus artistas, como sujetos que expresan su cultura y sociedad en forma de refracción y no de determinación, y tienen espacio para desarrollarse individualmente; las obras artísticas son al mismo tiempo resultado de la creatividad individual y productos sociales. El ámbito en que se mueven goza de autonomía relativa respecto al resto de la sociedad y sus procesos, dada por el capital específico (dancístico) que construyen y comparten como cómplices, y la lucha por su apropiación (además de poder y prestigio), que determina la consolidación de ese universo particular (Bourdieu, 1990).

Esta línea de investigación he podido desarrollarla en varios libros, artículos, ensayos y conferencias, además de las clases que imparto dentro de la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

El primer libro en el que trabajé el planteamiento al que aquí hago referencia fue *Danza y poder* (1995), que originalmente fue mi tesis de maestría. Siguió *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa* (2000a), en el que me centré en el estudio del nacionalismo que surgió del movimiento armado y sus cuestionamientos, y tomó cuerpo en diversos géneros dancísticos. Otro más fue la revisión y actualización de *Danza y poder* original y su avance hasta 1980. Debido a su extensión fue publicado como CD: *Danza y Poder I Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)* y *Danza y Poder II Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)* (2008a).

En 2009 el foro más emblemático del país cumplió tres cuartos de siglo, y lógico era un libro sobre esa conmemoración, así que surgió (a petición del INBA), *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos* (2010).

También dentro de la línea histórica, pero como gratitud a mis maestros y compañeros del Cenidi Danza han surgido otros libros: *Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la gira de 1957* (2012), y *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello* (editora y coautora con Felipe Segura, 2016). Con ambos libros pagué mi deuda con la maestra Rosa Reyna y el maestro Felipe Segura, respectivamente, pero al mismo tiempo profundicé en momentos e instituciones centrales de la danza mexicana.

Otra celebración en la que participé fue el centenario del nacimiento de una de las más reconocidas artistas de la danza, y surgió el libro *Amalia Hernández. Artista universal y profeta en su tierra* (2017a). Este, como muchos escritos que he producido desde finales de los noventa, siguen la línea histórica, pero siempre retomando la perspectiva de los estudios de género.

Otro más, que me llevó a conocer de manera muy directa a la primera escuela de danza fundada en el país, fue una celebración más: *85 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Danza que resiste y construye* (2020).

Junto con estos libros he realizado numerosas ediciones para compilación de textos de cronistas y críticos de danza, que nos dan una visión de este arte en su

dimensión más inmediata. Así sucedió con los publicados por Raúl Flores Guerrero, Patricia Cardona, Horacio Sánchez-Flores y otros.

El Cenidi Danza ha tenido el acierto durante años de celebrar el “Homenaje Una vida en la danza”, rendido a grandes artistas que han dedicado su vida a esta labor y han hecho grandes aportaciones. Eso ha permitido que conozcamos a los creadores de manera más directa y me ha permitido entender el sentido de la historia de la danza mexicana, en términos colectivos pero también individuales. Como autora he participado en ese homenaje desde 1988, que incluye la publicación de semblanzas de los homenajeados. He trabajado sobre representantes de la danza clásica, contemporánea, folclórica, española y jazz; pioneros en diferentes estados del país; compositores, diseñadores, jefes de foro. Todos ellos/as han sido agentes del campo dancístico y vidas dedicadas a su consolidación.

Paralelamente han surgido muchos otros escritos, antecedentes o derivados de ellos y que me han señalado nuevos caminos para mi trabajo. Es el caso de capítulos de libros, artículos y ensayos publicados en revistas o revistas electrónicas de instituciones (INBA, UNAM, UAM, INAH, UVYD, UACM, Universidad Veracruzana) o esfuerzos independientes (como *Danza, Pasión & Movimiento, Variopinto o DCO*), en diccionarios y libros nacionales e internacionales (como en Benfow-Pfalzgraf, 1998 o en Seed, 2008).

Todos esos textos y espacios para publicar me han dado la oportunidad de estudiar artistas, grupos, obras, momentos históricos, generaciones en específico. Así sucedió en “La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces” (2006); “De resonancias en el cuerpo, exclamaciones y murmullos” sobre Contradanza (2013); “*Muxe*, nacionalismo posmoderno y butoh mexicano” (2015a); “Antares, de danza implacable y colisiones” (2017b); “A bailar. Provocadores, informantes y custodios de los saberes del cuerpo” (2017c).

## **De la danza y los géneros**

En 1994 inicié el Doctorado en Ciencias Sociales dentro del Área Mujer y relaciones de género. Ese mismo año había dejado de bailar, me concentraba en mi trabajo como investigadora de danza y estaba embarazada por primera vez. Esas

vicisitudes, así como textos revisados e intercambios con maestras y compañeras, me permitieron abrir una nueva línea de investigación dentro del Cenidi Danza (Danza y género). Pude entonces estudiar la historia de la danza a partir de una nueva visión, y ahondar en dimensiones del cuerpo sexuado y sexualizado que antes solo consideraba como obvios.

Con esa línea de investigación he confirmado que, a pesar de su situación subalterna, las mujeres han hecho importantes aportes a diversos espacios y prácticas socioculturales. Uno de los privilegiados es la danza escénica, que le ha permitido a innumerables bailarinas y coreógrafas cuestionar discursos hegemónicos y avanzar en la lucha por la construcción de una identidad propia, alejada de los patrones patriarcales. Estas artistas han utilizado la danza como un medio de liberación y apropiación de su cuerpo, modificación de su entorno y como un vehículo de expresión y autoconocimiento.

El trabajo que he realizado tiene un carácter histórico y político, pues no concibo a la danza (ni ninguna práctica humana) lejos de esas realidades. Así, he estudiado el desarrollo de la danza a lo largo del tiempo y en contextos diferentes; identificar a las/os protagonistas fundamentales y, sobre todo, las transformaciones que experimentaron en su trabajo artístico, su reelaboración de los discursos hegemónicos, su búsqueda de una identidad propia como mujeres, y la construcción de su auto-representación.

Por ello desde mi estancia en el Doctorado, me integré al Colectivo Mujeres en el Arte (ComuArte), en donde también he estudiado y discutido en nuestro seminario y encuentros anuales la vida de muchas bailarinas y coreógrafas (fundamentalmente mexicanas), con el fin de que otras mujeres puedan reconocerse en ellas y sus luchas y alejarse de la condición silenciosa en que muchas viven. También de ahí han surgido publicaciones, como “Vetas abiertas. De bailarinas y creadoras mexicanas: Claudia Lavista, Alicia Sánchez y Evoé Sotelo” (2011a), o “Para Carmen Castro... Evocaciones de una danza honesta” (2019a).

Considerar el silencio es muy importante para mí, porque es una de las razones por las que la danza escénica se identifica con las mujeres. Esto, aunado a la cercanía con el cuerpo y al hecho de ser una manifestación subjetiva, artística e “improductiva”, se considera “propia” para “débiles”.

El género lo entiendo como una construcción sociocultural que supone formas opuestas, excluyentes y jerarquizadas de ser, sentir, pensar y actuar, que atraviesan y simbolizan todas las esferas de la vida y se tornan en desigualdad. Esto impacta a todos los géneros y no solo a las mujeres, así que he estudiado también el significado de ser hombre en la danza. Me acerqué a su realidad, a las definiciones de “hombre verdadero”, a la construcción de masculinidades hegemónicas, al desprestigio de los bailarines, a su avance en la historia de la danza, a los juegos de poder con las mujeres.

Todas estas reflexiones las he podido desarrollar en varios libros: *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, la tesis del Doctorado que fue publicada (2001a, reedición 2012). *Mujeres de danza combativa* (1999, reedición 2012). *Danza y género*, que fue publicado por varias instituciones de Sinaloa (2001b, reedición 2011) y en donde hago reflexiones teóricas a partir del significado de ser hombre y ser mujer en la danza. *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*, publicado por el INBA (2000b, reedición 2011). *Danza de hombre*, publicado en Culiacán por varias instituciones, entre ellas el Instituto de Sinaloa de las Mujeres (2005a).

Durante varios años trabajé el proyecto de investigación “Bailarines/as y sexualidad”, gracias al que me acerqué a estudiantes y profesionales de la danza escénica mexicana de todo el país. De los resultados de un censo, cuestionarios y entrevistas surgieron varios artículos como “Voces y perspectivas de estudiantes de danza en México” (2005b); “Estudio comparativo. Voces de estudiantes y bailarines/as profesionales de México” (2008c y 2008d); y un estudio sobre la maternidad y la paternidad entre bailarines/as “Danza, viven y se reproducen” (2008b).

Además de estos textos existen muchos otros artículos y ponencias en donde he estudiado a las mujeres y a los hombres en la danza. Menciono solo “Danza de identidad: Cecilia Appleton y Miguel Mancillas” (2016), y “Mujeres de danza en el desierto” (2019b).

## **Investigación de la investigación**

Otra línea más ha sido profundizar en la danza y su materia; en los procesos de reflexión de ella, y en buscar atraparla en palabras y prácticas. Resultado de ello han sido publicados: “La investigación artística” (1993); “Dance Research in México”

(1994); “La investigación artística mexicana en el siglo xx” (2008e); “Todos/as a bailar. El poder del cuerpo y de la danza” (2009a); “De lo que no se puede hablar, mejor es no callarse. Reflexiones sobre el proceso de creación coreográfica” (2009b); “El casorio de las disciplinas y la danza” (2011b); “Propuesta de categorías para el estudio de la danza mexicana (Convivencia de lo antagónico y lo heterogéneo)” (2015b).

Estudiar e investigar no es suficiente. El producto del trabajo debe ser difundido; no puede quedarse en el cajón o computadora, sino ponerlo frente a los/as demás para aportar en la discusión. Por ello el trabajo de investigación es muy similar al de la danza escénica. No termina cuando se ha concluido la obra, sino que debe difundirse: su razón de ser son los/as otros/as para compartir y cuestionar todos/as juntos/as.

Así como la danza escénica requiere foros y espacios para llegar a los diversos públicos, la investigación necesita sus canales, que generalmente son publicaciones, pero también seminarios, encuentros o congresos. Solo así se puede entablar el diálogo con los/as demás.

Ese diálogo pone a discutir, no solo el conocimiento y experiencias, sino que constituye, según Eisner, “una de las mejores maneras de poner a prueba las creencias” que imperan en ese campo; “no buscar pruebas, no ir más allá de la mera opinión [sentido común, juicios y prejuicios], no someter a las propias creencias personales a un escrutinio y examen públicos supone, con demasiada frecuencia, establecer la superstición como guía de la acción” (1997, p. 4).

La investigación es un producto social, para otros/as, y no solo se realiza por el gusto de hacerla. Por eso es necesario compartir el trabajo de investigación que, para mí ha sido muy satisfactorio porque me ha traído a este lugar y este momento. Hay mucho por hacer en diversos caminos y líneas de investigación, profundizar en ellas, abrir nuevas: ampliar la labor investigativa, expandirla y consolidarla.

## Referencias

Benfow-Pfalzgraf, Taryn (Ed.). (1998). *Dictionary of Modern Dance*. Detroit-Nueva York. St. James Press.

- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México. Ed. Grijalbo-CNCA.
- Eisner, Elliot W. (1997). Investigación en la educación de arte: ¿qué se puede esperar? *Educación artística*, n. 18-19, 2-14.
- Seed, Patricia (Ed.). (2008). *José Limón and La Malinche*. Austin. University of Texas.
- Segura, Felipe y Tortajada, Margarita (2016). *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*. México. SC-INBA-Laripse-Cenart-PADID.
- Tortajada Quiroz, Margarita (1993). La investigación artística. *Memoria de la I Reunión Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Artística Superior. La Educación Artística del siglo que viene*. Xalapa. CNCA-INBA-ANUIES-UV.
- Tortajada Quiroz, Margarita y Stark, Alan (1994). Dance Research in Mexico. *Dance Research Journal*, 26/2, 73-78.
- Tortajada Quiroz Margarita (1995). *Danza y poder*. México. INBA.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Mujeres de danza combativa*. México. Conaculta (reedición 2012, INBA).
- \_\_\_\_\_ (2000a). *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa*. México. INHERM.
- \_\_\_\_\_ (2000b). *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*. México. INBA (reedición 2011).
- \_\_\_\_\_ (2001a). *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México. Conaculta-INBA (reedición 2012, INBA).
- \_\_\_\_\_ (2001b). *Danza y género*. Culiacán. COBAES-DIFOCUR (reedición 2011, México, INBA).
- \_\_\_\_\_ (2005a). *Danza de hombre*. Culiacán. SOMECS-Sinaloa-Archivo Histórico del Estado de Sinaloa-ISMUJER.
- \_\_\_\_\_ (2005b). Voces y perspectivas de estudiantes de danza en México. *DCO. Revista Mexicana de Danza, Cultura del Cuerpo, Obsesiones de la Imagen Contemporánea*, año 1, n. 3, 26-31.
- \_\_\_\_\_ (2006). La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces. *Casa del Tiempo*, vol. VIII, época III, n. 95-96, 73-80.
- \_\_\_\_\_ (2008a) *Danza y Poder I Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963) y Danza y Poder II Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*.

México. Conaculta-INBA-Cenart.

- 
- \_\_\_\_\_ (2008b). Danza, viven y se reproducen. *Revista DCO Danza Cuerpo Obsesión*, n. 9-10, 46-49.
- 
- \_\_\_\_\_ (2008c). Estudio comparativo. Voces de estudiantes y bailarines/as profesionales de México. 1ª parte. *Danza, Pasión & Movimiento*, año 1, n. 3, 47-50.
- 
- \_\_\_\_\_ (2008d). Estudio comparativo. Voces de estudiantes y bailarines/as profesionales de México. 2ª parte. *Danza, Pasión & Movimiento*, año 1, n. 4, 51-54.
- 
- \_\_\_\_\_ (2008e). La investigación artística mexicana en el siglo xx: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes. *Cultura y representaciones sociales. Revista de Ciencias Sociales*, año 2, n. 4, 169-196.
- 
- \_\_\_\_\_ (2009a). Todos/as a bailar. El poder del cuerpo y de la danza. En A. Mondragón (Coord.), *Contribuciones del arte a la pedagogía y la epistemología en la educación superior. Un abordaje interdisciplinario (188-203)*. México. UAM.
- 
- \_\_\_\_\_ (2009b). De lo que no se puede hablar, mejor es no callarse. Reflexiones sobre el proceso de creación coreográfica. *Casa del Tiempo*, época III, vol. IV, n. 25, 76-80.
- 
- \_\_\_\_\_ (2010). *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos*. México. Conaculta-INBA.
- 
- \_\_\_\_\_ (2011a). Vetas abiertas. De bailarinas y creadoras mexicanas: Claudia Lavista, Alicia Sánchez y Evoé Sotelo. En R. Iniesta Marsano (Ed.), *Mujeres versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas (347-382)*. Valencia. Rivera Editores.
- 
- \_\_\_\_\_ (2011b). El casorio de las disciplinas y la danza. *Centrífuga. Bodas. Revista de Investigación Dancística*, n. 4, 37-41.
- 
- \_\_\_\_\_ (2012). *Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la gira de 1957*. México. Conaculta-PADID-Cenart.
- 
- \_\_\_\_\_ (2013). De resonancias en el cuerpo, exclamaciones y

- murmullos. Tres décadas de Contradanza y su visión femenina. *Contradanza 30 años*. México, Conaculta-INBA, 1-48.
- 
- \_\_\_\_\_ (2015a). Muxe, nacionalismo posmoderno y butoh mexicano. En H. Rosales (Ed.), *México... nunca más. Expresiones artísticas y contextos socioculturales en una era postnacional* (111-130). Cuernavaca. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias CRIM UNAM.
- 
- \_\_\_\_\_ (2015b). Propuesta de categorías para el estudio de la danza mexicana (Convivencia de lo antagónico y lo heterogéneo). DCO Danza Cuerpo Obsesión, ed. especial, 32-41.
- 
- \_\_\_\_\_ (2016). Danza de identidad: Cecilia Appleton y Miguel Mancillas. *Reflexiones marginales*, n. 36. En [www.reflexionesmarginales.com/3.0/danza-de-identidad-cecilia-appleton-y-miguel-mancillas/](http://www.reflexionesmarginales.com/3.0/danza-de-identidad-cecilia-appleton-y-miguel-mancillas/)
- 
- \_\_\_\_\_ (2017a). *Amalia Hernández. Artista universal y profeta en su tierra*. México. BFM,AC-SC-INBA-Fomento Cultural Banamex-Fundación Roberto Hernández Ramírez.
- 
- \_\_\_\_\_ (2017b). Antares, de danza implacable y colisiones. En A. Guzmán (Ed.), *México coreográfico. Danzantes de letras y pies* (239-259). México. SC-INBA-CND. En: [https://www.academia.edu/34327295/M%C3%A9xico\\_coreogr%C3%A1fico\\_Danzantes\\_de\\_letras\\_y\\_pies](https://www.academia.edu/34327295/M%C3%A9xico_coreogr%C3%A1fico_Danzantes_de_letras_y_pies)
- 
- \_\_\_\_\_ (2017c). A bailar. Provocadores, informantes y custodios de los saberes del cuerpo. *Interdanza*, año 5, n. 45, 77-85.
- 
- \_\_\_\_\_ (2019a). Para Carmen Castro... Evocaciones de una danza honesta". En L. Armijo (Ed.), *Seguimos en pie* (11-73). México. ComuArte-Eterno Femenino Ediciones.
- 
- \_\_\_\_\_ (2019b). Mujeres de danza en el desierto. En F. Huerta Rojas y M. Castro Espinosa (Coord.), *Imaginario y representaciones estéticas de género en las artes* (37-57). México. UACM.
- 
- \_\_\_\_\_ (2020). *85 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Danza que resiste y construye*. México. INBA-Cenart-(in)Fluir Ediciones.



# Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia<sup>1</sup>

*Margarita Tortajada Quiroz*

Como en cualquier actividad, el género está presente en la danza escénica, y es el arte el que propiamente “da cuerpo” a hombres y mujeres, sus conductas y reflexiones. Este trabajo se propone una revisión histórica de la construcción y representación de la *ballerina* romántica, el ballet moderno, las pioneras del siglo xx y la danza moderna.

## **Transformación de bailarinas y *ballerinas* románticas**

A finales del siglo xviii, el obispo de Durham declaró en la Casa de los Lores que los franceses habían invadido Inglaterra, y ejemplificó con las bailarinas indecentes que les habían enviado, que se exhibían en los escenarios y corrompían los sentimientos morales del pueblo (Clarke y Crisp, 1981, p. 144).

Esto sucedía precisamente en los momentos en que en Occidente prevalecía la idea de que las mujeres debían mantener “oculta su vida” (Simon, cit. en Perrot y Martin-Fugier, 1991, p. 305) y se consideraba que fuera del hogar y del matrimonio no tenían salvación.

Por tal motivo, las de teatro, que vivían de “sus encantos”, eran unas “desvergonzadas”, y representaban un peligro porque explotaban el erotismo que, como señala Bataille, pertenece a un territorio “diabólico” (Barrantes y Anaya, 2002, p. 78).

Entre las élites sociopolíticas, las actividades del cuerpo se consideraban inmorales y formas de ornato que impedían la productividad económica. El pensamiento cristiano, con su relación de amor-odio con el cuerpo y que considera al ser humano como un alma presa en él, influyó en la concepción del cuerpo femenino como saturado de sexualidad y gobernado por una irracionalidad ligada al sexo. Esto se acentuaba en el caso de las bailarinas, quienes tenían cuerpos activos, además de, como el resto de las mujeres, cuerpos abiertos a “los apetitos de la carne”, gracias a lo cual se liberaba al cuerpo masculino de la “responsabilidad directa en la acción pecaminosa, ubicándolo en un rol pasivo de víctima de las insaciables apetencias de la lujuria femenina” (Mirande, 2001, p. 89). Así que las quejas del obispo Durham eran “comprensibles”.

Las identificaciones de la danza con el pecado y la improductividad que hizo la sociedad burguesa tenían referentes concretos: muchas de las bailarinas, que en su mayoría provenían de las clases bajas, se convirtieron en “protegidas”. Para una muchacha atractiva la danza representaba un camino de movilidad dentro de esa cerrada sociedad falocéntrica que la discriminaba, una alternativa para dejar las profesiones consideradas “femeninas”, como lavanderas o costureras, y utilizaron la seducción como medio para lograrlo (Bourcier, 1981, p. 128).<sup>2</sup>

Para ser aceptadas en la danza escénica profesional (en sus orígenes una actividad masculina, por el prestigio que tenía), las mujeres tuvieron que luchar. Hasta el siglo XVIII habían sido relegadas, y salvo algunos casos excepcionales, su presencia había sido nula; y cuando habían participado lo hicieron en condiciones desfavorables. Su técnica dancística era todavía muy rudimentaria en comparación con el brillante

---

2 Así lo señala Giacomo Casanova (1725-1798) en sus *Memorias*, quien recomendó a una lavandera para integrarse al cuerpo de figurantes y cuando preguntó cuánto ganaría: “Nada, le respondieron, en la Ópera [de París] las comparsas no se pagan. Pero no se preocupe por esto. Tal como es usted, pronto encontrará diez señores ricos que se disputarán el honor de subvertir a esa falta de honorarios”. Esa costumbre se mantuvo por largo tiempo, pues “era un certificado de mundanidad mantener a una ‘muchacha de la Ópera’” (Casanova, cit. en Bourcier, 1981, p. 128).

nivel que habían alcanzado los varones, y las limitaciones que el vestuario imponía a su movimiento y expresividad impedían el uso pleno del cuerpo.

Así que las bailarinas lograron en el siglo XVIII impulsar de manera especial el desarrollo técnico del ballet. Un ejemplo lo da Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710-1770), estrella de la Ópera de París que se especializó en las danzas vivas. Las habilidades que desarrolló incluían toda suerte de *tours de force* técnicos que no eran considerados movimientos “graciosos” y, por lo tanto, impropios para las bailarinas. Por ello Voltaire dijo que bailaba “como un hombre”, aunque Noverre escribió que su danza era viva, “ligera y llena de alegría y brillantez” (Johann Pasch, cit. en Daly, 1987, p. 57).

Anne Heinel (1753-1808), bailarina alemana de la Ópera, impuso el uso de varias piruetas entre los y las bailarinas desde 1766, promoviendo el desarrollo técnico del ballet. A la llamada “reina de la danza” Noverre la consideraba “el modelo más perfecto de la danza seria” (Adair, 1992, p. 157).

Marie Sallé (1707-1756), integrante de la Ópera de París y considerada una gran bailarina, fue también una reformadora muy importante del vestuario teatral. Hizo predominar la expresión sobre la técnica y logró suavizar las actitudes rígidas de la danza de ese tiempo. Además de bailar en la Ópera se presentó en Londres, donde cautivó al público, y en la presentación del ballet *Alcine* en traje de hombre, le lanzaron bolsas llenas de oro al foro (Clarke y Crisp, 1981, pp. 136-137).

Rivales acérrimas en el foro, Marie Camargo y Marie Sallé encarnaron el conflicto en la danza escénica. Camargo fue una bailarina virtuosa y Sallé una artista dramática. Adorada por la brillantez y vivacidad de sus presentaciones, y una técnica excepcional para su tiempo, Camargo decidió de manera inaudita tomarse la libertad de cortarse la falda hasta el tobillo, a fin de que el público pudiera apreciar su virtuosismo, especialmente sus famosos *entrechat-quatre*, que introdujo al ballet.

Del mismo modo, Sallé innovó de manera importante el vestuario teatral, por razones más artísticas que técnicas. En 1734 apareció en el ballet *Pigmalión* en el Covent Garden de Londres, interpretando a una estatua griega que cobraba vida, y en vez de subir al foro con la indumentaria formal tradicional y con el complicado peinado de la época, fielmente apegado al ideal antiguo, utilizó una suave túnica griega y el cabello suelto con naturalidad.

Los cambios introducidos por Camargo y Sallé iniciaron un progresivo ajuste del vestuario en función de las necesidades de la intérprete, y participaron en “la batalla entre las faldas voluminosas y la libertad muscular”. Sin embargo, fue hasta después de la Revolución Francesa que Maillot, el modisto de la Ópera, crearía las mallas que dieron “el triunfo efectivo de la libertad de movimiento”, pero que de inmediato fueron sancionadas por el Papa, “dictaminando que fueran azules para que no sugirieran el color demasiado peligroso de la carne” (Haskell, 1958, p. 26).

Las innovaciones en el vestuario fueron fundamentales para la historia de la danza por razones técnicas, pues permitieron una mayor movilidad, pero también por motivos estéticos y expresivos, ya que el cuerpo participó de manera más plena. La postura más abierta de las mujeres en relación con su cuerpo y la posibilidad de mostrarlo fue una constante durante el siglo XIX, y al finalizar este, las bailarinas italianas tuvieron la osadía de utilizar el tutú corto para mostrar las piernas en su totalidad, vestuario que obtuvo la aceptación del público.

A pesar de las críticas, las mujeres lograron posicionarse como el elemento central del ballet en el siglo XIX. Con el Romanticismo (iniciado en 1832 con el estreno en la Ópera de París de *La sífide*) surgieron las *ballerinas*, quienes se adueñaron de los escenarios europeos. La primera fue Marie Taglioni (Estocolmo, 1804-Marsella, 1884), la perfecta representación de la sífide y del ideal de la mujer en ese siglo, que implicaba la casi desaparición del cuerpo. La delgada, pálida y casi inmaterial Taglioni, quien usaba por primera vez las zapatillas de punta y vestía un blanco tutú a la rodilla, fue vista como un ángel, un ser etéreo y sin cuerpo. Incluso su personaje estaba imposibilitado de tener ningún tipo de contacto físico, razón por la cual ella moría al caer en brazos de su amado. En 1834 debutó Fanny Elssler (Viena 1810-1884), conocida como “La meretriz Fanny”, quien explotó la imagen de mujer sensual y pasional. Su personalidad teatral andrógina, que apelaba al hermafrodita, fascinó a los románticos.

El escritor francés Teófilo Gautier (1811-1872) catalogó a Taglioni como bailarina cristiana y a Elssler como bailarina pagana, en alusión al conflicto espíritu-cuerpo, ángel-demonio, María-Eva; los polos positivo y negativo del género femenino (Corbin, 1991, p. 221).

Hubo otras grandes *ballerinas*, como Carlotta Grisi (Visinada, Italia 1819-Ginebra,

Suiza 1899) que logró la síntesis del Romanticismo en *Giselle* (1841) con un personaje etéreo y casto, pero a la vez erótico que vivía las dimensiones del sueño y la sensualidad (Reimer, 1975, p. 27): una inocente campesina que se transforma en *willis*<sup>3</sup>, aunque sin consumir su venganza.

Estas *ballerinas* y muchas más se convirtieron en la razón de ser del ballet, y los públicos les guardaron culto más que a su danza; asistían a los teatros a admirar su interpretación, pero fundamentalmente sus encantos y su osadía física. Un ejemplo fue la misma *Grisi en La Péri* (Ópera de París, 1843), en la cual debía lanzarse desde una plataforma de dos metros de alto para aterrizar en los brazos de su *partner*, Lucien Petipa. En una función debió repetir el salto varias veces, hasta que el público quedó satisfecho (Clarke y Crisp, 1981, p. 149).

Aunque ellas tenían el poder de cautivar al público y aparecían como mujeres exitosas y deseables, no eran respetadas socialmente (salvo las grandes estrellas): se mantenía su estigma por provenir de clases bajas y porque su actividad profesional era “sexualmente impropia”. Así se consideraba y se explotaban comercialmente como productos exóticos y afrodisíacos, llegando al grado de que el administrador de la Ópera de París permitió que “los abonados” entraran en el *foyer de la danse* para “escogerlas en su mismo terreno” (Bourcier, 1981, p. 166), a manera de vitrina privada, para cumplir sus objetivos amorosos.

Era muy clara la intención de Monsieur Véron, pues sabía que el erotismo requiere de

... realidad sensible, física, corpórea, natural, animal, en la que los sentidos son piedra angular y puente de comunicación primaria e instintiva, por medio de los cuales se logra una mágica [con] fusión entre el ver y el creer, así como entre el ser humano y el animal. Este es el ámbito propicio para el inicio de la aventura, de la pasión, de la ilusión, de la imaginación, gracias al admirable, pero, a la vez, primario, ejercicio sensorial (Barrantes y Anaya, 2002, p. 78).

---

3 Las *willis* son espíritus nocturnos de muchachas que han muerto antes de su boda y que han sufrido la infidelidad de su amado. Salen de sus tumbas a bailar en el bosque y vengarse de cualquier hombre que por ahí cruce. Obligan a su víctima a bailar hasta morir y lanzan su cadáver a un lago.

A pesar de la fuerza que tomaron, las *ballerinas* continuaron siendo “protegidas” por razones económicas y porque sus seguidores continuaban viéndolas como objetos sexuales. Ellas bailaban para ellos y se mostraban accesibles, tanto en su danza, como fuera del escenario (Patrozzi, 1995).

Esa situación, y su constante repetición, condujeron al agotamiento del modelo romántico hasta el extremo de hacer desaparecer totalmente a los varones, cuyo lugar lo ocuparían, vestidas de hombre, las más atractivas y voluptuosas bailarinas de las compañías. El Romanticismo, así pues, llegó a su fin en 1870 con el estreno de *Coppélia*, obra en la que Eugénie Fiacre, la bailarina más bella de la Ópera de París, interpretó el personaje masculino. A partir de ahí, durante *La Belle Époque*, las bailarinas fueron sinónimo de carne de cañón que en su mayoría carecían de un respaldo técnico y artístico. A decir de Haskell, las “ratas” (el cuerpo de baile de la Ópera de París<sup>4</sup>) solo se justificaban como “modelos del gran pintor Degas” (1958, p. 38).

## Imágenes y miradas

Aunque en el Romanticismo las *ballerinas* ocuparon una incuestionable posición privilegiada, debieron negociar para obtenerlo. A cambio, aceptaron el predominio de los hombres, se dejaron “construir” por ellos y reprodujeron las imágenes que ellos crearon.

El ballet, como el arte en general, que es “a menudo resultado de la búsqueda de un reino de la sensibilidad”, puede convertirse en “una trampa para las mujeres” (Bovenschen, 1986, p. 25). En el caso de la *ballerina*, su poder sobre el escenario terminó por reforzar los patrones hegemónicos patriarcales. Al imponerse el punto de vista masculino en la producción y recepción de este arte se garantizó que esa esfera le fuera “externa, extraña y remota” a las mujeres (Bovenschen, 1986, p. 25).

Por su forma narrativa y técnica, y por su efecto sobre el cuerpo femenino, el ballet romántico articuló la ideología del patriarcado en términos estéticos y políticos, A través de la danza, los hombres se apropiaban de la mujer, en la medida en que

---

4 Se les llamaba “ratas” por el sonido que producían las bailarinas corriendo.

esta internalizaba esa forma dancística, convirtiéndose en un “cuerpo colonizado” (Vigier, 1994).

Por la idealización que hace de la imagen de la mujer a través de la *ballerina*, el ballet “no sirve para representar la experiencia de la mujer particular que está bailando en el foro, sino su rol en las vidas y fantasías de los hombres directores, coreógrafos y miembros de la audiencia” (Cooper, 1990, p. 34), y muchas veces de ellas mismas (manifestación de la violencia simbólica<sup>5</sup> que viven). El quehacer de la *ballerina* romántica, su trabajo técnico e interpretativo, estaba dictado por hombres. Formada por el maestro, ella bailaba una obra creada por el coreógrafo, su danza la promovía un empresario y quien consumía el producto artístico era un espectador. Todos ellos se apropiaban del cuerpo de la bailarina, y en función de su placer, le imponían el ideal masculino; no la percibían como una artista creativa sino como un medio para proyectar su visión. En el ballet romántico, el poder del cuerpo femenino estaba hecho para existir y circular en el sistema de intercambio entre hombres.

En la danza, como en todo arte escénico de representación, se da una relación entre el que ve y el que es visto. Estas posiciones tienen implicaciones genéricas: el que se exhibe para ser visto juega un papel pasivo, “femenino”, y el que ve, el que posee la imagen, está en una posición de poder, “masculino”. A esta relación se le nombra “mirada masculina” (*male gaze*) (Daly, 1991, p. 2), y en muchos sentidos expresa el erotismo de ambos géneros (Alberoni, cit. en Valdés, Sapién y Córdoba, 2004, p. 36).

La lectura de una imagen en la danza depende de quien la está viendo, y el público desempeña el papel de voyeurista en relación con la bailarina. El voyeurista tiene poder sobre lo que ve, y la bailarina parece exhibirse para gratificar el deseo del público. La relación de poder ejecutante-público no tiene equilibrio, pues la bailarina no puede controlar la manera en que se le percibe. La mirada masculina es activa y la mujer procede como “la-que-es-vista”, pasivamente; se presenta como un cuerpo sexuado, como carne de mujer. Y la mirada de quien la ve encuentra placer “en ver lo que es prohibido en relación con el cuerpo de la mujer”: ahí está el lugar del deseo (Done,

---

<sup>5</sup> La violencia simbólica se refiere al ejercicio de la violencia con la complicidad o consentimiento del/la violentado/a (Bourdieu, 1996, p. 22).

cit. en Adair, 1992, p. 77).<sup>6</sup>

La danza escénica le da una oportunidad ideal al voyerista. Sentado en la oscuridad, goza con el cuerpo exhibido de una mujer, con sus actitudes y sugerencias, sus movimientos e intensidad, y lo vive eróticamente, pues su experiencia incorpora, “como parte de su ejercicio sustantivo, a la imaginación y a la alteridad” (Barrantes y Anaya, 2002, p. 79).

Con la internalización del ideal masculino, la *ballerina* buscó satisfacer la mirada masculina. Ella era consciente de que su función y objetivo era representar ese ideal<sup>7</sup> y centró su atención en “agradar”. La mirada masculina, como parte de las relaciones de poder en el ballet, era un medio de supervisar y controlar a las mujeres; ellas internalizaron la mirada y vivieron confinadas bajo un constante sentido de vigilancia, se asomaron a sí mismas en el espejo real o en el interior, volviendo la mirada contra ellas.

El ballet romántico impuso el ideal de fragilidad y ligereza a las mujeres, aunque estas debían desplegar una enorme energía física para aparentarlas. Asimismo, explotó eróticamente las imágenes estereotipadas de la sexualidad femenina (María o Eva) y la *ballerina* participó activamente en ese proceso, identificándose con ellas en términos de “actriz de su ‘identidad’” femenina (Assoun, 1994, p. 21), y convirtiéndose en objeto para el voyerista.

Las *ballerinas* estaban cercadas por las imágenes del cuerpo femenino que representaban el deseo y el poder masculino, en lugar de los deseos y visiones internas de las mujeres. ¿Podían ellas identificarse con esos seres fantásticos, signos eróticos masculinos? ¿Tenía esa danza poder de subversión?

Legendre dice que “la danza pone en escena el cuerpo del deseo” y, al respecto, Margarita Baz sostiene que “visto desde las dimensiones psicosociológica, institucional y cultural, el bailarín/la bailarina es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos; es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre, como

---

6 A menos que se especifique lo contrario, todas las traducciones son de la autora.

7 Incluso una bailarina de la Ópera de París declaró “Como bailarinas, nuestra meta es representar el ideal de los hombres” (Vigier, 1994, p. 53).

afirmación de la existencia” (1996, p. 135).

Así, aunque la bailarina no puede controlar la manera en que se la ve, sí puede tener una motivación y definición propias que difieren a la ya señalada. Según el psicoanálisis, la bailarina (y también el bailarín) se muestra en el escenario porque ahí se imagina deseada y valorada. Ella es capaz de abrirse (frente a otros) a la experiencia de ser mujer, a su sexualidad, en la medida en que no es la realidad lo que está sucediendo sobre el escenario, sino una “metáfora de la vida” en la que ella no es ella, sino que se encuentra viviendo una experiencia onírica.

Por ello, a las *ballerinas* románticas no solo hay que verlas como objetos eróticos. Efectivamente, ellas desplegaban su capacidad de seducción en la danza, y con ello ejercían cierto poder sobre el espectador, pero su fin no era únicamente convertirse en “objetos estéticos [...] destinados a suscitar la admiración tanto como el deseo” (Bourdieu, 1996, p. 85). La seducción que pretende lograr una bailarina, es a partir, sí, de su belleza, pero también de sus logros (físicos, emocionales e intelectuales): control y dominio de su cuerpo, creación artística, realización como ser creativo y productivo, expresividad.

Por tal motivo, en el ballet romántico puede (en presente, porque sigue vigente) sobrevivir la capacidad de la danza para cuestionar el discurso y prácticas dominantes. Esta, como disciplina y como cuerpo vivido, forma y entrena al cuerpo femenino y permite que la mujer tenga una mayor conciencia de sí misma; no olvida ni divide su cuerpo, está presente como una totalidad. El discurso kinético de la danza le provoca emociones y sensaciones que modifican su interioridad y la proveen de un medio para eventualmente alcanzar el autoconocimiento y, más tarde, elaborar su propia representación.

## **Percepciones masculinas**

Artistas y críticos han hablado sobre el papel de la *ballerina* en la satisfacción de los deseos masculinos. Gautier, cuyo criterio expresa el predominante en el Romanticismo, describe la naturaleza del ballet solo como el medio para exhibir cuerpos hermosos y bellas formas, y expresar las pasiones, la agresividad de los hombres y la gentil resistencia de las mujeres. Hace una fetichización de la *ballerina* y

rechaza al bailarín varón.

También el crítico francés Jules Janin (1804-1874) ataca a los bailarines pues, para él, los hombres están hechos para “sostener un mosquete y una espada y para usar un uniforme” y no para bailar como lo hacen las mujeres. Le resultan intolerables y se felicita de haberlos removido del foro en el Romanticismo (Daly, 1987, p. 59).

Tanto a Gautier como a Janin les parece que los bailarines varones minimizan el poder y la autoridad de los hombres (al exhibirse, es decir, al tomar una posición “femenina”), en tanto que las mujeres se convirtieron en el centro del ballet con el fin de ser poseídas como objetos del deseo.

Por su parte, en el siglo xx, el reconocido coreógrafo rusoestadounidense George Balanchine (1904-1983) definió el papel que debe jugar la *ballerina* vista a través de la mirada del hombre (coreógrafo y espectador):

El principio del ballet clásico es la mujer. La mujer es reina [...] el hombre es príncipe consorte [...] si la mujer fuera menos importante, entonces no sería ballet. El cuerpo de la mujer es más flexible, tiene más técnica. ¿Por qué? ¿Por qué es Venus la diosa del amor, y no un hombre? Las cosas son como son. La mujer es como es. Ellas no tienen que pelear ni ir a la guerra. Los hombres pueden ser generales si quieren, o doctores, o lo que sea. Pero la función de la mujer es fascinar al hombre (Balanchine, cit. en Kraus y Chapman, 1981, p. 173).

Balanchine sostiene que “el ballet es una cosa puramente femenina; es un jardín de hermosas flores, y el hombre es el jardinero” (Balanchine, cit. en Vigier, 1994, p. 58). Identifica a la flor-*ballerina* como pasiva, entrenada para servir al ideal estético del jardinero-hombre, quien posee el conocimiento sobre la creación dancística y le dará valor al cuerpo de la bailarina a través de su mirada. Balanchine afirma: “Cuando tienes un jardín lleno de flores, no les preguntas ¿qué quieren decir?, ¿cuál es su significado? Tú solamente las disfrutas” (Balanchine, cit. en Vigier, 1994, p. 59). Para él, la mujer solo es un objeto de deseo que debe aceptar su inferioridad en el campo de la acción y la creatividad.<sup>8</sup>

---

8 Gelsey Kirkland, una de las *ballerinas* de Balanchine, en su autobiografía *Dancing on my Grave* (1986)

El bailarín también rusoestadounidense Igor Youskevitch (1913-1994) opina en el mismo sentido, y sostiene que el *pas de deux* tradicional del ballet es una representación de la vida en la que el hombre, como un caballero galante, ayuda a la mujer y voluntariamente se presta a darle confort. Por su parte, los bailarines varones muestran en el ballet sus inclinaciones como líderes y héroes. Reflejando los estereotipos genéricos, sostiene que el sexo femenino no necesita una motivación significativa para bailar, mientras que el bailarín masculino debe justificar la acción (Youskevitch, cit. en Hanna, 1988, p. 39).

A la mirada masculina no le interesa el significado del cuerpo, espíritu, mente o imaginación femeninas; solo está interesada en satisfacer su placer y deseo de poder, y en que se cumplan sus demandas en los cuerpos femeninos jóvenes, blancos y delgados (y fuertes y con sólida técnica). Planteado en esos términos, el ballet romántico borró a la mujer como sujeto y la presentó como cuerpo fetichizado que, aparentemente sin esfuerzo, era manipulado por el bailarín varón. Este tomaba a la mujer, la elevaba, la cargaba, la sacudía; la pasaba por sus hombros, sus piernas: la *ballerina* le pertenecía y la manipulaba, aunque solo aparentaba ser su “tercera pierna”.

Dentro de esta lógica del ballet, las *ballerinas* han debido actuar pasivamente y soportar ser consideradas como ideal de belleza:

Las mujeres debían ser hermosas o, por lo menos, fascinantes... [así] obedecía[n] a la estética del más fuerte. Toda mujer [*ballerina*] se identificaba con el imperativo prescrito de superar a cualquier otra mujer [*ballerina*]... Se trata de un concepto convencional de lo estético que opera mediante superlativos, mediante ideas que supuestamente expresan lo grande, lo excepcional, lo especial, lo significativo (Lenk, cit. en Ecker, 1986, p. 65).

El *starsystem*. En el siglo xx se mantuvo el equilibrio asimétrico de bailarines y bailarinas. El primero debe ser poderoso, la segunda, frágil. Lincoln Kirstein (1907-

---

describe su vida como bailarina, la cual incluía dietas y cirugía plástica, en un esfuerzo por tener un cuerpo perfecto. También habla sobre el autoritarismo de Balanchine, quien impedía que las y los bailarines se expresaran.

1996), apologista estadounidense de Balanchine, sostuvo que los “bailarines varones hacen a las mujeres más femeninas” (Daly, 1987, p. 60), y para el crítico inglés Clive Barnes (1927-2008) la danza masculina “es mucho más excitante que la femenina, por su vigor, poder y brillante energía” (Daly, 1987, p. 61).

Así, el ballet enfatiza la diferencia entre hombres y mujeres. Ella usa zapatillas de punta, él carga y manipula a la *ballerina*; ella es frágil (aparentemente), él exhibe su poder y control. *El pas de deux* hace referencia al amor heterosexual en el nivel literal y metafórico. “El contraste en los vocabularios de movimiento, roles narrativos y vestuario para hombres y mujeres refuerza estas posiciones y distinciones” (Novak, 1993, p. 45): las representaciones de género reflejan y refuerzan el sexismo que impera en la sociedad.

El bailarín varón es activo, su masculinidad está representada por la fuerza, el que conduce la acción y “el creador más que el creado” (Daly, 1987, p. 58). Esto tiene una implicación en las diferencias genéricas —producto supuestamente de la “naturaleza” —que se expresan en el vestuario, la imagen corporal, el vocabulario de movimiento, el entrenamiento técnico, la narrativa y el *pas de deux*.

Todo esto es “producto de siglos de codificación sobre la diferencia de los géneros” (Daly, 1987, p. 63), y de la lectura histórica del cuerpo que ha significado el ballet; lectura que fue cuestionada y combatida por las mujeres de la nueva danza del siglo xx, quienes demostraron que pueden crearse nuevos y diferentes códigos hacia la autorrepresentación y la construcción de la propia identidad, y por muchos coreógrafos y coreógrafas de diversas especialidades dancísticas que han logrado productos artísticos que buscan crear más allá de los patrones hegemónicos.

## **De las *ballerinas* románticas a Nijinsky**

El Romanticismo fue un estado de excepción para los varones, pues hasta ese momento, y desde el siglo xvii, habían sido las figuras principales de la danza escénica y no solamente como bailarines. Eran los líderes y directores, impulsaron nuevas tendencias dancísticas (técnicas y coreográficas), realizaron estudios teóricos y pedagógicos, y viajaron por el mundo mostrando su virtuosismo y llevando sus enseñanzas.

Sin embargo, como intérpretes sufrieron el desprecio, mismo que se expresó en otras artes de Occidente en el siglo XIX, como en la plástica, donde casi desaparecieron los desnudos de hombres, y en la moda masculina, sujeta al traje burgués que ocultaba el cuerpo. Según Ramsay Burt, la prescripción era contra el cuerpo masculino en tanto espectáculo: los prejuicios contra los bailarines se daban en ese sentido y no en la actividad dancística por sí misma, pues seguían (y siguen) participando en la danza tradicional y social (Burt, 1995, p. 13).

Una vez que el ballet cayó en decadencia, los grandes maestros se trasladaron a Rusia, en donde aún “se consideraba muy natural que los hombres bailaran” (Glasston, 1997, p. 32), y ayudaron a consolidar la escuela y compañía imperiales, que lograron la producción de grandes obras y aportaciones pedagógicas. Retomando ese trabajo y las nuevas influencias que recibió la danza escénica, en 1909 surgió la compañía Los Ballets Rusos, dirigida por Serge de Diaghilev (1872-1929), que debutó en París y causó un gran impacto por el virtuosismo, belleza y fuerza expresiva de sus bailarines y coreógrafos. De inmediato, Mikhail Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1889-1950) y Adolph Bolm (1884-1951) se convirtieron en estrellas. De la compañía y tradición rusa seguirían otros importantes creadores que introdujeron innovaciones al ballet: Léonide Massine (1895-1979), Bronislava Nijinska (1891-1972), George Balanchine (1904-1983) y Serge Lifar (1905-1986).

El surgimiento de los Ballets Rusos de Diaghilev y de la nueva danza masculina coincidió con y reflejó la crisis de masculinidad en Europa y Estados Unidos de finales del siglo XIX y principios del XX en el contexto de la industrialización y democratización de esas sociedades, y como respuesta se elaboraron nuevas estrategias para afianzar la virilidad y “tradición guerrera” masculinas (Badinter, 1993, p. 33). La creada dentro de la danza escénica fue el ballet moderno, que se rebeló contra la superficialidad de la Ópera de París y sus *ballerinas*. Diaghilev logró conjuntar una propuesta escénica multidisciplinaria, y sus bailarines y coreógrafos rompieron con los estereotipos del ballet comercial. Fokine impulsó la “unidad dramática-coreográfica, elevando el ballet a nuevas alturas como forma de arte serio por derecho propio, con el varón ocupando de nuevo su lugar apropiado”, mientras que Nijinsky “con sus saltos fenomenales, su intensidad dramática y la apasionada virilidad de sus movimientos, inició toda una nueva era de la danza varonil” (Glasston,

1997, p. 32).

Del repertorio de los Ballets Rusos se presentaron obras que respetaban la heterosexualidad masculina y sus valores, pero también otras que la cuestionaban y creaban *roles heterodoxos* (es decir, que transgredían las rígidas categorías de la conducta masculina) (Burt, 1995, p. 75) convirtiendo a los bailarines en espectáculo erótico y rompiendo con la exigencia de mantener invisible la sexualidad de los hombres. La transgresión se debió a la libertad que daba el propio ballet moderno que estaban creando y a la homosexualidad de muchos de los integrantes y colaboradores de la compañía.

En el mundo occidental se aceptaron las nuevas propuestas dancísticas de Fokine y sus “excentricidades”, porque se identificaban con Rusia y su “exotismo”. Además, en las obras en las que se quebrantaba la rigidez de las masculinidades hegemónicas siempre se pagaba un precio: se castigaba al protagonista por haberse mostrado como objeto erótico. Sin embargo, Nijinsky fue más allá de esos límites, se deshizo de las estrategias defensivas del cuerpo masculino y mostró abiertamente su sexualidad. Como bailarín cumplía con los requisitos de la danza varonil y atlética, además de poseer una gran sensualidad, fuerza emocional y expresiva, y una presencia escénica andrógina que lo mismo le permitía representar los atributos masculinos que los femeninos.

Como coreógrafo, Nijinsky rompió con tradiciones y prescripciones dancísticas e ideológicas y creó obras que planteaban masculinidades alternativas, las cuales reflejaban a los hombres contemporáneos que reflexionaban y resignificaban su cuerpo y su virilidad lejos de los patrones hegemónicos. Sus creaciones revolucionaron el ballet y escandalizaron a los públicos que no estaban preparados para propuestas tan críticas y radicales (Burt, 1995, pp. 74-100).

Desde su primera aparición en París, Nijinsky se convirtió en una estrella y un mito. Las obras de Fokine despertaron enorme interés por sus innovaciones y por el predominio del bailarín varón en ellas. También los diseñadores influyeron en la imagen de Nijinsky, pues creaban los vestuarios en función de él (como el *brassière* que ideó Bakst para su actuación en *Shéhérazade*, o los vestuarios de *Narciso* y *Le Dieu Blue* que mostraban su hermosa figura, yendo en contra de las convenciones masculinas.

En 1910 fue el estreno de *Shéhérazade* (música de Rimsky-Korsakov, libreto de Benois), cuyos diseños de León Bakst (1866-1924)<sup>9</sup> tuvieron fuertes implicaciones en la producción cultural de principios del siglo, pues inspiró modas y provocó fantasías, incluso hollywoodenses (Studlar, 1994, pp. 107-124). Estas modas surgieron de las diferencias étnicas presentadas en la obra, el aura erótica que tenían los vestuarios y colorido, el reconocimiento del público europeo de los impulsos sexuales (olvidados en su cultura, pero reconocidos en los orientales representados en la obra), la plástica de Bakst con los matices que utilizó en azul, verde, rojo y naranja, y la voluptuosidad del ambiente del harem que recreó, así como la coreografía de Fokine que incluía odaliscas, esclavos, orgías, violencia del esposo engañado, muerte de los amantes (Moon, 1994, p. 62). Todo ello tuvo un gran impacto, y los intérpretes pasaron a la historia por sus papeles: Nijinsky como el esclavo dorado, y la poderosa bailarina Ida Rubinstein (conocida como “la mujer fálica”, adjetivo con el que también se describía a Nijinsky), que actuó como Zobeida, una *femme fatale* que finalmente se suicidaba.

Fokine aseguraba que Nijinsky era el perfecto intérprete para esa obra porque lo consideraba “mitad humano y mitad felino”, en contraste con Ida Rubinstein, bailarina de gran proyección escénica y de mayor altura que él. Por eso, decía el coreógrafo, le parecía “ridículo” que el bailarín actuara de “manera masculina” y festejaba que no lo hubiera hecho así (Moon, 1994, p. 62).

El éxito de la obra se debió a la voluptuosidad de los diseños y a la energía extraordinaria de ambos bailarines, quienes exhibieron escandalosamente su erotismo en el foro. Nijinsky, más que nadie, era peligroso porque mostraba su cuerpo y una masculinidad “inapropiada”.

El bailarín heterodoxo, representado por Nijinsky, se impuso debido a dos circunstancias. La primera es que el público había cambiado (en relación con el del siglo XIX, lleno de dandis del Jockey Club francés) y ahora estaba compuesto por círculos de artistas e intelectuales, por las élites sociales, por un creciente público

---

9 Sobre la influencia de ese ballet, Studlar refiere al actor Douglas Fairbanks, símbolo de la masculinidad estadounidense. En 1924 actuó en la película *The Thief of Bagdad*, donde reprodujo la estética de Bakst de *Shéhérazade* en vestuario y decorados, además de emular los movimientos dancísticos de Nijinsky. Sin embargo, abolió la abierta sexualidad de la obra coreográfica y solo fue un *pink tea* (Studlar, 1994, pp. 107-124).

femenino (inclusive, la mayoría de los patrocinios provenían de mujeres), además de numerosos homosexuales.

La segunda es que los temas que se trataban en las obras coreográficas y las imágenes que se representaban tenían relación con lo “exótico” y lo “primitivo”; con “lo otro”. Los Ballets Rusos se consideraban “semiasiáticos y semieuropeos”; estaban, según el mundo occidental, más cercanos a la “naturaleza” y, por tanto, a la masculinidad “esencial”. Así, a los rusos se les exentó de algunas de las restricciones de las normas victorianas sobre la masculinidad (como sucede con otras formas dancísticas que provienen de territorios “vírgenes”, como el tango, cuyo erotismo es visto y aceptado por su halo misterioso, salvaje, primitivo, apasionado, indómito y bravío) (Savigliano, 1995).

En los Ballets Rusos, los homosexuales se involucraron como artistas y como público, y a pesar de que algunos ballets expresaban el punto de vista homosexual, esto no significa que se hubiera roto del todo con las normas. El propio Nijinsky siguió patrones conservadores como bailarín, es decir, cumplió con los parámetros establecidos por la masculinidad hegemónica: se distinguió por su técnica, fuerza, agilidad y excepcional habilidad como *partner* para manejar a las bailarinas. Pero, además, desarrolló una extraordinaria expresividad, por la que fue aclamado como un genio. Según Christine Battersby (cit. en Burt, 1995, p. 83), la idea de genio a veces ha sido evocada para permitir a los artistas masculinos algunas excentricidades, como expresar sus emociones y, en específico a Nijinsky, se le consideraba genio además por su inteligencia corporal y creatividad artística.

Todo ello permitió que los roles que presentaba fueran transgresores, pues la mayoría de ellos hacían referencia a la sexualidad masculina que, según las normas heterosexuales masculinas, debe permanecer invisible. Asimismo, Nijinsky desarrolló una presencia escénica andrógina (ponía énfasis en la fuerza y el dinamismo “masculinos” y la sensualidad y sensibilidad “femeninas”). Su “androginia provocativa apelaba tanto a hombres como a mujeres” (Hanna, 1988, p. 140), y lograba proyectar imágenes animales y femeninas (no necesariamente afeminadas).

A pesar de sus roles transgresores y su androginia, Nijinsky fue aceptado por los heterosexuales, debido a que, como ya mencioné, en las propias obras se planteaba

el castigo a esas transgresiones. En *Narciso y Shéhérazade*, por ejemplo, el protagonista finalmente sufría el castigo (la muerte) por ser el objeto erótico de la mirada masculina del espectador.

En los roles que representó dentro de las coreografías de Fokine, Nijinsky amplió el rango de la danza masculina, e incluyó tanto movimientos sensitivos y sensuales como expresiones fuertes y dinámicas; en escenarios exóticos mostró aspectos de la sexualidad masculina cuya presentación no había sido aceptada antes. De esta manera, las normas de la masculinidad hegemónica se mantuvieron en las obras de Fokine, y fue solo a través del modernismo de su propia coreografía como Nijinsky haría nuevos planteamientos sobre la masculinidad.

En sus obras se expresaba su propia vida. Tradicionalmente, los hombres bailaban juntos para competir, pelear o trabajar, promoviendo la masculinidad hegemónica a través del aspecto atlético. En sus obras introdujo innovaciones en la forma de representar el género de una manera más radical y crítica. Sus representaciones constituyeron un reto a la tradición del ballet, reflejaban experiencias contemporáneas, cargadas de erotismo, que planteaban masculinidades alternativas alejadas del exotismo y de la imagen rusa.

Nijinsky consiguió esto porque regresó al cuerpo y encontró los movimientos naturales y sencillos que lograban expresiones más inmediatas y radicales. Sus diseños corporales partían de su significado en sí mismo, no del vocabulario disciplinario y artificial del ballet, ni de las formas acrobáticas y virtuosas preestablecidas. Con esto, anduvo en el nuevo camino de la coreografía: el ballet moderno.

Su primera obra fue *La siesta de un fauno* (1912), que causó un gran escándalo por su erotismo. Utilizó movimientos pélvicos y un gesto para escenificar la masturbación del fauno. Este, mitad hombre y mitad animal, fue interpretado por Nijinsky como un ser andrógino, puro y natural, que despertaba a la vida sexual de manera espontánea.

En *Jeux* (1913) se planteó un trío amoroso de dos mujeres y un hombre, aunque originalmente, según el diario de Nijinsky, los personajes eran tres hombres, pero debió cambiarlo porque era un tema demasiado agresivo para la época.

En *La consagración de la primavera* (1913) los bailarines aparecían como seres primitivos y bestiales, realizando un ritual de fertilidad. Los diseños corporales y

espaciales, así como la “diabólica” música de Stravinsky, lograban crear estados mentales alterados en los bailarines y el público. Fue su obra más innovadora, pues creó formas y dinámicas totalmente contrarias al ballet, e impactó por el erotismo de las imágenes. Su estreno en París ha pasado a la historia como el mayor escándalo que jamás se haya efectuado en el teatro.

Nijinsky vivió la danza más allá de las convenciones y logró explotar sus posibilidades creativas, expresivas y eróticas. Con sus propuestas artísticas impulsó el desarrollo del ballet; se convirtió en un mito y un modelo a alcanzar por los bailarines del mundo entero; transformó las imágenes y temas de la danza al traspasar los modelos hegemónicos de masculinidad y construir otros alternativos que apelaban a la mirada femenina y homosexual, e incluso a la heterosexual.

## **Nuevo siglo: nuevas mujeres, nueva danza**

En el siglo xx la danza vivió una transformación profunda. Dentro del ballet se replantearon los conceptos de cuerpo y movimiento, así como la propuesta escénica que involucraba a todas las artes. A pesar de las innovaciones que se introdujeron, del énfasis en la expresividad y del tratamiento de problemas contemporáneos, el ballet no logró la transformación radical que exigía el nuevo siglo.

Las mujeres fueron más lejos. Crearon una danza nueva como una necesidad expresiva y una reacción crítica a ese ballet disciplinario que las sofocaba y suprimía sexual y corporalmente. Las mujeres respondieron con nuevos conceptos y crearon una danza que proponía vivir intensamente su realidad y crear formas de expresarla. Las pioneras y la primera generación de creadoras de la danza moderna se apropiaron de sus cuerpos como medio de expresión y de liberación, y rompieron con la imagen idealizada de la mujer, creando imágenes nuevas y reales. Rompieron con la academia y el corsé.

Dentro de la danza escénica habían surgido diversas manifestaciones dancísticas que, junto con el ballet, se habían refugiado en el teatro musical y el de variedades, o *music-ball*. Esas nuevas formas, en estrecha interrelación con las ideas renovadoras de Delsarte y Dalcroze, así como la popularización de los deportes, correspondían al proceso de liberalización del cuerpo que se experimentaba en el mundo occidental,

y al impulso del arte escénico comercial. Dentro de ese movimiento de cambio, las pioneras de la nueva danza plantearon sus propuestas artísticas. Sus primeras presentaciones debieron hacerlas en los teatros de variedades, únicos espacios disponibles, pero trataron de alejarse de ese concepto comercial para legitimar su trabajo como arte y modificaron sus vestuarios, desechando el corsé, “tirano femenino que deforma la belleza femenina y empobrece su vitalidad”.<sup>10</sup> Este tirano se presentó como un enemigo a vencer por las mujeres que querían hacer una nueva danza. Como otros elementos de la moda impuesta a las mujeres, el corsé no solo les impedía tener movimientos libres, sino que también reforzaba los tabúes sexuales. El corsé en el siglo XIX fue un medio para sujetar el cuerpo y la moralidad; era utilizado para forzar la figura esbelta de las mujeres, pero en realidad “debilitaba e inhibía el movimiento activo, era de hecho una manifestación física de la obligada sumisión y dependencia de las mujeres respecto a los hombres” (Davies, cit. en Turner, 1989, p. 239). Se utilizaba para afirmar la respetabilidad y la belleza de las mujeres (en función de los requerimientos masculinos dominantes) y al mismo tiempo para negar su sexualidad, por los daños físicos que causaba, los cuales se tradujeron en una disminución de la fertilidad y el aumento de la anorexia en el siglo XX (Turner, 1989, pp. 239-240).

Entre las pioneras de esta nueva danza está la estadounidense Loie Fuller (Fullersberg, Illinois, 1862-París, 1928), que innovó la técnica de iluminación. Presentaba descalza espectáculos en los que manipulaba sus vestuarios de enormes telas con largas astas en sus brazos, produciendo movimientos ondulantes que, con su complejo sistema de luces, producían imágenes poéticas. La serpentina decía que su arte consistía en “esculpir con la luz”, y se convirtió en el *art nouveau* en movimiento.

La también estadounidense Isadora Duncan (San Francisco, 1878-Niza, 1927) vivió su danza de la misma manera que su vida: como un reto y plenamente.

---

10 En 1919 Alfonsina Storni hizo una denuncia contra el uso de los zapatos de tacón y el corsé, cuyo fin solo es atraer la mirada de los hombres, pero les causan enormes daños a las mujeres. Dice Storni que el corsé: “deforma la caja torácica hundiéndolas últimas costillas y presionando de muy mala manera los pulmones, el mismo corsé suprime el estómago, dificulta los movimientos intestinales y afecta el funcionamiento general de casi todos los órganos internos”, provocando diversas enfermedades como “la tuberculosis, la dilatación cardíaca, la úlcera redonda del estómago y la dispepsia” (Alfonsina Storni, cit. en Méndez y Stoddart, 1997, p. 2).

Revolucionó la concepción de la danza escénica proponiendo un camino de libertad. Realizó investigaciones en su cuerpo para comprender el origen del movimiento (“natural”, no el impuesto); se lanzó a recuperar las formas de la Grecia clásica, y se entregó “al renacimiento del espíritu dionisiaco” y la tragedia griega (Garaudy, 2003, p. 55). A pesar del regreso a los clásicos, su concepción revolucionaria del cuerpo y la danza la llevó a tomar una posición política progresista. Duncan trató temas sociales y usó símbolos de liberación política.

Otra estadounidense que liberó a la danza creando “un arte litúrgico” (Garaudy, 2003, p. 88) fue Ruth St. Denis (Somerville, New Jersey 1879-Hollywood, 1968). Ella le dio el carácter de arte a su danza, que hasta el momento seguía siendo considerada como una manifestación menor, de *music-ball*. Si bien inició su carrera en el vodevil, quería devolverle a la danza su dignidad y poder. Creía que era una “tarea de la mujer desarrollar las fuerzas culturales de la civilización”; según ella misma decía, esa era la hora de la mujer, la oportunidad para que se librara de lo que el hombre había hecho en los terrenos de la política y la guerra (St. Denis, cit. en Hanna, 1988, p. 134).

En esa época eran un éxito comercial las estilizaciones de danzas orientales, y en ellas se desarrolló la propuesta de St. Denis quien, en su búsqueda de una danza diferente, las recreó libremente en el escenario y usó las verdades universales que las sustentan. De ahí recuperó la noción de la danza como experiencia religiosa, para romper con la dualidad cuerpo-espíritu.

Ted Shawn (1891-1972) tuvo como preocupación central la creación de una danza estadounidense, producto de su país y su realidad concreta. Otra era, en el mundo femenino en el que se desarrolló, recuperar y legitimar la danza de los varones y su virilidad. “Estimó que la significación corporal expresada por el cuerpo del hombre puede, al igual que la expresada por el cuerpo de la mujer, ocupar un lugar en el rango de las expresiones artísticas de la vida moderna” (Baril, 1987, p. 59). Fue una innovación para su época, una aportación para la danza masculina como expresión de los valores culturales de Estados Unidos, que no podía haber aparecido en el ballet, ni siquiera en el de Nijinsky, porque Shawn utilizó formas corporales y temáticas nuevas que el ballet desconocía. Desarrolló la imagen de masculinidad heroica usando el vocabulario de la fuerza física de sus bailarines: enfatizó los atributos “positivos” de los hombres (fuerza y expansividad) a través de

esos movimientos nuevos (Burt, 1995, p. 102).

Las tres pioneras mencionadas, Fuller, St. Denis y Duncan, vivieron una existencia liberada y se expresaron en su arte, posibilidad que muy pocas mujeres tuvieron en esa época. Sin embargo, también existieron muchas otras bailarinas solistas que plantearon un rechazo al ballet, propusieron nuevas formas de danza y difundieron las nuevas ideas sobre el cuerpo, como la canadiense Maud Allan (1873-1956) y sus danzas de Salomé, o la francesa Valentine de Saint-Point (1875-1953), que desarrolló en la danza los principios de las vanguardias futuristas (de hecho, escribió el *Manifiesto de las mujeres futuristas* en 1912).

A estas pioneras siguió la danza moderna, que surgió propiamente en la década de los años veinte en Estados Unidos, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, la crisis de 1929 y los movimientos feministas, como parte de una demanda por liberarse de los valores victorianos y un vehículo para combatir el *ethos* patriarcal.

En el periodo entreguerras se liberaron aún más el cuerpo y el vestido; apareció la preocupación por una dieta sana, se popularizaron los medios del cuidado del cuerpo, se desarrolló la sociedad de consumo de esos productos y modas, promovidos por la publicidad: “los profesionales de los cuidados externos han impuesto sus imágenes” (Prost y Vicent, 1990, p. 100) y, con ello, nuevas prácticas corporales.

Se puede decir que la danza moderna es la única forma de arte, además del jazz, originaria de Estados Unidos. La libertad de esta danza nueva está relacionada con la idea de frontera y gran extensión de ese país (Barnes, cit. en Livet, 1978, p. 28), y con la lucha que se libraba contra el puritanismo. La danza moderna significó un cambio radical. La primera generación, cuyas exponentes fueron Martha Graham (Allegheny, Pensilvania, 1894-Nueva York, 1991) y Doris Humphrey (Oak Park, Illinois, 1895-Nueva York, 1958), buscó descubrir sus propias fuentes de movimiento usando sus experiencias y emociones personales y desvinculándose de las influencias ajenas a su realidad concreta. La primera generación de coreógrafas de danza moderna se rebeló contra el ballet y la inspiración extranjera de Isadora Duncan (Grecia) y de St. Denis (Asia), reafirmando en su nacionalismo, y realizó un trabajo heroico porque se enfrentó a una incompreensión del público hacia su arte, aunque finalmente logró imponerlo.

Graham y Humphrey, cada una por su lado, creando sus propias técnicas y estableciendo una rivalidad entre ellas, querían crear un idioma personal, tendencia

que se mantiene hasta la actualidad en la danza moderna. Las guio el deseo de crear una danza más profunda que respondiera al mundo y la naturaleza humana. Ante la superficialidad del lenguaje de las diversas formas dancísticas de la época, ellas emplearon uno que expresaba las tensiones de su momento y la territorialidad psicológica abierta por Freud y Jung. Se preocuparon por crear sus formas de entrenamiento a partir de la investigación de sus propios cuerpos. Graham sintetizó su técnica en la contracción y liberación del cuerpo, mientras que Humphrey lo hizo moviéndose en un arco entre dos muertes.

Las dos coreógrafas introdujeron nuevos temas e imágenes al escenario. Redujeron, como sucedía en las demás artes, el libreto y las “referencias semánticas de las obras, su contenido anecdótico o narrativo”, para enfatizar “la sintáctica en las formas” (García Canclini, 1993, p. 23), dando más autonomía al campo dancístico.

La danza moderna significó un nuevo concepto escénico. Graham y Humphrey se rebelaron contra el concepto comercial y, en contraposición, crearon un arte austero sin lujos ni extravagancias que utilizó los elementos mínimos para expresarse. El foro quedó desnudo y los vestuarios se redujeron para dar mayor libertad al movimiento. Se creó una iluminación también austera y, sobre todo, alejada de clichés y exotismos ajenos a las necesidades expresivas reales.

Así como en Estados Unidos se desarrolló una danza nueva, en Europa existieron propuestas en ese sentido, planteadas a partir de su realidad concreta.

La exponente más brillante de la danza absoluta, danza “que habla solo a través del movimiento” (Manning, 1993, p. 20), fue Mary Wigman (Hannover, 1886-Berlín, 1973). Rompió con sus maestros y planteó una trágica visión en la que la muerte está presente y va de la desesperación a la revuelta, lo que debe comprenderse dentro del Expresionismo alemán. Este, “a la vez caricaturesco y religiosamente dramático, en el cual se unen paradójicamente lo grotesco, lo demoníaco y la grandeza trágica, es una de las más grandes tradiciones del arte europeo” (Garaudy, 2003, p. 85).

La gran expresividad de Wigman se debe a que retomó el movimiento de lo cotidiano, de las experiencias diarias, y su danza estaba dictada por la emoción y las necesidades internas, no por normas fijas. En sus obras hablaba de la tragedia de la humanidad y buscó en ellas “la concentración y la potencia de la expresión” (Bourcier, 1981, p. 240), por medio del contacto estrecho con el suelo y los gestos de terror,

soledad y lucha. Su danza logró la unidad de lo dionisiaco (el caos) y lo apolíneo (la armonía), por la unión entre éxtasis y forma. Con su danza creó una nueva realidad colectiva, que expresó a todos y no solo a la bailarina y bailarín-individuo anecdótico (de ahí el uso constante de máscaras) “para lograr lo universalmente humano en un nivel en el que la visión y la realidad no forman más que una sola cosa” (Garaudy, 2003, p. 90).

La danza moderna, surgida en Alemania y Estados Unidos, “irrumpió en el mundo contemporáneo de la mano de las mujeres, haciendo a estas iguales al hombre en el arte. Por fin, la mujer artista se hizo *visible* y cobró importancia” (Waldeen, 1987, p. 14). La primera generación de creadoras de la danza moderna, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman, produjo una obra coreográfica que ilustraba su interior y reflejaba su individualidad. Las tres se rebelaron incluso contra sus antecesores, por su herencia extranjerizante y conceptos artísticos. Muy lejos quedaron las primeras imágenes de mujeres bailando y siguiendo las instrucciones de sus maestros varones: se habían roto las construcciones genéricas y se habían abierto nuevas.

La danza escénica tiene un poder subversivo en sus imágenes y sus operaciones, en el erotismo de los cuerpos que participan en ella, como intérpretes y como espectadores. En la medida en que “involucra cuerpos en contacto cercano, posee dimensiones eróticas” (Kirstein, cit. en Hanna, 1988, p. 151). Los bailarines y bailarinas son cuerpos en movimiento, cuya fisicalidad y erotismo siempre están presentes, vivos, y se ofrecen a los demás. ¿Hay una metáfora más directa, más poética, más vital, más humana?

## Referencias

- Adair, Christy (1992). *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. Nueva York. New York University Press.
- Aschengreen, Erik (1974). The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet. *Dance Perspectives*, n. 58.
- Assoun, Paul-Laurent (1994). *Freud y la mujer*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Badinter, Elisabeth (1993). *La identidad masculina*. Madrid. Alianza Editorial.
- Baril, Jacques (1987). *La danza moderna*. Barcelona. Ed. Paidós.

- Barrantes Rodríguez, Iveth y Anaya Vega, Eval Antonio (2002). Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. III, n. 4, 73-82.
- Baz, Margarita (1996). *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. México. PUEG-UNAM.
- Bourcier, Paul (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona. Ed. Blume.
- Bourdieu, Pierre (1996). *La dominación masculina. La ventana*. *Revista de estudios de género*, n. 3, 77-95.
- Bovenschen, Silvia (1986). ¿Existe una estética feminista? En G. Ecker (Ed.), *Estética feminista* (21-58). Barcelona. Icaria Editorial.
- Burt, Ramsay (1995). *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*. Londres-Nueva York. Routledge.
- Clarke, Mary y Clement Crisp (1981). *The History of Dance*. Nueva York. Crown Publisher Inc.
- Cooper Albright, Ann (1990). Mining the Dancefield: Spectacles, Moving Subjects and Feminist Theory. *Contact Quarterly*.
- Corbin, Alain (1991). Entre bastidores. *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, vol. 8. Madrid. Ed. Santillana.
- Daly, Ann (1987). Classical Ballet: A Discourse of Difference. *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, n. 6.
- \_\_\_\_\_ (1991). Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis. *Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance. 23/1.
- Ecker, Gisela (Ed.). (1986). *Estética feminista*. Barcelona. Icaria Editorial.
- Garaudy, Roger (2003). *Danzar su vida*. México. Conaculta-Cenart-Cenidi Danza-INBA.
- García Canclini, Néstor (1993). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México. Siglo XXI.
- Glasston, Richard (1997). *La danza para varones como carrera*. México. INBA.
- Hanna, Judith Lynne (1988). *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago. The University of Chicago.
- \_\_\_\_\_ (1988). Do We Teach Sex Roles Through Dance? *Dance Teacher Now*.
- Haskell, Arnold (1958). *Anatomía del ballet*. México. Ed. Novaro.
- Kraus, Richard y Chapman, Sarah (1981). *History of the Dance in Art and Education*.

- Nueva Jersey. Prentice-Hall Inc.
- Livet, Anne (1978). *Contemporary Dance. An Anthology of the Lecturers, Interviews and Essays with Many of the Most Important Contemporary American Choreographers, Scholars and Critics*. Nueva York. Abbeville Press, Inc.
- Manning, Susan A. (1993). *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley. University of California Press.
- Méndez, Mariela y Stoddart, Mariana (1997). Gender Tights. Medias de género. Victoria Ocampo y Alfonsina Storni. Ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association. Guadalajara.
- Mirande, María Eduarda (2001). Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, n. 19, 83-93.
- Moon, Michael (1994). Flaming Closets. En Goellner, Ellen W. y Shea Murphy, Jacqueline, *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance* (57-78). New Brunswick. Rutgers University Press.
- Novak, Cynthia J. (1993). Ballet Gender and Cultural Power. En H. Thomas (Ed.), *Dance, Gender and Culture* (34-48). Nueva York. St. Martin's Press.
- Patrozzi, Morela (1995). Dance Performance Beyond Gender Roles: Towards the Discovery of Female Physical Language. Ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza. México. Cenedi Danza-INBA.
- Perrot, Michelle y Martin-Fugier, Anne (1991). Los actores. Historia de la vida privada. *La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, vol. 7. Madrid. Taurus.
- Prost, Antoine y Gérard Vicent (1990). *La vida privada en el siglo xx*, vol. 9. Madrid. Taurus.
- Reimer Sticklor, Susan (1975). Angel with a Past. *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals, Dance Perspectives*. 61.16.
- Savigliano, Marta E. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder-San Francisco-Oxford. Westview Press.
- Studlar, Gaylyn (1994). Douglas Fairbanks: Thiefs of the Ballets Russes. En Goellner, Ellen W. y Shea Murphy, Jacqueline, *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature*

- as Dance* (107-124). New Brunswick. Rutgers University Press.
- Turner, Bryan S. (1989). *El cuerpo y la sociedad*. México. FCE.
- Valdés Rodríguez, M. P., Sapién López, J.S. y Córdoba Basulto, D. I. (2004). Significados de satisfacción sexual en hombres y mujeres de la zona metropolitana. *Psicología y Ciencia Social*, año/vol 6, n.1, 34-48.
- Vigier, Rachel (1994). *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*. Ontario. The Mercury Press.
- Waldeen (1987). La mujer artista en la historia humana. *Boletín CID Danza*, n. 14. 11-14.

# Las huellas de la danza, registros para su historia

*Margarita Tortajada Quiroz*

El/La investigador/a dancístico/a se vale de diversas fuentes para acercarse a su objeto de estudio. Una de ellas es la danza viva; es decir, el cuerpo vibrante que resuena en el tiempo y el espacio. Esto es forzoso, porque la danza se experimenta en la acción y emoción del cuerpo, en el presente avasallador.

¿Cómo puede el/la investigador/a transmitir la resonancia de esos cuerpos? ¿Cómo la puede reconstruir, describir, explicar, interpretar y encontrar su sentido? ¿Desde el silencio de su propio cuerpo? ¿Involucrándose? ¿Perdiendo la objetividad obligada? Aquí trato de explorar varias respuestas posibles, a partir de la experiencia.

## **En busca de definiciones**

¿Qué es la danza? ¿Qué es la investigación? ¿Qué función cumple el/la investigador/a? Para iniciar, la danza.

La danza es un accionar; es en tanto que desaparece y no queda rastro de su existencia, salvo en el cuerpo de quien la realizó y los/as testigos. Por ello, al estudiarla hay que tomar en cuenta su especificidad y peculiaridad: la danza es un acontecer, un evento irrepetible y efímero. Sin embargo, y a pesar de que la temporalidad de la

danza nos impide conocer la amplia cultura dancística de la humanidad a través de su historia, la danza está presente en la memoria corporal, en la memoria de sangre de los seres humanos. Así lo señaló Martha Graham:

Todos los seres humanos pero en especial los bailarines, con su cuerpo y su vida en constante estimulación, tenemos una memoria de sangre que nos habla. Cada uno de nosotros ha recibido la sangre de sus padres y de los padres de sus padres desde el principio de los tiempos. Llevamos con nosotros miles de años con esa sangre y con esa memoria (1995, p. 12).

Pierre Bourdieu (1991), que no era bailarín, pero sí un gran conocedor de la sociedad y sus prácticas, lo explicaría de otra manera: las conductas corporales (en las que está incluida la danza) son resultado de procesos de interiorización de la cultura. Son la encarnación de las normas sociales y culturales en el cuerpo y sus prácticas. Los/as sujetos/as viven esas formas concretas de moverse y con ello adquieren toda una concepción espacio-temporal que los constituye en la cotidianidad, que los/as hacer ser, hacer, sentir y pensar. Así, la cultura del cuerpo (esa memoria de sangre) se impone al/la sujeto/a de manera directa, sin que sea consciente (los/as bailarines/as sí lo son), simplemente lo vive. En términos de Fernand Braudel (1995), la historia del cuerpo y su cultura están insertos en el pasado multiseccular que se hace presente cotidiano; está en la esfera de la rutina inconsciente, de la vida soportada más que protagonizada.

La problematización de la danza, en términos prácticos y de análisis, está relacionada con su modo de producción, el cual no es discursivo y lineal, sino que se encuentra en el dominio de lo no verbal y en la transmisión de cuerpo a cuerpo. La danza es operación-acción corporal y simbolización de lo real: es cuerpo y es imagen.

La danza efectivamente genera símbolos, pero lo propio de ella es el empleo vibrante y concreto de las transfiguraciones corporales en el tiempo y en el espacio; propicia la conciencia de la constitución del esquema corpóreo y su razón de ser es la propia constitución del ser humano/a, su propio cuerpo (Dorfles, 1975). Por eso en el estudio de esta actividad sociocultural pueden descubrirse prácticas e imágenes que se niegan a seguir los patrones establecidos, o reproducirlos, y de manera muy poderosa.

El material de la danza es el cuerpo y sus procedimientos técnicos tienen que ver con su carácter kinético, irrepetible, limitado en tiempo y espacio. Esa actividad vivida por el cuerpo permite el autoconocimiento de quien lo realiza y el conocimiento del mundo; permite establecer una relación dinámica entre el/la sujeto/a y el exterior (Islas, 1995). Acercarse a y construir este complejo objeto de estudio es el reto del/la investigador/a de la danza.

Segunda pregunta ¿Qué es la investigación? Es una actividad fundamental para el ser humano/a; es lo que sustenta su conocimiento sobre el mundo y sobre sí mismo/a; le da herramientas para transformar la realidad. Este proceso permite la acumulación de conocimientos y experiencias, así como el hallazgo de otras respuestas; posibilita analizar (descomponer pero sin perder la idea del todo); identificar problemas; hacer preguntas y complejizarlas de manera profunda; ensayar posibles respuestas; llegar a resultados; sistematizar el saber y el hacer.

Entonces hay investigación en todo momento. Si hablamos de la definición “clásica” de la investigación científica, sabemos que su fin es el conocimiento o la resolución de problemas específicos. La manera de lograrlo es siguiendo un método ya trazado y comprobado en la ciencia en cuestión, es decir, el método científico. Así lo señalan las ciencias naturales (las exactas, duras y comprobables).

La investigación en ciencias sociales no siempre busca el conocimiento, ni la resolución de problemas específicos, ni sigue un camino predeterminado. Lo mismo sucede en la danza.

Sin embargo, la definición clásica tiene mucho que aportarnos. De hecho, nos guiamos por preguntas que van profundizando en el objeto de conocimiento, que nos permiten verlo desde diferentes perspectivas y valiéndonos de diversas herramientas teóricas, históricas, metodológicas, técnicas.

La investigación de la danza en todo caso se puede identificar por su objeto de estudio: la danza, la cual nos plantea problemas. No se puede reproducir una y otra vez para su estudio, no es un objeto fijo al que podamos asir, es volátil y llena de recovecos porque no es objetiva, no es fija, no es objeto. Es el devenir constante.

La danza se vive en la acción y emoción del cuerpo. La escénica, además, requiere del/la otro/a, de su mirada y deseo. Ambos/as, bailarín/a y espectador/a, viven ese presente; el/la primero/a, dando su arte generosamente; el/la segundo/a,

sosteniéndolo con su presencia. Y así lo debe entender el/la investigador/a y convertirse en un/a espectador/a “profesional”, constante y experto/a.

Ser investigador/a va más allá del acto de convivio que es el hecho escénico o el hecho performático, pues debe indagar en las etapas previa y posterior y en su contexto. Idealmente, hay que ser asiduo/a asistente a clases de danza, ensayos y procesos de montaje, conocer los procedimientos del/la creador/a, intérprete, compositor/a, diseñador/a. Y más tarde, luego de actuar como espectador/a, de sostener la danza con su mirada, debe sustentarla, desmenuzarla, explicarla y situarla con la escritura; ofrecer caminos para su apreciación y disfrute (para otros/as espectadores/as) e incluso para la reflexión de los/as creadores/as.

El trabajo del/la investigador/a permite estudiar la danza ida (toda la danza tiene esa condición), sus conceptos, su impacto en la audiencia, su discurso. Ese trabajo debe siempre ser riguroso y medido, tener amplios conocimientos de la historia de este arte y dominar la escritura. Debe estudiar, observar, utilizar métodos, procedimientos, teorías, reflexiones que le den posibilidades para llevar a cabo su labor.

Hace tiempo yo pensaba que los/as investigadores/as de danza obligadamente tenían que haber bailado, y que el haber experimentado el hecho estudiado era la única manera de comprender de qué estaba hecha la danza, cuáles eran sus secretos. Pero no necesariamente es así, aunque casi todos/as hemos vivido la danza de alguna manera.

¿Y cómo se realiza esa investigación? La respuesta, según dice Layson es logrando el “establecimiento de los hechos” (2004a, p. 28) y según Elton es buscando los “rastros presentes del pasado” (1967, p. 20) (porque la danza siempre es pasado para el/la estudioso/a).

Hago un paréntesis para hablar de este pasado. Dice Jorge Dubatti, investigador teatral que habla del hecho escénico como un convivio, que esta labor de indagación significa “el ejercicio permanente del ‘duelo’, de la asunción de la pérdida, en tanto que vivimos el teatro [y la danza] en el presente pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y que es irrecuperable” (Dubatti, cit. en Kent, 2016). Debido a ello, aunque tengamos el video de la función de danza o de una ceremonia de danzantes en su fiesta patronal, de ninguna manera tenemos la danza misma entre

las manos (solo su representación). Solo el recuerdo que quedó fijo e incompleto gracias a la tecnología. Es como una foto que guardamos de nuestra familia: no está ahí, solo es el recuerdo de ese momento, y lo vemos con nostalgia porque ya es pasado. Esa foto o video se convierten en documentos valiosos. Son fuentes que nos permiten recuperar algo de esa danza. Pero existen muchas más.

Siguiendo la clasificación de June Layson, podemos hablar de tres tipos de fuentes: las escritas, las visuales y las sonoras (2004b, pp. 33-46). Las primeras se refieren a las:

Bibliográficas (textos didácticos, biografías y autobiografías, obras de consulta, literatura, especializada como la notación coreográfica, partituras, manuscritos, tratados, registros etnográficos, reglamentos, canciones).

Hemerográficas (periódicos, revistas, periodismo cultural, reseñas y crítica especializada).

Archivísticas (oficios, cartas, programas de mano, volantes, carteles, boletos, actas, recibos, folletos, planos, censos, cuestionarios, y documentos internos de instituciones y compañías, como bitácoras, listas de repartos y repertorios y todo tipo de registros).

Las fuentes visuales pueden ser la danza viva (obra concluida, proceso de creación, ensayos, clases); otras artes (arquitectura, pintura, escultura, grabado, cerámica, códices, teatro); diseños (escenográficos, de vestuario, iluminación); tecnología (fotografía, video, películas, danza virtual, programas de notación y creación para computadora); objetos (escenografía, vestuario, utilería).

Las fuentes sonoras incluyen grabaciones, entrevistas, testimonios, música.

Las diversas fuentes obligan a realizar un trabajo ecléctico. Muchas de ellas suelen ser contradictorias, lo que expresan la diversidad de opiniones y perspectivas en y sobre la danza, pero también errores. Para salvar esa situación de duda de las evidencias, hay que buscar más pruebas, cruzando información y buscando más allá; todo está sujeto a ese examen, que solo corresponde al/la investigador/a: analizar datos, comparar declaraciones y crónicas, revisar programas de mano, carteleras, documentos de dependencias oficiales, informes de instituciones, testimonios de los participantes. Solo entonces, con fuentes trabajadas buscando confiabilidad y autenticidad, se puede hablar de “una prueba”, solo así se puede tener la seguridad de

que lo que se consigna refleja “la realidad”. Así se sustentan afirmaciones y juicios.<sup>1</sup>

Ahora, la tercera pregunta, ¿qué función cumple el/la investigador/a? En el caso del/la historiador/a de la danza, es consciente de que su estudio siempre lo realiza desde el presente y con las fuentes y “datos” que cuenta. Estos deben ser elaborados al proyectarlos e interpretarlos. Como dice Carol Brown:

Los historiadores, al tratar con los trazos presentes del pasado, esto es, representaciones, realizan la producción de sentido o narraciones por medio de la interpretación. Negar ese proceso es fetichizar el archivo, convertirlo en un sustituto de lo que ya no existe, el pasado. Los historiadores de la danza deben reconocer su mediación (2004, p. 224).

Es claro que no todos los/as investigadores/as son historiadores/as. Hay muchas otras áreas en las que se desenvuelven y, sobre ellas, el músico y musicólogo Robles Cahero, hace referencia a cuatro actitudes de la investigación artística (1997, pp. 22-23).

1. Investigación para la docencia artística, que es realizada por un/a artista-profesor/a para resolver los problemas que se le presentan en el proceso educativo alrededor de, por ejemplo, técnicas nuevas, estrategias de transmisión del conocimiento, planes y programas de estudio. Para sensibilizar a los/as estudiantes hacia procesos investigativos, el/la artista-profesor/a podría encauzar una enseñanza por medio de la investigación, y lograr conjuntamente con ellos/as la construcción del conocimiento, su descubrimiento, su conformación en función de otros/as autores/as y de su propia experiencia práctica.
2. Investigación para la creación artística, realizada por el/la artista-creador/a durante el proceso de creación, experimentando nuevos recursos artísticos, materiales, ideas, conceptos, artes y ciencias.
3. Investigación para la representación artística (en el caso de las artes escénicas), realizada por el/la artista-intérprete con el fin de conocer autores/as, personajes, recursos escénicos.

---

1 En la actualidad el internet permite tener acceso a numerosos documentos, pero también a cometer errores e imprecisiones. Por eso es tan importante la confirmación de fuentes y datos.

4. Especialidad de investigación artística, realizada por el/la investigador/a académico/a, el/la profesional o “científico/a” que lleva a cabo una investigación teórica, práctica o teórico-práctica, utilizando enfoques teóricos, históricos o artísticos, y valiéndose de otras ciencias con el fin de generar nuevos conocimientos. El/la investigador/a (en sus cuatro actitudes), al igual que el resto de los/as sujetos/as, está inmerso/a en la historia y varía de un contexto a otro.

Centrándome en este cuarto tipo de investigador/a (el/la profesional), me referiré a los que, basada en la experiencia, considero sus tres perfiles. El primero se refiere a artistas formados/as dentro de escuelas de educación de arte que posterior o simultáneamente siguen estudios en ciencias sociales y humanidades (fundamentalmente, pero también pueden ser ciencias naturales y exactas) y con ambas herramientas abordan la investigación; los/as investigadores/as formados/as inicialmente en las ciencias sociales y humanidades u otras ciencias que estudian el arte sin contar con una práctica en este campo; y los/as artistas que realizan investigación sin contar con una formación académica, pero la adquieren necesariamente en el camino.

¿Cuál es el mejor perfil? Todos y ninguno, porque el/la investigador/a, como bailarines/as, maestros/as y coreógrafos/as, se hacen en la práctica. Se aprende a bailar bailando; se aprende a investigar investigando. No hay otra manera porque la práctica da el oficio, aunque las herramientas teórico-metodológicas ayudan y facilitan el trabajo reflexivo, así como la intuición, la creatividad y la imaginación.

Entonces, el/la investigador/a de danza es un/a sujeto/a que, independientemente de su perfil, tiene un interés centrado en el hacer dancístico. Puede ser el aspecto educativo, el escénico, de consumo de públicos, su historia, la creación, la medicina, los símbolos, etc., pues hay muchas maneras de abordar la danza.

## **Resonancia de los cuerpos**

Ha quedado claro que la danza implica cuerpos en movimiento, en acción, pero ¿y el cuerpo del/la investigador/a? Al respecto Didanwee Kent habla de la resonancia (2016).

Esta es la capacidad de “vibración” que sucede en la materia, en todos los cuerpos materiales. “Es un fenómeno que solo existe en relación con la materia, por lo que no es posible pensarla en un solo cuerpo, ya que en el mundo de la existencia material siempre hay más de un cuerpo presente”. Así que los cuerpos vibran en relación de unos con otros a diferentes “frecuencias”, según la materia de que están compuestos, pero siempre debe haber al menos dos. “En otras palabras, la resonancia involucra la capacidad del cuerpo de incorporar y ser afectado por las fuerzas vibratorias, su capacidad para interactuar con, ser penetrado por y participar en el ambiente” (Thibaud, cit. en Kent, 2016).

Kent establece que la resonancia se da “en la esfera de la sensación”, y la repercusión se refiere al “impacto” de esa resonancia sobre los cuerpos. No son fenómenos totalmente distinguibles, pues siempre hay una relación dialógica entre ellos. En el caso de

La experiencia estética nos lleva siempre al doble proceso de la “resonancia” y la “repercusión”: por un lado es [...] sensación vibrante y por otro percute (sacude intensamente), golpea, toca y da forma a nuestros pensamientos. Así pues, las imágenes que experimentamos en el teatro [y la danza] se desplazan a través del fenómeno de la “resonancia” pero también a través de la memoria, huella mnémica o engramas, que “repercuten” en el cuerpo y los pensamientos de los seres humanos. Esas reminiscencias que quedan en la memoria individual y colectiva [memoria de sangre, diría Graham] son las que aseguran la transmisión, pervivencia y nueva gestación de imágenes como patrimonio hereditario de una cultura.

En un segundo plano podemos decir que así como se da una “repercusión” derivada de la fuerza de vibración de la “resonancia” en los cuerpos, de igual manera esta fuerza impacta y deja huella en la materia antes, durante y después del acontecimiento [escénico]. Es justamente a estos fragmentos de la materia, a los que denomino “ecos” y “reverberaciones”.

Para Kent, esos ecos y reverberaciones son las fuentes que estudiamos los/as investigadores/as. Los llama así no por “lo que son, sino por lo que hacen”. En el hecho escénico, la superficie reflectora (repercusión) se vive en todos los cuerpos

físicos (incluyendo los humanos). La reverberación sería “los fragmentos que quedaron” del proceso de montaje (partituras, libretos, cartas, diseños, fotos y videos [fuentes]), y el eco serían los “restos” del hecho escénico, que

conservan sólo una parte de la vibración “resonante”, ya que se dan tras una determinada distancia temporal. Con el fenómeno del “eco” regresa siempre solo un fragmento del acontecimiento, nos traen de vuelta aquello que resultó trascendente, podríamos decir que lo esencial; estas huellas que quedan en el cuerpo son marcas, a veces producidas por el impacto emocional, estético, o por una idea que ha percutido de manera especial, están vinculadas con la memoria de un modo distinto a las “repercusiones” que se producen con las “reverberaciones” porque en estas últimas no ha habido un proceso de discriminación. La memoria del cuerpo humano, tras el espacio de reflexión, guarda solo lo que les resultó por alguna razón significativa. Cabe destacar que con esto no me refiero solo a aquello que se ha guardado de manera consciente en la mente, también al terreno de lo inconsciente que, impactado por lo vivido en la experiencia del acontecimiento, archiva en distintos planos de la existencia, imágenes, emociones, sensaciones e ideas que están más allá de los juicios de valor o las emociones o ideas experimentadas en el momento del acontecimiento (Kent, 2016).

¿Y qué hace el/la investigador/a con la resonancia y la repercusión, con los ecos y las reverberaciones? ¿Cómo transmite la resonancia a quienes no participaron del hecho escénico, o cuando ni siquiera él/ella ha participado de este? ¿Cómo convierte su trabajo en eco de esa resonancia? ¿Cómo le da sentido a esa danza en su real dimensión, o sea, la de la experiencia viva de cuerpos vibrantes? Kent responde que debe estudiarse el acontecimiento escénico “con la conciencia de que los fragmentos que nos permiten reconstruirlo, son mucho más que meras fuentes de información, pues conservan la vibración de la ‘resonancia’ adherida a su ‘repercusión’” (Kent, 2016).

## **Dos experiencias de investigación**

Hildelena Vázquez, autora del libro *De la memoria dancística del desierto: Paralelo 32*, habla sobre su experiencia durante la realización de ese trabajo, que

pasó por varias etapas, que más que seguir una trayectoria lineal, fueron superponiéndose continuamente a medida que iba engarzando la información. La recopilación de datos en forma de documentos previamente escritos, programas de mano, videos o fotografías, y testimonios vivos recabados a través de entrevistas, fue una constante. De igual manera lo fue su revisión, categorización y el vaivén continuo entre lo escrito y las fuentes. En algún sentido, fue similar a un proceso coreográfico más o menos tradicional, la generación del material y el subsecuente juego de desarrollo, edición y reedición del mismo que conlleva la estructuración de una pieza.

Una de las grandes diferencias fue la nueva relación que tuve que entablar con mi cuerpo. Durante el proceso coreográfico, el cuerpo encuentra una válvula de escape, es detonador y constructor de la obra, su protagonismo es inevitable. En el caso de la escritura, encontrar y sostener la quietud necesaria para escribir durante largos periodos de tiempo, acallarlo, se convirtió en una lucha silenciosa contra el reclamo de sus deseos y quizás una de las partes más difíciles del proceso (2016, p. 6-7).

Ella ha vivido la danza como una experiencia viva, tanto como intérprete, coreógrafa y maestra. El proceso de investigación la hizo sentir su actividad como una división tajante entre práctica y teoría. Su cuerpo quedó en silencio, acallado por la reflexión intelectual, pero logró en su escritura transmitir la resonancia de la danza de Paralelo 32 y su historia, la repercusión que tuvo en ella como integrante de ese grupo de danza contemporánea, y el conflicto de objetividad-subjetividad que significa para cualquier/a investigador/a su trabajo.

¿Qué es la objetividad? Según la Real Academia de la Danza es la “cualidad del objeto”; y la definición científica tradicional nos habla de la capacidad de dejar que el objeto hable por sí mismo; es decir, presentar la realidad tal como es. Por supuesto que se contrapone con la subjetividad, cuando el sujeto interviene y mezcla la realidad con la ficción; da su opinión, habla de sí mismo en relación con el objeto, según su imaginación, emoción y perspectiva, y a veces busca incluso conmover los sentimientos de los demás (como sucede en todo arte).

Ahora la experiencia de Juan Carlos Zúñiga, quien elabora su tesis doctoral sobre historias de vida de docentes en danza. Al hablar específicamente de su objeto de estudio y de las entrevistas a profundidad realizadas, señala que prefirió que

la mutua iniciativa, lo inesperado y la “imaginación científica” trabajaran con cierta libertad. Sin desdeñar la gran importancia que tiene todo el bagaje de aportaciones teóricas y metodológicas y que es lo que sirve como tabla de salvación, permite tener un rumbo, contar con pistas, consejos prácticos. [...] en la elaboración de historias de vida hay algo creativo, artístico; al investigarlas uno debe evadirse del campo de acción puramente intelectual, para ir buscando campos más emocionales de trabajo, y evitar no entrar en el plano frío de la elaboración intelectual puramente teórica.

Esta imaginación científica o este plano de elaboración puramente intelectual es lo que tiene mayor peso [...]

Si bien Juan Carlos Zúñiga trata de mantener la objetividad y ha construido sólidos planteamientos teórico-metodológicos (como investigador profesional), permite que la resonancia de la danza de sus interlocutoras tenga repercusión, tanto en el discurso de las maestras (quienes recuerdan, explican, narran) como en él mismo. Se ha valido de una actitud creativa y artística, de su sensibilidad y emocionalidad, para ser empático con las maestras. No lo hace como estrategia para “sacar la verdad objetiva”, sino para que la narración fluya. Él no pretende que sus interlocutoras fueran objetivas, sino honestas,

En Juan Carlos Zúñiga vemos una semejanza con la metáfora que plantea Hildelena Vázquez: la elaboración de ambos trabajos es como un proceso coreográfico, en donde intervienen el trabajo intelectual y el creativo, y logran transmitir (como eco) los cuerpos de los que hablan. Como Zúñiga no es bailarín, sino pedagogo, no tiene el reclamo de la inmovilidad.

La investigación, además de ser creativa y “coreográfica”, es corporal. Por ello, derivado de su reflexión sobre las resonancias, repercusiones, ecos y reverberancias, Kent señala que:

resulta totalmente paradójico que estudiemos las experiencias estéticas, en las cuales no solo se dan procesos racionales y cognitivos, sino también, y quizá

principalmente, procesos sensoriales, solo a partir de las reflexiones e ideas gestadas en el pensamiento. Si el teatro [y la danza], como señala Dubatti, “es un acontecimiento ontológico convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía, y por ende es algo que pasa en los cuerpos”, no sólo en la mente, ¿cómo es posible que como investigadores pretendamos dar cuenta de él solamente a partir de la sedimentación de ideas?

Y de hecho no sucede así pues, como mencionan Hildelena Vázquez y Juan Carlos Zúñiga, recuperan (como muchos/as otros/as) lo sensorial y emocional en sus investigaciones, y fluctúan “entre los procesos racionales y sensoriales que se dan en nuestro cuerpo”, como menciona Kent.

Para ella, hay que ir más allá: “convertir el cuerpo en un laboratorio de autopercepción para dar cuenta del acontecimiento” y siempre debe participar (el cuerpo) en los procesos de investigación y de escritura.

Esto no solo aplica para el/la investigador/a, el/la especialista, el/la espectador/a profesional, sino para el/la cronista. Aquí un ejemplo: texto escrito por José Juan Tablada en 1897 sobre el impacto que tuvo en una función de Loie Fuller en un teatro en la Ciudad de México. Es obvio que las resonancias del cuerpo, luz y movimiento de Fuller repercutieron en el poeta, y él supo nombrarlo:

Ya la veréis aparecer en el fondo del proscenio semioscuro donde la luz arroja apenas una vaporización de ópalos, una bruma de gasas, una polvareda luminosa más tenue que un claro de luna en su principio. La veréis luego confundiendo sus contornos en la penumbra como el fantasma de una Ofelia e ir afirmando poco a poco su perfil ultraterrestre hasta materializarse entre la luz que ya la riega con sus haces luminosos, ya la baña con las grandes aureolas de un franco plenilunio... Y después, cuando en el baile del fuego se encienden y se apagan mil luces incandescentes sobre el cuerpo de Loie Fuller, se diría que una pléyade de astros se ha desplomado sobre aquella estatua o que una lluvia de estrellas erráticas se ha posado sobre aquella gran flor de hermosura como una bandada de mariposas siderales.

Tablada no era bailarín, pero se atrevió a sentir esas resonancias de la danza y aceptó el reto de transmitir la repercusión que sobre él tuvo el acontecimiento escénico. Y su escrito queda como eco de esa danza premoderna y llena de presente.

Además de ser poeta, puede realizarse ese trabajo desde otras técnicas, como dice Didanwee Kent, recuperando el cuerpo, reconociendo que el/la investigador/a siempre se halla entre la resonancia y la repercusión, por lo que debe acercarse a “los archivos o documentos desde la conciencia de su corporalidad y la nuestra, y cuestionar el lugar del cuerpo del/la investigador/a”.

Esa es una propuesta. Otra es volcarse en emoción, como Alonso Alarcón, bailarín y coreógrafo de danza contemporánea, cuando escribía su tesis de Maestría en Artes Escénicas:<sup>2</sup> “Me la paso llorando. Mientras leo o escribo hay muchas fibras emocionales que se mueven en mí, igual que cuando estoy en proceso de crear una coreografía. Hipersensible” (2017a).

Otra vez la semejanza de investigación académica con creación coreográfica, pero sobre todo, el hecho de que el cuerpo interviene de manera directa.

Aunque no lo parezca, los/as investigadores/as sí tienen cuerpo; seguramente está acallado si se compara con una clase de danza, pero está activo en la emoción, le afecta la resonancia, esta repercute en su propio cuerpo, y además, la refleja y la convierte en ecos y reverberaciones.

## Referencias

Alarcón, Alonso (9 de marzo de 2017a). Comunicado personal vía Whatsapp.

Alarcón, Alonso (2017b). Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015). [Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana]

Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid. Taurus.

Braudel, Fernand (1993). *La dinámica del capitalismo*. México. FCE.

Brown, Carol (2004). En busca de nuestros pasos: las posibilidades de la historia

---

<sup>2</sup> Alarcón, Alonso (2017b). Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015). [Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana].

- feminista de la danza. En Adshead-Lansdale, Janet y Layson, June (Eds.), *Historia de la danza. Una introducción* (209-228). México. Cenidi Danza-INBA.
- Dorfles, Gillo (1975). *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona. Lumen.
- Elton, G.R. (1967). *The Practice of History*. Melbourne. Fontana.
- Graham, Martha (1995). *Memoria de sangre. Autobiografía*. México. Cenidi Danza-INBA.
- Islas, Hilda (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México. Cenidi Danza-INBA.
- Kent, Didanwee (2016). Estudiar el acontecimiento teatral: una experiencia entre la «resonancia» y la «repercusión». Ponencia presentada en la mesa “Procesos de documentación en las artes escénicas”, 35 aniversario del CITRU (1981-2016), inédito.
- Layson, June (2004a). Perspectivas históricas del estudio de la danza. En J. Adshead-Lansdale y J. Layson (Eds.), *Historia de la danza. Una introducción* (17-32). México. Cenidi Danza-INBA.
- Layson, June (2004b). Fuentes de la historia de la danza. En Adshead-Lansdale, Janet y Layson, June (Eds.), *Historia de la danza. Una introducción* (33-46). México. Cenidi Danza-INBA.
- Robles Cahero, José Antonio (1997). El arte de indagar en arte: tipos y actitudes de la investigación artística. *Educación artística*, n. 18-19, 22-33.
- Tablada, José Juan (17 de enero de 1897). *El Universal*. En <https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosyfuentesdelarteenMexico/1965/no22/11.pdf>
- Vázquez, Hildelena (2016). De la memoria dancística del desierto. Algunos aspectos sobre la formación y el desarrollo del campo de la danza contemporánea en Mexicali. Paralelo 32 [Tesis de Maestría en Investigación de la Danza, Cenidi Danza-INBA]
- Zúñiga, Juan Carlos (2017). Comunicación personal.

# Panorama general de la investigación sobre danza en México

*Adriana Guzmán*

Preguntarse por la danza, la propia y la de los otros, ha sido una constante de la humanidad ¿qué es, qué involucra su práctica, cómo se hace, quiénes la hacen, cuándo, dónde, en qué contexto, cómo se vive, qué se siente?, a la vez que, al buscar dar respuesta a estas preguntas, aparecen otras ¿cómo estudiarla en el tiempo, cómo estudiar su diversidad, cómo registrarla, cómo generar herramientas para su creación, cómo generar herramientas para su estudio, qué debe tomarse en cuenta para su investigación?

Respuestas a estas interrogantes y nuevas preguntas han motivado a observadores, viajeros e investigadores del mundo a escribir sobre danza. Libros que hablen al respecto en México se encuentran desde los primeros tiempos en los que Europa conoció América. La danza —y la música— estuvo ampliamente presente en el actual territorio mexicano en los tiempos previos a 1492 y posteriormente las interrogantes por estas danzas se volvieron una constante, como puede observarse en las obras de cronistas como los siguientes, por mencionar a algunos:

Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) quien escribe sobre “De los areytos o bailes cantando” en su *Historia general y natural de las Indias occidentales* de 1547. Fray Toribio de Benavente “Motolinía” (1482-1568), quien redacta la “Relación de los

ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de esta Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado” donde aparece “De la manera que estos naturales tenían de bailes y danzas: de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto, y de otras muchas cosas de esta materia; que no es menos que notar este capítulo y los siguientes, que los pasados”, capítulo 26 de sus *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella* de 1541. Bernal Díaz del Castillo (1492?-1585) aquel soldado que acompañó a Hernán Cortés, narra en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (escrita en 1575, pero publicada en 1632), los desplazamientos, estrategias militares, triunfos y derrotas de los españoles, a la vez que describe lugares y da a conocer algunas costumbres y fiestas que “están por desaparecer”, como cuando narra en el apartado “Como fuimos para Méjico a grandes jornadas” de su comentado libro:

Y le tornó a decir Cortés que a qué causa les fue a dar guerra estando bailando y haciendo sus fiestas. Respondió que sabía muy ciertamente que en acabando las fiestas y bailes y sacrificios que hacían a su Huichilobos y a Tezcatepuca, luego le habían de venir a dar guerra, que lo supo de un papa y de los principales y de otros mejicanos. Cortés le dijo: Pues me han dicho que le demandaron licencia para hacer el areito y bailes. Dijo que así era verdad, que fue por tomarles descuidados; y que porque temiesen y no viniesen a darle guerra, se adelantó a dar en ellos.

Fray Bernardino de Sahagún (1499?-1590) ampliamente citado para estos menesteres, sobre todo su “Libro Segundo Que trata sobre el calendario, fiestas y ceremonias, sacrificios y solemnidades que estos naturales de la Nueva España hacían a honra de sus dioses” de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, escrita aproximadamente entre los años 1547-1578 y que fue publicada póstumamente. Fray Diego de Landa (1524-1579), quien escribe sobre los mayas “Pintura y labrado de los indios.- Sus borracheras, banquetes, farsas, músicas y bailes” dentro de su *Relación de las cosas de Yucatán* de 1565. Fray Diego Durán (1537-1588) describe “De la relación del Dios de los bailes y de las escuelas de danza que había en México en los templos para servicio de los dioses”, volumen II, capítulo XXI en su *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*,

publicada en varios volúmenes entre 1867-1880. Fray Gerónimo de Mendieta (1525-1604) que da a conocer “De la manera que estos naturales tenían de bailes y danzas, de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y el canto”, capítulos 15 y 31 de su *Historia eclesiástica indiana* escrita entre 1573-1597 y publicada tres siglos después. Fray Jerónimo de Alcalá (1571-1632), quien describe el baile Paracata uaraqua y la festividad sicuindiro de Michoacán en *La relación de Michoacán* de 1539-1543. Francisco Xavier Clavijero mestizo (1731-1787), quien en su recopilación ampliamente conocida describe “Las danzas de los antiguos pueblos prehispánicos y el juego del Palo del Volador” en su *Historia antigua de México* de 1780. José de Ortega (1700-1768) posibilita un detallado conocimiento de los rituales de tierras occidentales, mismos que observó durante su larga estancia en esa región, de 1727 a 1754, en su obra *Maravillosa reducción y conquista de la Provincia de S. Joseph del Gran Nayar*, publicada primero de manera anónima en 1754 y ya con su nombre en 1887. Juan Antonio Baltasar (1697-1763) habla en numerosas ocasiones de las “fiestas paganas” en sus obras *De los principios, progresos, decaimientos de la espiritual conquista de la Provincia de la Pimería Alta por la muerte del P. Eusebio Francisco Kino* y *De nuevos progresos, varios descubrimientos y estado presente de la Pimería Alta*, preparado a partir de relaciones y cartas de Eusebio Francisco Kino (1645-1711), Jacobo Sedelmayer (1703-1779), Ignacio Xavier Keller (1703-1759) y Fernando Consag (1703-1768) y editado por Francisco Javier Fluvía (1699-1783).

Si bien en la mayoría de estos documentos se juzgan, critican y desprecian las costumbres, mitotes, bailes y areytos “destos indios”, en muchas ocasiones las descripciones son tan detalladas que han posibilitado un conocimiento cada vez mayor de los rituales, la música, las fiestas y las danzas del antiguo México o de los tiempos posteriores a las diversas conquistas de los territorios de América, donde los misioneros se instalaron. Pasaje importante de la historia del país, pues la mayoría de los religiosos empezaron con la enseñanza de las nuevas costumbres, entre las cuales serán fundamentales las danzas que, con motivos pastorales, cívicos y evangelizadores, marcarán hasta el presente la tradición de la gran mayoría de la población del país. De ese entonces datan las ahora llamadas “danzas tradicionales”.

Aún está por hacerse una investigación que revise los documentos mencionados a profundidad centrándose en pesquisas sobre danza.

De los tiempos de la Colonia también existen numerosos documentos que contienen información sobre danzas, sobre todo en procesos inquisitoriales y edictos que, en el seguimiento de juicios o para establecer prohibiciones, describen los bailes y las danzas producto de sus rechazos. Desperdigados en incontables documentos, se encuentran noticias de danzas de todo el actual territorio mexicano y más allá de sus fronteras.

Igualmente, se encuentra información sobre fiestas y celebraciones producto de la presencia hispana en las que ya aparecen entreveradas las tradiciones indígenas y las de los conquistadores, tanto en su versión evangelizadora como popular, como aparecen en la obra de Fray Antonio de Ciudad Real (1551-1617) quien en su *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España* de 1584-1588 menciona los bailes de indios, españoles y mulatos, así como de la celebración de *Corpus Christi*, de la que se habla con amplitud durante aquellos tiempos. Igualmente, se encuentra la obra de Fray Joseph de Acosta (1540-1600) quien escribe “Sobre los bailes y fiestas de los indios y la conveniencia de conservarlas, cristianizándolos” en su *Historia natural y moral de las Indias* de 1590.

La variedad de danzas reportadas es asombrosa, por ejemplo, no es difícil encontrar referencias a los mitotes —nombre genérico que se utilizó para denominar a los “rituales paganos” a lo largo de todo el territorio— en los que normalmente aparecían danzas. Igualmente, la danza de Tocatín que, a decir de uno de sus primeros estudiosos, Francisco Bramón, en su *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* de 1620, es una interesante mezcla entre lo que se podría llamar una estructura coreográfica hispana y algunos movimientos y parafernalia indígena. Es interesante que en este documento mitote o tocatín aparecen señalados como sinónimos cuando se habla del *Netotiliztli* en el *Auto del Triunfo de la Virgen y gozo mexicano*; o bien en la realización en 1640 de la *Comedia de San Francisco de Borja, a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España* también se menciona un mitote o tocatín ejecutado como fin de fiesta.

Asimismo, hay referencias a los famosos saraos, fiestas o tertulias con música y baile de mucha pujanza durante el Virreinato. Mitote y sarao también aparecen juntos, como por ejemplo en la “Descripción del Sarao-Mitote del Emperador Moctezuma ejecutado en el Colegio para jóvenes indios nobles San Gregorio” en la *Historia de*

*los triumphos de nuestra Santa Fe entre las gentes más bárbaras y fieras del nuevo orbe: conseguido por los soldados de la milicia de la Compañía de Jesús en las misiones de la Nueva España* de 1645 de Andrés Pérez de Rivas (1576-1655). También, notable, hay referencias a los tocotines en Sor Juana Inés de la Cruz (“El *Tocotín* en la loa para el auto sacramental de *El divino Narciso*”, 1688) y en la “Descripción del Tocotín ejecutado en las fiestas por la canonización de San Juan de la Cruz” de 1730.

Un poco más avanzado el Virreinato, durante el siglo XVIII, se habla de los fandangos —a menudo para prohibirlos—, fiestas o tertulias “del pueblo” que son “Colegios del diablo” (*Avisos Métricos a las Almas contra algunos vicios comunes. A devoción de los Padres misioneros de Pachuca*. Reimpresos en la Puebla de los Ángeles en la Imprenta de Don Pedro de la Rosa, año de 1790). De mitotes, tocotines y fandangos “la moral y las buenas costumbres” legaron vasta información.

Muy pronto se ocuparon los hispanos de la enseñanza de las danzas cortesanas europeas en la Nueva España, pues la primera escuela se funda en 1526 por Benito de Pejel y Maese Pedro. En adelante, numerosos documentos hacen mención a los bailes y las danzas, ya sea para reglamentar los centros de enseñanza o para prohibirlos, o bien para enfatizar en los bailes permitidos y los censurados y para recalcar que la educación en las artes implica ocuparse de la decencia de las señoritas y los jóvenes; igualmente para reseñar las funciones públicas, los teatros y las fiestas de “buena” o “mala” calidad, etcétera. Por supuesto, en estos tiempos y con estas reglamentaciones se fueron consolidando los que posteriormente se llamarán “géneros” dancísticos, que implican una jerarquía de los mismos y que incluyen largas listas de los permitidos y los prohibidos, mismas que han ido cambiando con el tiempo. Una primera jerarquía se establece: Danzas cortesanas (danzas permitidas en las cortes), Ballet (una especialización de lo anterior), Bailes de salón (bailes permitidos en las “casas decentes”), Bailes populares (los realizados por el pueblo con vinculación o no a eventos religiosos). Esta primera jerarquía verá modificaciones posteriores.

Si bien la mayoría de estos documentos procedentes de edictos, prohibiciones, autorizaciones, notas periodísticas, etcétera, estuvieron desperdigados en archivos; afortunadamente mucha de esta información actualmente es asequible gracias al extraordinario trabajo de la historiadora Maya Ramos Smith, quien ha posibilitado

un conocimiento cada vez más profundo de las danzas —la música y el teatro— durante la época colonial. El Virreinato y el México del siglo XIX han dejado de ser un misterio gracias a sus libros: *La danza en México durante la época colonial*, 1979; *El ballet en México en el siglo XIX: de la Independencia al segundo imperio (1825-1867)*, 1991; *El actor en el siglo XVIII: entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*, 1994; *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque*, 1995; *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, 1998; *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, 2002 (dos volúmenes escritos por varios autores y dirigidos por Maya Ramos y Patricia Cardona); *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, 2010; *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*, 2011.

Si bien se ha avanzado en la investigación de la danza de estos tiempos aún falta mucho por hacer, puesto que poco se ha trabajado sobre las danzas de los siglos XVII al XIX de las llamadas “tradicionales, religiosas, folclóricas o populares”; es decir, distintas denominaciones según escuelas o estilos de investigación que alude tanto a las danzas de los grupos indígenas como a las realizadas en contextos “populares” como bailes en fiestas o celebraciones civiles.

A finales del siglo XIX y principios del XX comenzaron las expediciones antropológicas financiadas desde Estados Unidos, Francia y Alemania, principalmente; estudiosos como Karl Lumholtz (1851-1922), León Diguët (1859-1926), Ales Hrdlicka (1869-1943), Eduard Georg Selser (1849-1922), Konrad Theodor Preuss (1869-1938), Ralph Leon Beals (1901-1985) y Henrietta Yurchenko (1916-2007) realizaron obras monumentales de descripción, análisis y comparación de las “culturas tradicionales” de prácticamente todo el territorio mexicano —y más allá—, consignando invaluable información en la que no falta lo relacionado con fiestas, rituales y sus danzas. A Yurchenko se le debe uno de los más importantes archivos fonográficos de música “tradicional” que, en muchos casos, está acompañada de información sobre danzas. El análisis de estos materiales centrado en la investigación de danza también está aún por hacerse.

Tras las convulsiones revolucionarias, vinieron los intentos por consolidar una nación que se caracterizó, como es sabido, por distintos proyectos de “recuperación” de “lo propio”, “el glorioso pasado”, “la cultura de los pueblos originarios”, “el México profundo”; ello también implicó la formación de estudiosos y la paulatina

institucionalización de la investigación, tanto como de la enseñanza artística; todo ello bajo la guía de José Vasconcelos quien propuso un plan que trataba de rescatar lo que llamó las raíces de la nación mexicana y con ello construir un país nuevo. Su proyecto vinculaba a la nación por medio de la educación y el arte, gracias a lo cual se recuperaron las manifestaciones culturales, artísticas, indígenas y populares que se pensaron como elementos de identidad nacional, si bien lo que principalmente se retomó fue el trabajo realizado por los misioneros durante la Colonia —lo que ahora se conoce como “danzas tradicionales”, incluido el teatro de evangelización— y que es lo que hasta la fecha se enseña en las escuelas.

En estos estertores, como es ampliamente conocido, mexicanos como José Guadalupe Posada (1852-1913), Diego Rivera (1886-1957), Carlos Mérida (1891-1984), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Daniel Fernando Rubín de la Borbolla (1903-1990), Miguel Covarrubias (1904- 1957), Blas Galindo (1910-1993), José Pablo Moncayo (1912-1958), Amalia Hernández (1917-2000), por mencionar algunos, se dieron a la tarea de “recuperar las artes de México” y crear “un arte mexicano” que combinara “la magnificencia del pasado, las propuestas del presente y un porvenir artístico”.

Bajo este impulso nacionalista en 1952 Amalia Hernández formó el Ballet Moderno de México, compañía de danza que se tornaría emblemática y que formaría una de las tradiciones más fructíferas en el país. Cuando fundó su compañía, Amalia Hernández no quiso hacer solo folclor ni representar lo etnográfico exclusivamente, sino crear espectáculos con elementos de entretenimiento, con técnica de ballet y con las creencias del arte popular; con esta marca se ha difundido lo que ahora se conoce como danza folclórica mexicana, sobre todo desde que el ballet se consolidó en 1959, cuando el presidente Adolfo López Mateos le pidió que este grupo se convirtiera en uno de los embajadores naturales de México.

En adelante, la investigación artística o sobre arte en México, y por ende la relacionada con la danza, normalmente ha ido de la mano de las políticas culturales y necesidades institucionales propias o ajenas al campo artístico que han marcado el rumbo y desarrollo de estos estudios que, por lo general, se vinculan a los campos de la creación, la historia y la educación.

Un ejemplo de este tipo de trabajos fue el libro *Ritmos indígenas de México* (1940) de las maestras y coreógrafas Gloria y Nellie Campobello, quienes realizaron una investigación del cuerpo, gestos, cadencias y pausas del movimiento de indígenas de varias regiones del país. Este libro recupera la dimensión histórica y social del cuerpo a partir del estudio de las formas concretas de moverse, que van acompañadas de toda una concepción espacio temporal que constituye al sujeto. Las autoras reconocen el poder que tiene la cultura corporal que inscribe en el cuerpo vivido, de manera “natural e inconsciente”, las grandes estructuras sociales y hacen referencia al hecho de que el cuerpo está cruzado por todos los discursos y así lo expresa en sus conductas, códigos y vivencias. Sin embargo, la explicación del movimiento y sus dimensiones en muchas ocasiones se hace por medio de recursos poéticos y metafóricos.

En 1939 nació el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) cuya labor se ha enfocado, en lo referente a lo que ahora interesa, en el estudio, rescate y preservación de las manifestaciones artísticas de las culturas indígenas prehispánicas y contemporáneas y el análisis de su tránsito por el México Virreinal. De esta época proceden las investigaciones de Roberto Téllez Girón, si bien publicadas hasta 1962 y financiadas por la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA<sup>1</sup>), de importante mención en este momento puesto que

---

1 Tortajada, Margarita, “La investigación artística mexicana en el siglo XX: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes”: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num4/Tortajada.pdf>. Recuperado el 10 de mayo de 2016.

Télez Girón Roberto, “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizadas en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla, estado de Puebla y Jalacingo, estado de Veracruz en junio y julio de 1938” e “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizadas en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec, Zacapoaxtla y Municipio de Huitzilán, estado de Puebla y Jalacingo, estado de Veracruz en agosto y septiembre de 1938” en *Investigación folclórica en México*, 1962.

Hoy INBAL al agregársele, quién sabe por qué misteriosa razón el término literatura, como si esta no fuera un arte; deberían, entonces, sumarse los términos teatro, danza y música. Si bien las decisiones institucionales suelen ser misteriosas, sirva para comentar que el estudio del arte —filosofía, historia, crítica del arte y estética— e incluso sociología y antropología, se han centrado en las comúnmente llamadas artes plásticas —primordialmente pintura y escultura— y en la arquitectura, de tal manera que la danza, el teatro, la música, el cine —y las cada vez más variadas propuestas contemporáneas como el performance— y su investigación, se han desarrollado prácticamente al margen de la prestigiosa Historia del Arte Universal. Algunas consecuencias históricas y epistemológicas de lo anterior son la escasez de recursos y espacios para la formación y difusión de estudiosos e investigaciones en las

contienen valiosos datos sobre la Danza de Conquista, una de las más importantes y abundantes del país. Por estas fechas (1937-1938), Guy Stresser-Péan (1913-2009) realizó una exhaustiva investigación sobre la danza del volador en México y América Central, misma que fue elogiada, en 1947, por personalidades de la antropología como Maurice Leenhardt, Georges Dumézil y Paul Rivet pero que se dio a conocer en México ¡hasta 2016!

Carlos Chávez, músico y compositor mexicano, primer director del INBA, impulsó la investigación sobre arte desde sus diversas vertientes: la educación, la creación y la profesionalización de la actividad artística, a la vez que promovió la aparición de varias escuelas, entre ellas, las Escuelas de Iniciación Artística, centradas en la enseñanza práctica de las cuatro áreas –danza, teatro, música y artes plásticas— artísticas y la Academia de la Danza Mexicana (ADM), fundada en 1947, cuyos fines eran:

la investigación, la creación con base en esta y la difusión de la danza. Esto se lograría por medio de la investigación documental y de campo, contando con apoyos externos para conocer las danzas mexicanas populares en su contexto y realizando trabajos coreográficos de danza moderna que se difundirían.<sup>2</sup>

Los fundamentos de la Academia ejemplifican el trabajo que pretendía impulsar el INBA: la investigación y su vinculación con la práctica artística. Como consecuencia de ello, se encargó al Departamento de Danza la creación de una sección especial para la investigación relacionada con la enseñanza escolar y la ADM. Así, se promovió la elaboración de estudios biográficos de danza, calendarios de fiestas populares y repertorio de “danza tradicional”.

El equipo de investigación de esta tarea estaba formado por especialistas en danza, antropólogos, musicólogos y fotógrafos. La idea era hacer investigación dancística

---

diversas artes y el desprestigio de otras manifestaciones artísticas –peletería, vitral, plumería, textiles, cestería, grabado, restauración, usualmente nombradas artesanales o populares-- y a los grupos sociales que los producen. En el caso de la danza, el hecho mismo de que, por el término, se sobreentienda danza escénica y que deba aclararse cuando se habla de danza ritual o que a esta se le designe como “danza tradicional o popular”, es parte del mismo problema.

2 Ley orgánica de la ADM, 1947.

nutrida de otras ramas del saber y aplicadas al trabajo creativo. Esta visión, que conjunta la investigación y la creación como base del trabajo dancístico, permitió que la danza escénica alcanzara su mayor desarrollo, al consolidar el trabajo realizado entonces por artistas, investigadores, maestros y funcionarios públicos; es la llamada “Época de Oro de la Danza en México” en la que, el hecho de reunir la experiencia y diversas áreas de conocimiento, muestran una concepción teórica y una postura política que denota la circunstancia del campo artístico y el estrecho lazo entre todas las artes vinculadas con el trabajo académico y científico; lo que desafortunadamente pronto se olvidó.

A finales de los años cincuenta y durante los sesenta, se promovió otro tipo de investigación para la creación en danza: el “uso” de elementos propios de este arte como el cuerpo, su construcción, la técnica, las coordenadas del movimiento y un discurso propio. Sin embargo, la idea institucional de nacionalismo siempre presente reintrodujo a la investigación dancística en la recopilación documental de danzas populares e indígenas, dejando de lado las nuevas tendencias de danza escénica. Los trabajos se centraron en la investigación de la danza tradicional a cargo del FONADAN,<sup>3</sup> donde se elaboró un atlas de la danza mexicana en el que se recopiló, registró y analizó, brevemente, la información de diversas regiones del país. Este trabajo incluía una investigación etnográfica y coreográfica que conllevaba el aprendizaje de las danzas estudiadas y su motivación en las zonas donde se originaban, como se muestra en el libro *Danzas folklóricas de México* (SEP, México, 1976). En estas aproximaciones se tuvo la creencia de que llevar danzas rituales al escenario era sinónimo de su rescate, lo que ha generado fuertes disputas entre los investigadores “de corte académico”, como los antropólogos, y aquellos que provienen de las escuelas artísticas: falta de formación e información en ambos lados ha provocado un cada vez mayor distanciamiento disciplinario e institucional que ya es necesario dirimir.

---

3 Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana fideicomiso incorporado a la ADM en 1972. El FONADAN buscaba conocer las características básicas de las manifestaciones dancísticas del país y su distribución en las distintas regiones, así como la elaboración de un atlas de la danza mexicana con su calendario de fiestas y ceremonias.

A principios de los años setenta surgieron los centros especializados encargados de la investigación y documentación artística,<sup>4</sup> pero no fue sino hasta 1983 que se fundó el Centro de Investigación y Documentación de la Danza (CIDD hoy CENIDI Danza “José Limón”) para el rescate, recopilación, organización, investigación, conservación, difusión, experimentación y producción de manifestaciones dancísticas, el cual contaba con un relativamente amplio acervo documental que había sido recopilado a lo largo de la década anterior por el Departamento de Danza y que no solo se refería a la danza ritual, sino también a la danza escénica nacional e internacional de todos los géneros. Durante la misma época surgió el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) cuyo objetivo era fomentar la investigación de los procesos creativos.

En 1976 se crearon los Centros de Educación Artística (CEDART) en los que se vinculan las materias “académicas” –matemáticas, química, ciencias naturales y sociales –y las “artísticas”– danza, teatro, música y artes plásticas–, espacios de los que han surgido futuros investigadores con una formación integral. En 1981 se fundó la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza dentro del Centro Cultural Ollin Yoliztli y, en el mismo centro, en 1999 la Escuela de Danza Contemporánea, lugares en los que se busca dar una visión integral de la danza al incluir materias “prácticas” y “teóricas”.<sup>5</sup>

En los años noventa, las políticas culturales de los Centros de Investigación del INBA se encaminaron a la promoción y desarrollo del programa editorial a fin de dar a conocer lo realizado por los institutos; esto se debió en gran parte a la construcción del Centro Nacional de las Artes (Cenart) proyecto ambicioso que buscaba instaurar la Universidad de las Artes (objetivo que no se concretó), pero

---

4 Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM, fundado en 1973), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CIDAP o CENIDIAP, fundado en 1974), Centro de Investigación, Innovación y Desarrollo de las Artes (CEIIDA, fundado en 1980), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU, fundado en 1981).

5 En la formación dancística suele plantearse la curiosa, y de hecho dañina, distinción entre la “práctica”, cursos centrados en la técnica de la danza y la “teoría”, materias de corte “académico”; o como dicen los estudiantes, “lo que sí es danza” y “donde hay que leer”, lo cual resulta perjudicial al asumirse como ámbitos excluyentes. Sin duda, esto repercute en la creación e investigación dancística.

que logró congrega a los cuatro centros de investigación y las cuatro escuelas de arte en un mismo lugar; con la sintomática excepción, como se sabe, de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, paradójica situación pues es el único lugar que verdaderamente está formando investigadores de danza al consolidar, tras varios años, un programa de estudios que nivela la “práctica” con la “teoría” y dentro de esta última aspectos históricos, etnográficos, teóricos, metodológicos que dan sólidas bases a sus estudiantes.<sup>6</sup>

Desde su fundación, el hoy Cenidi Danza ha sido el único espacio que de manera constante ha realizado publicaciones sobre danza (desde las Memorias del primer evento académico organizado por el entonces CIDD, además de Boletines, los famosos Cuadernos de danza, Traducciones, vhs, Cd-rom y numerosos libros. Cfr: *Catálogo de publicaciones 1983-2013*, Cenidi Danza “José Limón”, 2014), si bien casi todas las ediciones son de investigadores del mismo centro, siendo prácticamente imposible que difundan el trabajo de estudiosos de otras instituciones y mucho menos independientes. Desafortunadamente, el acervo bibliográfico de este centro no fue del todo accesible durante mucho tiempo, situación que ahora se ve subsanada gracias al impulso de Alejandra Medellín para la creación de un repositorio del material del Cenidi Danza y, gracias a su éxito, de los demás Centros de Investigación, documentos que actualmente están al alcance en el Repositorio del INBA Digital (<http://www.bellasartes.gob.mx/InbaDigital/publicacionesdigitales>).

La ya imprescindible investigadora del Cenidi Danza Margarita Tortajada es quien más y mejor ha estudiado la danza del siglo xx, será por ello que cuenta con reediciones de sus libros *Mujeres de danza combativa* (Conaculta, 1999/reedición INBA, 2012); *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta* (INBA, 2000/reedición Cd-rom Conaculta-INBA-Cenart, 2011); *Danza y género* (COBAES-DIFOCUR, 2001/reedición INBA, 2011); *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica* (Conaculta-INBA, 2001/reedición INBA, 2012); *Danza y Poder I Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)* de 1995 y *Danza y Poder II Las transformaciones del campo dancístico mexicano:*

---

6 A diferencia de la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza, donde la suerte de las investigaciones depende mucho de la formación inicial que los estudiantes hayan tenido.

*profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)* (Conaculta-INBA-Cenart, 2008/*reediciones* Cd-rom INBA, 2015).<sup>7</sup>

Por su parte, la investigación antropológica sobre danza en México se ha dado, literalmente, a cuenta gotas. En ocasiones se ha colaborado en los proyectos mencionados líneas arriba, pero fuera de ello, no ha existido un programa específicamente destinado para la investigación de danza y el resultado ha sido que los trabajos y las publicaciones al respecto sean verdaderamente escasas y algunas muy valiosas, como el libro *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara* de Pedro J. Velasco Rivero de 1983, reimpresso en 1987 y nuevamente en 2006 (UI/ITESO/Clínica Santa Teresita). Si bien en cuantiosas etnografías la danza es mencionada y, ocasionalmente, revisada como parte de las actividades realizadas en momentos rituales, sin embargo pocos son los estudios que se han centrado en dar cuenta de las especificidades de la danza, salvo por una excepción: durante la segunda mitad de la década de los 80, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) se llevó a cabo un seminario de etnodanza que incluía realizar algunas prácticas de movimiento que permitiría una mejor observación de la kinética y los trazos coreográficos en el momento del trabajo de campo; el resultado de dicho seminario fue el libro, único en su tipo debido a que presenta un panorama general de las Danzas de Conquista desde México y hasta Guatemala, coordinado por Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, *Las danzas de Conquista 1.- México contemporáneo* (CNCA/FCE, México, 1996).

Algunos miembros de este seminario han desarrollado otras investigaciones, por ejemplo, Carlo Bonfiglioli escribió *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: entre la*

---

7 Margarita Tortajada es una prolífica investigadora, además de numerosos artículos en revistas y capítulos de libros, destacan las publicaciones mencionadas, así como *La danza escénica de la Revolución Mexicana, nacionalista y vigorosa* (INHERM, 2000); *Danza de hombre* (SOMECS-Sinaloa-Archivo Histórico del Estado de Sinaloa-ISMJER, 2005); *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos* (Conaculta-INBA, 2010); *Entre aplausos y críticas detrás del muro. Alcances y transformaciones de la danza moderna nacionalista mexicana en la gira de 1957* (Conaculta-PADID-Cenart, 2012); *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello* (editora y coautora, Secretaría de Cultura-INBA-Laripese-Cenart-PADID, México, 2016); *Amalia Hernández. Artista universal y profeta en su tierra* (BFM,AC-SC-INBA-Fomento Cultural Banamex-Fundación Roberto Hernández Ramírez, México, 2017); *85 Aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Danza que resiste y construye* (Secretaría de Cultura-INBA-Cenart-PADID-(in)Fluir Ediciones, México, 2020); *Manuel Hiram y los cuerpos con luz* (INBAL, 2022).

*Pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de Conquista* (INI, México, 1995 [1993]), *La danza de la conquista de México en la Costa Chica* (UAM, México, 1994) o *La epopeya de Cuanabámoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza* (UAM, México, 2004). Miguel Ángel Rubio redactó *La danza del Caballito Blanco: una representación no verbal de la Conquista de México* (UAM, México, 1995) o *Recoger los pasos: una lectura antropológica del Pochó* (UNAM, México, 2020) y Maira Ramírez elaboró *El sistema dancístico del Gran Nayar: coras y huicholes* (UAM, México, 2001), *Estudio etnocoreográfico de la Danza de Conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero* (INAH, México, 2003) o *El sistema dancístico de los coras* (UAM, México, 2008).

Tal vez en estos tiempos las cosas estén empezando a cambiar pues, además de las escasas publicaciones de los pocos especialistas como Yólotl González, María Sten, Pedro Velasco o Amparo Sevilla; en 2014 salió un número de *La Jornada del Campo* dedicado a la danza: *Campo Danzante* (#83) en el que aparecen artículos de investigadores de diversas instituciones tanto “académicas” como “artísticas”,<sup>8</sup> aunque nuevamente se volvieron a separar tajantemente los géneros de danza y no se habla absolutamente de ninguna danza escénica. También de manera reciente, en 2015, la ENAH publicó, ¡por primera vez en su historia!, un libro dedicado a la

---

8 Es importante destacar la aparición de este número en el que se logró que estuviera completamente dedicado a la danza –pese a que, si bien es comprensible por el tipo de publicación, nuevamente se volvieron a separar tajantemente los géneros de danza y no se habla absolutamente de ninguna danza escénica– y en el que se han reunido a la mayoría de los investigadores, noveles o con trayectoria, que estudian la danza, si bien algunos de ellos no la tienen como objeto central de trabajo. Los articulistas de esta revista son: Amparo Sevilla, Pablo Parga, Sandra Monzoy, Pablo Sánchez, Miguel Olmos, José Joel Lara, Andrés Oseguera, Claudia Jean Harris, Alejandro Martínez, Arnulfo Tecruceño, Gustavo Meneses, Ángela Ortiz, Claudia Reyes, Franco Torti, Guadalupe Barrientos, Karla Rodríguez, Georgina Espejo, Yolanda Massieu, Claudia Rocha, Lourdes Janett, Milton Hernández, Víctor García, Antonio Bautista, Miriam Gallegos, Francisco Ramírez, Aideé Balderas, Mauricio González y Rubén Croda. A ellos habría que sumar algunos nombres más, como los señalados párrafos arriba, los que aparecen en la próxima nota a pie de página y los siguientes, para conocer el panorama de prácticamente todos los investigadores de danza en México: Dolores Ponce, Anadel Lynton, Sophie Bidault de la Calle, Gloria Briceño, Alberto Dallal, Elizabeth Cámara, Hilda Islas, Patricia Cardona, Cristina Mendoza, Margarita Baz, Alejandra Medellín, Miriam Huberman, Fernando Aragón, entre algunos más que, sobre todo en los últimos años, se han desarrollado en esta especialidad. Como se ve, son pocos los investigadores de danza en México, si acaso serán alrededor de 50 diseminados en distintas instituciones o independientes que no llegan a tener comunicación entre sí. Habría tal vez que sumar algunos otros que, centrados en el estudio de los rituales, llegan a hacer valiosas aportaciones.

danza contemporánea (*Habitando cuerpos habitados. Imaginarios y proceso creativo: La onodanza bizarra de U.X.* de Rocío Mireya Hidalgo Salgado), no sin una insistencia constante dentro del Comité de Publicaciones de dicha escuela, haciendo énfasis en la importancia de abrir y difundir este campo de investigación dentro de la antropología.

Por primera vez en México, en 2017 se publicó un libro que presenta, en más de 30 artículos, diversos géneros dancísticos de los practicados en el territorio nacional: *México coreográfico: danzantes de letras y pies*, coordinado por Adriana Guzmán. Cabe resaltar que esta publicación rompe con la parcelación que “los hábitos y costumbres” han tenido en la investigación de danza, ya que conjunta trabajos realizados desde variadas perspectivas que versan sobre todo tipo de danzas, que normalmente han sido estudiados de manera separada por las distintas instituciones en las que se desarrolla la investigación sobre danza en el país.

En esta publicación se habla de danza virreinal, pascolas, venado, matachines, cuanegros, kathak, butoh, contemporánea, perreo, table dance, danzón, flamenco, de distintas regiones del país como Guerrero, Veracruz, la Huasteca, norte y occidente de México y la ciudad capital y desde variadas perspectivas como histórica, etnohistórica, musicológica, antropológica, sociológica y desde los nuevos medios tecnológicos.<sup>9</sup> El libro es de descarga gratuita en la siguiente liga: [https://www.academia.edu/34327295/M%C3%A9xico\\_coreogr%C3%A1fico\\_Danzantes\\_de\\_letras\\_y\\_pies](https://www.academia.edu/34327295/M%C3%A9xico_coreogr%C3%A1fico_Danzantes_de_letras_y_pies)

Recientemente, en el cruce disciplinario que se ha dado entre la sociología y la antropología —que en ocasiones incluyen a la pedagogía y la filosofía— y en vinculación con los estudios del performance,<sup>10</sup> se han generado investigaciones que,

---

9 Los autores de este libro son Sandra Monzoy, Bernardo Robles, Magdalena Villarán, Jesús Jáuregui, Anne Johnson, Leopoldo Trejo, José Joel Lara, Cybele Iyari Melo, Carlos Alvarado, Elsa María Cristina Mendoza, Gloria Luz Godínez, Margarita Tortajada, Silverio Orduña, Haydé Lachino, Ricardo Saeed Álvarez Arriaga, Enrique Jiménez, Nayelli Pérez Monjaraz, Diego Galván, Ángela Ortiz, Paloma Macías, Alejandra Ferreiro, Irma Fuentes Mata y Rosa María Rivera García.

10 Habrá que distinguir entre los estudios del performance y lo que cierta práctica artística se ha denominado performance; esta última es muy conocida y muchas veces, por tener el mismo nombre, empaña las investigaciones que utilizan la noción de performance y su campo argumental como herramienta de trabajo. Los estudios del performance provienen, principalmente, de la antropología procesualista de Víctor Turner y la vinculación que tuvo con el estudioso de teatro Richard Schechner.

en su mayoría, dan cuenta de danzas escénicas o de los montajes artísticos llamados performance, cada vez más trabajados. A manera de ejemplo es posible revisar *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* publicada por la Universidad Veracruzana, o un par de números especiales en revistas (como el coordinado por Rodrigo Díaz Cruz y Anne Johnson, *Alteridades*, Año 24, Núm. 48 *Antropología y Performance*, UAM, México, julio-diciembre, 2014<sup>11</sup> o la coordinada por Anne Johnson y Adriana Guzmán, *Diario de campo, Estudios del performance: quiebres e itinerarios*, 6-7, Tercera Época, Coordinación Nacional de Antropología, INAH, México, enero-abril de 2015<sup>12</sup>) o el libro colectivo de reciente publicación *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* de los editores Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh (Universidad Veracruzana, Xalapa, 2016).<sup>13</sup>

Con variados impulsos y siempre a cuenta gotas, la investigación sobre danza se ha mantenido mínima pero constante y cada vez más creciente; sin embargo, de los trabajos realizados hasta antes del siglo xx —e incluso también los del presente siglo— se conoce poco pues suelen estar desperdigados, no se sabe exactamente dónde están, qué es lo que se ha producido y no es fácil el acceso a varios de los centros documentales, archivos o bibliotecas que los contienen.

Sabido es que no ha sido sencillo para la danza conquistar su lugar como objeto de estudio en distintas disciplinas; su carácter efímero, casi inasible, presenta obstáculos para los estudios de corte histórico, en los cuales no se puede recurrir a ella como fuente primaria; en otros casos como el de la antropología, la danza prácticamente ha sido pasada por alto o los estudios se refieren a ella de forma tangencial, puesto que el enfoque de la investigación está dirigida a otro tipo de fenómenos, a los cuales la danza queda supeditada, recibiendo escasa o nula atención en comparación con otros temas de estudio.

Además de lo anterior, la investigación sobre danza no ha logrado consolidar una sólida tradición ni ha llegado a considerarse, en términos generales, pertinente

---

11 También accesible en línea: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=0188-701720140002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0188-701720140002&lng=es&nrm=iso)

12 También accesible en línea: <http://diariodecampo.mx/2015/04/30/indice-diario-de-campo-numeros-6-7-enero-abril-2015/>

13 También accesible en línea: <http://www.argus-a.com.ar/ebook/608:corporalidades-escenicas-representaciones-del-cuerpo-en-el-teatro-la-danza-y-el-performance.html>

dentro de las ciencias pues se asume que “ciencias” y “artes” son mundos separados y que no es competencia académica el concentrarse en los universos artísticos pues estos operan en dominios de la experiencia y la comprensión humana que son “irreflexivos”. A manera de ejemplo, es interesante considerar que dentro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del país, existen muy pocas investigadoras e investigadores adscritos al rubro “danza”.

Aunque desde hace décadas se ha intentado vincular el quehacer artístico con la investigación académica en distintos puntos del globo, y no son pocos los esfuerzos que se han realizado en distintas disciplinas para elaborar referentes teóricos y utilizar métodos y técnicas que permitan el estudio de la danza en sí misma, en nuestro país hay aún un gran camino por recorrer.

Tras lo anterior, los interesados en la investigación sobre danza tropiezan no solo obstáculos de índole administrativa o burocrática: difíciles son a veces los vericuetos para justificar la danza como tema de estudio en un proyecto académico; además de ello, encuentran que los trabajos realizados sobre danza en este país están dispersos en diversas instituciones, o realizados en el seno de disciplinas en las que en primera instancia no se ocurriría vincular con la danza y, por falta de difusión, son desconocidos.

Los vacíos aquí planteados han motivado crear una herramienta de estudio, un referente que sirva de apoyo a la investigación. Para ello, se ha rastreado la mayor cantidad posible de investigaciones sobre danza publicadas en México principalmente desde el siglo pasado hasta estos días, realizadas sobre cualquier danza, desde cualquier disciplina y desde cualquier institución o casa editorial.<sup>14</sup> A lo largo de la búsqueda también se han hallado materiales no escritos como videos y objetos de danza que pueden ser de utilidad para quien esté interesado en alguna danza en particular: *Catálogo Bibliográfico de Publicaciones sobre Danza en México* (Editorial Académica Española, Lituania, 2018), coordinado por Adriana Guzmán.<sup>15</sup>

---

14 El catálogo mencionado se ha hecho sin apoyo económico por lo que la búsqueda de material bibliográfico se realizó principalmente en línea donde las publicaciones del siglo XIX y anteriores raramente se encuentran. Tampoco fue posible rastrear extensamente en documentos de la época colonial o en libros de cronistas.

15 Accesible en Amazon, Casa del libro, EAE Publishing, Busca Libre, Bücher de, Book Depository,

En este catálogo, y debido a que un constante problema para la investigación de danza es el género de la misma, se considera que es fundamental tomar en cuenta el contexto en el que las danzas son realizadas, las exigencias técnicas para su práctica y los abordajes y vínculos con otras disciplinas. Para facilitar la búsqueda se ha considerado pertinente diferenciar el material existente en: danza escénica; danza ritual; danza festiva; danza y educación; danza, terapia y salud; danza y artes plásticas; danza y arquitectura y danza y literatura, diferencia que se plantea ahora como sugerencia para un ordenamiento no jerárquico y sin cargas semánticas (prejuicios) de los tipos de danza que se practican en el país.

Por danza escénica se entienden todas aquellas danzas con una elevada exigencia técnica que son realizadas con el explícito objetivo de ser observadas y, por lo tanto, se presentan en escenarios (teatros de distinta índole, foros, salas de exposiciones, tarimas y explanadas callejeras, museos, etcétera) ante la presencia de un público. Normalmente forman parte de ellas las danzas que se transmiten en instituciones surgidas específicamente para ese fin: ballet, danza contemporánea -en todas sus vertientes-, folclórica, flamenco, butoh, competencias de bailes diversos como tango, danzón, salsa en línea, etcétera.

La danza ritual es, como su nombre lo indica, aquella que forma parte de un contexto ritual y que debe ser entendida bajo las exigencias del mismo donde juega un papel fundamental; en ellas la demanda técnica no es lo más importante ni tampoco el ser realizada para espectadores, pues todos los presentes participan de distintas maneras en y del evento en el que la danza se realiza.

Se aclara aquí que se ha preferido utilizar el término de danza ritual en lugar del de “danza tradicional”, comúnmente usado para nombrar las danzas de los pueblos indígenas o danzas populares, debido a que de entenderse por tradición “la transmisión de elementos vivos, previamente recibidos y antiguamente elaborados secularmente al interior del medio étnico”,<sup>16</sup> o “formas de conducta social y ritual aprendidas y transmitidas de una generación a otra, y que contribuyen a caracterizar

---

Mercado Libre.

16 Jousse, Marcel, *L'Anthropologie Du Geste*, Les Éditions Resma, Paris, 1969: 43

el universo cultural de la comunidad”<sup>17</sup> y rescatando el sentido etimológico de *traditionem* como enseñanza, transmisión, entrega,<sup>18</sup> ¿acaso es posible hablar entonces de danzas que no sean tradicionales en el sentido de ser un conocimiento transmitido, aprendido y generado socialmente? Desde esta perspectiva, toda danza implica una tradición; son los modos en que dicha tradición o enseñanza es realizada los que varían de acuerdo con los contextos particulares. Toda danza proviene, entonces, de una tradición —y las hay con una larga y pesada tradición como el ballet—, en ese sentido toda danza es tradicional; sin embargo las danzas que se realizan en contextos rituales deben ser comprendidas dentro de las exigencias del propio ritual, lo cual marca su especificidad.

Las danzas rituales, al ser ejecutadas en distintos contextos como el escénico, atraviesan transformaciones en cuanto a técnica y en el modo y actitudes en que son percibidas. Un ejemplo claro de esto es el caso de la danza folclórica mexicana, en donde danzas procedentes de contextos rituales son reelaboradas en su camino al escenario y donde el entramado cultural que las sostiene es modificado o se vuelve inoperante.

Por danzas festivas se entienden aquellas danzas que son practicadas en contextos de convivencia y recreación, donde también existe una activa participación en el acontecimiento por parte de quienes bailan y los presentes. En estas danzas las exigencias técnicas son variables pues pueden ser mínimas —como de quien súbitamente se para a bailar en una fiesta “sepa o no hacerlo”— o más elaboradas como las de los maestros que bailan danzón por las tardes en una plaza central. Cabe aquí señalar nuevamente que al cambiar el contexto, por ejemplo a uno escénico, acaecen transformaciones en cuanto a técnica y en el modo y actitudes en que son percibidas.

Por danza y educación se entienden trabajos realizados desde disciplinas como la pedagogía, la educación en danza y la psicología y donde se encuentran propuestas para que la danza se incorpore al sistema educativo, o donde se analiza el trabajo

---

17 Madrazo Miranda, María, “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”. *Contribuciones desde Coatepec*, julio-diciembre, 2005: 122: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150907>

18 *Ibid*: 118.

realizado por las instituciones dedicadas a la transmisión de la danza tanto en espacios o sistemas formales —como escuelas— y no formales —como talleres callejeros.

En lo que respecta a danza, terapia y salud se hace referencia a trabajos procedentes de medicina, psicología, medicina interna, medicina del deporte, nutrición y terapia física. Además de los trabajos sobre prevención de lesiones en los bailarines, destacan también las propuestas en las que la danza adquiere un papel relevante en la salud entendida desde una perspectiva psicosomática (como la Danza Movimiento Terapia), así como aquellas que apuntan hacia problemas en la salud de los bailarines.

Danza y artes plásticas considera trabajos relativos a la vinculación de la danza con distintas artes visuales. En danza y arquitectura se encuentran principalmente tratados sobre la planeación y construcción de espacios destinados a la danza. Finalmente en danza y literatura se reúnen referencias bibliográficas de textos que relacionan ambas disciplinas o bien que ayudan a orientar al investigador en la relación de la danza con otras artes.

Como parte del impulso por generar herramientas de investigación para la danza en México, se encuentra en proceso de realización por parte de Alejandra Medellín y Adriana Guzmán, el repositorio Atlas Etnográfico de Danzas de México, cuyo objetivo es presentar un atlas que muestre quiénes bailan qué, cuándo y dónde, incluyendo, también por primera vez en México, todas las categorías arriba mencionadas, en qué festividades se llevan a cabo, qué grupos étnicos practican cuáles danzas y en qué región cultural. Se ha elegido la presentación como atlas (en donde se puede visualizar cada localidad del país) y a manera de calendario anual, debido a que la mayoría de las danzas del país se realizan en correspondencia con determinadas fechas; además de que el formato posibilita, “en una sola mirada”, tener un panorama general de lo que se baila en México.

Para cumplir con lo anterior, se ha elaborado tanto un calendario general en el que se muestran las danzas que se practican en el país cada día del año, así como los festivales que ya cuentan con trayectoria. Igualmente se han realizado los calendarios por cada uno de los estados de la república en los que se mencionan los lugares en los que exista una consolidada trayectoria de enseñanza de danza. Se considera innovadora esta propuesta ya que no existe a la fecha un trabajo similar que reúna un atlas de danzas en relación con un calendario que además considere su procedencia geográfica y el contexto en que se realiza.

Dado que muchas de las danzas que se practican en México están en correspondencia con el Calendario Litúrgico Católico, se ha incluido una síntesis del Año Litúrgico y los Tiempos del mismo, al igual que un breve recordatorio de los Concilios Ecuménicos celebrados, con énfasis en los Concilios Vaticano I (1869-1870) y Vaticano II (1962-1965), que han implicado cambios sustantivos en el ordenamiento y la reglamentación en la realización de rituales y festividades, lo que debe tenerse presente ya que la implementación de muchas danzas fue previo a ellos. También se presenta un santoral de los Patronos representativos en México, con anotaciones de las fechas anteriores y posteriores a los Concilios mencionados.

La investigación dancística, no solo en México sino en el mundo, se vale de diversas disciplinas —como las ciencias sociales, las humanidades, la medicina, etcétera— para crear un sustento teórico, un cuerpo de conocimiento con el que elaborar ideas, conceptos, estrategias, métodos, perspectivas teóricas y análisis de la práctica con las que aborda su objeto de estudio. Sin embargo, se enfrenta muchas veces a la reticencia de algunos teóricos, quienes consideran que se carece de fundamentos epistemológicos acerca del cómo es que los coreógrafos y bailarines construyen el conocimiento. Estos argumentos inhabilitan la propia experiencia de los creadores y los ejecutantes como fuentes de información pues consideran que no existe la distancia necesaria para el estudio del fenómeno.

Por otro lado, las escuelas profesionales de danza escénica privilegian los procesos artísticos, por lo que muchos de los trabajos de investigación desarrollados en estos centros educativos se centran en el registro de la elaboración de las obras y solo en contadas ocasiones se encuentra una sustentación teórica del mismo, por lo que se obtienen estudios de baja calidad.

Sumado a lo anterior y pese a que existen diversos métodos de investigación dancística como los análisis cuantitativos, cualitativos, comparativos, el trabajo de campo, la etnografía performativa y aquellos que se especializan en notación de la danza, por mencionar solo algunos; al parecer, el único aspecto teórico viable ha sido la perspectiva histórica, presente en los planes de estudio de las carreras de danza a nivel licenciatura, como si ese aspecto fuera el único sobre el que se puede indagar. De hecho, la producción al respecto es, dentro de lo que hay, abundante.

De manera sintética puede decirse que la investigación de danza en México se enfrenta a varios problemas: la preeminencia de la “práctica” sobre la “teoría” y la carencia de fundamentos epistemológicos aplicables a la “práctica”; la aparente centralización de estudios con base en su género, es decir, al parecer en algunos centros de investigación se desarrollan unos trabajos más que otros así, suele suceder que en el Cenidi Danza “José Limón” se elaboran principalmente estudios sobre danza escénica, que los análisis de danza ritual los realiza el INAH y sus distintas dependencias, que la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello pone mayor énfasis en aquellos relacionados con el folclor y el flamenco y que el CICO solo se aboca a la creación. Muchas de estas apreciaciones se basan en el desconocimiento mutuo del trabajo de los especialistas pertenecientes a estas instituciones o bien al de otros teóricos que indagan aparentemente de manera solitaria sobre estas vertientes.

Aunado a esto hay que señalar la falta de apoyos económicos y de espacios de divulgación o revistas especializadas que fomenten el desarrollo de la investigación académica sobre danza.

Como resultado de lo anterior, la información documental para el estudio de la danza es escasa y quienes se avocan a su investigación son aún muy pocos y se encuentran diseminados sin tener opciones para la comunicación, enriquecimiento y retribución que posibilite ver los avances en uno y otro campo y, sobre todo, no hay un espacio en el que, al tener un conocimiento de todos los tipos de danza —ritual, festiva, escénica, educativa, terapéutica— sea posible tener un panorama general de la danza en México.

Es una situación que corresponde cambiar, porque México es un país de danzantes y la danza por sí misma lo requiere y lo vale. La investigación sobre danza es vital para la danza misma. Es necesario consolidar espacios y generar propuestas, pues afortunadamente se danza aquello que difícilmente pueden alcanzar las palabras, entonces, que sea la mirada, la percepción, la emoción la que se deje atrapar por el gesto, el bordado, las formas repletas de vida, devoción, pasión, sutileza que la danza es capaz de construir y ofrendar para quien quiere recibirla.

Como ha dicho Israel Galván, gran bailar de flamenco, excéntrico en su tipo, el Día Internacional de la Danza de 2015:

Carmen Amaya, Valeska Gert, Suzushi Hanayagi, Michael Jackson... danza inclasificable. Yo no podría descifrar sus estilos de baile... los veo como turbinas generadoras de energía y esto me hace pensar en la importancia de la coreografía sobre esa misma energía del que baila. Seguramente lo importante no es la coreografía, sino precisamente esa energía, el torbellino que provoca. Imagino una bobina tesla atrayéndolos a todos y emitiendo un rayo sanador y provocando una metamorfosis en los cuerpos: Pina Bausch como mantis religiosa, Raimund Hoghe convertido en escarabajo pelotero, Vicente Escudero en insecto palo y hasta Bruce Lee en escolopendra. [...] He visto la imagen de un niño enfermo de ébola curándose a través de la danza. Sé que es una superstición, pero, ¿sería eso posible? [...] Y es que veo a la gente moviéndose al andar por la calle, al pedir un taxi, al moverse con sus diferentes formas, estilos y deformidades. ¡Todos están bailando! ¡No lo saben, pero todos están bailando! Me gustaría gritarles: ¡hay gente que todavía no lo sabe!, ¡todos estamos bailando! [...] Me gusta la palabra fusión [...] Mejor fisión, una mezcla atómica: una coctelera con los pies clavados en el suelo de Juan Belmonte, los brazos aéreos de Isadora Duncan y el medio cimbreo de barriga de Jeff Cohen [...] Y con todos estos ingredientes hacer una bebida agradable e intensa. [Toda] tradición también es esa mezcla [...] razas y religiones y credos políticos, ¡todo se mezcla!, ¡todos pueden bailar juntos! [...] Hay un antiguo proverbio chino que dice así: el aleteo de las alas de una mariposa se puede sentir al otro lado del mundo. Cuando una mosca levanta el vuelo en Japón, un tifón sacude las aguas del Caribe. Pedro G. Romero, después de un aplastante baile por sevillanas, dice: el mismo día que cayó la bomba en Hiroshima, Nijinsky repitió su gran salto en un bosque de Austria. Y yo sigo imaginando: un latigazo de Savion Glover hace girar a Mikhail Baryshnikov. En ese momento, Kazuo Ono se queda quieto y provoca una cierta electricidad en María Muñoz que piensa en Vonrad Veidt y obliga a que Akram Khan provoque un terremoto en su camerino: se mueven sus cascabeles y el suelo se tiñe con las gotas cansadas de su sudor. Me gustaría poder dedicar este Día Internacional de la Danza y estas palabras a una persona cualquiera que en el mundo esté bailando en este justo momento. Pero, permitidme una broma y

un deseo: bailarinas, músicos, productores, críticos, programadores, demos un fin de fiesta, bailemos todos, como lo hacía Béjart, bailemos a lo grande, bailemos el *Bolero de Ravel*, bailémoslo juntos (<https://www.anildanza.com/israel-galvan-mensaje-dia-danza/>).

Pues en la danza, las formas y los quiebres son incitantes, más su provocación radica en lo que los nutre y si por algo la danza es seductora es porque no tiene límites, como no los tiene ningún arte. Hay rutas y juegos, devaneos, sutilezas o explosiones, pero nunca límites, en ello radica su fuerza, en aventurarse cada vez, todas las veces; tener la astucia, la fuerza o la templanza para resistir las acometidas que ella misma se construye, asumir la contundencia en la que por sí misma se abalanza, pues ser plena y total es su condición, algo menos es simulacro. La danza es entonces riesgo, mas no temerario y sin motivo, sino cabal, quemante, ahí donde la vida misma se entrega porque el sentido es vivirla... y nada más... y un poco más. Bailar la pasión, si eso es lo que hay, bailar el miedo, si eso es lo que hay, bailar el dolor, el júbilo, el nacimiento, la nostalgia, el encuentro, la pérdida, la muerte... bailar, porque eso es lo que hay. Bailar es vivir y qué sería si en ello se dejara llevar por la duda o el olvido, si solamente se dejara pasar: la danza sería solo formas, curvas y carnes y la vida una comedia. Entonces, perder la razón y “coger el ritmo”, no por desenfado o incumplimiento, sino por entereza y decisión, porque al encontrar la templanza en el centro mismo de sí: en el cierre del compás, en la pirueta, en la contracción, el release, en la flauta y el tambor, en el juego de la sincronía rítmica, el riesgo nunca es caída sino apertura, la entrega no es pérdida sino encuentro y las pasiones no son peligro sino plenitud, lo demás es geografía y acuerdos cuya impronta es innegable, así los saberes, los compases y las técnicas son estrategias para llegar hondo; después, dejarse ir, pues al ritmo, a la danza, a la pasión, no es posible poseerlos, doblegarlos, son ellos los que transforman, habitan, engrandecen; cuidarse de sucumbir a su entereza, pretender protegerse de su contundencia, mostrará que se ha sido doblegado por los propios límites que no son los del arte, los de la danza, pues en ellos un quiebre anuncia tempestades o dice que estas han pasado dejando algo, llevándose algo: haciendo vivir.



**CÁTEDRA PATRIMONIAL DE DANZA**  
**“MARGARITA TORTAJADA QUIROZ” 2021**

**La composición coreográfica y  
la danza folclórica escenificada:  
abordajes y aproximaciones**

Esta emisión se realizó en línea, debido a las limitaciones que nos impuso la pandemia por Covid 19. Para ello, fue fundamental el trabajo del maestro Alejandro Moya Ramírez, quien apoyó en la planeación, conexión y difusión de la cátedra. Agradecimientos a él y al equipo técnico que nos permitieron llevar a cabo las transmisiones, y a los/as participantes que colaboraron con sus conferencias y talleres, a la distancia, pero muy presentes.

Asimismo, a las autoridades, docentes y estudiantes que tuvieron el entusiasmo de darle continuidad a la Cátedra a pesar de las vicisitudes a las que nos enfrentábamos.

Si bien la pandemia fue un duro golpe a todas las áreas de la danza, la UAEH mostró una rápida respuesta a la situación e instrumentó estrategias que permitieron continuar el trabajo en las nuevas condiciones de la “e-presencia” (Tortajada, 2022, p. 54) y la “poética pandémica” (Proaño, 2020, p. 32). La Universidad publicó un aleccionador libro que nos permite conocer la experiencia vivida en la pandemia, y en el caso de la Licenciatura de Danza, nos muestra la prontitud con la que la comunidad reaccionó, su creatividad y disposición para darle continuidad al trabajo escolar; además de su capacidad para adecuarse a las circunstancias y resiliencia, y sacar provecho de todo ello (Galindo, Ramírez y Trejo, 2020).

La emisión 2021 de la Cátedra tuvo el nombre de La composición coreográfica y la danza folclórica escenificada: abordajes y aproximaciones.<sup>1</sup> La Licenciatura en danza tiene dos modalidades, danza contemporánea y danza folclórica, pero no solamente para la segunda fue concebida, sino para toda la comunidad estudiantil y docente.

Participaron especialistas en esta temática con conferencias y talleres, en donde pudimos conocer sus propuestas teóricas, artísticas y educativas durante los días 7 y 8 de junio de 2021.

El primer día tuvimos las conferencias “Trazos de la obra coreográfica de Amalia Hernández”, a cargo de Margarita Tortajada, y “Conceptos, clasificaciones y categorías aplicadas a la danza folclórica”, de Raúl Valdovinos, de la Universidad Autónoma de Baja California. Además, la impartición de manera sincrónica, del taller “Zapateo contemporáneo. Pulso, Comunión, Autonomía, Emancipación”, por Miguel Pérez García, músico y coreógrafo independiente del proyecto artístico Don Cañalero, y el Taller Laboratorio de composición coreográfica, por parte de Adriana León y Alejandro Vera, de la Universidad de Colima.

El segundo día fueron programadas las conferencias “Reposición, apropiación y *download*. Rutas sobre el proceso de creación de *La otra propuesta: memoria e identidad en la danza folclórica contemporánea*”, a cargo de Juan Carlos Palma, de la Escuela

---

1 En el texto se respetó la ortografía usada por cada uno de los autores, que se debe a razones epistemológicas, por lo que aparece folclórica-folklórica, folclor-folklor-folklore.

Nacional de Danza Folklórica del INBAL, y “Recuento histórico de la producción coreográfica de la danza folclórica escénica”, de Carlos Nieves Ixtla, de la Academia de la Danza Mexicana del INBAL. Asimismo, se realizó la segunda sesión de los dos talleres ya nombrados.

En todos los casos, el chat de las redes sociales del Instituto de Artes estuvo a disposición de los/as interesados/as para compartir sus comentarios y reflexiones.

## Referencias

- Tortajada Quiroz, Margarita (2022). Hacer comunidad en la pandemia: las estrategias de la danza. En E. Fediuk y A. Molina (Eds.), *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia* (pp. 53-86). Xalapa-Ciudad de México. Universidad Veracruzana-Ed. del Lirio. Disponible en: <https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/FC319>.
- Proaño Gómez, Lola (2020). Teatralidad social/teatralidad pandémica: una continuidad. En L. Proaño y L. Verzero (Eds.). *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (pp. 29-45). Ciudad de La Plata. Ed. ASPO. Disponible en: <https://focer.com.ar/doc/nxcxssn>
- Galindo, Beatriz Julieta, Ramírez, Carolina y Trejo, Ramón (2020). La formación dancística profesional a distancia: una indagación sobre el impacto, las perspectivas y los retos frente a la emergencia sanitaria. En L. López, O. Ávila y G. Villegas (Eds), *La universidad ante su compromiso educativo y social: las experiencias, retos y perspectivas frente a la pandemia generada por el covid-19* (pp. 192-204). Pachuca de Soto. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Disponible en <https://www.uaeh.edu.mx/convocatorias/ebook-2020/docs/UniversidadCompromisoEducativoSocial.pdf>



# CONFERENCIAS



# Trazos de la obra coreográfica de Amalia Hernández<sup>1</sup>

*Margarita Tortajada Quiroz*

La danza es una actividad de convivio; consigo mismo, con los dioses, con el cosmos, con la naturaleza, con el/la otro/a, con los/as otros/as. Cuando el fin último es el teatro, cuando se convierte en arte escénico, el destinatario es el/la espectador/a; este/a le da su razón de ser, la sostiene con su mirada y deseo. Amalia Hernández, como creadora de una danza que se apropia, retoma y reelabora otras formas lo sabía, y se conducía con gran sabiduría.

Su proceso creativo empezaba mucho antes de que el espectador pudiera asomarse al resultado de su trabajo. Siempre había un detonante, que podía ser una imagen, una emoción, los colores, la música, un cuerpo estático o en movimiento, un objeto, un juego, una procesión o fiesta, la fe religiosa o la celebración de un pueblo, la oración de una comunidad, una solicitud previa, el deseo de dar u obtener algo; de construir y mostrar lo que a ella le parecía emocionante, conmovedor, sofisticado, exótico, nuevo, cotidiano, insólito. Ese detonante lo encontraba a partir de su búsqueda permanente; viajaba, observaba, conocía, preguntaba, aprendía, y luego llamaba a su equipo de académicos y técnicos para profundizar en el acontecimiento, filmarlo y registrarlo.

Aprender, en el caso de la danza, significa bailar. Solo el hacer le da sentido;

vivir la experiencia en el propio cuerpo. De otra manera, no hay asimilación, ni conocimiento real y se queda como un saber parcial.

Así que el proceso de investigación, que iniciaba con la curiosidad o el asombro, continuaba con la observación *in situ*, la indagación ayudada de expertos (informantes-interlocutores, antropólogos, músicos, cineastas) y la práctica de la danza. Seguía la reflexión y el encierro en el salón, sola o con los bailarines, para convertir esa danza analizada en una propuesta artística original. Ahí estaba propiamente la creación.

El encierro al que se someten los/as coreógrafos/as hace difícil que el/la espectador/a común ingrese. Ese momento fascinante resulta ser secreto e implica estudio, pruebas, hallazgos, toma de decisiones entre alternativas y reglas que el/la propio/a coreógrafo/a se plantea. Ese momento solo lo compartían los/as cómplices de Amalia (bailarines/as, músicos, diseñadores/as), y obligadamente lo enriquecían, siempre desde su posición y, por tanto, alejándolo del suceso original.

A partir de las obras que produjo a lo largo de su carrera, así como los virajes que dio, es posible rastrear la ruta que siguió en su trabajo y trazar momentos sustanciales de su biografía creativa. Para ello, las influencias fueron determinantes, porque de ellas se alimentó para definir su postura y construir su legado.

## **Los saberes: maestros/as e influencias**

Amalia Hernández (Ciudad de México, 1917-2000) contaba con una amplia cultura: desde el seno familiar había desarrollado su sensibilidad artística por haber estado en contacto con la música, el canto, la pintura y por supuesto la danza. Su formación en esta última fue con numerosos/as maestros/as y diversos géneros: ballet, danza española y danza folclórica; primero en su propia casa, en instituciones profesionales y en las que posteriormente ella creó. En el salón construido en la casa familiar estudió danza mexicana con los maestros misioneros Luis Felipe Obregón y Amado López; danza española con Encarnación López La Argentinita y ballet con la maestra francesa Nelsy Dambre y el ruso Hipólito Zybine

Su vocación la llevó en 1935 a la Escuela Nacional de Danza (END),<sup>2</sup> en donde

---

2 La Escuela de Danza fue fundada en 1932 dentro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En 1937 tomó el nombre de Escuela Nacional de Danza. Sus propósitos

accedió a la formación profesional. Ahí estudió las asignaturas Técnica clásica, Tap y baile acrobático, Bailes regionales y Danzas mexicanas, Bailes españoles, Danzas orientales y Danzas modernas, lo que le dio una amplia formación dentro de los diversos géneros dancísticos y sus técnicas disciplinarias, mismas que le dotaron de herramientas para convertirse en creadora.

Destaca su acercamiento a la nueva danza (premoderna) que había surgido desde finales del siglo XIX, que transformó el arte escénico en el mundo y que la joven Amalia practicó gracias a la rusa Xenia Zarina (maestra de Danzas orientales), quien realizaba estilizaciones semejantes a la escuela Denishawn; de la norteamericana Dora Duby (de Danzas modernas), quien tenía como ascendencia artística el expresionismo alemán. Además, ambas extranjeras crearon repertorio con temas mexicanos que presentaron en diversos foros como solistas.

Otras de sus mentoras en esta nueva danza fueron las legendarias hermanas Nellie y Gloria Campobello, autoras del *Ballet simbólico revolucionario 30-30* (m. Francisco Domínguez, esc. Carlos González), que fue la primera obra que bailó Amalia Hernández en la END en 1935. Además de la emoción que le significó estar frente al público, usar un vestido rojo y correr cargando una auténtica carabina 30-30, le permitió experimentar la libertad del movimiento, lejos de técnicas y ortodoxias, para representar a las mujeres de la obra que provocaban el estallido de la lucha revolucionaria (Hernández, en Pacheco, 1978, p. 34). Formaba parte de los enormes conjuntos que realizaban un movimiento incesante, sencillo pero lleno de energía, al son de música con referencias mexicanas. Se convertían todas ellas en una ola carmesí que irrumpía en teatros y estadios llevando su mensaje político y estético, y que conseguía que los públicos se reconocieran en ella, como parte de la nación.

Dos años después de esa primera incursión en el foro, Amalia abandonó la END para incorporarse a clases de ballet y de “duncanismo” con la maestra Estrella Morales, quien había sido alumna de la escuela que Isadora Duncan fundó en Alemania. Otro acercamiento más a la danza que sacudió conceptos y conciencias.

---

eran: formar bailarines profesionales orientados hacia la creación mexicana, reconstruir danzas populares utilizando el material de las Misiones Culturales y realizar un trabajo multidisciplinario con diversos artistas.

Así, durante la década de los treinta Amalia Hernández practicó diversos géneros: ballet, danza mexicana, danza española y la nueva forma, premoderna, creada por mujeres que habían revolucionado la construcción del cuerpo dentro de este arte. A esta pertenecían las propuestas de Dora Duby, Xenia Zarina, Estrella Morales y las Campobello, que usaban para expresarse con libertad y tratar temas mexicanos.

En el último año de la década, la danza moderna apareció en México, gracias a dos bailarinas, maestras y coreógrafas norteamericanas: Anna Sokolow, formada en la escuela norteamericana, específicamente de Martha Graham, y Waldeen, en la escuela alemana, como discípula de Mary Wigman y ex integrante de la compañía de Michio Ito (con quien se había presentado en México en 1934).

Ambas se incorporaron al medio artístico mexicano, se ligaron a los/as grandes creadores/as nacionales y españoles exiliados y se dejaron contagiar por el ambiente que prevalecía en el cardenismo, que le exigía compromiso social al arte. Amalia se convirtió en waldeena (grupo que rivalizó con el de las sokolovas), pero no participó en el Ballet de Bellas Artes que la norteamericana encabezó en 1940, pues su familia no estaba de acuerdo con la profesionalización de su actividad dancística. Sin embargo, conoció las obras que su maestra estrenó; una de ellas, *La Coronela*,<sup>3</sup> inauguró la danza moderna nacionalista en el país, logrando escenificar “la vida mexicana” como un “fenómeno estético” (Hablando de ballet, 1954, p. 8). De manera semejante al *30-30*, se recuperaba a la mujer como centro de la historia, como el actor social fundamental de la lucha armada en la Revolución Mexicana y como vehículo de transformación. La propia Amalia Hernández haría su versión de esa poderosa imagen en 1960, cuando creó su coreografía *Revolución*, que ella misma bailaba representando al personaje Juana Gallo (el más emblemático de su carrera).

El fundador y director del flamante Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el compositor Carlos Chávez, le hizo una invitación a Amalia en 1947 que la impulsó a convertirse en coreógrafa. Como resultado de ello, se incorporó a la recién constituida Academia de la Danza Mexicana (ADM). Los objetivos de esta

---

3 Los créditos de la obra: música de Silvestre Revueltas y Blas Galindo, instrumentada por Candelario Huízar; libreto de Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma y Seki Sano, basado en grabados de José Guadalupe Posada; letra de coros de Efraín Huerta; escenografía y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma y máscaras de Germán Cueto.

compañía eran la creación y experimentación con el fin de proyectar la identidad nacional con un lenguaje moderno y alcances universales; lo harían a partir de la investigación documental y de campo para conocer las danzas y bailes populares, que eran consideradas “fuente viva de conocimiento y de carácter” de lo mexicano (Aroeste, 1987, p. 132).

En la temporada de diciembre de 1947 de la ADM Amalia estrenó su *ópera prima: Sonatas*, con música de Domenico Scarlatti y diseños de Juan Soriano. La obra, de danza pura, era un trío en el que bailaban la coreógrafa, Ana Mérida y Evelia Beristain, y que recreaba *La primavera* del pintor Sandro Botticelli.

El crítico Víctor Reyes escribió que había sido “delicioso” oír la música y “ver su realización en estilizaciones. Amalia Hernández acertó en sus semblanzas hispanas, así como la escenografía y vestuario tan bellos a cargo de Soriano. Como agradable fantasía, la composición híbrida del pintor alcanzó a definir la imaginación y elegancia” (1947).

Cuando un grupo de integrantes de la ADM se separó de esta y conformaron el Ballet Nacional de México (BNM, 1948), Amalia Hernández los/as acompañó. De nuevo trabajó con su maestra Waldeen, asesora artística de la nueva compañía, que era codirigida por Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, y además entró en contacto con el japonés Seki Sano, pionero del teatro moderno mexicano. El BNM debutó en el Palacio de Bellas Artes (PBA, marzo de 1949) con *La doma de la fiera*. La coreografía era de Waldeen y la dirección del “audaz” Seki Sano, quien logró “usando y aun abusando de toda clase de recursos, un gran espectáculo mixto de comedia, pantomima, ballet y circo, que no solo divierte, sino que interesa, y a muchos apasiona, por la difícil facilidad con que se resuelven complicados problemas de movimiento escénico, de escenografía y de iluminación” (Maria y Campos, 1949).

Si bien la incursión de Amalia fue corta dentro del BNM, le permitió relacionarse estrechamente y aprender de Waldeen y del director teatral, a quienes consideró siempre sus maestros. Pero regresó a la ADM, en donde conoció y trabajó con Anna Sokolow, otra de sus influencias.

Ya de vuelta en el INBA, Amalia Hernández presentó su segunda creación, *Sinfonía india* (diciembre de 1949) con la música de Carlos Chávez del mismo nombre, y cuya partitura es una de las pocas en las que “su autor recurre directamente a temas vernáculos, melodías de los indios seris, huicholes y yaquis” (Halffter, 1982). El

libreto, decorados y vestuario eran de Federico Silva.

Con la frase “Tiembla la tierra. Comienza el canto de la nación mexicana”, Amalia Hernández creó una obra dividida en cuatro partes: 1. *Danza guerrera en honor de Tláloc*, 2. *Ofrenda y duelo*, 3. *Danza de Tláloc y Chalchibltlicue*, y 4. *Danza final de júbilo*. En el programa de mano aparecía el texto explicativo del mito azteca sobre esos dos dioses que la obra “interpretaba” dentro de “las formas modernas de la danza”. Así, “el dibujo coreográfico del ballet se ha inspirado en las formas plásticas de los sellos prehispánicos, procurando seguir el vigoroso y sobrio estilo de sus ritmos” (Programa de mano, 1949).<sup>4</sup>

El cronista Wanderer afirmó que Amalia Hernández había mostrado su “indudable calidad y técnica artística”, que sus obras eran “hábilmente resueltas”, que tenía “mucho talento coreográfico”, y que *Sinfonía india* abordaba “amplios movimientos y conjuntos” (1949).

Esta era la segunda obra de Amalia Hernández, y mostraba mayor complejidad en cuanto al trabajo de composición, número de bailarines (veinte) y estructura de la obra. También daba un gran salto: *Sonatas* (1947) había sido una obra de danza pura inspirada en una pintura renacentista, retomaba su ambiente femenino y se centraba en las tres Gracias, pues la composición coreográfica era interpretada por un trío de bailarinas. El color blanco del vestuario, la reproducción del bosque original y la elegancia y sutileza de los movimientos resaltan en las imágenes que se conservan de la obra.

En *Sinfonía india*, con dos años de diferencia, pero mucha experiencia de por medio, Amalia Hernández optó por una obra “mexicanista” que recuperaba una leyenda azteca en la que intervenían dioses y mortales. Narraba una historia de manera lineal, ilustrando el guion con la danza y la música; es decir, se apoyaba en la palabra y la describía-reproducía con el movimiento y el sonido, basándose en “vestigios” de la cultura mexicana.

---

4 Los personajes y sus intérpretes fueron: Amalia Hernández como Chalchihltlicue; Ricardo Luna como Tláloc; Beatriz Flores como Maíz Centli; Roseyra Marengo, Martha Castro, Guillermina Peñalosa, Susana Peñalosa, Krista Schaefer, Sonia Alcántara, Alma Rosa Martínez y Norma Vela, eran la Ofrenda; Guillermo Keys, Alfonso de la Vega, Nicolás Meza, Francisco Araiza y Guillermo Arriaga, los guerreros; Abraham García, Raúl Flores González (Canelo), Rosalío Ortega y León Escobar, los sacerdotes. Para estas funciones, la ADM contó con la Orquesta Sinfónica Nacional que, en el caso de *Sinfonía india*, fue dirigida por José Pablo Moncayo.

A inicios de 1950 llegó Miguel Covarrubias al INBA como jefe del Departamento de Danza, posición desde la que le dio un enorme impulso a la danza moderna nacionalista, que alcanzó su apogeo. También llegaron José Limón y Xavier Francis, ambos artistas invitados por Covarrubias y que dieron soporte a la ADM en el trabajo coreográfico (Limón) y técnico formativo (Francis), y estrenaron obras, impartieron clases y colaboraron en la profesionalización de los/as bailarines/as mexicanos/as pero, sobre todo, alimentaron la pasión creativa de estos/as.

Para Covarrubias, la raíz de la danza debía ser “la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista”, y su expresión, un lenguaje moderno y universal. Así, solo la danza moderna era válida, dejando fuera al ballet y la danza folclórica escenificada, porque esta última se desvirtuaba en el teatro; solo “debería cultivarse con veneración y respeto como parte esencial de la educación de nuestros bailarines, no para ‘mejorarla’ sino para poseerla y aprovecharla en autenticidad” (Covarrubias, 1952, p. 112).

Este criterio chocó con las intenciones de Amalia Hernández, que en 1951 pretendió crear una danza con los sones antiguos de Michoacán. Ese fue el motivo de su salida de la ADM, pero eso no implicó ninguna ruptura ni resentimientos. Al contrario, y para legitimar sus conocimientos, decía haber sido alumna de Covarrubias en un curso de Historia de arte prehispánico, que era parte de “los estudios que realmente he hecho [y que] son los que se necesitan para el ballet” (Hernández, en Pacheco, 1978, p. 34).<sup>5</sup> Además, coincidían en pensar que las fuentes para la escuela mexicana de danza eran la tradicional y popular, así como la historia y realidad social propias, y para llegar a dicha escuela había que desarrollar esas fuentes “a través de la técnica moderna”. Para ella “todos los intentos por lograr un arte moderno que nos exprese a nosotros mexicanos, son obras de gran significación”. Expresaba su rechazo a las técnicas corporales rígidas que implicaban la danza académica, y su reproducción en el trabajo creativo. Por ello decía que la danza “esencialmente mexicana” eliminaría “las tendencias de las escuelas extranjeras”; el ballet no tenía “ningún lugar en nuestro

---

5 Amalia Hernández, como el resto de sus contemporáneas, usan el término “ballet” para referirse a una obra o coreografía, sin importar el género al que corresponda (ballet, danza moderna, contemporánea o folclórica). También lo utilizan como sinónimo de grupo o compañía dancística.

arte... ni [en] nuestros problemas y ambiciones”, y las técnicas como la de Martha Graham “han degenerado en híbridadas, mecanizadas o gimnásticas, alejadas de la realidad (del porqué y el para qué de la danza), alejadas del sentido de belleza, rayando en filosofía barata” (Hernández, en Castro, 1951, pp. 22-25).

Como la casi totalidad de la primera generación de bailarinas y coreógrafas mexicanas de la danza moderna, en la década de los cincuenta rechazó a las técnicas y su énfasis en la precisión, y optó por la expresividad de sus cuerpos. Sin embargo, poco después modificaron esa postura y se valieron de esas técnicas para alcanzar sus fines artísticos.

Simultáneamente a las enseñanzas que recibió de sus maestros/as y de su práctica dentro de la danza escénica, Amalia Hernández se acercó a la creada por indígenas y mestizos/as, que había conocido durante años en sus viajes por el país y la habían cautivado. Muchas veces se refirió a ese interés en la danza tradicional mexicana como si hablara de un enamoramiento, e incluso de un amor pasional: “a mí me ha llevado a ser bailarina folclórica mi amor compulsivo por México” (Hernández, en Suárez, 1993, p. 14-A).

Conjuntar las dos formas de danza, escénica y tradicional, era lo que perseguía con su Ballet Moderno de México (BMM), compañía que ella creó y financió, pero cuya dirección artística recayó en Waldeen. Estrenó *Sones michoacanos* (marzo de 1952) según su idea original (que la llevó a abandonar la ADM) y contó con apoyo de su maestra. Fue su primera obra con ese concepto y se conserva hasta la actualidad, por lo que es la más antigua en el repertorio mexicano vigente.

En *Sones antiguos de Michoacán* la coreógrafa usó música popular proveniente de Apatzingán, Michoacán, ejecutada por el Trío Los Aguilillas; y el vestuario estuvo a cargo de la diseñadora norteamericana Dasha (Programa de mano, 1952), con quien trabajó de manera muy estrecha durante décadas y fue cómplice de sus logros (al igual que Robin Bond y otros diseñadores de vestuario, escenografía e iluminación).

La obra fue muy bien recibida por la crítica. El exigente Raúl Flores Guerrero señaló su “toque de gracia y brillantez”, y el “alegre sonido metálico de las sonajas de dos bailarinas que, en sucesiva aparición, emocionaron con sus hermosos y aéreos movimientos” (1953).

Según Dasha, esa obra inauguró la propuesta creativa de Amalia; “fue su primer experimento”, que logró “usando la técnica de danza moderna y clásica [para]

adaptarla a la danza folclórica” (en Uriás y Zama, 2002) escénica. En otros términos, Amalia explicó en 1985 que fue la primera obra que hizo “inspirada en el folclor y desarrollada en una forma teatral [...], como espectáculo”; la hizo buscando “eso michoacano”, que ella consideraba “tan refinado, y al mismo tiempo tan sencillo”, pero a partir de “las técnicas, la coreografía y las luces” de la danza escénica. En su obra quiso mantener la “sensibilidad, refinamiento” originales, que no perdiera “el carácter mexicano”, y que a pesar de usar otras técnicas “pudiera todavía pertenecer a Michoacán” (Hernández, en Charla de danza, 1985, pp. 4-5).

Según Juan José Arreola, el objetivo que perseguía Amalia Hernández en esta y obras posteriores era presentar “con un criterio artístico” las “muestras más bellas de la música y la danza prehispánica, criolla y moderna” (BMM), por lo que construyó programas que daban un panorama histórico de la danza, tratando de abarcar las culturas del cuerpo asimiladas en el país. Ante la aceptación del escritor había otras posturas en contra, como la de Flores Guerrero que señalaron que sus obras presentaban “coreografías ligeras” que mostraban “un mexicanismo artificial” (1953).

En los textos, Arreola mencionaba que la coreógrafa pretendía “depurar y elevar a su verdadero nivel algunas de [las] creaciones populares” (BMM). Eso precisamente era lo que había combatido Covarrubias, y luego Flores Guerrero, para quien resultó cuestionable que ese repertorio se alejara del “auténtico” movimiento de danza moderna mexicana. Este debía “buscar lo esencial de la tradición artística del pueblo para traducirlo a los lineamientos de una creación original y propia del coreógrafo” (1953, p. 25). ¿Pero no era eso lo que hacía Amalia Hernández?

Ella consideraba que su obra se apropiaba de la danza tradicional para reelaborarla y transformarla en escénica con una visión contemporánea. Con ese fin empleaba técnicas corporales modernas y el ballet, así como sus conocimientos de composición coreográfica (provenientes de la danza moderna). Para Amalia Hernández, su danza folclórica escénica era el “desarrollo” o “acrecentamiento” de la fuerza de la tradicional, a partir de las técnicas académicas (las de formación disciplinaria del cuerpo y de composición), y establecía una dramaturgia (siguiendo las enseñanzas teatrales de Seki Sano). Por eso no es muy osado afirmar que siempre hizo danza moderna-contemporánea al apropiarse y reelaborar (no reconstruir) la danza popular. Ella lo explicó:

Traté de ser, primero, como ellos [los danzantes y bailadores] y después usar las técnicas que había aprendido y tenía conocimiento, para desarrollar cada una de [sus] danzas. [...] Se encuentra un material, a veces muy rico en danza y música primitiva, sencilla, que hay que elaborar. [...]

[Pueden identificarse] a qué elementos tuve que recurrir, qué estudios tuve que hacer, qué parte es de ballet clásico, de las técnicas clásicas; qué parte es de las técnicas de danza moderna y qué parte es del sentido de teatro que estudié, por ejemplo, con Seki Sano, [quien] nos hacía analizar los antecedentes de cualquier trabajo, no solamente del creativo, en el sentido de danza, sino en lo que puede ser la trama de un espectáculo. [...]

Me daba cuenta de que usar los elementos de un solo grupo [de danzantes o bailadores] no era suficiente para crear lo que yo quería, que fuera un espectáculo profesional, un espectáculo que tuviera las técnicas, no solamente de la coreografía, de las luces, del vestuario, porque haciendo un paréntesis, el teatro es un arte, el espectáculo es un arte, y el folclor es otro. Cualquiera cosa que se presente en un teatro no es folclor autóctono. El folclor autóctono solo existe en su lugar de origen el día de sus fiestas; el teatro es una recreación, inspirada en el folclor, que se tiene que desarrollar para cumplir con las leyes del teatro [...] (Hernández, en Charla de danza, 1985, p. 2).

También señaló que la danza y las otras artes son medios de expresión del creador, quien se halla en busca de la perfección y trabaja por su deseo de “dar a los demás” (Hernández, en Charla de danza, 1985, p. 1). Esto fue apreciado por los/as espectadores/as y cronistas, quienes señalaron que, “basándose en nuestro carácter nacional y el estudio del folclor, la historia y el espíritu de los pueblos de México”, Amalia Hernández disponía de sus conocimientos académicos para “hacer de sus creaciones un fascinador espectáculo artístico imbuido de genuino espíritu popular y desarrollado sobre un alto nivel de perfección técnica” (México y sus danzas, 1960).

Así como mencionaba a Seki Sano, lo hacía con sus maestros/as de danza moderna, en especial Waldeen, Sokolow y Limón, porque le enseñaron el concepto contemporáneo: “estar de acuerdo con su época, aunque se trabaje con el folclor; es decir, darle la dinámica, el sentido que tiene la época que estamos viviendo”.

Se comparaba con el pintor Rufino Tamayo, quien “pinta el colorido de México, formas que tienen fuerza como los nahuales. [Esa] idea la expresa no solamente en el color, no solamente copiándolo como si fuera una fotografía, sino interpretándola para que su fuerza crezca”. De igual forma hablaba de la música: “lo mismo ha hecho [Silvestre] Revueltas, en quien los temas son tan mexicanos, pero logran una grandiosidad sinfónica [y] llega a todos los públicos” (Hernández, en Charla de danza, 1985, p. 3).

Por ningún motivo consideraríamos a los dos casos que Amalia Hernández utilizó como ejemplo, Tamayo y Revueltas, como pintura o música tradicionales ni tampoco “folclóricas”. Los juzgamos como arte contemporáneo. Así debería ser con la coreógrafa: ella hizo danza moderna “inspirándose” (recuperando, apropiándose, reelaborando) la tradicional, y logró una síntesis para crear danza folclórica escénica, cuyos resultados estéticos, artísticos e ideológicos son diferentes a lo que Flores Guerrero llamaba “el auténtico” movimiento de danza moderna. Por ello, hablamos de un género dancístico diferente y de gran vitalidad.

Para Amalia, también el legado de Waldeen y Sokolow era el “sentido de responsabilidad en el trabajo” y el concepto de “lo moderno”, pero opinaba que no debía copiarse a las maestras, sino utilizar sus enseñanzas para crear una danza propia. Su propuesta o “idea personal, es crear un espectáculo que aporte una forma de expresión de lo que es México y los mexicanos”, recurriendo inclusive a técnicas ajenas a la danza folclórica (“con o sin contracciones”, en alusión a la técnica Graham, lo que hace patente que finalmente también la consideró una forma de entrenamiento de los/as bailarines/as).

Para ella, “el carácter fundamental de lo mexicano” estaba en el “refinamiento”, mismo que la danza escénica debería recuperar para expresar la personalidad propia nacional.

## **Los poderes: las creaciones y las instituciones**

Amalia Hernández emprendió varias tareas y todas fueron exitosas. Fundó compañías para diversos espacios y objetivos. Lo hizo para la televisión comercial, y obtuvo la aceptación del público. También para el medio académico, y contó con el apoyo de los/as artistas más reconocidos del ballet (como Felipe Segura, director del Ballet Concierto de México) y de la danza moderna-contemporánea (como Rosa Reyna,

y demás ex integrantes del Ballet México Contemporáneo, o con Valentina Castro que llevó propuestas innovadoras). Muchos/as fueron los/as que participaron en el fortalecimiento y éxito de la empresa más importante e influyente de todas las que impulsó Amalia, el Ballet Folklórico de México (BFM).

El hecho de que participaran tantas personalidades del arte dancístico significó que tenían confianza en Amalia, reconocían su trabajo y estuvieron dispuestos/as a hacerle aportaciones. Mientras, todos/as ellos/as también recibieron a cambio un espacio de crecimiento y desarrollo profesional.

La aceptación del público también trajo la de la burocracia cultural, el otorgamiento de premios, prestigio en el medio cultural, y poder. Finalmente, en 1959 surgió el Ballet Folklórico de México, que fue invitado a realizar películas, temporadas y giras mundiales representando al país.

Era el final de la década de los cincuenta, cuando la ideología del nacionalismo revolucionario se mantuvo en el discurso, pero ahora hacía referencia a una visión cosmopolita en la que el arte y la cultura nacionales eran considerados embajadores eficaces en el mundo. La danza escénica folclórica, nacionalista “por excelencia”, resemantizaba a la tradicional y se adecuaba a la nueva época; luego de pasar por los procesos de academización y espectacularización, se había convertido en una bella arte, y promovía una imagen nacional (Sevilla, 1990), que apelaba a “la fiesta mexicana”. Esta se hizo cuerpo vivo en las representaciones escénicas de Amalia Hernández, lo que Carlos Monsiváis explicó en estos términos:

En el momento en que surgió el Ballet [Folklórico de México] estaba muy vivo el pensamiento de Octavio Paz [en *El laberinto de la soledad*, 1950] y la idea de que el mexicano en la fiesta se rebela, se explaya, hace eclosión. La idea de Amalia fue corresponder a esa visión del mexicano y a esa riqueza y variedad de danzas populares con un Ballet que recogiese y sintetizase el proceso (Monsiváis, en Kuri, 2002).

Como consecuencia de todo ello, el BFM entró a finales de 1959 en el Palacio de Bellas Artes (PBA), el recinto dedicado a la “alta cultura” por excelencia. Esto implicó modificaciones al espectáculo: “Cuando llegué al teatro [del PBA] me puse a estudiarlo y me di cuenta de que era un teatro para ópera, por eso le metí un gran coro de

música mexicana que pudiera proyectar el sentido grandilocuente que tiene la ópera” (Hernández, en Pacheco, 1978, p. 34). Lo creó, incluso con cantantes de la Ópera de Bellas Artes, y se convirtió en “uno de los mejores coros de música tradicional que ha tenido México”, según Armando Zayas (en Testimonios IV, 2009). Además, amplió el espectáculo y modificó el foro; reunió a numerosos grupos musicales (mariachi, norteño, veracruzano, prehispánico, etc.), y nombró a un director de escena, varios coordinadores/as y demás cargos que permitieron atender la gran complejidad del espectáculo.

Muchas críticas recibió entonces y sigue recibiendo el BFM. Unos lo han acusado de difundir “mixtificaciones” de la cultura mexicana (Ocorre algo extraño en el INBA, 1960), y otros de ser productor de “arte enaltecido por el sentimiento profundo de mexicanos” (Se va de gira el BF), o un “espectáculo folclórico superdotado”, que convertía en realidad “el sueño que tuvieron hace más de cuarenta años un grupo de escritores, compositores y pintores, que bajo la tutela económica del licenciado José Vasconcelos, intentaron crear un espectáculo formado por los bailes y cantos de la ancha tierra mexicana” (Maria y Campos, 1961). Incluso se le consideró como el medio para “cultivar [las] manifestaciones del arte popular, preservarlas de la corrupción y el olvido como base de un importante espectáculo” (Debutó con buen éxito, 1960). Con lo que se señaló una de las funciones que ha tenido el escenario en la historia: conservar formas dancísticas que han desaparecido en sus contextos originales, gracias a lo cual quedan rastros de ellas, aunque convertidas en propuestas teatrales.

También Emilio Carballido escribió sobre la compañía, “invento admirable de Amalia Hernández”, y mencionó que tenía “justificado el triunfo” por la calidad de sus bailarines/as y músicos (algunos de ellos “auténticos”); porque sus coreografías provenían de las fuentes originales “y se seguía el proceso de traducirlos a un lenguaje escénico posible y practicable”. Aunque “los antropólogos pueden quejarse; teatralmente es lo que es: un gran espectáculo a partir de elementos nacionales profundos que resulta de inmenso atractivo visual, que además informa de tradiciones y bailes que de otro modo el espectador nunca vería” (Carballido, 2003, p. 443).

Monsiváis lo dijo en otros términos; al defender la calidad y “dignidad dancística” de la compañía, reconoció que “el espectáculo en ocasiones suele estar reñido

con la fidelidad etnográfica” (Monsiváis, en Kuri, 2002). El ex director del INBA y subsecretario de la Secretaría de Cultura Saúl Juárez señaló que el BFM “le apuesta a la recreación y no a la reproducción ni fidelidad” (en Testimonios III, 2009), pero con una gran factura.

Los extranjeros también han opinado al respecto. En Australia se señaló que el BFM no daba “demostraciones antropológicas”, pero era un gran espectáculo (Hutton, 1972). Y en Estados Unidos, que “Amalia Hernández ha puesto en una cápsula teatral el corazón y el alma de su moderna nación junto con su antigua cultura; con la magia de una hechicera lo ha transformado todo en una experiencia inolvidable” (Villella, 1972).

Luego de su participación en los Juegos Panamericanos en 1959 y de su entrada al PBA con funciones semanales (que se mantienen hasta la actualidad), en 1961 el BFM participó y triunfó en el Festival del Teatro de las Naciones de París. Esto fue el lanzamiento internacional de Amalia Hernández y su compañía, la expansión de su propuesta escénica y el fortalecimiento del poder de su creadora, autora de más de setenta obras coreográficas (incluyendo las que hizo para las óperas *La Traviata* para el National Arts Center de Ottawa y *Moctezuma* para la Compañía de Ópera de Boston),<sup>6</sup> y dejó otras inconclusas. En todas ellas se mostró “obsesiva y perfeccionista”:

Quando estoy proyectando una coreografía, pienso en ella todo el tiempo; durante el día me la paso tarareando las melodías e incluso sueño con los movimientos. Si algo queda pendiente no puedo estar tranquila; necesito estar segura de que no hay errores y de que la obra corre bien. Una coreografía nunca se termina de corregir, pueden pasar años y se le pueden seguir haciendo cambios (Hernández, en Haw, 1997, p. 1-C).

Amalia Hernández reconocía que el equipo de apoyo del BFM era fundamental para su propuesta dancística, pero además de su inteligencia, esfuerzo y disciplina hay algo más que explica su éxito. La periodista María Luisa Mendoza recordó la primera vez que vio al BFM en el foro: “iba yo con mucho escepticismo y de pronto... Aquello era

---

<sup>6</sup> La coreografía de *La Traviata* (m. Verdi) la montó por encargo del National Arts Center de Ottawa, Canadá, en 1975, y la de *Moctezuma* (m. Roger Sessions, libreto Antonio Borgasen) en Boston, para la Compañía de Ópera de esa ciudad, dentro de las fiestas del bicentenario de la Independencia de Estados Unidos.

un lucerón, como si se hubiera abierto el mar o viniera la aurora boreal, sensacional. Porque la luz, escenografía, vestuario, belleza de sus mujeres... la juventud y felicidad de la danza [...] Era nuestra patria en escena” (en Testimonios II, 2009).

Por su parte, Cristina Pacheco escribió en 1978, luego de haber presenciado una función en una universidad norteamericana y ser testigo de cómo los hispanoamericanos y mexicanos asistieron “como quien va rumbo a la tierra prometida”. En la función adoptaron de pronto un gesto orgulloso. Casi podría afirmar que a partir de esa noche los estudiantes mexicanos pisaron un poquito más fuerte en el campus. De hecho el triunfo del BFM les había dado la oportunidad de afirmarse frente al poderoso, de mostrar un lado más interesante [...] ese que no se fabrica ni se compra porque tiene su raíz y su origen en un concepto ancestral de la vida y la muerte [...] (p. 34).

Este comentario refiere al concepto que refleja la propuesta escénica de Amalia Hernández y que apela a un sentimiento de “orgullo e identidad nacional”, basado en la nostalgia y la necesidad de afirmarse frente al/la otro/a. Ella reconocía que la danza, “como mensajera, puede ser tanto o más efectiva que las palabras” (Hernández, en Pacheco, 1978, p. 46) y, en el caso del BFM, ha sido enorme y ha tenido incidencia en la construcción de los metadiscursos con los que los/as mexicanos/as se explican su realidad y con los que se sienten identificados; ha contribuido a modificar el imaginario de los/as espectadores/as que pretenden verse a sí mismos en una “fiesta” permanente y dinámica (como señaló Monsiváis), y se enorgullecen de su cultura. Esto se resume en la frase de un migrante mexicano en Los Ángeles después de una función del BFM, quien se acercó a Nellie Happee (asistente de dirección de la compañía en ese momento): “Ahora sí, nosotros tenemos algo que ellos no tienen” (en Testimonios I, 2009).

En tanto, para las audiencias extranjeras, el BFM “representa la riqueza de México” (Hernández, en Haw, 1997, p. 1-C), y aunque no se identifican en los mismos términos, sí se contagian con el poder del cuerpo, y participan de la fiesta escenificada en el proceso de intercambio emocional y emocionante que se da entre artistas y espectadores/as. El propio Igor Stravinsky, declaró sobre el Ballet de las Américas, una de las compañías que Amalia Hernández fundó en los años sesenta:

[...] me causa un profundo placer el saber que Amalia Hernández tenía el plan de reunir en un espectáculo la danza y la música del Continente Americano, para ser interpretada por su propia compañía. Hace poco asistí a uno de sus espectáculos en el Music Center de Los Ángeles por primera vez; mi alegría fue enorme y mi impresión, profunda. En este grupo de bailarines y músicos que tan alegre y gustosamente nos traen la vitalidad y el colorido de su país, yo sentí una verdadera comunicación que iba más allá del territorio de donde provienen. Ellos serán el instrumento más apropiado para este difícil proyecto, porque es instinto propio de su país todo lo relacionado con la vitalidad (Programa de mano, s/f).

Así, Stravinsky reconoció que Amalia Hernández y su compañía lograban comunicarse con propios/as y ajenos/as a partir de la fuerza, alegría y color que transmitían.

Sobre el espectáculo, Nellie Happee señala que la creadora sabía usar los contrastes, combinando danzas de diferentes regiones y carácter y les daba unidad. Además, combinaba las danzas con el coro y la música: “su espectáculo es continuo, siempre en *crescendo*, pero sin agotar al público”. Tenía un gran conocimiento y sensibilidad para percibir “cuándo se necesitaba un cambio” y lograba que el público acabara “eufórico, pero no exhausto”. Los elementos escenográficos no eran excesivos; la “monumentalidad del espectáculo no lo logra a través de grandes decorados. Generalmente usa un telón de fondo para establecer el contexto de la danza, y luego ella utilizaba el espacio, lo cubría con diagonales, verticales, círculos, lo llenaba y lo hacía vibrar”. Otro elemento más (que ha sido recuperado, como otros, por la mayoría de las compañías de danza folclórica) es el uso de tocados, de grandes dimensiones, y pensados para que el espectador pueda apreciarlos “hasta la última fila” (en Testimonios I, 2009).

El BFM es compañía de una sola coreógrafa. Cada obra, como ya se mencionó, siguió su propio proceso, pero en todas hubo una investigación *in situ* y documental previa. Luego vino el trabajo de recreación para la escena, en la que recuperó movimientos y diseños en el cuerpo y el espacio tanto de danzantes como bailadores/as populares.

Según su hija Viviana Basanta (directora artística del BFM desde años atrás), Amalia Hernández seguía dos métodos diferentes. Uno lo trazaba para las fiestas

y danzas vivas, que se seguían realizando en las comunidades. Hacía un “estudio geográfico” para conocer el contexto y otro “estudio profundo” del periodo histórico que pretendía retomar. “Esperaba a que fueran las fiestas y se iba a las regiones con antropólogos, etnógrafos, etc., y hacía la investigación”. Identificaba a “los informantes y maestros de la región, tomaba clases con ellos, les pedía que le enseñaran los pasos o se los traía”. Del resultado de todo esto “hacía un diseño general” o creaba un argumento para la coreografía.

El otro método era para las danzas extintas, como las prehispánicas. Para estas, Amalia Hernández estudiaba los códices y vestigios indígenas “con antropólogos e historiadores”. Tomaba, por ejemplo, “una figura de una pirámide o códice, y con todo el conocimiento que tenía de danza, la desarrollaba hasta llegar a otra figura”. Creaba las transiciones entre diseño y diseño y “así iba desarrollando lo que no existía” (Basanta, en Urías y Zama, 2002). Así fue en el *Ballet Maya*, para el que según la propia Amalia: “tomé cientos de fotografías de las estelas en los museos, y me llevaba a un bailarín para que hiciera las posiciones. De una posición lo movía hacia otra”, y así sucesivamente (Hernández, en Kuri, 2002).

Por su parte, Felipe Segura clasificó la obra coreográfica de Amalia Hernández en los ballets prehispánicos, los de raíces prehispánicas, los populares mestizos de diversión, y los teatralizados. Los primeros están basados en la investigación de códices, arqueología y cerámica mesoamericanas (el último método explicado por Viviana, y su antecedente está en *Sinfonía india*). Los segundos recuperan danzas de origen prehispánico que actualmente se ejecutan en las comunidades indígenas del país (a los que simplemente podemos llamar danzas, por su carácter sagrado). En los terceros conjunta el ambiente de fiesta original y el virtuosismo de los bailadores; son obras que se agrupan por regiones del país y que conservan un “estilo” (también podríamos llamarles solo bailes). Y los últimos, en los cuales personajes populares, guiados por un argumento, escenifican “danzas pantomímicas” (Segura, 1884, pp. 136-154). A pesar de los diferentes términos que señala Segura, todos son “teatralizados”.

Por eso, Amalia Hernández logró un repertorio ecléctico, y declaraba que “la coreografía en el BFM combina el estudio histórico con la creatividad”, lo que requería de la observación directa de la danza tradicional o baile popular; las aportaciones de informantes y de otras manifestaciones artísticas en las que le era posible basarse para

reelaborar el movimiento; y gracias a ese acercamiento, de manera creativa, buscaba “soluciones y explicaciones” (Hernández, en Pacheco, 1978, p. 46) de la danza misma.

Para definir el “estilo”, analizaba los elementos comunes que se presentaban en una danza tradicional o baile popular, y las causas que provocaban ese estilo. Luego de identificarlo, lo “enriquecía” con fines teatrales, lo que significa que seleccionaba los diseños, pasos, movimientos y gestos más contrastantes para que cada coreografía fuera única. Esto debido a que requería un espectáculo colorido y diversificado, nunca repetitivo, pues “lo que busca el público es la sorpresa, lo nuevo” (Hernández, en Charla de danza, 1985, p. 5).

El argumento de sus obras le permitía unir y desarrollar dramáticamente danzas, música y canciones, ya fuera de manera “realista o estilizada”, y en congruencia con todos los elementos del hecho escénico global (música, teatro, vestuario, escenografía, utilería e iluminación) (Hernández, Coreografía, s/f). Uno más es la interpretación dancística, a cargo de los/as bailarines/as, quienes no reproducen el baile por placer en su contexto original o el sentido ritual de danza tradicional, sino que cumplen las “leyes escénicas”, cuyo fin es “transmitir al público una vivencia, una emoción, [pues] el artista baila para los demás” (Hernández, en Pacheco, 1978, p. 34).

Estoy convencida de que Amalia Hernández estuvo satisfecha con el producto de su trabajo, pero también lo están muchos/as de los/as espectadores/as que han disfrutado de su compañía. Su alcance ha sido enorme; sus obras han llegado a convertirse en símbolos aprendidos y compartidos por muchos/as otros/as, pues ayudó a construir la estética de una nación que se identifica en la danza que ella creó. La misma danza que, primero como bailarina, después como creadora, directora, maestra, promotora y gestora, le representó a ella la plenitud, la posibilidad de conocimiento de la realidad y de sí misma, y el medio para interpretar, representar y transformar esa realidad. Bailó “Mujer” y posibilitó que otras mujeres se reconocieran en su discurso corporal y artístico, pero también lo hizo con los hombres, quienes han logrado una identificación kinestésica.

Al utilizar el lenguaje propio de la danza (el movimiento), estableció diálogos con los cuerpos de los/as espectadores/as, y a muchos/as marcó. “Modernizó” el proyecto nacionalista (Dallal en Testimonios v, 2009) y expuso formas de vivir e imaginar a su país con la escenificación de la tradición a partir del movimiento

corporal, el sonido, la palabra, el color y las formas plásticas. Los/as espectadores/as comprenden los símbolos que utilizó y se identifican con ellos: los extranjeros lo ven como parte de un espectáculo lleno de vitalidad, y los/as mexicanos/as como parte de su nación, imaginada y creada por una coreógrafa, pero propia.

## Referencias

- Aroeste, M. T. (1987) El problema del nacionalismo en la danza moderna en México. En *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*. Cenidi Danza (129-137). México. INBA.
- Arreola, J.J. (s/f). Ballet Moderno de México. En: *Expediente del BMM*, Cenidi Danza, INBA, México.
- Carballido, E. (2003). Amalia Hernández. En: Armando Ponce (coord.), *México su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*. Ed. Grijalbo-Proceso-UNAM, México, pp. 441-443.
- Castro, R. (1951). Hablan las estrellas de la danza. En *Hoy*, 3 de febrero de 1951, México, pp. 22-25.
- Charla de danza con Amalia Hernández (9 de julio de 1985). Conducida por Rosa Reyna. México. Cenidi Danza-INBA.
- Covarrubias, Miguel (1952). La danza. *México en el arte*, n. 12, 103-115.
- Flores Guerrero, Raúl (15 de noviembre de 1953). Negación y afirmación de la danza. Suplemento *México en la Cultura de Novedades*, 15 de noviembre de 1953.
- Halffter, Rodolfo (1982). Discurso de ingreso a la Academia de Artes. *Pauta*, vol. I, n. 1, 74-92 (orig. 7 de octubre de 1969). En: X. Ruiz Ortiz (Ed.) *Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos*. México. Conaculta-INBA-Cenidim.
- Haw, Dora Luz (13 de septiembre de 1997). Amalia Hernández. El amor tira bocabajo. *Reforma*, p. 1-C.
- Hernández, Amalia (s.f). Coreografía. México. Expediente del Cenidi Danza-INBA.
- Hutton, Geoffrey (19 de septiembre de 1972). Mexican Tour on Show Full of Color and Verve. *The Age*, Melbourne, Australia.
- Kuri Aiza, Jaime (director y guionista) (2002). *Pasos en el tiempo. 50 Aniversario del BFM de Amalia Hernández*. Programa de televisión. México. Canal 22.

- León Arana, Adriana (Comp.) (2020). *Enseñanza de la composición coreográfica desde un enfoque transdisciplinario*. Colima. Universidad de Colima. Disponible en: [http://ww.ucol.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/La\\_ensenianza\\_489.pdf](http://ww.ucol.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/La_ensenianza_489.pdf)
- Maria y Campos, A. (1949). El sábado de gloria en los teatros. Carnaval en hielo en el estadio. Shakespeare. Pantomima. Soy inocente en el Fábregas, y nada más. Disponible en: [www.resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/699\\_490421.php?texto\\_palabra=ArmandodeMariayCampos](http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/699_490421.php?texto_palabra=ArmandodeMariayCampos)
- Maria y Campos, A. (23 de diciembre de 1961) Teatro. El Ballet Folklórico de Bellas Artes. *Novedades*.
- Pacheco, Cristina (junio de 1978). Con Amalia Hernández. Peregrina. Ballet sin fin por el planeta. *Siempre!*, n. 1303, 32-34 y 46.
- Reyes, Víctor (20 de diciembre de 1947). Semana musical. Academia de la Danza Mexicana. *Hoy*.
- Segura, Felipe (1994). La obra de Amalia Hernández. En *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández* (pp. 136-154). México. Fomento Cultural Banamex, A.C.
- Sevilla, Amparo (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México. CENIDI Danza-INBA.
- Suárez, Luis (17 de junio de 1993). México baila (Entrevista a una mujer que baila). *Vanguardia* (orig. marzo de 1960).
- Urías, Patricia (Productora general) y Zama, Patricia (Guionista) (2002). *Retrato íntimo. Amalia Hernández (1917-2000)*, programa de televisión. México. XEIPN, Canal 11.
- Villella, Lynn B. (29 de marzo de 1972). *The Albuquerque Tribune*.
- Wanderer (19 de diciembre de 1949). Danza moderna. *Suplemento México en la cultura de Novedades*.
- Programa de mano ADM, PBA, México, 7, 10, 11 y 18 de diciembre de 1949.
- Programa de mano del BMM, PBA, México, 22 de marzo de 1952.
- (s.f.) (27 de noviembre de 1954). Hablando de ballet. *D.F.*, p. 8.
- (s.f.) (19 de enero de 1960). Debutó con buen éxito el Ballet Folklórico Mexicano del INBA. *A.B.C.*
- (s.f.) (9 de mayo de 1960). Ocurre algo extraño en el INBA, fracasan sus empresas importantes. *A.B.C.*

(s.f.) México y sus danzas. Amplio repertorio en ballet. *Cine mundial*.

(s.f.) Se va de gira el Ballet Folklórico. *Oraciones*.

(s.f.) Testimonios I, II, III, IV y V, BFM 1959-2009 (2009). Video grabado en la celebración de los 50 años del BFM en el PBA. México.



# Conceptos, clasificación y categorías aplicadas a la danza folclórica mexicana<sup>1</sup>

*Raúl Valdovinos García*

Antes de entrar en materia, es indispensable aclarar varios puntos que ayudarán a definir algunos límites del objeto de estudio que analizaremos. Si bien la temática central del presente evento académico es la composición coreográfica y la danza folclórica escenificada, existen infinitas posibilidades de abordajes y de aproximaciones. Respecto a mi trabajo en la investigación de la danza, siempre me ha preocupado el hecho de que con el avance de la tecnología y el cada vez más fácil acceso a la información, no hemos llegado a un consenso lo suficientemente amplio, que nos permita comunicarnos entre pares y desarrollar nuestros campos de conocimiento de manera más eficiente. Este problema ha planteado enormes retos a quienes han construido este campo de conocimientos; en primer lugar, se han enfrentado a la ausencia de una terminología común y escasas fuentes de información teórica específica.

El primer punto es fácil de comprender. Tenemos cierta terminología coloquial y estandarizada; por ejemplo, el lenguaje que usamos en el salón de clases o el utilizado entre pares cuando se hablan en términos informales, que obedece a lo coloquial. En cuanto a aquellos términos estandarizados, son los formalismos que han alcanzado cierto grado de reconocimiento pero que no ha sido adoptada por la totalidad de

nuestro gremio. Respecto a este segundo punto, afirmo que en la actualidad hay todavía muy pocas fuentes de información teórica acerca de este género dancístico, en comparación con otros, como la danza clásica y contemporánea o incluso estudios sobre el arte coreográfico.

En mi experiencia, la bibliografía especializada sobre danza folclórica no ha sido abundante ni tan accesible. Por ello, muchos integrantes del gremio hemos tenido que consultar investigaciones monográficas que habitualmente se han usado para registrar las manifestaciones dancísticas; arrojan datos duros y análisis hasta cierto punto inflexibles sobre los fenómenos dancísticos; nos ofrecen un punto de vista unidireccional e impiden tener un panorama más amplio del objeto de estudio, la relación con sus actores y contextos. Hago esta afirmación sin dejar de reconocer que las descripciones monográficas de las manifestaciones dancísticas han cumplido un relevante papel en el registro de nuestros bailes y danzas, los han rescatado del olvido y son el resultado del esfuerzo de centenares de profesores que se han preocupado por preservar parte de nuestra identidad cultural.

Lo que sí señalo es que podemos enriquecer el registro de las manifestaciones dancísticas, las tradiciones que las rodean y a las que pertenecen, con procesos de investigación menos rígidos y que sean más compatibles con los fenómenos socioculturales, pues todos estos son multidireccionales, amorfos, con fronteras permeables y sujetos a interpretación, tantas como cada uno de los actores que forman parte de estas manifestaciones dancísticas y los observadores.

¿Por qué enfatizo estas dos problemáticas? Debido a que no hemos logrado consolidar nuestro objeto de estudio central (la danza folclórica), ni armado una estructura lógica, que aglutine las múltiples aportaciones conceptuales de quienes han pensado la danza. Observo tensión, una falta de armonía, contradicciones o conflictos entre dos o más definiciones de los elementos que conforman la danza folclórica, y se han seguido generando propuestas terminológicas, sistemas de enseñanza, técnicas de entrenamiento y sobre todo producciones coreográficas individualistas. Muchas de estas nuevas propuestas parten de sí mismas, no toman en cuenta las aportaciones de quienes les precedieron en sus respectivos campos, apuestan por dejar su propia huella, buscan obtener reconocimiento, destacar y distinguirse de los otros.

En consecuencia, se aumenta la diversidad de investigaciones y producción dancística, lo cual se considera obviamente positivo, y por otro lado, se genera una disonancia conceptual que afecta el desarrollo de nuestro campo de estudio. Por ello considero imperante identificar, analizar y poner en práctica aquellas aportaciones conceptuales, clasificaciones y categorías que nos ayuden a aclarar el panorama, ordenar las ideas, ubicar y relacionar las otras disciplinas dancísticas y formas de cultura asociadas a la danza folclórica, que nos permitan también diseccionar y revelar el amplio espectro de manifestaciones de danza tradicional y escénica, así como también a distinguir a sus actores y sus contextos sociales.

Existen invaluable aportaciones a nuestra disciplina que merecen un análisis más exhaustivo y puntual, que se han valido de otras áreas del conocimiento, de sus métodos y metodologías para estudiar a la danza folclórica desde enfoques más formalistas; me refiero a los que se derivan de la antropología, historia, sociología o estudios culturales. Tenemos por ejemplo el legado de autoras como Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez, Elizabeth Cámara, Margarita Tortajada y muchas otras. Sin embargo, para efectos de esta conferencia compartiré algunos de los autores que fueron trascendentes en mi trayectoria, aquellos que me permitieron comprender a un nivel más profundo y complejo mi profesión; me brindaron en cierto sentido, respuestas a interrogantes que en mi juventud temprana me planteaba permanentemente; rompieron paradigmas, y lo más importante desde mi punto de vista, cambiaron mi forma de pensamiento respecto a cómo concebía la danza folclórica y el papel que tenía como parte de mi identidad.

Son tres los autores que abordaré: Rafael Zamarripa, Alberto Dallal y Ramiro Guerra quienes, en términos generales, además de su amplia producción artística y bibliográfica, han propuesto categorías, términos y conceptos que permiten analizar los fenómenos dancísticos folclóricos desde tres ángulos: el coreográfico, el genealógico y el evolutivo, respectivamente. ¿Cuándo y cómo descubrí a dichos autores?

Para contestar esta interrogante y analizar el primer enfoque, debo establecer como punto de partida que, al igual que muchos de mis colegas, inicié mi camino en la danza desde provincia, lejos del centro del país, y con una visión de la danza bastante rígida, producto de mi limitado acceso a la información teórica. En cambio, contaba con una cercana, riquísima y casi inagotable tradición dancística, la del

estado de Michoacán.

En Zamora de Hidalgo (mi ciudad natal), fui integrante de varios grupos de danza folclórica, en los que aprendí diferentes repertorios dancísticos que representaban a los grupos étnicos, poblaciones, entidades federativas y regiones de nuestro país. En otras palabras, todo el repertorio dancístico que conocemos comúnmente los integrantes de los grupos de danza.

Cada uno de los bailes y danzas tenían elementos propios que los hacían únicos respecto a la indumentaria, estilo, música, pasos, coreografía y las características socioculturales de las colectividades de origen. La danza folclórica constituyó, en ese contexto, gran parte de mi identidad individual y colectiva (incluyendo a los compañeros que me rodeaban en ese entonces); en mi caso, primeramente como michoacano y después como mexicano.

En esa etapa, casi de manera dogmática, dábamos por sentado que los bailes y danzas que interpretábamos en los grupos de danza folclórica, representaban fielmente a las comunidades que les habían dado origen. Como muchos de mis compañeros apasionados de la danza, consolidé mi identidad con un fuerte sentido de pertenencia a la región de donde yo provenía.

Debido a que los grupos de danza de los que formaba parte tenían la oportunidad de viajar constantemente por todo el estado (sobre todo a las zonas aledañas al municipio de Zamora), nos permitió entrar en contacto no solo con los otros integrantes del gremio de la danza, sino directamente con las comunidades que originaron las manifestaciones dancísticas que nosotros ejecutábamos como parte del repertorio de nuestro grupo de danza folclórica.

En un ambiente, que ahora puedo decir que era predominantemente purista, cualquier manifestación dancística que no encajara con esta corriente era severamente criticada y atacada por nosotros, puesto que quienes formábamos parte de esos grupos de danza, no concebimos que un montaje no fuera de esta naturaleza o atentara contra la integridad de la danza o tradición “original”. Ese atentado lo considerábamos en contra de nuestra propia identidad, cual si fuera un símbolo patrio que no se debía alterar o mancillar bajo ninguna circunstancia.

Por citar un ejemplo, me veo obligado a mencionar el caso del Ballet Folklórico

de México, contraparte natural de la corriente purista y el caso más conocido en el campo. Como es bien sabido, Amalia Hernández se consolidó como exponente por excelencia de la danza folclórica mexicana dentro y fuera del país, su repertorio dancístico está sustentado por investigaciones exhaustivas, pero la raíz de los bailes y danzas investigadas solo fue usada como un motivo de inspiración para crear coreografías adecuadas para un espectáculo escénico. Esta situación nunca fue ocultada por Amalia Hernández, por el contrario, así lo declaró siempre.

Así que nuestra perspectiva sobre la danza folclórica era muy determinista, sólida y rígida. No permitía ninguna gradación, clasificación, estratificación ni variación alguna que incluyera a las demás manifestaciones dancísticas que no encajaran en el modelo purista. Por consiguiente, pronto encontraría contradicciones.

Un punto de inflexión se dio con una danza llamada *Viejos chicos* de Charapan, que nos habían montado algunos portadores de la tradición, y que ya circulaba de manera activa como parte del grupo de danza folclórica al que pertenecía, llamado Erandi, de la Casa de la Cultura del Valle de Zamora, dirigido por la maestra Martha Verduzco.

En el poblado de Tarecuato, cuyos habitantes son predominantemente indígenas, compartimos escenario con otros grupos de danza. Uno de ellos, el invitado especial, estaba formado en su mayoría por adultos mayores; eran originarios del pueblo de Charapan y venían en representación de su municipio. En el momento de su presentación, mis compañeros y yo nos congregamos cerca del escenario para deleitarnos con aquellos “danzantes auténticos” interpretando su propia danza. Inmediatamente después de la expectación, comencé a notar algunas diferencias significativas respecto a la danza que nosotros habíamos bailado por tanto tiempo y que celosamente cuidábamos y protegíamos de cualquier posible alteración.

Los danzantes de Charapan no portaban la indumentaria como nosotros, quienes habíamos conseguido todos los implementos considerados “auténticos” y necesarios para interpretar dicha danza. Entre las diferencias más significativas descubrí que los danzantes, en lugar de huaraches con plana de madera, calzaban tenis; otros usaban máscaras de hule con personajes populares del cine de terror, como Chucky o Frankenstein, mientras nosotros procuramos conseguir máscaras de madera con crin de caballo. En cuanto a algunas de las secuencias de pasos que ellos hacían, no

coincidían con el ritmo, pisadas homogéneas, exactitud mecánica del zapateado.

A raíz de esa experiencia me preguntaba ¿acaso ellos estaban deformando sus propias tradiciones? ¿Tenían el derecho de hacer tan significativos cambios en su danza? Estas y otras muchas preguntas comenzaron a inquietarme desde ese momento y siempre que me encontraba con manifestaciones dancísticas con importantes variaciones respecto a las que conocí como “tradicionales” desde el interior de mi grupo de danza folclórica.

Con el tiempo también comencé a notar que muchas de las monografías que sustentaban nuestros repertorios, no coincidían plenamente con la realidad de las comunidades. Tendían a ser solo descripciones geográficas y demográficas de la región y de sus actividades económicas, e información general de sus grupos étnicos; proseguían con algunos datos inherentes a la propia danza, tales como su origen que, en el caso de las danzas indígenas, siempre se remontaban al pasado prehispánico. Debo mencionar que las descripciones de los orígenes de esas danzas, a veces me parecían fantásticas, romantizadas, exaltadas o idealizadas.

Posteriormente tuve la fortuna de estudiar en la Universidad de Colima, donde pertencí a dos agrupaciones que marcaron mi vida profesional, la Compañía de Danza Contemporánea Univerdanza y el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima. Ahí conocí una perspectiva muy diferente de la danza, pues el repertorio que formaba parte de los programas del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, estaba adaptado para presentarse en un ámbito teatral; los pasos que se ejecutaban en los bailes y danzas requieren de un entrenamiento físico específico; la música se tocaba en vivo y las frases musicales podían adaptarse a las necesidades del programa en curso; la indumentaria tradicional podía adecuarse como vestuario escénico, confeccionado con materiales que no precisamente son los usados por los danzantes tradicionales o bailarines populares. El estilo de cada baile se seguía respetando, pero como valor agregado, los bailarines tenían la capacidad de actuar e interpretar sus papeles a un nivel distinto al que yo estaba acostumbrado. Además, el Ballet Folklórico utilizaba los elementos teatrales que contribuían a la creación de atmósferas con iluminación y escenografía que complementaban las propuestas artísticas de su director, el maestro Rafael Zamarripa.

Debo confesar que al principio ese ambiente no me agradaba mucho, pues ese

nuevo enfoque entraba en conflicto con mi perspectiva determinista de la danza. Sin embargo, entrar en contacto con esta nueva información y ser testigo en primera fila de la creación de programas dancísticos del Ballet Folklórico, me permitió contestar algunas preguntas que ya me había planteado, y se generaron nuevas. Por ejemplo ¿en qué consisten las diferencias de los montajes escénicos del maestro Rafael Zamarripa respecto a otras agrupaciones? Dicha pregunta me impulsó a indagar más profundamente en cuestiones teóricas, que me permitieran nombrar y conocer las variantes de los montajes dancísticos que había experimentado hasta el momento.

Así llegué a un texto del maestro Zamarripa llamado *Manual del 6to Taller de Danza Escénica* (2000), en el que apunta que existen cuatro tipos de montajes coreográficos de las agrupaciones de danza folclórica: *purista, conservadora, recreativa y elaborada*.

La corriente *purista* realiza una investigación de manera directa con los informantes y ejecutantes tradicionales en el lugar de los hechos y en la fecha del evento, todo esto con el fin de lograr una vivencia que le permita montar lo más apegado posible el material en el escenario, cuidando celosamente vestuario, música, ritmo, coreografía y un apego total al estilo predominante de la danza en cuestión, evitando sobre todo la penetración de cualquier elemento o recurso ajeno a la misma (p. 16).

Lo anterior puede decirse, en términos concretos, que parte de una investigación de campo donde se realizan entrevistas a profundidad a los portadores de la tradición; se documenta exhaustivamente la música, indumentaria, trazos coreográficos, etc.; se hace un montaje de la danza o baile con total apego al ritmo y estilo; se evita cualquier manipulación o influencia de elementos externos que puedan “contaminar” dicho montaje.

La segunda corriente la *conservadora* corresponde a aquellos montajes coreográficos que

se realiza después de haber efectuado una exhaustiva investigación de campo [...] se deriva de las formas más representativas en el aspecto coreográfico musical, en su vestuario y ambientación, solo que en este caso el coreógrafo puede tener la libertad de reducir frases coreográficas y musicales, podrá unificar un estilo en cuanto a los danzantes y el vestuario, sin perder la

autenticidad y su escénica (Zamarripa, 2000, p. 17).

Hay que destacar que ambas corrientes parten de una exhaustiva investigación, y mantiene lo más posible las formas tradicionales; sin embargo, a diferencia de la corriente *purista*, en la *conservadora* el coreógrafo tiene la oportunidad de hacer una síntesis de las formas musicales, los trazos coreográficos y de algunos otros elementos con la finalidad de unificar estilos y homogeneizar la pieza dancística.

La siguiente corriente es la *recreativa* y se relaciona con el

montaje coreográfico que, después de haber realizado una exhaustiva investigación de campo, llega a ser puesto en escena, seleccionando lo más representativo de la forma coreográfica, musical y de vestuario, con el fin de unificar un estilo en el que verdaderamente predominará la manifestación original y se podrán imprimir algunos aspectos personales del coreógrafo, para lograr una conjunción de la realidad con creatividad en una atmósfera requerida y científicamente planeada (Zamarripa, 2000, pág. 17).

Nuevamente se puede observar que los primeros puntos se repiten entre las tres corrientes mencionadas. La diferencia radica en que los montajes se alejan cada vez más de la manifestación originaria tradicional y van adquiriendo más protagonismo las aportaciones del coreógrafo, donde el maestro Zamarripa va esbozando la posibilidad de que este montaje sea diseñado para interpretarse en un recinto teatral.

Finalmente, la corriente *elaborada* parte de las mismas bases, una investigación de campo que

se deriva de un estudio profundo de un hecho, y que dará la pauta para planear científicamente un objetivo concreto, una atmósfera determinada, un ballet con personalidad propia derivado en dos partes, antecedentes verdaderos y la aportación de elementos enriquecedores derivados del talento creativo del coreógrafo. Para este fin, también es necesario recurrir a un conjunto dancístico con características técnicas y disciplinarias especiales (Zamarripa, 2000, p.17).

Aquí, definitivamente, se requiere de cuerpos entrenados para interpretar coreografías destinadas a un espacio teatral, complementadas con herramientas escenotécnicas, lo cual genera atmósferas que envuelven al espectador y le permiten experimentar

sensaciones que le sitúan, metafóricamente hablando, en los lugares de origen de las danzas y bailes que inspiraron los montajes. En esta corriente se pueden ubicar coreografías y programas enteros, tales como los llamados “prehispánicos” o danzas y bailes estilizados.

Con los conceptos anteriores, el maestro Zamarripa nos muestra una visión clara sobre las distintas aproximaciones que un coreógrafo puede tener a la manifestación dancística que sustenta su montaje. La relación central es la que se establece entre coreógrafo-coreografía, pues la diferencia de los cuatro tipos de montajes está predominantemente regida por el grado de manipulación que el coreógrafo realiza sobre los elementos que conforman un hecho dancístico “auténtico”, tales como la música, las frases de movimiento o desplazamientos en el espacio, también su intervención en el estilo, vestuario, atmósfera como contexto y el sello personal artístico que puede imprimirle cada coreógrafo.

De la anterior clasificación destaco que, independientemente de la corriente a la que el coreógrafo decida encaminar sus esfuerzos para la creación de un nuevo montaje dancístico, en los cuatro partes de una investigación de campo profunda. Esto permite asimilar los elementos que integran a la manifestación dancística estudiada, así como el contexto en tiempo y espacio que la contiene.

El conocimiento generado sobre pasos, música, estilo, indumentaria y contexto sociocultural debe ser la tarea primordial de un coreógrafo de danza folclórica, lo que le ayudará a tener control sobre el grado de manipulación que ejercerá sobre dichos elementos. Así, una postura ética y responsable resultará en un montaje coreográfico que represente dignamente al núcleo social que resguarda la manifestación dancística, y evitará deformar inconscientemente la danza o baile en cuestión.

Tomando en cuenta esta clasificación puedo decir que los grupos de danza folclórica a los que pertenezco en mi ciudad natal eran de corriente purista, mientras que los montajes del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima son de carácter conservador, recreativo y elaborado. Después de estar inmerso ocho años en este nuevo ambiente escénico y de haber conocido este otro enfoque de la danza, mis inquietudes habían cambiado y nuevas preguntas surgieron: ¿cómo es que las manifestaciones dancísticas tradicionales pueden ser modificadas sin perder

su esencia? ¿Cómo es que los montajes escénicos de los bailes y danzas siguen creando sentido de pertenencia e identidad a sabiendas de que no se trata de una manifestación “pura”? En este sentido, mi visión de la danza se hizo más tolerante; la danza folclórica ya no era para mí un fenómeno rígido ni de marco estrecho, por el contrario, encontré cierta flexibilidad en el concepto: la danza folclórica ya no era monocromática, había una pequeña gama de colores, pero muy definidos.

Si bien es cierto que pude redimensionar mi visión de la danza, esta se sentía aún limitada, hacía falta algo más, conceptos confiables que me ayudaran a comprender el espectro completo de la danza folclórica, su relación y diferencias con otros géneros dancísticos, pero sobre todo, me interesaba descubrir cómo una manifestación dancística tradicional, fuera un baile o danza, se concebía en un ámbito popular y después era tomada por los grupos de danza folclórica, que le daban una forma rígida no precisamente igual a la de su origen. Dicho en otras palabras, me interesaba saber cuál era el proceso de “folclorización” de estas manifestaciones dancísticas.

Tiempo después descubrí una propuesta de terminología y categorización que considero es una de las que más ha trascendido en nuestro campo de conocimiento, la del crítico y escritor de danza Alberto Dallal. Entre sus textos pueden destacarse dos: *Los elementos de la danza* (2007) y *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima* (2008), en cuyo contenido se encuentran una serie de conceptos y categorías que permiten identificar con claridad características particulares que pertenecen a cada una de las variantes de manifestaciones dancísticas con las que he entrado en contacto.

Aquí desmenuza el fenómeno de la danza en su forma global hasta llegar a géneros dancísticos bien delimitados. Para Dallal (2007) es necesario identificar características sociales, estéticas e históricas antes de analizar a detalle las manifestaciones dancísticas que estudiamos, ya sean antiguas o actuales.

Divide a las manifestaciones dancísticas primeramente en dos grandes categorías: danzas autóctonas y danzas populares. Las primeras se relacionan con las comunidades indígenas y su requisito principal es que se remontan a varios siglos de antigüedad. Estas danzas forman parte de las grandes civilizaciones y grupos humanos, conservan “sus elementos originales: pasos, ritmos, trazos coreográficos, objetivos religiosos o seculares, rutinas de montaje o implementación, desplazamientos, actitudes, vestuario, música, implementos auxiliares, etc.” (p. 48). Hay que mencionar que dichas danzas no

existen como unidades individuales al margen de la cosmovisión, usos y costumbres de las civilizaciones, por el contrario, se encuentran estrechamente entreveradas, integradas con gran carga simbólica y ritual.

En cuanto a las danzas populares, Dallal afirma que, en relación con cualquier otro tipo de manifestación dancística, proliferan ampliamente en toda comunidad del mundo. “Brotan espontáneamente ya sea por un impulso o deseo de celebración, imitación [...] o medio de registro cultural y social” (p.51). La participación de los individuos de un núcleo social en este tipo de manifestación dancística, ayuda a la cohesión social de la comunidad.

Es del conocimiento común, en el interior del gremio de profesores, directores e investigadores de danza folclórica, y casi de manera empírica, que las manifestaciones dancísticas se dividen en dos categorías: danzas y bailes.

En la primera, se incluyen aquellas manifestaciones que están ligadas a alguna etnia en particular y son las de mayor antigüedad. Corresponde al género que Dallal llama danza autóctona, en tanto que la segunda a la que comúnmente denominamos bailes, cuya principal característica es no pertenecer a ninguna comunidad indígena, esta variante le corresponde el género de la danza popular.

Existen otras denominaciones comunes, según la etnia de los individuos que practican dichos géneros, tales como danza indígena y baile mestizo.

Por su parte, Amparo Sevilla distingue las mismas dos categorías determinadas por sus contextos: danza tradicional y baile tradicional. La primera se lleva a cabo en contextos ceremoniales, y la segunda en “un contexto festivo de carácter profano, recreativo y generalmente propicia las relaciones entre hombres y mujeres. Es una manifestación coreográfica que sigue patrones de movimiento y formas musicales definidas, admite relativas variaciones respecto al diseño coreográfico, pasos e interpretación” (1990, p. 80).

Se puede afirmar entonces que, si bien no existe un consenso explícito entre los autores de las propuestas, sí hay marcadas coincidencias que expresan la dicotomía de una manifestación cultural de los núcleos sociales, por lo tanto se puede esquematizar de la siguiente manera:

- a) Danza autóctona (danza, danza indígena, danza tradicional).
- b) Danza popular (baile, baile mestizo, baile tradicional)

Dallal no propone solo una visión dicotómica de la danza, sino que subdivide

las danzas populares en dos grupos, según se lleven a cabo en un contexto rural o urbano (Dallal, 2007).

a. Danzas folclóricas o regionales

b. Danzas populares urbanas.

También se pueden identificar estas categorías con la antigüedad de las manifestaciones; si consideramos que los asentamientos humanos en núcleos urbanos se han desarrollado más en los últimos dos siglos, las danzas populares urbanas son más recientes que las folclóricas o regionales.

Si bien dicha clasificación se puede aplicar a cualquier manifestación dancística del mundo, en México, las danzas folclóricas están plenamente identificadas, debido al movimiento que lideró “José Vasconcelos, [quien] sostuvo la defensa de un nacionalismo, [...] cultura nacional, la apropiación de los símbolos, los temas y las leyendas de los héroes de su pasado” (Lavalle, 2002, p. 34).

Como parte de la cultura nacional, por supuesto que la danza tenía un papel protagónico, por ello se instauraron las Misiones Culturales, en las que participaron personajes importantes del ámbito artístico de la época, entre los que destacan, Luis Felipe Obregón y Marcelo Torreblanca. Dividieron al territorio nacional por regiones geográficas, y “las expresiones culturales se convierten en mensajes a divulgar [...] las tradiciones deben ser identificadas, catalogadas y comunicadas, llevarse de un lugar a otro” (Parga, 2004, p. 29).

Por tanto, el término danza folclórica que propone Dallal, reconoce con exactitud a aquellas manifestaciones dancísticas que ya han sido estudiadas y relacionadas con una población rural, entidad federativa o región de México. Pongo como ejemplo lo que se conoce como “sones huastecos”, integrados por regiones más pequeñas, como la huasteca veracruzana, potosina, hidalguense, tamaulipeca, queretana y otras. Cada región tiene su particular estilo de bailar aunque pertenezca al mismo género.

En cuanto a la danza popular urbana, como se dijo anteriormente, es un género más reciente. Dentro de sus límites se encuentran manifestaciones dancísticas que son “nacidas en el seno de las ciudades, han surgido a partir de los impulsos colectivos de sectores sociales oriundos de la urbe o aclimatados a su sistema de vida” (Dallal, 2007, p. 54). Se puede utilizar como ejemplo clásico el rock and roll o recientemente el hip-hop.

La danza folclórica y la danza popular urbana se pueden ligar a géneros musicales particulares, los cuales tienen su propia forma de bailar, es decir, sus propios códigos de movimiento y significación. El contraste entre ambos es evidente; mientras que la danza folclórica tiende a ser grupal y sus temáticas tratan de la naturaleza y sentimientos sutiles, la danza popular urbana es por lo general individualista, trata temas triviales de la urbanidad con estridencia.

Aparentemente ya se ha cubierto la gama de manifestaciones dancísticas que cualquier núcleo social puede originar, independientemente de su lugar de procedencia, pero es necesario mencionar que existen influencias entre los géneros, por tanto en ocasiones será difícil identificar el origen de alguna danza popular.

Hasta el momento solo me he referido a las manifestaciones dancísticas que surgen en el seno de los núcleos sociales, desde los indígenas hasta los ciudadanos; sin embargo, existe otra dimensión, la danza escénica. Dallal solo hace mención de tres géneros que la componen:

- a) La danza clásica
- b) La danza moderna
- c) La danza contemporánea

Si bien estos tres no son el foco central de esta conferencia, sí debo mencionar que han tenido gran influencia en nuestra disciplina. Sabemos, por ejemplo, que la danza clásica se ha usado como técnica de entrenamiento de los grupos de danza folclórica más estilizados, como lo es el Ballet Folklórico de México. En el caso de la danza moderna, existieron montajes coreográficos como *La Coronela* (1940) de Waldeen, de corte nacionalista, que junto con muchas otras obras y creadores fomentaron la identidad mexicana. Finalmente se pueden observar en la actualidad montajes con lenguaje de danza contemporánea que también se inspiran en tradiciones dancísticas y un sinnúmero de técnicas que también son usadas como entrenamiento.

Al margen de los géneros que propone Alberto Dallal, es pertinente mencionar que existen otros términos que se relacionan con más de un género o pertenecen a uno en particular, así como también tienen sus propios términos contrastantes. En el caso de algunos, son del dominio popular y se consideran convencionalismos que no han sido debidamente analizados. Considero que se debe prestar especial atención a los términos danzante, bailarín y bailarín.

El danzante es el sujeto que pertenece o se relaciona directa o indirectamente a una comunidad indígena. Cree, vive, encarna la danza autóctona de su comunidad y participa en los rituales. Se viste con indumentaria y elementos simbólicos de origen atávico, elaborada de manera artesanal con materiales endémicos.

El bailarín es aquel sujeto que es oriundo o pertenece directamente a la región que da origen a la danza popular, ya sea folclórica o urbana. Generalmente vive de acuerdo con los usos y costumbres que predominan en la región. Baila un amplio repertorio de bailes populares pertenecientes a su región, ataviado también por la indumentaria que le caracteriza. A diferencia de las danzas autóctonas, los materiales y estilos de la indumentaria no son tan determinados y se pueden encontrar muchas variantes. Por lo general, el bailarín encarna la danza popular cuando participa en un festejo en su núcleo social fuera de la vida cotidiana.

Finalmente, en cuanto al término bailarín, se relaciona con los géneros escénicos que propone Dallal, es decir, la danza de concierto o escénica. Son integrantes de grupos o compañías; los más profesionales se entrenan constantemente con alguna técnica dancística y pueden bailar cualquier tipo de repertorio de acuerdo con sus habilidades y el género al que pertenezcan. Tienen asimilado un código de pasos y movimientos específicos para interpretar adecuadamente las coreografías. Además, suelen bailar en conjuntos grandes y, por ende, tratan de mantener un estilo que es definido por los coreógrafos y directores de las compañías.

Para concluir este apartado y en concordancia con los géneros de la danza antes planteados, puedo aseverar que ofrecen la posibilidad de analizar prácticamente cualquier manifestación dancística, tomando en cuenta su origen, características y situación geográfica. También son afines con términos que el gremio de la danza ha venido utilizando como parte de su lenguaje común, que si bien no ha sido consensado debidamente, sí obedece y atiende a los géneros que plantea Dallal. Es conveniente entonces convocar para lograr consensos y considerar la terminología y clasificación que demuestre ser la más coherente. En mi opinión se pueden integrar e interrelacionar lógicamente, para ello planteo la siguiente tabla:

Este es un solo enfoque o ángulo desde donde se puede analizar la danza folclórica, existen otras aristas por cubrir, como el grado de originalidad de los montajes escénicos de las agrupaciones de danza, la dilución de las cargas simbólicas de las

	Género	Equivalentes	Sujetos
a)	Danza autóctona	Danza, danza indígena, danza tradicional	Danzante
b)	Danza popular	Baile, baile mestizo, baile tradicional	Bailador
c)	Danza de concierto	Danza escénica, clásica, moderna, contemporánea, etcétera.	Bailarín

danzas autóctonas y populares, así como dimensiones antropológicas o sociológicas de las danzas. Para ello se requieren de otras propuestas conceptuales, como la del bailarín, maestro, coreógrafo, crítico e investigador cubano Ramiro Guerra.

Su propuesta aparece en un ensayo publicado en 1989 con el título de “Teatralizar el folclor”, y ofrece la posibilidad de dibujar y observar con nitidez las fronteras entre cada uno de los estados por los que un fenómeno de danza folclórica pasa, desde su origen en el seno de un núcleo social, hasta convertirse en parte del repertorio de los grupos de danza folclórica.

Para el estudio del folclor, fenómeno vital fuente de espontaneidad en la vida cultural de los pueblos, es necesario tener en cuenta las diferentes formas en que se puede manifestar dentro de un amplio concepto de cultura nacional, desde sus aspectos más directos hasta los más elaborados [...] clasificar y ubicar los cuatro niveles en que se hace patente la presencia de este arte de los pueblos es imprescindible como demarcación de fronteras y límites que nos permitan posteriores especificaciones (Guerra, 1989, p. 203).

Los cuatro niveles a los que se refiere son: el *foco folclórico*, *proyección folclórica*, *teatralización del folclor* y *creación artística*. Cualquier manifestación dancística es susceptible de ser extraída o asimilada por una comunidad ajena a la de su origen, ya sea por un agente o debido a procesos culturales naturales que pueden resultar en un sincretismo. En este sentido, los niveles corresponden a diferentes fases de transformación de una manifestación dancística. En consecuencia, una danza autóctona o folclórica puede llegar a transformarse en una danza escénica de alto nivel interpretativo. Como ejemplo menciono la coreografía *Stamping Ground* de Jirí Kylián, quien extrajo la esencia de las danzas autóctonas de los nativos indígenas

australianos desde el interior de sus comunidades, y tras un proceso creativo utilizó herramientas escénicas y coreográficas para transformar una manifestación cultural de los aborígenes australianos en una pieza de danza contemporánea de altísimo nivel. Esto puede suceder con el consentimiento o no de los que se denominan portadores de la tradición, es decir los danzantes.

El foco folclórico es “la manifestación en su más puro estado; aquél ligado internamente a un ceremonial, a un hábito recreacional, a una tradición sociológica o a un imperativo social” (Guerra, 1989, p. 203). La primera parte de este estrato se refiere a la manifestación en su estado puro y por tanto a su origen, pero está inclinado al ámbito ritual, ceremonial y religioso, y se observa la compatibilidad del concepto con las danzas autóctonas de Dallal. En cambio, la otra parte del foco apunta a los hábitos recreacionales que Guerra define como fiestas o manifestaciones emanadas de organizaciones sociales, juegos, etc., que pueden complementarse con la descripción de Dallal sobre las danzas folclóricas o rurales, incluso las urbanas.

El segundo estrato de la clasificación de Ramiro Guerra nos permite dilucidar qué circunstancias determinan el alejamiento de una manifestación dancística, el cual es denominado como *proyección folclórica*:

Es aquel estrato en que las manifestaciones surgidas del primer estrato son aprehendidas en sus aspectos formales, como valores musicales, danzarios, literarios y plásticos, pero desvinculados de sus contenidos originales, que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive [...] se cuidan las reglas formales del hecho folclórico, se le imponen restricciones que acomoden al ejecutante al ojo del observador (Guerra, 1989, p. 204).

En este segundo estrato habitan investigadores, bailarines, maestros y directores de los grupos folclóricos, quienes se informan de manera pormenorizada sobre la manifestación dancística que van a incluir en sus repertorios, asegurándose de asimilar detalladamente las características de una danza autóctona o folclórica y, como lo menciona Guerra, aplican restricciones y adecuaciones que permitan un repertorio dancístico viable. Por ejemplo, existen danzas, carnavales y festejos que duran horas o incluso días, y es necesario recortar la duración de determinada pieza

de danza a un lapso de tiempo más realista, de acuerdo con el ámbito escénico en el que será presentada (la duración promedio de una pieza escénica individual ronda entre los 3 a 12 minutos aproximadamente). Otro caso puede ser la indumentaria que requiere una manifestación dancística autóctona, que en su propio contexto requiere de pieles o plumajes exóticos e incluso rituales para conseguirlos mediante la caza y posteriormente su proceso, hasta ser transformado en una prenda. Dicho material sería prácticamente imposible de conseguir para un grupo de danza folclórica que habita en el estrato de la *proyección*; por ello se hacen adaptaciones para elaborar vestuarios de la manera más parecida a la indumentaria original.

Posteriormente el tercer estrato es el de la *teatralización folclórica*:

Es aquel nivel o estadio en que un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folclóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo, dimensionando su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral; considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre un público, que puede ser masivo, efectos estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente (Guerra, 1989, p. 204).

Claramente, en este estrato se encuentran los bailarines que pertenecen a los grupos de danza folclórica con un perfil “profesional”, a diferencia de los grupos del estrato anterior, donde los bailarines en el mejor de los casos acostumban un breve calentamiento antes de ensayar su repertorio habitual. Los bailarines del estrato de la *teatralización folclórica* tienden a entrenarse con técnicas dancísticas formativas que desarrollan sus habilidades, lo cual implica que los directores de estos grupos integren ciertas estilizaciones en la ejecución de los pasos y códigos de movimiento, los bailes se vuelven más rápidos y los pasos más elaborados. Todas estas estilizaciones se dan casi naturalmente, pues el cuerpo entrenado de los bailarines de estos grupos tiene más capacidades físicas que el de los danzantes y bailadores, además si atendemos al ego del artista coreógrafo, al ojo del espectador le resulta más atractivo el virtuosismo de la interpretación de los bailarines, según nuestros estándares occidentales.

En este estrato también se puede ligar el concepto de Dallal de la danza de concierto o escénica, puesto que cumple con todos los requisitos. Los grupos de danza folclórica en este estrato tienen la capacidad de acceder a recursos

escenotécnicos como la iluminación, escenografía, utilería, audio y video, entre otros, que complementan sus propuestas escénicas. Los directores a menudo confeccionan los vestuarios con detalles que los hagan más atractivos; se buscan vestuarios más funcionales, creativos, brillantes, originales; añaden lentejuelas, accesorios diversos y colores llamativos, sin deformar demasiado los diseños originales de las indumentarias en las que se inspiran.

Pertenecer al estrato de la *teatralización* impone un alto grado de responsabilidad, pues si bien director, coreógrafo y bailarín buscan un producto de alta calidad escénica, deben respetar las normas generales que rigen a esta manifestación en términos estilísticos y, como lo indica Guerra, no se deben saltar las fronteras y marcos porque podrían deformarla.

Por último, Guerra plantea el cuarto estrato, la *creación artística*:

inspirada en el lenguaje folclórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folclórica a su leal saber y entender; la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas elucubraciones, cuyo éxito o no, depende del intrínseco talento individual del creador. Podrá tomarse todas las licencias que quiera, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación (Guerra, 1989, p. 205).

En este estrato también se encuentran los bailarines con entrenamiento técnico; las propuestas escénicas que aquí se observan toman solo algunos elementos de la manifestación original y los usan como inspiración para su propia creación que, sin embargo, desde mi punto de vista, no debe alejarse demasiado de las normas que rigen a la manifestación dancística original, de lo contrario, el resultado sería algo diferente, irreconocible, un “show” con fines de entretenimiento.

Guerra, al igual que Dallal y Zamarripa, buscan ordenar y dar sentido a los procesos culturales que suceden de manera espontánea y natural en los núcleos sociales, ya sean rurales o urbanos, populares o escénicos. Hay que aclarar que fuera de estos marcos conceptuales bastante definidos, se dan múltiples variantes que no fueron contempladas en las categorías anteriores, no porque los autores no hayan tenido la capacidad de vislumbrarlas, sino porque las manifestaciones culturales

intangibles, como es la danza, se encuentran en constante cambio, adaptándose a la vida y circunstancias de nuevas generaciones que reciben las tradiciones que conforman parte de su legado e identidad.

## Referencias

- Dallal, Alberto (2007). *Los elementos de la danza*. México. UNAM.
- \_\_\_\_\_ (2008). *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*, Colima. Ed. Universidad de Colima.
- Guerra, Ramiro (1989). *Teatralización del folclor y otros ensayos*. La Habana. Ed. Letras Cubanas
- Sevilla, Amparo (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México. Cenidi Danza INBA.
- Valdovinos, Raúl (2015) *Fiesta del vaquero. Gestadora de una tradición. El baile calabaceado* [Tesis de Maestría en Investigación de la Danza. Cenidi Danza-INBA].
- \_\_\_\_\_ (2017). *El baile calabaceado. Tradición de la fiesta del vaquero*. Baja California. Editorial UABC.
- Zamarripa, Rafael (2000). *Manual del 6to Taller de Danza escénica*. Colima.



# Reposición, apropiación y *download*: Rutas sobre el proceso de creación de *La otra propuesta*: memoria e identidad en la danza folclórica contemporánea <sup>1</sup>

*Juan Carlos Palma Velasco*

*La originalidad es solo falta de bibliografía.*

*German Debesa*

## Con-texto

*La otra propuesta* es una obra coreográfica documental desarrollada en la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF) durante 2016 y estrenada en junio del mismo año en el Teatro de la Danza de la Ciudad de México. La premisa de este trabajo se centró en elaborar una cartografía testimonial y documental a partir de la obra de cinco coreógrafos de la danza folclórica y su visión en torno a ella; con esto se buscaba desdibujar fronteras aparentes entre diversos modos de escenificar el *folklore*<sup>2</sup> y detonar un diálogo entre prácticas que, hasta aquel entonces, parecían alejadas entre sí.

---

<sup>2</sup> Se utilizará aquí el vocablo inglés *folklore*, para referirse a las manifestaciones y expresiones originarias y en sus contextos, como prácticas *in situ*.

Mucho se ha criticado en México el uso del concepto de *folklore*, debido a su herencia moderno-colonial y a su poca practicidad dentro de las Humanidades para complejizar las relaciones sociales en contextos de multi y transculturalidad. Algunos autores como Manuel Pinkus Rendón (2005) consideran que lo *folclórico* se refiere a las formas y representaciones derivadas de ciertas prácticas primigenias, cuya finalidad es la sublevación, apreciación o valoración institucional de las mismas, priorizando sobre todo, una visión patrimonial o artística y con un tratamiento de por medio que conlleva la intervención de un agente (en ocasiones externo) a la comunidad.

Lo anterior funge como preámbulo, no para separar a las danzas originarias (tradicionales y populares) de sus derivaciones expeditas para la escena teatral (las folclóricas), tampoco busco priorizar una práctica dancística por sobre la otra; por el contrario, el referirme a la *danza folclórica* como aquella que ocurre desde el seno académico y de la disciplina, posibilita centrar la mirada en el análisis de sus modos y procesos. Estos modos y procesos constituyen el *habitus* que, en términos de Bourdieu, funge como sistemas operativos y esquemas de pensamiento que, las personas pertenecientes a un campo, replicamos históricamente en nuestros imaginarios. Ello nos permite asumir una posición y un lugar en el mundo. En este sentido, Pablo Parga (2004) nos dice:

Lo folklórico designa aquellos estudios teóricos, representaciones o recreaciones realizadas por personas o grupos que toman, como base o “inspiración”, prácticas culturales tradicionales y que, mediante un proceso de adaptación, las muestran o exhiben en un contexto distinto al original. Son pues, productos culturales resignificados y por lo tanto, ajenos a la cultura de donde se les ha extraído, perdiendo con ello su intención primigenia. [...] La diferencia entre una ejecución dancística tradicional y otro tipo de ejecución será determinada por la teatralización; es decir, en la medida en que los danzantes o bailarines utilicen –o sean utilizados– por los códigos de representación teatral (p. 27).

La folclorización plantea de entrada un conflicto de carácter ético que nos exige cada vez más, problematizar las relaciones que hemos establecido con los materiales de otras culturas. Temas como la apropiación cultural y los derechos de autor, son cada vez más puestos sobre la mesa en congresos y parlamentos, derivando en leyes para la protección del patrimonio cultural de pueblos, comunidades y barrios. En

este contexto, ¿cómo autenticar una práctica que se inspira en el material de *otros* para delinear sus modos y procesos? Estas relaciones en torno a lo “original” son el pan nuestro de cada día dentro de nuestra práctica; por un lado, muchos bailarines, maestros, coreógrafos e investigadores han adoptado una serie de apologías y discursos a favor de preservar la autenticidad en la forma de las danzas y bailes desde un enfoque patrimonial y, por el otro, existe una tendencia que aboga por la creación de nuevos referentes artísticos y la espectacularización de dichas danzas, priorizando su carácter artístico.

Esta aparente tensión y división entre tradición-preservación e innovación-creación define una problemática constante que ha segmentado al gremio de la danza folclórica mexicana en una suerte de binarismo que gira en torno a su episteme y praxis. Por años se ha hablado de folclóricos puristas y folclóricos innovadores, pero poco se ha hecho por analizar al campo como un hacer mucho más complejo, integrado por una diversidad de perspectivas, formas de pensar-hacer y desde luego escenificar.

Así, el trabajo de investigación-creación que desplegó *La otra propuesta* pretendía cuestionar este binarismo poco práctico para la historicidad de la danza folclórica mexicana y optó más bien por un *giro contemporáneo* en el pensar y hacer de la danza folclórica, lo cual exigía de su reconocimiento (histórico, a través de sus actores) como una práctica artística que se mueve constantemente y establece una serie de negociaciones entre el ámbito de la producción cultural y de lo artístico, pero que a su vez define mecanismos propios de subsistencia y resistencia a través de la sistematización, la recreación, la experimentación y la búsqueda de nuevos horizontes en su propio hacer, para seguir posicionándose hoy día frente a otras disciplinas artísticas.

En relación con lo anterior, la esencia de un *giro contemporáneo* se sostiene en la toma de conciencia del origen y el pasado, en su rehacer continuo y dinámico en el ejercicio de la memoria y en su presencia y proyección hacia el futuro. Lo contemporáneo entonces, se reescribe a sí mismo, se piensa desde otros lugares, se disloca, se adelanta al presente y se resiste a él por medio de la cercanía con su pasado. Al respecto Agamben escribe:

[Lo contemporáneo]...se inscribe en el presente y lo marca, ante todo, como arcaico, y solo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las

marcas de lo arcaico puede ser contemporáneo. Arcaico significa: cercano al *arké*, es decir, al origen. Pero el origen no está situado solo en un pasado cronológico, él es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de actuar en este, de la misma manera que el embrión sigue actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto. La división y, al mismo tiempo, la cercanía, que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta cercanía con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente (2008, p. 6).

Así, un giro contemporáneo en la danza folclórica apela a la conciencia de lo ya hecho, de nuestros orígenes como disciplina y de la revisión de aquellas prácticas que le han dado continuidad y que resisten al presente. Con la llegada del pensamiento contemporáneo, la práctica de recolocar, recontextualizar y resignificar *otras danzas* encuentra otras rutas más allá de la teatralización.

Es entonces que, analizar desde otros horizontes los modos en que se hace la danza folclórica, exige movernos de la centralidad del discurso que aún prevalece en torno a la originalidad en las obras y representaciones escénicas y buscar más bien la singularidad de los procesos con que estas obras se producen, pues de ello devienen formas diversas que desdobl原因 la producción artística, las pedagogías y el sentido de nuestra propia práctica.

*La otra propuesta* surge en este marco como un proyecto que plantea una revisión de la memoria de nuestro hacer disciplinar a partir de la premisa de que, la identidad de la danza folclórica se define como una red de poéticas y prácticas singulares de una diversidad de actores que configuran su *habitus* (Bourdieu, 1997). De este modo, se eligió trabajar con cinco figuras o coreógrafos de danza folclórica, todos ellos relacionados (en cierta medida) con mi experiencia dentro del campo, cada uno de ellos con una forma singular de conceptualizar y escenificar la danza folclórica mexicana.

## **Génesis**

El impulso para realizar esta obra se relaciona con una necesidad recurrente y propia por reflexionar la escena folclórica y sus representaciones en torno al concepto de *identidad*, considerando las maneras en que esta se expresa en, desde y con el cuerpo. Como artista, he centrado mi interés en el carácter enunciativo de las danzas y en el

potencial del cuerpo como agente de transformación social y cultural. El proceso de creación de esta obra parte de la pregunta: ¿cómo expresa la danza nuestra manera de ser-estar en el mundo?

La pregunta ¿qué hacer con la danza? se torna punto de inicio para trazar una cartografía testimonial y documental sobre la práctica, obra, memoria e historia de vida de cada uno de los cinco coreógrafos involucrados. Esto a su vez coadyuvaría a la construcción de un discurso complejo que problematizara en escena un tema y discurso tratado ya por demás en la escena folclórica: el de la identidad.

Para delimitar el universo poético con el cual se trabajaría, fue necesario desarrollar un proceso curatorial previo en el que se analizaron los modos en que cada uno de los coreógrafos seleccionados conceptualiza su práctica y cómo se posicionan frente a otras maneras de escenificar el *folklore*. Se propuso, además de hallar vínculos con mi propia experiencia dentro de la danza, trazar una genealogía creativa con otros creadores o maestros fundamentales para la danza folclórica en México.

Las cinco miradas que aborda esta investigación y que puestas en conjunto derivan en una pieza escénica, son:

**1. Énfasis en la preservación de las formas en las danzas y bailes -enfoque fuertemente vinculado a los procesos de enseñanza-aprendizaje.** Esta mirada abraza estrechamente el trabajo de reposición de las danzas tradicionales y los bailes apegándose a sus formas de origen. Para esta investigación, dicho enfoque está representado por los maestros Noemí Marín y Tizoc Fuentes, quienes iniciaron su labor docente y creadora a lado de figuras como Marcelo Torreblanca, maestro participante de las Misiones Culturales y de quien retoman el planteamiento de aprender la danza con apego máximo a su forma tradicional. Para esta investigación se utiliza como referente la pieza *Vals Violeta*, así como los métodos de enseñanza desarrollados para su transmisión por los maestros Noemí y Tizoc.

**2. Énfasis en la espectacularización desde el modelo ballet folklórico.** La práctica y obra del segundo coreógrafo, el maestro Sergio Paredes, se encuentra estrechamente vinculada con el modelo de escenificación denominado ballet folklórico. Este concepto está asociado con un tratamiento de la danza y el baile tradicional cuya finalidad es la apreciación escénica, agrupando aspectos geográficos y culturales de las danzas y bailes y conformando repertorios que se circunscriben al

imaginario de las identidades estatales y nacional. Para ello se hace uso de las técnicas de danza clásica y contemporánea como herramientas de entrenamiento corporal, además de utilizar recursos de composición visual, elementos escenotécnicos y narrativos corporales, cuadros plásticos, entre otros elementos que coadyuvan, ya sea a la exaltación del carácter ritual o festivo o al realce del movimiento corporal y espacial de la danza. En esta investigación se usa como referente la coreografía *Boda en la Huasteca Hidalguense* de Sergio Paredes.

**3. Énfasis en la espectacularización y en la creación inspirada en danzas y repertorios originarios.** Desde este enfoque se han desarrollado obras que resaltan aspectos estilísticos y formales del movimiento apoyándose fuertemente en las técnicas de danza clásica, contemporánea u otras que, al igual que en el modelo ballet folklórico, emplean los repertorios de las identidades estatales y nacional y las danzas originarias, pero que abordan otros tratamientos temáticos fuera o más allá del imaginario nacionalista. A este modelo se acerca el trabajo del maestro Carlos Antúnez, cuya historia se halla estrechamente vinculada con la del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. Ser uno de sus coreógrafos más destacados favoreció más adelante que el maestro Antúnez desarrollara dos proyectos de carácter independiente que comparten rasgos de su práctica como bailarín y coreógrafo multidisciplinario: el concepto de danza-fusión y el proyecto México de Colores, danza folklórica gay, cuya coreografía *La Bruja* se utiliza como referente principal dentro de esta investigación.

**4. Énfasis en la reelaboración de los discursos con apoyo de elementos del teatro y otras artes escénicas.** Dentro de este rubro se eligió la obra del maestro Pablo Parga, de cuyo trabajo con guiones, narrativas y herramientas trasladadas del teatro y otras artes escénicas principalmente, se desprende una serie de obras realizadas en la década de los ochenta y noventa, principalmente con el Grupo Propuesta. Este enfoque se centra en configurar narrativas de carácter crítico y artístico empleando las danzas y bailes originarios como elementos narrativos que se articulan a un texto dramático o pieza autoral. Para esta investigación se eligió trabajar con el texto de la obra *Estampa Veracruzana*.

**5. Énfasis en la experimentación para la creación de nuevos discursos y referentes artísticos.** Otro enfoque en la escenificación del *folklore* es aquel

denominado por algunos hacedores como *folclor experimental*, cuyos territorios aún parecen poco explorados por otros creadores, pero que existen como un referente necesario en la búsqueda de discursos que trasciendan la representación identitaria y festiva de los pueblos de México.

En este terreno se inscribe la práctica y obra de la maestra Paula Herrera, desarrollada con la compañía Danzariega y dedicada a explorar cada uno de los elementos que identifican al lenguaje de la danza folclórica para la creación de obras conceptuales, temáticas o de carácter experimental. En este caso se eligió la pieza *Soledad*, que narra a través de elementos del folclor como técnica, la historia de una mujer en su paso por la gran ciudad.

## **Cuerpo, experiencia y archivo**

Una vez elegidas las cinco figuras con las que se trabajaría este proyecto, la tarea más importante fue propiciar un acercamiento, no solo a la obra sino al testimonio y memoria de estos hacedores, en aras de comprender sus propios lugares de enunciación y analizar sus genealogías como creadores con el fin de hallar puntos de intersección y vínculo entre sus prácticas.

Se diseñaron laboratorios y espacios de trabajo con cada uno de ellos y con los estudiantes de segundo y cuarto semestres de la Licenciatura en Danza Folklórica en la ENDF. Este modelo de práctica propuso recuperar con el elenco ciertas experiencias asociadas a los procesos primigenios de creación de las obras creadas por dichos maestros. Se invitó a cada coreógrafo a elegir una coreografía u obra relacionada con un momento significativo dentro de su trayectoria, de su historia de vida o que considerara de gran relevancia, ya sea por afecto o por su proceso mismo de creación.

La tarea principal del elenco fue encarnar las danzas desde un lugar consciente (apropiado). Para ello se propició el análisis de la práctica y el trabajo con archivos de distinta naturaleza, dentro de los cuales se encuentran:

- El cuerpo
- La fotografía
- *Scores* de pasos, pisadas y acciones
- *Scores* espaciales

- La música
- Guiones, escaletas y partituras de la obra
- Vestuarios, utilería, dibujos
- El video

Ante todos estos materiales, el reto parecía ser ¿cómo significar obras del pasado trayéndolas de vuelta al presente y hacerlas dialogar con los discursos de alguien más para configurar una narrativa aún mucho más compleja? Así comenzó la travesía.

En un primer momento propusimos trabajar desde la lejanía, activar el archivo de cada obra seleccionada y observar-hacer como un espectador distante (en el tiempo) para, en un segundo momento, acercarnos a la experiencia de aprendizaje corporal directa con cada coreógrafo. Para ello utilizamos primero un recurso al que denominamos *download*, en una alusión a descargar la materialidad de la danza del video al cuerpo; es decir, pasarlo de una plataforma digital a formato vivo. Esto planteó una relación de incertidumbre con el archivo, dado que logramos sustraer la forma de las danzas, pero aún quedaba un vacío en la información que tiene que ver justo con las herramientas performativas que significan ese material dentro del proceso de creación.

El trabajo, la revisión y análisis de los videos propició esta especie de *descarga* corporal del archivo. La práctica del *download*, por sí misma y no vinculada con otras herramientas coreográficas, coloca al cuerpo como una especie de receptáculo pasivo, con poca probabilidad de incidencia sobre el material archivístico, pues al ser el video una fuente externa y alejada del cuerpo, también es percibida como un soporte que atrapa al cuerpo y lo conduce a la virtualidad, generando un tipo de experiencia similar a la de guardar una imagen en formato *jpg* o *gif* en un disco duro extraíble.

En un segundo momento, el acercamiento a otras fuentes sujetó aún más el tratamiento del archivo. Para el caso de las obras elegidas, se propuso desarrollar el trabajo a partir de los guiones o textos realizados en expedito para las obras. Para el caso de *Estampa Veracruzana*, se utilizó el guion escrito por el maestro Parga, en el cual se detallaban diálogos, acciones, entradas de personajes, actitudes corporales y de carácter, así como otras especificaciones escénicas para los intérpretes. La pieza de Paula Herrera, por ejemplo, usaba como narrativa principal la letra de la canción

*Soledad* del grupo Su Mercé, lo cual sugería también una serie de acciones dramáticas a lo largo de la obra.

Un tercer momento del proceso implicó el trabajo corporal con los coreógrafos; así, tras haber realizado un acercamiento previo a la obra en los niveles anteriores, la experiencia *encarnada* (hecho cuerpo) de la visión del autor y el acercamiento a los dispositivos y herramientas que definen la poética del coreógrafo, favorecieron una mayor comprensión de la obra y sus vestigios. De esta manera *La otra propuesta* no recrea las danzas de otros, por el contrario, busca su significación, su lugar en la historia y su comprensión como actos humanos de enunciación, formas de mirar el mundo y hacer mundo.

## Referencias

- Agamben, Giorgio (2008). *¿Qué es lo contemporáneo? Y otros ensayos*. Chapecó. Argos.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama.
- Islas, Hilda (2016). *El juego de acercarse y alejarse: traducción performática de otras danzas*. México. SC-INBA.
- León, Adriana (Comp.) (2020). *Enseñanza de la composición coreográfica desde un enfoque transdisciplinario*. Colima. Universidad de Colima.
- Parga, Pablo (2004). *Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano*. México. Conaculta.
- Pinkus Rendón, Manuel Jesús (2005). *De la herencia a la enajenación. Danzas y bailes “tradicionales” de Yucatán*. México. UNAM.
- Ricoeur, Paul (2009). *Sobre la traducción*. Buenos Aires-Barcelona-México. Paidós.



# Recuento histórico sobre la producción coreográfica en la danza folklórica escénica mexicana de los siglos XX y XXI

*Carlos Jesús Nieves Ixtla*

La danza folclórica, como la conocemos ahora, muestra de la cultura popular pero llevada al foro como atractivo turístico y distorsionado, tiene su origen en las Misiones Culturales y el uso que se hizo de los materiales recopilados, expresados por ejemplo, en los primeros intentos de danza teatral de los años veinte y después en las escuelas profesionales de danza, como la END y la ADM.

*Margarita Tortajada<sup>1</sup>*

En estas líneas se pretende dar cuenta de los procesos de consolidación del *campo*<sup>2</sup> de la *danza folklórica*<sup>3</sup> en México durante la segunda mitad del siglo XX, así como identificar los momentos de inflexión en los que se han materializado nuevas

---

1 Tortajada (1995, p. 473).

2 Tomando como referencia la teoría del *campo social* de Pierre Bourdieu (1990).

3 Entendida como el conjunto de prácticas que en el contexto de la danza escénica mexicana se ha enfocado a la representación de las manifestaciones dancísticas tradicionales y populares.

perspectivas divergentes a las del campo *instituido*<sup>4</sup>, las cuales, a finales del siglo xx y principios del XXI, se han perfilado hacia la creación de obras dancísticas que salen de los linderos establecidos.

Las referencias, artistas y obras para este ejercicio, además de sus reflexiones, surgen del trabajo realizado como docente titular de la asignatura de Seminario de Sistemas Estéticos Populares IV, perteneciente a la Reestructura 2015 del Plan de Estudios 2006 de la Licenciatura en Danza Popular Mexicana de la Academia de la Danza Mexicana, con estudiantes del cuarto año en los ciclos escolares 2019-2020, 2021-2022 y 2022-2023.

El objetivo planteado como docente titular para esta asignatura ha sido el de invitar a la reflexión y cuestionamiento del campo, a partir de la producción escénica que, en términos de representación de expresiones dancísticas populares y tradicionales, se ha creado, reinterpretado o puesto en cuestión en el periodo histórico mencionado.

Se toma como referencia el campo configurado en la Ciudad de México, y en particular lo relacionado de manera directa o indirecta con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y la Academia de la Danza Mexicana (ADM), pero debe señalarse que hay más casos y líneas históricas importantes y necesarias para revisar, las cuales han sido excluidas simbólicamente por el centralismo establecido históricamente en las políticas culturales que han dictado el ser y quehacer en este arte.

Los apartados de este texto corresponden a un desarrollo muy general de la propuesta de contenidos generada para la asignatura, los cuales se han desglosado en cada sesión a través de diferentes actividades de aprendizaje, que van desde la exposición de los temas, revisión documental, observación de registros en video, debates, entrevistas, charlas y conversatorios con personas relacionadas con cada tema, hasta la reposición de obras dancísticas de repertorio y de la creación de ejercicios coreográficos por parte de estudiantes del curso.

---

4 Tomando como referencia a Cornelius Castoriadis (2002) y su propuesta de trabajo al respecto de imaginario social instituido.

## **Danza popular y tradicional *versus* danza escénica**

Como punto de partida buscamos establecer la relación de oposición, y en algunos casos de interdependencia, entre las manifestaciones dancísticas de carácter tradicional o popular frente a las prácticas dancísticas que las representan en escena.

Como ejercicio de reflexión dialogamos sobre el “deber ser” y los elementos que identifican a la práctica dancística de representación de las manifestaciones dancísticas tradicionales y populares, las cuales se materializan a partir de un *imaginario social instituido*, que para Castoriadis “se conforma por las significaciones imaginarias sociales y las instituciones cristalizadas, asegurando en la sociedad la repetición de las mismas formas que regulan la vida en sociedad” (García, 2019, p. 37).

En ese sentido, las significaciones imaginarias sociales se expresan en el “deber ser” y los elementos que identifican a la práctica dancística de representación de las danzas y bailes tradicionales y populares como sus narrativas, estéticas, códigos corporales y de movimiento, etc.; en tanto las instituciones cristalizadas van desde los grupos de danza, compañías y ballets folklóricos, pasando por las escuelas profesionales, hasta los programas culturales que estimulan, subsidian o financian a la danza folklórica como práctica dancística instituida.

Para contextualizar esta dicotomía y relación entre las formas de origen y su representación en la escena puede consultarse el video: Música tradicional (2006) en <https://youtu.be/SXdlxedbS4M>

## **Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de México**

Tomamos a Amalia Hernández y su Ballet Folklórico de México (BFM) como referencia obligada de esta revisión por diferentes cuestiones, entre las que destacan:

1. El papel fundamental de la bailarina y coreógrafa en la época de oro de la danza moderna mexicana.
2. La vanguardia de la coreógrafa al generar un proyecto como el BFM en oposición a la institucionalización que se vivió en el campo de la danza moderna, pues a diferencia de las compañías oficiales e

independientes, fue y sigue siendo un proyecto autogestivo que se mantiene en pie hasta nuestros días.

3. El repertorio del BFM puede considerarse un rompimiento con la manera en que se venía generando la danza moderna, por inspirarse a partir de las manifestaciones dancísticas tradicionales y populares para generar un espectáculo de gran calidad que le ha valido el éxito internacional.
4. Por poner en el centro la visión y la fuerza de una mujer al frente de este proyecto en un contexto en el que, hasta nuestros días, domina la presencia masculina recibiendo un mayor reconocimiento para maestros y coreógrafos en oposición a las maestras y coreógrafas, lo cual es importante simbólicamente, ya que la danza escénica en México proviene de un fuerte y arraigado *linaje materno*<sup>5</sup> desde Waldeen y Anna Sokolow, pasando por la generación de Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Amalia Hernández, etcétera.

Para ilustrar los puntos mencionados pueden observarse los registros en video de dos obras del BFM:

- *Sones Antiguos de Michoacán* (orig. 1952), en el enlace Sones Antiguos de Michoacán | Elisa Carrillo y el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández (2017) en <https://youtu.be/pInT6cHWmqM>
- *La Revolución* (orig. 1960), en el enlace JUANA GALLO - ADELAS Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández (2012) en <https://youtu.be/eT4MaS8G-Ss>

## **Danza folktemporánea y otras búsquedas en la danza folklórica en los años ochenta del siglo XX**

A partir del éxito del BFM se generaron varias compañías que, buscando emular la fórmula, fueron consolidando una línea de creación que, para las y los participantes del campo, se denomina coloquialmente “folklor estilizado”.

---

5 Perspectiva de análisis propuesta por Edén García (2020), a partir de la definición de linaje materno de la doctora Amalia Muñoz González.

Paralelamente al desarrollo de esta línea de creación, también se estableció un formato que busca retratar de la manera más fidedigna posible las manifestaciones dancísticas tradicionales y populares, línea de trabajo que puede identificarse como “costumbrista”.

Frente a la consolidación de un campo como este y su imaginario social instituido, no fue extraño que surgiera la necesidad de generar otras fórmulas que buscaran expresar lo que los límites establecidos no permitían, lo cual, desde la propuesta de Castoriadis, podemos identificar como el imaginario instituyente, del cual apunta que

En la historia, desde el origen, constatamos la emergencia de lo nuevo radical, y si no podemos recurrir a factores trascendentes para dar cuenta de eso, tenemos que postular necesariamente un poder de creación, un vis formando, inmanente tanto a las colectividades humanas como a los seres singulares (Castoriadis, 2002, p. 94).

Dado que el imaginario instituyente es una potencia creadora que representa al mundo de la sociedad que lo instituye, podemos identificar esa potencia materializándose en los años ochenta del siglo XX con proyectos como Grupo Propuesta a cargo del doctor Pablo Parga.

Con puestas en escena como *Estampa Veracruzana*, el Grupo Propuesta puso en tensión el imaginario social instituido de la danza folklórica para cuestionarla desde sus entrañas; en palabras de Parga:

A partir de 1984, con audaces montajes escénicos elaborados a partir de elementos de distintas danzas tradicionales mexicanas, el Grupo “PROPUESTA” inició un movimiento cuyo propósito fue romper la hegemonía estética del modelo ballet folklórico, apenas mellado por la pretensión didáctico-espectacular de las escuelas de danza oficiales (2009, p. 173).

Como muestra del trabajo puede consultarse el video: Paradigmas de los grupos de danza folklórica, Pablo Parga en <https://youtu.be/QSOc2jwFO8g>

## Metodologías experimentales de creación escénica en el campo de la danza popular mexicana a principios del siglo XXI

Con el rompimiento generado por el Grupo Propuesta en el campo de las prácticas de representación escénica, se promovió la búsqueda de otras formas de aproximarse a la danza en el amplio sentido de la palabra; tanto a las manifestaciones dancísticas tradicionales y populares de manera más compleja, por ser expresiones de su tiempo y no solo una visión pintoresca de un México rural, ritual y romantizado, como a la práctica dancística profesional que, desde la perspectiva del arte, también busca representar el mundo que le acontece a sus creadores. Todo ello ha propiciado el surgimiento de otras metodologías experimentales para la creación escénica en el campo de la danza folklórica en los inicios del siglo XXI.

Ejemplos de esta labor de experimentación los podemos identificar con personas que desde la creación escénica ponen nuevamente en tensión el “deber ser” y los elementos de la danza folklórica fuera de sus linderos, lo que Ricardo Álvarez (2022) identifica como un *campo expandido de la danza folklórica*;

- Danzariega, Folklor Experimental

Compañía dirigida por Paula Herrera Martínez. Con un claro posicionamiento político “siempre abajo y a la izquierda”, parte de la técnica de danza folklórica como recurso expresivo para sus obras, poniendo de manifiesto otro México que no es el de las postales pintorescas de los cuadros y estampas de los ballets folklóricos. Un ejemplo en el que podemos verificar lo mencionado es el registro en video de la obra *Sonares*, disponible en el vínculo <https://youtu.be/WHXmJfoW3OY>

- Paula Villaurrutia. Danza Folklórica en un lenguaje contemporáneo

Con la creación de unipersonales, Paula Villaurrutia pone en escena emociones, sensaciones y discursos que habitualmente no se consideran al momento de recurrir a la cultura popular y tradicional como elemento discursivo de un hecho escénico. *Flores Blancas (Cuando llorar no se puede)* pone de manifiesto eso en sus registros en video, como el que se encuentra en el enlace <https://youtu.be/iHjJA26R8O0>

- Don Cañalero, Zapateo Contemporáneo Ensamble de Música y Danza

La parte coreográfica es dirigida por Miguel Pérez García. Su planteamiento en torno del movimiento inició como una exploración para generar una propuesta de

técnica de movimiento integrando la percusión de zapateado; sin embargo, el tiempo y la experiencia han ido perfilando una metodología para la creación coreográfica. La materialización de esas experiencias ha quedado registrada en video con obras como *Contigo o sin tí*, disponible en el vínculo <https://youtu.be/gvEC7WxsLGk>

Como cierre de esta travesía por los contenidos de la asignatura, se propone trasladar las reflexiones surgidas en colectivo al análisis de las propuestas escénicas que cada generación de estudiantes de la ADM ha planteado como proyecto escénico de egreso. Dar cuenta de cada resultado no sería suficiente en estas líneas y si existiera el espacio, lo pertinente sería que fuera en palabras de cada estudiante.

## **Algunas reflexiones y descubrimientos finales**

- La implementación de esta propuesta de reflexión y análisis se ha ido construyendo y transformando con base en las experiencias e intereses de cada grupo, además del contexto de cada ciclo escolar; por lo tanto, la experiencia en cada seminario ha sido diferente para cada grupo.
- En algunas ocasiones ha sido posible compartir entrevistas, conversatorios, cursos e incluso estancias coreográficas con las creadoras y creadores seleccionados como referentes para la revisión de cada tema. Esto ha nutrido enormemente la experiencia en cada seminario, además de diversificar y actualizar el enfoque del mismo cada ciclo escolar.
- Lo anterior ha promovido una actualización constante en el acervo de registros en video disponibles en línea, gracias a que cada compañía y artista tiene actualmente la posibilidad de integrar cada nueva obra que genera, constituyendo un catálogo de materiales audiovisuales vasto y diverso.
- La diversidad también ha dado la posibilidad de encontrar nuevos enfoques y posibilidades de tratar el tema de la escena. Para la última emisión del seminario se ha generado un apartado más que considera la creación escénica desde la identidad cultural con una perspectiva interseccional, difundiendo el trabajo de artistas que crean danza mexicana desde su contexto cultural como:

-Rubí Oseguera Rueda. Bailadora tradicional, maestra e investigadora de son jarocho tradicional. Antropóloga, creadora y productora escénica. Su propuesta de creación puede identificarse en *Las Poblanas*, fragmento de su obra *Quebranto*, disponible en <https://youtu.be/VtmsiZTPaTA>

-Lila Zellet Elías. Bailarina, maestra e investigadora de danza árabe y morisca. Doctora en Teoría Crítica, creadora y productora escénica. Su exploración puede verse en obras como *Moros resonancias de un México Andaluzí*, disponible en <https://youtu.be/Tm2t7LbZvXo>

-Lukas Avendaño. Muxhe, antropólogo, investigador, bailarín y performer. Sus planteamientos desde la identidad cultural y el performance se observan en *Réquiem para un alcarabán*, disponible en <https://youtu.be/VJHwZHMtAoU>

## Referencias

- Álvarez, Ricardo Saed (2022) Más allá de lo culto y lo popular. La danza folklórica mexicana en su campo expandido [Tesis de Licenciatura en Danza Opción Multidisciplinar, ADM-INBAL]
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México. Ed. Grijalbo-CNCA.
- Castoriadis, Cornelius (2002). *La institución imaginaria de la sociedad: El imaginario social y la institución* (vols. 1-2). Buenos Aires. Tusquets Ed.
- García, Gustavo O. (2019). Aproximaciones al concepto de imaginario social. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, vol. 19, n. 37, 31-42.
- García, Heleodoro Edén (2020). Adiós a los varones. Origen desarrollo y conclusión de la Carrera de Intérprete de Danza de Concierto (Formación especial para varones), 1993-2012 en la Academia de la Danza Mexicana [Tesis de Licenciatura en Danza Opción Multidisciplinar, ADM-INBAL]
- Parga, Pablo (2004). *Cuerpo vestido de Nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*. México. Conaculta-Fonca.
- Parga, Pablo (2009). *Danza Teatralizada, cinco guiones para la escena*. México. INBA-Educación artística.
- Tortajada Quiroz, Margarita (1995). *Danza y poder*. México. Cenidi-Danza INBA.

---

(2017). “Las vanguardias en la danza mexicana”. En *Homenaje una vida en la Danza, Amalia Hernández* (pp. 43-71). México. Cenidi Danza INBA SC



**TALLER**



# Taller laboratorio teórico práctico de composición coreográfica<sup>1</sup>

*Adriana León y Alejandro Vera*

**Temática general:** Estudiar formas de abordar la composición coreográfica en la creación de folclor escénico mexicano, así como recursos de la composición utilizados como categoría de análisis y generadores de propuestas.

**Objetivo:** Crear un solo, basado en el repertorio folclórico que pueda funcionar como punto de partida para un montaje grupal. Cada persona decide qué región elige y qué tipo de propuesta desarrolla. Empleamos como referencia la clasificación de Raúl Valdovinos (2020, pp. 273-285): *purista, conservadora, recreativa y elaborada*.

*“Hay tantas formas de abordaje de la danza folclórica como personas que la realizan”  
(Tortajada, 2021).*

## Fundamentos del Taller

La danza contemporánea (moderna en su origen) partía de la voz de cada creador/a

para el desarrollo de un lenguaje y propuesta particular. Usualmente esto se hizo en abierta oposición a los usos anteriores, o a las propuestas específicas de otras creadoras de la época; por ejemplo, en sus memorias, Isadora Duncan al observar una clase de Anna Pavlova, describe que su entrenamiento era contrario a lo que ella buscaba en su escuela. Así, a través de la historia de la danza moderna los/as grandes creadores/as expresaban que su trabajo era contrario a lo que hacían sus contemporáneos o a lo que habían estado realizando en su escuela de origen (Merce Cunningham sobre Martha Graham, Ivonne Rayner sobre Cunningham, etcétera). “A lo largo de la historia de la danza moderna como expresión artística, podría decirse que lo que ha prevalecido es una profunda libertad para experimentar proponiendo lógicas particulares para su creación” (León, 2011, p. 21).

Enmarcados en la danza escénica, al hablar de danza folclórica (escénica) estamos entrando en una misma categoría, porque al llegar al foro esta deja de lado su origen ritual o recreativo social.

Nosotros abordamos la enseñanza de la composición desde la diversidad, de forma semejante a como funcionan, en general, los museos con el espectador; no suelen decir en su información cómo deben ser o no ser las obras, pero sí proporcionan datos para su apreciación. Desde esa lógica, mostramos un amplio panorama de posibilidades. Tratamos de analizar y encontrar respuestas a qué se está haciendo, cómo se está haciendo, por qué se hace así. Nuestra enseñanza se trata además de permitir que cada persona elija qué es lo que más le gusta, si es que quiere elegir, como al asistir al museo y en cada piso se puede observar un movimiento pictórico diferente: arte naturalista, impresionismo, expresionismo, cubismo, etc.; al final del recorrido no se le pide al visitante: “Ahora elige cuál es la forma correcta de pintar”. Creemos que es posible entender y apreciar a la danza desde esta perspectiva de diversidad, y que distintas situaciones y épocas generan diferentes formas de aproximación a ella, en todos sus géneros.

Cada proyecto creativo tiene sus propias formas, modos y procesos de llevarse a cabo. Quien se aventura a desarrollar una temática o poner una idea a existir a través de la danza, generalmente propone su propia metodología de creación, que responde, en principio, a las necesidades del proyecto mismo y las aspiraciones artísticas de quien lo lleva a cabo. Entendemos que la composición en la danza es una selección y

ordenamiento de materiales diversos, y es responsabilidad del creador/a seleccionar, ordenar, acomodar desde su punto de vista, y en un momento posterior, redistribuir los materiales, reorganizarlos para reconfigurarse y completar el proceso.

Para la creación partimos siempre de una idea, de un detonador, o un impulso inicial que algunas veces le llamamos “la inspiración”. Puede ser algo muy concreto o algo abstracto, algo muy consciente o también algo que no podemos definir exactamente. Cuando estamos creando algo vamos siempre a poner de manifiesto nuestro punto de vista, y a partir de cómo observamos lo que estamos mirando en esa creación y de lo que queremos expresar a través de nuestro discurso, le damos una intencionalidad. De algún modo estamos legitimando ante los ojos de quien observa esa idea, ese hecho o motivación que nos hace comenzar.

A partir de este comienzo es muy importante reconocer la naturaleza de la danza como medio de expresión y las posibilidades presentes. Ahora el ejemplo más claro sería que estuvimos produciendo danza para compartirla a través de videos en plataformas digitales o en redes sociales, por las condiciones que surgieron a raíz de la pandemia Covid 19. Esto cambió la naturaleza inicial de la danza de ser un medio vivo, efímero, una forma de manifestación que sucede en el tiempo, que no se puede repetir y que si se repite va a ser algo diferente, a algo que quedó grabado, fijo, que se puede repetir una y otra vez, que se puede pausar y que además, tiene nuevas reglas porque se volvió bidimensional en lugar de tridimensional. Asimismo, por la forma en que se presenta, es posible estar en muchos lugares al mismo tiempo. También es posible fragmentar las escenas, hacer flotar los cuerpos, incluir efectos creados digitalmente que, de forma viva y presencial, prácticamente sería imposible realizarlos.

Sea presencial o virtual, el cuerpo y su movimiento (medio primigenio de la danza) permiten trabajar con la prueba y error en el tiempo del laboratorio corporal durante el proceso mismo de la creación. Esa es una de las ventajas de la danza con respecto a otras disciplinas artísticas.

Es importante reconocer los elementos con los que contamos, jugar con ellos. Hablamos entonces de la experimentación creativa, de los laboratorios de movimiento y la investigación corporal que propicia la construcción de un lenguaje corporal que sea factible de usar como material de construcción. A través de estos procesos investigativos propios de nuestro medio, es que podemos tener hallazgos

significativos que nos permitan construir una propuesta dancística. Ahora tenemos la posibilidad de ir grabando todo el proceso en video y a partir de ahí rescatar solo aquello que nos parece importante mantener.

## **Laboratorio de movimiento generado como vía para la exploración durante el taller:**

Exploración corporal que deriva en la atención a las pisadas, velocidad, matices, corporalidad que acompaña a cada paso. Búsqueda de patrones rítmicos.

¿Cómo me veo a mí mismo/a con los ojos cerrados? ¿En cada etapa de la exploración hay cambios en la forma en que me percibo?

Anotar las experiencias significativas.

Mano izquierda en el pecho, sentir el pulso. Mano derecha sobre izquierda, sentir el patrón rítmico del propio corazón.

Encontrar el patrón rítmico de la respiración

Ojos cerrados y abiertos.

## **Como categoría de análisis se emplearon los conceptos de:**

Aislamientos (José Limón).

Trabajo por segmentos (Rudolf Laban).

“En la investigación las categorías de análisis surgen a partir del marco teórico y con ellas se definen qué y cuáles conceptos son los que se usarán para explicar el tema de investigación” (Monje, 2011, p. 92).

**Premisa:** el cuerpo dice cosas y nos hace sentir cosas en relación directa con su uso del espacio (colocación), energía y velocidad.

**Pregunta guía:** ¿Cómo es la postura de cada segmento del cuerpo?

**Exploración:** cada región del país tiene sus maneras de relacionar los segmentos del cuerpo entre sí y sus maneras de manejar el peso, así como la forma corporal. Podemos encontrar diferencias en una misma región por diferentes épocas.

Se ejemplifica analizando repertorio que muestra contraste en estos elementos: Jalisco antiguo, Jalisco contemporáneo, Veracruz, Sinaloa. Otro ejemplo son los

diferentes estilos de Huapango de cada estado de la región huasteca, tanto en las pisadas como en los paseos, comparando entre Veracruz, Puebla, Querétaro, Tamaulipas, Hidalgo, etcétera.

Las categorías de análisis permiten también analizar diferencias en los roles de género entre las diferentes regiones del país, reflejadas a través de la postura corporal y el manejo de la energía. “Distintas cosas para diferentes personas” (Sara Pearson).

## Reflexiones generales

Hasta antes de la pandemia hubiéramos dicho que en la danza la base es la presencia corporal, que es efímera, irreplicable, y que no se puede corporeizar de manera definitiva, sino que toma cuerpo y desaparece en cada función. Que el arte de la danza es convivial y que la videodanza es algo diferente.

Sin embargo, la vida nos obligó a entender que también la mediación tecnológica puede acercar a las personas a vivir una experiencia de sensación de lo vivo, aunque sea más difícil porque se requiere una nueva forma de laboratorio creativo y desarrollo de tecnología aplicada con esta intención. Sabemos que la tecnología en la danza llegó para quedarse y que va a transformar nuestro medio de expresión a partir de todas las experiencias que nos otorgó el confinamiento. Se seguirá integrando la tecnología a los discursos escénicos de forma más común.

En el trabajo vivo de la danza, la composición coreográfica siempre es un *sistema abierto* que responde a relaciones entre elementos que lo componen internamente y a las condiciones del entorno. Todo lo que se planeó o ensayó puede ser transformado si sucede algo imprevisto (en el elenco o en el exterior), la obra se transformará porque es algo que está vivo. Esta alteración es propia de un sistema abierto.

La composición coreográfica tiene distintas formas de aproximación y diferentes formas de abordajes entre coreógrafos/as y entre obras creadas por un mismo/a coreógrafo/a. Así también, hablando de la danza folclórica mexicana, existen diferencias en la forma de hacer danza entre las distintas regiones del país, poseen diferencias estilísticas que responden a su cultura, su visión de mundo, su ubicación geográfica, su música, entre muchos otros aspectos.

Cuando se utiliza ese material como fuente de una obra coreográfica, existen abordajes y aproximaciones particulares que, aunque en principio responden a características de ese género (reflejo del imaginario colectivo), después es tamizado por una visión personal al llevarse al escenario. Por ejemplo, existen diferencias en cada región en los matices, en los sonidos de los zapateados y las interacciones corporales. Quien realiza la puesta en escena enfatiza unos aspectos sobre otros y adapta o transforma para la escena lo que presenta.

Cada creador/a se permite utilizar diferentes caminos, Amalia Hernández por ejemplo, presenta abordajes distintos en su repertorio: algunas piezas contienen mayor lenguaje técnico, en otras hay una mayor elaboración y estilización en lo que se refiere al vestuario, algunas son con pocos bailarines y otras con toda la compañía. Siempre, según sus propias declaraciones, respetando la esencia y diversidad cultural que representa a cada región que investigó, con las que, según nuestra visión, creó un diálogo respetuoso y creativo a la vez.

Es importante considerar que cada obra coreográfica contiene una *ruta de investigación* para su creación. En esta se integra el *Método de construcción* que responde de forma directa a las necesidades propias de la obra, así como a aspiraciones estéticas y artísticas. En este camino tan intrincado e incierto, se lleva a cabo un proceso de abstracción en donde la coreógrafa o coreógrafo necesita elegir, descartar, reorganizar para terminar de construir su obra, una vez que considera que se expresa su intención a través del discurso coreográfico.

## **Aspectos generales de los procesos de investigación-creación-producción de una obra dancística:**

- 1.- Movimiento: tiempo, espacio, energía y motivación.
- 2.- Diseño en el tiempo y el espacio (formato).
- 3.- Lenguaje corporal: ¿preexiste o no?, ¿cuáles son sus antecedentes?
- 4.- La propuesta se piensa como una reproducción, una resignificación, una recreación (manipulación) o creación original.
- 5.- El discurso es concreto o abstracto, narrativo o no.
- 6.- ¿Cuál es el tono de la obra?

7.- Tiene un estilo personal y/o colectivo.

Otros elementos de suma importancia son:

- 1.- La música o diseño sonoro.
- 2.- El vestuario.
- 3.- La iluminación

Estos se relacionan y retroalimentan entre sí. Son relaciones recursivas de intercambio entre todos los elementos que, juntos proponen el discurso total que la obra pone a existir. Puede haber otros elementos de apoyo que intervengan y se establecen de acuerdo con una necesidad específica; en algunos casos le dan a la obra una característica particular que la distingue.

## **Consideraciones finales**

Nuestro Taller implica la práctica con el cuerpo y sus posibilidades, jugar una y otra vez con los elementos que componen al movimiento, por ejemplo: rápido, lento, muy rápido, con pausa, vamos al piso, me incorporo y continuo. Se siguen consignas que provocan ciertas emociones por la acción corporal, por la energía que generamos, por el impulso que nos lleva a un lugar o nos hace caer por el peso. Hay infinidad de guías y propuestas para la exploración, sobre todo si se trata de la experimentación creativa que hace su aparición con el fin de encontrar esos movimientos desconocidos, porque generalmente siempre nos movemos de forma más o menos similar, entonces hay que darle paso a la improvisación y a la incertidumbre. ¿Qué hay después del relámpago? Lo aprovecho y lo tomo como impulso creador, así, con placer y determinación, con esfuerzo y constancia.

Desde el escenario del maravilloso Teatro Universitario en Colima, compartimos hasta Hidalgo y otras latitudes, esta forma particular de encuentro virtual, en la Cátedra Patrimonial Margarita Tortajada, en su segunda emisión. Jugamos a seguir nuestros pulsos, nuestras intenciones y desplazamientos, buscando los movimientos y pasos que nos inviten a innovar en nuestras propias

Las etiquetas sirven para clasificar, no para calificar. Como final del taller, se presentaron algunos ejemplos de propuestas de solos inspirados en: Sinaloa con énfasis en el faldeo; Puebla con aislamientos y manipulación de los motivos de los pasos tradicionales presentes en los sonecitos y jarabes; fragmento del *Huapango* de Moncayo, con manipulación de zapateado, y de Guerrero una chilena con redobles, como manipulación de los zapateados y la cadencia.

Muchas gracias a la Margarita Tortajada, a Alejandro Moya y a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo por el espacio del taller y el de la palabra que lo refleja.

## Referencias

- León Arana, Adriana (2011) *Univerdanza* compañía de danza contemporánea de la Universidad de Colima. Procesos de organización, metodología y creación [Tesis Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana] Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42595><http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42595>
- León, Adriana (Comp.) (2020). *Enseñanza de la composición coreográfica desde un enfoque transdisciplinario*. Colima. Universidad de Colima. Disponible en: [http://www.ucol.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/La\\_ensenianza\\_489.pdf](http://www.ucol.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/La_ensenianza_489.pdf)
- León, Adriana y Vera, Alejandro (2021). Taller laboratorio teórico práctico de composición coreográfica, Instituto de Artes UAEH (2021). Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=YgurgeYit1k&ab\\_channel=INSTITUTODEARTES](https://www.youtube.com/watch?v=YgurgeYit1k&ab_channel=INSTITUTODEARTES)
- Monje Álvarez, Carlos Arturo (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa*. Neiva. Universidad Surcolombiana. Disponible en: <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>
- Tortajada Quiroz, Margarita (2021). Conferencia “Trazos de la obra coreográfica de Amalia Hernández”, Instituto de Artes UAEH, 2021. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=7EvBoCL0TiA&ab\\_channel=INSTITUTODEARTES](https://www.youtube.com/watch?v=7EvBoCL0TiA&ab_channel=INSTITUTODEARTES)
- Valdovinos, Raúl (2020). Aproximaciones entre danza folclórica y coreografía. En León, Adriana (Comp.), *Enseñanza de la composición coreográfica desde un enfoque transdisciplinario*

(pp. 273-285). Colima. Universidad de Colima. Disponible en: [http://www.ucof.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/La\\_ensenanza\\_489.pdf](http://www.ucof.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/La_ensenanza_489.pdf)





**CÁTEDRA PATRIMONIAL DE DANZA**  
**“MARGARITA TORTAJADA QUIROZ” 2023**

**Entre la academia y la disidencia  
en la danza**

Tradicionalmente, la danza escénica y académica se ha clasificado en géneros (clásica, contemporánea, folclórica y otros). Cado uno de ellos surgió de contextos y necesidades expresivas particulares, y ha construido sus propios abordajes del cuerpo y la técnica, así como sus propuestas creativas y estéticas.

Además de los géneros reconocidos y aceptados por artistas y audiencias, existen otras formas escénicas de la danza que nacieron fuera del medio académico, y que muchas son

consideradas “frívolas”. Algunas de ellas provienen de las comunidades LGTBTTTQA+ negras y latinas que se mantenían apartadas, invisibles, en situación precaria, pero que optaron por usar su cuerpo y expresividad como un grito. Un grito hecho carne convertido en danza. Esas formas han migrado a México y se están reelaborando.

En la emisión 2023 de la Cátedra se hizo mención de las formas dancísticas que han surgido en el burlesque y la cultura *ball*. El primero, con larga y a veces “escandalosa” historia, es un arte escénico que surgió en el siglo XIX en Europa, y cuyo fin es mostrar diversos espectáculos parodiando situaciones e incluso formas artísticas. A la manera del teatro de variedades, presenta números de magia, malabarismo, canto, danza de diversos géneros, monólogos o diálogos, música, circo y otros.

La cultura *ball* o *ballroom* (y otros términos semejantes), surgió dentro de las comunidades LGBTQ negras y latinas en el Harlem neoyorquino de los años sesenta del siglo pasado. Son espectáculos y/o concursos en los que se valen del travestismo, y en sus orígenes fueron clandestinos.

Dentro de la cultura *ball*, se hizo referencia al *vogue* y el mundo drag. El *vogue* o *voguing* tomó el nombre de la revista de modas del mismo nombre. Reproduce actitudes y poses de modelos en la pasarela, así como movimientos súbitos y cortados de las artes marciales, y representaciones corporales de jeroglíficos egipcios. Su ejecución se ha vuelto cada vez más demandante y versátil al momento de realizar las competencias de varias categorías, y ante jueces expertos. El *drag* implica el uso del travestismo, realizado principalmente por varones que exageran rasgos del género femenino, al imitar a personajes del espectáculo o crear los propios.

Aunque en sus inicios estas formas dancísticas estuvieron apartados del mundo académico, han sido adoptadas y enriquecidas por las y los bailarines de ese campo, especialmente por quienes encontraron un refugio para mostrarse libres de estereotipos y técnicas hegemónicas exigidos por el ballet, la danza moderna, contemporánea, folclórica y otras.

Con el fin de abordar estas prácticas el día 16 de junio se realizaron diversas actividades para conocer y practicar formas dancísticas escénicas diversas que, como muchas otras manifestaciones culturales, participan en la constante transformación del arte de la danza, y han abierto nuevos caminos creativos, de experimentación y formación, así como de desarrollo profesional.

Con ese fin, se llevaron a cabo dos conferencias y tres talleres a cargo de especialistas de las áreas de docencia, interpretación, creación e investigación. Las conferencias fueron: “Rupturas: otros géneros dancísticos, otras identidades”, de Margarita Tortajada, y “La integración corporal a través de la práctica del *vogue*: la experiencia de bailarines mexicanos”, de Eustorgio Guzmán Sanvicente, docente de la ENDNGC del INBAL.

Los talleres impartidos fueron: “*Vogue*. Expresión radical”, a cargo de Obed Barrón Obeja Lova, integrante de Kiki House of Lova; “Desnud-Arte la mente”, de Giovanni Gutiérrez *Madame Giò*, integrante de Queerxotic, y “Professional Queen”, con Alexis Córdoba *Zymalia Ninfa*, de House of Ninfas. Al igual que el maestro Guzmán Sanvicente, son artistas escénicos en activo, de danza contemporánea y del mundo del *ballroom*.



# CONFERENCIAS



# Rupturas: otros géneros dancísticos, otras identidades<sup>1</sup>

*Margarita Tortajada Quiroz*

Hablar de rupturas no solo se refiere a separaciones, sino también disidencias. Asimismo, al hablar de géneros estamos haciendo alusión a los dancísticos y, por supuesto, a la construcción arbitraria de femenino y masculino a partir del sexo.

Conocemos las grandes clasificaciones de la danza, de acuerdo con su propósito y el contexto en el que se desarrollan: danza tradicional, danza escénica, danza social, danzaterapia, danza educativa, etc. Y sabemos que dentro de la danza escénica hablamos de géneros dancísticos: ballet, danza contemporánea, danza folclórica, danza española, etcétera.

Género, además, se refiere a otra realidad que también tiene que ver con la identidad y la construcción de sí mismo/a/e. En general se habla de dos, hombres que son masculinos, mujeres que son femeninas, estereotipos, pero hay una gran diversidad de géneros, que reconocemos como la comunidad LGBTQIA+, siglas que significan: Lesbianas, Gays, Bisexuales, Travestis, Transgénero, Transexuales, Intersexuales, Queer y Asexuales. Y por supuesto, el símbolo de + implica que pueden sumarse nuevas comunidades y disidencias.

Como es sabido, los bailarines varones deben superar obstáculos para seguir su vocación, porque la danza escénica disiente de las masculinidades hegemónicas que

están fincadas en estereotipos y “repetición indefinida” (Bourdieu, 1996, p. 12). Estas son “parte de la cultura pública [y de] representación colectiva” (Gilmore, 1994, p. 18), aunque intersece con circunstancias sociales y culturales, como clase, ciclo de vida, escolaridad, etnia, religión, actividad productiva, nacionalidad, discapacidades, etc., que cruzan a los hombres concretos. De tal manera que la identidad masculina está en permanente construcción, confrontándose con la sociedad a partir de las dinámicas relacionales y las experiencias individuales y cotidianas de los sujetos; se significa y resignifica de modo constante (y a veces contradictorio) “en función de la trama de relaciones que se establecen consigo mismo, con los otros [otras/es] y con la sociedad” (Hernández, 1995, p. 65).

Ser “todo un hombre”, de acuerdo con las masculinidades hegemónicas, implica vivir una posición de poder y privilegio que, a su vez, exige obligaciones, como la validación constante de su virilidad y la competencia con los otros hombres, quienes están sujetos a los “juegos” de guerra creados artificialmente y asignados socialmente.

De tal manera que en la arena social las luchas no se reducen a “lo femenino” y “lo masculino” enfrentados sino, en este caso, a las masculinidades diversas<sup>2</sup> que buscan expresarse, cruzadas por una multiplicidad de realidades. Muchas veces, incluso el término de masculinidades ni siquiera se aproxima a la identidad con la que se reconocen las personas consideradas biológica y socialmente hombres, pues plantean géneros alternativos y disidentes que rompen con el binarismo sexo-genérico generalizado.

Para ser considerado “un hombre verdadero”, hay que cumplir parámetros establecidos, encarnarlos y repetirlos una y otra vez, en términos sexuales, estéticos, sociales, económicos y políticos. Hay que observar formas de vestimenta, prácticas y usos legítimos del cuerpo, o de lo contrario se está, como dice Monsiváis, en “peligro” de caer en el deshonor y la desgracia, cometer “el pecado irremisible: asimilarse a la conducta del género vencido para siempre: las mujeres” (1997, p. 12), las débiles, las inferiores y marginales. Esto le significa a los varones discriminación, burla y violencia en todas las esferas de la vida.

---

2 Nombradas como masculinidades marginales, masculinidades heterodoxas, masculinidades emergentes, masculinidades silenciadas, e incluso masculinidades mejoradas.

Un camino para caer en el “deshonor” es desarrollarse como bailarines dentro de la danza escénica, pues existe una falsa identificación de este arte con el género femenino, y que, por otro lado (o quizá por ello), implica carencia de reconocimiento social como práctica y como profesión.

¿Por qué se identifica a la mujer con la danza? Precisamente con la escénica, que implica la construcción disciplinaria del cuerpo según preceptos de la academia, y cuyo fin es el escenario, es decir, está sustentada en la mirada y el deseo del otro. No sucede lo mismo, por ejemplo, con la danza tradicional que tiene alto estatus y es una práctica para los varones, por su prestigio y propósitos, que es hablar con los dioses.

La identificación danza-mujer tiene su referente en la arbitraria construcción del género femenino y en procesos culturales e históricos que adjudican valores y circunstancias comunes a ese arte y a las mujeres. Todo esto le da un bajo estatus a la danza dentro de las artes: el uso del cuerpo (sin mediación de instrumentos), su carácter efímero, el énfasis en la apariencia y en el cultivo de la corporalidad (que a diferencia de los deportes, considerado un “laboratorio de masculinización” (Chezes, 1983, p. 218), no implica, aparentemente, combate ni ruptura de “récords”).

Como señala Bourdieu, los “usos legítimos” del cuerpo masculino, aquellos que establecen el “vínculo entre el falo y el *logos*”, son “hacer frente, enfrentar, mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra” (Bourdieu, 1996, p. 45), y no mostrarse vulnerable ante los demás, rompiendo su “estatus no corpóreo, desencarnado” del que gozan los hombres. El “yo masculino”, dice Judith Butler, es como “un alma no corpórea” (1996, p. 311).

La carencia de prestigio y reconocimiento a esta profesión afecta a todos/as/es los/as/es sujetos/as/es que se desarrollan en el campo de la danza escénica, pero de manera muy especial a los varones, quienes se ven impedidos a cumplir su labor de proveedores y protectores (e incluso a sobrevivir), y tienen que recurrir a todo tipo de estrategias para sostener su vida productiva y su deseo.<sup>3</sup>

Otro aspecto más es la preferencia sexual que, independientemente de la que sea, es considerada “extraña” (homosexual por lo menos), por el hecho de que los

---

<sup>3</sup> La gran mayoría de los bailarines no viven de bailar, sino de impartir clases y/o realizar todo tipo de trabajos que pueden ir desde la hojalatería hasta la lectura del Tarot. Ver Tortajada (2008a y 2008b).

varones se desarrollan en ese mundo “femenino”.

A pesar de esta arbitraria identificación de danza escénica con “lo femenino”, dentro de esta práctica se reproduce el binarismo hegemónico. Tanto en el proceso formativo como sobre el foro, esta danza reproduce los estereotipos de hombres y mujeres, sus movimientos y conductas culturalmente asignadas, la división sexual del trabajo y los usos legítimos de sus cuerpos. De tal manera que a los varones se les demanda dominio, poderío y agresividad, utilizar más espacio y energía, moverse hacia adelante, mirar de frente (Polhemus, 1993, p. 5). Así elaboran las metáforas e imágenes masculinas, mostrándose como heterosexuales, como conductores y soportes de la acción, luciendo poder y haciendo uso de la violencia (mecanismo de protección del cuerpo).

Así que también en un mundo supuestamente “femenino” se enarbolan las masculinidades hegemónicas, siempre en relación con el desarrollo de una conciencia del cuerpo, sus fronteras y operaciones.

Sin embargo, cada género dancístico tiene sus estrategias para la representación de “lo femenino” y “lo masculino”, pero también sus disidencias.

En la danza clásica es muy claro el binarismo en el *pas de deux* del ballet romántico: los varones manipulan a las bailarinas, sus movimientos son más expansivos y agresivos, sus saltos y giros no requieren soporte, abarcan más espacio en sus desplazamientos. Sin embargo, se han hecho planteamientos que miran de manera crítica y burlona esas ideas, cuestionando las masculinidades hegemónicas. Tres ejemplos al respecto son: obras que interpretó y creó Nijinsky, la compañía Les Ballets Trockadero de Monte Carlo y la versión de Matthew Bourne (1985) de *El lago de los cisnes*.

Vaslav Nijinsky (1890-1950), reconocido bailarín y coreógrafo ruso, interpretó obras como *Scheherazada* (1910) y *El espectro de la rosa* (1911) de Fokine, luciendo un exótico brasier y vestido como flor, respectivamente. Como bailarín, jugaba con la androginia y además fue creador de *La siesta de un fauno* (1912), *Jeux* (1913) y *La consagración de la primavera* (1913), que retaron los principios académicos del ballet y las masculinidades hegemónicas (Tortajada, 2011).

Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, anunciada como *The World's Foremost All-Male Comic Ballet Company*, surgió en 1972. Está formado exclusivamente por

varones travestidos que ejecutan y parodian los personajes femeninos de las obras del ballet romántico. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=DNPugqwb08>

El tercer ejemplo de disidencia lo da Matthew Bourne con su versión de *El lago de los cisnes* (1995) que plantea el amor entre un príncipe y un cisne-bailarín, y el resto de sus compañeros-cisnes también son ejecutados por varones. Ver <https://www.google.com/>

En México hay ejemplos de disidencia en el ballet. El primero de ellos data de 1955 con la obra *Fuego muerto* de Jorge Cano, en la que el coreógrafo plantea una relación amorosa homosexual a partir de cuatro personajes: el Hombre, la Mujer, el Adolescente y Su Subconsciente. Su estreno y subsecuentes presentaciones por el Ballet Concierto de México y la Compañía Nacional de Danza causaron escándalo por ser un “engendro” y un “atentado contra el arte y la sociedad” (De Tapia, 1959).

En la danza moderna, que en México estuvo cargada de nacionalismo y símbolos de mexicanidad, se expresaron las masculinidades hegemónicas, como sucede en la obra cumbre de ese movimiento, *Zapata* (1953), canto al héroe, al hombre, al macho, de Guillermo Arriaga (Tortajada, 2013).

En la danza contemporánea el cuerpo ha actuado más explícitamente, incluso en términos de desnudez y ha erotizado la figura masculina, como en *Epicentro* (1977), de Guillermina Bravo. Otro coreógrafo que lo hizo fue Luis Fandiño, en su obra *Operacional I* (1972), en la que experimentó con la improvisación para plantear diversas posibilidades de relaciones entre dos hombres y una mujer; era un juego entre tres bailarines, que incluía la relación entre los dos varones sin mostrar de manera evidente una de tipo homosexual (Tortajada, 2000, p. 132).

Pero fue el coreógrafo Raúl Flores Canelo quien desarrolló una línea neonacionalista llena de humor y crítica social, y se lanzó con más audacia para hacer abiertas referencias a otras masculinidades en la danza contemporánea mexicana. Muestra de ellos son *Tres fantasías sexuales y un prólogo* (1981), en la que plantea la relación homosexual de dos jóvenes; *Terpsícore en México* (1986), donde aparece un travesti; *El bailarín* (1988) en la que erotizó al varón; *Preguntas nocturnas* (1989), obra autobiográfica que habla sobre la violencia y represión utilizada para que un varón acepte el modelo masculino heterosexual; y *Pervertida* (1990), en la que aparece un “coro griego” de travestis y el encuentro entre un solitario gay y un hipervirilizado

tapicero.

El discípulo de Flores Canelo, José Rivera, fundó en 1995 la agrupación La Cebra Danza Gay, que enarbola desde entonces una agenda política y denuncia la homofobia. A lo largo de casi tres décadas, Rivera ha transgredido patrones académicos y de género que han tenido un impacto en la sociedad y la comunidad LGBTQIA+.

Por otra parte, en la danza posmoderna y danza-teatro mexicana hay ejemplos de coreógrafos que han abordado los patrones hegemónicos de “lo femenino” y “lo masculino”, como Miguel Mancillas, director de Antares, que en varias de sus obras cuestiona las diferencias sexo-genéricas y ha experimentado sobre temáticas gays (Tortajada, 2017).

Valiéndose de la danza butoh, Jaime Razzo creó *Muxe* (2007), que plantea la vida de un muxe, “un homosexual travesti que reconoce la tradición zapoteca y con él, el derecho a la diferencia, la revaloración de lo femenino, una dimensión política que apela a los derechos humanos y la resistencia” (Tortajada, 2015, p. 114).

También Lukas Avendaño, antropólogo, bailarín y coreógrafo muxe, ha abordado esa realidad, su realidad, en *Réquiem para un alcaraván* (2012), obra en la que “corporiza una identidad de sexualidad andrógina y etnicidad liminal en el marco de un *performance* igualmente liminal en tanto que oscila entre la danza, el teatro, la instalación y el arte acción” (Prieto, 2014, p. 49).

En tanto, la danza folclórica fundamentalmente reproduce las imágenes predominantes de hombres y mujeres “muy mexicanos”, y apela al orgullo, la cultura y tradiciones nacionales; generalmente utiliza vestuarios que protegen más el cuerpo de la mirada del otro, razones por las que los bailarines gozan de mayor aceptación entre las audiencias. Pero también ha sido ámbito para reivindicar la diversidad sexual, reflexionar sobre el significado de ser hombre y plantear otras formas y usos del cuerpo, y ha sido un género dancístico que ha mostrado gran apertura a la experimentación.

El primer ejemplo en este sentido es el grupo Propuesta (ahora llamado Danza Folktemporánea), fundado en 1985 por Pablo Parga, quien presentó *Hombres vestidos de mujer* (1995), obra en la que muestra varios ritos y fiestas tradicionales en los que los danzantes portan indumentaria, gestos y movimientos considerados femeninos,

estableciendo un juego de roles. Otra más es *Jarabe diversx* (2020), en la que bailan parejas compuestas por hombre-mujer, hombre-hombre, mujer-mujer ejecutando el *Jarabe tapatío*. Ver <https://www.facebook.com/GrupoPropuesta35aniversario/videos/312546283468906/>

En 2011 surgió la compañía México de colores, dirigida por Carlos Antúnez, quien se vale del humor y el travestismo para presentar un amplio repertorio de danza folclórica escenificada. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=keIpAAoBEEY>

En tanto, Juan Carlos Palma creó el espectáculo *Hablando al chile de hombre a hombre* (2017), que reflexiona sobre la construcción de la identidad masculina en el contexto mexicano.

En todos estos géneros dancísticos académicos, así como en sus propuestas ortodoxas y en las innovadoras que cuestionan los estereotipos, evidentemente también se cruzan concepciones de clase, etnia, apariencia, estética, virtuosismo, prestigio, capacidades físicas y artísticas.

## Fuera de la academia

Además de los géneros dancísticos mencionados, existen otras formas escénicas de la danza que nacieron fuera del medio académico, y que muchas son consideradas “frívolas” o “comerciales”. Algunas de ellas provienen de las comunidades LGTBTTTQA+ negras y latinas que se mantenían apartadas, invisibles, en situación precaria, pero que optaron por usar su cuerpo y expresividad como un grito. Un grito hecho carne convertido en danza. Esas formas han migrado a México y se están reelaborando. Aquí me refiero a la cultura *ball*<sup>4</sup> y al mundo *drag*,<sup>5</sup> pero también al

---

4 La cultura *ball* o *ballroom* (y otros términos semejantes), surgió dentro de las comunidades LGBTQ negras y latinas en el Harlem neoyorquino de los años sesenta. Son espectáculos y/o concursos en los que se valen del travestismo, y en sus orígenes fueron clandestinos.

5 Perteneció a la cultura *ball*. Uso del travestismo, realizado principalmente por varones que exageran rasgos del género femenino al imitar a personajes del espectáculo o crear los propios.

*pole dance*<sup>6</sup> e incluso al *burlesque*<sup>7</sup> (este último con larga y a veces “escandalosa” historia).

Aunque en sus inicios estuvieron apartados del mundo académico, han sido adoptados y enriquecidos por los bailarines de ese campo, especialmente de quienes encontraron un refugio para mostrarse libres de los estereotipos de la masculinidad exigida por el ballet, la danza moderna, contemporánea y folclórica.

Así lo señalan varios testimonios de bailarines, como Giovanni (entrevista, 11 de octubre de 2022), quien afirma que:

El cuerpo no miente y en la escuela de danza no podía mostrarme “masculino”. Sobre todo, las maestras criticaban mi peinado, vestimenta, maquillaje; me mandaban a hacer dietas para subir de peso y ganar volumen muscular. Decían que independientemente de mi sexualidad debía mostrarme fuerte, viril en el foro, pues solo así podría trabajar en una compañía.

Yo estaba en crisis y descubrí el burlesque, en donde sí puedo ser yo. En mi escuela y con mis maestras me hacía falta algo: yo quería ser libre y mostrar mi sexualidad sin tapujos, y no me lo permitían. Ahora todo el tiempo creo personajes nuevos, casi siempre femeninos (me salen mejor). Por eso digo que los movimientos no mienten jamás.

El burlesque es un juego escénico con el público, y mezcla disciplinas en el espectáculo. Para hacerlo, tienes que quitarte prejuicios y burlarte de todo. No se trata de “jotear para el público”, sino dar un espectáculo de danza, circo, canto, tocar instrumentos musicales, hacer imitaciones. Es divertido y siempre hay ideas y movimientos diferentes para compartir.

Las críticas que recibí en la escuela en realidad me fortalecieron para el burlesque, porque este medio es duro, exigente, competitivo. Así que aprendí a defenderme y me convertí en *LaggiO* [después *Ma'am Flamboyant* y ahora *Madame Giö*].

---

6 Surgido a finales del siglo pasado en ciudades europeas. También es llamado danza del tubo, pues sobre esa estructura el/la intérprete ejecuta movimientos acrobáticos. En el caso de los centros nocturnos, especialmente los table dance, los espectáculos están cargados de erotismo.

7 Arte escénico surgido en el siglo XIX en Europa, cuyo fin es mostrar diversos espectáculos parodiando situaciones e incluso formas artísticas. A la manera del teatro de variedades, presenta números de magia, malabarismo, canto, danza de diversos géneros, monólogos o diálogos, música, circo y otros.

Aunque esa propuesta es en la que se desarrolla, Giovanni mantiene un entrenamiento en técnicas académicas, pues las considera su base formativa y le garantizan hacer un trabajo de calidad, pues de lo contrario “terminas haciendo cualquier cosa”.

Su espacio de trabajo son las instituciones públicas de difusión de la cultura de la Ciudad de México y otros estados; imparte clases de burlesque o de cabaret, y da talleres infantiles. Además, hace coreografía, participa en diversos proyectos, baila en “un antro” y domina la danza en tacones (*high heels dance*). Forma parte de un colectivo de diez personas que se muestra incluyente Queerxotic. A diferencia de la danza académica y también de los espacios “comerciales”, promueven la participación de todxs: “hombre, mujer, alto, bajo. Un rollo de la *belle époque*”. Muchas veces entran a esos espacios comerciales porque “te da dinero rápido con videos, televisión, *hostess* en eventos”, y con esos ingresos, “puedes hacer lo artístico”.

Aquí en el burlesque hay mucha competencia y mala onda; los bailarines son elegidos por lo bonito, blanco, virtuoso, pero te puedes transformar. En el show te haces drag y te pones hermosa aunque seas horrible. Debido a la pandemia hay más solidaridad y compañerismo. Eso faltaba: un pinche golpe de muerte para valorar lo que tenemos.

En la sociedad los bailarines son marginales. No tenemos un sindicato como los actores o músicos; no tenemos apoyos sustantivos. Pero yo tengo una vocación a prueba de hambre: hacer danza porque amas hacer danza, la que te guste.

La subcultural del *ballroom* es otra alternativa. Voguear,<sup>8</sup> competir, mostrarse, provocar, vivir libremente la sexualidad en la pasarela. Es una forma de resistencia, pero también una propuesta dancística; es una reafirmación del yo corpóreo y la manera de romper con concepciones binarias que pretenden encerrar a los/as/es bailarines/as. Al respecto, Obed declara (entrevista, 13 de octubre de 2022):

He hecho varias danzas que me aportan para hacer lo que me gusta y que al público le pueden fascinar, pero sentí que el *vogue* se adecuaba a mí, y se ha convertido en la manera de expresarme. Es mi forma de bailar, algo femenina,

---

8 El *vogue* o *voguing* tomó el nombre de la revista de modas del mismo nombre. Reproduce actitudes y poses de modelos en la pasarela, así como movimientos súbitos y cortados de las artes marciales, y representaciones corporales de jeroglíficos egipcios. Su ejecución se ha vuelto cada vez más demandante y versátil al momento de realizar las competencias de varias categorías, y ante jueces expertos.

y con la que he aprendido a contrarrestar la parte masculina. El *vogue* me permite hacer la explosión de la peculiaridad de mi movimiento y hacerlo de forma estética. Lo siento y lo disfruto más que otras formas.

Sin embargo, no he dejado la formación académica porque me construye técnicamente, me fortalece e impide que me lesione. La escuela me aporta la técnica.

El *vogue* nació por la necesidad de mostrar rebeldía y hacerse valer ante los ojos de los demás. Eso me atrapó. Así lo siento. Las comunidades que crearon el *vogue* eran reprimidas y han sufrido represalias por ser como son: negros, latinos, trans.

Pertenezco a la comunidad de vogueros porque me identifico con su historia, y aunque no vivimos en las mismas condiciones de cuando surgió, seguimos siendo juzgades y tratan de invalidarnos.

He sufrido discriminación por ser bailarín o por ser sujeto no binarie, agénero. Frente a esas normatividades de cómo ser hombre o mujer, en el *ballroom* he tratado de encontrar un punto medio en mi género o agénero, y me siento cómodo conmigo mismo. Desde hace tiempo quería expresarme de manera personal sin tener que cubrir estándares ni las expectativas que los/as/ es demás tienen de mí. Ahora estoy orgulloso. Mi comunidad es la LGBT, pero sobre todo es la comunidad *ballroom*, en la que buscan salirse de la norma y encontrarse a sí mismos, expresarse y que el mundo les respete. Son gente que me entiende y me apoya.

Afirma que fuera de su comunidad sufre de discriminación, pero el colectivo le ha fortalecido y le ha dado las armas para “defenderse”. Ello debido a que tienen espacios para al diálogo, en donde intercambian opiniones y debaten sobre su realidad y la del país

Soy parte de la House of Lova<sup>9</sup> (como el animal feroz, segura en la pista, arrasa y es como una “vestida”). No tenemos un espacio fijo, pero es una comunidad

---

<sup>9</sup> Dentro de la comunidad *ballroom*, sus colectivos se agrupan en *houses* (casas), generalmente alrededor de una *mother* (madre). Las *houses* (casas/hogares físicos o simbólicos) les dan sentido de pertenencia e identidad a sus integrantes, les proporcionan seguridad y apoyo (a manera de una familia) y un espacio para realizar sus prácticas artísticas. Inicialmente las nombraban como las casas de moda (p. ej. House of Gucci), lo que se ha modificado con el tiempo y el contexto.

solidaria. También hay mujeres y acogemos todas las feminidades. Hay diversidad, pero no hombres heterosexuales (aunque sí en otras houses, y son respetados).

Obed señala que ha sufrido episodios violentos y de discriminación debido a la práctica del *vogue*, pero

Hay un antes y un después de conocer a mi comunidad. Muchos que eran homofóbicos han acabado aceptando otras formas de expresión y de orientación sexual. Aceptan a los demás y se aceptan a ellos mismos. Eso es importante para evitar la violencia. En mi caso, fui buleado desde la primaria y secundaria porque les parecía que yo era un niño maricón. Después, en la prepa, por dedicarme a la danza, me señalaron y me dijeron que desperdiciaba mi vida y que bailar no me iba a dar para comer.

Es un hecho que vivir de la danza escénica es difícil. Las instituciones no respetan la profesión y no pagan lo justo. No podemos regalar nuestro trabajo. En el *vogue* se me han abierto muchas puertas que me han permitido obtener ingresos, aunque no fijos, pero sí mayores a los de la danza académica, como exhibiciones, dar clases, hacer comerciales, películas, castings.

Me encuentro en un punto en el que me siento cómoda con lo femenino y masculino en mi danza. Me hace sentir bien conmigo misma. Al explorar los dos lados, más me conozco a mí misma y puedo expresar quien soy, la persona que quiero ser. Vivo un proceso de construcción de identidad permanente y hago trabajo de introspección muy grande. Hay muchas cosas con las que no estoy de acuerdo con el sexo que se me asignó socialmente. Antes de este análisis, sabía que yo no estaba mal, y no dejé que me afectara, pero ahora sí soy quien quiero ser.

Para Alexis (entrevista 12 de octubre de 2021) construirse como *drag queen* ha sido su manera de reafirmarse artística y personalmente.

Mi personaje es Zymalia, una serpiente endémica de Nueva Guinea, que es exótica, rara, muy deseada por los cazadores y coleccionistas, y así me siento yo: rara y exótica, lo que quieres tener pero no puedes. Hago *lipstick* [reproducción de una canción solo con los labios], pero yo no imito. Me aprendo canciones con base en mi personaje.

El *drag* es crearte tu personaje, lo que quieres mostrar al público. Mi show está basado en la danza; utilizo solo las bases de lo académico con el fin de mejorar mis posibilidades físicas y expresivas. Me deslindé de la danza académica porque lo sentía forzado; en la escuela o eres hombre o eres mujer; no hay más y a mí me gusta poder fluir entre ambos géneros, descubrir otras formas de movimiento. En la escuela los hombres son hombres; no hay otra alternativa y una busca la manera de desarrollarse y explorar más movimientos.

Es un reto y con el *drag* he explotado muchas cosas, aunque aplico lo que me enseñaron en la escuela (postura, respiración, rotación de piernas, extensiones, giros). Así que la técnica solo es para fortalecer mi cuerpo, no para expresarme. La técnica la he desarrollado para lo que yo quiero hacer.

Fuera de la comunidad LGBT sí hay discriminación y el deseo de sobajar a las personas. Aquí no. Aquí somos lo que somos, podemos ser auténticas. Hemos roto con el pensamiento heteronormativo. Antes me afectaban las críticas, chiflidos, burlas y demás formas de ataque y discriminación en la calle; como que te llamen joto o maricón, pero poco a poco las ofensas y el mismo personaje me han empoderado. Yo lo uso a mi favor. Creo que en el fondo los violentos quisieran hacer lo que yo hago y se detienen por miedo a la crítica.

Sí ha sido difícil, pero ahora estoy en un lugar donde me siento segura, estable, a gusto. No me oculto, no me visto de macho para evitar las ofensas. Eso sería una forma de reprimirme, de vivir en la mentira. Mejor asumirlo: sí, soy joto y qué.

Mi familia y amigos me han apoyado mucho, aunque cuando decidí dedicarme al *drag* mi mamá pensó que me iba a convertir en teibolera, pero hasta me acompañó a comprar una peluca. Sin embargo, hay muchos casos de bailarines que son discriminados, corridos de sus casas o reciben burlas de sus propios amigos. Eso solo por dedicarse a la danza y no convertirse en abogados o doctores. En el *drag* hay muchas historias al respecto, por ejemplo, cuando los vieron vestidos de mujer por primera vez. Eso no solo le sucede a los bailarines gays, sino también a los heterosexuales. A muchos de ellos los siguen tachando de jotos, solo por dedicarse a la danza. Lo ven en automático: danza igual a homosexualidad.

Al mundo *drag* han llegado bailarines de toda la vida de danza contemporáneo o de la Compañía Nacional de Danza, buscando algo más libre, porque yo creo que *drag* te ayuda a expresarte más plenamente. Con esa formación académica o sin ella somos artistas, y cada quien expresa lo que quiere y tiene. Exploramos nuestra feminidad, nos ayudamos, hacemos trueque y cada quien aporta algo; nos llamamos hermanas entre dragas, y hay de cualquier género y preferencia sexual. Entre nosotras nos podemos hacer pedazos, pero si alguien externo quiere dañar a una hermana (sobre todo un heterosexual) la defendemos y protegemos.

Gracias a la televisión y el cine se ha popularizado el drag. Muchas veces voy en el metro maquillado, los niños me piden fotos y me siento bien, pero también está la parte desagradable de las miradas y burlas. Aprendes a sobrellevarlo, a hacerle frente, ignorarlo. Vale la pena.

En el *drag* tenemos trabajo y público. Falta mucho por cubrir en el país, pues solo estamos en ciudades grandes. Hay que crecer como comunidad y desarrollarnos como artistas. En mi caso vivo del *drag*, bailo, hago show, hosteo [recibir al público y tomarse fotos con vestuario] es mi trabajo y mi manera de expresarme. Ha aprendido a adaptarme a la sociedad, he cambiado de círculo de amigos. Soy madre de la House of Ninfas.

Un cuarto testimonio lo da Diego (entrevista 9 de noviembre de 2021), quien partió de los deportes a la danza. Se acercó al mundo del fitness<sup>10</sup> cuando era un adolescente y se capacitó como instructor. Más tarde tomó clases de ballet, danza contemporánea, jazz funk, reguetón. Todo ello acompañado de su entrenamiento como taekwondoin (hasta llegar a cinta negra 3° dan), la carrera de diseño gráfico y la maestría en administración de negocios. Esa formación lo llevó a establecer su propio estudio y tomar clases que él mismo ofertaba. Uno de ellos fue el *pole dance*, que tomó como una práctica deportiva.

---

10 La acepción que aquí se señala del fitness es como actividad física continuada y programada; un entrenamiento que busca la salud y bienestar a través de prácticas corporales deportivas e incluso artísticas (en las que están incluidas el yoga, la danza, diversos deportes y otros).

Cuando tienes bases y preparación de danza es menos complicado que haya un progreso en el pole. Es gimnasia en una barra vertical. Me costó trabajo agarrarle gusto porque es una disciplina que duele, por los enganches que ocupas en el cuerpo. Andas moreteado toda la vida.

Tiempo después tomé un taller de *exotic pole*, y me enamoré. El corazón me dijo “De aquí eres, no lo dejes, no lo sueltes”. *El exotic pole* es una variante del pole, pero tiene mucho de tabú. Está asociado a las *streppers*, y cuando le dices a la gente que lo practicas o te ven bailar se espantan, porque se centra en la sensualidad y seducción.

Me enamoré de ese estilo porque, como sucede con otros, es una forma de comunicación y de arte, es una terapia e impactas tanto a hombres como a mujeres. Hablo sobre todo de ellas porque el trabajo que hago desde los 15 años es con mujeres. Y con el *exotic pole* las veo desarrollar su sensualidad, autoestima, seguridad, proyección, hasta al caminar. En mi estudio también hay tres varones; se les facilitan los ejercicios de fuerza, pero no así la flexibilidad y la línea estética que se pide. Con las mujeres sucede al revés. Ellos además tienen sus trabajos como abogados o contadores, y deben cumplir. Pero ambos, ellos y ellas se empoderan con el pole, les sirve en lo físico y lo emocional.

Diego menciona que siempre ha recibido el apoyo de su familia, y que desde su adolescencia empezó a trabajar impartiendo clases de fitness y más tarde de una fusión que hizo de baile fitness y jazz. En su estudio ha hecho su propia versión de *exotic pole* y *sexy chair*.

Hago adecuaciones, en función de lo que sienten mis alumnas, gracias a la experiencia que tengo como bailarín y maestro. He desarrollado una manera de enseñar y una técnica, pero siempre teniendo fuentes de inspiración y haciendo fusiones.

Yo me considero bailarín, un bailarín de *exotic pole*. Esa es mi profesión. Me encanta subir al escenario, transformarme según un personaje. Lo disfruto mucho.

El pole funciona de manera organizada, aunque todavía no es considerado deporte olímpico. La federación mexicana promueve las competencias

oficiales, y establece los movimientos obligatorios, según el nivel en el que se participe, el número de segundos que hay que mantener una posición, los ángulos de flexibilidad, la ropa que debe usarse, etcétera. Es gimnasia.

Pero lo que yo hago no es eso (no nada más). Yo hago *pole art*, y ahí hay toda la libertad del mundo. También hay categorías, y yo participo en las exóticas. Además, presento mis coreografías en teatros, discotecas u otros espacios.

Al público le causa un impacto ver a alguien en el pole con tacones de 25 cm., pero si le sumas que eres hombre, ya ni te cuento. Todavía esta sociedad machista no está preparada para digerirlo, y muchas veces te nombran con insultos. Pero cuando la gente entiende lo que es el *exotic pole* y reconocen sus aspectos atlético y artístico, la apreciación es diferente, y hay respeto.

Hace unos días estaba en una fiesta en tacones de 25 cm. con botas que me llegaban debajo de la pompa y un chavo se me acercó y me dijo “Te admiro. Ojalá algún día pueda ser como tú y salir a la calle como tú lo estás haciendo, sin que me importe la opinión de los demás”. Ese comentario se debió a que hay personas que la pasan mal y no pueden sacudirse los estereotipos. Nos falta mucho camino por recorrer.

Puedo decir que yo sí vivo de la danza. Aunque al principio fue complicado, mi estudio funciona bien. Lo que hago me hace feliz, también mis clases, coreografías y estudiantes.

Un claro contraste aparece en el testimonio de Diego, quien ha tenido una sólida formación deportiva, además de contar con estudios de posgrado que le han dado herramientas para establecer su empresa: un estudio de danza y fitness. De esa manera, ha edificado su propio espacio, que es su modo de vida, pero también su refugio para crear libremente. Lo hace en estilos que son muy nuevos y que provocan escándalo y críticas desde ámbitos del deporte y el arte, aunque tenga elementos de ambos.

## **Fuera de la norma**

En los cuatro testimonios se señala el apoyo que han recibido de sus familias (algo no muy común en la danza y menos en los géneros que han elegido), y hacen referencia

a la aceptación gradual que va teniendo su actividad por parte de diversas audiencias, en especial de hombres y mujeres heterosexuales.

En todos los casos se saben afortunados/as/es porque su propuesta artística es una profesión que les permite vivir y emprender nuevos proyectos. Están conscientes de que están viviendo y laborando en espacios “fuera de la norma”, porque sus profesiones no se ajustan a lo que socialmente es aceptado como una actividad “masculina”, pero se consideran privilegiados/as/es por realizarla. Saben que están abriendo nuevos caminos laborales y creativos, y para ello, deben vencer muchos obstáculos y prejuicios.

Coinciden Giovanni, Obed, Alexis y Diego en opinar que la sociedad mexicana es machista, conservadora, hipócrita y violenta, lo que les podría impedir desarrollar su danza. Esta, en los ámbitos del burlesque, el *vogue*, el *drag* y el *exotic pole*, les ha dado una conciencia, un refugio, un espacio de desarrollo profesional. Los ha empoderado y permitido construir sus identidades.

A través de sus testimonios se percibe que han pasado por procesos de reflexión para definir quiénes son y construir su identidad. Han optado por la danza escénica, pero no académica, porque rechazan el binarismo y estereotipos que reproduce. Practican formas híbridas en las que se incorporan elementos de la cultura corporal popular proveniente de varios contextos y realidades, además del deporte, la danza académica y el espectáculo generalmente visto como “frívolo”, antes que artístico. Pero ellos/as/es lo reivindican como un arte escénico, con el mismo valor de la danza académica, pero con mayor libertad.

De la misma manera que las formas dancísticas que practican están construyéndose a partir de propuestas individuales y colectivas, y se están modificando continuamente, sucede con su identidad que no puede atraparse en un solo término, ni dentro del binarismo sexo-genérico, pero que es disidente, disruptiva, desatada.<sup>11</sup> Así, es un hecho que no hay una identidad masculina pues, como señala Núñez Noriega, la categoría de género se construye en dinámicas socioculturales y de poder, en

---

11 Un término que podría acercarse a la realidad que viven es el de masculinidades desatadas, antitético del “hombre-nudo” del que habla la escritora Herdis Moellehave en su novela *Le* (cit. en Badinter, 1993, p. 158).

este caso, “en los humanos biológicamente machos y socialmente ‘hombres’ (en sus cuerpos, identidades, subjetividades, prácticas, relaciones, productos) y en la organización social toda” (Núñez, 2016, p. 11).

## Referencias

- Badinter, Elisabeth (1993). *XY La identidad masculina*. Madrid, Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (1996). La dominación masculina. *La Ventana. Revista de estudios de género* 3, 8-95.
- Butler, Judith (1996). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting y Foucault. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 303-326). México. PUEG-UNAM.
- Chezes Fernández, Fernando (1983). ¿Qué implica ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y a su feminidad? En K. Bastien (Ed.), *La danza y la medicina. Primer Coloquio Nacional 1983*, (pp. 213-225). México. CIDD-INBA.
- De Tapia, Carmen G. (7 de marzo de 1959). Teatro en acción. ¡Abominación en pleno Palacio de Bellas Artes!. *El Universal Gráfico*.
- Gilmore, David (1994). *Hacerse hombre*. Concepciones culturales de la masculinidad. Barcelona. Paidós.
- Hernández Rodríguez, Alfonso (1995). Masculinidad ¿poder o dolor? *La ventana. Revista de estudios de género* 2.
- Monsiváis, Carlos (1997). Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen (A propósito de lo “Queer” y lo “Rarito”). *Debate feminista* 16, 11-33.
- Núñez Noriega, Guillermo (2016). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian? *Culturales* 4, 9-31.
- Polhemus, Ted (1993). Dance, Gender and Culture. En H. Thomas (Ed.), *Dance, Gender and Culture* (pp. 3-15). Nueva York. St. Martin's Press.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2014). ‘RepresentaXión’ de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño. *Latin American Theatre Review*, 48.1, 31-53.
- Tortajada Quiroz, Margarita (2000). *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta. Un hombre en la historia de la danza escénica*. México. Cenidi Danza-INBA.
- \_\_\_\_\_ (2008a). Estudio comparativo. Voces de estudiantes y

bailarines/as profesionales de México. 1ª parte. *Danza, Pasión & Movimiento* 3, 47-50.

---

(2008b). Estudio comparativo. Voces de estudiantes y bailarines/as profesionales de México. 2ª parte. *Danza, Pasión & Movimiento* 4, 51-54.

---

(2011). Masculinidades alternativas: construcción en la danza de Nijinsky y Limón. En A. Marquet (Coord.), *Hegemonía y desestabilización: diez reflexiones en el campo de la cultura y la sexualidad* (pp. 17-35). México. Ediciones Eón-Fundación Arcoiris.

---

(2013). 60 años de Zapata, danza y símbolo. *Interdanza* 3, 8-11.

---

(2015). *Muxe*: nacionalismo posmoderno y butoh mexicano. En H. Rosales (Coord.), *México... nunca más. Expresiones artísticas y contextos socioculturales en una era postnacional*. (pp. 111-130). Cuernavaca: CRIM-UNAM.

---

(2017). Antares, de danza implacable y colisiones. En A. Guzmán (Ed.), *México coreográfico. Danzantes de letras y pies* (239-259). México. SC-INBA-CND. En: [https://www.academia.edu/34327295/M%C3%A9xico\\_coreogr%C3%A1fico\\_Danzantes\\_de\\_letras\\_y\\_pies](https://www.academia.edu/34327295/M%C3%A9xico_coreogr%C3%A1fico_Danzantes_de_letras_y_pies)

---

(2021) Entrevistas vía Zoom con Giovanni Gutiérrez (11 de octubre de 2021), Alexis Córdoba (12 de octubre de 2021), Obed Barrón (13 de octubre de 2022) y Diego Cervantes (9 de noviembre de 2021). México.

---

(2023) Bailarines. Identidades disruptivas en construcción. *Nierika*, año 12, n. 23, 90-117.

# La integración corporal a través de la práctica del *vogue*: la experiencia de bailarines mexicanos

*Eustorgio Guzmán Samvicente*

La manera en cómo construimos la imagen de nuestro cuerpo tiene un desarrollo no solo personal sino social que ha pasado desde las consideraciones más reduccionistas hasta su complejización. El cuerpo humano es el resultado de la evolución; sin embargo, no somos solo un conjunto de células especializadas, somos individuos y nos formamos como sociedad gracias a nuestra capacidad de vivir en comunidad, por lo que nuestros cuerpos no son solo objetos, sino, como dice Guy Claxton (2015), acontecimientos, porque existimos sucediendo. Las experiencias materializadas en el cuerpo nos permiten no solo existir sino “ser” en nuestra conciencia.

El cuerpo es plural y contiene múltiples dimensiones las divisiones que se han hecho de él no son suficientes para explicarlo. Hablar del cuerpo, de sus límites y de la subjetividad al que está sujeto, nos obliga a construir nuevos conocimientos que referan a las inmensas posibilidades de su transformación y resignificación; y de sus formas de concebirse y explicarse a sí mismo y de comunicarse.

La concepción del mundo abarca no solamente las ideas y conceptos de la realidad objetiva, sino también todas aquellas categorías que componen la idea de lo que somos y que están mediados por las instituciones creadas por la sociedad.

Cynthia Galicia (2017) nos dice que el mecanismo mediante el cual la política ejerce el poder es el lenguaje social, que determina qué sujetos son objeto de control, y que toma su forma en los actos de sexismo, racismo, homofobia, sectarismo, etcétera. Estos actos son, en sí mismos, la forma en cómo la política organiza a los estados basándose en las diferencias y, en el caso de hombres y mujeres, en el sexo, y determina cómo el ejercicio del poder se convierte en dominación socializada en el patriarcado, y este a su vez se materializa en las relaciones sociales como instrumentos de opresión.

Pero es además en el mundo social dominado por la idea de lo masculino donde se rechazan y se estigmatizan todos aquellos actos y gestos vistos como débiles como una característica femenina. Estas técnicas del cuerpo (Bourdieu, 1990) como lo son la postura, los gestos y el porte, se prohíben a los nacidos con sexo masculino solo por ese simple hecho, y se incorpora al mundo social y al estado, en los *habitus*, como un sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción.

El arte, en tanto sistema, se mantiene vivo a partir del cambio. El rompimiento provoca que las nuevas ideas puedan ser sistemas enriquecidos con elementos nuevos. Esto demostraría su capacidad de adaptación, es decir, la capacidad de reconocer los cambios, aceptar las nuevas condiciones, y hacer modificaciones significativas a las prácticas artísticas, y más aún, capacidad para ser los generadores de cambio. Todo ello a partir de observar al arte como un campo con menos limitantes que abarca desde la enseñanza de una técnica, la filosofía que la sustenta, un estilo o varios, su historia y contexto; y procesos como la creatividad y la imaginación, y, además de todo esto, la historia personal.

El arte entonces es un ente transformador del ser que nos permite construir nuestras identidades psíquicas y corporales. A partir de ello podemos plantearnos las preguntas: ¿cómo se vivencia la integración de la unidad corporal de las personas que practican danza?

Para exponer nuestro interés sobre el término reintegración corporal propuesto por Bernard Aucouturier (2004, 2016, 2017), nos adentraremos en la Práctica psicomotriz como medio para favorecer el desarrollo de la personalidad y el pensamiento desde la infancia de manera integral (contemplando las dimensiones física, cognitiva, afectiva y social) y, a partir de ello, derivar el proceso de integración

corporal a través de la práctica de una danza que tiene su origen en los Movimientos de Disidencia Sexual (MDS): el *Voguing*.

El trabajo de Aucouturier comienza al lado de André Lapierre como una propuesta pedagógica que busca alejarse de la enseñanza tradicional normativa. Es en general, una propuesta epistemológica basada en la acción motriz, entendida como las vivencias, el potencial de descubrimiento y la creatividad que poseen todos los individuos. Esta propuesta está influenciada por la epistemología de Jean Piaget lo mismo que por el psicoanálisis de Sigmund Freud.

Sus investigaciones las realizaron tanto en niños como en adultos, llegando a concluir que existen elementos para considerar que la vivencia de lo corporal además de motriz también es simbólica y tiene sus raíces en el inconsciente, y que el aspecto emocional y afectivo de las situaciones determinan el futuro del ser humano.

Aucouturier y Lapierre consideran que las pulsiones de vida no resueltas, a las que llamaron *angustias arcaicas*, se transforman en conductas no deseadas y es en la escuela y en el hogar donde estas conductas son rechazadas, ocultas o en el mejor de los casos ignoradas en vez de ser encauzadas. La propuesta de Aucouturier y Lapierre aboga por una educación no normativa que se centre en construir las etapas de evolución del movimiento sobre el plano simbólico por el cual las personas no pasaron, lo que posteriormente llamarían *integración corporal* (Aucouturier y Lapierre, 1977).

Apropiarnos del concepto de *integración corporal* para la danza a partir de los estudios de Bernard Aucouturier nos permite trazar momentos específicos por los que todos los seres humanos debemos pasar, considerando el carácter mediacional del cuerpo y el movimiento: para adquirir el esquema corporal y para vivir relaciones sociales y una vida afectiva sanas y equilibradas. Tomamos en cuenta que el proceso que describe Aucouturier es un elemento integrante de una dinámica de afirmación de la persona en el seno del grupo social y que existe filogénicamente. A partir de su teoría indagamos en las historias personales de los bailarines de *vogue* en el que trataremos de sustraer los elementos que relacionen el movimiento, desde la práctica del *voguing*, con la representación simbólica.

Para ejemplificar cómo el arte es un agente transformador cuando se permite abrirse a la diversidad, podemos mencionar los estilos de danza urbana que nacieron

en la década de los setenta, de la marginalidad que los jóvenes de ascendencia africana y latina sufrían en la sociedad norteamericana, Los jóvenes que no podían asistir a discotecas costosas, se reunían en la calle o en espacios clandestinos; el movimiento surgía a partir de las letras de las canciones o del ritmo de la música, y de la inspiración de sus culturas. Entre estos estilos podemos encontrar el *break dance*, *dance hall*, *krump*, *house*, *hip hop* y el *voguing*.

El *voguing* tuvo sus orígenes dentro de las comunidades urbanas marginadas de los Estados Unidos a principios de los años setenta, surgió entre grupos LGBTQ+ latinos y afroamericanos como un mecanismo de visualización de los cuerpos racializados y sexodisidentes al convocar a celebraciones y competencias dentro de los *ballroom*, donde se acudía para admirar el baile y el arreglo corporal de los competidores. Los criterios de estas competencias están relacionados con la destreza y originalidad en el baile, así como en el realismo y el glamour de la apariencia que cada concursante decide construir echando mano del cuerpo como elemento principal (Arvanitidou, 2019; Chatzipapatheodoridis, 2017 y Susman, 2013). En México se introdujo a partir de la década de 2010, de la mano de activistas y practicantes que han cambiado la escena LGBTQ+ contemporánea debido a su carácter particular (Cárdenas y Muñoz, 2017).

House of Apocalipstick es una de las primeras casas de *vogue* creadas en México. Participa de manera muy activa en las actividades que organizan otras casas y en el ámbito social como activistas. De esta casa tomamos las historias de sus integrantes y exintegrantes, mediante las cuales analizamos los elementos que nos ayuden a integrar la construcción del proceso de *integración corporal*.

Analizar las experiencias de las personas que practican el *vogue* como un género de danza que nació de la necesidad de aceptación y seguridad en la comunidad LGBTQ+, nos permite contextualizar los cambios que los bailarines urbanos han hecho para adaptarse a las nuevas circunstancias de su grupo social, y profundizar los conocimientos teóricos sobre estos procesos de adaptación, además de ofrecer una mirada cercana a las concepciones filosóficas, artísticas e ideológicas que tienen del cuerpo para dibujar el proceso de *integración corporal* descrito por Aucouturier.

Fuimos la primera casa con enfoque activista y político. Hay algunas otras que están como empezando a involucrarse, a politizarse, a levantar la voz, pero nos

costó mucho trabajo, nos costó seis años prácticamente, porque al principio muchos decían: ¡no, el *ballroom*, el *vogue*, es para echar la fiesta, para echar la jotería, para divertirnos, amiga!

Al decir esto Vycktorya, una de las madres fundadoras, reafirma que para ellos la existencia del *vogue* es política.

A partir de las entrevistas individuales podemos observar que no hay elementos que nos permitan reconstruir los primeros años de vida. En su mayoría los entrevistados hacen referencia a los recuerdos de su primera infancia que es donde comenzamos a encontrar elementos que podemos asociar al proceso descrito por Aucouturier.

Las experiencias refieren a las relaciones con los padres y la manera en cómo se descubrían diferentes al resto de los niños. Any Funk nos cuenta que su infancia la transcurrió de manera solitaria y que, aunque en la infancia no manifestó la consciencia de su orientación sexo-genérica, sí nos dice que siempre se identificó con las figuras femeninas de las películas o los videojuegos:

Cada novela que yo veía en la tele siempre era yo la parte femenina o me creía esa parte femenina, nunca le ponía atención a los hombres [...] en los videojuegos siempre escogía a las mujeres [...] El primer videojuego que jugué de peleas fue uno que se llama Fatal Fury [...] me llamaba mucho la atención la chica que aventaba un abanico y yo quería ser la chica y siempre me imaginaba que les partía su madre a todas [...] Después jugué Mortal Combat y me gustaba Sonya Blade, me gustaba que les aventara el beso y los quemara. Yo quería aventar el beso y quemarlos a todos

Su identificación con los personajes femeninos Anuar lo refiere como un deseo de ser fuerte y poderosa: “Siempre vi como que la figura femenina muy fuerte, o sea, todo lo contrario de un hombre, muy fuerte...nunca me vi como esa parte femenina débil sino al contrario, fuerte”.

En el caso de “Chibi” nos cuenta sobre la relación con sus padres y cómo fue su descubrimiento del *vogue* al lado de su padre:

Mi papá y yo siempre tuvimos una relación muy amor-odio, porque por mi papá es mi primer acercamiento hacia el *vogue* y mi papá es el primer vínculo

que quise cortar cuando empecé a dedicarme más al lado artístico. Mi papá y yo, cuando estábamos más chicos, veíamos juntos a Madonna en *The Blond Ambition Tour* y veíamos el video de Madonna y nos poníamos a bailar [...] O sea, cantábamos juntos y así y ese fue mi primer acercamiento con el *vogue*, inconscientemente, y cuando salgo del clóset y mi papá empieza a ver todos estos videos de mí bailando *vogue* y que ve que soy como los que veíamos antes, se espanta y dice es que ¿por qué te dicen así?

En el caso de “Néctar” observamos que vivió en un hogar con reglas más flexibles; considera que esto se debió a que jugaba con su hermana:

Mi hermana tiene un año más que yo, entonces básicamente crecimos juntas, tanto mi hermana jugaba con mis juguetes como yo jugaba con sus juguetes... Entonces de pronto sí había como esta etiqueta de que no debería de hacerse, pero... a la vez también mis papás llegaron a un punto donde son niños y son hermanos, o sea, no les vas a decir que no jueguen juntos y van a jugar a los muñecos o si van a jugar a las muñecas... Entonces como que sí hubo mucha libertad en ese sentido.

Juan Carlos, por su parte, nos ilustra claramente con el siguiente pasaje, la manera en que él se percibía de niño:

Siempre fui muy femenino siempre me gustaron, siempre quise jugar con muñecas. De hecho, hace poco estaba recordando que la primera persona que como que dijo “Ay este va a ser choto” fue una vecina que rentaba aquí, al lado de mi casa hay una guardería entonces, me acuerdo que había una chica que se llamaba Sara con la que siempre jugaba, bueno siempre jugaba con niñas, nunca jugué con niños y me acuerdo que una vez estaba ella jugando con sus muñecas y yo quise empezar a jugar y empezamos a jugar y llegó su mamá y su mamá no dijo nada, “Ay sigan jugando. ¿Todo bien? ¿Te gusta jugar con muñecas?”.

Observamos que la mayoría de los relatos se relacionan con experiencias ligadas al juego (jugar con muñecas, jugar videojuegos, bailar con un video musical), lo que resalta el papel fundamental del juego en la construcción de la personalidad a partir

de la liberación de la capacidad creadora. Aucouturier recalca que el juego es una fuerza fundamental de la vida, porque “actuar es jugar, es transformar el mundo, es vivir y existir transformando la realidad apropiándose así del mundo” (Aucouturier, 2017, p. 21). Recordemos que la forma en la que el niño puede viajar del plano real al plano en el que actúan los fantasmas de acción es el juego. En los relatos de los *voguers* alcanzamos a observar la transición entre lo real y lo simbólico, convertirse en una heroína poderosa o en una bailarina de un video. Además de ello, podemos observar que las experiencias están ligadas al descubrimiento de su identidad sexo-genérica, lo que nos ayuda a entender cómo es que el componente performático del *vogue* es parte fundamental en el proceso de integración corporal. Any Funk lo expresa de la siguiente manera: “Lo que nos atrapa es la feminidad, el *vogue* y el *ballroom* fue creado por gentes femeninas y sí habían homosexuales pero esos homosexuales eran femeninos. Por eso dentro de *ballroom* se celebra mucho la feminidad”.

Por otra parte, podemos observar que la práctica del *vogue* es una forma de disidencia a la norma a través del movimiento y la gestualidad. El mismo Any nos dice que

si ves eso cuántos nos han oprimido por...no hagas así la mano o no te toques así el cabello o no te pongas ese color. Entonces, al momento de ver a una persona que está haciendo esos movimientos, usando ese color, bailando de cierta forma te va a llamar la atención porque te sientes identificado con ella o con él. Ya después sabrás si eres una persona homosexual masculina o... totalmente femenina.

La capacidad de reconocer que se es un cuerpo y que hay un momento en el que se logra la apropiación de sus capacidades, se puede observar en algunas respuestas de los *voguers*, por ejemplo Héctor nos dice que

Hay un análisis corporal que realmente te lleva como a entender todo esto de tu cuerpo, y este análisis obviamente yo creo que es como con cualquier estilo de baile porque te haces más consciente de cada músculo que tienes y cómo puedes utilizarlo [...] La sensación y la forma en la que percibes tu cuerpo hace pensar en tus brazos como realmente dos extremidades que pueden llegar como a un límite.

Para Juan Carlos, se expresa en la manera en cómo el *vogue* le ha permitido amar su cuerpo:

Creo que obviamente el saberme femenino y aparte el amar mi cuerpo y no solamente el *voguing* como el estilo de baile, sino en todo el contexto donde se desarrolla, sobre todo como lo hemos hecho aquí en México [...] Por ejemplo, ahorita con la pandemia subí un poco de peso, yo sé que en el ambiente de la danza, en el gremio, eso se castiga demasiado y aquí te aplauden, la gente se emociona, no importa cómo estés sino lo que tú puedas dar en la pista de baile.

En el mismo sentido, Néctar comparte que la seguridad de su imagen corporal se afirmó a partir de su práctica dancística: “Y en cuestión de persona y demás fue, te digo. La seguridad, porque siempre sí fui muy delgado, siempre, siempre, siempre, entonces era como de no es que no me agrada cómo me veo... Y empezar a verme en el espejo y decir – Oye me veo bonita, oye me veo guapo, oye me siento sexi”.

Un ejemplo de las angustias arcaicas lo observamos en el caso de Chibi que nos cuenta a partir de la salida del clóset de uno de sus primos: “Me empezó a crecer mi miedo porque mi papá una vez con todos los tíos agarró y dice – ¡Ay, si tú me sales homosexual te voy a aventar al metro! Entonces yo crecí como que: ok, creo que ya sé qué clase de persona es mi papá y no quiero ser esa persona, pero si soy y tampoco lo quiero cerca”, angustia que Chibi resuelve años después mediante su experiencia en el movimiento:

A pesar de que llevamos dos años sin vernos, él supo hacer llegarme con su gente que estaba mal y que lo disculpara. Él no me lo llegaba a decir de frente, pero a mis espaldas siempre como que presumía todos los logros que yo tenía, aparecer en tele, trabajar para artistas, salir del país a concursar, todas estas cosas él las presumía.

Con lo anterior podemos proponer elementos observables que podrían ayudar a explicar el proceso de integración corporal a través de la práctica del *voguing*:

- Los practicantes investigan, reconocen y modifican los propios límites y posibilidades corporales, en función de los propios deseos, afirmando la propia identidad. Esto es fácilmente observable en la forma en la que visten y crean una

identidad a partir de la ropa y el maquillaje.

- Los practicantes disfrutan de su cuerpo y sus posibilidades de movimiento, durante el aprendizaje, a través de la enseñanza (que es una forma de compartir) y al bailar durante los *ballrooms*.
- Los practicantes integran a su identidad las características de las diversas expresiones de género, lo que es muy claro en las múltiples categorías creadas para cada forma de expresión de género y sus características.

Se trata de un conjunto de sensaciones experimentadas durante la práctica dancística que permite cambiar la idea que las personas tienen de sí mismos, y es en la misma medida que la percepción del sí mismo cambia porque la personalidad se integra sintiéndose confiables, capaces y por lo tanto más seguros. También cambia la percepción de la realidad y del mundo circundante, lo que lleva a un comportamiento más adaptado; los bailarines se reencuentran con las sensaciones más arcaicas que constituyen los cimientos de sus representaciones inconscientes, y a partir de ello se puede construir o reconstruir la unión entre lo corporal y lo psicológico que está en la base de la representación de la unidad corporal.

## Referencias

- Arvanitidou, Zoi (2019). Fashion, Dressing, and Identities in Ballroom Subculture. *Journal of International Cooperation and Development*, 2(1), 40. <https://doi.org/10.36941/jicd-2019-0006>
- Aucouturier, Bernard (2004). *Fantasmas de acción y la práctica psicomotriz*. Graó.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Actuar, jugar, pensar. Puntos de apoyo para la práctica psicomotriz educativa y terapéutica* (Biblioteca Infantil (español) no 45). Graó.
- Aucouturier, Bernard, y Caules, Jessica (2016). *L'enfant terrible. ¿Qué hacer con el niño difícil en la escuela?* (Biblioteca infantil n. 36). Graó.
- Aucouturier, Bernard y Lapierre, André (1977). *Simbología del movimiento*. Ed. Científico-médica.
- Bourdieu, Pierre (1990). *La dominación masculina. En Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 84.

- Cárdenas, Bryan y Muñoz, Leah (2017). *Vogue: líneas y poses de una subcultura*. <http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/>. <http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2017/01/otros-debates/vogue.pdf>
- Chatzipapatheodoridis, Constantine (2017). Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. *European Journal of American Studies*, 11(3), 1-15. <https://doi.org/10.4000/ejas.11771>
- Claxton, Guy (2015). *Inteligencia corporal*. Plataforma actual.
- Galicía, Cintia (2017). Derechos humanos de las mujeres, revisión desde el feminismo jurídico. *Pluralidad y Consenso*, 7(31).
- Susman, Tara (2013). *The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls*. *disClosure: A Journal of Social Theory, UKnowledge*.

# PARTICIPANTES

OBED BARRÓN  
*OBEJA LOVA*



Intérprete agénero ejecutante de danza contemporánea, *Vogue Old way, New way* y *Femme*. Ha realizado estudios de danza en numerosos espacios, como La Cantera, la Escuela de Danza de la Ciudad de México, la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli y otros. Miembrx del colectivo Kiki House of Lova, dedicado a crear y celebrar el performance y diversidad dentro del margen de la cultura *ballroom*.

ALEXIS IVÁN CÓRDOBA  
MURATALLA  
*ZYMALIA NINFA*



Intérprete de danza contemporánea, exestudiante de la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli (2015-2018). Formó parte de la primera generación de House of Mamis, en la cual participó en distintos festivales y eventos, como el Festival Futuro (San Luis Potosí) y Ceremonia Capital (Ciudad de México). Participación en el Día del Orgullo LGBTQTIQ+, impartiendo clase de *vogue femme* en colaboración con la Coordinación Nacional de Danza INBAL (junio de 2020). Participante en la 9ª Temporada de La Carrera Drag de la CDMX, uno de los concursos *drag* más importantes de México.

# ANA PATRICIA FARFÁN



Estudió danza en la Academia de la Danza Mexicana del INBAL, Letras Hispánicas en la UNAM, una maestría en coreografía y performance en la Universidad de Maryland, College Park, y la certificación como Analista Laban de Movimiento en el Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, en Nueva York. Algunas distinciones que ha recibido son: Enartes 2022, Circuito Nacional Chapultepec: Danza y Espacios Autogestivos 2022, beca Fulbright-García Robles (2011-13), Partnership for the Excellence in the Performing Arts (2012 y 2013), entre otros. Desde 2016 dirige el grupo Me Rindo Producciones con el cual ha participado en foros como el Encuentro Internacional del Hemispheric Institute of Politics and Performance (2018), el Festival Onésimo González (2019), el Centro Cultural España en México, entre otros. Algunas de sus obras son: *La subasta del Mov*, *¿Qué hice esta mañana?* y la videodanza *Híbrida* en Zoom, comisionada por la Dirección de Danza de la UNAM para el DID 2020 “Hecho en casa”; obra que participó en el Festival de Ciencia y Arte el Aleph y el Festival Internacional de Danza para la pantalla Movimiento en Movimiento, obteniendo el primer lugar en su categoría y el segundo lugar en la Red Iberoamericana de Videodanza (REDIV). Entre sus publicaciones se destacan la *Revista Centrífuga* del Conaculta, fundadora y editora (2009-2013); el artículo “San Miguel Archangel: capitan of many troops: an ethno-iconographic study of Danza de Migueles” para el libro *Dance and Ethnicity* (2015, Oxford University Press), y *Movimientos liminares: una introducción a la investigación dancística* (2018), realizado con el patrocinio de la Universidad Autónoma de Chiapas. Actualmente es doctorante del programa “Cartografías del Arte Contemporáneo” y coordina la Licenciatura en Danza de la UDLAP.

# ALEJANDRA FERREIRO PÉREZ



Bailarina, maestra e investigadora de danza y educación. Egresada de la Academia de la Danza Mexicana como profesora y ejecutante de danza folclórica. Ha estudiado pedagogía, educación e investigación artísticas. Es Doctora en Ciencias Sociales por la UAM-Xochimilco, especialista certificadora del Lenguaje de la Danza por el Language of Dance Centre de Inglaterra, educadora de movimiento somático certificada por el Body Mind Movement. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Se desempeña como investigadora de tiempo completo del Cenidi Danza “José Limón” del INBAL. Imparte clases en la maestría de Desarrollo Educativo, línea de Educación Artística de la Universidad Pedagógica Nacional y en el Doctorado en Artes del INBAL.

Ha escrito artículos en revistas nacionales e internacionales de pedagogía, arte y psicología social, capítulos en libros especializados de educación y semiótica, ha publicado libros de educación dancística y desarrollo de la creatividad por medio del movimiento y la danza, entre los que destacan *Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*; *Danza y currículo: la Academia de la Danza Mexicana y el bailarín integral*; *Acompañamiento en danza. Potenciar las prácticas de enseñanza en la asignatura de Artes-Danza en telesecundarias*, con Josefina Lavalle; *Desarrollo de la creatividad por medio del movimiento y la danza*. Coordinó la elaboración y es coautora del *Modelo Educativo del INBAL*.

GIOVANNI GUTTIERRÉZ  
*MADAME GIÒ*



Intérprete de danza contemporánea, performer *drag*, vedette burlesque. Ha realizado estudios de danza en numerosos espacios, como la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli. Dirige la compañía Queerxotic.

*...la técnica no limita el movimiento, lo libera, pero solo se es libre, si la mente lo es también...*

# ADRIANA GUZMÁN



Doctora en Ciencias Antropológicas y Doctorante en Historia del Arte. Profesora-Investigadora de Tiempo Completo de Etnología de la ENAH. Miembro del SNI. Bailarina que ha participado en numerosos cursos, talleres y seminarios teóricos y prácticos sobre la danza y se ha presentado en diversos foros nacionales y del extranjero, a la vez que ha sido invitada como jurado y miembro dictaminador en diversos eventos dancísticos. Etnóloga por parte de la ENAH donde se especializa en estudios sobre el ámbito de lo ritual dentro del complejo cultural del Gran Nayar. Obtuvo la Medalla al Mérito Universitario por la Maestría y el Doctorado en el Posgrado en Ciencias Antropológicas de la UAM-I, donde desarrolla una investigación centrada en la antropología del cuerpo y del arte, con particular atención a la antropología de la danza, temas de su especialidad y de los cuales dirige seminarios de investigación en el INAH. Actualmente explora similitudes y diferencias entre procesos rituales del Nayar y actividades artísticas contemporáneas. Es miembro del Seminario de Estudios del Performance y del Seminario de Investigación Antropológica “El Círculo de la Roma”, en donde colabora con investigadores de diversas instituciones: UAM, UNAM, Cenart, Universidad Iberoamericana, Universidad Veracruzana, UADY, COLSAN, COLMICH, INAH. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales. Ha coordinado varios números temáticos en revistas nacionales e internacionales sobre los temas de su especialidad. Cuenta con diversas publicaciones entre las que caben destacar sus libros *Mitote y universo cora* (2002); *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto* (2016), y *Nayar: el sol de la oscuridad. Tiempo, cuerpo, espacio, persona* (2023), editados por el INAH, y los libros colectivos bajo su coordinación: *México coreográfico. Danzantes de letras y pies* (2017, INBA); *Caminos de la estética* (2017, ENAH), y *Catálogo bibliográfico de Investigación sobre danza en México* (2018, Editorial Académica Española). En co-coordinación con Rodrigo Díaz Cruz y Anne Johnson ha publicado, *Dilemas de la representación: presencias, performance poder* (2017, INAH/UAM/Plaza y Valdés) y *Extrañezas íntimas: inquietudes en torno a Das Unheimliche en la sociedad y el arte* (2018, Gedisa/UAM). En co-coordinación con Nelson Artega realiza el libro *Presencia. Acciones estéticas y políticas* (Flacso), y con Jesús Jáuregui *El trickster, una perspectiva antropológica* (INAH), estos últimos en 2023.

# EUSTORGIO GUZMÁN SANVICENTE



Su preparación académica comprende la Licenciatura en Psicología así, como el Diplomado Formación y Actualización en Docencia por la UNAM y es egresado de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del INBAL como Licenciado en Educación Dancística con especialidad en danza contemporánea. Es maestrante en la Maestría en Investigación de la danza en el Cenidi Danza “José Limón”.

Como bailarín profesional ha sido integrante de la compañía de danza Nemian Danza Escénica y de Corpógrafos danza contemporánea, ambas dirigidas por Isabel Beteta, con las cuales se ha presentado en diferentes teatros y foros de México y en giras internacionales por Alemania, Ecuador, Colombia, España, Argentina, Irlanda y Estados Unidos, bailando obras de Isabel Beteta, Allen Kaeja, Óscar Ruvalcaba, Leticia Alvarado, Kathryn Alter, Raphael Boumaila, Manolo Vázquez, James Pett, y Katsura Kan. Ha sido bailarín invitado en la compañía Caída Libre dirigida por Óscar Velázquez.

Su formación y actualización profesional incluye el estudio de diversas técnicas de danza contemporánea como técnica Limón, técnica Graham, técnica Cunningham, técnica Horton, técnica Release, así como improvisación de contacto, danza aérea, danza Butoh y cursos de actualización en Metodología de la enseñanza de la danza, Metodología de la investigación, Didáctica general, Kinesiología para la danza e Iluminación escénica.

Actualmente forma parte de la planta docente de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello y dirige su propio grupo Teoría del vuelo, danza contemporánea.

# ADRIANA LEÓN ARANA



Maestra en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana. Recibió la Presea Rafaela Suárez, por el H. Congreso del Estado de Colima en 2018 y el Reconocimiento Mujer Colima 2018. Fue Becaria Fonca en 2006. Finalista del Premio INBA UAM Miguel Covarrubias 2008 con la obra *No podría desearte más*.

Directora, coreógrafa e intérprete de Univerdanza. Profesora e Investigadora de tiempo completo de la Universidad de Colima. Becada por la *NEFA* como International Visiting Artists en el Bates Dance Festival, Estados Unidos, en 2003. Participó en *La voz del cuerpo/The body speaks*, dirigido por la doctora Christine Dakin (2008-2013). Presentó su trabajo en el Harkness Dance Center del 92Y en Nueva York, temporada Cinco de Mayo: *Mexican Choreographers from City to Mountains* (2017). Entre sus obras están *Mi vida con la ola* (2019), *Xolal Tierra-Hogar* (2020), *Paisajes transitables* (2021) y *El Misterio de dos* (2022), programa presentado en la Universiada Cervantina (Guanajuato, México), en Campus América ULL (Tenerife, España) y en el Teatro Universitario (Colima).

# CARLOS JESÚS NIEVES IXTLA



Originario de Xalapa, Veracruz se trasladó a la Ciudad de México para realizar estudios profesionales en la Academia de la Danza Mexicana del INBAL, en donde recibió una formación integral en danza clásica, contemporánea y popular mexicana titulándose como de Intérprete de Danza de Concierto-FEV y Licenciado en Danza Popular Mexicana. Se ha formado con maestras y maestros especialistas como Farahilda Sevilla (danza clásica) y Federico Castro (danza contemporánea), además de aprender directamente de manera regular con algunas portadoras de diversas tradiciones como la Generala Capitana de Conquista Rosa Hernández Maya y la bailadora e investigadora Rubí Oseguera Rueda. Ha participado en proyectos artísticos de carácter independiente y producciones como *Jarocho, El Espectáculo*, además de haber trabajado para personalidades de otras disciplinas artísticas como el compositor Héctor Infanzón. Ha impartido clases de danza desde 2001, realizando labores de docencia en escuelas de danza a nivel profesional desde 2009. Paralelamente se ha desempeñado en puestos de coordinación académica y administrativa desde 2010 a la fecha.

Como académico ha participado en el diseño de planes de estudio de las licenciaturas en Danza Opción Multidisciplinar y Danza Popular Mexicana de la Academia de la Danza Mexicana del INBAL. También ha sido invitado para colaborar en el diseño de cursos y asignaturas en línea de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBAL.

Ha colaborado con el Cenidi Danza “José Limón” en la publicación *Homenaje Una Vida en la Danza, segunda época* 2016 y 2023, con la investigación y elaboración de la semblanza del maestro Ángel Ciro Silvestre García y la maestra Alma Mino, respectivamente. Ha sido invitado en varias ocasiones para fungir como jurado evaluador en el proceso de selección de becarios del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana

Ha impartido diversas asesorías, charlas, ponencias, cursos y diplomados en diferentes encuentros, foros, universidades y otras instituciones civiles y oficiales en México y el extranjero

Actualmente es docente y Coordinador Académico en la Academia de la Danza Mexicana y desarrolla un proyecto de investigación para obtener el grado de Maestro en Investigación de la Danza por el Cenidi Danza “José Limón”.

# JUAN CARLOS PALMA



Es bailarín, performer y coreógrafo de origen mixteco-mexicano, investigador en el campo de la danza tradicional y post-folklórica mexicana. Su práctica está relacionada con los procesos de memoria e identidad y las maneras en que el cuerpo configura sus vías de resistencia.

Realizó estudios de Maestría en Investigación de la Danza por el Cenidi Danza (INBAL) y es licenciado por la Escuela Nacional de Danza Folklórica (México), donde se desempeña como profesor de tiempo completo. Es especialista en Language Of Dance por el LOD Centre (Reino Unido). Beneficiario del programa Creadores Escénicos Fonca (México 2016) y DanceWeb del Gobierno de Austria (2020). Actualmente colabora en distintos proyectos escénicos con enfoque inter y transdisciplinar entre México y Europa.

Ha impartido diversos cursos, seminarios y talleres de danza en México y Estados Unidos, recientemente fungió como profesor del seminario Climatic Dances en la Universidad de las Artes, Helsinki.

# MIGUEL PÉREZ GARCÍA



Bailarín, coreógrafo, músico y cantautor mexicano, nacido en la ciudad de Tlaxcala, Tlaxcala. Egresado de la Escuela de Publicidad y Comunicación Thompson, de la Facultad de Música de la UANL, y de la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán (EPDM). Miembro fundador del Ensamble de Música y Danza “DON CAÑALERO” (de 2011 a la fecha), ganador del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias 2013 (PACMYC) con el proyecto *Don Cañalero, sones de México y su fusión*. Becario del PECDA Jóvenes Creadores 2012; Fonca Jóvenes Creadores 2016-17 con su propuesta y metodología músico-coreográfica Zapateo contemporáneo/pulso: Comunión, Autonomía, Emancipación; y Fonca “Contigo en la Distancia, Música 2020” como cantautor. Sus talleres, clases maestras, conciertos musicales como solista, montajes escénicos, y sus composiciones músico-coreográficas han sido presentadas en distintas plataformas, encuentros y festivales de música y danza, en México, Europa y Estados Unidos.

# MARGARITA TORTAJADA QUIROZ



Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza Cenidi Danza “José Limón” del INBAL desde 1988. Investigadora Nacional del Sistema Nacional de Investigadores. Conjunta su experiencia dancística y formación académica en sus textos: 15 libros y numerosos artículos que reflexionan sobre aspectos teóricos, políticos e históricos de la danza y sus artistas. Es pionera en México en estudios de género dentro de este arte. Ha sido invitada a impartir seminarios, cursos, talleres y diplomados de diversas instituciones de educación superior; es parte del cuerpo docente de la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza, la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana y el Doctorado en Artes del INBAL y la Universidad Autónoma de Baja California. Ha recibido reconocimientos por su labor, como el Premio Estrella Casero del Colectivo Mujeres en el Arte España-México (2006); el Christena Lindborg Schlundt Lecture Award en Estudios de la Danza de la Universidad de California EUA (2010); el xxvi Premio Nacional de Danza José Limón del gobierno del estado de Sinaloa-Conaculta-INBA (2013); el reconocimiento a la Trayectoria destacada de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (2013); y a partir de 2019 se instauró la Cátedra Patrimonial “Margarita Tortajada Quiroz” en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

# RAÚL VALDOVINOS GARCÍA



Profesor Investigador de tiempo completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. Doctorando en Artes por el INBAL; maestro con Mención Honorífica en Investigación de la Danza por el Cenidi Danza “José Limón” y licenciado en Danza Escénica por la Universidad de Colima.

En su trayectoria artística como bailarín se encuentran diversas instituciones y agrupaciones desde el año 1998, entre las que destaca su participación como integrante del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima (2002-2010) y Compañía de Danza Contemporánea Univerdanza (2003-2010). Fue coordinador de la Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes UABC (2013-2017), donde actualmente imparte las asignaturas Escenotecnia para la Danza, Diseño de Iluminación, Técnica de Zapateado RAZA, Integración Técnica de la Danza e Investigación Aplicada al Arte. También es diseñador y supervisor del Proyecto de Vinculación con Valor en Créditos “Enseñanza Comunitaria de la Danza”.

Cuenta con la publicación del libro *El baile calabaceado, tradición de la fiesta del vaquero* (2017). Sus líneas de investigación se relacionan con la danza folclórica escénica, técnicas de zapateado y estudios etnográficos sobre la danza folclórica.

ALEJANDRO VERA  
ÁVALOS



Maestro en Investigación de la Danza por el Cenidi Danza “José Limón”. Profesor e investigador de tiempo completo de la Universidad de Colima. Codirector, coreógrafo y bailarín fundador de Univerdanza. Becado por la New England Foundation for the Arts para participar en el programa International Visiting Artists del Bates Dance Festival, Lewiston, Maine, Estados Unidos en 2003, y por el Fonca como Intérprete de Danza Contemporánea en 1998 y 2004. Participó en el proyecto *The Body Speaks/ La Voz del Cuerpo* dirigido por la maestra Christine Dakin de Nueva York de 2008-2013. En 2017 se presentó en Harkness Dance Center del 92Y. Entre sus obras se encuentra *Mi vida con la ola* (2019), *Xolal Tierra-Hogar* (2020) y *Paisajes transitables* (2021). Su obra más reciente, *El misterio de dos*, fue estrenada en el Teatro Principal de Guanajuato, en el marco de la Universiada Cervantina 2022, presentada en el Campus América de la Universidad de La Laguna, Tenerife, España y con lleno total en el Teatro Universitario de la Universidad de Colima.

# ANDREA ZOLÁ



Creadora escénica y educadora de movimiento somático. Estudió danza contemporánea en el INBA; es educadora de Movimiento Somático por Body Mind Movement México, y también maestra de yoga con enfoque somático y terapeuta certificada en masaje yoga tailandés por la Escuela de Masajes y Terapias Alternativas. Es investigadora del cuerpo en movimiento desde la exploración del soma y la anatomía viva, facilita prácticas y acompaña procesos de conexión cuerpo-mente, imparte clases y talleres en diversas escuelas, asociaciones civiles y espacios independientes. Como creadora escénica colabora en proyectos interdisciplinarios y performáticos. Se ha presentado en distintos foros nacionales e internacionales.



*Cátedra patrimonial de danza*  
*Margarita Tortajada Quiroz*  
*Caminos y territorios de la investigación en danza*  
se diseñó en el mes de abril de 2024  
en los talleres gráficos de la Editorial Universitaria de la UAEH.