

Sonido liminar: parafolclorismos y ritmalidad de una vida zapateada

Liminar sound: parafolklorisms and rhythmicity of a zapateada lifetime

Alba Olinka Huerta Martínez ^a

Abstract:

This text intends to reflect on the possibility of consolidating and validating the incorporated knowledge of the Mexican folk dancer. Based on the Brazilian concept of parafolkloric dance and some concepts from Henri Lefebvre's Rhythmanalysis, I propose five parafolklorisms as technologies of incorporated knowledge, and four types of rhythms unique to this kind of performing artist.

Keywords:

Liminarity, parafolk technologies, rhythmicity, embodied knowledge.

Resumen:

Este texto es un intento de llevar a la reflexión la posibilidad de ir consolidando y validando el conocimiento encarnado del bailarín de danza folclórica mexicana. A partir del término brasileño de danza parafolclórica y algunos conceptos del Ritmoanálisis de Henri Lefebvre, propongo cinco parafolclorismos como tecnologías de conocimiento encarnado y cuatro tipos de ritmos exclusivos de esta clase de artista escénico.

Palabras Clave:

Liminaridad, tecnologías parafolclóricas, ritmalidad, conocimiento encarnado.

Introducción

Por diversas circunstancias, reescribo este artículo por tercera vez, pero en esta ocasión, al mismo tiempo que lo envío para su publicación, recibo el borrador de mis historias de vida escritas por una investigadora de la danza muy importante en México, y me doy cuenta de que mi propia reflexión sobre mi conocimiento encarnado omitía otras tecnologías (también de conocimiento encarnado) que no son parafolclóricas (más adelante explicaré el término "parafolclórico") y que, quizá, sean las más importantes en mi trabajo artístico. Sin embargo, en sus orígenes, este artículo, al mismo tiempo que fue una reflexión obligada al inicio de mi proyecto de doctorado, donde realicé una serie de exploraciones para poder "sacar" un poco de ese conocimiento encarnado que me ha dado la danza folclórica mexicana y materializarlo en una tesis y en otros proyectos, era también el resultado de todas esas

historias de vida que yo no había leído en prosa de otra persona. Con ello quiero decir que, dadas las cualidades de la investigación en arte y el interés mostrado en escribir sobre mí, ningún dato aquí resulta anecdótico, por el contrario, cada una de mis experiencias como bailarina de danza folclórica mexicana configura ahora muchas reflexiones e inspira investigaciones, entre ellas, aquella de donde nace este texto, en el que pretendo no solamente darles valor a los cuerpos que han practicado este tipo de danza durante toda una vida, sino iniciar o continuar un camino hacia el pensamiento y el cuestionamiento de esta práctica considerando también la incomodidad, no solo el gusto, la alegría y la euforia que la caracterizan. Asimismo, manifiesto la importancia de que estas reflexiones y cuestionamientos sean hechos por quienes realmente practiquen la danza folclórica, poseedores de su propio conocimiento encarnado.

^a Alba Olinka Huerta Martínez, Profesora Investigadora del Instituto de Artes, Doctora en Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, <https://orcid.org/0009-0007-0237-4638>, Email: alba_huerta@uaeh.edu.mx

La trascendencia de la liminaridad del bailarín de danza folclórica mexicana

La investigación en arte “es una forma de abordar artistas, sus procesos y sus productos”¹ (Fortin y Gosselin, 2014, p. 1), y requiere un abordaje transdisciplinar, pues no me parece posible entender el conocimiento encarnado de un artista escénico desde una mirada única o una sola disciplina. Si bien es cierto que la antropología se ha encargado de estudiar minuciosamente, generalizar, describir y teorizar sobre la danza desde sus diversas perspectivas, existen pensamientos artísticos que abarcan distintas áreas e inquietudes personales de los artistas, para los cuales es necesario expandir las miradas. Considero entonces un abordaje transdisciplinar de la danza o de la investigación en las artes escénicas que comprenda el movimiento desde muchos otros ojos además de los antropológicos.

Así, apelando a diversas miradas y utilizando la autoetnografía² como primer recurso metodológico (ya que uso siempre mi propia experiencia como bailarina de danza folclórica mexicana dentro de una tradición ajena totalmente a mi experiencia cotidiana, es decir, que no nací ahí ni con ella, sino que la he aprendido fuera de su origen geofísico y social), he intentado crear, tanto en mi trabajo de maestría como en mi trabajo de doctorado, un abordaje transdisciplinar con conocimiento artístico desde mi lugar cultural como bailarina de esta danza y como persona en diversas tradiciones que no son más en sus orígenes, pero sí en la apropiación y en una identidad que, si bien por mi origen urbano no es comunitaria, sí es intuitiva, percutiva y refiere a un pasado con el que establezco relaciones muy reveladoras a partir de la acción de “hacer fandango”³ y zapatear.

¹ “La investigación en artes puede incluir investigaciones sobre las artes (por ejemplo, la comprensión de la música para bailar del siglo XVIII), investigación para las artes (la comprensión del impacto de los dispositivos electrónicos entre bailarines e iluminación), investigación en artes (por ejemplo, la comprensión del conocimiento incorporado [encarnado] de un coreógrafo o artista)” (Fortin y Gosselin, 2014, p. 1). En este texto reflexiono sobre esta última.

² “La autoetnografía como narrativa personal, posibilita entonces análisis crítico, que echaría luz sobre situaciones o problemas que muchas veces tienen ramificaciones sociales y políticas. Así el/la autor/a puede utilizar poesía, cuentos cortos, proyecciones, novelas, ensayos fotográficos, etcétera, como técnicas que le permiten expresar la emoción que vive, así como comprenderla.” (Aschieri, 2018, p. 80).

³ “Hacer fandango” significa estar presente y participar en una reunión comunitaria perteneciente a una tradición en donde las personas tocan, cantan, bailan y conviven. “Hacer fandango” también significa determinada responsabilidad sobre esa tradición y ejercerla dentro de valores tales como el respeto, la

Pese a la nobleza de la transdisciplina, la generosidad de la música y algunos caprichos de la danza, por alguna razón siempre me siento en un plano ambiguo, poco aceptado, a veces admirado, a veces mal visto, y hasta perteneciente a algo que “no debería existir”. Entonces, propongo aquí el concepto de entidad liminar de Turner para describir mi sentir y mi lugar en este plano que no es el de la danza tradicional ni el de la antropología, tampoco el de la música, incluso, en ocasiones, tampoco el de la danza folclórica mexicana.

As entidades liminares, como os neófitos nos ritos de iniciação ou de puberdade, podem ser representadas como se nada possuísem. Podem estar disfarçadas de monstros, usar apenas uma tira de pano como vestimenta ou aparecer simplesmente nuas para demonstrar que, como seres liminares, não possuem posição em um sistema de parentesco, em suma, nada que as possa distinguir de seus colegas neófitos ou em processo de iniciação. Seu comportamento é normalmente passivo e humilde. Devem, implicitamente, obedecer aos instrutores e aceitar, sem queixa, punições arbitrárias. É como se fossem reduzidas ou oprimidas até uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para que se capacitem a enfrentar sua nova situação de vida (Turner, 2013, p. 98).⁴

De esta manera, el bailarín de danza folclórica mexicana, como una entidad liminar, neófita en cualquier disciplina dentro del campo de la investigación, sin posesión de una identidad exacta porque no pertenece a ninguna tradición, en este caso, a ninguna “danza de raíz”,⁵ que se muestra desnudo al ser cuestionado por

puntualidad y el compromiso con la comunidad o las comunidades que la realizan.

⁴ “Las entidades liminales como los neófitos en los ritos de iniciación o pubertad pueden representarse como si no poseyeran nada. Pueden disfrazarse de monstruos, usar solo una tira de tela como ropa o aparecer simplemente desnudos para demostrar que, como seres liminales, no tienen posición en un sistema de parentesco, en resumen, nada que los pueda distinguir de sus colegas neófitos o en proceso de iniciación. Su comportamiento es normalmente pasivo y humilde. Deben, implícitamente, obedecer a los instructores y aceptar, sin quejarse, castigos arbitrarios. Es como si estuvieran reducidos u oprimidos a una condición uniforme, para ser modelados de nuevo y dotados de otros poderes, que les permitan afrontar su nueva situación de vida”. (Traducción mía.)

⁵ Llamo aquí “danza de raíz” a lo que en México llamamos danza tradicional. No me detendré a definir minuciosamente el término porque mi objetivo en este ensayo es resaltar el potencial del bailarín de danza folclórica como poseedor de

los historiadores, los antropólogos, los sociólogos y los hacedores de la tradición sobre su quehacer artístico, obedece a la estructura nacionalista que rige a la danza folclórica mexicana y es castigado por la espectacularidad de su quehacer hasta saberse fuera de todo y entonces, acepta esta condición de oscilación, de estar entre fronteras, entre límites. Y son estos límites los que lo modelan para ejercer el poder de hacer lo que otras disciplinas no hacen, pero al mismo tiempo lo vuelven incapaz de pertenecer a un solo campo de conocimiento o a una sola disciplina.

Al respecto de estas oscilaciones, fronteras y límites, Diéguez (2007) explica que “desde que Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico– y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la estética relacional” (p. 17).

La trascendencia del conocimiento encarnado del bailarín de danza folclórica mexicana es reconocerse incapaz y, al mismo tiempo, con el poder de comprender que posee algo que voy a llamar aquí tecnología parafolclórica y que más adelante explicaré. En un primer momento, en palabras de Ribeiro Cabral (2015) me acerco a lo que debe tener en cuenta un bailarín de danza folclórica mexicana:

É necessário observar a preocupação do modo de utilização dos processos de tradução artística da estética indígena para a cena, tendo a preocupação com resultados que não estejam nem folclorizando e nem fortalecendo posicionamentos equivocados e exóticos da cultura fonte. Ter o cuidado e a preocupação em associar seu caráter ético do qual pertence a representação simbólica ameríndia em seu caráter estético (p. 51).⁶

Esta preocupación de la que habla Ribeiro Cabral en su artículo “Corpos, encontros e afetos: três movimentos transformadores de um artista-etno-pesquisador”, es una de las preocupaciones constantes de algunos bailarines de danza folclórica. Lo trascendente de esta figura con un cuerpo poseedor de conocimiento es

conocimiento encarnado y mirada múltiple dentro de la investigación en las artes escénicas.

⁶ “Es necesario observar la preocupación sobre la forma de utilizar los procesos de traducción artística de la estética indígena para la escena, cuidando que los resultados no estén folclorizando ni fortaleciendo las posiciones exóticas e incorrectas de la cultura de origen. Hay que tener el cuidado y la preocupación por asociar el carácter ético al que pertenece la representación simbólica ameríndia en su carácter estético”. (Traducción mía.)

precisamente su observación y preocupación por el modo de utilizar los procesos de traducción de una estética ajena a ella y a su identidad cotidiana (eso que es tradicional o folclórico), para verse en una situación liminar y de ahí, asumir la ética de la estética⁷ de la cual se ha apropiado para hacer su arte.

El bailarín de danza folclórica mexicana pertenece entonces a un “espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (Diéguez, 2007, p. 17).

Parafolclorismos como tecnologías de conocimiento encarnado (tecnologías parafolclóricas)

Es importante que el bailarín de danza folclórica mexicana, como entidad liminar, se aleje, primeramente, de la palabra folclor, pero sin quitársela de encima. En este sentido, retomo aquí un término que, aunque sin conocer ampliamente su origen, viene a muy buen lugar para situar a esta figura del bailarín de danza folclórica mexicana en dos contextos: el mexicano y el brasileño.

He entendido que en Brasil la danza de raíz es también considerada danza folclórica, ejecutada por grupos folclóricos que son personas de la comunidad. Se realiza en una ejecución libre y no tiene espectacularidad; es decir, cumple una función dentro de una tradición. Por otra parte, existen las danzas populares que son ejecutadas por grupos parafolclóricos, cuyos ejecutantes son personas ajenas a una comunidad de origen, es estudiada mediante libros, se prepara para un espectáculo y existe un entrenamiento previo para su representación-ejecución.

En México, la danza tradicional es danza de raíz, pero no es folclórica. Se transmite de generación en generación y tampoco posee espectacularidad. En cambio, la danza folclórica es una danza que es estudiada, ensayada, repetida y preparada para

⁷ Retomo las palabras de Ribeiro Cabral para referirme a ética de la estética como una cierta correspondencia entre las responsabilidades que encierra la labor del artista escénico, en este caso del bailarín de danza folclórica mexicana, y el conocimiento y comprensión profunda de las características, elementos y formas de ver el mundo de los grupos culturales distintos a él y de los cuales toma esencias, significados y bellezas para realizar su arte.

espectáculos, de manera que equivale a lo que en Brasil es la danza parafolclórica.⁸

Para reajustar la entidad liminar a la que me he venido refiriendo, un bailarín de danza folclórica mexicana sería realmente un bailarín de danza parafolclórica. Lo que me parece más atractivo de este término es que el prefijo “para” le da un posicionamiento liminar y al mismo tiempo lo dota de diferencias que no tendría si no fuera bailarín de danza parafolclórica. Estas diferencias son las que estoy llamando parafolclorismos como tecnologías de conocimiento encarnado.

En correspondencia con lo anterior, quiero mencionar brevemente que el término “parafolclórico” en Brasil, según he comprendido, se comenzó a utilizar cuando en la danza de raíz (que también ahí se llama folclórica) se empezaron a observar elementos con tendencias a la espectacularidad, que crean incomodidades respecto a la comprensión de la tradición como algo que no debe ser modificado y, si lo es, entonces ya no será “de raíz” o “tradicional”. El prefijo “para” refiere entonces a diferencias y a una posición liminar.

Retomaré ahora los parafolclorismos como tecnologías⁹ de conocimiento encarnado que voy a explicar a continuación, no sin antes advertir al lector que serán descritos a lo largo de los siguientes párrafos, primero indicados con un número entre paréntesis para comprender en qué momento se adquirieron y después ya explicaré indicándolos en una pequeña lista con su número correspondiente. Puede hacerse una primera

⁸ Es necesario explicar aquí, aunque sea de manera breve que, a partir de mi labor como adjunta de la profesora María Ana Azevedo de la Escuela de Teatro y Danza de la Universidad Federal do Pará (UFPA) en Brasil, comprendí que la danza de raíz es lo mismo que la danza folclórica; comprendo que depende de las personas llamarla “de raíz” o “folclórica”, sólo que en algún momento se empezaron a identificar elementos con tendencias hacia la espectacularidad y de ahí surgió que se refiera a esa danza folclórica impregnada de elementos espectaculares como danza parafolclórica dándole incluso un tono despectivo por “atentar” contra la tradición de raíz. Afortunadamente, también siendo asistente de la profesora Azevedo, conocí la etnoescenología, que califica de espectaculares a todas las manifestaciones culturales, considerando todo como espectacular, la danza de raíz, la danza folclórica, la danza parafolclórica, el ballet, etc. Así resuelve la etnoescenología algunas diferencias entre conceptos para el estudio de las manifestaciones culturales, cualesquiera que sean.

⁹ “10. For dance to have a future it needs to engage in a process of deskilling, i.e. to cancel the proprietary understanding of technique in favor of individual or context specific constructions of abilities, over the generic sense of dance as a sui generis technology” (Spångberg, 2012), de los 17 puntos para el futuro de la danza en: <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/13/seventeen-points-for-the-future-of-dance/>

lectura de corrido, o bien, detenerse en cada número, buscarlo debajo, leer la explicación y retomar la lectura.¹⁰

¿Cuáles serían estos parafolclorismos como tecnologías de conocimiento encarnado?

Los explico brevemente con mi historia zapateada.

Comencé a bailar danza folclórica mexicana desde los nueve años, al principio un poco motivada por mis padres, pero en muy poco tiempo me sentí muy bien ahí, zapateando el repertorio de toda la República Mexicana. Parecía todo fácil, era cuestión de aprenderse muchos bailes de todos los estados: Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Campeche, Chiapas, Chihuahua, Coahuila, Colima, Distrito Federal, Durango, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tabasco, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas. Nada más...

Fotografía 1. Yo bailando Danza de Concheros



¹⁰ Con la investigación cuyos términos todavía están siendo definidos (Fortin y Gosselin, 2014, p. 1), surgen también nuevas formas de escritura como la autoetnografía, que no consiste en datos anecdóticos, sino solo datos que pueden analizarse e incluso sistematizarse, y la escritura creativa. Practico esta última en este texto, en la forma de leer los parafolclorismos de conocimiento encarnado.

Fotografía 2. Yo bailando Guerrero



Fotografía 3. Yo bailando Nuevo León



Todo ese repertorio de bailes y danzas era parte de la consolidación de un proyecto de nación (1) promovido por José Vasconcelos,¹¹ que tenía el propósito de “rescatar” las tradiciones. A la edad a la que comencé a

¹¹ “Parte de su proyecto nacional fue crear, y en muchos casos reinventar los fundamentos de la identidad nacional. Los íconos nacionales y los estereotipos de lo mexicano fueron en gran medida parte de un proyecto de Estado para unificar, consolidar y legitimar el gobierno y su imagen a nivel nacional e internacional. En este aspecto es fundamental el papel de los artistas que lograron materializar este proyecto teórico en un proyecto visual” (Calderón, 2018).

bailar no comprendía muchas cosas; eso no fue sucediendo sino hasta que llegué a la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF), la única en México y en América Latina donde se estudia en una carrera la danza folklórica y tradicional del país específicamente, después de haber incursionado en la danza contemporánea en Francia y en la Facultad de Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Nací en la Ciudad de México; crecí una parte de mi infancia junto a mi abuela, que era de La Quemada, Guanajuato, y después nos fuimos a vivir al Estado de México. Siempre que aprendía los bailes y danzas de todos esos estados, sentía mucha emoción. Mi sorpresa fue al entrar a la ENDF, cuando empecé a tener contacto con la historia, con el surgimiento y, en algunos casos, con los hacedores de algunas danzas durante las salidas a campo (2). Empecé a sentirme ajena a todo eso que me había conmovido hasta las lágrimas cuando era niña y adolescente. Poco a poco fui descubriendo que la mayoría de esas danzas y bailes que me emocionaban tanto habían sido creados para la escena y algunos ni siquiera se acercaban a mi historia de vida o a la de mi familia. Yo no pertenecía ni remotamente a los orígenes de esas creaciones ni a sus correspondientes tradiciones.

Sin embargo aprendí, junto con mis compañeros, esas danzas y bailes. En la escuela fui entrenada y adiestrada para eso (3). Es necesario recordar que la danza folklórica en México, como ya he mencionado, se refiere a esta danza que fue creada para la escena durante los años cincuenta dentro de una política de proyecto de nación. La danza folklórica mexicana, en general, se divide en danzas y bailes. Nos referimos con bailes a aquellos conformados por más de dos orígenes. Y nos referimos a las danzas como aquellas en las que prevalece la raíz indígena. En ambos, tanto en las danzas como en los bailes, hay una presencia muy notable de la percusión de pies (4), es decir, el zapateado.

Es necesario mencionar también que la mayoría de esas danzas son ejecutadas, actuadas y vividas en sus contextos geofísicos y sociales, y que se bailan en determinadas épocas. Algunas de ellas son conservadas y ejecutadas por bailarines de danza folklórica en la ENDF y únicamente se bailan en proyectos escénicos o festivales. Dentro de lo que llamamos bailes, existe un repertorio creado en específico para la escena inspirado principalmente en distintos tipos de fiestas tradicionales como carnavales, fandangos y fiestas patronales (5).

- (1) Conocimiento de la danza parafolclórica por el acercamiento a la danza tradicional mediante un cuerpo vestido de nación.¹²
- (2) Conocimiento de la danza tradicional desde una perspectiva ajena con algunas herramientas de la antropología para no ser un “intruso”.
- (3) Cuerpo adiestrado con diversas técnicas que permite acelerar el aprendizaje de los conocimientos coreológicos de los otros.
- (4) En el caso de la danza parafolclórica mexicana, la habilidad de la percusión de pies, previamente entrenada para la sensibilidad, la escucha y en un caso más especializado, para la improvisación.
- (5) La oportunidad de pertenecer a varias comunidades y comprender desde las concepciones del mundo de cada una de ellas la danza que ejecuta.

Sonido liminar: un conocimiento encarnado de sí

Todos estos parafolclorismos como tecnologías de conocimiento encarnado se adquieren en realidad mediante varios procesos de transición, podrían ser rituales, quizá todos detenidos en la fase liminar.¹³ Y aquí hago una relación entre esa fase liminar y la percusión de pies (el zapateado de la danza parafolclórica y la danza tradicional mexicanas), ese elemento que las caracteriza y caracteriza también al bailarín que las ejecuta. Ese elemento que viene a ser sonido o sonidos producidos por la acción de percutir la tierra con los pies, en cada danza y en cada baile de manera distinta. Esa acción que también transita entre sonido y movimiento y música y danza. Esa acción que está encarnada y que nos da algo que llamaré aquí ritmalidad liminar.

Para comprender mejor esto que llamo ritmalidad, recurro a algunos conceptos de Lefebvre en su *Ritmoanálisis* (2004) sobre los diferentes tipos de ritmos. Consideraré los “ritmos secretos” que para Lefebvre son los ritmos fisiológicos y también los ritmos psicológicos, como todos los ritmos biológicos referidos a acciones naturales, tales como respirar, caminar, correr, comer,

defecar, orinar, tener sexo, etc. Los “ritmos públicos”, que son los calendarios, las fiestas y las ceremonias, como los ritmos que dan cuenta de la vida social del artista y que repercuten también en la forma en que ejecuta/performa, en su vida y en el mundo. Los “ritmos ficticios”, que tienen que ver con la elocuencia y los ritmos verbales, los gestos y los ritmos aprendidos. Son las técnicas a las que se ha sometido el artista escénico, en este caso, el bailarín de danza parafolclórica mexicana para ejercer su práctica, conocidos normalmente como “técnicas de entrenamiento dancístico”. Y, finalmente los ritmos “dominados y dominantes” que, según Lefebvre, tienen que ver con lo musical y cuyo efecto va más allá de sí mismos.

En el caso del bailarín de danza parafolclórica mexicana, considero que estos últimos están relacionados específicamente con la percusión de pies, pues cada danza, cada baile, contiene un determinado tipo de ritmo que el bailarín aprende de una cierta forma (ritmo dominado), pero el origen de este mismo ritmo tiene que ver con algo distinto al aprendizaje del bailarín (ritmo dominante para Lefebvre y que yo llamaré ritmo no-dominante).

De esta manera, podría decir que lo que constituye la ritmalidad liminar del bailarín de danza parafolclórica mexicana, relacionando los parafolclorismos como tecnologías de conocimiento y los tipos de ritmo de Lefebvre, serían principalmente los ritmos dominados y los ritmos no-dominantes; a estos están ligados todos los parafolclorismos como tecnologías de conocimiento; tecnologías parafolclóricas de conocimiento encarnado.

Sin embargo, considero que, para diferenciar a este bailarín de otros, del bailarín de danza contemporánea por ejemplo, hay que mencionar que, en este caso, los ritmos dominantes y dominados están relacionados con los ritmos ficticios, especialmente por el zapateado. Lo anterior, porque en la tradición o danza de raíz, la percusión de pies se aprende de una manera, apelando a todo un contexto geofísico y social. En cambio, en la escuela de danza, esa misma percusión de pies se aprende de una manera distinta y entonces, el bailarín de danza parafolclórica mexicana sale en busca de ese imaginario, elemento que en su vida cotidiana es irreal, pero que es real en otro contexto, el verdadero, es decir, el contexto que a él le es ajeno. Este imaginario sería un sonido liminar o varios sonidos liminares que sólo están en el cuerpo de este tipo de artista escénico o performer, lo cual constituye un conocimiento encarnado de sí.

Este conocimiento requiere de mucha exploración, experimentación y reflexión, y es necesario echar mano

¹² Concepto usado por el maestro Pablo Parga para el título de su libro *Cuerpo vestido de nación* (2004).

¹³ “Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de ‘transição’ caracterizam-se por tres fases: separação, margem (ou *limen*, significando limiar em latín) e agregação.” (Turner, 2013, p. 97)

“Van Gennep demostró que todos los ritos de paso o ‘transición’ se caracterizan por tres fases: separación, margen (o *limen*, que significa umbral en latín) y agregación.” (Traducción mía)

de varios conceptos, así como de actos creativos y performativos, para “echarlo fuera” y materializarlo, sea en formas escritas, en trabajos creativos o hasta puestas en escena. No es un misterio ni mucho menos, pero tampoco es algo de claridad contundente que pueda ser abordado desde una sola perspectiva o disciplina.

Agradezco infinitamente a Dolores Ponce por haberme presentado el Ritmoanálisis de Lefebvre. Me puse la encomienda de utilizarlo para descubrir ritmos y sonoridades encarnados, nombrarlos y, en una actitud más ambiciosa, proponerlo como una herramienta auxiliar para posibles puestas en escena en el campo de la danza folclórica mexicana. Este trabajo es apenas un acercamiento a ello.

Referencias

- [1] Aschieri, P. (2018). Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. En G. Camargo (ed.) y Giselle G. A. (org.). *Antropologia da Dança IV* (pp. 80-87). Editora Insular.
- [2] Calderón Pichardo, M. C. (2018). “José Vasconcelos. Diferencia y continuidad del proyecto de nación”. *Revista Digital Universitaria (RDU)*. 19 (5) <http://doi.org/10.22201/codeic.16076079e.2018.v19n5.a8>
- [3] Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel.
- [4] Fortin, S. y P. Gosselin (2014). “Methodological Considerations for Research in the Arts within Academia”. *Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte*, vol. 1/1, pp. 1-14. <https://www.periodicos.ufm.br/artresearchjournal/article/download/5256/4347/>
- [5] Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis*. Londres: Continuum.
- [6] Parga, P. (2004). *Cuerpo vestido de nación* (1ª ed.). Ciudad de México: CONACULTA-FONCA.
- [7] Ribeiro Cabral, R. (2015). “Corpos, Encontros e Afetos: os três movimentos transformadores de um artista-etno-pesquisador”. *Repertório*, 18 (25), pp. 46-59. <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/15395>
- [8] Spångberg, Marten (2012). *Seventeen Points for the Future of Dance*. Spangbergianism (wordpress.com)
- [9] Turner, V. W. (2013). *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura* (Traducción: Nancy Campi de Castro y Ricardo A. Rosenbush), 2ª ed. Petrópolis: Vozes.