

ARTES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES
DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Danzas y cuerpaxs en movimiento

Dossier

**Los pasos de mis antecesoras. Apuntes
feministas sobre los estudios y la escritura
de la historia de la danza moderna en México**

Jatsive Ameyalí Soto Romero

**The cultural memory as creative process,
a post-memorial approach to choreography
in *A time to mourn* by Iris Karayan**

Aline Derderian

Espacio Imaginario

Luis Gilberto Arreguín Garmendia

¿Desde cuál imaginario asumes la danza?

Haideé Ramírez Basaldua

**Breve recuento sobre la investigación de
las artes en la Facultad de Artes (FA):
en 70 años de historia (1953-2023)**

Sergio Rivera Guerrero

Luz de Lourdes Álvarez Arquieta

Pamela S. Jiménez Draguicevic

José de Jesús Fernández Malvaez

Juan Granados Valdéz



Directorio

Universidad Autónoma de Querétaro

Dra. Silvia Amaya Llano

Rectora

Dr. Rolando Javier Salinas García

Secretario Académico

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Secretario de Extensión y Cultura Universitaria

Dr. Manuel Toledano Ayala

Secretaría de Investigación, Innovación y Posgrado

Lic. Diana Rodríguez Sánchez

Directora del Fondo Editorial Universitario

Ivonne Álvarez Aguillón

Coordinadora de Publicaciones Periódicas

Facultad de Artes

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Director

Mtro. José Olvera Trejo

Secretario Académico

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Jefa de Investigación y Posgrado

Equipo Editorial *HArtes*

Dr. León Felipe Barrón Rosas

Director

Mtra. Susana del Rosario Castañeda Quintero

Directora

Lic. Bruno David Sánchez Mureddu

Editor

Mtro. José Antonio Tostado Reyes

Imagen y diseño editorial

Comité Editorial

Dr. Fabián Giménez Gatto

Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Silvia Ruiz Tresgallo

Universidad Autónoma de Querétaro. México

Dra. Eva Natalia Fernández

Universidad Autónoma de Querétaro. México

Consejo Asesor

Dra. Layla Eréndira Ortiz Cora

Universidad Autónoma del Estado de México. México

Dr. José Luis Crespo Fajardo

Universidad de Cuenca. Ecuador

Dra. María Sicarú Vásquez Orozco

Universidad Iberoamericana Ciudad de México. México

Dr. Edinson Alberto Aladino Pernia

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México

Dra. Berenize Galicia Isamendi

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México

Drx. Gabi Balcarce

Universidad de Buenos Aires. Argentina

Dr. Cuitláhuac Moreno Romero

Universidad Nacional Autónoma de México. México

Dra. Gabriela González Ortuño

Universidad Nacional Autónoma de México. México

Dr. Daniel Orizaga Doguim

University of British Columbia. Canadá

HArtes, vol. 5, no. 9, enero-junio 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro, Qro., C.P. 76010, Tel. (442) 192-12-00 ext. 100, <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, revistahartes@uaq.mx Editores responsables: León Felipe Barrón Rosas y Susana del Rosario Castañeda Quintero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2022-082917305500-102, ISSN: 2954-470X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número, Facultad de Artes, Bruno David Sánchez Mureddu, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro Qro., C.P. 76010, fecha de última modificación, 31 de enero de 2024

Fotografía de portada: Sergio Iván Rebolledo. Diseño Editorial: Jimena Nieves U., Jorge Figueroa C.

CONTENIDO

DOSSIER

Danzas y cuerpxs en movimiento

Presentación	6
María Sicarú Vásquez Orozco Ámbar Luna Quintanar	
¿Retorno al espectáculo? Anotaciones sobre el proceso de cambio en la “danza mexicana”: el caso de la Escuela Nacional de Danza, 1932-1947	9
Karen Abril Bata Illescas	
Akram Khan y Georges Didi-Huberman: cuerpo-imagen abierto(a)s	34
Andrea Tirado Fernández	
Cuentos a través del cuerpo: del discurso narrativo al discurso dancístico en <i>Romeo y Julieta</i>	53
Kathya Berenice Andrade Martínez	
Danza y política en <i>Steps in the street</i> de Martha Graham	69
Ileana Yalith Hernández Siete	
De la danza macabra a la quietud del cuerpo yacente. ¿Por qué la Muerte baila?	81
Sara Gabriela Baz Sánchez	
Despertando la memoria danzada: la Danza de los Diablos de El Quizá, Guerrero	104
Rosa Claudia Lora Krstulovic	
La danza como superación de los códigos corporales. Análisis de caso: <i>Reflejo</i> (2020), de Juan Carlos Mostaza y <i>Reflejo</i> (2022), de Hillary Bradfield	120
Nuria Lon Roca	

ENSAYOS CRÍTICOS

**Los pasos de mis antecesoras. Apuntes feministas sobre los estudios
y la escritura de la historia de la danza moderna en México 134**

Jatsive Ameyalí Soto Romero

**The cultural memory as creative process, a post-memorial approach
to choreography in *A time to mourn* by Iris Karayan 146**

Aline Derderian

Espacio Imaginario 157

Luis Gilberto Arreguín Garmendia

¿Desde cuál *imaginario* asumes la danza? 166

Haideé Ramírez Basaldua

RESEÑAS

**Breve recuento sobre la investigación de las artes en la Facultad de Artes (FA):
en 70 años de historia (1953-2023) 179**

Sergio Rivera Guerrero

Luz de Lourdes Álvarez Arquieta

Pamela S. Jiménez Draguicevic

José de Jesús Fernández Malvaez

Juan Granados Valdéz

DOSSIER

Danzas y cuerpaxs en movimiento

El dossier *Danzas y cuerpaxs en movimiento* de la revista *HArtes*, vol. 5, núm. 9 (ene-jun 2024) fue coordinado por la Dra. María Sicarú Vásquez Orozco y Ámbar Luna, bailarina y coreógrafa. El objetivo de este fue brindar, desde una perspectiva escrita, a la danza, a lxs cuerpaxs y al movimiento de todo tipo un espacio desde el cual nombrar, dialogar y problematizar las múltiples realidades que habitan hoy en día.

Las danzas casi siempre son vistas en un lugar separado dentro de la Historia del Arte y como un espectro ajeno a la parte académica. En este dossier buscamos insertarlas para ser historizadas y analizadas desde distintas perspectivas, en interlocución con otros campos de estudio. Lo anterior permite comprender cómo las artes vivas, las del cuerpo, tienen incidencia dentro de otras disciplinas. La unión entre la fenomenología, la historia, la literatura, la historia del arte, la política, entre muchos otros espacios de construcción de conocimiento, se conjugan dentro de un mismo número para establecer un pequeño panorama de la investigación dancística nacional.

Aunque pareciera que el movimiento corporal se aleja del academicismo, iniciativas como la de este dossier permiten reiterar el valor de la construcción de conocimiento desde los espacios de acción y reflexión de las técnicas de entrenamiento, los ensayos, la investigación y creación de obra, la revisión y/o creación de archivos, notación coreográfica o bitácora de trabajo, por nombrar solo algunas de las formas posibles. Asimismo, coloca a lo performático en un lugar de visibilidad y oportunidad para dialogar y fundamentar cuestionamientos y problemáticas cuyos orígenes surgen en el propio cuerpo o en relación a este.

Como coordinadoras del número buscamos extender el espectro de los textos tanto como las prácticas dancísticas mismas. Lo hacemos procurando una mirada incluyente, que busca que todos lxs cuerpaxs, sin importar su procedencia y tipo de movimiento, tengan un espacio de diálogo, expresión, lectura y escucha, conscientes de la importancia de fortalecer narrativas en las que las prácticas, entrenamientos, ensayos y otras formas que involucran al cuerpo en acción, no estén distanciadas de la academia y la teoría, sino que puedan acompañarse y entenderse ambas partes como intrínsecas de la investigación, creación y producción de conocimientos desde lxs cuerpaxs.

Esperamos que su lectura sea tan gratificante como ha sido para nosotras, y que sea también un incentivo para otras escrituras posibles desde la danza.

María Sicarú Vásquez Orozco

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

maria.vasquez@ibero.mx

ORCID: 0000-0002-3039-3955

Ámbar Luna Quintanar

ASTROLABIO. Artes vivas en contexto, México

ambarlunaquintanar@gmail.com

ORCID: 0009-0006-1942-7786

María Sicarú Vásquez Orozco

Licenciada en Historia del Arte (2013), maestra en Estudios de Arte (2018) y doctora en Historia y Teoría Crítica del Arte (2022) por la Universidad Iberoamericana. Su investigación se enfoca en las artes escénicas, específicamente a la relación entre la danza, la Historia del Arte, la cultura visual, los imaginarios y los museos. Ha realizado estancias de investigación en The City College of New York, La Ceiba Gráfica y diferentes acervos en México. Coordina el Seminario de estudios sobre danza y Renovación Teórica Metodológica del Siglo XIX. Forma parte de los Seminarios Permanentes de Impresos y Estampas, Arte y Educación, así como el de Economía y mercado del Arte del Departamento de Arte de la Ibero. Es miembro fundador del Observatorio de Arte y Cultura, miembro de la *Dance Studies Association*, el Consejo Nacional de Danza y de la Red de Investigadores de Danza. Ha colaborado como registradora en el Museo Nacional de Arte y como gestora cultural en diversos proyectos. Actualmente imparte docencia de asignatura en la Universidad Autónoma de Querétaro, asimismo es docente y técnica académica de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana.

Ámbar Luna Quintanar

Bailarina, coreógrafa, caminanta e imaginadora de la ciudad, egresada del Centro Nacional de Danza Contemporánea, directora de la plataforma ASTROLABIO. Artes vivas en contexto. Su investigación artística se centra en el uso de los espacios y la territorialidad en la coreografía, evidenciando relaciones entre el cuerpo, lo político y los afectos. Imparte clases y talleres de manera autogestiva, y actualmente trabaja en el desarrollo de cartografías afectivas como metodología creativa y en el movimiento tropical

como posicionamiento contemporáneo. Su trabajo como coreógrafa se ha presentado en Chile, España, Alemania y distintos festivales en México, ha colaborado como performer en piezas de Samar Haddad (Palestina-Nueva York), Federica Folco (Uruguay), Mariana Arteaga (México); ha colaborado como artista invitada del laboratorio de ciudad Derive_Lab, y durante el 2023 ha sido becaria del Cross-Culture Program del Instituto de Relaciones Exteriores (iFa) en Berlín, Alemania. Enmarca su práctica artística como nómada, sureña y tropical.

¿Retorno al espectáculo? Anotaciones sobre el proceso de cambio en la “danza mexicana”: el caso de la Escuela Nacional de Danza, 1932-1947

Return to the spectacle? Notes on the process of change that “Mexican Dance” underwent: the case of the Escuela Nacional de Danza, 1932-1947

Karen Abril Bata Illescas

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, México

karenabrilbataillescas@gmail.com

ORCID: 0009-0004-0001-3140

Original recibido: 19/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 01/10/2023

Resumen

Buena parte de la historiografía de la danza en México ha señalado que la producción dancística de la Escuela de Danza (ED), adscrita a la Secretaría de Educación Pública (SEP), perdió relevancia ante el embate de nuevos proyectos culturales que fueron privilegiados por el Estado mexicano desde finales de la década de 1930, todos encaminados a construir la *danza mexicana* en términos artísticos. Sin embargo, una relectura del fenómeno evidencia que dicha producción fue empleada exitosamente como difusora de arquetipos de mexicanidad entre el público nacional y extranjero, lo que la llevó a adquirir características más cercanas al espectáculo que al arte, así como a formar parte constitutiva del programa de fomento al turismo durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho. De esta forma, el ejercicio creativo de la ED continuó siendo parte del proceso de desarrollo y consolidación de la danza mexicana que, progresivamente, se convirtió en un *concepto* que fue capaz de englobar la práctica artística, la tradición y el espectáculo. El objetivo de este artículo es analizar la dinámica de creación escénica de la ED –Escuela Nacional de Danza (END) a partir de 1938– para mostrar su retorno a la *danza de espectáculo*, lo cual puede ayudar a profundizar en el estudio de dicha institución y del *campo* de la danza en México.

Primero, ofrezco algunas anotaciones importantes respecto a la danza mexicana y la danza de espectáculo en México. Enseguida, abordo el caso de la ED, desde su fundación en 1932, hasta 1947, cuando se creó la Academia de la Danza Mexicana (ADM), que la relevó como institución directriz en la creación del lenguaje dancístico nacional. Asimismo, señalo elementos que muestran su proceso de retorno a la lógica del espectáculo, a partir de la incorporación de su producción al plan de atracción del turismo durante la presidencia de Ávila Camacho.

Palabras clave: danza mexicana, nacionalismo cultural, danza de espectáculo, turismo cultural

Abstract

Much of Dance Historiography in Mexico has pointed out that dance production in the Escuela de Danza (ED), attached to the Secretaría de Educación Pública (SEP), lost its relevance when it faced an onslaught coming from new cultural projects privileged by the Mexican government since the late 1930s, all of which aimed to build a Mexican dance in terms of artistic. However, a re-reading of the phenomenon shows that this production was successfully used to spread archetypes of Mexicanity to the national and foreign public, which led to acquiring characteristics more related to spectacle than to artistic, and in turn, became part of a program geared towards tourism promotion during the government of Manuel Ávila Camacho. This way, the creative exercise of ED continued to be part of the development and consolidation process in Mexican dance, which gradually became a concept capable of encompassing artistic, traditional, and spectacle practices. The objective of this article is to analyze the dynamics of scene creation used by ED –Escuela Nacional de Danza (END)– since 1938, in order to show its return to spectacle dance, which can contribute to deepen the study of this institution and the field of dance in Mexico.

Firstly, I offer some important notes on Mexican dance and spectacle dance in Mexico. Next, I deal with the case of the ED, from its foundation in 1932 until the creation of Academia de la Danza Mexicana (ADM) in 1947 that replaced ED as the leading institution in the creation of a national dance language. I also point out elements that show the process of its return to spectacle logic due to the incorporation of its production to a tourism promotion project during the presidency of Avila Camacho.

Keywords: mexican dance, cultural nationalism, spectacle dance, cultural tourism

Introducción

La Escuela de Danza (ED) fue fundada en 1932, como la primera auspiciada por el Estado mexicano con el fin de construir, enseñar y difundir la *danza mexicana*. A partir de ese momento, el proceso de codificación de dicho lenguaje pasó a través de la institución, la cual se erigió, rápidamente, como la autoridad sobre la danza. Se encargó de diseñar planes de estudio para formar bailarines profesionales aprovechando, a través de un proceso de academización, los materiales recabados por las Misiones Culturales¹, es decir, la música y los bailes tradicionales de las regiones que visitaban. Asimismo, se ocupó de asesorar a toda persona, nacional o extranjera, interesada en conocer la forma “correcta”² de ejecutar la danza mexicana. Durante al menos siete años, la ED fue la única con la capacidad de producir piezas dancísticas consideradas como verdaderas expresiones de “lo mexicano” o, en otras palabras, de los ideales del proyecto posrevolucionario³.

A pesar de que la importancia de la ED en el desarrollo dancístico mexicano durante las décadas posteriores es innegable, la historiografía se ha centrado en estudiar su producción dancística asociándola exclusivamente con el lenguaje artístico, lo que ha llevado a reproducir un discurso que hace énfasis en su declive ante el embate de la danza moderna que, desde la llegada a México de las bailarinas estadounidenses Anna Sokolow y Waldeen en 1939, capturó la atención de las instituciones (Aulestia, 2011; Carbajal, 2015; Dallal, 1986; Hernández, 2012; Tortajada, 1996, 2000). De este modo se ha construido un relato que oscurece la

¹ Las Misiones Culturales fueron un proyecto implementado por el gobierno mexicano con el fin de recorrer la República, recabando información sobre las expresiones culturales de las distintas regiones e impartiendo enseñanzas que se consideraban benéficas, como la lectura y la higiene (Vasconcelos, 2001).

² Utilizo las comillas con la intención de enfatizar que, ante la diversidad cultural de México, no era posible hablar de una sola forma de ejecutar los muchos bailes tradicionales que fuera correcta. Sin embargo, una parte constitutiva del proyecto de construcción de la danza mexicana fue, precisamente, crear arquetipos ideales mediante la estandarización y academización de las expresiones dancísticas. Lo mismo ocurre cuando me refiero a “lo mexicano” que era empleado como una categoría bastante ambigua y cambiante, según el contexto.

³ Es importante aclarar que a lo largo de este texto abordaré el caso de la danza académica y profesional mexicana de carácter oficial, dejando de lado la enseñanza de la danza fuera de ese contexto, es decir, la que se dio en academias privadas o como parte de la educación en las instancias de nivel básico. Asimismo, cuando me refiero a la producción dancística de la ED, solo considero las piezas coreográficas que creó con base en temáticas mexicanas –muchas veces apoyadas– en el material recopilado por las Misiones Culturales. Por ello, no me enfocaré en las puestas en escena realizadas por el Ballet de la Ciudad de México, pues fue un proyecto alternativo en el que se privilegió la composición de piezas de ballet clásico.

labor pionera realizada por la ED, casi desapareciéndola de la escena nacional al apartarle del proyecto cultural posrevolucionario.

Desde mi perspectiva, sin embargo, el trabajo de sistematización y academización⁴ de la danza que esta realizó, merece ser estudiada desde otro ángulo. Por ello, el objetivo de este artículo es realizar un análisis de la dinámica de creación escénica de la ED –Escuela Nacional de Danza (END) a partir de 1938– para mostrar su retorno a la *danza de espectáculo*. Sostengo que comprenderla dentro de dicho parámetro puede evidenciar, por un lado, su relevancia como parte del proyecto cultural mexicano al cumplir con la función de difundir la imagen de la nación posrevolucionaria dentro y fuera de las fronteras del país, por el otro, visibiliza el fenómeno de complejización de la danza mexicana que progresivamente se convirtió en un *concepto*, en términos de Koselleck (2012), capaz de referirse a la práctica dancística en términos de arte, de ejecución tradicional y de espectáculo. Considero que esta perspectiva puede estimular el surgimiento de nuevas preguntas de estudio que permitan profundizar en el análisis histórico de dicha institución, de la diversificación del proyecto cultural posrevolucionario mexicano y aportar al análisis del *campo* de la danza en México.

Para estos fines, primero ofrezco algunas anotaciones importantes respecto a la danza mexicana y la danza de espectáculo en México. Enseguida, abordo el caso de la ED desde su fundación en 1932, hasta 1947, año en que se creó la Academia de la Danza Mexicana (ADM) –que la relevó como institución directriz de la creación del lenguaje dancístico nacional– señalando algunos de los elementos que me permiten proponer su retorno a la lógica del espectáculo. Para ello, analizo el proceso de integración de los cuadros dancísticos, sistematizados por la escuela, al programa de fomento al turismo desarrollado por el gobierno de Manuel Ávila Camacho.

I. Consideraciones sobre la danza de espectáculo y la danza mexicana

Propongo identificar a la danza de espectáculo⁵ como un producto de la modernidad que, siguiendo a Peter Gay, es un clima –o un ambiente–

⁴ Cuando menciono el proceso de sistematización y academización de la danza que la ED realizó, me refiero al conjunto de actividades que llevé a cabo con el fin de aprovechar los elementos de los bailes “típicos” y “tradicionales” para producir piezas dancísticas de carácter teatral, que fueran reproducibles sobre escenarios formales y factibles de ser enseñadas mediante un método académico.

⁵ En otro espacio he reflexionado sobre las características de la danza de espectáculo mexicana. A través del estudio del periodo comprendido entre 1909 y 1921 (Bata, 2021), identifico algunas características recurrentes que fueron utilizadas con el fin de observar generalidades en el fenómeno dancístico de carácter escénico, con miras a construir una categoría de estudio, a través de la observación de fenómenos históricos, lo que la distancia de otras propuestas que reflexionan sobre la relación entre danza y espectáculo, desde una mirada más cercana a la filosofía y la antropología (Dallal, 2007).

histórico que “generó un nuevo modo de comprender la sociedad y el papel del artista, un nuevo modo de valorar las obras culturales y sus artífices” (2007, p. 29). Para el autor, la modernidad permeó la vida occidental desde la segunda mitad del siglo XIX y durante buena parte del XX, y se caracterizó por difundir un espíritu que criticó constantemente los modelos de comportamiento dominantes y promovió la *herejía cultural*, es decir, la aparición y consumo de expresiones artísticas no hegemónicas.

Este fue un ambiente propicio para el florecimiento del espectáculo como un fenómeno que generó expectación y que, necesariamente, tuvo lugar entre dos partes, el espectador y el narrador; además de ser ejecutado en tiempo real y de forma efímera. A su vez, estimuló una retroalimentación entre los espectadores y los ejecutantes. En los albores del siglo XX mexicano ocurrió la proliferación del *espectáculo de masas*, en el que el fenómeno escénico antes descrito adoptó un carácter de producción cultural dirigida a todo público, adaptada y elaborada para las masas, grupo en el que las diferencias de clase quedaban supeditadas (Eco, 1948).

La categoría *espectáculo de masas* puede tener dos acepciones distintas: la primera se refiere al fenómeno social de consumo de un espectáculo por un público amplio en el contexto de la sociedad de masas; el segundo refiere a las producciones que *exprofeso* son creadas con la intención de atraer a un público diverso, sin distinción de clase social o nivel educativo. Para los fines de esta investigación, me adhiero a la segunda acepción. Por lo tanto, al referirme a espectáculo de masas, hablo de sucesos escénicos que representan el *alter ego* de las producciones de alta cultura que, con contenidos más estructurados, estaban destinadas a grupos sociales específicos; de forma contraria, el espectáculo de masas pretendía despertar emociones y pasiones en un público amplio y heterogéneo mediante productos efímeros, que se desvanecen en la moda y el cambio de gusto.

Con base en lo anterior, sostengo que la danza de espectáculo, al menos en la Ciudad de México, fue un fenómeno moderno, estimulado por el impulso de la industria del entretenimiento. Se caracterizó por tener como objetivo fundamental entretener al público. Con un carácter casi antagónico al de la danza teatral o *danza-arte*, este tipo de expresiones fueron diversas, ya que incluyeron a las danzas españolas, los bailes orientales y sicalípticos, el tango, la danza moderna y una larga lista más. No obstante, y pese a la variedad, todos los géneros dancísticos, o su gran mayoría, tenían algunos elementos que nos permiten agruparlos dentro de la categoría de danza de espectáculo, a saber: eran ejecutados por mujeres con poca o nula preparación para el baile (Bata, 2021); eran llevadas a la práctica en el contexto de las variedades teatrales, es decir, alternaban con actos de naturaleza muy diversa; carecían de la intención discursiva, creativa y de la

originalidad del arte, ya que su fin último era entretener (Bata, 2021). Otras dos características por considerar son que la danza de espectáculo constituyó una producción dirigida a las masas, es decir, a un público amplio sin distinción de clase social o nivel académico; además, progresivamente adquirió una connotación comercial, pues se empleó para atraer al público a las puestas en escena con el fin de generar mayores ganancias en el contexto, cada vez más competido, del entretenimiento teatral mexicano.

Los estudiosos sobre el tema, entre los que inscribo mis aportes, han señalado que 1919 fue un año fundamental en el recorrido de la danza escénica hacia su resignificación dentro del arte (Bata, 2021; Reynoso, 2014; Tortajada, 1996, 2000). Lo anterior se debe a que los esfuerzos previos por integrar la práctica dancística de carácter mexicano al incipiente campo del arte nacionalista, codificada a través de los “bailes típicos”⁶, parecieron concretarse en torno a la figura de Anna Pavlova y su *Fantasia mexicana*. A partir de ese momento, aunque de forma lenta y fluctuante, el baile escénico mexicano comenzó a integrarse al proyecto de nación fundamentado sobre los valores revolucionarios. Primero, se usó como herramienta educativa en el marco del proyecto encabezado por José Vasconcelos al frente de la SEP desde 1921; y después, como uno de los campos de investigación de las Misiones Culturales (Tortajada, 1996). Esto se debió a que, tras la culminación de la etapa armada de la Revolución mexicana, los gobiernos se enfrentaron a un país fragmentado económica e ideológicamente (Meyer, 2000). Por lo tanto, poner en marcha un plan de gran aliento para crear nuevas instituciones que difundieran el programa civilizatorio entre todos los sectores poblacionales constituyó una preocupación fundamental, pues parecía impostergable la necesidad de “moldear las mentes, crear ciudadanos, nacionalizar y racionalizar a los pueblos rebeldes, recalcitrantes y diversos de México” (Mediv, 1982, p. 19).

La administración posrevolucionaria admitió que la creación de instituciones no sería suficiente para imponer orden en la heterogénea realidad del país, por lo que, a la par de los aparatos *ideológicos de estado* (Gramsci, 2011), puso en marcha un plan de difusión de una nueva identidad nacional, aglutinante, con el fin de promover la unidad (Meyer, 2000). Lo importante

⁶ Durante las primeras décadas del siglo XX era común leer el término “bailes típicos” cuando una persona quería referirse a cualquier expresión dancística asociada a las clases populares. El entrecomillado tiene la intención de distanciarme de ese uso, ya que era poco esclarecedor y al ser empleado de manera indiscriminada, tendía a borrar la diversidad de expresiones culturales de cada región. Además, era poco incluyente, pues normalmente se usaba para referirse a las danzas que los intelectuales y la prensa asociaban con la tradición mexicana, es decir, las más populares en los contextos urbanos, por lo que invisibiliza al resto. Dos ejemplos que pueden ser esclarecedores se pueden encontrar en *El Demócrata* (1917, p. 5) y *El Pueblo* (1918, p. 3).

a remarcar es que jugaron un papel fundamental la construcción del *deber ser* del mexicano, la educación, la higiene y el arte.

En ese panorama, la danza comenzó a ganar importancia como una herramienta que se antojaba de gran utilidad para difundir la nueva identidad mexicana, ya que poseía características de las que carecían otras manifestaciones. Al ser una expresión llamativa, no limitada por la diferencia educativa de los espectadores, podía emplearse ante públicos amplios y diversos. Más aún, era fácil de transportar de un espacio a otro, según fuera requerida; ostentando ventajas frente al muralismo, por ejemplo. De ahí que, hacia 1930, frecuentemente los festivales escolares y los eventos públicos incluyeran danzas. Por estos motivos se fundó el Departamento de Bailes Populares y Educación Física (Tortajada, 1996), y floreció el género dancístico conocido como ballet de masas. De este último, el *Ballet simbólico de masas 30-30*⁷ fue uno de los más representativos, contó con coreografía de Nellie y Gloria Campobello y se estrenó en el Estadio Nacional por un numeroso contingente de niños, niñas y jóvenes, alumnos de diferentes escuelas: la Escuela de Plástica Dinámica (EPD), las Escuelas de Enseñanza Doméstica Gabriela Mistral e Ignacio Manuel Altamirano, la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena (Carbajal, 2020).

El reconocimiento del potencial instrumental de la danza convergió con la iniciativa de personajes como Hipólito Zibyn, las hermanas Nellie y Gloria Campobello, así como Linda y Amelia Costa. Todos ellos tenían ya, en mayor o menor medida, experiencia con la enseñanza de los bailes mexicanos en escuelas de la SEP, e identificaron una oportunidad de desarrollo profesional en el vacío que existía en el ámbito de la danza académica, pues el país carecía de una institución que formara bailarines profesionales, capaces de codificar y ejecutar las aspiraciones del Estado posrevolucionario ante el público nacional y el extranjero. Estos especialistas serían quienes educarían nuevas generaciones de bailarines, y dictarían la forma correcta de ejecutar la llamada *danza mexicana* mediante sus labores docentes y de promoción artística. Esta era una situación que contrastaba con la de otras ramas artísticas, como la música, que contaba, desde bastante tiempo atrás, con el Conservatorio Nacional de Música como institución rectora de la práctica musical en México.

Así, estos personajes realizaron diversas propuestas ante la SEP, cada una encaminada a fundar un espacio dedicado a la construcción y la institucionalización de la danza mexicana. Después de algunos desencuentros

⁷ La puesta en escena relató la lucha revolucionaria vivida en México. Se compuso de tres partes: *Revolución, Siembra y Liberación*. Su ejecución estuvo a cargo de un gran contingente de estudiantes de diferentes escuelas que llegaron a sumar más de 500 personas en escena (Tortajada, 2000).

de opiniones y el intento poco exitoso de hacer funcionar la EPD, en 1931 el Consejo de Bellas Artes (CBA) decidió fundar la Escuela de Danza de la SEP, primera auspiciada por el Estado mexicano, que comenzó a funcionar en mayo de 1932 (Mendoza como se citó en Ramos y Cardona, 2002).

A lo largo del camino que la práctica dancística tuvo que recorrer para comenzar su proceso de academización, podemos identificar que se le integró, de manera contundente, al ámbito del arte. Esto queda precisado en el programa de estudios con el que comenzó a funcionar la ED. En él, se argumentó que la institución fue creada con el fin de satisfacer una necesidad de educación artística, equivalente a la que realizaban en “las Escuelas de música y en las Escuelas de Pintura, perfilando así el inicio del camino hacia la creación del baile mexicano” (Mérida, 2002, p. 364). Igualmente, se pretendía brindar a los alumnos herramientas para poder desarrollarse “profesional y económicamente” en el mundo de la danza, así como aprovechar el material recopilado por las Misiones Culturales para hacer una clasificación y academización de este para crear la danza mexicana y formar una compañía capaz de llevarla a escena (Mérida, 2002, pp. 365-366).

Este planteamiento distó mucho de lo que anoté párrafos atrás respecto a la danza de espectáculo. El trabajo que la ED debía realizar estaba lejano al mero entretenimiento, pues al formar parte del proyecto de nación posrevolucionario, su fin trascendió el de la diversión para fincarse en la difusión del imaginario nacional, unificador y, en palabras de Vasconcelos, para conducir a “la creación de una raza hecha con el tesoro de todas las anteriores, la raza final, la raza cósmica” (1948, p. 31). Su atractivo, entonces, ya no era el de ser un producto comercial ejecutado con el fin de generar ganancias, sino su propósito de codificar la danza artística mexicana, portadora de los valores fundamentales de la nación.

Es pertinente hacer una precisión. Desde aquellos años, las descripciones sobre el desarrollo del *campo* de la danza académica apelaron constantemente a la creación de la danza mexicana. La historiografía ha reproducido el término sin detenerse a explicarlo, por lo que resulta sumamente difícil definir a qué nos referimos al usarlo (Aulestia, 2011; Carbajal, 2015; Hernández, 2012; Tortajada, 1996, 2000). No obstante, con base en la revisión de tales estudios históricos, considero que algunas características que sintetizan la idea de una danza mexicana son las siguientes: se imaginó como un lenguaje apropiado para expresar la esencia de lo mexicano, la historia y las luchas de la sociedad en construcción; debía ser capaz de reproducir y difundir el ideario nacional construido en torno a la Revolución mexicana; era necesario que funcionara como conducto de una nueva identidad nacional aglutinante, que fuera capaz de impactar a todos los estratos de la población. Empero, es fundamental señalar que al

referirnos a la danza mexicana hablamos de un hecho en construcción constante, que empleó diferentes técnicas dancísticas y motivos estéticos para intentar consolidarse como la auténtica manifestación escénica nacional.

Volviendo al caso de la ED, desde su fundación, los discursos que giraron a su alrededor la catalogaron como un espacio destinado a enriquecer el arte nacional y difundir el ideario construido por los gobiernos posrevolucionarios. Tal como lo enunció el CBA al puntualizar que la danza mexicana se construía con el único propósito de fungir como una herramienta de formación de identidad nacional. Por ello, se exigió que la ED realizara obras inspiradas en los bailes populares mexicanos, así como en las danzas rituales prehispánicas y en otros motivos, como la misma Revolución (Tortajada, 1996).

A pesar de enfrentar una serie de dificultades que obstaculizaban su funcionamiento, la ED rápidamente tomó la batuta en el camino de la institucionalización de la ejecución y creación dancística. Mediante materias como Baile Mexicano y Ritmos Elementales, así como de los laboratorios de investigación escénica, algunos de los docentes trabajaron con el fin de academizar, sistematizar y convertir en productos teatrales los elementos recopilados por las Misiones Culturales (Mérida, 2002). Con el paso de los años, la escuela comenzó a erigirse como la autoridad indiscutible en el ámbito de la danza mexicana. Esa concepción se extendió entre la población del país e, incluso, fuera de él. Un claro ejemplo de ello son las solicitudes que llegaban a las diferentes instancias de la SEP, pidiendo información sobre la forma “correcta” de ejecutar la danza mexicana. Todas ellas fueron encausadas a la ED, con lo que se reforzó su imagen como rectora del proyecto artístico.

A modo de ejemplo, vale la pena mencionar los siguientes casos. La Secretaría de Relaciones Exteriores (1934) le mandó al director de la ED, Carlos Mérida, una carta pidiendo un informe sobre los trajes, la música y las danzas mexicanas para mandarlas con motivo ilustrativo al consulado de San Diego, California, en Estados Unidos. En el mismo año, cuando Hestes Proctor, supervisor de Artes Dramáticas de San Francisco, California, envió a la SEP el siguiente mensaje: “Estoy deseoso de obtener información respecto a las danzas en México. ¿Tiene libros de música y pasos de estas danzas? O me puede decir, ¿dónde pueden comprarse estos libros?” (Proctor, 1934), se le canalizó nuevamente a la ED. Mérida envió el título de los textos *Danzas mexicanas* y *14 danzas indígenas mexicanas* al solicitante, señalando que esos eran los únicos editados sobre el tema hasta ese momento.

Respecto a las solicitudes nacionales, puedo señalar que fueron muchas, la mayor parte de ellas pidiendo a la ED que enviaran profesoras a

distintas instancias para que enseñaran correctamente la danza mexicana. Un ejemplo es el de Celedonio Cano, jefe del Departamento de Educación Primaria y Normal que, en 1934, reenvió una solicitud del director de la Escuela Nacional de Maestros (ENM) que se resume en los siguientes términos:

Desde que inició sus funciones en esta escuela la sección de estética no se entiende [refiriéndose a la sección de estética de la Escuela Normal de Maestros], cerca de 100 alumnas del curso de educadoras y del departamento profesional han solicitado con entusiasmo que se les impartan enseñanzas de danzas regionales y coreografía en general, y como de realizarse este deseo recibiría un fuerte impulso a la educación estética y se desterrarían bailes inadecuados y hasta perniciosos para nuestra propia cultura, muy atentamente ruego a usted se sirva gestionar ante el Departamento de Bellas Artes se comisione en esta escuela una maestra de danza (Cano, 1934).

Así, es posible identificar un buen número de casos en los que se apelan a la ED como portadora de la verdad sobre la danza mexicana y, por tanto, como rectora del proyecto artístico encaminado a construirla con base en los *valores nacionales*. Ambos aspectos fueron relevantes durante el proceso de construcción de estereotipos de bailes: la ED dictaba cómo debían verse, enseñarse y cuáles eran los contenidos apropiados para construirlos. De esta manera, el Estado tuvo control sobre la producción dancística en términos del arte nacional, lo que consiguió condensándola en un órgano educativo, beneficiado por su impulso económico y político, y convirtiendo la producción emanada de la ED en el discurso hegemónico y oficial. Incluso existieron casos en los que diferentes personas, principalmente mujeres con una formación particular en danza, acudieron a las autoridades del Departamento de Bellas Artes (DBA) y de la ED para solicitar la validación de sus conocimientos y así insertarse en el ámbito laboral⁸ del país⁹.

⁸ Al respecto, es interesante resaltar que Sara Aguilar (2016) plantea que, a lo largo de la década de 1930, fue muy complicado para las clases bajas de la sociedad vivir con un solo sueldo, es decir, el del hombre de la casa. Por ello, muchas mujeres se vieron en la necesidad de incorporarse a labores como empleadas en comercios, o como secretarías, taquígrafas, enfermeras y profesoras, todo esto con el afán de contribuir a las necesidades de su hogar, no con la esperanza de construir un camino profesional.

⁹ Algunas de estas solicitudes se pueden consultar en el Archivo General de la Nación, fondo Manuel Ávila Camacho, caja s.n., expediente 35.

Durante los primeros años de su funcionamiento, la ED trabajó, no sin dificultades, con relativo apego al plan de estudios. No obstante, con el paso del tiempo las instituciones mexicanas reafirmaron la utilidad de la danza como portadora del mensaje identitario, por lo que comenzaron a exigir a los profesores y directivos que colaboraran en un sinnúmero de eventos públicos, convocados por los más diversos organismos. Esto se hizo patente en el contexto del gobierno de Lázaro Cárdenas (1978) que sostuvo, como uno de sus objetivos, divulgar la cultura entre todos los sectores sociales, sobre todo, entre las masas de estudiantes y trabajadores. De esta manera, la escuela comenzó a recibir solicitudes de colaboración para eventos como la conmemoración de la muerte de Emiliano Zapata (Departamento de Bellas Artes, 1935a); la inauguración de la Feria del Libro Revolucionario (Departamento de Bellas Artes, 1936); varios montajes del *Ballet Simbólico de Masas 30-30*¹⁰, sobre todo en el Estadio Nacional (Gorostiza, 1938); el Festival Cultural organizado por el Partido Nacional Revolucionario (PNR) en el Teatro Hidalgo, en el que la ED participó con varios números dancísticos (El Nacional, 1937); en diferentes eventos organizados por la Universidad Obrera (Campobello, 1937a); el Homenaje a Madero y Pino Suárez, orquestado por la SEP en el marco de la campaña “Pro-Democracia” en el Palacio de Bellas Artes (El Nacional, 1938a); estuvieron presentes en el concierto cultural de música y arte indigenista organizado por el Frente Indigenista de América y la *Revista Indoamérica* (El Nacional 1938b); por mencionar algunos ejemplos.

Con el paso del tiempo, dicha tendencia fue acentuándose, al grado de dejar poco tiempo a la formación de los alumnos, que debían estar preparados en caso de que se les requiriera para colaborar. Poco a poco, esa dinámica comenzó a desdibujar el deseo de originalidad de las puestas en escena, pues se reforzaron los arquetipos de *mexicanidad* que se empezaron a elaborar a partir de la sistematización y academización de los bailes populares para ser presentados en los escenarios. Además, el trabajo de la escuela, al ser empleado más como un adorno en los eventos públicos, perdió relativa autonomía escénica, pues se llevó a los escenarios en el marco de eventos que incluyeron, dentro de su estructura, diversos componentes: discursos políticos, música, homenajes y, claro está, danza. Tal circunstancia pareció acentuarse paulatinamente con la llegada de otras artistas al territorio nacional, mismas que se beneficiaron del apoyo oficial mexicano para crear su propia versión de la danza mexicana.

¹⁰ El nombre de la pieza alude a las armas usadas durante la lucha revolucionaria que se conocían como carabinas 30-30.

II. ¿De regreso al espectáculo? El fomento al turismo y la danza

En conjunto, lo anterior derivó en una progresiva mercantilización de las manifestaciones dancísticas creadas por la ED, que se convirtieron en números conocidos entre la población de la Ciudad de México. La buena aceptación del público que concibió los cuadros escénicos como representación de lo verdaderamente mexicano, los llevó a convertirse en piezas muy populares. Las autoridades, que cada vez exigían mayor colaboración de la escuela, llegaron a identificar sus números preferidos y los solicitaron según lo requiriera el evento. Tal fue el caso del jarabe tapatío, del cual las hermanas Campobello hicieron su propia versión, en la que Nellie ejecutaba el papel del hombre y Gloria el de mujer (Del Río como se citó en Tortajada, 1996); e *Ixtepec*, con coreografía de la directora de la ED, “un trasunto vivo de esencias criollas y auténticas supervivencias de la realidad mexicana” (Tiempo, 1944, p. 39).

Del carácter instrumentista que adquirió la producción dancística dan cuenta los informes enviados por Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza (END), desde 1937, al DBA¹¹. A partir de ese año, es posible apreciar un aumento en las solicitudes de colaboración, que eran incluidas como parte del informe mensual de actividades de la Escuela. La demanda fue tanta que la directora decidió crear dos cuerpos de baile representativos. Incluso, existen fuentes que nos dicen que existieron ocasiones en las que no fue posible cubrir todos los requerimientos porque coincidían en fechas. Asimismo, a los alumnos que formaban parte de los grupos representativos se les sancionaba si no acudían a los llamados, aun cuando fueran de último momento (Campobello, 1937b).

Esta tendencia se vio afianzada por la necesidad de sobrevivencia de la institución que en 1938 se convirtió en la END. Pese a que desde su fundación fue la rectora del saber dancístico nacional, hacia 1939 la situación cambió, ya que llegaron al país dos bailarinas norteamericanas: Anna Sokolow y Waldeen. Cada una de ellas contó con el apoyo, en mayor o menor medida, del DBA para poner en marcha un nuevo proyecto para construir la danza mexicana a través del lenguaje de la danza moderna¹² norteamericana y alemana, respectivamente (Bidault, 2013). Dichos emprendimientos fueron antagónicos a la END que, desde que Campobello asumió la dirección, privilegió el lenguaje de la danza clásica o ballet para sus puestas en

¹¹ Al respecto, se pueden consultar los informes mensuales enviados por Nellie Campobello al DBA, albergados en el Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. (ENDNyGC), particularmente en el fondo Escuela Nacional de Danza 1938-1945, sección Correspondencia enviada.

¹² Podemos definir a la danza moderna como un género de danza escénica caracterizado por el rechazo a las posturas rígidas del ballet y a las zapatillas de punta (Petrozzi, 1996).

escena. Ante la novedad de la propuesta moderna, las instituciones mexicanas desviaron su atención y dejaron a la END relegada del ámbito de la creación dancística. Si bien, en el periodo comprendido entre 1943 y 1947, la END tuvo un resurgimiento medianamente exitoso en el ámbito teatral mexicano, gracias a la fundación del Ballet de la Ciudad de México (BCM), que más que dar continuidad al proyecto previo buscó construir un ballet mexicano, siguiendo la tradición europea (Tiempo, 1943). Su actividad fue transitoria y opacada por la consolidación del lenguaje moderno de la danza que, mediante el recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), encaminó los esfuerzos de codificación de la danza mexicana mediante la Academia de la Danza Mexicana (ADM), que se convirtió en la nueva institución rectora del proyecto artístico y cultural (Tortajada, 1996).

Esta coyuntura ha hecho que la historiografía que se ha propuesto reconstruir la historia de la danza en México abandone el caso de la END a partir de 1940 –salvo cuando se trata del BCM–apelando a su poca relevancia dentro del proyecto de codificación de la danza mexicana, con excepción de estudios muy puntuales que buscan escribir la historia misma de la institución (Ramos, 2009; Segura, 2016; Tortajada, 2020). Sin embargo, mi propuesta es reconocer que, hacia 1940, la danza mexicana se convirtió en un *concepto*, en los términos que sintetiza Reinhart Koselleck (2009, 2012), pues logró englobar diferentes formas de hacer y entender a la práctica¹³. Fue capaz de referirse, tanto al campo de la creación artística constituido entorno a la ADM, como a los bailes típicos que continuaban ejecutándose en sus comunidades de origen, y a la reproducción destinada al entretenimiento, a la decoración de eventos y la atracción de turistas. Estas tres últimas funciones recayeron en la END, por lo que es fundamental incluirla dentro de la reflexión histórica sobre el desarrollo de la danza mexicana¹⁴.

Como he señalado párrafos más arriba, la tendencia utilitarista de las instituciones respecto al trabajo emanado de la END contribuyó a construir y difundir estereotipos dancísticos. Sin embargo, la apropiación del material no se limitó a ello, ya que pronto se incorporó a un nuevo ámbito,

¹³ Para Koselleck, un concepto es un fenómeno histórico conformado por contenido lingüístico y extralingüístico, observable en la realidad social que se desarrolla en tiempos plurales y simultáneos. Si bien se identifica mediante una palabra, se distingue de ella por su incapacidad de ser definido, pues no hace referencia a un objeto en sí, si no a un conjunto de relaciones históricas. El concepto es un conjunto de ideas con la capacidad de ordenar otras ideas y explicarlas. El concepto no es solo un reflejo de la historia, si no un factor de cambio en la misma.

¹⁴ No pretendo desarrollar tal premisa en este texto; no obstante, enunciarla me permite reconocer, en el caso de la ED, un posible retorno a la lógica de la danza de espectáculo, sin que ello implique que las instituciones nacionales interrumpieran el proyecto cultural y artístico emprendido en 1932.

esta vez ya no identitario, sino comercial: el turístico. Una vez avanzado el proceso de estructuración de la danza mexicana, se buscó proyectar el resultado al extranjero como un divertimento atractivo para turistas emocionados por la imagen pintoresca, alegre y exótica que se les intentó vender. Esto, de alguna manera, consolidó la aspiración vasconcelista de utilizar el arte para fortalecer a México al mostrarlo como un país de cultura sólida y original (Tortajada, 1996). El papel de la END en este proceso ya se podía vislumbrar desde los ejemplos que he citado previamente, mismos que dan cuenta de la reafirmación del trabajo de la escuela como el verdadero portador de la forma de hacer danza.

Ahora bien, en lo que respecta al estímulo al turismo, he de mencionar que fue una preocupación presente desde el gobierno de Lázaro Cárdenas. Esto llevó, entre otras cosas, a prestar mucha más atención a la política exterior, dando paso a la apertura de México a otros países, sobre todo Estados Unidos. Asimismo, las políticas culturales ocuparon un espacio importante en la agenda del gobierno, pues fueron acompañantes e incluso medios obligados para los cambios políticos, sociales y económicos dentro del país, conducidos por la SEP y, para el caso artístico, implementadas por el DBA, legitimando, dentro y fuera del país, determinadas producciones como representaciones de lo mexicano. Esto incluyó a la danza. De la misma forma, se promovió la profesionalización del artista, exigiendo más rigor, crítica y reflexión. De esta manera, se pensó que el patrimonio artístico era una forma de propaganda que funcionaría para "suministrar y enfatizar el nacionalismo", dentro y fuera del país (Cruz Porchini, 2016, pp. 21-25). No obstante, para abordar el caso de la difusión internacional de la danza mexicana, el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) resulta más esclarecedor.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial hizo que Europa perdiera atractivo para los viajeros, lo cual fue un factor explotado por el gobierno mexicano en búsqueda de obtener una mayor cantidad de ingresos provenientes de Estados Unidos y América Latina (Fein, 1996). Para dar seguimiento y organizar todo lo relacionado con la iniciativa, el gobierno destinó un aumento de presupuesto al Departamento de Turismo dependiente de la Secretaría de Gobernación. Este estaba compuesto por tres secciones: Migración turística; Agencias y guías; y Registro, alojamiento e información. Pese a ello, se hizo patente la necesidad de un órgano destinado a encauzar los recursos del patrimonio artístico e histórico hacia el fomento al turismo. En consecuencia, se propuso ante la Cámara de Diputados la creación del Departamento Autónomo de Bellas Artes, Arqueología y Antigüedades que, entre otras cosas, se encargaría de coordinar actividades en las temporadas turísticas y realizar propaganda mediante la radio:

El fomento del turismo no tendrá un desarrollo efectivo si no se atienden con amplitud las actividades de apreciación artística, y la conservación tenaz y efectiva, de nuestras arqueológicas y monumentales [sic]. Así que no sólo se hace urgente e indispensable realizar una labor de concentración utilitaria de todas las actividades que se encargan de la instrucción y cultura sociales, sino la de obtener beneficios utilitarios en el ejercicio de esas mismas actividades, a semejanza de otros países, como Italia, que han sabido atraer la atención del turismo mundial, presentando con limpieza y llenas de atractivo, todas las bellezas naturales, sus monumentos, sus ciudades de carácter histórico (Cámara de Diputados, 1941).

El fragmento anterior muestra con claridad la posición que el gobierno tomó respecto a la relación turismo-arte. Rápidamente la *alta cultura* mexicana regulada por los órganos designados para su “correcta” creación, en conjunto con las características “pintorescas” y atractivas de la cultura nacional, se colocaron como un producto que se podía admirar con detalle al visitar el país. La danza mexicana, pero sobre todo los *bailes tradicionales* –estilizados por instituciones como la END– encajaron de forma conveniente con el proyecto de fomento turístico, pues su naturaleza alegre, llamativa y “mexicana” los convirtió en una atracción digna de ver.

En enero de 1942, el Departamento de Turismo de la Secretaría de Gobernación realizó un estudio con el fin de encontrar la manera de atraer visitantes procedentes de Cuba y Sudamérica. Los dos ejes del proyecto turístico fueron, por un lado, otorgar concesiones a las compañías de transporte de esos países y, por el otro, celebrar encuentros con los gobiernos extranjeros para dialogar sobre posibles tácticas de estímulo en el flujo turístico. Todo eso fue necesario porque debido a la “guerra con el Japón” (El Universal, 1942, p. 3) que sostenía Estados Unidos, el flujo de visitantes del vecino del norte disminuyó considerablemente y fue indispensable encontrar alternativas para compensar las pérdidas económicas que ello significó. Empero, existió un tipo de turismo norteamericano que era constante, integrado por familias o personas que venían frecuentemente al país a divertirse, ya fuera en las carreras de caballos, corridas de toros o comprando artesanías indígenas (El Universal, 1942).

Pese a ser conscientes de las dificultades que La Segunda Guerra Mundial le causaba al turista estadounidense, también se trabajó en estrategias para convertir a México en un destino popular en el vecino país del norte. Una de las principales herramientas empleadas fue la divulgación de propaganda de atracciones nacionales en un amplio número de revistas norteamericanas, así como las transmisiones de radio en estaciones

estadounidenses sobre la vida cultural y económica de nuestro país, todo con el fin de atraer turistas. También se promovieron proyectos para que el gobierno mexicano editara publicaciones sobre turismo para su distribución dentro y fuera del país. A su vez, se proyectaron películas breves sobre el patrimonio cultural y natural de México, así como de sus monumentos históricos y arqueológicos, los espectáculos y algunos otros aspectos atractivos de este. Ejemplo de ello fue la propuesta que se hizo para que se proyectaran cortos en el local de la SEP (Secretaría de Educación Pública, 1941) en el Rockefeller Center en Nueva York. Con ello se pretendía acondicionar un pequeño museo sobre la cultura mexicana, y una oficina permanente de propaganda turística. En ese tipo de grabaciones cinematográficas la danza mexicana participó activamente, en muchos de los casos mediante la ED. Podemos rastrear ejemplos de ello desde 1935, cuando, siendo director de la escuela Francisco Domínguez, se le solicitó la cooperación de la comunidad estudiantil para algunas grabaciones que se realizarían del Palacio de Bellas Artes y los alumnos a su cargo (Departamento de Bellas Artes, 1935b).

Otro caso representativo es el que encontramos cuando Antonio Haro (1944), jefe del Departamento de Educación Física y Estética, le solicitó a Nellie Campobello un contingente de alumnas para participar en la grabación de un evento en el Estadio Nacional mediante el siguiente argumento:

En vista de que por acuerdo superior se filmará una película a colores que será obsequiada al señor Secretario de Educación de los Estados Unidos de Norteamérica con objeto de estrechar más los vínculos de amistad de aquel país, ruego a usted se sirva disponer de 50 alumnas de ese plantel ataviadas con los trajes que usaron en la fiesta que tuvo lugar en el Estadio el 12 de los correspondientes (Haro, 1944).

Todos los esfuerzos que se realizaron en torno a la atracción de turismo y el reforzamiento de relaciones económicas con distintos países se efectuaron en el marco de la firme idea de que México era un campo propicio para las inversiones.

Fue tal la iniciativa de proyectar a México como destino turístico que, en más de una ocasión, se organizaron celebraciones en honor a turistas extranjeros, en las que se difundió propaganda *pro-México*. Los eventos mismos tenían el fin de convertir a los visitantes en divulgadores de las excelentes atenciones del país, así como de sus atractivos para visitar. Incluso, en el caso de la visita de turistas muy especiales, se planificaban grandes recorridos con fines diplomáticos entre países (Alemania, 1941).

En 1941, la Secretaría de Relaciones Exteriores (1941) mandó a imprimir un gran número de folletos con el fin de repartirlos en distintas ciudades de

Estados Unidos para informar a la población y hacer propaganda de México. Asimismo, inauguró el pabellón turístico mexicano dentro del Museo de Artes Populares en Toluca para desarrollar el turismo en el país. Ese tipo de acciones se acompañaron de las clases de español e historia de México que comenzaron a impartirse en distintos estados norteamericanos, para informar y despertar el interés por la *riqueza nacional* a los jóvenes y niños desde temprana edad. Es interesante señalar que tal parece que, en muchas de las clases mencionadas, también se incluía la enseñanza de costumbres y bailes mexicanos. Un caso ilustrativo fue el de José Grande (1944), quien escribió al Departamento de Turismo de México argumentando lo siguiente:

Soy maestro de la escuela superior de Cranston, Rhode Island, donde enseñé el español y un poco de la cultura española y latinoamericana. Ahora estamos preparando un programa para el Día de las Américas, el 14 de abril, y queremos hacer mucho sobre México. Por ejemplo, queremos aprender el Jarabe Tapatío o el Jarabe de Chiapas. Por este Día de las Américas, podríamos usar varios papeles y fotografías, libritos, etc. Para informar al público de las bellezas de México, si tuviéramos estos a nuestra disposición. En cuanto está en su poder, tengan ustedes la bondad de ayudarme a encontrar las cosas supracitadas [sic] (Grande, 1944).

En efecto, la enseñanza de las culturas latinoamericanas en otros países, principalmente en Estados Unidos, fue un medio para informar y atraer turismo. La solicitud del maestro José Grande fue canalizada a la END para ser resuelta. Si bien, desde su fundación la Escuela tuvo como uno de sus objetivos principales la instauración de la danza mexicana con fines políticos e ideológicos, para la década de 1940 nos damos cuenta de que también se le dio uso dentro del panorama económico, mediante su incorporación al plan de trabajo para el fomento del turismo hacia México.

En buena parte de los medios que se emplearon para el fomento del turismo, una de las principales atracciones fue la vida artística y cultural mexicana. En ella no solo participaron los mariachis y se mostraron los jaripeos, sino también las danzas y bailes de cada estado, que se ofrecían como *tradicionales* y *regionales*. Sin embargo, la mayoría de ellos ya estaban estructurados para su ejecución escénica dentro de programas de actividades que se ofrecían a los visitantes. Es importante resaltar que, para esos momentos, muchos de los bailes y danzas ya eran denominados a partir del nombre genérico y representativo con el que se les conoce hasta la fecha. De esta forma, tales cuadros dancísticos pasaron a formar parte de los productos comerciales en aras del turismo.

Un caso interesante para ejemplificar lo anterior es el de la revista *Población* editada para la “divulgación demográfica” (*Población*, 1944b, p. 2) y el turismo. En sus primeras hojas se podía encontrar una sección dedicada a las celebraciones regionales de cada estado del país organizadas mes por mes. Como es de esperarse, se mencionaba lo más atractivo como los fuegos artificiales, las ferias y los bailes regionales. Lo que más llama la atención es que, en el caso de muchos estados, los bailes se ofrecían como representativos de toda su región. Por ejemplo, en Teotihuacán se mencionaron las danzas de Apaches y de Moros y cristianos; para Oaxaca nombraron la Fiesta Folklórica en el Centro del Fortín, en la que se ejecutó la danza de la pluma por grupos de indígenas; en Veracruz se mencionaban las danzas de Los Negritos, Guaguas, Tocatines, Voladores, Moros y Españoles; respecto a Chihuahua, las danzas de Matlachines fueron las elegidas. Cada una de las festividades iba acompañada de los medios de transporte disponibles para llegar a la localidad.

En los mapas que se hicieron sobre las rutas turísticas de distintos estados del país también se incluyeron los *divertimientos culturales*. Como muestra de ello, en el *Mapa turístico del Estado de Veracruz* editado por el Gobierno del Estado, se apreciaba “de forma gráfica y atractiva” los productos y actividades de todas y cada una de sus regiones (Gobierno del Estado de Veracruz, ca. 1944, p.13). De la misma manera, en un cartel en inglés que se realizó para propaganda sobre México, se redactó lo siguiente: “Encantador Michoacán, donde los turistas en tiempo de paz vieron La Danza de los Viejitos, está rodeado del olor de los árboles y la resina” (*Mapa turístico de Michoacán*, ca. 1944).

En suma, puedo señalar que el proceso de institucionalización de la danza mexicana y el trabajo de rescate, clasificación, enseñanza y difusión de las danzas realizado por la END tuvo injerencia en el proyecto turístico durante la gestión de Ávila Camacho. Como podemos ver, en la propaganda turística mexicana son recurrentes los paisajes pintorescos y alegres, llenos de fiestas, tradiciones, herencia prehispánica y danzas. Es precisamente en éstas donde resaltó la figura del charro y de la china poblana como estereotipo del *ser mexicano*. Además, fue muy común que mujeres vestidas de tehuana, niños con sus trajes típicos o vestidos con ropa de manta, fueran las imágenes que aparecían en carteles, folletos y revistas¹⁵.

En conjunto, los esfuerzos del gobierno mexicano desembocaron en un exitoso programa turístico que, en palabras de un visitante norteamericano

¹⁵ En el Fondo Manuel Ávila Camacho, resguardado en el Archivo General de la Nación, dentro de la caja 15, es posible encontrar ejemplos de esto. Los documentos a los que me refiero específicamente se localizan en el expediente 704/170.

que escribió al presidente Ávila Camacho en 1945, convirtió a México en “el paraíso de todos los americanos amantes de viajar”¹⁶ (*Carta a Manuel Ávila Camacho*, 1945). Entre las remesas que se obtenían de la llegada de turistas y su demanda de comida, servicios y entretenimiento, los teatros y demás atracciones culturales fueron muy redituables, ya que representaban del 8 al 10 % del presupuesto que los viajeros gastaban en nuestro país (Bata, 2018).

La danza fue sin duda uno de los principales atractivos turísticos, y se incluyó ampliamente en todas aquellas actividades culturales o de entretenimiento en las que los visitantes invertían dinero y tiempo. Como señala Ricardo Pérez-Montfort, el jarabe tapatío era la cúspide de “la fiesta mexicana”, llena de bailes, atuendos y artesanías ofrecidos como lo “típico” y “nacional” (2007, p. 291), y tuvo un éxito real entre los turistas que se apropiaron del estereotipo del pintoresco y alegre país que más tarde se consolidaría en la historia a través del Ballet Folklórico de Amalia Hernández.

III. Reflexiones finales

Como he dado cuenta, a lo largo de la década de 1940 es posible identificar un cambio en la significación que tuvo el trabajo dancístico de la END. Mientras que durante los primeros años de actividad su labor pareció estar inscrita dentro del proyecto de construcción de la danza mexicana en términos del arte nacional, con el paso del tiempo y ante la diversificación de esta, sus productos escénicos comenzaron a ejecutarse dentro de una lógica más cercana al espectáculo.

A continuación, analizo brevemente algunos de los aspectos que me llevan a afirmar que la producción dancística de la ED transitó hacia la danza de espectáculo. En primer lugar, el retorno de los productos dancísticos al ambiente de la comercialización y la atracción de los consumidores. Si bien, para el caso de los escenarios mexicanos de principios del siglo XX, los empresarios se valieron de las danzas cosmopolitas y sicalípticas para atraer ganancias, la inserción de los arquetipos dancísticos producidos por la END en el proyecto turístico respondió a criterios muy cercanos: ofrecer un producto escénico, que fuera capaz de resultar atractivo, entretenido y reproducible. De ello se deriva la segunda coincidencia, es decir, el abandono de la originalidad.

Como he mostrado, la danza de espectáculo dejó de lado la preparación técnica y los elaborados discursos escénicos para suplirlos con cuadros

¹⁶ El documento que menciono no cuenta con el nombre del autor, no obstante, es posible consultarlo en el Fondo Manuel Ávila Camacho del Archivo General de la Nación, dentro de la caja 1142. El legajo es el número 3, puntualmente en el expediente 704/170.

sencillos, pero atractivos, ya fuera por novedosos o por transgresores. Algo similar sucedió con la danza mexicana emanada de la ED, lejos de la preocupación de lograr articular un lenguaje original que proyectase un discurso de unidad coherente con el proyecto de nación posrevolucionario, se convirtió en un cúmulo de puestas en escena estereotipadas, que se reproducían con el fin de divertir al público, nacional y extranjero, lo que derivó en un aumento de ganancias económicas.

Por último, encuentro que la intención original de que la danza mexicana funcionara como conducto para promover el proyecto de nación revolucionario, la llevó a ser un producto digerible y conocido por todos los sectores de la población. Esta característica resultó beneficiosa en la transición hacia el espectáculo comercial, pues pareció factible difundirla incluso entre grupos de personas ajenas a los límites nacionales, lo que amplió su posibilidad de comercialización, al no ser construida como un producto destinado únicamente para la esfera culta de la sociedad mexicana. El análisis de estos elementos me permite afirmar que existen coincidencias entre la danza de espectáculo y la dinámica de producción escénica de la END.

Asimismo, señalo algunos de los factores que llevaron a la institución a transitar hacia el campo de la danza de espectáculo: 1) la intensificación del utilitarismo de la producción escénica de la END por parte del Estado mexicano; 2) el abandono que sufrió el proyecto cultural de la END ante el embate de la danza moderna y el desplazamiento del apoyo oficial hacia ésta; 3) el proyecto de fomento turístico que el Estado mexicano puso en marcha y que utilizó las producciones escénicas, particularmente a la danza, como parte de la mercancía disponible para el consumo de los visitantes; 4) la solidez del trabajo de la END, pues al constituir el proyecto más consolidado y enfocado principalmente a la producción de cuadros escénicos que representaran la *esencia de lo mexicano*, resultó el más apropiado para los fines comerciales del gobierno.

Así, la danza de espectáculo fue una herramienta importante para afianzar los intereses del Estado mexicano. No obstante, la historiografía ha dejado de lado el estudio de su vínculo, asociando a la mayor parte de este tipo de prácticas dancísticas al entretenimiento de los sectores populares. Reconocer que progresivamente la producción de la ED transitó hacia la danza de espectáculo me lleva a proponer que es necesario repensar el desarrollo histórico de la propia institución y del proyecto de la danza mexicana, puntualizando que la danza de espectáculo también desempeñó una labor relevante. La continuidad de la ED dentro del proyecto cultural posrevolucionario estuvo sujeta al proceso de diversificación de la danza mexicana que, desde mi perspectiva, se convirtió en un *concepto* que, en su amplitud, muestra que el campo dancístico profesional en México

se hizo múltiple y complejo, por lo que continuar estudiándolo como un proyecto lineal, uniforme y unidireccional puede mermar las posibilidades explicativas del fenómeno.

Por el contrario, comprender que las actividades que no estuvieron enmarcadas dentro del área del arte no dejaron de ser parte fundamental en el proceso de consolidación del ideario cultural posrevolucionario, conduce a apreciar que éste encontró formas de transformar los productos culturales a su alcance para dar respuesta a las necesidades que el paso del tiempo y el cambio de las circunstancias le exigieron. Además, enfatiza la complejidad del campo de la danza y su relevancia para la consolidación del Estado posrevolucionario, aportando en el ámbito de lo cultural, de lo político e, incluso, en el fomento a la economía.

Atendiendo la propuesta que aquí planteo sería posible preguntarnos sobre el papel de la ED como precursora de la labor desarrollada por personajes como Amalia Hernández que, algunas décadas más tarde, consolidó la danza mexicana de espectáculo. Asimismo, es posible cuestionarnos sobre la coexistencia de formas de hacer danza en el marco del proyecto cultural posrevolucionario, la función que cada una de ellas tuvo y los vínculos que entablaron con el Estado. De la misma manera, parece necesario un estudio que explique con mayor detenimiento los motivos que condujeron al gobierno mexicano a promover la creación de una danza de espectáculo financiada y aprobada por él mismo. Finalmente, analizar los usos económicos que se le ha dado a la danza mexicana a lo largo de la historia, sobre todo en el marco de los proyectos de fomento al turismo, parece un estudio factible y necesario.

En suma, concluyo señalando que esta reflexión es un esbozo de una propuesta distinta para abordar la actividad dancística de la END y su injerencia en el desarrollo de la danza a lo largo de las siguientes décadas. Considero que aproximarnos a su estudio desde esta perspectiva podría contribuir a repensar su papel y sus contribuciones al devenir histórico de la danza, así como la propia dinámica de la actividad dancística promovida por el Estado con diferentes objetivos.

Referencias

- Aguilar, S. (2016). "Industrias del hogar: mujeres, raza y moral en el México posrevolucionario". *Revista de Historia Iberoamericana*, 9(1), pp. 10-27.
- Alemán, M. (presunto). (Febrero de 1941). [*Programa de evento turístico organizado por la Secretaría de Gobernación*]. Manuel Ávila Camacho (c. 972, exp. 573.12/10). Archivo General de la Nación f. 14.
- Aulestia, P. (2011). *Despertar de la república dancística mexicana*. México: Ríos de tinta.
- Bata, K. (2018). *La institucionalización de la danza en la Ciudad de México. Entre el arte y el nacionalismo (1920-1947)*. (Tesis de Licenciatura en Historia). Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- _____. (2021). *De las variedades al arte nacional: la danza de espectáculo en la ciudad de México, 1909-1920*. (Tesis de Maestría en Historia). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bidault, S. (2013). *Nellie Campobello. Una escritura salida del cuerpo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Campobello, N. (25 de marzo de 1937a). [*Informe semanal que rinde la Escuela de Danza*]. Escuela Nacional de Danza 1937-1945, (correspondencia enviada, c. 3). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza, f. 1.
- _____. (02 de septiembre de 1937b). [*Comunica la baja de la Escala a la Srta. Guillermina Bravo por indisciplina*]. Escuela Nacional de Danza 1937-1945 (correspondencia enviada, c. 3). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 74.
- Cámara de Diputados. (1941). [*Propuesta de creación del Departamento Autónomo de Bellas Artes, Arqueología y Antigüedades*]. Manuel Ávila Camacho (c. 0786, exp. 545.3/24). Archivo General la Nación, f. 2.
- Cano, C. (1934). [*Carta de la Escuela Nacional de Maestros*]. Escuela Danza 1932-1937 (c. 1, exp. correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 5, 8 y 9.
- Carbajal, C. (2015). *El nacionalismo en transición. La institucionalización de la danza de concierto. Debates ideológicos, artísticos y vínculos políticos*. (Tesis de Maestría en Historia). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- _____. (2020). *Los espectáculos masivos y las coreografías monumentales en la posrevolución mexicana 1924-1940*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Cárdenas, L. (1978). *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales de años nuevo 1928-1940*. México: Siglo XXI Editores.

- Carta a Manuel Ávila Camacho. (1945). [*Carta a Manuel Ávila Camacho*]. Manuel Ávila Camacho (c. 0804, exp.548.2/10). Archivo General de la Nación, f. 6.
- Cruz Porchini, D. (2016). *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo, 1937-1940*. Secretaría de Relaciones Exteriores, México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Dallal, A. (1986). *La danza en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (2007). *Los elementos de la danza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Departamento de Bellas Artes. (10 de abril de 1935a). [*Solicitud de colaboración de la Escuela de Danza*]. Escuela Danza 1932-1947 (c. 1, exp. correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 57.
- _____. (1935b). [*Cooperación estudiantil para grabación en el Palacio de Bellas Artes*]. Escuela Danza 1932-1947 (c. 1, exp. correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. s.n.
- _____. (1936). [*Feria del Libro Revolucionario*]. Secretaría de Educación Pública (Departamento de Bellas Artes, c. s.n, exp. 3). Archivo General de la Nación, f. 1.
- Eco, H. (1948). *Apocalípticos e Integrados*. México: Ediciones Era.
- El Nacional. (22 de febrero de 1938a). "El homenaje a los héroes". [Archivo de periódico]. *El Nacional*, (p. 4.).
- _____. (25 de junio de 1938b) "Gran concierto cultural de arte indígena, para mañana". [Archivo de periódico]. *El Nacional*, (p. 1).
- _____. (11 de julio de 1937). "Festival de Cultural del PNR". [Archivo de periódico]. *El Nacional*, (p. 6).
- El Universal. (11 de enero de 1942). "El turismo en el país". [Archivo de periódico]. El Universal, (p. 3).
- Fein, S. (1996), "La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos". En Durán, I., Trujillo I. y Vereá, M. (Coord.), *Encuentro y desencuentros en el cine* (pp. 41-58). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Gay, P. (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. España: Paidós.
- Gobierno del Estado de Veracruz. (ca. 1944). [*Mapa turístico*]. Manuel Ávila Camacho (c. 0804, exp. 548.2/1). Archivo General de la Nación, f. 13.

- Gorostiza, J. (julio de 1938). [Oficio dirigido a Nellie Campobello]. Escuela Nacional de Danza 1937-1945 (oficio externo, c. 4, exp. Correspondencia enviada). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 91.
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es cultura popular?* Valencia: Universidad de Valencia.
- Grande, J. (27 de diciembre de 1944). [Carta enviada al Departamento de Turismo]. Manuel Ávila Camacho (c. 0804, exp. 548.2/1). Archivo General la Nación.
- Haro, A. (1944). [Solicitud de colaboración de la Escuela Nacional de Danza]. Escuela Nacional de Danza 1938-1945 (c. 15, exp. Correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.
- Hernández, S. (2012). *Danza y Nacionalismo en México (1931-1956)*. (Tesis de Maestría en Historia de México). Universidad de Guadalajara, México.
- Koselleck, R. (2009). "Introducción al Diccionario histórico de conceptos político-sociales básicos en lengua alemana". *Revista Anthropos*, (223), pp. 92-105.
- _____. (2012). *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- Mapa turístico de Michoacán (ca. 1944). Manuel Ávila Camacho (c. 1150, exp. 404/786). Archivo General de la Nación, f. 4.
- Mediv, T. (1982). *El minimato presidencial: historia política del maximato (1928-1935)*. México: Ediciones Era.
- Mérida, C. (2002). "La Escuela de danza de la SEP. Propósitos, programa, personal y reglamento". En Ramos M. y Cardona P. (Comp.), *La danza en México: visiones de cinco siglos* (pp. 364-368). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología A.C.
- Meyer, L. (2000). "La institucionalización del nuevo régimen". En Centro de Estudios Históricos. *Historia General de México* (pp. 823-879). México: El Colegio de México.
- Pérez-Montfort, R. (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Sociales de Antropología Social, Casa Chata.
- Población. (1944) "Calendario de celebraciones de la República- mes de julio". [Archivo de periódico]. *Población*, 10(33), p. 2.
- Proctor, H. (1934). [Carta a la Secretaría de Educación Pública]. Secretaría de Educación Pública (Departamento de Bellas Artes, c. 6, exp. 13), f. 1.

- Ramos, M. y Cardona, P. (2002). *La danza en México: visiones de cinco siglos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología A.C.
- Ramos, R. (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Fondo Nacional para la Creación Artística, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Reynoso, J. (2014). "Choreographing Modern México: Anna Pavlova in México City (1919)". *Modernist Cultures*, 9(1), pp. 80-98.
- Secretaría de Educación Pública. (1941). [*Propuesta de proyección de cortos en la Rockefeller Center*]. Manuela Ávila Camacho (c. 0804, exp. 548.3/4). Archivo General de la Nación, f. 13-14.
- Secretaría de Relaciones Exteriores. (02 de octubre de 1934). [*Solicitud de información*]. Escuela de Danza 1932-1935 (c. 1, exp. Correspondencia recibida). Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, f. 41.
- _____. (Febrero de 1941). [*Programa de mano*]. Manuel Ávila Camacho (c.972, exp. 573.12/10). Archivo General de la Nación, f. 14.
- Segura, F. (2016). *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Laripse editorial.
- Tiempo. (10 de noviembre de 1944). "Teatro-radio. Sífides mexicanas". [Archivo de periódico]. *Tiempo*, (p. 39) .
- _____. (26 de noviembre de 1943) "El nuevo ballet". [Archivo de periódico]. *Tiempo*, (p. 47).
- Tortajada, M. (1996). *Danza y poder*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____. (2000). *La danza escénica en la República Mexicana: nacionalista y vigorosa*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- _____. (2020). *85 aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. Danza que resiste y construye*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes.
- Vasconcelos, J. (1948). *La raza cósmica*. Recuperado de https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_V/VASCONCELOS/RA.pdf
- _____. (2001). *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Akram Khan y Georges Didi-Huberman: cuerpo-imagen abierto(a)s

Akram Khan and Georges Didi-Huberman: open(ed) body-image

Andrea Tirado Fernández

Cenidi Danza José Limón – Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

anetife@gmail.com

ORCID: 0009-0007-2897-3065

Original recibido: 19/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 25/09/2023

Resumen

El presente texto busca releer la danza del coreógrafo Akram Khan desde el pensamiento de Georges Didi-Huberman. Siguiendo al historiador del arte, se entenderá a la imagen no como mero soporte visual, sino la imagen como gesto, como acción. Para ello, es fundamental retomar su postura frente a las sublevaciones y el concepto de *imagen abierta* acuñado en su libro *L'image ouverte*. Didi-Huberman postula que las imágenes se abren y se cierran, así como nuestros cuerpos frente a ellas, mientras las observamos. Para él no existe imagen sin su gesto de apertura; abrir equivale a *desvelar*. La obra de Akram Khan con la que se dialoga, denuncia la explotación de soldados indios que lucharon al lado de las tropas británicas durante la Primera Guerra Mundial, es decir, se danza una sublevación. Así, ¿cómo pensar al cuerpo como imagen abierta? ¿Cómo volcarnos a esos cuerpos que se sublevarán y se rebelarán?

Palabras clave: danza, imagen, representación, sublevación, decolonial

Abstract

*This text seeks to reread the dance of choreographer Akram Khan from the perspective of Georges Didi-Huberman. Following the art historian's approach, the image will be understood not as a mere visual support, but as a gesture and as an action. To do this, it is essential to return to his stance towards uprisings and the concept of open image coined in his book *L'image ouverte*. Didi-Huberman argues that the image opens and closes, just*

like our bodies in front of them as we observe them. For him, there is no image without its gesture of openness, since to open is to unveil. The work of Akram Khan that engages in a dialogue, denounces the exploitation of Indian soldiers who fought alongside British troops during the First World War, in other words, it dances an insurrection. Therefore, how can we think of the body as an open image? How can we immerse ourselves in those bodies that revolt and rebel?

Keywords: *dance, image, representation, insurrection, decolonial*

Introducción

El presente texto busca un diálogo entre el coreógrafo inglés, Akram Khan, y el pensamiento del filósofo e historiador del arte, Georges Didi-Huberman. En particular desde la pieza *Xenos* (2018), la exposición *Sublevaciones* (2018) y el concepto de *imagen abierta* desarrollado por Didi-Huberman en *L'image ouverte* (2007). La finalidad del diálogo es entretejer un cruce entre ambos que permita reflexionar sobre lo que la danza puede –y tiene para– aportar al pensamiento crítico de la imagen o, incluso, al terreno de la representación y, a la inversa, cómo pensar la danza desde los estudios críticos de la imagen.

Si se elige a Didi-Huberman es por su bien conocida y peculiar relación con las imágenes. En efecto, para el filósofo, éstas son pensadas como eventos, actos, alteraciones en las que, de parte en parte, nuestro cuerpo se encuentra implicado, o más precisamente, es puesto en movimiento. Según el pensador francés, el espectador de imágenes no es un ente meramente pasivo y observador, al contrario, el acto de ver implica una verdadera participación corporal, es decir, una puesta en movimiento. De tal manera, si se sigue su pensamiento, la imagen debe entenderse menos como una representación y más como un gesto, como una acción que abre, que desvela y que nos pone en movimiento.

Es a partir de este argumento que me gustaría dialogar con la danza de Akram Khan, puesto que he extraído de la coreografía algunos instantes que resultan en imágenes que capturo y detengo. La danza de Khan es plasmada en imágenes extraídas del movimiento, mejor aún, el movimiento es fijado –sin que ello signifique estático– en imágenes. El interés de ello es pensar a Khan como un tejedor/creador de imágenes abiertas, así como pensar esas imágenes abiertas en su movimiento, es decir, en su coreografía. Por lo tanto, la danza de Khan no será analizada, en este caso, desde herramientas propias al análisis de movimiento, puesto que el interés es el diálogo con Didi-Huberman. Las imágenes creadas por Khan deberán ser comprendidas siguiendo al filósofo, esto es, como imágenes con las

que interactuamos y que ponen en movimiento a nuestro cuerpo, como si (con)movieran algo en él. Y, a la inversa, pensar las imágenes desde la danza permite concebirlas como un gesto, como esa acción a la que se refiere Didi-Huberman. Ahora bien, en la pieza elegida, *Xenos*: ¿cómo es ese movimiento?, ¿cómo es esa danza de Khan?, y ¿qué imágenes-gesto se producen? Debido al argumento particular de *Xenos* que detallaré más adelante, las imágenes generadas son unas que dan cuenta de una danza de la sublevación, de ahí que el paralelo se realice con la exposición homónima de Didi-Huberman.

I. Sublevación

En su exposición *Sublevaciones*, Georges Didi-Huberman organiza una curaduría en torno al tema de la sublevación, más precisamente, sobre la representación de los pueblos y sus sublevaciones en el sentido de lo estético y lo político. Antes de continuar, es necesario hacer una primera acotación: en francés, la palabra para sublevación es *soulèvement*, y esta tiene dos connotaciones con las que el historiador del arte juega. *Soulèvement* es, a la vez, “llevar a alguien a la sedición o al motín” y “excitar indignación, promover sentimiento de protesta” (Real Academia Española, s.f., definición 1 y 2), como el hecho –acto– de “levantar”, o mejor: “estado de lo que está levantado” (Larousse, s.f., definición 1). Y esta ambivalencia en el vocablo es fundamental para comprender a la *sublevación* en su doble dimensión política (excitar indignación, promover sentimiento de protesta) y estética (el acto o estado de lo que está levantado). Pues, ¿cómo es estéticamente un cuerpo que se está levantando en un izarse a causa de un sentimiento de protesta? ¿Cómo se yergue un cuerpo para ponerse en acción? ¿Acaso por ello, para Didi-Huberman, hablar de sublevación equivale a hablar de movimiento? Y los movimientos, la sublevación, precisa él, son cosas que transforman (Canal Encuentro, 2020, 5m22s).

Por ende, la sublevación supone tanto un acto de transformación, de metamorfosis, como una puesta en movimiento –levantamiento– por parte del cuerpo. Aún más, el historiador del arte añade que lo más importante de las sublevaciones son, en realidad, los cuerpos, y con ello, los gestos. Quizá sea por este motivo que en la exposición se podía ser testigo de diferentes formas de representación de las “sublevaciones”: desde grabados de Goya, hasta instalaciones, videos o fotografías. Es decir, todo tipo de cuerpos levantándose, irguiéndose; cuerpos que se resisten a caer, ya fuera literal o figuradamente. Aunque también, como revelan las dos imágenes siguientes (ver Figuras 1 y 2), se presenciaban cuerpos-objetos que aludían a la sublevación mediante el mero movimiento que emanaban; como si apelaran a una danza de la sublevación.



Figura 1. "Patriot", de la serie *Airborne*, Dennis Adams (2002). Centre National des Arts Plastiques, París.



Figura 2. *Rote Band*, Roman Signer (2005). Concept, París.

"¿Qué es lo que nos levanta?"¹ pregunta Didi-Huberman, a lo que responde: "fuerzas, físicas, corporales, sociales. Por ellas transformamos la inmovilidad

¹ Todas las traducciones son propias.

en movimiento, el abatimiento en energía, la sumisión en revuelta” (Didi-Huberman, 2016a, párr. 6). “Transformar la inmovilidad en movimiento, la sumisión en revuelta”. ¿No puede ser ésta una forma de referirse a *Xenos*? En este solo, Akram Khan presenta una pieza cuya temática, a pesar de no ser enunciada de manera explícita, tiene que ver con la sublevación. *Xenos* narra y denuncia la historia soterrada de los soldados indios enlistados en el ejército del Imperio Británico durante la Primera Guerra Mundial. Según el coreógrafo, la Historia, (o más precisamente su narración) puede llegar a ser hegemónica, pues, al estar escrita “por hombres blancos” (Khan, 2018), la construcción del relato histórico no narrará lo verdaderamente sucedido. Al contrario, se enfoca en las proezas y logros de estos *hombres blancos*, dejando en el olvido a todos esos *otros* que también participaron en ella. Por este motivo, para Khan fue fundamental encarnar las voces –y cuerpos– de aquellos soldados que cayeron en el anonimato de las trincheras, confrontados a lo absurdo y aleatorio de un combate del que siempre fueron extranjeros –*xenos*–; nunca había sido *su* combate. Así, lo que pretende Khan con esta y varias de sus piezas, es narrar *otra* historia, *otra* perspectiva: aquella de unas voces enmudecidas.

A partir de este argumento, Khan erige una danza que puede ser vista como una suerte de danza a manera de lucha entre la vida y la muerte, entre el olvido y la memoria; una danza-lucha entre la sublevación y la sumisión y, por qué no, entre la resistencia y la existencia. O aun, una danza-lucha que transforma el *abatimiento en energía y la sumisión en revuelta*. *Xenos* propone una reflexión política y poética sobre la identidad, la memoria y la humanidad; en tanto que “nuestros cuerpos son políticos” (Khan, 2018), Khan (en)carnará, literalmente, en un solo cuerpo –el suyo– a los millones de soldados desaparecidos, pronunciando así con su cuerpo su postura política.

Aunque no es el interés de este artículo realizar un análisis formal del movimiento de Khan, mencionaré únicamente algunos aspectos de su danza en *Xenos* para ponerlos a dialogar con las imágenes de sublevaciones de Didi-Huberman. Dancísticamente, la danza-lucha de Khan se deja ver gracias a un movimiento que podría ser calificado como *delirante*. Si el movimiento fuera puesto en palabras, nos hallaríamos frente a un individuo que repite una y otra vez la misma frase, la misma frase, la misma frase... una y otra y otra vez. Su movimiento se vuelve desquiciante, repetitivo, aparentemente sin sentido, intentando retratar un trayecto en vano, que no lo lleva a ningún lado, sino que simplemente permanece. Un movimiento que está solo siendo, sucediendo, en un tiempo gerundio que no concluye. ¿Cómo danzar en gerundio? El cuerpo de Khan crea formas que no llegan a culminar, esto es, el movimiento no concluye en una forma cerrada y delimitada que se pueda nombrar claramente. Al contrario, el cuerpo de

Khan se le sustrae a las palabras, pues, en el momento mismo en el que su cuerpo parece llegar a una forma definida, algo viene a interrumpirla, quebrando esa forma que podría haber tenido. Y esto es una constante en *Xenos*. De ahí que ser espectador de la danza de Khan nos vuelca a una suerte de presente en permanencia, como si escucháramos a Clarice Lispector declarar:

El presente es el instante en que la rueda de un automóvil a gran velocidad toca mínimamente el suelo. Y la parte de la rueda que aún no lo ha tocado, lo tocará en un futuro inmediato que absorbe el instante presente y hace de él pasado (2018, p. 19).

El presente es el instante en el que el cuerpo de Khan se deshace, se desfigura. ¿Cómo? Desdibujando(se) o desdanzando(se) en un futuro inmediato que absorbe el instante presente y hará de él pasado. Por ende, lo único que hay es una danza en presente en la que el cuerpo se des(hace), aunque en ese deshacerse, se está, en realidad, haciendo.

Por otra parte, conforme avanza la pieza, el cuerpo de Khan se cansa, se va quedando sin fuerzas, y es ahí en donde comienza esta lucha a manera de danza enunciada: entre la vida y la muerte, entre lo vertical y lo horizontal, entre el erguir y el yacer... En palabras de Didi-Huberman, es el abatimiento de Khan que él mismo transforma en energía, en fuerza. Entonces, ¿de qué se es testigo-espectador? Parece que de un cuerpo que busca desesperadamente salir de esa pereza en la que, en tanto cuerpo colonizado², se le quiere encerrar. Al contrario, ese cuerpo que danza levantándose quiere colocarse del lado de la acción, porque sabe que de ese lado se encuentra la vida. Se es testigo del cuerpo de Khan encarnando en él esos cuerpos que no han podido ser vistos, o bien, que fueron olvidados, por aquellos *hombres blancos* que han escrito una –su– Historia (hegemónica). La lucha es en contra de esos cuerpos hegemónicos que han querido aniquilar, acallar y soterrar, literal y figuradamente, bajo la tierra de las trincheras; en contra de esos cuerpos que pretenden sustraer la poca vida que les queda para que, por fin, dejen de sublevarse y yazcan perennes.

Ahora bien, ¿quiénes son esos que se sublevan? ¿Quiénes se levantan? ¿Quiénes se yerguen en un acto por recuperar lo que les está siendo arrebatado? “La gente que no tiene poder”, contesta Didi-Huberman (Canal Encuentro, 2018, 12m47s), y sin embargo, esos que se sublevan son potentes: “la sublevación es un gesto potente” (Canal Encuentro, 2018, 13m02s).

² Recuerdo que Khan está representando a soldados indios bajo la colonia británica. Por otro lado, la idea de una pereza atribuida a los colonizados es propuesta por Albert Memmi en *El retrato del colonizado* (2011) Temuko: Wallmapuwen, que desarrollaré enseguida.

Recalco aquí que el historiador del arte elige decir “gesto” y no otra palabra. “Sublevarse es arrojar a lo lejos la carga que pesaba sobre nuestros hombros y nos impedía movernos [...] es levantar los brazos hacia un futuro que se abre” (Didi-Huberman, 2016b, párr. 4). Y, ¿qué es lo que él mostraba en su exposición *Sublevaciones*? Eso precisamente: “brazos levantados hacia un futuro que se abre”. Exponía a la sublevación que, en tanto gesto, viene a derribar el agotamiento en el que “nos tiene la sumisión” (Didi-Huberman, 2016b, párr. 4). Es decir, se veían todo tipo de cuerpos (fotografías, videos, instalaciones, documentos) que, en el gesto de sublevarse, protestaban “con todos sus miembros”; cuerpos hechos de gestos intensos porque “saben decir «¡no!»” (Didi-Huberman, 2016a, párr. 7). Cuerpos que, frente a quienes los quieren anular o hacer de sus movimientos “movimientos imposibles”, oponen la “resistencia de fuerzas que son deseos” (Didi-Huberman, 2016b, párr. 3).

A partir de esto quizá se puede inferir que la sublevación va de la mano de una resistencia. ¿Frente a qué resistimos? ¿A caer? (¿Acaso en el olvido?) ¿A la opresión? ¿A la borradura? O bien, ¿se resiste frente al muro de la no-existencia? ¿Y cómo atravesar o derrumbar un muro sino izándonos sobre él o rompiéndolo? Por ende, si la sublevación conlleva una suerte de resistencia, puede que esta, a su vez, vaya de la mano con la idea de la existencia. Si los cuerpos sublevados oponen resistencia de fuerzas que son deseos, si las bocas se abren y exclaman el “no-rechazo y el sí-deseo” (Didi-Huberman, 2016b, párr. 4), ¿no puede ser el deseo otra forma de afirmar una existencia? ¿No es el deseo indestructible?

II. Resistir-existir

A esta altura huelga señalar que, en el acto de la sublevación, como en el vocablo, existe también un acto doble: tanto el de rebelarse como el de resistir y, por lo tanto, el de existir. ¿Qué es la resistencia sino la “acción y efecto de sobrevivir”? (Real Academia Española, s.f., definición 1). En consecuencia, quizá se pueda sugerir que la supervivencia sea entendida como una forma de afirmar, mediante la resistencia, la propia *existencia*. Para ello, es necesario realizar un breve apartado sobre algunos postulados de Albert Memmi para dar cuenta de cómo ciertas posturas decoloniales pueden enfatizar o reivindicar el gesto de la sublevación.

La Historia hegemónica a la que se refiere Akram Khan es, precisamente, aquella que abole o niega esas posturas *otras* de cierto modo no *oficiales*. Para ello apelo a Memmi (2011), quien expresa que el estatus del colonizado consiste, en primer lugar, en una serie de negaciones: “el colonizado *no*

es esto *ni* es lo otro”³ (p. 4), incluso, yendo más lejos: “el colonizado *no* existe como individuo” (2011, p. 4). Así, a partir de lo recién expuesto, ¿qué hay de sublevación y de resistencia en cuerpos colonizados? ¿Acaso la sublevación no es una forma de rebelarse en contra de este pensamiento que oprime y somete? ¿Acaso no es, como bien manifiesta Didi-Huberman, “ese decir ¡no!?” ¿No es ésa una manera de resistir, de oponer fuerzas y deseos inquebrantables frente a quienes lo quieren negar como individuo? La acción de sublevarse se presenta, efectivamente, como ese gesto intenso que, mediante una resistencia, le hace frente a un discurso hegemónico y deshumanizador que no considera a esas vidas como vidas porque no encajan dentro del marco dominante de lo humano (Butler, 2006).

Siguiendo a Memmi, el escritor asegura que el estatus del colonizado consiste en una suerte de deshumanización que lo despersonaliza y desrealiza. Por lo tanto, sublevarse equivale a ir a contracorriente de este pensamiento, puesto que así el colonizado se volvería visto, presente, en un hacer(se) *persona*, y eso es, justamente, lo que esos cuerpos están diciendo: “aquí estamos, resistimos”, y más aún, *existimos*. Son esas bocas que se abren para denunciar el *no-rechazo* y exclamar el *sí-deseo* que exhibía Didi-Huberman en su exposición.

Por otro lado, existe según Memmi, un cierto retrato mítico del colonizado que mencioné brevemente; este consiste en atribuirle al colonizado una “increíble pereza”, mientras que al colonizador se le atribuye “el gesto meritorio de la acción” (2011, p. 2). De esta forma, el gesto de la sublevación, como lo exhibía Didi-Huberman en *Sublevaciones*, y Khan con su cuerpo, demuestra que aquellos que se sublevan, aunque no tengan el poder, son potentes –y crean gestos potentes– al ir en contra de esta supuesta y falsamente atribuida pereza. Como lo develan las siguientes imágenes propuestas por Didi-Huberman, y los fotogramas seleccionados de *Xenos*, el cuerpo sigue resistiendo-existiendo mediante y gracias a sí mismo. El cuerpo solo se tiene a sí mismo (ver Figura 3, 4, 5, 6, 7 y 8).

³ Las cursivas son mías.



Figura 3. *Manifestantes católicos, Batalla de Bogside, Derry, Irlanda del Norte, agosto, Gilles Caron (1969).* Fondation Gilles Caron.



Figura 4. *Xenos, Akram Khan (2018).* Fotograma de video.



Figura 5. *Xenos*, Akram Khan (2018). Fotograma de video.



Figura 6. *Die Tänzerin Jo Mihaly*, Germaine Krull (1925).
Museum Folkwang, Essen.



Figura 7. Serie *Juchitán de las Mujeres*, Juchitán, Oaxaca, Graciela Iturbide (1983).

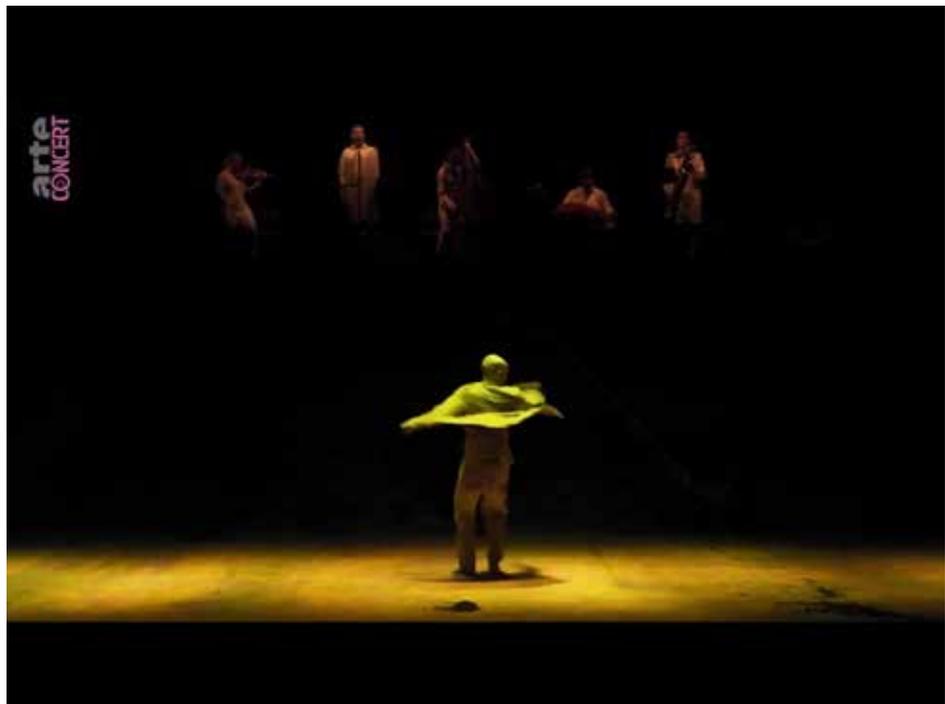


Figura 8. *Xenos*, Akram Khan (2018). Fotograma de video.

Y entonces, ¿qué tipo de imágenes emanan esos cuerpos que se izan para luchar en contra de la aletargada verticalidad? ¿Qué tipo de imágenes crea la sublevación? ¿Cómo leer estos gestos en su movimiento dancístico? ¿Puede existir una danza de la insurrección, así como existen estos gestos que ha develado Didi-Huberman? Y de ser así, ¿cómo nos relacionamos –espectadores– con este tipo de imágenes-gesto? ¿Dónde acomodar el cuerpo frente a esta danza?, ¿frente a estas imágenes? Si lo primero que se levanta al sublevarse es, precisamente, el cuerpo.

III. Imágenes abiert(a)s–cuerpos abiert(o)s

Para esbozar una respuesta, comienzo con un ejercicio: pongamos en paralelo la selección de imágenes de Didi-Huberman con los fotogramas que he extraído de Khan. En realidad, a lo largo de estas páginas ya he comenzado a hacerlo, entonces, volvamos a verlas. ¿Acaso no se podría sugerir que los cuerpos sublevados de Didi-Huberman están, de algún modo, danzando? A la inversa, ¿acaso no podemos plantear que los fotogramas del cuerpo danzante de Khan podrían formar parte de *Sublevaciones*? De este encuentro entre Didi-Huberman y Khan comienzo a introducir el último apartado de este texto: el concepto de *imagen abierta* que mencioné al inicio. Para ello, me coloco en algo parecido a una constelación de imágenes que no simplemente captan un instante de la danza, sino que son imágenes-huella, imágenes-acción, imágenes en tanto trazas visuales de un tiempo que quisieron tocar; creando así distintos tiempos. En suma, estos fotogramas no son solamente la representación de una danza de la que he sido espectadora, sino “las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto” (Didi-Huberman, 2018, p. 37).

Así, aunque he extraído del movimiento danzante unos fotogramas que pueden parecer en apariencia inmóviles, en realidad estos devuelven el movimiento del que fueron extraídos al accionar a nuestro cuerpo-espectador. En consecuencia, para esta última parte, propongo concebir a Akram Khan no sólo como creador de una danza de sublevación, sino también como un tejedor de imágenes abiert(a)s y, por lo tanto, de cuerpos abiert(o)s. ¿Qué sería un cuerpo abierto? Aquel que no reenvía a metáforas que debemos interpretar, sino más bien un cuerpo que, como las imágenes abiertas, sea un cuerpo que se abre y se cierra, “como nuestros labios cuando buscan las palabras para ofrecer un habla a esa mirada” (Didi-Huberman, 2007, p. 25). Tanto la imagen como el cuerpo abierto sugieren un espacio, espacio que se vuelve necesario porque sin él no podríamos tomar distancia, y sin una toma de distancia se corre el riesgo de *identificarse* con aquello que se ve. Y de lo que se trata aquí más bien es de tomar distancia para tomar postura fren-

te a lo que se observa⁴. Ahora bien, ¿qué es lo que está ocurriendo en ese espacio abierto? Lo que sucede es un colapso en el que ya no hay afuera y/o adentro, sino más bien un intersticio, un entre-dos en ese cuerpo y/o la imagen. Para ello es importante contextualizar brevemente a Akram Khan y entender cómo, en su caso, él crea ese intersticio *en y a partir* de su cuerpo, y esto va de la mano con su contexto social y cultural.

Akram Khan es un coreógrafo y bailarín inglés nacido en 1974 en el seno de una familia de migrantes bangladesíes. Su familia decidió mudarse a Londres al término de la guerra de Independencia de Bangladés en 1971. Khan es, por lo tanto, poseedor de una suerte de doble herencia que se verá reflejada en la mayoría de sus obras dancísticas. En efecto, en ellas pone a dialogar la cultura inglesa con la bangladesí, más precisamente, sus obras establecen un diálogo y reflexión entre las ideas convencionales de la danza tradicional *kathak* con la danza contemporánea. Este andar entre dos polos se refleja en sus creaciones y determina, en cierta forma, su estética dancística. En este sentido, su lenguaje coreográfico parece ser la prueba de que las fronteras son difusas, de que no existe el negro o el blanco, sino grises que constituyen espacios intersticiales. Las obras de Khan se sitúan en esos espacios que se vuelven una potencia de creación para pronunciar(se) y enunciar(se); y, en suma, para ser.

“Hagamos lo que hagamos, nuestros cuerpos son políticos. En escena como en la vida, todo es una cuestión de elección y, hasta en los más pequeños detalles, nuestras elecciones son políticas” (Khan, 2018), manifestó en una entrevista. En el caso de *Xenos*, su elección ha consistido en encarnar una multiplicidad de cuerpos que no tuvieron lugar en la Historia; cuerpos combatientes, cuerpos heridos, pero también, cuerpos invisibilizados que se han tenido que sublevar y alzar frente a esos muros que los quieren ocultar. Pero ¿qué relación tiene esto con el concepto de imagen abierta?

L'image ouverte (2007) recopila una serie de ensayos que reflexionan sobre lo corporal en la imagen, mejor aún, que dan cuenta de lo corporal en las imágenes, de una suerte de corporalidad en las imágenes: “un mundo más violento de crisis y de espasmos” (Didi-Huberman, 2007, p. 29). A este respecto, la imagen abierta debe ser pensada menos como una categoría de imágenes y más como un momento privilegiado, como un “evento de imagen” (Didi-Huberman, 2007, p. 35).

Según Didi-Huberman, si la mayoría de las imágenes que nos rodean, no proponen más que pantallas, más que un mero parecer, frente a ellas la *imagen abierta* propone otro tipo de imágenes en las que las “formas, aspectos, pareceres se desgarran” (2007, p. 35). Estas imágenes que no

⁴ Puede que en este sentido el espacio creador por la imagen abierta se acerque al extrañamiento brechtiano.

propondrían más que pantallas son a lo que Walter Benjamin (2018) nombró el *analfabetismo de la imagen*. Benjamin argüía que, si lo que estamos viendo solo nos hace pensar en clichés lingüísticos, entonces, lo más probable es que nos hallemos frente a un cliché visual y no frente a una experiencia (en su caso, fotográfica).

¿Es posible el cliché visual dancístico? Quizá si lo que estamos viendo –un cuerpo que danza– únicamente nos hace pensar en clichés lingüísticos, es decir, en un cuerpo nombrable, identificable e interpretable, entonces *sí*, nos hallamos frente a un cliché visual dancístico y no frente a una experiencia. En cambio, ¿qué sucedería si concebimos a las imágenes siguiendo a Didi-Huberman? “Las imágenes nos abrazan, se abren *ante* nosotros y se cierran *sobre* nosotros, en la medida en la que suscitan *en* nosotros algo que podríamos nombrar experiencia interior” (Didi-Huberman, 2007, p. 25)⁵. Suscitan en nosotros algo, en otros términos, frente a este tipo de imágenes, la legibilidad y/o interpretabilidad de las imágenes ya no está dada de antemano puesto que estas se hallan privadas de clichés lingüísticos y, en consecuencia, el espectador se halla privado de producir sentido, de nombrarlas, de responder de manera convenida⁶. Esto significa que, en este otro tipo de imágenes, el espectador se halla frente a una imagen que, aunque sea por un instante, no produce ningún sentido. Quizá a tal grado que las palabras se le sustraigan, le sean robadas y no pueda nombrar aquello que tiene enfrente, aunque, ¡ajo!, su cuerpo sí esté sintiendo *algo*; eso que la imagen suscita en él. Así, en palabras de Didi-Huberman, este tipo de imagen “primero supondrá suspense, la mudez provisoria ante un objeto visual que lo deja desconcertado, desposeído de su capacidad para darle sentido, incluso para describirlo” (2018, p. 47). ¿Qué queda frente a la desposesión de nuestra capacidad para dar sentido? ¿No sentimos que se abre frente a nosotros un abismo de sinsentido? Puede que sí, pero, por fortuna, existe el cuerpo.

De tal modo, vuelvo a la danza para sugerir que con la danza de Khan sucede algo similar. Pues, aunque *Xenos* se base en un argumento narrativo, existirán momentos, instantes de suspense, de mudez provisoria frente a los que el espectador se vuelve incapaz de nombrar eso que *ahí hay*. Se queda suspendido –interrumpido– en su formulación: “ahí hay”, pero ¿qué?, ¿qué es lo que ahí hay? La frase se interrumpe para dar paso a un gerundio y decir: “ahí hay «algo» *sucediendo*”. Y eso que sucede, aunque sea por unos cuantos segundos, deja de pertenecer al orden de lo

⁵ Al hablar sobre experiencia interior, Didi-Huberman está haciendo referencia a Georges Bataille, *La experiencia interior*.

⁶ Las señalizaciones de tráfico son, justamente, clichés visuales y están pensadas para que reaccionemos de un modo convenido: detenernos, dar vuelta, dar preferencia, etc.

inteligible para bascular al orden de lo sensible. Esos instantes, al ser precisamente eso, momentos, son algunos de los fotogramas de video que se han expuesto en estas páginas. ¿Qué se ve ahí? Sabemos que es un bailarín, un cuerpo que danza, pero ¿qué forma tiene? ¿En verdad podríamos asegurar que eso que vemos es un hombre? ¿Un bailarín? ¿Khan? O, más bien, una figura híbrida *entre* lo humano y lo animal, sin nunca ser por completo uno u otro. Aunque más allá de ello, ¿importa definir qué es lo que se ve? Si eso que vemos *suscita algo* en nuestro cuerpo, ¿en realidad es necesario darle sentido?



Figura 9. *Xenos*, Akram Khan (2018). Fotograma de video.



Figura 10. *Xenos*, Akram Khan (2018). Fotograma de video.

Retomando así el diálogo entre la danza y un pensamiento crítico de la imagen, frente a los clichés visuales, frente a la mudez provisoria que impide dar sentido y describir, quizá la danza pueda (en el caso de Khan) contribuir a la propuesta de Didi-Huberman. ¿Por qué? Porque si la danza es cuerpo y movimiento, puede que, gracias a ella, gracias al cuerpo y su movimiento, sea más fácil aprehender a la imagen “en tanto que evento, acto, alteración en la que, de parte en parte, nuestro cuerpo se encuentra implicado, *puesto en movimiento*” (Didi-Huberman, 2007, p. 35)⁷. La idea de que las imágenes nos abracen, que se abran *ante* nosotros, se cierren *sobre* nosotros, en la medida en la que suscitan *en* nosotros algo, quizá sea una forma de develar que las imágenes nos (con)mueven en ese suscitar algo *en* nosotros que Didi-Huberman nombra, siguiendo a Bataille, como *experiencia interior*.

Ahora bien, ¿por qué es relevante destacar al cuerpo en la danza? Porque gracias al cuerpo danzante se pone en marcha, para el espectador, una suerte de contagio⁸.

En los músculos y las articulaciones se encuentran órganos sensoriales que reaccionan al movimiento, de igual forma que los órganos de la vista reaccionan a la luz [...] cuando vemos un cuerpo humano en movimiento, vemos un movimiento que puede ser producido por cualquier cuerpo humano, y en particular por el nuestro (Martin citado por Leroy, 2021, p.38)⁹.

Cuando vemos un cuerpo humano en movimiento, pero qué sucede con esos cuerpos que no son específicamente *humanos*, como aquellos exhibidos por Didi-Huberman. ¿Acaso esa definición no podría ampliarse para abarcar todos esos diferentes cuerpos sublevados? En ese sentido, una enseñanza dancística sería que, mediante un contagio corporal, es posible producir, o mejor, reproducir en nuestro cuerpo ese movimiento que estamos observando. Por lo tanto, ¿qué ocurre si en vez de simplemente ver las imágenes de *Sublevaciones* que han impregnado estas páginas, nos dejamos contagiar corporalmente por ellas? ¿Por esos cuerpos y por su

⁷ Las cursivas son mías.

⁸ La idea de un contagio en la danza ha sido trabajada desde varios puntos de vista, sin embargo, fue John Martin quien popularizó esta idea no como un contagio, sino mediante el concepto de empatía kinestésica: la “re-producción, en el cuerpo que se vuelve el receptáculo, de una sensación íntima de movimiento asociada a una gestualidad observada” (Martin, 1936, p. 110-178). Para más información véase, John Martin, *America Dancing: the Background and Personalities of the Modern Dance* (1936). Empero, a título personal, prefiero hablar de contagio y no de empatía.

⁹ Traducción propia.

movimiento? Si son cuerpos que se sublevan, que emanan una danza de la sublevación, ¿estaríamos siendo contagiados por esa danza?, ¿por ese levantamiento? ¿No somos entonces (con)movidos por aquello que vemos? ¿No sería cierto que esas imágenes en verdad nos abrazan, se abren *ante* nosotros y se cierran *sobre* nosotros en la medida en la que suscitan algo en nuestros cuerpos? Quizá se pueda ir aún más lejos, sugiriendo que la danza es, por ende, capaz de crear imágenes que van más allá de sus propios creadores (coreógrafos y/o bailarines), es decir, más allá de sus propias intencionalidades. Esto es, crearían imágenes que se desprenden de ellos para seguir viajando con todo aquel que las presencia, apropiándose las.

¿En dónde quedó la imagen abierta? En realidad, ésta ha ido cruzando este último apartado, pues, Didi-Huberman asegura que “no existe imagen sin *su* gesto de apertura” (2007, p. 42). Recalco nuevamente la palabra *gesto*, para enfatizar, una vez más, que la imagen implica un movimiento, y con ello no me refiero únicamente a nuestros ojos cuando recorren el soporte visual, sino a un verdadero gesto de apertura: toda imagen *abre* y es *abierto*. Esto porque abrir, según el historiador del arte, equivale a *desvelar*. Aún más:

Es el acto de apartar lo que, hasta este momento, nos impedía ver –puerta o cortina–, y es disponer, presentar la cosa ahora “abierto” en una relación espacial que hace comunicar un interior y un exterior, el espacio obtuso que contenía la imagen encerrada y el espacio obvio de la comunidad espectadora (Didi-Huberman, 2007, p. 42)¹⁰.

Por lo tanto, y con estas últimas reflexiones va concluyendo este texto. Abrir la imagen significa forzar un pasaje para acceder a ese adentro; es “*desplegar*, extender, expandir lo que estaba encerrado hasta ese momento” (Didi-Huberman, 2007, p. 43). Esto significa que abrir es, en cierto modo, una transgresión, pues, hay que romper un encierro. Por ende, para expandir y desplegar aquello que estaba encerrado, el cuerpo de Khan tiene que ser perforado, colocado en un abismo que lo des-coloca y transgrede. Sin embargo, ¿quién transgrede ese cuerpo? ¿Quién abre al cuerpo danzante? ¿Aquel que ve? ¿Aquel que reproduce su movimiento? ¿Soy yo quien traspasa y fractura el cuerpo del coreógrafo para desvelar su interior? Quizá sin quererlo, el cuerpo de Khan crea imágenes abiertas que perforan su propio cuerpo hasta deformarlo.

Por último, quiero recordar un texto de Charles Baudelaire al que hace referencia Didi-Huberman en *L'image ouverte*. Según el filósofo, en *Morale*

¹⁰ Traducción propia.

du joujou, el poeta explica la lógica de la imagen abierta. Según Baudelaire (Didi-Huberman, 2007), cuando un niño juega con sus juguetes, los rompe y, mediante este acto de ruptura, queda expuesta la cruel lógica de la imagen abierta. ¿Por qué este acto? Porque para *comprender*, el niño debe ver lo que hay adentro, debe *abrir* para ver el adentro: “desplegar, extender, expandir lo que estaba encerrado.” (Didi-Huberman, 2007, p. 43) ¿Qué sucede si el cuerpo que danza es concebido bajo esta lógica? Ya no solo como un cuerpo que danza, que reproduce la coreografía que le ha sido enseñada, sino como un cuerpo que, para aprehender debemos destruir. ¿Quién destruye? ¿Aquel que desde su butaca es espectador de ese cuerpo? Aunque si se ha dicho que la danza contagia a quien la ve y que, mediante ese contagio existe una suerte de reproducción del movimiento en el cuerpo espectador, ¿acaso el cuerpo espectador también quedaría desplegado, extendido, expandido y transgredido? Por otra parte, si las imágenes de *Sublevaciones* también son comprendidas en este sentido, ¿transgrede el espectador que recorre la exposición? Y, ¿es a la vez él mismo abierto por esas imágenes de gestos potentes?

Si se ha dejado el diálogo de la danza hacia el final es porque quizá una vez efectuada la coreografía de la lectura, del desplazamiento de los ojos a lo largo de las líneas, al volver a las imágenes de la exposición, se sea capaz no solo de *ver* e intentar describirlas, sino de experimentarlas, de dejarse contagiar de gestos intensos cuando los cuerpos saben decir ¡no!; de esos cuerpos cuya energía del rechazo “levanta al espacio entero”; cuerpos hechos de deseos indestructibles “cuando la potencia de las sublevaciones consigue sobrevivir más allá de su represión o de su desaparición” (Didi-Huberman, 2016a, párr. 7). Así, es volcarse en el abismo de los cuerpos que se sublevan, que se rebelan y resisten al olvido mientras que una –nuestra– mirada espectadora los abre, los destruye para mejor captarlos, interiorizarlos y experimentar(los), al tiempo que nos abren y transgreden a nosotros también. Quizá tan sólo en ese espacio abierto, en ese abismo, se halle la experiencia que suspenda el habla, que nos desposea de dar un sentido, pero frente a la que siempre se tendrá al cuerpo. Un cuerpo en el que sobrevive la potencia del gesto de lo sublevado.

Referencias

- Benjamin, W. (2018) "El narrador". En *Iluminaciones* (J. Aguirre y R. Blatt, trad.) Madrid: Taurus.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. (F. Rodríguez, trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Canal Encuentro. (30 de junio del 2018). *Diálogos transatlánticos II: Georges Didi-Huberman y Gabriela Siracusano*. [Archivo de video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EyJDSj-ekuU>
- Didi-Huberman, G. (2007). *L'image ouverte*. Paris: Gallimard
- _____. (18 de octubre de 2016a). *L'exposition. Jeu de paume*. Recuperado de: <https://archive-soulevements.jeudepaume.org/exposition/index.html>
- _____. (18 de octubre de 2016b). *Un parcours. Jeu de paume*. Recuperado de: https://archive-soulevements.jeudepaume.org/parcours/index.html#theme_gestes
- _____. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Khan, A. (2018). *Xenos*. [Folleto del espectáculo] .
- Larousse. (s.f). *Soulèvement*. En Larousse. Recuperado el 20 de octubre del 2020 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/soul%c3%a8vement/73675?q=soul%c3%a8vement#72850>
- Leroy, C. (2021). *Phénoménologie de la danse. De la chair à l'éthique*. Paris: Hermann.
- Lispector, C. (2018). *Agua viva*. (E. Losada, trad.) Madrid: Siruela
- Memmi, A. (2011). *El retrato del colonizado*. Temuko: Wallmapuwen
- Real Academia Española. (s.f). *Sublevación*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 20 de octubre del 2020 de <https://dle.rae.es/sublevaci%C3%B3n?m=form>
- _____. (s.f). *Supervivencia*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 20 de octubre del 2020 de <https://dle.rae.es/supervivencia?m=form>

Cuentos a través del cuerpo: del discurso narrativo al discurso dancístico en *Romeo y Julieta*

Stories through the body: from the narrative discourse to the dance discourse in Romeo and Juliet

Kathya Berenice Andrade Martínez

Seminario de Estudios sobre Danza, Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

kat_b_andrade_mtz@outlook.com

ORCID: 0009-0008-6378-526X

Original recibido: 23/06/2023

Dictamen enviado: 19/08/2023

Aceptado: 14/09/2023

Resumen

La literatura es un arte que ha trascendido a otras disciplinas como la danza, más específicamente al ballet. Pero, ¿cómo es que aun careciendo de un lenguaje verbal logra “hablarle” a su público y contar la misma historia que se encuentra plasmada en papel? En la presente investigación se examina, a partir de la célebre escena del balcón de la tragedia shakesperiana *Romeo y Julieta*, el proceso de transformación del discurso narrativo al discurso dancístico. Dicha transición se lleva a cabo por medio del cambio de signos y por el establecimiento de una red de sensaciones interconectadas en la exploración del mundo que se abre desde el escenario.

Palabras clave: ballet, literatura, lenguaje, Shakespeare, MacMillan

Abstract

Literature is an art form that has found its way onto other disciplines such as dance, and in particular, ballet. But, how has it managed to “speak” to their audience and convey the same story depicted on paper, even without relying on verbal communication? In this research, from the renowned Balcony Scene of the Shakespearean tragedy Romeo and Juliet, we examine the process of transformation from a narrative discourse to a dance discourse. This transition is carried out through a shift of signs and an established network of

interconnected sensations in the exploration of the world that opens from the stage.

Keywords: *ballet, literature, language, Shakespeare, MacMillan*

*Nuestras intenciones encuentran en
los movimientos su vestimenta natural
Maurice Merleau-Ponty*

Introducción

La literatura es un arte que nos ha acompañado desde la antigüedad, no obstante, su trascendencia no se ha limitado al papel, sino que ha transmutado a otros tipos de arte. La danza, y más específicamente el ballet, es un ejemplo de ello, ya que a lo largo de los años ha representado historias que previamente fueron contadas por medio de la voz y la escritura. Un ejemplo de esto es el ballet *Romeo y Julieta*, basado en la tragedia homónima de William Shakespeare. ¿Cómo se hace esto posible? La pregunta implica una serie de relaciones que permiten formar una unidad narrativa que no requiere de un lenguaje verbal. Dichas conexiones son la danza-narrativa y la danza-música.

La relación danza-narrativa implica la posibilidad de comunicar un mensaje y/o contar una historia por medio del movimiento corporal. Autores como Juan Ignacio Vallejos y Alessio Franko (2013), así como Alejandra Toro Calonje e Isidro López-Aparicio Pérez (2018) plantean que la danza tiene sus propios códigos simbólicos que requieren del cuerpo como medio de expresión. Gracias al uso de símbolos gestuales y rítmicos, tales como las expresiones faciales, así como los motivos musicales (*leitmotiv*) y las señas hechas con el cuerpo, es posible llevar a cabo esta operación. Por otro lado, la relación danza-música implica una unión obligatoria de estas dos disciplinas, ya que el movimiento corresponde a la frase musical¹ y cada paso corresponde a una nota, tal y como observan Dafne Muntanyola y Simone Belli (2016), así como Isabel Cecilia Martínez y Juliette Epele (2008). De igual forma, en los textos de estas autoras se remarca la importancia del *performance* –entendido como la capacidad artística de representar un papel ante un público–, debido a que este es el que marca una diferencia cualitativa entre los bailarines.

El presente trabajo tiene la intención de mostrar que la transición del discurso narrativo al discurso dancístico implica un cambio de lenguaje

¹ Una frase musical se puede considerar como equivalente a una oración en cualquier idioma.

y, por ende, de signos, lo cual permite que se pueda contar una historia sin la necesidad del uso de la palabra. Para ello, el análisis se enfocará exclusivamente en la célebre escena del balcón de la mundialmente conocida obra *Romeo y Julieta*, ya que en dicho fragmento se encuentran dos tópicos, el imaginario luz-oscuridad y la idealización de la amada, que no solo sirven para desarrollar la relación entre ambos amantes, sino que también se trasladan de forma eficaz a la versión dancística. Asimismo, este análisis parte de la puesta en escena del 21 de diciembre de 2016, en el Teatro alla Scala por la Compañía de Ballet del Teatro alla Scala en Milán, con coreografía de Kenneth MacMillan, debido a que se considera como una de las versiones que más énfasis pone en el ámbito emocional de la historia. Así pues, para lograr dicho propósito primero se abordará el manejo del lenguaje en el libreto escrito por William Shakespeare y los tópicos mencionados, para posteriormente pasar a su revisión en la versión dancística de MacMillan. Dichas exploraciones se realizarán a partir de la teoría semiótica de Umberto Eco, para quien esta disciplina se encarga de todo aquello que se pueda considerar un signo, el cual define como cualquier cosa que pueda señalar o sustituir el significado de otra (Eco, 2000). Esta base teórica se complementará con el planteamiento semiológico de Roland Barthes (1999), el cual consiste en un estudio de las ideas como formas. De acuerdo con el crítico francés, las estructuras culturales están conformadas por tres términos: el signo, el significante y el significado, siendo estas últimas partes formales del primero. Al ser la palabra (*significante*) un elemento hueco, puede ser vaciado del significado previamente asignado y hacerle significar muchas cosas². Sin embargo, el proceso no se detiene ahí, ya que el siguiente paso es la creación de lo que llama mito. Para que esto suceda, el signo resultante se convierte en significante y se une a otro significado, dando como resultado un nuevo signo, un mito que hace uso del lenguaje previamente establecido para crearse –y explicarse– a sí mismo (Barthes, 1999). Finalmente, se profundizará en el análisis dancístico a partir de la semiótica del cuerpo de Jacques Fontanille (2017), la cual se explicará más adelante en su correspondiente apartado.

² Los significados asignados a los significantes dependen del contexto y de la experiencia de quien los interprete. Esto da lugar a un efecto polisémico que puede generar que no todos los receptores entiendan lo mismo. Sin embargo, en el ballet se ha generado cierto lenguaje, tanto hablado como gestual, que permite que el público pueda comprender los significados sin importar el lugar o el tiempo en el que se vea.

I. Antecedentes

Romeo y Julieta es una tragedia shakespeariana de 1597³ que cuenta la historia de dos jóvenes enamorados que, a pesar de la rivalidad entre sus familias, encuentran la manera de casarse. No obstante, la negativa familiar orilla a ambos a elegir el suicidio antes que estar separados. Este referente del amor trágico trascendió de tal manera que, en 1935, el músico Sergei Prokofiev escribió la música del ballet con ayuda del dramaturgo Sergei Radlov, quien re-imaginó la tragedia como “una lucha por el derecho a amar realizada por gente joven, fuerte y progresista en contra de las tradiciones y perspectivas feudales sobre el matrimonio y la familia” (Sergey Prokofiev’s *Romeo & Juliet* on motifs of Shakespeare, 2014)⁴. Sin embargo, Prokofiev fue obligado a cambiar el final, por lo que eliminó el cuarto acto, reemplazándolo por un epílogo. Igualmente, tuvo que insertar solos que rompían el flujo dramático propuesto. Así pues, su premier debutó en el Teatro del Estado de Brno en Checoslovaquia, el 30 de diciembre de 1938. No obstante, se presentó una versión abreviada de un solo acto de lo compuesto por Prokofiev (Boston Symphony Orchestra, 2018). No sería hasta 1940 que el ballet, como lo conocemos hoy en día, tendría su estreno en el Ballet Kirov de Leningrado con la coreografía de Lavrovsky.

La escena del balcón tiene lugar en la escena II del acto II de la tragedia, mientras que en el ballet cierra el primer acto. Prokofiev compuso esta parte en tres piezas musicales: “*Balcony Scene*”, que es un *largo* (46 negras por minuto)⁵; “*Romeo’s Variation*”, la cual corresponde a un *allegretto amoroso* (144 negras por minuto); y “*Love Dance*”, la cual es un *andante* (aproximadamente 55-65 negras por minuto)⁶. Ambas versiones narran esencialmente lo mismo, aunque existen ciertos cambios y omisiones que se dan con respecto a la obra base, por ejemplo, en el ballet no existe la intervención de la nana en ningún momento de la escena, sino que esta se enfoca completamente en Romeo y Julieta. Esto se debe a que la literatura no determina la forma del ballet, ya que se trata de una obra de arte completa en sí misma, la cual consta de un lenguaje propio (Haskell, 1958). Por lo tanto, al igual que cualquier idioma, posee una estructura, una sintaxis y un significado particular (Haskell, 1958). Sin embargo, al ser el ballet *Romeo*

³ Su fecha de composición no es certera, pues esta oscila entre 1591 y 1596. No obstante, se considera al año 1597 como su “fecha oficial” dado que en ese año se publicó el primer cuarto (Q1), es decir una impresión de ocho páginas (Evans, 2003).

⁴ “*A struggle for the right to love by young, strong, and progressive people battling against feudal traditions and feudal outlooks on marriage and family*” (Traducido por mí al español)

⁵ Es importante mencionar que el *largo* es ligeramente más lento que un *adagio*, el cual es de aproximadamente 52-54 negras por minuto.

⁶ Esta medida no es dada por la partitura, sino que es una medida estándar, la cual puede variar dependiendo de la necesidad del músico.

y *Julieta* una adaptación de la tragedia homónima de Shakespeare, es necesario que exista una concordancia entre ambas obras, pues no se debe prescindir de los aspectos literarios esenciales que caracterizan a la obra, así como tampoco se debe sacrificar el elemento dancístico y todo lo que este implica al representar un texto literario.

II. Los labios de quien reza, los labios de quien ama

En *Romeo y Julieta*, tanto los espectadores-lectores como los personajes mismos –ambos entendidos como receptores del mensaje–, se encuentran con un manejo del lenguaje, literario y teatral, altamente cargado de significados. Es importante recordar que la palabra (*significante*) por sí sola resulta ser un elemento hueco al que el sujeto puede hacerle significar muchas cosas. De ahí que únicamente se convierta en signo una vez que este significante adquiere un significado y el mismo sea compartido en una comunidad (Barthes, 1999). Por ejemplo, el lenguaje verbal que emplea Shakespeare en su tragedia tiene la facultad de evocar imágenes claras y altamente cargadas de emoción y sentimientos desbordados. Lo anterior se debe a que a lo largo de la tragedia se emplean diversas figuras retóricas, así como ciertas composiciones que ayudan a la construcción de la escena y a la creación de un lenguaje multifacético, ya que este puede ser ambiguo y sutil, al mismo tiempo que puede ser melancólico, amenazante y sexualmente sugestivo (Evans, 2003) dependiendo de lo que se requiera, como ser verá a continuación.

La composición más notoria e importante de la obra es el soneto⁷, especialmente el que toma lugar en el primer encuentro de Romeo y Julieta (acto I escena V), ya que se trata de una coautoría entre ambos amantes. Gracias a que se intercalan las intervenciones de Romeo con las de Julieta, se crea una narrativa de complementación y sintonía con respecto a un mismo sentimiento, en este caso el amoroso, por lo que parece indicar que estos jóvenes están destinados a estar juntos. Además, en esta misma composición se encuentran varios oxímoron tales como “*This holy shrine, the gentle sin is this*” (“Este templo sagrado, este es el pecado gentil”), “*To smooth that rough touch with a tender kiss*” (“Para suavizar ese toque áspero con un tierno beso”) y “*O trespass sweetly urged*” (“Oh, transgresión dulcemente urgida”) (Shakespeare, 2003, p. 99-100)⁸. A través de estas

⁷ Los sonetos están conformados por catorce versos de arte mayor (suelen ser endecasílabos), rima consonante y distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Este tipo de composición permite desarrollar una idea profundamente, puesto que presenta una introducción, un desarrollo y una conclusión.

⁸ Las traducciones presentadas en este párrafo son propias y fueron realizadas de forma literal debido a que las traducciones de obras en verso suelen adaptarse a la métrica y las rimas del idioma al que son traducidas, por lo que en varias ocasiones hay palabras, figuras y fragmentos que cambian.

contraposiciones se genera un tercer sentido que permite a los personajes de Shakespeare expresar la pasión –tanto a nivel romántico como sexual– que hay entre ambos personajes.

Por su parte, la escena del balcón tiene lugar en la escena II del acto II de la tragedia, durante la cual se nos presenta la primera declaración de amor entre los dos jóvenes sabiendo quiénes son. En el curso del diálogo nos encontramos con que las imágenes creadas por el dramaturgo inglés son las del imaginario luz-oscuridad y la de la idealización de la amada –característica primordial del amor cortés–. Con respecto al primero, se trata del sentido que le hemos atribuido a ambos elementos: la luz (el día y todo lo que habita en ella) es asociada con el bien, la vida y la seguridad; mientras que la oscuridad (la noche y sus criaturas) con el mal, la muerte y el peligro. Por su parte, la idealización de la amada es el enaltecimiento de esta por el amante, quien le otorga un carácter casi divino a la fuente de sus pasiones.

Ambos aspectos se pueden apreciar cuando Romeo habla sobre Julieta a partir de diversas referencias a la luz:

ROMEO

He jests at scars that never felt a wound.

But soft, what light through yonder window breaks?

It is the east, and Juliet is the sun.

Arise, fair sun, and kill the envious moon,

[...]

I am too bold, 'tis not to me she speaks:

Two of the fairest stars in all the heaven,

Having some business, do entreat her eyes

To twinkle in their spheres till they return.

What if her eyes were there, they in her head?

The brightness of her cheek would shame those stars,

As daylight doth a lamp; her eyes in heaven

Would through the airy region stream so bright

That birds would sing and think it were not night.

(Shakespeare, 2003).

ROMEO

[Burla de las heridas el no herido–

Pero ¿qué luz asoma a esa ventana?

¡Es el Oriente! ¡El sol de mi Julieta!

Sal, pues, y mata á la envidiosa luna,

[...]

**Audacia fuera de mi, que no es conmigo,
A sus ojos dos astros vagarosos
Han suplicado que en su ausencia brillen.
Si mudasen sus ojos y esos astros
De lugar, ¿qué ocurriría? Su semblante
Con su esplendor quizás los eclipsara
Cual eclipsa á una lámpara la aurora.
Sus ojos desde el cielo brillarían
Con tanta luz en la región etérea,
Que las aves, negando que era noche,
Con su cantar los aires alegraran]
(Shakespeare, 2008)⁹.**

En este fragmento podemos notar cómo es que Julieta se convierte, para Romeo y el espectador-lector, en un signo nuevo. En este caso podemos considerar a Julieta como un significante al que, después de vaciarle su significado previo –una doncella dulce, por ejemplo–, se le asignó la luz como nuevo significado, lo que da como resultado a una *Julieta-iluminadora*. Frases como “*Juliet is the sun*” y “*The brightness of her cheek would shame those stars*”, hacen de Julieta el centro iluminador (o la fuente de iluminación) de un espacio (o cosmos) hundido en la oscuridad, al mismo tiempo que la caracteriza con una belleza que ni los astros pueden emular.

Por otra parte, Romeo no recibe este mismo trato *divinizador*, sino que se coloca y es colocado en una posición más bien trágica. En ese mismo encuentro, Julieta expresa su mayor preocupación con respecto a una posible relación: el nombre que lleva su enamorado. Para Julieta, quien creció portando el nombre Capuleto, el nombre Montesco trae consigo una connotación negativa dado la enemistad histórica entre ambas familias. El peso que este hecho posee es suficiente para que sea un impedimento para la relación, por lo que ella le pide que reniegue de su nombre, pues este es el “verdadero enemigo”. Romeo por sí mismo no es, de acuerdo con la percepción de Julieta, un ser ruin como su nombre lo indica; él es la excepción. Es en este momento en el que se expresa la frase: “La rosa no dejaría de ser rosa, y de esparcir su aroma, aunque se llamase de otro modo” (Shakespeare, 2014)¹⁰. De acuerdo con el punto de vista de Julieta, es el nombre el que da un sentido negativo a la existencia de Romeo y a la suya, por lo que, si este signo de pertenencia es retirado, ellos se verán liberados de sus

⁹ La presente traducción fue recuperada de la versión de Guillermo MacPherson realizada en 1882.

¹⁰ “What’s in a name? That which we call a rose / By any other world would smell as sweet” (Shakespeare, 2003, p. 107)

implicaciones y podrán estar juntos y responder al sentido creado previamente en el soneto.

Ahora bien, es importante resaltar que esta escena, al igual que muchos de los encuentros –si no es que todos– entre Romeo y Julieta, se desarrollan de noche. Por lo tanto, la oscuridad aparece como aliada del amor, pues como indica Evans: “La noche y la oscuridad, usualmente asociadas con el mal y la muerte, adquieren las cualidades de la luz y la vida, mientras que el día, relacionado comúnmente con la luz y la vida, asume las características de la oscuridad y la muerte” (2003, p. 21)¹¹. En otras palabras, el espacio nocturno, una vez vaciado de su significado previo, adquiere la cualidad de *locus amoenus*, un espacio idealizado, tranquilo y seguro, donde los jóvenes amantes pueden llevar a cabo sus encuentros románticos e incluso eróticos sin el peligro que representan el orden social y el antagonismo que hay entre ambas familias. La libertad que trae consigo el espacio nocturno permite que Romeo y Julieta sean capaces de expresar sus sentimientos sin obstáculos. Las palabras poseen una carga emocional que va de la esperanza a la desesperanza, de la inocencia al sacrificio, de lo mundano a lo divino. Shakespeare crea un universo lingüístico que permite al lector adentrarse en la esfera emocional que predomina en la escena. Sin embargo, al tratarse de un texto escrito para ser representado, las palabras no son suficientes. Se necesita de un cuerpo performático, capaz de dar vida al texto escrito. Un cuerpo cuyo fin último sea desbordar en pasiones. Un cuerpo, en este caso, danzante.

III. El nombre cambia, no su esencia

Como se mencionó anteriormente, la escena del balcón tiene lugar al final del primer acto del ballet, cerrando en uno de los momentos sentimentales más altos de la puesta en escena. Si bien esta carece de la palabra hablada, el público es capaz de comprender la pasión y el sentimentalismo que los amantes trágicos por excelencia profesan el uno por el otro. Entre los elementos que se adaptan de forma exitosa a la representación dancística están aquellos que fueron discutidos en el apartado anterior: el imaginario luz-oscuridad y la idealización de la amada. Con respecto al primero, este es representado al inicio de la escena, pues mientras Julieta está en el balcón, el único reflector, el cual emula a la luna, apunta hacia ella, dejando el resto del escenario en penumbras, aunque todavía queda visible para el espectador. De esta manera, la iluminación aprovecha que la escena se desarrolla de noche para colocar como punto focal a la joven y hacer que el público centre su atención en ella desde un inicio.

¹¹ “*Night and darkness, usually associated with evil and death, take on the qualities of light and life, while day, usually identified with light and life, assumes the aspect of darkness and death*” (la traducción es mía).

Una vez que este enfoque se ha hecho, Romeo entra a la escena, mismo momento en el que el tópico de la idealización de la amada entra en juego. En el instante en que el joven aparece se crean dos niveles visuales para el público: Julieta se encuentra en el balcón y Romeo está abajo, contemplándola (ver Figura 1). Esta distribución en el espacio teatral establece una jerarquía visual, donde Julieta está físicamente más arriba que Romeo, quien a su vez tiene que alzar la mirada para poder verla. Esta interacción se trata de un ejercicio de poder de Julieta con Romeo (*signo*), ya que la división del espacio en dos mitades (*significante*) en sentido vertical suele indicar que quien se encuentre más arriba es quien posee más poder (*significado*).



Figura 1. Kenneth MacMillan's *Romeo and Juliet*, Brescia y Amisano (2016).
Recuperado de: <https://musicaest.com/2023/02/27/romeo-e-giulietta-roberto-bolle-e-misty-copeland-su-rai5-la-produzione-del-teatro-alla-scala/>

El tópico se ve reforzado gracias a un movimiento dancístico que se repite en varias ocasiones, es decir, las cargadas. En el mundo del ballet clásico es común que la bailarina sea cargada por el bailarín, ya que esta suele ser, tradicionalmente, el centro de atención. Sin embargo, a diferencia del inicio de la escena, ambos bailarines se encuentran visualmente al mismo nivel, puesto que ella ha abandonado su posición enaltecida para estar con él. Así pues, en los diversos momentos en los que Romeo carga a Julieta, visualmente la bailarina toma nuevamente una posición elevada con respecto al bailarín, quien, en esta ocasión, la coloca directamente ahí (ver Figura 2).



Figura 2. Kenneth MacMillan's *Romeo and Juliet*, Brescia y Amisano (2016). Recuperado de <https://www.danzaeffebi.com/applausi-interminabili-alla-scala-per-romeo-e-giulietta-di-kenneth-macmillan-con-roberto-bolle-e-misty-copeland/misty-copeland-e-roberto-bolle-ph-brescia-e-amisano-teatro-alla-scala-k61a7875-x/>

Ambos componentes son de suma importancia para el desarrollo de la relación entre ambos personajes. En un inicio, cuando Romeo y Julieta se conocen durante la fiesta de los Capuleto, ambos se encuentran en condiciones iguales: la iluminación no favorece a nadie en particular y los dos están al nivel del piso. No existe un arriba ni un abajo. Romeo carga a Julieta un par de veces, pero son mínimas y prácticamente al final de la pieza. Son solo dos jóvenes que se encuentran en la misma posición emocional. En cambio, en la escena del balcón estos elementos indican un cambio en el estado sentimental de ambos. Entra en juego la idealización y el enaltecimiento del ser amado. Dejan de estar rodeados por una comunidad que los vigila y que en ninguna circunstancia los dejaría estar juntos. Son solo ellos dos, anhelándose el uno al otro.

Ahora bien, el ballet como disciplina tiene una serie de movimientos que tienen un significado fijo (*signos*), es decir, la pantomima. No obstante, la coreografía diseñada por MacMillan no se enfoca en un virtuosismo técnico, sino en el elemento humano, así como en qué es lo que el ballet debería expresar (Crisp, s.f.). La composición musical de la escena cuenta con tres piezas ("*Balcony Scene*", "*Romeo's Variation*" y "*Love Dance*"), las cuales van *in crescendo*. La escena del balcón inicia con notas largas que crean una atmósfera de sentimentalismo, la cual incrementa sus rangos de sonido

conforme esta avanza, es decir, conforme el *largo* se convierte en *allegretto amoroso* y, posteriormente, en *andante*. Sin embargo, a pesar de que esta evolución evoca un crecimiento gradual de un sentimiento particular que parte de la respuesta interpretativa del destinatario (Eco, 2000), o en este caso la audiencia, la construcción dancística no siempre parece coincidir con la velocidad de la música. En el diseño coreográfico del *pas de deux*, que corresponde a la pieza musical “*Love dance*”, la cual recordemos, es un *andante*, los movimientos de los bailarines no son únicamente amplios y alargados, sino que son contrastados con otros que usualmente son vistos en piezas cuyo tempo es más elevado. Por ejemplo, *pirouettes*, ya sea en *dedans* o en *dehors*, en *arabesque* o en *attitude*; así como con saltos, tales como *saut de basques* y *petits sautes*.

Dichas oposiciones, es importante aclarar, no son completamente ajenas a la pieza musical dentro de la que se encuentran. Todos los pasos corresponden a notas y frases musicales determinadas, ya que los elementos que conforman la música, llámense fraseo, ritmo, melodía, armonía, entre otros, pueden materializarse en el espacio físico por medio del movimiento corporal (Sánchez et al., 2014). Esto se debe a que se corresponden entre ellos gracias a la carga de significado y a la intencionalidad con la que hemos dotado a ambos lenguajes. Por ejemplo, en el *pas de deux*, el cual corresponde al *andante*, hay frases musicales que contienen explosiones de sonido, las cuales coinciden con los saltos terminados en *fish dives* (ver Figura 3). Ambos elementos –explosiones sonoras y saltos– por sí mismos (*significante*) no dicen nada, son solo sonidos y movimientos vacíos. Pero la intensidad y la vivacidad con la que son ejecutados, así como el contexto en el que se está desarrollando, permiten dotarlos de un *significado* particular. La intensidad musical no apunta hacia lo mismo en esta escena que al final del ballet cuando Romeo y Julieta mueren, pues una evoca goce y la otra tragedia.



Figura 3. Kenneth MacMillan's *Romeo and Juliet*, Brescia y Amisano (2016). Recuperado de: <https://www.gramilano.com/2017/01/misty-eyed-for-misty-copeland-at-la-scala/>

La escena del balcón se encuentra configurada de tal manera que todo en ella evoca felicidad, pasión, amor y goce (*signo*). Los saltos, las *pirouettes* y las cargadas se desarrollan en un ambiente romántico en el que los jóvenes amantes están aceptando y confesando sus sentimientos. El conjunto *in crescendo* de las tres piezas que componen la escena permiten a la audiencia, por medio de una experiencia casi proustiana, entender el carácter emocional del acontecimiento que se está llevando a cabo en el escenario. Pero eso no es todo, pues para lograr de forma efectiva resaltar el elemento humano y sentimental propio de la tragedia de Shakespeare es necesario que haya un trabajo performático por parte de los bailarines.

De acuerdo con Jacques Fontanille (2017), cuyo planteamiento parte de Merleau-Ponty (1953), el movimiento es la manera que tiene el ser humano para proyectarse hacia el mundo y materializar sus intenciones. Estas son, de acuerdo con el semiólogo, parte clave de la semiótica del cuerpo, junto con la semiosis y la figuratividad.¹² Asimismo, identifica dos modos semióticos principales: la *envoltura* y el *movimiento*. La primera se refiere a “una red de sensaciones comunicadas y conectadas entre sí en todos los sentidos”, es decir, un cuerpo “que todo lo percibe” (Fontanille, 2017, p. 499). Por otro lado, el movimiento es “la figura del cuerpo ‘explorador’, que se sumerge en el mundo a la vez que se abre a él, y cuya constitución kinestésica da testimonio de la existencia dinámica de las figuras que encuentra en su recorrido” (Fontanille, 2017, p. 499). En otras palabras, se trata del conjunto de sensaciones que resultan de la interacción del cuerpo con el mundo.

¹² Para más información consultar *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo* (2017).

Tomando esto en cuenta, podemos decir que los bailarines le transmiten al público el amor de dos jóvenes que por primera vez están viviendo la experiencia de estar enamorados, un efecto que se manifiesta de forma gradual por medio de la mirada y el contacto físico. Al inicio de la escena se les ve tímidos y casi no hay contacto de ningún tipo. Esto va cambiando conforme la escena avanza, puesto que empieza a haber cada vez más contacto, desde el inicio de "Love dance", hasta el momento del beso con el que cierra el primer acto. Así pues, la intención de comunicar el amor que sienten estos personajes se ve materializada a través de un movimiento corporal que reacciona e interactúa con el movimiento generado por el otro. Las intenciones, entonces, se convierten en el significado que acompaña al movimiento (*significante*) y lo convierte en un signo capaz de comunicar el amor que sienten el uno por el otro.

Conclusiones

Como se demostró en el presente trabajo, la posibilidad de contar la historia de Romeo y Julieta sin la necesidad de la palabra hablada o escrita es posible gracias a que la transición del discurso narrativo al discurso dancístico y musical implica un cambio de signos, tales como el ritmo, la armonía, la melodía y los pasos propios de la danza clásica. No obstante, estos signos adquieren su cualidad como tal a partir de que los intérpretes y la audiencia dota de significado –amor, goce– al significante –ritmo, armonía, melodía, pasos– a partir de su propio entender y de su propia experiencia.

En primera instancia, la escena del balcón en la tragedia de Shakespeare presenta un elemento del amor cortés, es decir, la idealización de la amada, a través de la figura de Julieta como un signo de luz por medio de las diversas referencias que el dramaturgo pone en boca de Romeo. De igual forma, se nos presenta el imaginario luz-oscuridad, no solo como un complemento de lo anterior, sino en la inversión de significados que se le ha dado culturalmente al día y a la noche. Esto lo logra al colocar al espacio nocturno como el *locus amoenus* de los jóvenes, ya que, de esta forma, le retira la connotación de maldad y muerte para dotarlo de un significado positivo: vida y seguridad.

Finalmente, en el ámbito dancístico pudimos identificar que el imaginario luz-oscuridad y la idealización de la amada se mantienen gracias al trabajo de iluminación y a la distribución de los bailarines en el espacio escénico, pues Julieta suele ser visualmente resaltada a diferencia de Romeo. Asimismo, el trabajo performático de los bailarines, en conjunto con el de los músicos, denota cómo es que las intenciones se convierten en

el significado que acompaña al movimiento (*significante*) y lo convierte en un signo capaz de comunicar el amor que sienten el uno por el otro. Nos encontramos, entonces, ante un arte donde distintos tipos de lenguaje parecen dialogar y converger en una sucesión de imágenes.

Así pues, a pesar de la ausencia de las palabras, es posible reconocer en el ballet *Romeo y Julieta* la historia de amor, tragedia, inocencia y muerte que escribió Shakespeare hace poco más de cuatrocientos años. En el corazón del ballet, una práctica *significante*, reside el elemento humano, que parece contagiar al público. En este sentido, todo espectador de este arte escénico puede participar en la red de sensaciones interconectadas en todos los sentidos y en la exploración del mundo que se abre desde el escenario. Así, el dinamismo de la danza implica el dinamismo de la conciencia y de la experiencia, tanto de los actores en escena como de quienes interpretan esa actuación.

Referencias

- Barthes, R. (1999). *Mitologías* (Schmucler, H., trad.). México: Siglo XXI.
- Boston Symphony Orchestra. (9 de octubre de 2018). *Behind the Music: Prokofiev's Romeo & Juliet* [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gLsO1a1149o&t>
- Crisp, C. (s.f.). *Maker of dancers*. Kenneth MacMillan. Repuerado de <https://www.kennethmacmillan.com/maker-of-dancer>
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (Manzano, C., trad.). Barcelona: Lumen.
- Evans, G. B. (2003). "Introduction". En W. Shakespeare, *Romeo and Juliet* (pp. 1-62). Cambridge: Cambridge University Press. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.842.4639&rep=rep1&type=pdf>
- Fontanille, J. (2017). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo* (Blanco, D., trad.). Lima: Universidad de Lima.
- Haskell, A. (1958). *Anatomía del ballet: una guía sobre el Ballet clásico y moderno al alcance de todos* (Taracena, B., trad.). Ciudad de México: Editorial Novarro.
- Martínez, I. C. y Epele, J. (2008). "Música y Corporalidad: Relaciones de coherencia entre danza y música en coreografías de ballet y de movimiento libre". *VII Reunion Anual de SACCoM*, pp. 339-346. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/109>
- Merleau-Ponty, M. (1953). *La estructura del comportamiento* (Alonso, E., trad.). Buenos Aires: Librería Hachette.
- Muntanyola, D. y Belli, S. (2016). "El valor narrativo de la comunicación en la danza contemporánea: habitus, musicalidad y emoción". *Revista de Antropología Social*, 25 (1), pp. 133-151. Recuperado de https://doi.org/10.5209/rev_RASO.2016.v25.n1.52628
- Sánchez, S.; Cañabate, D.; Calbó, M. y Viscarro, I. (2014). "Música, movimiento y danza: un enfoque integrador para la formación inicial del profesorado". *Educatio Siglo XXI*, 32 (3), pp. 145-158. Recuperado de <https://doi.org/10.6018/j/211021>
- Sergey Prokofiev's Romeo & Juliet on motifs of Shakespeare. (24 de junio de 2014). *Tragedy to transcendence*. Sergey Prokofiev's Romeo & Juliet on motifs of Shakespeare. Recuerdo de: <https://web.archive.org/web/20140624033316/http://lovelives.net/discovery/>
- Shakespeare, W. (2003). *Romeo and Juliet*. Cambridge: Cambridge University Press. Originalmente publicado en 1597. Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.842.4639&rep=rep1&type=pdf>

- _____. (2008). *Romeo y Julieta*, (MacPherson, G., trad.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Originalmente publicado en 1882. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmconv9h6>
- _____. (2014). *Hamlet. Penas por amor perdidas. Los dos hidalgos de Verona. Sueño de una noche de verano. Romeo y Julieta*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Toro Calonje, A. y López-Aparicio Pérez, I. (2018). "Narrativas corporales: la danza como creación de sentido". *Viviat Academia: Revista de Comunicación*, (143), pp. 61-84. Recuperado de <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>
- Vallejos, J. I. y Franko, A. (2013). "Reviewed Works: *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage* by Edward Nye; *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts* (1803), Facsimilie edition by Jean-Georges Noverre, Flavia Pappacena". *Dance Research Journal*, 45 (3), pp. 138-142.

Danza y política en *Steps in the street* de Martha Graham

Dance and politics in Steps in the Street by Martha Graham

Ileana Yalith Hernández Siete

Academia de la Danza Mexicana (ADM-INBAL)

Ciudad de México, México

ileana_yalith@hotmail.com

ORCID: 0009-0000-0442-8192

Original recibido: 14/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 25/09/2023

Resumen

La presente investigación analiza la puesta en escena *Steps in the street* de Martha Graham, en ella la coreógrafa buscaba evidenciar los problemas contemporáneos que amenazaban al mundo, como el fascismo europeo, a través de los movimientos, las expresiones y el uso del espacio. El objetivo principal de este trabajo es proponer a la danza como una manifestación de redistribución política, al colocar cuerpos en espacios determinados como una intervención en el flujo del movimiento cotidiano, para involucrar al espectador activamente en la experiencia artística. Con base en los postulados de André Lepecki en "La ontología política de la danza" y de Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, se propone analizar las realidades sociales y, de esta manera, provocar una reflexión crítica sobre los temas políticos tratados en la obra.

Palabras clave: danza, coreografía, espacio, política

Abstract

This research examines the staging of Martha Graham's Steps in the Street, in which the choreographer sought to highlight contemporary issues threatening the world, such as European fascism, through movements, expressions, and the use of space. The main objective of this work is to propose dance as a manifestation of political redistribution by placing bodies in specific spaces as an intervention in the flow of everyday movement, actively

engaging the viewer in the artistic experience. Building on the principles of André Lepecki in "The Political Ontology of Dance" and Jacques Rancière in The Emancipated Spectator, it is proposed to analyze social realities and, in this way, provoke a critical reflection on the political themes addressed in the piece.

Keywords: *dance, choreography, space, politics*

Introducción

Durante la época de 1930, Europa se encontraba inmersa en un régimen totalitario catalogado como fascismo, el cual iba en ascenso. A partir de ello, surgieron crisis políticas, sociales y económicas por tratarse de un régimen que promovía ideologías autoritarias y nacionalistas, restringiendo las libertades individuales y promoviendo la supresión de la diversidad cultural y política. En este contexto, Jacques Baril, en su libro *La Danza Moderna* (1987), expone cómo este género dancístico busca denotar a través del bailarín ideas, sentimientos y emociones, al igual que en el ballet clásico, pero mezclando movimientos corporales más relajados y fuera de las reglas de la técnica. La historia de la danza moderna está precedida por bailarinas influyentes quienes fueron de gran importancia para el desarrollo de la danza en todo el mundo, tales como Isadora Duncan (1877-1927), que buscaba una libertad y una expresividad sin igual en sus movimientos, o como Loie Fuller (1891- 1928), quien dominaba efectos visuales con telas y luces. A su vez, estaban Ruth St. Denis (1905-1968), quien incorporaba elementos de diversas culturas, así como Mary Wigman (1886-1973), creadora de un sistema de enseñanza revolucionario, y llegando hasta Martha Graham (1894-1991), quien desarrolló un lenguaje único basado en la contracción y la respiración.

Desde pequeña, la coreógrafa Martha Graham demostró una gran inquietud por encontrar diferentes maneras de moverse. Su padre, un especialista en enfermedades nerviosas, le dijo a su hija alguna vez que "el movimiento no miente" (Graham, 1995, p. 16). Él creía en la existencia de una verdad pura y emocional que no se podía expresar con palabras, y le brindaba a Graham observaciones sobre su propia conducta, lo cual le permitió a ella descifrar y descubrir nuevos lenguajes de movimiento.

Graham debutó profesionalmente en 1920, con la innovadora idea de ver al cuerpo desde otra dimensión basada en el movimiento natural, la expresividad y la libertad de prejuicios. Además, permitió que su compañía *Martha Graham Dance Company*, fundada en 1926, se conformara por bailarines de todo el mundo. Su principal motivación fue crear movimientos diferentes que evocaran significados ante un público y, de esta manera, se fue formando la técnica de danza Graham.

Aparte de lo anterior, Graham deseaba que elementos como el vestuario y la escenografía fueran economizados para mostrar la intensidad de los sentimientos y de las ideas que se intentaban expresar. En su búsqueda por un nuevo lenguaje, se inspiró en los mitos de la antigüedad clásica y en las danzas rituales de los indios, al igual que en su formación como bailarina y coreógrafa. Graham deseaba que los espectadores de sus obras tomaran conciencia sobre las situaciones que prevalecían en aquel entonces, como la injusticia y el sufrimiento. Esto se logró a través de movimientos corporales que exponían los problemas representados, al mismo tiempo que Graham manifestaba en sus obras algunos incidentes de su vida personal.

La coreógrafa deseaba que se lograra la relación mente-espíritu al momento de ejecutar las obras, y para conseguirlo ponía énfasis en que los elementos de la danza fueran sutiles para que no se perdiera la expresividad, la gestualidad de las emociones y el sentir de los bailarines. Es así como la innovadora y rupturista aproximación de Martha Graham al canon establecido de la danza moderna, amplió la diversidad de tradiciones culturales representadas.

I. Sobre la técnica

Comprender la técnica Graham es fundamental para el análisis coreográfico, ya que tiene como objetivo establecer una conexión con la tierra por medio de diferentes puntos de apoyo. Asimismo, se unifica por medio de la contracción, la cual concentra las fuerzas que se forman por medio de la respiración y el centro del cuerpo. Esta técnica está comprendida por diferentes movimientos como base:

- *Release* (Inhalación): se produce cuando el cuerpo se expande a través del máximo alargamiento de la columna vertebral de manera vertical. Se afirma también que es la extensión muscular de la respiración.
- *Contracción*: es un movimiento de alargamiento y desplazamiento del cuerpo generado por medio de la respiración, la cual se trabaja desde el abdomen, específicamente en el plexo solar.
- *High release*: es la extensión de la columna en arco, la cual se logra por una extensión y un alargamiento, con ella se busca llevar al plexo solar a su punto máximo de elevación del torso.

- *Las caídas*: se refiere a la suspensión del cuerpo sobre el piso con un salto con ambos pies, manteniendo el equilibrio con las piernas, junto con un rebote para amortiguar al llegar al suelo, preservando la posición deseada, como caída lenta (o suave), la caída en espiral y la caída hacia atrás; todas estas se ejecutan en posiciones relajadas.
- *Los saltos*: se trata de una suspensión en el aire que debe ser amortiguada hábilmente por el suelo, al repetirse continuamente.

En *Economización de los movimientos* Martha deseaba que los medios fueran economizados para mostrar la intensidad de la esencia intrínseca de los sentimientos y de las ideas que se proyectaban, tanto en las obras como en su danza. En la búsqueda de un nuevo lenguaje, se inspiró en los mitos de la antigüedad clásica y en las danzas rituales de los indios, aunque fue igualmente influenciada por sus profesores y sus coreógrafos. Procuraba que siempre existiera la relación mente-espíritu, para lograrlo los medios como el vestuario y la escenografía eran más sutiles. De esta forma, no se perdía ni la expresividad ni la gestualidad de las emociones, y tampoco lo hacía el sentir de los bailarines al ejecutar las obras.

II. *Steps in the street*

Steps in the street, subtitulada como *Devastation-Homelessness-Exile*, está estructurada en tres secciones: “Chronicles” presenta primero “Dances Before Catastrophe”, que incluye los cuadros “Spectre-1914” y “Masque”; la segunda parte denominada “Dances After Catastrophe” que contiene “Steps in the Street” y “Tragic Holiday-In Memoriam”; y finalmente, la última sección comprende el “Prelude to Action” (Guglielmotti, 2020, párr.3).

¿Por qué “Steps in the Street”?

He decidido enfocarme en esta parte de la obra porque contiene elementos estéticos y coreográficos que me permiten proponer a la danza como una herramienta política que, a través de los movimientos, las expresiones y el uso del espacio como protesta dancística, busca romper con las jerarquías preestablecidas en el orden social. También se realiza esta selección junto con el uso de distintos espacios como los teatros, para presentar la obra con temas políticos sin restricciones y, de esta forma, poder exhibir un discurso significativo. Dentro de este conjunto de elementos, la conciencia se vuelve un arma poderosa para promover el diálogo social. En este sentido, la diversidad de la audiencia que alcanzó *Steps in the street*

en la ciudad de Nueva York fue de vital importancia para cuestionar las estructuras políticas y sociales que existían.

La obra ha sido considerada feminista y política (Guglielmotti, 2020) ya que se representa en ella el papel de la mujer dentro de la lucha y la opresión, plasmando la veracidad del movimiento, la inseguridad y la incertidumbre que se vivía en el año de 1936. Conformada por diez bailarinas, vemos a una en el centro marcando un pulso continuo de acentos con el pie que se va intensificando, mientras adopta una posición de contracción, palmas hacia afuera y piernas ligeramente rotadas. Al mismo tiempo, dos grupos salen por los costados, haciéndose notar con saltos y movimientos de brazos, lo que posibilita ver la simetría de la coreografía y el manejo del espacio en el escenario por medio de líneas diagonales y perpendiculares que permiten ver la dimensión de los movimientos, además de resaltar las expresiones faciales.

SITE-SPECIFIC

La coreografía muestra un nuevo lenguaje de movimiento que tiene la finalidad de aumentar la consciencia con la dramatización de las crisis económicas, sociales, étnicas y políticas por medio de la repetición que implica el uso de patrones a lo largo de la coreografía, enfatizando en ideas clave la simetría que refleja el equilibrio visual en el escenario y la temporalidad que refiere a movimientos y secuencias. Fue presentada por primera vez en el *Guild Theatre* de Nueva York, considerando que la junta directiva de este teatro, a diferencia de otras, permitía que diversos autores extranjeros pudieran exhibir obras no comerciales. *Steps in the Street* fue diseñada específicamente para espacios en donde los espectadores pudieran ser, ver y sentir el mensaje que se buscaba transmitir por medio del uso del espacio.

Espacio público

El espacio público es un territorio con fronteras claras y, al presentarse *Steps in the Street* en un lugar con estas características, desafió los ideales que existían sobre restringir a la danza a espacios privados, llevando y rompiendo con lo tradicional al invitar al público proveniente de todas partes. Con ello se pretendía que los espectadores vivieran la experiencia artística y rompieran con los límites convencionales del espacio y, de esta forma, acercar el arte a sus vidas cotidianas.

La danza moderna en Graham fue un terreno de experimentación, lo cual permitió encontrar nuevos hallazgos en los movimientos, la redistribución, las figuras dentro de la obra y el discurso que se podía generar a partir de un espacio en el que transitaban las personas. Esto, al mismo

tiempo, permitía ver la realidad y esclarecer las dudas que existían con respecto a los temas políticos donde se reflejaba la resistencia contra las estructuras opresivas. Además, con los movimientos simétricos y la expresión corporal, se simbolizaba la lucha por la liberación y la igualdad.

III. Análisis de la obra

André Lepecki en su libro *Agotar la Danza* (2007), explora las diferentes teorías y maneras de examinar la danza contemporánea por su relación con la política, la tecnología y la sociedad en general. Lepecki (2007) afirmaba que el agotamiento está referido dentro de la relación entre repetición e innovación durante la creación de coreografías y movimientos, como una respuesta efímera al consumismo actual y a la innovación constante de actividades personales, resultando en la búsqueda de la novedad en las obras.

Asimismo, el agotamiento es presentado como una resistencia política y una forma de exploración en las creaciones artísticas. En la danza se desafían y cuestionan las normas culturales dominantes, a través de la exploración de nuevas formas de movimiento y la redefinición de lo que se considera valioso dentro del campo artístico. En el mismo libro, Lepecki (2007) formula "La ontología política de la danza" como propuesta de análisis coreográfico que implica el estudio del ser, la naturaleza y la realidad del movimiento. Con base en esto, se analizará de manera reflexiva *Steps in the street* desde tres aspectos: espacio, cuerpo y temporalidad.

Espacio

El entorno escénico en el que se presentan los bailarines crea una relación que ayuda a la exploración de temas relacionados con la identidad y con el desarrollo, particularmente en el contexto político moderno. Es así como se convierte en un importante generador de discurso, ya que el entorno escénico configura el significado de las creaciones coreográficas contemporáneas en términos de dimensión espacio-temporal. Además, estas representaciones escénicas contribuyen a la construcción de relaciones de poder en la sociedad, lo que a su vez permite cuestionar y desafiar las estructuras opresivas existentes.

En *Steps in the street* el discurso se genera a partir de la repetición de los movimientos en el espacio entre el espectador y el bailarín. Jacques Rancière (2000), en su libro *El reparto de lo sensible*, propone que la sociedad determina quienes sí y quienes no pueden ser participantes activos en cuestiones políticas; es una distribución visible y audible que determina el espacio. Por su parte, el espacio es visto como un lugar de resistencia en donde existe una reconfiguración de las jerarquías establecidas con el arte

y las prácticas culturales que pueden desafiar y mostrar las injusticias y las desigualdades que existen dentro de una sociedad.

Steps in the street es una obra que va más allá de ser solo una coreografía, porque convierte el espacio en un discurso político. A través de movimientos audaces y envolventes se desafían las estructuras jerárquicas preexistentes, invitando al espectador a ser parte activa de la obra, lo que le permite al público sumergirse en un torrente de movimientos que los conecta emocionalmente con la narrativa política subyacente. La coreografía se convierte en una herramienta de disidencia y de empoderamiento al permitir que el espectador sienta y experimente la lucha contra las crisis políticas y sociales de la época de una manera visceral.

Cuerpo

En la danza moderna, el cuerpo es el medio por el cual se le comunican al espectador las ideas y emociones que dictan las coreografías: “el espectador debe darse cuenta de otra intención aparte de la perfección técnica, y la línea de dicha intención debe recorrer todo el cuerpo” (Baril, 1987, p. 59). En *Steps in the street* la atención a la biomecánica y gestualidad de los cuerpos trasciende a la expresión artística y se convierte en una herramienta para comunicar al mantener los cuerpos firmes desde el inicio, mostrando la rigidez impuesta por las estructuras políticas y sociales. A su vez, se observa el cambio respecto a los movimientos más energéticos y fluidos donde el cuerpo se vuelve un medio de empoderamiento y expresión.

Temporalidad

Dentro de *Steps in the street*, la repetición se utiliza para mostrar la continuidad de la historia, jugando con un ritmo diferente a partir del movimiento generado por las bailarinas. Con esto se evocan diferentes sensaciones al ejecutarse dichas acciones, de manera que la repetición se vuelve un elemento importante para la creación de emociones que buscan recordar, revivir y reafirmar la existencia de un objetivo común de la sociedad. Para Martha Graham, la resignificación de los movimientos y el cuestionamiento de las obras fue lo que hizo posible la creación de *Steps in the street*, la cual se centra en la lucha. Es así como los movimientos son fuertes y repetitivos, y poco a poco se van intensificando: “la repetición crea una forma de quedarse quieto que no tiene nada de inmóvil” (Lepecki, 2007, p. 112). Es el refuerzo del mensaje social-político de la obra, que para su comprensión permite que el espectador entienda la relevancia del tema y la lucha constante de la época: puños apretados, marchas fuertes, saltos, levantamientos y caídas.

IV. Agotar la danza y la coreopolítica, coreopolítica

Por un lado, Lepecki sugiere que la coreografía tiene el poder de colocar a los cuerpos en espacios donde los movimientos puedan ser resignificados al contexto en el que se presenten. Por esta razón el concepto de movilización es referido como una transición de momentos, cuerpos y ciclos. Según Lepecki, "la coreografía coloca cuerpos en espacios determinados, la política hace lo mismo con el mundo" (2012, p. 5).

El concepto de la *coreopolítica* de Lepecki (2012) es el uso del cuerpo como una manifestación y una resistencia. De esta manera la danza logra crear el lenguaje por el que se puede hacer una transformación entre lo político, lo cultural y lo social. En *Steps in the street* se manifiesta, se expresa y se refleja por la existencia de un determinado orden social aparentemente cambiante por las jerarquías, generando un discurso de la realidad entre diferentes prácticas artísticas sociales y políticas.

Por otro lado, la *coreopolítica* es otro concepto desarrollado por Lepecki. En este caso, se trata del momento en el que la danza dicta el uso de espacios y el movimiento para imponer el poder de los cuerpos danzantes ante un espectador. Es decir, *Steps in the street* como una respuesta de manifestación política y social ya que la energía y la simetría de la obra permiten mantener y captar el objetivo común social: generar un cambio en la percepción de los espectadores.

V. El espectador emancipado

Como lo argumenta Rancière (2010), en el espectador emancipado el arte no se limita a una expresión artística que busca un solo fin, sino que busca involucrarse en situaciones políticas y sociales por el conjunto de reglas y normas que hacen posible la visibilidad de lo irrepresentable y su recepción, así como la tensión que de ella se desprende al situarse en lo social mediante lo político.

El concepto de emancipación ofrece una perspectiva valiosa para comprender la dinámica de *Steps in the Street*, que sugiere que el espectador no es un mero receptor pasivo, sino que desempeña un papel activo al atribuir interpretaciones y comprensiones únicas a la obra de arte. Los espectadores se manifiestan en la experiencia, y no solo observa la coreografía, sino que se convierte en un participante activo en la construcción de significado a través de sus movimientos poderosos y su evolución desde la rigidez inicial hacia la liberación corporal, desafiando las jerarquías sociales, como las divisiones de clase, género, nacionalidad y religión. Esta desafiante y liberadora representación del cuerpo humano puede ser interpretada como una metáfora de la lucha contra las estructuras de poder opresivas que prevalecían en la sociedad de la época.

La idea de que *Steps in the Street* actúa como una herramienta para la emancipación se sustenta en cómo le permite al espectador experimentar una conexión visceral con la resistencia y la transformación social representadas en la danza. La experiencia compartida entre artistas y espectadores, al atribuir significado y comprensión a la obra, puede fomentar una sensación de solidaridad y empatía, lo que a su vez puede tener un impacto real en la percepción y la acción del público frente a cuestiones políticas y sociales.

Dentro de *Steps in the street* busca la resistencia frente a la opresión y la posibilidad de una emancipación, con la transformación social frente a los problemas reflejados en la distribución simétrica de la coreografía, que permite ver la repetición del movimiento como respuesta.

VI. El impacto y la relevancia de *Steps in the Street* en la danza contemporánea

Steps in the Street ha tenido gran impacto y relevancia en el mundo de la danza contemporánea, gracias a que constituyó una nueva visión del lenguaje y el discurso creado. El innovador uso y puesta en escena de la coreografía allanó el camino hacia una nueva perspectiva en la danza moderna, rompiendo con las barreras entre el baile, el arte y la vida cotidiana. Las diferentes exploraciones con el espacio crearon y generaron nuevas formas de experimentación coreográfica, gracias a que la interacción con el entorno inspiró a generaciones posteriores. Aún después de la primera puesta en escena continuó siendo generadora de un discurso, suscitando reflexiones al resonar entre los diferentes públicos. Esta obra se ha convertido en una motivación por generar un profundo análisis sobre los temas tratados e involucrar directamente al público, desafiando las barreras del papel tradicional que tenían los espectadores.

VII. La danza como intervención política

La política en la danza es un elemento fundamental, ya que en *Steps in the Street* el cuerpo se convierte en un símbolo de resistencia contra la opresión política y social. Se entiende la expresión del individuo y la comunidad en la lucha a través de los movimientos angulares, la exactitud, las figuras formadas y la intensificación de elementos como los acentos musicales.

El cuerpo en la danza se vuelve un medio para expresar la vulnerabilidad, la fuerza y la unión por un mismo interés social. La redistribución política del cuerpo, es decir, colocar cuerpos en espacios determinados como intervención en el flujo del movimiento cotidiano para involucrar al espectador activamente en la experiencia artística (Lepecki, 2012), se manifiesta en la creación de una división dentro de un colectivo de personas

que buscan formar parte de un grupo que represente la lucha y la solidaridad contra la opresión. La creación de conciencia por medio de la unión y la empatía envía el mensaje correcto hacia quien participa y observa. El arte del movimiento, explicado como la distribución de lo sensible, busca una reestructuración y la percepción de lo sentimental en las personas dentro del espacio social, buscando desafiar el orden establecido de lo sensible. El arte puede convertirse en la emancipación que cuestiona la jerarquía social y la política.

VIII. Reflexiones sobre la emancipación y el impacto del espectador a través de la danza

Dentro del análisis de la obra, se ha buscado profundizar en los temas abordados y resaltar la relevancia ante los ojos de los espectadores, para así crear una experiencia y una comprensión completa antes, durante y después de presenciarla. Este enfoque permite la creación de un discurso para la interpretación del contexto político que se estaba desarrollando en diferentes países. El entendimiento y desarrollo de un sistema en la ejecución de la obra han sido de gran relevancia en la transmisión de mensajes significativos, no solo de ideas, sino también de inquietudes e inconformidades que resonaban en la sociedad en aquellos años. *Steps in the street* es más que un reflejo de la realidad social y política, se erige también como una herramienta activa para la crítica y la protesta, gracias a su ejecución orientada a cuestionar, reflexionar y despertar la conciencia ante la complejidad de las problemáticas de su tiempo.

Conclusión

Steps in the street de Martha Graham propone un discurso sobre la posibilidad de crear un nuevo lenguaje para manifestar la lucha e inconformidad de los problemas contemporáneos que amenazan al mundo. Permite analizar y explorar la relación entre la danza y la política, por la intervención de los cuerpos en el flujo del movimiento cotidiano. Es importante mencionar también que generar discurso por medio de movimientos era algo que no se esperaba, sin embargo, Graham rompió con esta limitación para crear cientos de obras en las que se abordan temas donde las personas podían verse e identificarse sin importar los niveles jerárquicos establecidos por la sociedad.

El *site-specific* en la obra permitió ver y entender la veracidad de los movimientos como parte de un discurso dado en la época y como una representación de los sentires de la población que se veía afectada por los cambios y por la toma de decisiones políticas que se encontraban fuera

de lugar para las personas involucradas. Graham siempre tuvo una visión muy diferente sobre la danza, la cual permitió ver y entender por qué el baile moderno cambió y revolucionó el mundo de este arte.

Analizando la importancia de la composición coreográfica con base en los postulados de Lepecki en “La ontología política de la danza” y de Rancière en *La emancipación del espectador*, se puede rescatar la idea de que los espectadores pueden ser activos, así como la de concebir a la danza como una herramienta de redistribución política para desafiar normas y políticas a través del movimiento. Estas mismas nociones fueron las que hicieron posible ver a *Steps in the street* como un generador de discurso, así como la conexión que tenía con el público. El uso de elementos como la repetición, además de los movimientos angulares y fuertes, marcaron el inicio de una nueva forma de ver la danza moderna.

Referencias

- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones S.A.
- Graham, M. (1995). *Blood Memory*. Barcelona: CIRCE Ediciones.
- Guglielmotti, F. (17 de mayo de 2020). *Steps in the Street (por Florencia Guglielmotti)*. Gaspar, El Lugareño. Recuperado de <http://www.ellugareno.com/search?q=steps+in+the+street>
- Lepecki, A. (2007). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nueva York y Londres: Routledge.
- _____. (2012). *Coreopolítica y coreopolítica*. Ciudad de México. Fluir ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____. (2000). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo libros.

De la danza macabra a la quietud del cuerpo yacente.

¿Por qué la Muerte baila?

From the macabre dance to the stillness of the recumbent body. Why does Death dance?

Sara Gabriela Baz Sánchez

Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

ORCID: 0000-0001-6994-9001

Original recibido: 18/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 02/10/2023

Resumen

En el presente artículo reflexiono sobre la continuidad de la tradición de la danza macabra, a partir de los testimonios literarios y visuales creados a partir del siglo XIV y cuyos temas se encuentran presentes en los imaginarios de los siglos XVI, XVII y XVIII. Esta tradición está presente en el ámbito americano; se revisarán sus adecuaciones, así como la influencia ejercida por los *Discorsi morali* de Fabio Glissenti en *La Portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños*.

Palabras clave: Muerte, danza, Dança general de la muerte, danza macabra, muerte, imaginarios, danza epidémica, tarantismo

Abstract

This article reflects on the continuity of the tradition of the danse macabre, based on the literary and visual testimonies created from the fourteenth century onwards and whose themes are present in the imaginary of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. This tradition is present in the American sphere; its adaptations will be reviewed, as well as the influence exerted by Fabio Glissenti's Discorsi morali in Bolaño's La Portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños.

Keywords: Death, dance, general dance of death, dança macabra, death, imaginary, epidemic dance, tarantism

Introducción: Muerte incitadora

No pregunta: “¿me concede esta pieza?”, porque no es una invitación, sino que la Muerte conmina a sujetos de diversos estamentos sociales a participar de una frenética danza en la cual no quieren involucrarse... pero no hay remedio. Hoy estamos muy alejados de esos imaginarios, sin embargo, durante siglos, en la cosmovisión de la Europa occidental, esta danza percutía sordamente en los oídos asustados de quienes contemplaban sus representaciones plásticas, o conocían el texto de los poemas anónimos que le daban voz a la Parca.

En este artículo me quiero referir a esa tradición que imbrica lo literario con lo visual para producir una serie de imágenes terroríficas que, prácticamente desde el siglo XIV y hasta el XVIII, constituyeron un *memento mori* y poblaron las mentes de miles de personas. Estas imágenes también van aparejadas con el conocimiento de los cuerpos: pueden ser cuerpos vestidos con ricos ropajes, cuerpos vivos que se retraen ante la mano del esqueleto que los incita; cuerpos retorcidos de vivos, ya sea porque danzan o porque están en sus últimos estertores a causa de alguna enfermedad como el ergotismo o por obra del tarantismo¹. Algunos cuerpos danzantes están semi corrompidos y más bien resignados ante lo inevitable. Otros aparecen frente a los jóvenes ufanos como recordatorio de lo que les espera. Están los que patean de desesperación, impacientados no solo por el sufrimiento que les causa su enfermedad, sino por la inminencia de la muerte y la consecuente pérdida de lo que tienen. Todos estos cuerpos nos muestran momentos distintos, pero tienen en común el formar parte del imaginario de una época que se comprende entre los años en que la peste bubónica, conocida como Peste negra, hizo estragos en la población europea desde 1348 hasta el siglo XVIII, como limítrofe de la pervivencia de formas narrativas que ya eran consideradas por muchos como pueriles y superadas.

Las preguntas que me animan en esta reflexión son: ¿por qué la Muerte baila? Y, por otro lado, ¿qué peso cultural tiene la retórica de los cuerpos que están muriendo y tienen que danzar? Diversos autores como Hellmut Rosenfeld (1954), Florence Whyte (1931), James Clark (1950), Émile Mâle (1922), Philippe Ariès (1977), Paul Westheim (1953), por nombrar únicamente a los clásicos de esta historiografía, así como Víctor Infantes de

¹ Como plantea Alan David Deyermond cuando estudia el fenómeno de la danza macabra, los espectadores de las danzas frenéticas, como las tarantelas y otras manifestaciones relacionadas con episodios epidémicos o momentos de tensión social, deben contagiarse y participar aun cuando no lo deseen: es, de hecho, el carácter contagioso de la danza lo que produce el sentimiento ritual de comunidad. “Debemos recordar que, en las danzas de la muerte, los espectadores, que se creían inmunes, tienen inevitablemente que entrar en la danza” (1970, p. 270).

Miguel (2008) y Herbert González Zymla², en tiempos más recientes, se han referido a la danza macabra en diversos ámbitos geográficos.

En el mundo hispánico, la historiografía de la *Dança general de la muerte*, poema castellano anónimo circulado entre los siglos XIV y XV, es muy profusa. La *Dança* no deja de despertar interés y fascinación incluso entre estudiantes jóvenes de grados doctorales en Francia, España, Italia y Alemania. ¿Por qué? Porque la danza macabra constituye parte fundamental del imaginario occidental de la muerte y, en América, desde luego que abrevamos en la misma tradición y fomentamos la continuidad y enriquecimiento de dicho imaginario.

Por último, cabe recordar que toda danza implica una concertación de movimientos. Incluso en la danza contemporánea, en donde algunas coreografías podrían no parecernos armónicas, existe una exploración del espacio a partir del cuerpo que considera al resto de los cuerpos danzantes. Alan Deyermond (1970, p. 273) llamaba la atención sobre las danzas epidémicas y macabras, además de cómo la idea de danza implica también la de armonía entre música, danzantes y espectadores que serán potenciales danzantes y, en última instancia, de cómo esto se corresponde con la armonía cósmica.

En este texto se entenderá como la danza epidémica a aquella que se realiza por “contagio” social y que, en diversas ocasiones, tiene su origen en el deseo de encontrar la cura a una enfermedad, como neutralizar el veneno de una araña (la tarantela), o bien, de “sacar” el mal danzando, como en el caso del ergotismo o la epilepsia. González Zymla, en “La iconografía de lo macabro”, hace referencia a las *sardanas de la muerte* cuando se refiere a las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella. Si bien, apunta que, en la opinión de Francesca Español, estas escenas no corresponden iconográficamente a una danza macabra propiamente dicha, el autor propone que estas escenas deben interpretarse también como una pervivencia del mundo clásico y como un triunfo de la muerte, en el que toda la sociedad baila alrededor del cadáver (González Zymla, 2011, p. 41).

I. La tradición de la danza macabra

Las danzas macabras aparecen en diversos soportes. Por un lado, está el literario, que con sus versos evoca imágenes y se constituye como una for-

² Destaco en particular tres estudios de este autor, en virtud de su exhaustividad: “La danza macabra” (2014), “Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la Danza Macabra” (2015) y “La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV Y XVI”.

ma discursiva³, pues cuenta con elementos específicos e invariables, pese a que en cada región y en cada siglo, las danzas incluyen personajes propios y reconocibles (el rabí y el alfaquí en el caso de la versión sevillana de 1520, por ejemplo). También se publicaron libros que, en cada una de sus páginas, contienen un mote en el que se habla de la acción de la muerte y se acompaña de un grabado –generalmente una xilografía– en donde se muestra a la Muerte bailando con obispos, con el papa, con mujeres, caballeros, letrados, labradores, etc. Las danzas macabras, tanto en sus versiones literarias como icónicas, tratan de dar cuenta de la complejidad de la sociedad a la que van destinadas, mediante el recuento de oficios y estamentos. Lo más significativo es la finalidad que persiguen: estas obras buscan mostrar el poder igualador de la muerte, sin importar edad ni condición⁴.

Las danzas macabras, tanto en lo visual como en lo literario, son piezas de corte más moralista y ejemplarizante que propiamente devocional; pese a que en el imaginario de los siglos XIV al XVIII la Muerte obedece a la voluntad divina y está en clara supeditación. La presencia de personajes de distintas edades, géneros, oficios y condiciones sociales sugiere una lectura práctica que se aleja de la especulación teológica. Inclusive en *La portentosa vida de la Muerte*, escrita en 1792 por fray Joaquín Bolaños en Guadalupe, Zacatecas, se observa esta pluralidad: la Muerte, que aparece en la portada como una emperatriz, da cuenta de su genealogía y se muestra como un personaje que tiene padres (Adán y Eva) y que, como todos, habrá a su vez de extinguirse. *La portentosa vida de la Muerte* no ha sido estudiada como una danza macabra, pero me parece que es un ejemplo de cómo esta antigua forma discursiva encontró pervivencias en otros géneros premodernos.

Uno de los objetivos de este artículo es precisamente ponderar los grabados que Francisco Agüera Bustamante hizo para *La portentosa vida de la muerte* como una danza macabra, en un ámbito geográfico en el que los imaginarios en torno a la muerte se alimentaron y participaron de la tradición del siglo XIV, pero que no ofrece ejemplos de manifestaciones figurativas de la danza propiamente dichas. Son los grabados de Agüera los que constituyen el hilo conductor de esta reflexión y los que me llevan a plantear un itinerario de siglos, desde las representaciones literarias y

³ A decir de Perla Chinchilla Pawling (2019), la forma discursiva es una categoría heurística y una red paratextual que precisan de una semántica condensada en una materialidad específica y que permite la caracterización, pieza a pieza, de lo que se considera que puede constituir la y formar parte de un conjunto de formas discursivas más amplio.

⁴ Hay casos, como los que señala González Zymla, en que la Muerte va sacando a bailar a personajes por sus estamentos, en orden jerárquico, pero finalmente, todos sucumbirán a la invitación.

plásticas del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, hasta la serie de la *Danza de la muerte* elaborada por Holbein y su relación con los *Discorsi morali* de Fabio Glisenti. Dado que en el arte plástico novohispano no hubo danzas macabras propiamente dichas, los grabados de Agüera Bustamante se pueden ver como ilustraciones cercanas a la tradición de la danza medieval; desde luego, a nivel temático, más nunca formal.

Aparentemente, las danzas macabras tuvieron su origen en una leyenda que circulaba en Italia y Francia en el siglo XIII, conocida como *El encuentro de los tres vivos y los tres muertos*⁵, que narra los encuentros de la Muerte con personas de diferentes condiciones y establece un paralelismo entre la cosecha agrícola y la cosecha de vidas humanas, incluyendo breves diálogos que intercambian las personas con el personaje que viene a segar su existencia⁶. González Zymla refiere que los tres personajes muertos son el espejo de los tres vivos, que pueden ser un rey, un sacerdote y un burgués, pero también un rey y dos príncipes o tres cazadores aristócratas, en todo caso, se trata de sujetos con una posición social acomodada que ostentan vestimentas lujosas, juventud y buena salud⁷. Asimismo, un

⁵ Louis Réau (1955) la relata de esta manera: “Trois gentilhommes, pleins d’in-souciance, revenant de la chasse, le faucon sur le poing, rencontrent brus-quement, au détour d’un chemin, trois «trespassés tout pourris et mangiés de vers» qui se dressent dans leur cercueil et leur adressent cet avertissement sinistre: *Ce que vous êtes, nous l’étions, Ce que nous sommes, vous le se-rez*” (1955, p. 638). [Tres gentiles hombres, sin preocupaciones, volvían de la caza con el halcón sobre el puño, cuando se encuentran de repente con tres «muertos putrefactos y agusanados» en la curva del camino, que se levantan en sus ataúdes y les hacen esta sombría advertencia: «Esto que ustedes son, nosotros lo fuimos, esto que nosotros somos, ustedes lo serán»] (traducción de la autora). Véase el artículo de Herbert González Zymla (2011): “El encuen-tro de los tres vivos y los tres muertos”.

⁶ Respecto a la idea de segar, es interesante la precisión que hace González Zymla sobre lo que se cosecha con calma, para no desperdiciar la mies y lo que se siega apresuradamente, como el heno para alimentar animales. “Se usaba la hoz para segar las espigas de cereal, que debe cortarse con cuidado para que no se pierda la mies, mientras que el heno se segaba con violencia y rápidamente, porque lo importante era acumular la mayor cantidad posible de hierba, a fin de poder usarla como alimento del ganado durante el invierno” (Louis Réau citado por González Zymla, 2019, p. 5).

⁷ En el mismo sitio, el autor consigna cómo se puede encontrar la referencia a la misma leyenda en otras lenguas: “le dit des trois morts et des trois vifs o les trois vivant et trois mortis, en la bibliografía inglesa como: the three living and three dead, Legend of the tree living and the three dead o the three quick and the three dead, en la bibliografía alemana como: Die drei Leben und drei Toten, Die legende der drei Lebendigen und der drei Toten o Der spruch der Toten und der Lebenden, en la italiana como: Il contrasto (l’incontro) dei tre vivi et dei tre morti y en holandés como: legende van de drie levenden en de drie dooden. Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de expresarlo son muy heterogéneas, pudiendo incluir el término reyes para aludir a los vivos (kings).” (González Zymla, 2019, p. 52).

apunte de enorme relevancia realizado por este autor pone el acento en el origen oriental de la leyenda, donde menciona que muy probablemente se derive de los cuatro encuentros que tuvo Siddartha Gautama al salir con su palafrenero del palacio que lo resguardaba de todo contacto con la enfermedad, la pobreza y la muerte. El relato pudo haber llegado a Europa occidental gracias al tráfico de viajeros italianos.

La prolífica historiografía de la danza macabra apunta diversas causas por las cuales esta expresión pudo haber surgido y habría que hacer un análisis de cada una en virtud de su soporte, fecha y lugar de creación o circulación. Benjamin Lambert plantea en su tesis doctoral la dificultad de afirmar el origen de la danza macabra como expresión cultural: “une question est souvent posée et offre une certaine résistance parmi les spécialistes: qui, du texte ou de l’image, a engendré en premier le sentiment macabre dans les arts?” (Lambert, 2022, p.102)⁸. A este respecto, González Zymla afirma que se conoce una versión iconográfica italiana del siglo XIII, que se ha contrastado con la francesa de mediados de la misma centuria (González Zymla, 2011, p.53). Lo cierto es que la leyenda de los tres vivos y los tres muertos se asentó como un tópico iconográfico a lo largo de los siglos XIII y XIV en diversas regiones europeas, como dan testimonio numerosas imágenes producidas en formatos y soportes varios (desde pintura mural hasta libros de horas como *Les très riches heures du Duc du Berry*, escena en un registro inferior, en la que los tres muertos persiguen a caballo a los vivos)⁹.

Existen numerosas características que permiten afirmar a la danza macabra como una forma discursiva autónoma. Un minucioso análisis fue realizado por el ya citado Lambert en su tesis, referida en este artículo. Lambert aborda desde su estructura las danzas literarias en las diferentes versiones que se encuentran en repositorios de la Península Ibérica; para él, la hipótesis de que la forma discursiva surge a raíz del brote de peste bubónica en la Europa occidental implica que sus primeras versiones son anteriores al 1400 (la peste se inicia entre 1347 y 1348). Esto se colige a partir de referencias textuales específicas a las bubas y landres que afectaban los cuerpos de los contagiados:

⁸ [Una pregunta se hace con frecuencia y ofrece una cierta resistencia entre los especialistas: ¿qué engendró el primer sentimiento macabro en las artes? ¿El texto o la imagen?] (traducción de la autora).

⁹ Me refiero al folio 86v, es decir, al correspondiente al funeral de Raymond Docrès. Probablemente el boceto de la parte inferior haya sido diseñado por los hermanos Limbourg y completado por Jean Colombe. En este bas-de-page se representa la historia de los tres vivos y los tres muertos. Cada uno de ellos dice a los vivos: “Yo fui papa... yo fui cardenal... yo fui un notario apostólico” (Lognon, 1989, p. 202).

«De oy mas non curedes de pasar en Flandes:
 estad aquí quedo, e yredes ver
 la tienda que traygo de buuas y landres:
 de graçia las do, non las quiero vender.
 vna sola dellas vos fará caer
 de palmas en tierra dentro en mi botica,
 E en ella entraredes maguer ser chica.»¹⁰
 (Lambert, 2022, p. 112, vv. 305-311)

Un caballero es interpelado por la Muerte, quien le exhorta a dejar sus armas para integrarse a la danza, a lo que éste responde:

«A mi non paresce ser cosa guisada
 que dexe mis armas e vaya dançar
 a tal dança negra, de llanto poblada,
 que contra los biuos quisiste hordenar.»¹¹
 (Lambert, 2022, p. 113, vv. 233-236)

Así vemos que, para el autor, la “danza negra” (clara referencia a la peste bubónica) responde a la voluntad de la Muerte, quien la ordena contra los vivos. Lambert reconoce, en los diversos poemas que analiza, que la danza macabra se puede identificar no solamente por los elementos que ya hemos apuntado: la danza misma, la variedad de personajes que intervienen y que son interpelados por la Muerte, sino también por expresiones que se repiten, tales, como danza espantosa, poblada de llanto, danza llorosa, danza negra, danza baxa y danza de dolor. Otro rasgo en común es que los personajes siempre son reticentes, como es natural, a la incitación de la Parca. Esto mismo lo veremos, de alguna manera, como continuidad de una tradición en la obra de fray Joaquín Bolaños de 1792.

Ahora bien, en el terreno de la plástica, una de las danzas macabras más conocidas es la de Hans Holbein, el joven: *La danza de la Muerte*. Esta obra se inicia con un texto breve titulado “Diversas tablas de la muerte, no pintadas, sino extraídas de las santas escrituras”, en donde se hacen

¹⁰ Mi propuesta de actualización es la siguiente: [Hoy no te cuides más de pasar a Flandes, / quédate aquí y verás / la tienda que traigo de bubas y landres: / de gracia las doy, no las quiero vender; / una sola de ellas te hará caer / de palmas en tierra dentro de mi botica. / En ella entrarás, aunque sea chica.] Bubas y landres se refiere a los bubones y tumores que, en la primera fase de la peste (bubónica) salían en las axilas y en las ingles. Las siguientes fases son la peste neumónica y la septicémica.

¹¹ Mi propuesta de actualización es la siguiente: [A mí no me parece apropiado / dejar mis armas para ir a danzar / a tal danza negra, de llanto poblada, / que contra los vivos quisiste ordenar].

citas sobre todo del apóstol san Pablo para reconciliar al lector con lo inevitable de la muerte y para darle esperanza en virtud de la creencia en la resurrección, fundamento de la religión cristiana. Los grabados fueron realizados por Holbein, al margen de su trabajo como pintor entre los años 1523 y 1526; en total “cuarentaiún escenas alucinantes y macabras” (Holbein,1977, p. 9). El libro ilustrado por Holbein se publicó por primera vez en Lyon, en 1538, bajo el título de *Les simulachres et historées faces de la Mort* (McClure,1998, p. 97); esta colección se inspira en una versión parisina previa, a cargo de Guyot de Marchand para el editor Geoffroi de Marnef, hacia 1490. La serie de Holbein cuenta con las características de los primeros *ars moriendi*, en donde se presentaba una visión trágica de la muerte (destaca, repito, el aspecto de su inevitabilidad) y en donde el discurso es iconotextual, es decir, se transmite no solo mediante el texto, sino que texto e imagen forman un compuesto necesario para la adecuada divulgación del mensaje (ver Figura 1, 2, 3 y 4)¹².



Figura 1. Portada de la edición de Lyon de *Los simulacros e historias de cara a la Muerte...* Edición de 1538.

¹² Me refiero al emblema como componente que consta de mote, epigrama e imagen, como lo define José Pascual Buxó (1994) en “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”.

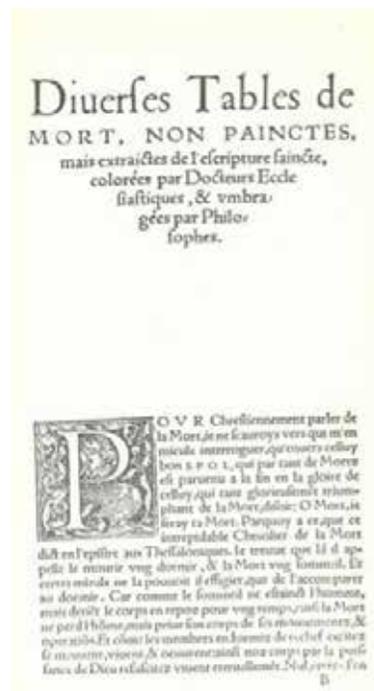


Figura 2. Primera página de la edición de Lyon de *Los simulacros e historias de cara a la Muerte...* Edición de 1538.



Figura 3. Grabado de Hans Holbein, *La muerte y el caballero*. Edición de 1538.



Figura 4. Grabado de Hans Holbein. Edición de 1538.

En este discurso, la metáfora juega un papel preponderante, pues no solo se halla presente en los textos, sino que la imagen completa el significado, como en la página que se inicia con una cita de Marcos: “Yo heriré al pastor, y las ovejas se dispersarán” (Reina-Valera, 1960, 9, 27), seguida de un grabado en el que aparece un personaje vestido como obispo (con mitra y báculo) que se encuentra en medio de una multitud de ovejas y personas, tratando desesperadamente de negociar con la Muerte, representada por un esqueleto que aún no se halla totalmente descarnado (ver Figura 5).



Figura 5. Grabado de Hans Holbein. Edición de 1538.

Después de esta imagen, se lee:

El pastor también caerá
Mitras y cruces deribadas
Y cuando yo lo alcance
Las ovejas serán dispersadas
(Holbein,1977, p.9)

Por la somera descripción que Philippe Ariès (1977), Roger Chartier, Paul Westheim (1953) y otros autores han hecho de los *ars moriendi*, podemos saber que estas obras utilizaron frecuentemente como recurso la idea de la muerte igualadora, así como la muerte imprevista. A juicio de Daniel Roche, el género de los artes de morir se verá profundamente transformado a raíz de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563), debido a la necesidad de afianzar y difundir entre la feligresía ciertos preceptos atacados por el protestantismo, tales como la eficacia del arrepentimiento de los pecados en el momento de la agonía, la invocación de la virgen María como intercesora ante Dios (Warner, 1991) y legitimadora del arrepentimiento en *artículo mortis*, la devoción a los santos y la posibilidad de poner la balanza a favor del pecador arrepentido en el instante próximo al deceso, cuando los demonios pugnaban por ganar para el Infierno el alma del finado; todo esto ocasionó que el concepto de los últimos momentos de la vida se precisara con respecto a los siglos previos, y que en aras de difundir estas creencias, aiosamente defendidas de cara a los reclamos de la Reforma protestante, la literatura devocional se encaminara a construir una imagen del momento final como un tiempo importantísimo en el que cada individuo libraría en soledad una batalla decisiva: la batalla por la salvación o condenación de su alma¹³.

II. De los muros del cementerio a la circulación en papel

En 1424, los habitantes de París vieron cómo surgió una serie de pinturas murales en la arcada exterior del cementerio de los Inocentes (ver Figura 6). Las pinturas consistían en una serie de escenas en las que un esqueleto alternaba con personajes de distintas calidades y dignidades. Las pinturas comenzaron a reproducirse en manuscritos y con frecuencia iban acompañadas de textos, atribuidos por algunos autores a Jean Gerson, una figura fundamental en el contexto de la peste en Francia, pues fue

¹³ Para una caracterización puntual del género de los *artes moriendi*, véase a Sara Gabriela Baz Sánchez en *“Ars moriendi” en el Lexicon de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús* (2019) y *«Por el feliz tránsito de aquel moribundo»: tradición y continuidad en las preparaciones para la muerte en el ámbito de Nueva España, siglos XV-XVIII* (2015).

canciller de París y autor de varias obras, entre ellas, *Un arte de bien morir y Protagonista en el Concilio de Constanza* (1414-1418)¹⁴.

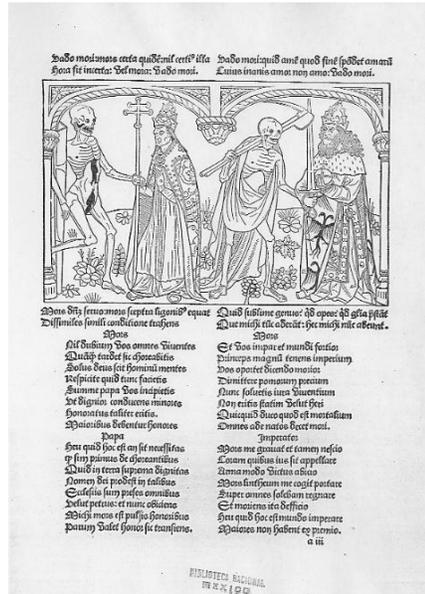


Figura 6. Grabado con las imágenes de la danza macabra del cementerio de los Inocentes de París.

Anteriormente se ha mencionado la serie de estampas producidas por Holbein, cuya primera versión se imprimió en Lyon en 1538 a partir de la edición parisina de Guyot de Marchand hacia 1485. La obra de Holbein comprende 41 escenas macabras acompañadas de versos en latín que, al parecer, son los mismos que completaban el discurso iconotextual de las pinturas del cementerio de los Inocentes de París. Una vez más, las consecuencias devastadoras de la epidemia de peste bubónica podrían enarbolarse como una causa del florecimiento de este tipo de imágenes macabras.

En este recorrido que va de los murales de París a los grabados de Holbein, hay que considerar los *artes bene moriendi* o libros del bien morir que se publicaron en dos versiones en varias regiones de la Europa occidental hacia 1460¹⁵. Estos libros contenían imágenes de las tentaciones diabólicas que sufría el moribundo o *moriens*; cinco imágenes como mínimo referidas a estas tentaciones y otras más dedicadas a la Santísima Trini-

¹⁴ Para conocer más sobre la importancia de la figura de Gerson, puede consultarse McGuire, *Jean Gerson and the Last Medieval Reformation* (2005), o “*Ars bene moriendi*: el arte de la buena muerte” (2013), por Ana Luisa Haindl en *Revista chilena de estudios medievales*.

¹⁵ Para conocer la historia de las dos versiones, a saber, QS (*Quamvis secundum...*) y CP (*Cum de praesentis...*), llamadas así por sus respectivos incipits, véase los trabajos de Adeva Martín (1992) e Infantes de Miguel referidos al final del texto.

dad y a la Virgen María. Las imágenes de los *artes moriendi* no muestran a nadie danzando. Ildefonso Adeva Martín (1992) incluso es enfático al afirmar que entre la danza macabra y los *artes moriendi* no hay ninguna relación. Sin embargo, me parece importante señalar que, pese a que no exista conexión ni sean formas discursivas similares, las imágenes de las tentaciones muestran al cuerpo yacente en diferentes actitudes.

En una estampa concreta, la tercera tentación del diablo de impaciencia, el moribundo saca las piernas de las sábanas y pateo la mesa con diversos trastos en los que se le ofrecen remedios o comida (ver Figura 7).



Figura 7. Grabado de un *ars moriendi*. Tentación de desesperación.

Menciono entonces las estampas de los *artes moriendi* ya que, aunque no hay nadie danzando en ellas, el moribundo es el protagonista yacente en torno al cual pasarán diversas figuras, tanto del plano terrenal como del sobrenatural, santas y diabólicas, y le presentarán diferentes estímulos: tirarán de sus sábanas, lo harán porfiar, todo para que pierda su alma en esa última batalla y se condene para toda la eternidad. No hay danza, en efecto, pero hay teatralidad en las posiciones del *moriens* y, sin duda, estas posiciones constituyeron una retórica corporal que pudiera haberse visto reflejada también en las danzas macabras (o quizá viceversa).

La retórica gestual que caracteriza a estas publicaciones tempranas permanecerá en algunos imaginarios, en México, por ejemplo, hasta bien entrado el siglo XX, como lo prueba la estampa de *San Camilo de Lelis*, hecha por José Guadalupe Posada (ver Figura 8). Ésta a su vez, hace eco de otras composiciones en pequeño formato, tales como una de las hojas del *Político de la Muerte* o *Político de Tepotzotlán* (Museo Nacional del

Virreinato, INAH), así como de *La muerte del Justo* (Museo Nacional de Arte, INBAL)¹⁶, profusamente estudiado por diversos autores como Andrea Montiel López (2014) en “El Políptico de la muerte: un compendio para el bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII” (ver Figura 9).

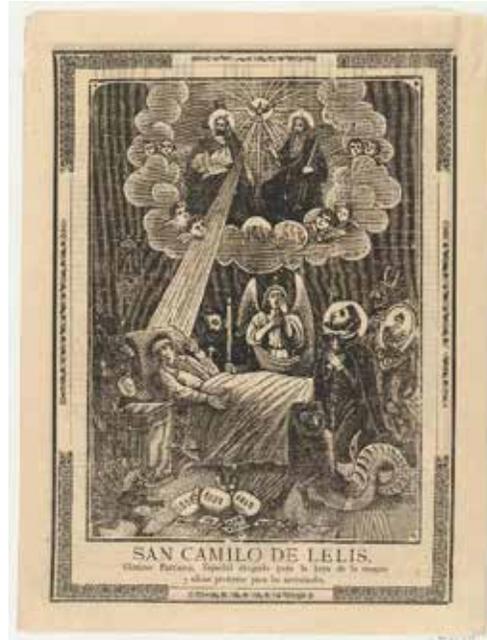


Figura 8. *San Camilo de Lelis*. José Guadalupe Posada.

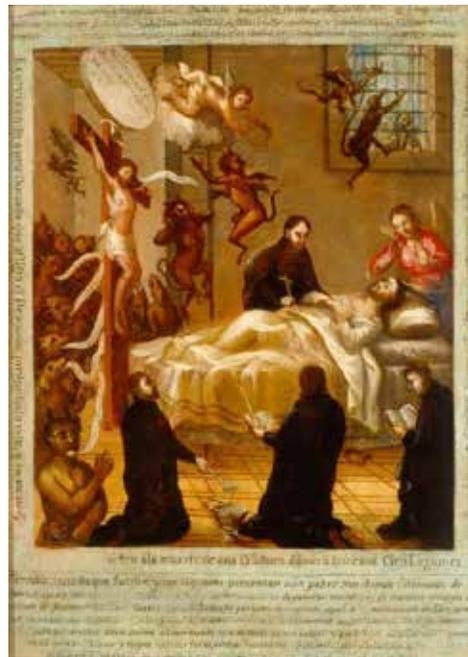


Figura 9. *La muerte del justo*. Anónimo, Museo Nacional de Arte.

¹⁶ Puede verse la imagen en el catálogo en línea: <http://66.111.6.112/objects/2109/la-muerte-del-justo;jsessionid=51D8B7A45FE1ABCE2A1C34842942FBB7?ctx=-9488dcbf-a52c-4ead-a410-6d85caf96089&idx=11>

III. Fabio Glissentti y la tradición de la danza macabra

En 1596, Fabio Glissentti, médico nacido en Brescia, publicó el *Discurso moral contra el displacer del morir* (*Discorsi morali contra il displacer del morire, detto Athanatophilia*). Se trata de un trabajo de enorme extensión, estructurado a partir de cinco diálogos en los cuales se presentan argumentos a favor y en contra de la muerte. Los cinco diálogos están dedicados respectivamente a la Razón, al Sentido, a la Voluntad y a la Opinión. Son alegorías de los cinco sentidos humanos y muestran cómo, por lo general, triunfa la actuación del placer y de lo sensible y rara vez de la razón. Cabe señalar que Glissentti estudió medicina en Padua; siguió el camino de su padre, quien ejercía la misma profesión, y gracias a él estuvo vinculado con la peste. Antonio Glissentti fue médico de la familia del conde Paride di Lodrone y escribió varios tratados sobre la peste y la irrigación. El conocimiento de Fabio entonces, parte de la práctica y del saber médico que siempre lo rodeó; en los *Discorsi* hace gala de esto, pero también de la capacidad argumentativa de un filósofo y de las intenciones de un moralista. Además de los diálogos, el ejemplar de Glissentti cuenta con 30 novelas y un tratado, referido este último a la atanatofilia o el sentimiento de rechazo de la muerte. En él, Glissentti se vale de narraciones placenteras para hacer que el lector no abandone la lectura, abrumado ante un tema tan grave. Es inevitable conectar esta disposición con la presentación de la obra de Bolaños, en donde plantea que se valdrá de novedades y gracejos para hacer más dulce la amarga medicina del alma que implica su *Portentosa vida de la muerte*¹⁷.

La obra de Glissentti contiene imágenes en las que conviene detenerse, pues encuentran conexión con las de la serie de Holbein. A simple vista, parecerían ser las mismas, sin embargo, la extensión de los *Discorsi* obliga a la repetición de las láminas en cada uno de los diálogos¹⁸. Los grabados de la edición de Glissentti no son de Holbein, sino de Vincenzo Valgrisi (entre 1545 y 1551), lo cual explica las sutiles variaciones en su composición. Si se miran detenidamente, las imágenes que se incluyen en la edición veneciana de 1609 repiten las composiciones de Holbein, pero acusan ligeras diferencias. En la del caballero armado que lucha con la espada desenvainada contra la Muerte, quien arremete con una lanza, encontramos los mismos elemen-

¹⁷ "Il G. ne giustifica la presenza affermando nella prefazione che, per trattare un argomento gravoso come quello della morte, è opportuno inserire narrazioni di carattere piacevole, seguendo in questo l'esempio del buon medico di lucreziana memoria che, allo scopo di somministrare al malato l'amara medicina, ricorre a un salutare inganno". Destaco esta cita pues es exactamente la misma glosa que empleará Joaquín Bolaños en 1792. Recurso recuperado de https://www.treccani.it/enciclopedia/fabio-glissentti_%28Dizionario-Biografico%29/

¹⁸ Los grabados pueden verse en: https://books.google.com.mx/books?id=RH-M8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

tos que en la edición lyonesa de 1538, solo que la cabeza de la Muerte tiene una dirección distinta, al igual que el libro y el reloj de arena que yacen en el suelo. La vista de los grabados que acompañan la obra de Glissenti permite reflexionar en las continuidades formales y temáticas de la danza macabra, esta vez, en el ámbito americano. Veamos ahora los grabados de Francisco Agüera Bustamante para *La portentosa vida de la Muerte*.

IV. Cuerpos que no danzan. Los resabios de la danza macabra en *La portentosa vida de la Muerte*

Si bien, no hay propiamente danzas macabras en el arte novohispano, llama la atención que en este ámbito geográfico se produjeron imágenes que son resultado de esa tradición, tanto literaria y teatral, como plástica. Me refiero a la imagen del esqueleto como Muerte arquera, o bien, como Muerte coronada, es decir, como la emperatriz que caracteriza Bolaños en la *Portentosa vida de la muerte* y que aparece en las primeras páginas del libro.

Fray Joaquín Bolaños, de la orden de San Francisco, además de atender sus obligaciones conventuales, se dedicó a la escritura de obras piadosas como el *Año Josefino* y *Sentimientos de una ejercitante concebidos en retiro*, que se publicó en México en 1811. Dado que la obra de Bolaños, particularmente *La portentosa*¹⁹, ha sido estudiada acuciosamente por Blanca López de Mariscal, no me concentraré aquí en su análisis. Me parece relevante resaltar otros aspectos referentes a las imágenes, que todavía merecen varios estudios.

Bolaños imagina diversos embajadores de la Muerte en diferentes contextos, como por ejemplo, la corte de Babilonia. El relato bíblico se encuentra en Daniel 5, 1:31 y cuenta cómo el rey Belsasar o Baltazar, soberano de los caldeos y descendiente de Nabucodonosor, mientras daba un elegante banquete en su palacio, vio una mano fulgurante irrumpir desde lo alto y escribir algo críptico en la pared. Bolaños omite el nombre del embajador, de la misma manera, dice, que su anonimato se conserva en el pasaje bíblico. Esa inscripción misteriosa fue interpretada por Daniel y anunciaba la caída del reino caldeo en manos de Darío. Belsasar moriría esa misma noche (Reina-Valera, 1960).

La obra de Bolaños fue ilustrada con las imágenes de Francisco Agüera Bustamante: 18 grabados en metal que, al igual que el impulso que motivó

¹⁹ *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza: cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto, Fray Joaquín Bolaños, predicador apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de María Santísima de Guadalupe, extramuros, de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas, en la Nueva Galicia, examinador sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de León. Título completo (López de Mariscal, 1983).*

la *Danza macabra* de Holbein, presentan a la Muerte interactuando con individuos de diversas calidades y géneros: damas, prelados y caballeros. La imagen que precede al capítulo XXVI muestra, al igual que Holbein y los *Discorsi* de Glissenti, a la Muerte a caballo, cruzando con una lanza el pecho de un caballero armado. La composición incluye a un tercer personaje, a manera de asistente de la Parca, se trata del Demonio, vestido como soldado romano y sosteniendo él mismo una lanza.

La composición no es tan dinámica como la de Holbein, antes bien, recuerda escenas de Diego Velázquez de Silva como *La rendición de Breda* o al retrato ecuestre de Carlos V elaborado por Tiziano²⁰. Los grabados de Agüera acusan figuras que podrían parecer incluso pueriles, pero que aportan a los ojos contemporáneos valiosa información sobre cómo se interiorizaron los temas y se representaron en adecuación a su propio contexto cultural. Por ejemplo, la imagen que acompaña el capítulo XIII, sobre el referido pasaje bíblico de Daniel, muestra una mesa novohispana con la vajilla y una jofaina que se supone metálica, como podemos verlas en los enormes lienzos de José Juárez que se conservan en el Museo Nacional de Arte de México. En el cuadrante superior izquierdo aparece una cortina (que debería ser roja) como en los retratos o en las escenas de corte de los siglos precedentes; junto a la borla (que suponemos de hilos entorchados de oro), vemos la mano que, no con el dedo, como en la Biblia, sino con una pluma, escribe las palabras condenatorias del reino caldeo. Los personajes visten con casaca y se ornan con pelucas, a la usanza del siglo XVIII.

La Portentosa fue objeto de ataques, sobre todo, de la pluma del ilustrado José Antonio Alzate y Ramírez. En las ediciones críticas que se hicieron durante el siglo XX, es habitual encontrar como apéndice el *Sancta sancte sunt tractanda* de Alzate, crítica mordaz a la obra de Bolaños, no solo desde una episteme moderna y muy alejada de los imaginarios que el franciscano acarrea, sino también desde la recurrencia a la forma discursiva que Bolaños empleó y que, a juicio de Alzate, estaba fuera de lugar a finales del siglo XVIII. De igual manera, los grabados de Agüera fueron tachados de pueriles. En realidad, si los vemos a la luz de otras producciones gráficas de su contexto, resultan pobres, sin embargo, representan un testimonio de la pervivencia de un imaginario que se escapa por las líneas finas del buril sobre la hoja de metal. Aún en esa inocencia, los grabados de Agüera se fortalecen gracias al alimento que le brinda la pertenencia a una antigua

²⁰ Ambas obras se conservan en el Museo del Prado y las imágenes pueden verse en: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_rendici%C3%B3n_de_Breda#/media/Archivo:Vel%C3%A1zquez_-_de_Breda_o_Las_Lanzas_\(Museo_del_Prado,_1634-35\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_rendici%C3%B3n_de_Breda#/media/Archivo:Vel%C3%A1zquez_-_de_Breda_o_Las_Lanzas_(Museo_del_Prado,_1634-35).jpg). https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_V_a_caballo_en_M%C3%BChlberg#/media/Archivo:Carlos_V_en_M%C3%BChlberg,_by_Titian,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

tradición: si no en lo formal, como planteaba al inicio de este artículo, sí en el tratamiento temático.

V. Cuerpos vivos que se mueven para no morir

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*) de Ingmar Bergman (1957), nos permite visitar la danza macabra y su tradición, aparejada a la de los carros tardomedievales y renacentistas; me refiero, por ejemplo, al carro de la muerte que se menciona en el *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* en el capítulo XI de la segunda parte: ese carro llevaba actores de comedia vestidos como el Demonio, la Muerte, el Ángel de la guarda, la reina, el soldado, el emperador. En efecto, esto nos hace recordar parte del elenco que componía las danzas macabras desde el siglo XIV y nos remite al carro en el que los protagonistas de la película de Bergman (una especie de sagrada familia) surcan los caminos para escapar de la peste, encontrándose directamente con ella. El soldado, es decir, el caballero (Max von Sydow) que juega la partida de ajedrez con la Muerte (Bengt Ekerot) repite ese juego de desafío mutuo que encontramos en los poemas del siglo de la Peste Negra, igual que el desfile penitencial y la danza de los protagonistas, al final del filme. Los actores del carro, vestidos para la representación, comparecen en el discurso del fraile que pide la misericordia divina y que espeta a la multitud que todos han sido condenados a morir de peste. Como ya se ha planteado en los estudios de González Zyma, solo los locos y los ascetas, relacionados con dos arcanos del tarot (el loco y el ermitaño) conservan la calma²¹. En la secuencia final, la danza, prefigurada por el pintor de la pequeña ermita que explica al caballero cómo la Muerte se lleva invariablemente a todos, es vista a lo lejos por la familia de actores, quien marcha sana y salva hacia otro horizonte. El grupo de danzantes es encabezado por el personaje siniestro que los obliga a bailar, tomados de la mano.

El séptimo sello convoca esos imaginarios lejanos y deja ver que, frente a la inminencia de la muerte, cada individuo desarrolla una actitud; algo semejante a lo que Millard Meiss planteaba respecto de las procesiones de disciplinantes (que también podemos ver en el filme de Bergman) o, de fuente aún más directa, lo que relata Boccaccio en la entrada de *El Deca-*

²¹ El autor plantea la relación iconográfica entre el arcano XIII del tarot y la muerte de la danza macabra. Asimismo, los arcanos arriba mencionados son comentados con respecto de otras figuras representadas en diversos ámbitos, como los personajes que pueblan las copas del “árbol vano” que, además, puede estar representado sobre una nave: esta escena se refiere a la incuria de un grupo humano que departe alegremente, come, bebe y baila, mientras la Muerte está presta a asaetearlos, sin que ellos lo sepan. Si el árbol está sobre un barco a la deriva, se asocia inmediatamente este pasaje con el de la “nave de los locos”. La temática del árbol vano sí tuvo eco en representaciones novohispanas (Baz Sánchez, 2012).

merón, ya que había quienes se creían condenados y se disciplinaban por sus faltas; había quienes daban rienda suelta al goce de los sentidos, pues de cualquier manera la muerte los alcanzaría (Meiss, 1988).

VI. Epílogo

Hasta aquí hemos hecho un recorrido breve de hitos dispersos por una tradición milenaria y dominante en la cultura occidental. La danza macabra y su estela se dejan sentir en los pasajes literarios poéticos, como la *Dança General de la Muerte* o en los teatrales (los autos sacramentales de difícil atribución, excepto el de Lope de Vega, *Las cortes de la muerte*). También hemos hablado de que este ímpetu excede lo literario y se materializa en lo visual, como en pintura mural y en xilografías que proliferaron acompañando distintos géneros de piezas escritas. Autores como Ildelfonso Adeva Martín (1992) difieren de las generalizaciones de Paul Westheim y apuntan que la danza macabra no tiene nada que ver con los *artes bene moriendi*; otros afirman que el contexto psicosocial de finales del siglo XIV orilló a la Europa occidental a hacerse cargo de su idea de la muerte y que este trabajo de interpretación es la causa de esta clase de producción cultural.

Lo cierto es que la danza de la Muerte, como tópico, nos remite a las formas carnalescas de la cultura occidental de la Edad Media tardía, así como a los fenómenos de inversión e histeria colectiva estudiados por autores como Mijail Bajtin (2005 [1989]). La danza no posee música escrita que podamos interpretar, lo cual es una pena. ¿A qué sonaba el movimiento incitante de la Parca? ¿Se hacía acompañar de atabales y chirimías, como en la América del siglo XVI, o bien, de tambores y flautas, instrumentos dionisiacos? Nunca lo sabremos. Pese a que Holbein en uno de sus grabados pone a la Muerte a percutir un tambor, solo podemos imaginar. Otros esqueletos tocan zanfoñas. No obstante, imaginar nos permite adentrarnos en una cosmovisión de la que todavía podemos participar gracias a los filmes, a los poemas y a las imágenes que perviven. La danza de la Muerte se aquietó en América, pero no dejó de estar presente, como ya vimos en los grabados de Agüera.

La pintura mortuoria novohispana da cuenta de una multiplicidad de tipologías; todas ellas, constituidas como un *memento mori*. Desde las muertes de los personajes ejemplares como Cristo, María o José, hasta los martirios de los santos y los retratos fúnebres de nobles, monjas y niños, así como en las imágenes de las piras funerarias que se conservan en Toluca y en Santa Prisca de Taxco, la danza macabra está presente: en cada esqueleto arquero, activo, que alterna con los vivos y que los incita a acompañarlo al lugar incierto al que nadie quiere ir; la tradición tardomedieval se hace patente.

Sin ir más lejos, pensemos en las “calaveritas”, composiciones tradicionales mexicanas que se escriben en torno al día de muertos. En ellas, la Muerte aparece como personaje, desempeñado diversas acciones e interactuando con los vivos, a quienes figuradamente se lleva al panteón. No se trata de textos atemorizantes, todo lo contrario, la figura de la Muerte es pícaro, amable y su interacción con los vivos es diversa: de pronto le gusta algo que alguien cocina, de pronto es aliviada de un dolor por un fisioterapeuta. En todos los casos, aprecia tanto esas interacciones que decide llevarse consigo a las personas que le prodigan los bienes. Este vínculo pide ampliar considerablemente la investigación.

Para los fines de este artículo, baste con reflexionar en cuántas formas discursivas se encuentran imbricadas en la producción de imaginarios globales desde la primera modernidad y que, aun cuando en algunas regiones no se hayan experimentado los mismos acontecimientos (como la Peste Negra), la impronta permanece y se transmite, derivando en otras formas discursivas que nos hacen pensar que todo Occidente. De alguna forma, se encuentra conectado por preocupaciones similares. La danza macabra es un ejemplo de ello.

Referencias

- Adeva Martín, I. (1992). "Cómo se preparaban los españoles para la muerte" en *Anuario de historia de la Iglesia*, (1), pp. 113-138.
- Ariès, P. (1977). *L'homme devant la mort*. París: Seuil.
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (J. Forcat y C. Conroy traductores). Madrid: Alianza. (Trabajo original publicado en 1989).
- Baz Sánchez, S. G. (2012). "Despertando la conciencia. Experiencia espiritual a partir de los despertadores cristianos". En E. J. Nieto Estrada (coord.), *El pecado en la Nueva España* (pp. 57-82). México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- _____. (2015) "«Por el feliz tránsito de aquel moribundo»: tradición y continuidad en las preparaciones para la muerte en el ámbito de Nueva España, siglos XV-XVIII". (Tesis doctoral). El Colegio de México, A.C., Centro de Estudios Históricos, México.
- _____. (2019) "Ars moriendi". En P. Chinchilla (Dir.). *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Buxó, J. P. (1994). "El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática". En A. L. Cué, *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*. México, CONACULTA/Museo Nacional de Arte.
- Chinchilla Pawling, P. (Dir.). (2019). *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Clark, J. M. (1950). *The Dance of the Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow: Jackson.
- Deyermond, A. (26-31 de agosto de 1970). *El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte* en Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, Ciudad de México. Edición digital a partir de *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, México, Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México, 1970, pp. 267-276.
- González Zymla, H. (2011). "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 3 (6), pp. 51-82. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>
- _____. (2014). "La danza macabra". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (11), pp. 23-50.

- _____. (2015). "Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la danza macabra". *Diseño de moda. Historia y teoría de la indumentaria*, (1), pp. 75-120. Ejemplar dedicado a: Indumentaria y estética en la Edad Media: precedentes para la moda contemporánea.
- _____. (2019). "La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV, XVI". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11 (21), pp. 1-53.
- Haindl Ugarte, A. L. (2013). "Ars bene moriendi: el arte de la buena muerte". *Revista chilena de estudios medievales*, (3), pp. 89-108.
- Holbein, H. (1977). *La danza de la muerte* (J. Ma. Tola, trad.). México: Premiá editora S.A., La Nave de los Locos.
- Infantes de Miguel, V. (2008). "El auditorio fúnebre de la plegaria tanatográfica: las *Oraciones para el artículo de la muerte* (1575)". *Via Spiritus*, 15, pp. 7-20.
- Lambert, B. (2022). *Les Danses macabres hispaniques. Représentations de la mort de la péninsule Ibérique médiévale à la Nouvelle-Espagne*. (Tesis doctoral). Université Côte d'Azur, Niza, Francia.
- Lognon, J. et. al. (1989). *The Très riches heures of Jean Duke of Berry*. (Edición facsimilar del Musée Condé, Chantilly). Nueva York: Georges Braziller/Inc. Publishers.
- López de Mariscal, B. (1992). *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza: cuya célebre historia encomienda a los hombres de buen gusto, Fray Joaquín Bolaños, predicador apostólico del Colegio Seminario de Propaganda Fide de María Santísima de Guadalupe, extramuros, de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas, en la Nueva Galicia, examinador sinodal del Obispado del Nuevo Reyno de León*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey, México.
- Mâle, É. (1922). "L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration". *Journal des Savant*, 4 (8) pp. 302-309.
- McClure, G. (1998). "The Artes and the Ars Moriendi in Late Renaissance Venice: The Professions in Fabio Glissentì's *Discorsi Morali Contra il Dispiacer del Morire, detto Athanatophilia* (1596)" *Renaissance Quarterly*, 51 (1), pp. 92-127.
- McGuire, B. P. (2005). *Jean Gerson and the Last Medieval Reformation*. Pennsylvania. Pennsylvania State University Press.

- Meiss, M. (1988). *La pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza Forma.
- Montiel López, A. (2014). "El Político de la muerte: un compendio para el bien vivir en la Nueva España del siglo XVIII". *Vita Brevis* (4), pp. 25-36. Recuperado de <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A14811>
- Réau, L. (1955). *Iconographie de l'Art Chrétien*. París: Presses Universitaires de France.
- Reina-Valera. (1960). *Marcos 9*, (RVR, 1960). Bible Gateway. Recuperado de <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Marcos+9%2C+27&version=RVR1960>
- Rosenfeld, H. (1954). *Der Mittelalterliche Totentanz: Entstehung - Entwicklung Bedeutung (Beihefte Zum Archiv Für Kulturgeschichte)*. Munster-Colonia: Böhlau.
- Warner, M. (1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Westheim, P. (1953). *La calavera*. México: Antigua Librería Robredo.
- Whyte, F. (1931). *The Dance of Death in Spain and Catalonia*. Baltimore: Waverly Press.

Despertando la memoria danzada: la Danza de los Diablos de El Quizá, Guerrero

Awakening the danced memory: the Dance of the Devils at El Quizá, Guerrero

Rosa Claudia Lora Krstulovic

Centro de Investigaciones y Estudios

Superiores en Antropología Social,

Ciudad de México, México

clalok@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0305-3872

Original recibido: 18/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 23/09/2023

Resumen

En el año 2019 los niños y jóvenes del poblado de El Quizá, Costa Chica de México, decidieron volver a bailar su Danza de Diablos después de seis años de su ausencia en el pueblo. Este trabajo antropológico busca presentar reflexiones acerca del proceso de reactivación de la memoria danzada, en donde intervienen diferentes generaciones y agentes externos que influyeron en la nueva configuración, transmisión y continuidad de esta expresión. La metodología de trabajo ha sido a través del trabajo de campo en la comunidad entre el año 2020 y 2022.

Palabras clave: Danza, Afromexico, Reactivación, Memoria social

Abstract

In 2019, the children and young people of the town of El Quizá, Costa Chica, Mexico, decided to dance their Devil Dance again after six years of absence from the town. This anthropological work seeks to present reflections about the process of reactivation of dance memory, where different generations and external agents intervene that influenced the new configuration, transmission, and continuity of this expression. The work methodology has been through field work in the community between 2020 and 2022.

Keywords: *Dance, Afromexico, Reactivation, Social memory*

La memoria es como un corazón; funciona en el aquí y el ahora... hay un continuo entre el presente vivo y el pasado vivo, es una noción (o tal vez acto de imaginación) de que individuos y grupos comparten cosas en común en el aquí /ahora y en el allá, y esto se torna evidente por medio de la experiencia incorporada (Tylor, 2013).

Introducción

Regresar a El Quizá después de casi una década, me devolvió un pedazo de alma que había dejado en México al irme a vivir al extranjero. Cuando volví, a finales de 2016, me dijeron que era muy peligroso regresar debido a la violencia del narcotráfico, así que dediqué varios años a acompañar un nuevo grupo de Danza en la Ciudad de México. Sin embargo, me hacían falta las personas que yo había conocido y que tanto apreciaba. Sentía la ausencia de las fiestas, de las danzas, del campo, del ambiente, de los colores, de la diversidad de lenguas y de la cercanía del mar.

Cuando me enteré de que los niños habían tenido la iniciativa de volver a bailar, regresé con uno de esos impulsos de vida que nos provocó la pandemia en plena expansión. Llamé al pueblo, convencí a un amigo camarógrafo y nos aventuramos después de hacernos la prueba PCR, “ante todo no contagiar, ni contagiarnos” era la consigna.

El trabajo de campo, realizado durante el año 2020-2022, fue un proceso de rememoración individual y colectiva junto a las personas de la comunidad, con quienes recordé las primeras veces que visité el pueblo en el año 2000. Nos acordamos de personas que ya no estaban, hablamos de cuando los jóvenes de hoy eran niños, nos llegaron memorias de amigos que llevé hace muchos años y que dejaron fotos, videos, recetas e historias. El tema de conversación más recurrente fue el fallecimiento de don Bruno, músico de la *flauta*¹ y organizador de la Danza de Diablos en El Quizá, Guerrero. Fue allí cuando me di cuenta de que su ausencia había dejado un gran vacío, que trajo como consecuencia que se dejara de bailar por varios años en el pueblo.

¹ Flauta es el nombre que se le da en algunos poblados de la Costa Chica, a la armónica.

Además de ese hecho relevante, fue notorio que el adormecimiento de la danza se debía también a otras condiciones sociohistóricas existentes en la región y el país. Percibí una brecha generacional que ha venido provocando discontinuidades en la transmisión de esta expresión cultural. Esto sucedió porque el momento histórico actual es sumamente diferente al de los abuelos, padres o tíos que practicaban aquella danza.

La migración de personas de la comunidad hacia Estados Unidos y las grandes ciudades mexicanas en busca de mejores oportunidades de trabajo; el fallecimiento de personas que han sido poseedoras de la memoria dancística y musical, como don Bruno; las actuales formas de divertirse, comunicarse y relacionarse, como los videojuegos, los celulares, las redes sociales; las nuevas vías de transporte terrestre; y la exacerbación de la violencia causada por la llegada del narcotráfico a partir de la segunda década del milenio, son solo algunos de los aspectos que han causado estas fracturas entre una y otra generación dentro de la comunidad. En dichas circunstancias, los niños y jóvenes han tendido a perder sus referentes culturales e históricos, o estos han sido insuficientes para vislumbrar su presente y futuro.

En el primer año analizado, estos elementos se aunaron a la pandemia COVID-19, caracterizada en las grandes ciudades por la falta de socialización, luto, desempleo, encarecimiento, aumento de violencia doméstica y problemas psicoemocionales. Sin embargo, un aspecto positivo para las familias de los pueblos costeños² fue el regreso de mucha gente a su lugar de origen, después de años de estar fuera de su tierra o de la de sus familiares. Eso sucedió en El Quizá, donde jóvenes y niños radicados en Acapulco y la Ciudad de México se integraron al incipiente Grupo de Diablos que empezaba a conformarse como iniciativa de los estudiantes de primaria.

Para revitalizar la Danza se sumaron varios factores: el impulso que la directora de la escuela primaria le dio a los niños y la fuerte iniciativa de sus estudiantes; la posterior participación de los jóvenes del pueblo y los músicos tradicionales; el apoyo de la familia del músico del bote, Hermelindo (ver Figura 1) y la del hijo del difunto Bruno Morgan; así como la colaboración de artistas-investigadores (músico-investigador, bailarina-antropóloga, fotógrafo-cineasta) externos a la comunidad, que apoyamos en la música, mayordomía y la grabación de su danza.

² Utilizaré costeños como indicador de las personas de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca



Figura 1. Don Hermelindo Zarate con sus nietos Picachu y Julio. Claudia Lora (2021).

Este texto tiene la intención de explicar con más profundidad algunos de los factores que intervinieron en el proceso de reactivación de la Danza de los Diablos generada por el Grupo de Diablos Quizadeños Nueva Generación, principalmente el proceso de transmisión intergeneracional, una pieza fundamental para su perpetuación.

Para esta investigación la metodología utilizada fue trabajo de campo, principalmente en Quizá, pero también en Cuajinicuilapa, Guerrero y Lo de Soto, Oaxaca. Realicé entrevistas abiertas con y sin cámara de video, una etnografía colaborativa y una *investigación corporificada* (Daniel y Lora, 2020), es decir una metodología antropológica que pasa a través del cuerpo como un todo y sobrepasa el límite tradicional de la observación participante. Este camino metodológico aplicado a la investigación antropológica nos coloca no solo como observadoras/es, sino también como practicantes de la danza, aprendices de música, alumnas de cocina, etcétera. De esta manera, el conocimiento es asimilado por todos los sentidos y no solo por la observación.

I. La memoria danzada y el recuerdo de los muertos

A grandes rasgos, la Danza o Juego de los Diablos es una manifestación de danza y música de los pueblos negros, morenos, afroestizos o afroamericanos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca en México. Tradicionalmente ha formado parte de la celebración religiosa de día de muertos, pero hoy en día también se presenta en festivales, cumpleaños y otras conmemoraciones públicas. Sucede en las calles, casas y panteones de los pueblos, siempre acompañada de personas de las comunidades que participan de diversas maneras, ya sea brindándoles ofrendas, acompañándolos en el recorrido, ofreciéndoles bebidas y/o jugando con los Diablos y la Minga.

En El Quizá, pueblo de la Costa Chica de Guerrero, los habitantes resaltan el origen africano de la danza de los Diablos; esta habría arribado a través de los barcos que encallaron en el mar pacífico, y después se “escurriría” de pueblo en pueblo hasta llegar a El Quizá. Como comentaron las personas de Lo de Soto, Oaxaca y El Quizá, Guerrero, “La danza llegó de África por mar hasta el Faro y luego vino escurriéndose hasta aquí”³. Siguiendo esta lógica, la Danza de los Diablos habría viajado desde África, fluyendo como el agua de mar, hasta llegar a todos los pueblos de la Costa Chica.

El Quizá de la Esperanza está ubicado en el municipio de Cuajinicuilapa, Guerrero, a siete kilómetros de su cabecera municipal. Es un pueblo fundado hace aproximadamente 90 años por familias del pueblo vecino de Lo de Soto, Oaxaca, que migraron de forma forzada por problemas con familias poderosas, huyendo del lugar de donde nacieron y de donde eran originarias sus familias (familias Hernández Patricio, Anica Medel y Sorroza Hernández).

En la memoria histórica de El Quizá y Lo de Soto, aparecen personas que llegaron “de muy lejos, de África”; también hombres españoles que se asentaron y de otros que llegaban y se iban pronto, dejando mujeres “preñadas”; así como familias indígenas muy pobres de la sierra, que han migrado hacia esta región costera, buscando tener mejores condiciones de vida. Todas estas piezas se fundieron para dar pie a una nueva cultura, con tradiciones y formas de interactuar muy particulares.

A pesar de estas mezclas e intercambios culturales, para las y los quizadeños, es innegable que su danza más representativa provenga del continente africano: “Esto fue uhhhh hace muchos años, no sabemos cuándo, no sabemos de qué año viene esa danza, nuestros abuelos ya la bailaban”, comentan los más viejos.

Como vemos, para la población no existe un dato exacto acerca del origen de esta práctica, pero hay una convención local –y regional– relacionada al lugar de donde vino, que los hombres del pueblo y la región la han bailado desde tiempos inmemoriales y que ha sido transmitida de generación en generación. La memoria colectiva referida al origen y continuidad de esta expresión dancística está cargada de un profundo simbolismo que ha servido para cimentar la historia e identidad del pueblo y de la región.

Sabemos que esta danza, además de ser una forma de expresión corporal comunitaria, contiene un mito de origen y forma parte de un ritual dedicado a recordar a las generaciones pasadas: días de muertos. Podemos decir entonces que el hecho de que se baile en estos días (31 de octubre,

³ La información entrecomillada, sin una referencia específica, se retoma y se transcribe a partir de las diversas conversaciones que sostuve con los habitantes de El Quizá y Lo de Soto durante 2001 y 2022.

1 y 2 de noviembre), es un marco de referencia o un marco social (Halbwachs, 1968) para la memoria colectiva de la comunidad; es una danza, juego o performance realizado dentro de un espacio ritual en donde se representa, conserva y transmite a través de la corporalidad; la celebración de día de muertos es un lugar privilegiado de transmisión de saberes corporales en el cual la Danza de los Diablos juega un papel fundamental. Esta danza es recreada año con año en los días de muertos, en lugares de memoria (Nora, 2008), como casas, espacios públicos colectivos y panteones, generando pertenencia e identidad y memoria cultural.

Si bien la Danza de Diablos representa una complejidad de aspectos de la vida social como: la actividad económica, las relaciones de género, los aspectos coloniales, el mito de origen; esta se realiza dentro de un espacio ritual dedicado a los muertos. Los danzantes son invitados a bailar afuera de las casas, en los altares o inclusive en las tumbas. Las casas donde se baila son casas donde vivían personas –amigos o familiares– que tenían o tienen una relación muy estrecha con la Danza de Diablos, o son casas de personas a quienes simplemente les gusta o que invitan a los Diablos a bailar en frente a la tumba de alguien en el día de todos santos, el último día ritual.

Cada uno de estos lugares de memoria tiene sus propias características y todas coinciden en ser espacios donde se activan emociones y recuerdos que tienen que ver con personas que ya no están, pero todas pertenecen a una historia común relacionada con la Danza de Diablos. Son lugares dotados de significación por todo lo que la colectividad ha vivido o colocado en ellos: por todos los amigos y familiares que bailaron en esos espacios, por ser la casa de una persona o familia a la que le gusta la danza, en el panteón porque allí descansan los restos de alguien que bailó y fue diablo, además de que en esos días las almas de los muertos están en los lugares donde les ponen ofrendas. No obstante, estos lugares se resignifican y se re-vinculan a nuevos espacios y personas dependiendo del contexto histórico-social. Pierre Nora decía que el lugar de memoria es un lugar doble: un lugar de exceso cerrado sobre sí mismo, pero constantemente abierto sobre la extensión de sus significaciones (Nora, 2008, p. 39). Los lugares de memoria en El Quizá se van actualizando, dependiendo del sentido que vayan adquiriendo en el momento presente y al pasar de los años. Por ejemplo, en la época de la pandemia de COVID-19, fue prohibido el baile y la entrada a los panteones, sin embargo, en estos años los Diablos reactivaron la tradición de la Danza, entraron a bailar al panteón de El Quizá y bailaron en la tumba de don Bruno. También lo hicieron en la casa de un joven amigo suyo que había fallecido recientemente. Luego, en 2021, el primer año en que se instaló la mayordomía en el pueblo. Las

personas que habían vivido en Soto explicaron de qué lugar tenían que empezar a bailar: de la casa de la mayordoma o el mayordomo.

II. Sin música no hay danza y sin danza no hay música

Tal vez el aspecto de la Danza de los Diablos en donde es posible reconocer más fácilmente la influencia africana, es en la música. La presencia de instrumentos como el *bote*, un tambor de fricción, y de la *charrasca*, una quijada de burro o caballo en la que se friccionan los dientes para hacerlos sonar, estos los encontramos en varias regiones afroamericanas como Río de Janeiro, Brasil; Lima, Perú y Veracruz, México. En el Quizá y otros pueblos de la Costa Chica, donde aún se conserva la música tradicional, se cuenta además con la armónica, que ha sustituido al violín, según información de don Hermelindo Zarate. Él pertenece a una familia de músicos de Lo de Soto, Oaxaca, donde la música tradicional se empezó a transformar desde hace varias décadas y donde hoy en día la Danza de los Diablos se baila con banda de viento, como ha sucedido en otros pueblos de la Costa de Oaxaca.

Ya en El Quizá, a donde llegaron músicos de varios pueblos, la música tradicional se instauró fuertemente a principios de siglo pasado. Don Bruno Morgan en la flauta o armónica; Hermelindo Zarate en el bote y Nico Cisneros en la charrasca, crearon un trío musical que hizo parte la Danza durante décadas, tocando sones como el Son de los Siablos, el Son de los Snanos, el Cruzado, Zamora, la Chilena o el Jarabe, así como Ya se van los Diablos.

El fallecimiento de don Bruno, músico de armónica que organizó durante las últimas décadas la danza en el pueblo, fue un referente fundamental para los danzantes, por su pasión, cariño, carisma y compromiso con la danza, pero también por ser alguien que conservaba la memoria cultural de la flauta (armónica). Con su ausencia no hubo quien sustituyera al músico-organizador y se dejó de tocar la música por varios años, como consecuencia de esto no hubo danza. Una frase que parece tan sencilla como “sin música no hay baile”, en este caso tiene relevancia a nivel de expresión, ritmo y transmisión de la memoria. “¿Cómo llevamos el paso sin el ritmo, sin la música?”, comentaron los niños y jóvenes danzantes en nuestra conversación.

Halbwachs, en 1939, escribió un artículo titulado *La Mémoire collective chez les musiciens*, que en la última edición de su libro *La memoria colectiva*, se convirtió en el primer capítulo (1997). Allí comenta la virtualidad del lenguaje en la formación de la memoria colectiva, demostrando que un sistema musical puede también operar como marco social de la memoria. El autor coloca el ejemplo de una orquesta de músicos y explica que para que exista un lenguaje integrado o unificado donde todos los componentes

del grupo encuentren una melodía común, es necesario un previo acuerdo de los significados de los signos musicales. Los recuerdos del músico con relación a las reglas, las notas y los lugares donde se presentó, se quedan en él por el hecho de formar parte de un grupo que las adquirió, es decir, por la existencia de una memoria colectiva. El ritmo “es un producto de la vida en sociedad, de modo que un individuo absolutamente solo no sabría inventarlo” (Halbwachs, 1997, p. 34).

En El Quizá y la Esperanza, don Bruno era visto como la persona dedicada a tocar la flauta y organizar a los danzantes. No existía en el pueblo la preocupación de que otras personas aprendieran, ni de transmitir ese conocimiento musical a las nuevas generaciones. No obstante, el ritmo está presente en la memoria corporal colectiva del pueblo.

Don Hermelindo dice que “la gente se va enseñando a tocar cuando baila la danza”. Él cuenta cómo antes de tocar bailaba, y esto mismo sucedió, según la investigación, con casi todos los músicos de percusión. El ritmo pasó por el cuerpo danzante antes de pasar por el aprendizaje del instrumento, pero no es lo mismo tocar un instrumento de percusión, que realiza un toque similar al del zapateado o tocar un instrumento melódico, como es el caso de la armónica o flauta. En esta última no es tan claro como se entrelaza el ritmo de los de pies con los del sonido que transmite, por ende “enseñarse” no resulta tan fácil.

La conjugación de la palabra *enseñarse* significa que las personas aprenden viendo, escuchando y poniendo atención en las acciones de los otros. Es una metodología de enseñanza tan común y eficaz en las culturas tradicionales, que gran parte del conocimiento se ha transmitido de esta manera de generación en generación, muy al contrario de la enseñanza brindada en escuelas occidentales, donde todo pasa digerido por el habla, la lectura y la escritura. En la Costa Chica, el concepto de enseñarse tiene que ver con el accionar de los sentidos para poder reproducir algún movimiento o actividad.

Hoy, las nuevas generaciones tienen más consciencia de la importancia de aprender a tocar la música de la Danza de Diablos y comienzan a querer hacerlo. No obstante, el tema de la música es muy particular, pues no es un saber que todos puedan desempeñar. Muy pocas personas en la comunidad saben tocar, este conocimiento tradicionalmente ha estado relacionado con un saber de hombres y hasta hace poco nunca se llegó a pensar en qué pasaría si los músicos fallecieran sin transmitir este conocimiento.

Con el conocimiento del zapateado de la danza, a muchos jóvenes o niños se les ha facilitado tocar la charrasca o el bote (instrumentos percutivos), pero con la flauta no sucedió lo mismo, hecho que quedó claramente demostrado con la ausencia de don Bruno. Las conversaciones y

observaciones dejaron ver que este hecho estaba relacionado con que la flauta resultó ser un instrumento que representaba mayor dificultad para su ejecución.

La colaboración de Daniel Bueno, un músico e investigador de armónica originario de la Ciudad de México, que aprendió a tocar en Collantes, fue fundamental en la enseñanza y revitalización de la armónica en el pueblo. Después de una propuesta hecha por mí para impartir clases a los jóvenes y niños durante un par de días en el mes de octubre de 2021, y de ver quiénes tenían más posibilidades, el músico dejó una armónica y algunas instrucciones para ver si “sembraba el interés de tocarla”. Así sucedió. Un año después, el Tenango del grupo ya “se estaba enseñado” a tocar la flauta o armónica y algunos otros jóvenes se interesaban. Lo anterior representó algunos cambios en la configuración de la danza de las que hablaré en un siguiente artículo, sin embargo, es importante destacar aquí la importancia de la llegada de este etnomusicólogo venido de afuera, que ayudó a reactivar el interés y enseñanza/aprendizaje de tal instrumento.

Regresando a la amalgama música/danza, es importante destacar que el espacio familiar y la apertura de los músicos para prestar y compartir los saberes de la danza han sido importantes para su continuidad. En este caso ha sido fundamental el apoyo de don Brumo Morgan y don Hermelindo, así como sus espacios familiares, pues han sido lugares de encuentro, enseñanza y aprendizaje.

Como decía, es interesante ver cómo, antes de aprender a tocar alguno de los instrumentos, todos los músicos fueron danzantes. “Don Bruno Morgan era bueno en la danza”, comentan sus familiares y amigos en nuestra conversación. Originario de El Alacrán, Oaxaca, llegó a El Quizá después de haber vivido en Lo de Soto y bailar allí. A partir de su llegada al pueblo, se incorporó a la Danza y nunca más la “soltó”. En el caso de Hermelindo, él viene de una familia de músicos, constantemente recuerda cómo su papá y sus tíos tocaban el violín, la guitarra y otros instrumentos: “de ahí me enseñe yo”, comenta. Nico Cisneros cuenta cómo a él le gustaba mucho bailar los diablos cuando era joven “de allí agarré el golpe de la charrasca”, dice. “¿Cómo aprendiste a tocar Nico?”, le preguntan los niños del pueblo. “Pues bailando los diablos, y de ahí después de bailar los diablos agarre el golpe de la charrasca y la empecé a tocar. De ahí aprendí y ahora estos los diablos quieren que les enseñe pero yo también soy diablo como ellos, yo aprendí bailando, bailando agarré el golpe.”

Como vemos hay una relación inseparable entre danza y música, sin una no existe la otra. La asociación de territorio también es innegable: los tres músicos se formaron en un pueblo con una profunda tradición de música y Danza de Diablos.

La memoria de la danza está resguardada en El Quizá por la gente de mayor edad proveniente de esas tierras y por los jóvenes que hoy están interesados en revitalizar esta expresión. Los descendientes de don Nico y de don Hermelindo participan activamente en la danza año con año, así también los hijos de personas que han participado en esta tradición por generaciones. También están presentes otros niños y niñas que empiezan a interesarse. El Grupo de Diablos Quizadeños Nueva Generación son el presente y futuro de una tradición que los representa.

Si la estrategia ancestral ha sido “enseñarse bailando y escuchando”, esta ha sido generada por un conocimiento proveniente de las personas ancianas del pueblo, que intentan seguir transmitiendo estos valores y resistencias de identidad, que les han permitido sobrevivir como cultura y sociedad antes los fuertes cambios histórico-sociales.

III. El paso de los Diablos, el juego y el cruzado

Con relación a los movimientos dancísticos, en esta danza se resalta el ensayo constante del “paso básico de los diablos”, mismo que casi toda la comunidad conoce. Si bien cada grupo de danza de la región se caracteriza por un ritmo, paso, fuerza y cadencia de movimientos específicos, la danza de El Quizá es distinguida por aspectos muy sutiles de movimiento que solo los que bailan entienden, el punto de comparación son las danzas de otros lugares, sobre todo los más cercanos. Pero desde hace décadas, y a partir del concurso de Danza de Diablos de Cuajinicuilapa, se han llegado a conocer las formas de bailar de lugares más lejanos. En estos encuentros, se observa si los pasos de un grupo son más saltados, si hacen el paso más fuerte, si el movimiento es más rápido o lento, si el *braceo* y *cabeceo* son diferentes, así como las máscaras, la vestimenta y la manera de tocar los instrumentos.

Los movimientos de la danza en El Quizá son transmitidos en las casas de los danzantes, en la calle, en los ensayos del Grupo, en experiencias obtenidas con grupos de Cuajinicuilapa y, desde hace décadas, el kinder y primaria también han sido importantes espacios de aprendizaje. De esta manera los espacios familiares, los escolares y los públicos se apoyan para fortalecer el aprendizaje.

Según conversaciones y observaciones de campo, estos movimientos también van modificándose con el tiempo por diferentes factores relacionados con préstamos de grupos vecinos, familiares o amigos migrantes. Finalmente, como dice Eric Hobsbawm “La tradición, para ser funcional, está en constante renovación, y se crea, recrea, inventa y destruye cada día” (Hobsbawm, 2002, p. 9).

Para que se considere que los movimientos de los diablos están bien hechos, deben de estar ordenados en dos filas, su zapateado debe ser pa-rejo, con buen *braceo* y *cabeceo*, y deben estar agachados, es decir, que su inclinación corporal hacia adelante debe ser bastante pronunciada. El tenan-go es el encargado de regañarlos si esto no sucede.

Como decía, los Diablos bailan los siguientes sones: el son de los Dia-blos, el son de los enanos, el cruzado, la zamora, la chilena o el jarabe, y Ya se van los diablos. El son cruzado se ha perdido en las nuevas generaciones, no solo en El Quizá, sino en otros pueblos vecinos. Los jóvenes hoy en día hacen el intento por volver a bailarlo, sin embargo, existe una resistencia de parte de las generaciones anteriores para enseñarla. ¿Con qué tiene que ver? Este un tema que se encuentra aún en proceso de investigación.

Además de los movimientos de danza, el aspecto lúdico es fundamental en todos los personajes, pero principalmente en la Minga, el único perso-naje con características femeninas. Se trata de un hombre o mujer vestido con falda larga y blusa con bordado tradicional y máscara con rasgos de mujer. Siempre carga un bebé que usa para jugar con el público y se dice que es la esposa del Tenango. La Minga seduce a otros hombres, bromea con los niños y obliga a las personas a bailar con ella.

La minga, figura representativa de lo que Weisz llamó juego libre, es la mitad del núcleo que forma el carácter del juego (norma/li- bertad). Esa parte que todos relacionamos con el juego, la parte divertida, libre, alegre, transgresora. La otra parte del juego, el jue- go reglamentado es representado, en este caso, por los Diablos. (Lora, 2005, p. 85)

En El Quizá, durante la temporada investigada, salieron dos Mingas a bailar durante el día de muertos, cada una con características distintas. Hizo reír y divertirse a las personas en cada casa o espacio en donde se presenta- ron. Los movimientos dancísticos correctos y el juego son fundamentales para la buena aceptación comunitaria. De esta manera son invitados a más casas y recompensados por su esfuerzo y dedicación.

La correcta transmisión de los pasos, la ludicidad presente en la danza y la revitalización de elementos dancísticos que siguen siendo importan- tes para los jóvenes, son piezas clave en la continuidad transgeneracional de la Danza de los Diablos.

IV. De tamales, mayordomía y ofrenda

En el año 2021, conversando sobre el futuro de la Danza, el hijo mayor del músico Hermelindo, me invitó a ser mayordoma del Grupo de Danza. Su

idea era que al haber una mayordoma, los niños y jóvenes se comprometerían más con la danza. Esta costumbre es retomada de su experiencia de vida en Lo de Soto, Oaxaca, donde cada una de las danzas presentadas en día de muertos tiene su respectivo mayordomo o mayordoma. Parte de la conversación la transcribo a continuación:

—¿Qué tendría que hacer como mayordoma? —le pregunté a él y a su mamá doña Hipólita antes de aceptar.

La respuesta fue aparentemente simple.

—Hacer tamales para los diablos y darles agua cuando ensayen —me respondieron.

—Ah bueno, pero ¿por qué creen que eso le ayudaría al grupo?

—Pues porque se comprometerían más, lo tomarían más en serio pues —me respondió su hijo.

—Siendo así lo voy a pensar, pero ¿y si no sé hacer tamales? —respondí sonriendo.

—Nosotros te ayudamos, no te preocupes —intervino doña Hipólita.

Unos meses antes de día de muertos, regresé a El Quizá para confirmar mi compromiso. Quedamos entonces en que llegaría antes de esas fechas para organizarnos y conseguir los ingredientes para cocinar. Le preocupaba tener tiempo para comprar carne de puerco o pollo para los tamales, además de la masa de maíz, chiles, ajo, cebolla, hoja de plátano, manteca, especias, etcétera.

Así fue. Transcurrían los últimos días de octubre y cuando llegué las personas más preocupadas por la elaboración de los tamales en cada familia que visité, eran las mujeres. Ellas cuentan con una gran responsabilidad social en la colocación de los altares para los difuntos y en la elaboración de la comida, tanto para muertos chiquitos (alimentos dulces) como para los grandes (alimentos salados). Por otro lado, las maestras y directora de primaria (todas mujeres) se encargaban de que los niños y niñas siguieran bailando la danza, aunque fuera en la escuela.

Según conversaciones con familiares de los diablos, un aspecto que consideraron cuando me pidieron tomar el cargo, fue el “tener tanto gusto por los diablos” desde hace más de 20 años e incentivar a los jóvenes grabándolos y hablando con ellos.

Un elemento que no mencionaron y en el que no había pensado, fue el recorrido del grupo de danza. Era importante saber qué casas se recorrerían, aparentemente era sencillo decidir pero llegaban diversas sugerencias de las personas mayores del pueblo.

—Se sale de la casa de la mayordoma, o donde se quede la mayordoma o donde hizo los tamales —afirmó doña Hipólita, y así se hizo, como mencioné anteriormente.

Se decidió entonces, que saldrían de la calle que divide la casa en donde hicimos los tamales y la casa donde me hospedo, así quedaba al lado de ambos lugares.

El recorrido fue sucediendo de acuerdo con las decisiones tomadas entre don Luis Morgan, hijo del legendario músico fallecido Bruno Morgan, y los Diablos más adultos. Don Luis afirmaba que se tenía que bailar en las casas, aunque no les dieran ofrenda, otros que no se podía hacer eso porque los Diablos se cansaban mucho y había muchos niños pequeños participando; otros declaraban más que solo debían recorrer los puntos tradicionales y las invitaciones de casas nuevas. Yo no opinaba, porque, finalmente, quién era yo para tomar ese tipo de decisiones sobre un aspecto profundamente comunitario: el recorrido de los Diablos a los altares de muertos.

La ritualidad presente en los altares y las visitas de los Diablos está configurada por estructuras simbólicas que se han fusionado a través de los más de cinco siglos de transculturalidad (Ortiz, 1996) entre la diversidad de africanos, indígenas y españoles, que históricamente han compartido territorio. El Quizá tiene sus propias dinámicas surgidas de las memorias del pueblo donde llegaron: Lo de Soto, en Oaxaca. No obstante, esto también se ha ido modificando, por ejemplo, cuentan que antes los Diablos no bailaban frente a la cruz “¿Cómo? Si son Diablos”, cuenta don Hermelindo Zarate, “nunca se entraba al panteón ni a la iglesia, eso pasa ahora, antes nunca”.

Si bien las reglas sociales referidas a la religión católica se han transformado con el tiempo, nunca se ha dejado de bailar en los altares de los difuntos amigos/as o familiares. Si al difunto/a le gustaba la danza o bailaba en algún grupo, es fundamental para la familia invitar a los diablos a bailar a sus casas y darles ofrenda, es decir, tamales, fruta, cerveza, refrescos y todos los elementos que contiene el altar.

Haber sido mayordoma me hizo entender aspectos que me hubiera llevado años entender si no participaba activamente en este cargo de tanta responsabilidad. Cabe decir que fue la primera vez que se estableció este cargo para la danza, mismo que transferí el siguiente año al hijo del difunto Bruno Morgan, el señor Luis Morgan, con quien compartí la mayordomía.

Esto ha hecho que exista más responsabilidad comunitaria para con la danza, pues la familia entera se dedica a cocinar a sus muertos y a los diablos. Familiares que viven en el exterior regresan al pueblo y genera un sentimiento de comunión que en algunas familias se estaba perdiendo.

Conclusiones: despertando la memoria danzada

Después de un proceso de observación y análisis, la investigación mostró con relación al proceso de transmisión y reactivación de la Danza de los Diablos que: 1) la transmisión hace parte de una forma organización comunitaria en la que participan la escuela, las familias, las comunidades vecinas y los agentes externos a la comunidad. 2) La pandemia COVID 19 fue una manera de acercar a jóvenes y niños a las tradiciones ancestrales familiares y comunitarias. 3) El análisis de las formas de transmisión inter y transgeneracional de la Danza, dejó ver que, aunque los músicos y organizadores más viejos de la Danza de Diablos son importantes en el proceso de enseñanza/aprendizaje, las generaciones intermedias son imprescindibles, pues ayudan a mediar y adecuar nuevas metodologías de transmisión, como la introducción de la mayordomía, surgida de la memoria y experiencia de Lo de Soto, Oaxaca y propuesta por el hijo de un músico, tío de varios integrantes de la Danza. 4) El papel de las maestras mujeres de primaria, sobre todo las pertenecientes a la comunidad, es fundamental, puesto que transmiten con mucha fuerza y conocimiento, la memoria incorporada de la danza –que va desde los movimientos y la organización de las filas, hasta la entrega y la energía depositada en dicha expresión–. 5) Los músicos transmiten una memoria musical que es imposible separar de la memoria danzada. 6) La transmisión de la Danza de los Diablos no tiene que ver solo con la enseñanza de movimientos corporales y musicales, sino también con toda una serie de reglas y valores inherentes a cultura de la Costa Chica, como el respeto la solidaridad comunitaria y la forma de entender la vida y la muerte. 7) La revitalización de la Danza de los Diablos fortalece los lazos inter y transgeneracionales al generar alianzas para enseñar y aprender todos los aspectos que acompañan a esta expresión, desde la máscara y el traje usado, hasta la manera de expresar con el cuerpo y las reglas de comportamiento de los danzantes. En ese sentido, la danza tradicional fortalece aspectos debilitados en las nuevas generaciones, como la organización social y la educación familiar y comunitaria. 8) La Danza de los Diablos es en sí misma un lugar de memoria comunitaria. 9) La llegada de agentes externos que apoyamos en la enseñanza de música y apoyo en la mayordomía, sirvió para reactivar el lugar de la flauta en la danza y el compromiso de personas o familias para seguir con la tradición soteña de la mayordomía de los Diablos.

Finalmente se concluye que la Danza de Diablos es un espacio donde se recuerda y se recrea la memoria, uno de los espacios donde las sociedades negras, morenas, afroestizas o afrodescendientes de la Costa han podido reconstruir su cultura, siempre adaptándose al contexto presente. La recuperación de la Danza, dormida por varios años, ha permiti-

do crear un sentimiento de identidad y colectividad entre sus integrantes, permitiéndoles generar estrategias de rescate con métodos comunitarios tradicionales, siempre adecuados al momento histórico. La máscara se transforma, la danza adquiere nuevos movimientos y se usan diferentes instrumentos, pero la Danza de Diablos sigue siendo un lugar de memoria en estado permanente de recreación y revitalización.

Referencias

- Daniel, C. y Lora, C. (2020). "La investigación corporificada: la danza en la construcción del conocimiento antropológico". *Dimensión Antropológica*, 79, pp. 72-92. Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/17412>
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Versión electrónica elaborada por Lorraine Andy y Jean-Marie Tremblay. (Trabajo original publicado en 1950) Recuperado de http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html
- _____. (1968). "Memoria colectiva y memoria histórica". En M. Halbwachs, *La mémoire collective* (pp. 209-219). París: PUF. Recuperado de https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf
- Lora, R. C. (2005). *El juego de los diablos. Un acercamiento al aspecto lúdico de la Danza de los Diablos de El Quizá, Guerrero*. (Tesis de licenciatura). Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Uruguay: Ediciones Trilce.
- Ortiz, F. (1996). *Los instrumentos de la música afrocubana*. Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda.
- Tylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Minas Gerais: Editora UFMG.

**La danza como superación de los códigos corporales.
Análisis de caso: *Reflejo* (2020), de Juan Carlos Mostaza
y *Reflejo* (2022), de Hillary Bradfield**

*Dance as overcoming bodily codes. Case analysis: Reflejo (2020),
by Juan Carlos Mostaza and Reflejo (2022), by Hillary Bradfield*

Nuria Lon Roca

Universidad de Zaragoza

Zaragoza, España

nurialonroca@gmail.com

ORCID: 0009-0009-7743-7458

Original recibido: 13/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 01/10/2023

Resumen

En las compañías profesionales de ballet siempre se observan cuerpos canónicos, pero la realidad imperante en las escuelas y academias de danza es completamente diferente. En el análisis de caso se analizarán dos cortos homónimos: *Reflejo* (2020), de Juan Carlos Mostaza y *Reflejo* (*Reflect*, 2022), de Hillary Bradfield. A través del estudio del cortometraje *Reflejo* de Mostaza, se visualiza el impacto de los trastornos alimenticios generados por la imposición de un canon estético imperante en el mundo de la danza. Por medio del análisis de caso del audiovisual *Reflejo*, perteneciente al programa de cortometrajes de *Pixar SparkShorts*, se busca poner en valor la superación de un canon corporal marcado en la danza clásica, especialmente en los cuerpos femeninos. Es por ello por lo que se puede considerar a la trama de *Reflejo* como realista. En este sentido, el corto de Mostaza se consolida como una obra comprometida y que sirve de concienciación para la sociedad, mientras que el de *Disney* se presenta como una ruptura de los cánones imperantes en el ballet, así como una representación audiovisual novedosa de la diversidad corporal.

Palabras clave: ballet, Pixar, cortometraje, *body positivity*, cine, femenino

Abstract

In professional ballet companies, canonical bodies are always observed, but the prevailing reality in dance schools and academies is completely different. In the case analysis, two homonymous short films will be analyzed: Reflejo (2020), by Juan Carlos Mostaza and Reflejo (Reflect, 2022), by Hillary Bradford. Through the study of the short film Reflejo, by Mostaza, the impact of eating disorders generated by the imposition of a prevailing aesthetic canon in the world of dance is visualized. Through the case analysis of the audiovisual Reflejo, part of the Pixar SparkShorts programme of short films, the aim is to highlight the overcoming of a body canon marked in classical dance, especially in female bodies. This is why the plot of Reflejo can be considered realistic. In this sense, Mustard's short film is consolidated as a committed work that raises awareness in society, and Disney's short film is presented as a break with the prevailing ballet canons as well as a novel audiovisual representation of bodily diversity.

Keywords: *ballet, Pixar, short film, body positivity, cinema, feminine*

Introducción

Al analizar qué es la teoría de la danza y cómo las diversas teorías de género influyen en ella, resulta necesario que, en primer lugar, se realice una aclaración con respecto al término *danza* o *baile* que se ha empleado en el presente artículo. Para dicha conceptualización se ha seguido la definición de Judith Lynne Hann (1987) quien consideraba que la danza es

[...] una forma de expresión que utiliza el cuerpo como principal herramienta, existe en el tiempo y el espacio y sobre la que el entorno físico influye, la define como un comportamiento humano compuesto por secuencias de movimientos corporales no verbales, que no constituyen actividades motoras comunes y que tienen un valor estético inherente; dichas secuencias de movimientos corporales poseen un objetivo y son intencionadamente rítmicas y culturalmente establecidas (p. 19).

Asimismo, en el presente trabajo se considera que la danza “es fundamentalmente un arte kinestésico cuya apreciación se basa no solo en el ojo sino en todo el cuerpo” (Daly, 2002, p. 307). Brozas-Polo y Vicente-Pedraz (2017) consideran que “la danza contemporánea constituye un microespacio donde a menudo se cuestionan las representaciones hegemónicas del cuerpo y el papel que la sociedad asigna a la diferencia” (p. 71). Los cuerpos femeninos del mundo de la danza han estado tradicionalmente

vinculados con “lo grácil, lo fuerte, lo delgado, lo simétrico, el ideal de rectitud y la elegancia” (Vigarello, 2015, p. 37).

Partiendo de dichas premisas sobre los diferentes estereotipos femeninos en la danza, en el presente estudio se busca poner en valor dos cortometrajes similares, no solo por el título, sino también por la narrativa presentada que aborda la misma cuestión: la existencia de cuerpos dismórficos dentro de la danza. En definitiva, se pretende evidenciar representaciones femeninas que superan el canon. “La mirada del otro no puede ser controlada y cada quien elabora sus pensamientos sobre y desde lo que ve en relación con su universo referencial, sus deseos, su imaginario y el contexto cultural en el que se encuentra” (Burgueño Pereyra, 2016, p. 151).

Por tanto, el principal objetivo del artículo es analizar la presencia de cuerpos más allá de los estereotipos clásicos imperantes en la danza, a partir de los dos cortometrajes seleccionados para su estudio. La elección de ambos cortometrajes radica en el empleo que hacen de la danza como herramienta para la superación de las adversidades a través del *reflejo* de las mismas. Por un lado, en el de Mostaza se aborda la cuestión de la anorexia de manera explícita, mientras que en el de Bradfield la inseguridad ocasionada por un cuerpo no normativo. Con su estudio conjunto, se puede identificar la superación de imaginarios culturales vinculados con la representación de la mujer en el mundo de la danza.

Asimismo, en los dos cortometrajes no solo se aborda la misma problemática, la problemática con la aceptación del propio cuerpo en el caso concreto de los jóvenes, sino que se hace de una manera que no es la habitual debido a que está destinado a un público más infantil, para que puedan identificarse con los protagonistas y su situación. De esta manera, el corto adquiere un tono pedagógico con el cual concienciar tanto a los jóvenes, como a sus propios entornos.

Con el fin de identificar la presencia de los cuerpos que superan los estereotipos clásicos, se ha tomado como referencia el análisis de las esferas de acción propuesta por Gurianos (2013) para el estudio de personajes (ver Tabla 1).

-	Edad	Rasgos indiciales (Apariencias físicas)	Rasgos artificiales (Vestimentas, ademanos, forma de hablar...)	Transformaciones
Iconografía	-	-	-	-
-	Comportamiento	Relación	Pensamientos, estados anímicos, emocionales, valores, sentimietnos	Evolución
Psicología	-	-	-	-
	Clase social	Nivel Cultural	Nivel económico	Amigos/familia
Sociología	-	-	-	-
Sexualidad	-	-	-	-

Tabla 1. Nivel del relato. El personaje como persona. Guarinos (2013), pp. 223-226.

Hay que entender al cine como un agente de socialización ya que, como medio de comunicación, posibilita la apertura de nuevas perspectivas culturales, sociales, sexuales e identitarias (Morales, 2017). El sujeto que se somete a estas imágenes reacciona de manera activa, puesto que se mejora su capacidad cognoscitiva de la realidad y de los hechos presentados. Actualmente ya no es posible obviar las pautas de representación imperantes en la historia cultural, teniendo que estar atentos a los nuevos procesos y movimientos que se están gestando. En este sentido, debemos comprender al cine como una suerte de agente educativo que transmite una visión global de las diversas esferas y visiones de la vida.

El presente trabajo busca llevar a cabo una reflexión crítica sobre la cuestión de la representación de nuevas visiones corporales en la danza que superen al canon tradicional. Para ello, se ha realizado una revisión de la literatura publicada acerca de dicha temática, tanto en libros como en artículos de revistas de carácter científico. Además, se ha realizado un acercamiento a los estereotipos de la danza femenina tomando como modelo el de la teoría feminista del cine de Annette Kuhn. Finalmente, se ha llevado a cabo un estudio profundo y analítico de cada uno de los cortometrajes seleccionados.

Al igual que el resto de las teorías feministas, en el caso de la teoría feminista de la danza “se puede presentar en diferentes variedades, ofrece una gama de análisis de la posición de la mujer y las diferentes estrategias para el cambio social” (Kuhn, 1985, p. 17). Con ello, la autora quiere visibilizar situaciones de subrepresentación que se establece en la sociedad patriarcal. La perspectiva de género sirve para profundizar en dicha realidad. En este sentido, ambas teorías deben analizarse de manera conjunta ya

que “el primer paso para erradicar un sistema de subordinación es la toma de conciencia de cómo este sistema se produce y cómo nos afecta para, posteriormente, definir una estrategia de actuación” (Heras Aguilera, 2008, p. 2).

En el caso del ballet, al igual que sucede en la danza moderna o en la danza contemporánea, “se suele entender la danza como un lenguaje que involucra un sistema de movimientos que el bailarín debe adquirir (dominar, apropiarse) durante su formación para luego poder bailarlos” (Burgueño Pereyra, 2016, p. 134). Por consiguiente, es necesario acudir a Tortajada (2006) para analizar la relación entre creación y representación estética:

Al idealizar 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”. El quehacer de la ballerina romántica, su trabajo técnico e interpretativo, estaba dictado por hombres: su formación se la debía al maestro, bailaba una obra creada por el coreógrafo, su danza era promovida por un empresario y quien consumía el producto artístico era un espectador. (p. 10)

De tal manera que, esta rama de la teoría feminista busca reformular el canon tradicional, revaluando las representaciones corporales que se han llevado a cabo sobre la feminidad en la danza. Por lo tanto, la danza y el ballet “implican diferentes modos de comprender el cuerpo y el movimiento” (Burgueño Pereyra, 2016, p. 130).

En este sentido, el cuerpo en la danza debe entenderse tanto como sujeto como objeto. Ello conlleva a entender la danza como una herramienta útil para el conocimiento y estudio del cuerpo debido a los entrenamientos, historias, modos de ser y ser vistos que constituyen el símbolo de la feminidad en dicha cuestión (Daly, 2002). De esta manera, cada mirada trae consigo un pensamiento de género que “se formula y materializa en los modos de crear y en lo que se crea desde la danza” (Burgueño, 2016, p. 131).

I. Análisis de caso: *Reflejo* (2020), de Juan Carlos Mostaza

El cortometraje presenta la realidad de los trastornos alimenticios por medio de la vivencia de una niña de diez años. La pieza audiovisual se inicia con la joven frente a diversos platos de comida, trasladando al espectador su indecisión frente a qué alimento escoger. En este instante se le acerca una niña de su misma edad y le ofrece el contenido que hay dentro de una bolsa, el cual la protagonista rechaza mientras se señala, preocupada, la zona abdominal en señal de justificación.

En la siguiente escena un total de siete jóvenes ocupan el espacio. Seis de ellas son iguales: mismo corte de pelo, ropa, estatura, composición y actitud. En contraposición, destaca la joven protagonista; la cual se ubica en el centro de fila (ver Figura 1).



Figura 1. Fotograma del corto *Reflejo* de Juan Carlos Mostaza (2020).

De manera acompasada todas las niñas con indumentaria negra llevan a cabo el ejercicio de gimnasia. La excepción la marca la protagonista, quien en ningún momento logra seguir el ritmo del baile del resto de sus compañeras. En un momento concreto, su pelota rueda por el escenario, lo cual provoca miradas de enjuiciamiento por parte del resto de las componentes del cuerpo de baile. Con un movimiento rítmico, la rodean para que la profesora entre en escena y le entregue una hoja mientras ladea negativamente la cabeza en señal clara de rechazo por lo ocurrido. La escena se oscurece y se puede leer *fail* en la hoja. Ello hace que la protagonista entristezca y se sienta alejada del resto de sus compañeras; lo cual se acentúa con el propio movimiento de cámara imperante en la escena.

Cuando llega a casa, vemos a la joven protagonista mirando un programa de televisión sobre baile (ver Figura 2), el cual la tiene completamente ensimismada. En el momento que vuelve a la realidad observa el plato de comida que tiene en la mesa, dos huevos fritos, y los rechaza ante el completo descuido de sus padres; la madre está hablando vivamente por teléfono y el padre está absorto con el contenido de la televisión.



Figura 2. Fotograma del corto *Reflejo* de Juan Carlos Mostaza (2020).

En el nuevo día vemos a la joven haciendo abdominales con tesón hasta que la misma amiga que ha aparecido anteriormente ofreciéndole el contenido de una bolsa entra en la habitación con el mismo cometido. De nuevo, es rechazada por la protagonista y su insistencia únicamente conduce a que la eche de la estancia.

En el colegio vemos que la joven asiste a la clase de educación física. El resto de sus compañeras son las jóvenes homogéneas que la acompañaban en la danza al inicio del cortometraje. Una vez que ha saltado el potro que la profesora le indicaba, la joven cae, transición, sobre una báscula, rodeada de penumbra y por el resto de sus compañeras. Cuando la joven vuelve a aparecer en escena vemos que no solo se está despertando de lo que parece tratarse de un desmayo, sino que también ha adelgazado considerablemente y su aspecto es débil y enfermizo.

Esta situación la obliga a ser ingresada en el hospital y vemos, por primera vez de manera implícita, la enfermedad que tiene: anorexia. El reflejo de la joven le devuelve un cuerpo distorsionado de su figura, lo cual preocupa y decepciona a la protagonista. Con el fin de poner solución a la situación acude a un grupo de ayuda. Asimismo, los padres se involucran en su pronta recuperación hasta que, con esfuerzo, trabajo y compromiso, la joven logra superar su enfermedad.

El cortometraje advierte de un salto temporal de diez años donde la joven, ya adulta, ha aceptado su cuerpo; hecho que se confirma con la aceptación del contenido de la bolsa que su amiga, una vez más, le ofrece. A continuación (ver Tabla 1 y 2) se muestran los resultados del análisis de los dos personajes.

Iconografía	Niña de unos doce años, de estatura media y cuerpo ligeramente obeso (inicio) que presenta una delgadez extrema (intermedio) y un cuerpo normativo perteneciente a una joven de unos veinte años (final). Pelo azul corto que decora con un lazo. Ropa ceñida y de color neutro. Muestra un cambio físico desde su primera aparición a la última donde experimenta una transformación del cuerpo. En esta transformación no solo adelgaza de manera evidente, sino que también cambia su tono de piel. También se produce un cambio en la edad de la protagonista ya que al final del corto se presenta con una edad más avanzada.
Psicología	Es tímida, con un carácter retraído y cohibido que, a medida en que avanza el corto, se va acentuando y aislando del mundo que le rodea.
Sociología	No se sabe mucho sobre su nivel económico, social ni cultural.
Rol	Activa (recibe todo el tiempo el peso de la acción).
Actante	Es la protagonista a la que su entorno quiere ayudar.
Focalización	Protagonista.

Tabla 2. Resultados resumidos del análisis del personaje protagonista de Reflejos. Elaboración propia.

Iconografía	Niña de unos doce años (inicio) con un cuerpo normativo que evoluciona hasta presentar una edad de unos veinte años (final). Lleva gafas y tiene el pelo rizado de color castaño.
Psicología	Es amable, servicial y con un carácter que busca empatizar con la protagonista.
Sociología	No se sabe mucho sobre su nivel económico, social ni cultural.
Rol	Amiga.
Actante	Secundaria, sirve para definir la evolución de la protagonista.
Focalización	La amiga se presenta como apoyo. La narración se focaliza muy poco en su personaje.

Tabla 3. Resultados resumidos del análisis del personaje protagonista de Reflejos. Elaboración propia.

II. Análisis de caso: *Reflejo (Reflect, 2022)*, de Hillary Bradfield

Con una duración de 7 minutos, el corto *Reflejo (Reflect, 2022)*, dirigido por Hillary Bradfield aborda la cuestión del *body positive*, es decir, una tendencia nacida en la primera década del siglo XXI que busca la aceptación de todos los cuerpos. El audiovisual está protagonizado por Bianca, una niña que presenta dismorfia corporal, quien acude a su clase de ballet clásico.

La idea surge a partir de la reflexión de la directora con relación a su propio cuerpo. Bradfield considera que contar la historia desde el punto de vista de una bailarina le parecía lógico, ya que guarda relación con el

hecho de analizar tu postura y revisarte frente al espejo. Esto hace que la protagonista se tenga que enfrentar a sus propios miedos e inseguridades aunque no quiera. De esta manera, el corto de *Disney* pone en valor la manera en la cual muchas personas se miran a sí mismas en el espejo, independientemente de su tamaño, forma o peso y piensan cuestiones horribles sobre su persona.

El corto inicia con un primer plano de Bianca, una joven bailarina que no tiene un cuerpo normativo. Desde los primeros instantes la imagen de Bianca se contrapone con los cuerpos que, tradicionalmente, han sido vinculados de manera normativa con los bailarines; tal y como se refleja de manera contrapuesta con la superposición de un dibujo de una bailarina más esbelta y la propia protagonista (ver Figura 3).



Figura 3. Fotograma del corto *Reflejo* de Hillary Bradfield (2022).

Tras unos segundos donde Bianca, quien baila armónicamente al ritmo de la música, es la única protagonista en escena, entran en el espacio el resto de sus compañeros para iniciar la clase. En este momento la felicidad de Bianca desaparece para dar paso a la tristeza y a la inseguridad al ver al resto de los niños.

“Abdomen firme, cuello estirado” le insta hacer la profesora. Bianca reacciona mirándose en el espejo a lo que le acompaña una mirada de sumo desánimo por ver que no encaja en el canon esperado de aquellas personas que practican el arte de la danza. En este momento, podemos ver en el reflejo del espejo el gesto de insatisfacción de Bianca. De nuevo, imágenes esbeltas y longilíneas aparecen en el fondo de la escena para contraponerse con el cuerpo diaspórico de Bianca.

En el momento preciso que Bianca trata de hacer el ejercicio propuesto por su profesora el fondo de la clase se torna negro, en un primer mo-

mento, y con reflejos de color rosa y azul, después, ante la sorpresa de la protagonista. Los cristales conforman una estructura que compuesta por múltiples espejos que reflejan a la joven asustada. Bianca se ve rodeada de diversos espejos que proyectan su imagen. Los movimientos en el espacio de Bianca denotan miedo pero, también, un sentido innato del ritmo que se ve enfatizado por la música que acompaña la escena.

Tras unos instantes de pánico e inseguridad, Bianca, finalmente, logra vencer sus miedos y mostrarse como es. Ello se expresa en el corto por medio de la danza. Una danza limpia, segura y acompasada que denota confianza en la joven. Al comprobar el poder que ella misma tiene con sus movimientos, la joven se muestra, no solo más segura con sus acciones, sino también más empoderada con su persona. Con cada uno de sus cuidados y contundentes movimientos, los cristales –miedos– que le rodeaban se rompen y desintegran. Finalmente, los reflejos crecen en magnitud hasta romper en múltiples y hacer saltar el espejo –inseguridades– que condicionaba la felicidad de la joven bailarina.

Tal es el empoderamiento que le confiere la danza a Bianca que ella misma se acaba sintiendo valiente; reflejando dicha fortaleza en el último espejo que se rompe al compás de su *grand jeté* (ver Figura 4). Bianca, definitivamente, se ha abierto camino entre sus inseguridades y miedos y se incorpora a la clase, esta vez, sonriendo ante el reflejo que el espejo proyecta de sí misma (ver Tabla 4).



Figura 4. Fotograma del corto *Reflejo* de Hillary Bradfield (2022).

Iconografía	Niña de unos doce años, de estatura media, pero inferior que la del resto de sus compañeras, y cuerpo no normativo. Pelo rubio, corto, que recoge con un moño. Ropa ceñida (maillot) y de color negro.
Psicología	Es tímida, con un carácter retraído y cohibido que a medida que avanza el corto cambia hasta mostrar a una joven confiada de sus capacidades y cualidades.
Sociología	No se sabe mucho sobre su nivel económico, social ni cultural.
Rol	Activa (recibe todo el tiempo el peso de la acción).
Actante	Es la protagonista de la narración.
Focalización	Protagonista.

Tabla 4. Resultados resumidos del análisis Bianca en Reflejo. Elaboración propia.

Conclusiones

Gracias al estudio de caso de ambos cortometrajes se ha podido comprobar que, a pesar de la existencia de unos estereotipos femeninos consolidados en el imaginario colectivo, han surgido avances en la representatividad de la mujer sin que haya connotaciones negativas al respecto. Con ello se demuestra la flexibilidad en cuanto a la representación cinematográfica actual sobre dicha cuestión.

Tal y como se ha analizado, en ambos cortometrajes se aborda la cuestión corporal en consonancia con la danza. En los dos audiovisuales se busca trasladar un mensaje de superación del canon o estereotipo establecido de manera convencional en torno al cuerpo femenino y la práctica de la danza.

El hecho de que en la industria del entretenimiento aparezcan ahora representados modelos, problemáticas y cuerpos que hasta ahora habían estado invisibilizados, facilita la superación del modelo normativo, el cual ha representado durante años el ejemplo de perfección. A pesar de ello, los cuerpos disidentes no suelen estar representados en la gran pantalla, ya que no se consideran normativas. El silencio histórico que se ha llevado a cabo sobre la diversidad corporal femenina ha condicionado que exista una lucha para que la gran pantalla visibilice esta realidad heterogénea invisibilizada.

De esta manera, los cortometrajes abordan la cuestión de diversidad corporal enmarcada dentro de la diversidad cultural en tanto que la representación cinematográfica ayuda a trasladar esta nueva reivindicación de mirar al mundo actual. Por tanto, las piezas seleccionadas, así como la propia manera de leer el mundo, buscan superar los condicionantes que, en ocasiones, las situaciones alejadas por la norma establecida deben asumir. Con su visionado, se quiere convertir al cine en una herramienta que acerque miradas y genere un diálogo sano entre diversas opiniones.

Los cortometrajes son un reflejo en positivo de las infancias trans y de las diferentes maneras de entender el ser hombre o mujer. La inclusión de la dismorfia corporal, de enfermedades vinculadas con la presión social sobre el cuerpo y de la reflexión de estas cuestiones dentro de los audiovisuales se enmarca dentro de un cine que supera los convencionalismos marcados tradicionalmente en la narrativa.

Referencias

- Brozas-Polo, M. y Vicente-Pedraz, M. (2017). "La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX". *Arte, Individuo y Sociedad*, 29 (1), pp. 71-87.
- Burgueño Pereyra, N. (2016). "Danza y género/posibles miradas". *Ensayos*, (24), pp. 129-154.
- Daly, A. (2002). *Critical Gestures: writings on dance and culture*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Heras Aguilera, S. (2008). "Una aproximación a las teorías feministas". *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, (9), pp. 45-82.
- Kuhn, A. (1985). *The power of Image. Essays on representation and sexuality*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Morales, B. (2017). "El cine como medio de comunicación social. Luces y sombras desde la perspectiva de género". *Revista Danzaratte*, (15), pp. 27-42.
- Tortajada, M. (2008). *Masculinidades alternativas: Construcción en la danza de Nijinsky y Limón*. 1er. Encuentro Latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad (pp. 235-260). México, Fundación Arcoiris por el respeto a la diversidad sexual.
- Vigarello, G. (2015). *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

ENSAYOS CRÍTICOS

Los pasos de mis antecesoras. Apuntes feministas sobre los estudios y la escritura de la historia de la danza moderna en México

The footsteps of my foremothers. Feminist notes on the study and writing of the history of Mexican modern dance

Jatsive Ameyalí Soto Romero

Docente e investigadora independiente

Ciudad de México, México

jatsive.soto@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0570-6403

Original recibido: 04/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 02/10/2023

Resumen

Este ensayo aborda la historia de la danza moderna en México, a partir del cuestionamiento de las formas en que ha sido escrita y comprendida desde parámetros patriarcales. A pesar de los esfuerzos por recuperarla desde la investigación académica, la danza mexicana ha sido una expresión relegada en la historia del arte del país. El texto se enfoca en un período específico conocido como “La Época de Oro de la Danza Moderna Mexicana”, que abarca desde los 1939 hasta finales de la década de 1950, y se ha pensado como una extensión del nacionalismo artístico.

Este texto plantea la importancia de analizar la historia de la danza moderna mexicana desde una perspectiva feminista y dentro del contexto de la historia del arte. Aunque las mujeres fueron, en mayor parte las creadoras de los grandes símbolos de unidad nacional en términos dancísticos, rara vez se les ha reconocido como creadoras, aún cuando la danza ha sido mayormente concebida y ejecutada desde cuerpos femeninos, lo que ha llevado a que sea considerada como un “arte femenino”, limitando su estudio desde las academias de historia del arte, predominantemente masculinas.

Se plantea una propuesta metodológica para estudiar la historia de la danza moderna mexicana desde los feminismos latinoamericanos, instando a reconocer el trabajo de las mujeres creadoras y a analizar sus creaciones en sus contextos históricos y culturales. Este ensayo propone revalorar el tra-

bajo de las mujeres en la danza moderna mexicana, superando los cánones patriarcales que han limitado su visibilidad en la academia y en la sociedad. A través de un enfoque feminista y de confluencia de saberes, se busca ampliar el panorama de estudio de la danza como expresión artística en México, reconociendo y reescribiendo su historia desde una perspectiva más inclusiva y enriquecedora.

Palabras clave: danza moderna mexicana, feminismos latinoamericanos, historiografía del arte

Abstract

This essay discusses the history of modern dance in Mexico by questioning the ways in which it has been written and understood based on patriarchal parameters. Despite the efforts to recover it from academic research, Mexican dance has been a neglected expression of the history of art in the country. The text focuses on a specific period known as "The Golden Age of Mexican Modern Dance", which spans from 1939 to the late 1950s, and has been thought of as an extension of artistic nationalism.

The text emphasizes the importance of analyzing the history of Mexican modern dance from a feminist perspective and within the context of art history. Although women were, for the most part, the creators of the great symbols of national unity in terms of dance, they have rarely been recognized as creators, even though dance has been mostly conceived and executed from female bodies. This has led it to be considered as a "feminine art", limiting its study from the predominantly male academies of art history.

A methodological approach is proposed to study the history of modern Mexican dance from the perspective of Latin American feminisms, urging to recognize the work of women creators and to analyze their creations in their historical and cultural contexts. This essay proposes a reevaluation of the work of women in Mexican modern dance, overcoming the patriarchal canons that have limited their visibility in academia and society. Through a feminist approach and crossing of knowledge, this text seeks to broaden the study of dance as an artistic expression in Mexico, recognizing and rewriting its history from a more inclusive and enriching perspective.

Keywords: mexican modern dance, Latin-American feminisms, art historiography

La historia se ha escrito desde parámetros patriarcales. [...] Pensaba que lo único que importaba era la calidad de la obra, con lo cual no es que no esté de acuerdo, pero el problema es quién decide la calidad de la obra y hasta dónde hemos internalizado esos criterios de calidad sin preguntarnos hasta qué punto éstos han sido establecidos desde parámetros patriarcales y coloniales.
(Giunta, 2013)

Introducción

La historia de la danza mexicana ha sido una de las subdisciplinas que se encuentran en los márgenes de la historia del arte en México. Los textos que existen sobre este tema surgieron como crónicas, críticas y anecdota-rios, y fue hasta hace relativamente poco tiempo que comenzó a recupe-rarse desde la investigación académica. Esta recuperación se sitúa desde las conexiones que existen entre la propia danza y los procesos históricos que tienen que ver con el nacionalismo institucional que fue construido, desde territorio mexicano, a partir de los últimos años del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, la historia de la danza como expre-sión artística en México aún está en ciernes; es un territorio en proceso de exploración que, en tanto vayamos avanzando en su re-conocimiento, nos permitirá ampliar el panorama de estudio de las artes más allá de los cánones establecidos.

Las expresiones artísticas del México posrevolucionario fueron marca-das por el nacionalismo institucional que dio paso a su desarrollo. De esta manera se produjeron obras que creaban representaciones de “lo mexi-cano”, o sea, imágenes que afirmaban la existencia de una cultura nacio-nal homogénea, dotada de rasgos que la caracterizaron de forma peculiar (Hernández, 2012). Existen ejemplos muy variados de este proceso: los murales en edificios públicos y las creaciones musicales, que sentaron las bases para la existencia de las expresiones que nos ocupan. Las mani-festaciones dancísticas nacionalistas fueron parte de la culminación de este proceso cultural y, al haber sido posteriores en tiempo, conjuntaron algunos de los elementos ideológicos más importantes, como la conso-lidación de la identidad mexicana o la creación de un imaginario común.

Por la extensión de este ensayo, no abarcaremos la totalidad de la his-toria de la danza en México, ya que además esta puede ser consultada en diversas compilaciones, como la serie de volúmenes de *La danza en México* (Ramos Smith, 2002). Dentro de este periodo histórico podemos encontrar un episodio al que se le conoce como “La Época de Oro de la Danza Moderna Mexicana”, que abarca aproximadamente desde los úl-timos años de la década de 1930 y hasta finales de la década de 1950

(Arriaga, 2008; Dallal, 1993; Lavalle, 2002; Tortajada, 2001). Según Alberto Dallal (1993), esta corriente surge como la última extensión del nacionalismo artístico, que se reconoce sobre todo desde el movimiento muralista mexicano, y plasma la *crisis de la corriente creativa nacionalista* en la que se sumergió el arte oficial *revolucionario* cuando los conflictos políticos menguaron (p. 123).

Los estudios históricos sobre este momento específico de la cultura mexicana aún están en vías de consolidación y los motivos por los que esta situación se ha mantenido en la academia de las historias de las artes abarcan, desde la reproductibilidad de las expresiones, hasta cuestiones que tienen que ver con el acceso de quienes crean a los sistemas hegemónicos de investigación y registro. Esto último es más notorio cuando quienes llevan a cabo las expresiones dancísticas, cuya herramienta básica de comunicación son los cuerpos, son mujeres, por lo que considero importante rescatar el cuestionamiento que hizo Linda Nochlin en 1971: “¿por qué no hubo grandes artistas mujeres?” (Nochlin, 1988). Esta pregunta sigue aún vigente casi en la totalidad de estudios académicos y cuando la trasladamos al campo que estamos abordando, es posible abrir algunas vías de indagación y al transformar la interrogante hacia: ¿por qué no hubo grandes historias de la danza –o de sus coreógrafas y bailarinas– en México?, ¿por qué no ha habido grandes figuras femeninas en la historia de la danza en México?, es posible ampliar la perspectiva. Lo anterior no implica que nunca se hayan hecho textos históricos sobre la danza, sino que, al igual que sucede con las historias de las mujeres artistas, la visibilidad que tienen es muy limitada.

Nochlin ha sido recuperada en numerosas ocasiones en distintas geografías y, en el lado latinoamericano destacan las aportaciones, desde distintos campos, de Laura MaloSETTI y Andrea Giunta, quienes nos ayudan a matizar en nuestras realidades las propuestas del artículo de Nochlin, ya considerado como canónico en los estudios sobre artes desde el feminismo. Una de las premisas de ese texto expone que las condiciones que merman el desarrollo de las mujeres como artistas provienen, sobre todo, de las maneras en que estamos socializadas, desde una perspectiva androcéntrica y patriarcal que delega las tareas domésticas a las mujeres, limitando el tiempo que podrían aprovechar para desarrollar sus habilidades expresivas y artísticas fuera del ámbito del hogar (Nochlin, 1988).

En el caso de la danza, hay que considerar que esta se ha concebido por largo tiempo como una disciplina –casi– enteramente femenina y paradójicamente, indigna de “las señoritas”, ya que mostraban su cuerpo de forma deliberada y sin pudor, lo que restaba valor a sus personas y a sus familias dentro de las sociedades patriarcales. Este fue el caso de Rocío Sagaón,

una de las bailarinas más destacadas del movimiento de danza moderna mexicana, a quien su padre le prohibió utilizar su apellido si pretendía dedicarse a la danza (Sagaón, 2015).

Todo esto sucedió hasta que la danza fue institucionalizada, gracias a los esfuerzos administrativos realizados en su mayoría por mujeres; estas consideraciones se mantuvieron muy presentes dentro de la sociedad mexicana y, no fue sino hasta que algunas bailarinas realizaron algunas alianzas institucionales que se logró desdibujar un poco esta idea en el imaginario colectivo. Margarita Tortajada ha resaltado el hecho de que “en México, la danza escénica es considerada un arte femenino, un espacio de mujeres, un territorio que les corresponde a ellas, por lo tanto, no es tan valioso” (Tortajada, 2020, 24m48s), lo que provoca que sea una disciplina menos estudiada desde las academias de historia del arte, que han sido predominantemente masculinas.

Además, hay que considerar aquello que Laura Malosetti ha remarcado: “la construcción misma del artista, como héroe de la modernidad –dice Pollock– es sexista. No existe una figura semejante en femenino” (citada por Pollock, 2013, p. 13). Aunque la historia de las mujeres ya es un tema historiográfico, resaltar las figuras femeninas como *extraordinarias* perpetúa el canon construido desde lo patriarcal en el que los parámetros están contruidos desde la idea del *genio* artístico, lo que deja fuera otros tipos de construcciones conceptuales que existen (como aquellas que contemplan la creación colectiva y el intercambio de saberes en grupo) y que pueden ser estudiadas desde otras perspectivas (también colectivas). Estas construcciones, al no cumplir con las normas establecidas se excluyen de manera casi automática, lo que perpetúa la concepción de las artes desde lo individual y lo masculino.

Como ya fue mencionado líneas arriba, la danza es una expresión artística cuyo soporte esencial es el cuerpo de quien ejecuta y por lo mismo es efímera, personal y sobre todo subjetiva. La danza también ha sido pensada, planeada y ejecutada mayormente desde cuerpos femeninos, situación que predominó en la época histórica a la que nos hemos referido. La danza moderna mexicana fue gestada desde las ideas de movimiento corporal de dos mujeres que migraron a México a finales de la década de 1930: Anna Sokolow y Waldeen von Falkenstein. Ambas educaron a las bailarinas y coreógrafas que le darían relevancia nacional e internacional al movimiento: Ana Mérida, Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Rocío Sagaón, Cora Flores, y muchas otras que han sido rescatadas por la pluma de otras mujeres, entre las cuales destaca Margarita Tortajada (2001).

I. El nacionalismo, las mujeres y la danza moderna mexicana

Josefina Lavalle (2002) ha narrado el surgimiento del nacionalismo mexicano con un *marcador* de identidad que basa sus postulados en el culto a los héroes nacionales, perpetuando la estructura de lo patriarcal como norma social. Este es un proceso complejo que tuvo muchas modificaciones en función de los programas políticos en turno, pero se proyectó sobre todo a través de la instauración de fiestas nacionales y ciertos programas educativos que concentraban las distintas identidades existentes en el territorio nacional para lograr una sola que, idealmente, permitiría unificar a los habitantes de México: los mexicanos (es importante remarcar la distinción en masculino de este adjetivo).

Dentro de estos proyectos de identificación mexicana, la danza fue una herramienta de visibilización de la riqueza cultural. Antes de los grandes proyectos culturales que orquestó José Vasconcelos, en los que se “descubrieron” las expresiones “auténticamente mexicanas”, hubo algunos intentos de “rescate de lo popular”. En dichos intentos, las manifestaciones escénicas recuperadas desde los ambientes de lo ritual y el entretenimiento formaron parte de repertorios que delinearon las expresiones nacionalistas, las mismas que tendrían espacios muy amplios en las instituciones del gobierno unas décadas más tarde.

Una de las acciones más conocidas, que ha sido narrada por diversos autores pero que se aborda de forma más puntual en la tesis de José Luis Reynoso (2012), es la representación del Jarabe Tapatío orquestada por el artista y diplomático mexicano Adolfo Best Maugard en una “noche mexicana”, llevada a cabo en el Bosque de Chapultepec de la Ciudad de México. Esta representación fue ejecutada en septiembre de 1919 por la bailarina rusa Anna Pavlova quien, después de su estreno, la integró por un tiempo al repertorio dancístico de la compañía de danza clásica y moderna en la que ella participaba. Este hecho contribuyó al plan cultural de expansión de “lo mexicano”, que se fomentó en las instituciones culturales mexicanas desde el interior del país y hacia el extranjero.

En años posteriores, una vez que el proceso social de la Revolución Mexicana se asentó y las políticas educativas y culturales comenzaron a tener estabilidad, se organizaron una serie de investigaciones para recuperar y documentar “las raíces de lo mexicano”; que enfatizaban la necesidad de establecer una identidad nacional. Estas exploraciones, auspiciadas por José Vasconcelos, recibieron el nombre de Misiones culturales y de ellas surgieron en un primer momento expresiones *folklorizadas*, que recuperaron lo que las y los misioneros habían “encontrado” y lo proyectaron en eventos institucionales y conmemoraciones históricas que celebraban “lo mexicano” (Marín, 2004). Cuando las hermanas Campobello plantearon la creación de

la primera escuela estatal de danza, a partir de un proyecto institucional extranjero, las expresiones escénicas se diversificaron y comenzaron a alimentarse de las formas en que se pensaba y se hacía danza desde otros lugares del mundo, principalmente desde los Estados Unidos y Europa.

A pesar de los distintos planes políticos y los constantes cambios en el aparato gubernamental, las expresiones dancísticas buscaron siempre plasmar la(s) identidad(es) de “lo mexicano” en lenguaje universal, de esta manera:

Esa búsqueda permanente de la danza nacionalista por ser “original”, innovadora, usando técnicas y formas modernistas, recuperando y reconceptualizando el pasado y la herencia cultural y con pretensiones de universalidad, era reflejo y sustento de la sociedad mexicana contemporánea. Así, la danza nacionalista apeló a la modernidad y recuperó la tradición y, con eso, jugó dialécticamente con los dos polos que se debatían en la cultura mexicana, y que era parte de la búsqueda por construir una identidad propia y, en el caso de la danza además, por consolidarse como arte y profesión. (Tortajada, 2001, p. 262)

Pero como ya pudimos observar, aunque los aparatos estatales estaban dominados por varones, las mujeres han sido históricamente quienes han buscado y mantenido los espacios para la danza (y la coreografía, que aunque son conceptos dependientes no significan lo mismo) como una forma válida y vigente de comunicar mensajes y, en la época de la danza moderna mexicana, lograron colocarla en la misma línea discursiva del arte oficial; sin embargo, como ya fue dicho, al ser la danza un campo femenino, el *techo de cristal* (BBC News, 2017) se ha mantenido, limitando el alcance y el conocimiento de esta disciplina y sus estudios académicos.

II. Los feminismos y la historiografía de la danza moderna mexicana

A lo largo de la [historia de la] danza nacionalista mexicana, las mujeres fueron las creadoras de los grandes símbolos de unidad nacional en términos dancísticos, peroninguna de esascoreógrafas se dicen feministas (Tortajada, 2020, 49m18s).

¿Por qué es importante hacer el estudio de la danza moderna mexicana desde una perspectiva feminista y dentro de la historia del arte? Como se ha esbozado a lo largo de este ensayo, esta corriente en específico está ligada a un proyecto político y cultural muy definido que, aunque

puede desmembrarse para su estudio, se comprende mejor a partir de la consideración global de los elementos que le componen. Andrea Giunta dijo que:

[Las] obras [que están] situadas, que condensan tramas culturales y actúan en situación, en un lugar y en un momento (este puede ser un espacio de exhibición en el que trabaja el artista, donde vive, o una bienal). Por ejemplo, el Movimiento Antropofágico se formula en un contexto cultural específico, no representa una esencia brasileña. Activa procesos históricos y culturales en Brasil, pero que no son los únicos y que no definen su esencia. (Giunta, 2013)

Siguiendo esta línea, es necesario pensar el movimiento de danza moderna mexicana en su momento específico y a partir de las relaciones socio-artísticas que desarrolló. La necesidad de integrar el movimiento dentro del campo de estudio de las historias del arte, nos permite recolocar y reescribir este momento histórico desde la premisa que desarrolló Griselda Pollock en su artículo "Whither Art History?" (2014), en el que postuló que esta disciplina ha hecho borramientos sistemáticos desde el canon patriarcal en pos de *la modernidad*. Entonces es importante estudiar la historia de la danza moderna mexicana, que fue ejecutada mayormente por mujeres pero (d)escrita sobre todo por críticos hombres (por ejemplo Raúl Flores Canelo o Carlos Mérida), a partir de los marcos teórico-metodológicos de las historias de las artes, para abrir las perspectivas a otras relecturas que han sido histórica e historiográficamente excluidas en favor del canon androcéntrico.

Deconstruir la hegemonía de la disciplina e integrar los saberes que han dominado y extendido las mujeres, es el primer paso para reconocer y reivindicar el trabajo que ellas hicieron y que nosotras, las investigadoras y bailarinas estamos haciendo dentro de instituciones dominadas por los cánones masculinos. Aunque es necesario reinventar las formas en que construimos el conocimiento desde nuestras posturas como mujeres feministas, es imperioso que antes de dinamitar las estructuras que nos han invisibilizado, re-conozcamos aquello que se ha integrado dentro de los espacios que históricamente las mujeres han tomado y reapropiado, aun cuando socialmente no les correspondían. Echar abajo estas configuraciones sociales y académicas sin considerar el trabajo realizado por nuestras antecesoras, resulta contraproducente, pero sobre todo, violento hacia ellas y hacia nosotras mismas, en tanto las condiciones sociales que nos permiten poner estos sistemas en duda se sedimentan y piensan sobre esas bases.

Resulta problemático realizar una crítica feminista a la historiografía de la danza en México, entre otras cuestiones, debido a que los primeros

textos que existieron sobre estas manifestaciones fueron, históricamente, escritos por críticos varones que buscaban situar la *experiencia estética –masculina–* antes que describir las obras dancístico-coreográficas. Después, con los proyectos nacionalistas y sus pretensiones de universalidad, las inquietudes individuales se dejaban de lado, a menos que fuesen proyectadas hacia el culto a los héroes nacionales y que contribuyesen a la creación y reforzamiento de la identidad nacional. Las figuras heroicas del pasado, masculinas casi todas, no dejaban espacio para atender a las personas y los personajes humanos del presente. Sistémicamente, mucho menos hubo un espacio real para atender de forma crítica la labor dancística y coreográfica de las mujeres más allá de exaltar su figura como *creadoras nacionalistas*. Esto pocas veces sucedía fuera de los parámetros marcados por los creadores y lo que provocó que las mujeres casi nunca fueran incluidas dentro de los relatos que conformaron las historias nacionales del arte y les artistas.

Aunado a lo anterior, es importante considerar que la idea de *arte feminista*, nombrada como tal, surge en nuestro país hasta bien entrada la década de 1960 y, según Andrea Giunta (2019), no fue sino hasta 1975 que se organizó un seminario que estudiaría el arte hecho por mujeres. En el caso mexicano, fue en 1984 que las grupos de arte feminista en México lanzaron un manifiesto que caracterizó y situó sus luchas y sus expresiones artísticas (Villegas Morales, 2006). Se debe remarcar el hecho de que el estudio feminista de la “Época de Oro de la Danza Moderna Mexicana”, es una perspectiva contemporánea que resulta relevante, pues a pesar de que las creadoras trataron en sus obras temas que se relacionan con la condición femenina o de ser mujer, los enfoques desde los feminismos los estamos colocando nosotras, las investigadoras, desde nuestros quehaceres personales.

III. ¿Cómo se puede ensayar una propuesta metodológica para el estudio y la escritura de la historia de la danza moderna mexicana desde los feminismos latinoamericanos?

La danza es un arte efímero, de movimiento, y sobre todo, de los cuerpos. Estos elementos cambian a cada instante y es –casi– imposible asir la idea de escribir narraciones históricas de los movimientos corporales de la danza, aunque en otras disciplinas artísticas, como la performance, se han ensayado intentos por asir los *repertorios* (Taylor, 2003). La filósofa Elí Bartra, en su prólogo al libro *Mujeres de danza combativa* (Tortajada, 1999), escribió que: “no se puede hacer una historia de la danza propiamente dicha. Lo único que podemos hacer es registrar los momentos significativos del quehacer dancístico” (p. 11). Entonces, escribir la historia de los cuerpos que danzan implica relatar la(s) experiencia(s) vivida(s) en el momento de la ejecución, en donde es imprescindible incluir las percepciones de quienes ejecutan y

quienes son espectadores (actives o no) de las manifestaciones. Es posible y necesario, entonces, abrir el campo de los estudios histórico-dancísticos más allá de la “exclusividad” de una sola disciplina, como la historia del arte.

Retomar la idea de la escritura del canon entonces se vuelve esencial, para intentar seguir un camino epistemológico específico y enfocado en hacer la historia de la danza dentro de las artes, para intentar solventar la exclusión sistémica que ha marcado esta disciplina como un “arte femenino” y, por lo tanto, ha coartado la visión de los panoramas artísticos que han incluido obras dancístico-coreográficas en sus procesos culturales. En esta línea, la danza moderna mexicana es uno de muchos ejemplos que han quedado relegados en las narraciones canónicas de las artes y sus historias.

Al realizar el entrecruce entre las historias del arte y las nacientes historias de las danzas en una especie de ejercicio interdisciplinario, es posible integrar otros saberes que no han sido considerados en su totalidad por estar fuera de la norma o de los cánones académicos, como aquellos que son socializados desde comunidades marginadas. Además, resulta primordial la integración de los estudios feministas, ya que proporcionan un enfoque de análisis en el que es posible pensar a las creadoras como tales, y no solo como un elemento más dentro de las corrientes nacionalistas que han determinado la manera en que percibimos esta época del arte mexicano en su generalidad.

Dentro de las consideraciones anteriores podemos percibir que las vías de investigación que existen son muy variadas, pero los caminos para llegar a ellas no son sencillos si únicamente consideramos las tradiciones académicas que han sido marcadas desde parámetros patriarcales. Por lo tanto, encontrar a las mujeres dentro de los espacios que se han reapropiado, nombrarlas e investigarlas es algo totalmente necesario, no solo para cuestionar al canon, sino para marcar nuestras propias genealogías, que dependiendo de nuestros orígenes van a estar conformadas de manera distinta. Estudiarlas en sus horizontes históricos, sociales y culturales es estudiarnos a nosotras mismas desde nuestros presentes. Al hacerlo, nos podemos reencontrar y reconocer en sus creaciones, lo que nos permitirá resignificarlas, así como también resignificar nuestro papel en las historias y colocarnos en sitios en los que podamos hablar, escribir y ejecutar sobre danza (y sobre cualquier experiencia), desde lenguajes académicos y no académicos que en el pasado no estuvieron totalmente disponibles para las mujeres. Escribirlas, y escribir sobre ellas, es escribirlas a todas.

Referencias

- Arriaga, G. (2008). *La Época de Oro de la Danza Moderna Mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BBC News. (13 de diciembre de 2017). "100 Women: «Why I invented the glass ceiling phrase»". *BBC News*. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/world-42026266>
- Dallal, A. (1993). *La danza contra la muerte*. Ciudad de México: IIE-UNAM.
- Giunta, A. (15 de septiembre de 2013). *Andrea Giunta: «la historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales» / Entrevistada por Alejandra Villasmil*. *Artishock Revista*. Recuperada de <https://artishockrevista.com/2013/09/15/andrea-giunta-historia-arte-parametros-patriarcales/>
- _____. (2019). *Feminismo y Arte Latinoamericano: Historias de Artistas Que Emanciparon El Cuerpo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Hernández, S. (2012). *Danza y nacionalismo en México (1931-1956)*. (Tesis de maestría) Universidad de Guadalajara, Jalisco, México.
- Lavalle, J. (2002). *En busca de la danza moderna mexicana: Dos Ensayos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Marín, N. (2004). *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales*. Ciudad de México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.
- Nochlin, L. (1988). "Why have there been no great women artists?" En L. Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays* (pp. 143-178). Nueva York: Harper and Row.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: Feminismo, Femenidad e Historias del Arte*. (L. M. Costa, trad.). Buenos Aires: Fiordo.
- _____. (2014). "Whither Art History?" *The Art Bulletin*, 96 (1), pp. 9-23.
- Ramos Smith, M. (2002). *La danza en México: Visiones de cinco siglos*. Ciudad de México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología.
- Reynoso, J. L. (2012) *Choreographing Politics, Dancing Modernity: Ballet and Modern Dance in the Construction of Modern México (1919-1940)*. (Tesis de doctorado) University of California, Estados Unidos.
- Sagaón, R. [IVEC Oficial]. (2015). *Programa Ítaca - Rocío Sagaón 2a parte*. [Archivo de video]. YouTube. Consultado 31 de julio de 2023 en https://www.youtube.com/watch?v=5jNO_CC0Tvs
- Taylor, D. (2003). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado.

- Tortajada, M. (1999). *Mujeres de Danza Combativa*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____. (2001). *Frutos de Mujer: Las mujeres en la Danza Escénica*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Dirección General de Publicaciones.
- Tortajada, M. [Centro Cultural de España en México]. (9 de diciembre de 2020). *16 días de activismo contra la violencia de género / Danza y feminismo a través de la historia*. [Archivo de video]. YouTube. Consultado el 31 de julio de 2023 en <https://www.youtube.com/watch?v=5PYsrnK-V48>.
- Villegas Morales, G. (2006). "Los grupos de arte feminista en México". *La Palabra y el Hombre*, 137, (pp. 45-57). Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf>

The cultural memory as creative process, a post-memorial approach to choreography in *A time to mourn* by Iris Karayan

*La memoria cultural como proceso creativo, un enfoque post-memorial de la coreografía en *A time to mourn* de Iris Karayan*

Aline Derderian

Investigadora Independiente

París, Francia

alinem.derderian@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-9387-3908

Original recibido: 14/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 01/10/2023

Abstract

In the book *Haut Karabakh, Le Livre Noir (Nagorno Karabakh, The Black Book)*, published in August 2022, several leading figures of Armenian studies recall the origins of the conflict that has pitted Azerbaijan against Armenia for decades, and give an account of their position as members of the Armenian diaspora. On this occasion the director and actor Simon Abkarian wrote: "A nation deprived of its poetic voice deprives itself of its political one. Both are inseparable".

In the 1920s, modern-day Armenia and Azerbaijan became part of the Soviet Union, with Nagorno-Karabakh, a region predominantly populated by ethnic Armenians but arbitrarily put under Azerbaijani's control by Josef Stalin in 1921. In the late 1980s, as the Soviet Union disintegrated, Nagorno-Karabakh's regional parliament voted to join Armenia, igniting ongoing conflicts that culminated in a genocidal enterprise against the Armenian population of the region. If the poetic and the political are inseparable, this implies that every poetic or artistic work has a political dimension that sometimes extends beyond the very context of its creation or genesis. One explanation for this may be the environment, the context from which it emerged. Another reason may be the sexual identity, ethical, cultural, or social values of the artists, but also those of their audiences. Taking for granted that the understanding of politics in artistic contexts has given rise, throughout the

history of both visual and performing arts, to works that protest, celebrate, present, represent or resist very often through the body, we can envision political stands as either an imperative or as a creative fuel.

Since the beginning of the 20th century in the field of choreography, the notion of constraint or creative task has almost always generated movement (corporeal, metaphorical, or kinesthetic). This paper, therefore, sets out to explore the extent to which the heritage of a culture and the traumas of a threatened nation such as Armenia constitute a creative constraint or a creative starting point that is self-evident or that performing artists impose on themselves. Our argument will be supported by a study of Greek-Armenian choreographer Iris Karayan's piece, *A time to mourn*, choreographed in 2009.

Keywords: choreography, post-memory, diaspora, transmission, movement analysis

Resumen

En el libro Haut Karabakh, Le Livre Noir (Nagorno Karabaj, El Libro Negro), publicado el pasado agosto de 2022, varias figuras destacadas de los estudios armenios recuerdan los orígenes del conflicto que enfrentan desde hace décadas Azerbaiyán y Armenia, y dan cuenta de su posición como miembros de la diáspora armenia. En esta ocasión, el director y actor Simon Abkarian escribió: "Una nación privada de su voz poética se priva a sí misma de su voz política. Ambas son inseparables".

En la década de 1920, las actuales Armenia y Azerbaiyán pasaron a formar parte de la Unión Soviética, con Nagorno Karabaj, una región predominantemente poblada por armenios étnicos pero puesta arbitrariamente bajo control azerbaiyano por Josef Stalin en 1921. A finales de la década de 1980, con la desintegración de la Unión Soviética, el parlamento regional de Nagorno Karabaj votó a favor de unirse a Armenia, lo que desencadenó continuos conflictos que culminaron en una empresa genocida dirigida contra la población armenia de la región. Si lo poético y lo político son inseparables, esto implica que toda obra poética o artística tiene una dimensión política que a veces se extiende más allá del propio contexto de su creación o génesis. Una explicación para ello puede ser el entorno, el contexto del que surgió. Otra razón puede ser la identidad sexual, los valores éticos, culturales o sociales de los artistas, pero también los de su público. Dando por sentado que la comprensión de la política en contextos artísticos ha dado lugar a lo largo de la historia de las artes visuales y escénicas a obras que celebran, presentan, representan o resisten muy a menudo a través del cuerpo, podemos vislumbrar que lo político se erige como un imperativo o como un combustible creativo.

En el campo de la coreografía desde principios del siglo XX, la noción de restricción o de tarea creativa casi siempre ha generado movimiento (corporal, metafórico o cinestésico). Por lo tanto, este artículo se propone explorar hasta qué punto la herencia de una cultura y los traumas de una nación amenazada como Armenia constituyen una restricción creativa o un punto de partida creativo evidente por sí mismo o que los artistas escénicos se imponen a sí mismos. Nuestro argumento se apoyará en un estudio de la pieza de la coreógrafa greco-armenia Iris Karayan, A time to mourn, coreografiada en 2009.

Palabras clave: coreografía, post-memoria, diáspora, transmisión, análisis de movimiento

Iris Karayan is a dancer, choreographer and dance teacher based in Athens. She studied dance at the Greek State School of Dance, and later at Goldsmiths University in London where she obtained a master's degree in performance and culture in 2007. In 2002, she founded the ZITA Dance Company. Her choreographic works have been presented internationally, notably at the prestigious European dance festival Aerowaves, which has invited her on several occasions; for *Mothers* in 2013 and *Unauthorized* in 2020.

Iris Karayan's choreographic practice is based on experimenting with time as a concept. How is time perceived? What does it make us feel? How is it embodied? As a third-generation Armenian living in the diaspora, time for Iris Karayan is a way of implementing recursive strategies that reactivate lived experiences, memories, and traumas as materials for creating movement. To elucidate what is at stake, Marianne Hirsch (2017) refers to these dynamics as "postmemory":

Post-memory, as I define it, describes the relationship that the «next generation» maintains with the personal, collective or cultural transformation or trauma of those who preceded them with events or periods of history that they «remember» only through the stories, images and behaviors they grew up with (p. 44)¹.

In dance, this acknowledgement of the past, which is transcended or concretized by contemporary gestures in perpetual renewal, is characterized by André Lepecki (2016) as "an intrinsic criticality or critical movement" (p. 116).

In April 2021, we organized an international colloquium whose main goal was to bring together and engage a dialogue between visual artists and choreographers for whom Armenian cultural heritage or identity had, at some point, been a decisive parameter in their approach to creating an artistic

¹ Own translation from French.

project or generating movement. It is fair to mention that the sanitary and geopolitical contexts of the time – whether we refer to Covid-19 pandemic or the resumption of war in Artsakh (Nagorno-Karabakh)² – had an impact on what was discussed during the event. On this occasion, moderator Ioanna Bili sought to understand how Iris Karayan's choreographic practice draws on her memory and those of her dancers to create eminently contemporary pieces which, rather than addressing the question of cultural heritage head-on, aims instead to make its inscription in bodies visible. We have named 'birthmarks' the fragments of embodied or inherited memories that Marianne Hirsch sifts through epigenetic heredity in order to dismantle the transmission processes of post-memory.

Collecting, superimposing, reactivating, and restructuring audio and visual elements linked to social, historical or dance history events are all elements that the choreographer can use to translate (or transmit) the way she refers to them as a thinking individual and as an artist. Once this research has been carried out, Iris Karayan explores how danced movement becomes both a receptacle and a vector of expression for this material, seen as a starting point for somatic experiences. As she explained during the colloquium, in her view, collaboration with other performers provides an opportunity to develop a new temporality that is specific to the creative project and which draws its sources from a revisited past: "I could conclude by saying that I'm interested in the ways in which memory is stimulated, embodied, performed and experienced"(Karayan, 2021), she said.

We want to investigate this process of recalling the past or historical memory through dance in Iris Karayan's choreography. The work of other practitioners of Armenian origin could have been addressed, as there is no shortage of examples. However, Iris Karayan's repertoire differs radically from our own creations, which has yet to deal with similar themes. It also differs in every aspect from the productions of other artists associated to different fields, in which the notion of 'armenianness' is rather considered as a theme; a theme that would facilitate the portrayal of a history that tends to dwell

² The prolonged conflict between Azerbaijan and Armenia triggered an ethnic cleansing campaign in the indigenous Armenian population of Artsakh, initiated by Azerbaijani president Ilham Aliyev, which reached a new level of intensity in 2020. Since 2023, the over 100,000 Armenians from Artsakh who survived have been forced into a state of exodus. This displacement was exacerbated as Azerbaijan, with the backing of the Turkish government, blocked the Lachin Corridor, the sole route connecting the Republic of Armenia to Nagorno-Karabakh before attacking the population with the aim of a complete ethnic cleansing. This blockade left the local Armenian population devoid of essential resources and in dire straits. Artsakh is the term utilized by Armenians to name the region.

on the period of 1915, the official year of the Armenian genocide³. These two observations are sufficient to assert that Iris Karayan's choreographic approach is particularly necessary for both the performing and visual arts studies that address issues of inherited, displaced or decentralized cultures. We are, henceforth, willing to interrogate how the implication of a post-memorial constraint in the choreographic approach of Iris Karayan opens the field of artistic possibilities and helps the artist to "overcome" the past in order to choreograph the here-and-now. We borrow this verb from essayist and translator Janine Altounian (2007) whose literary work is essential to Armenian studies.

To the question of whether the artist's Armenian background has influenced her choreographic practice and in which measures, Iris Karayan replies that a subject's physicality is always culturally marked, but that it is constructed and performed according to a past social and cultural environment that necessarily coexists with the present.

In terms of choreographic research and creation, this is a point of particular interest and concern to us. How does contemporary creation in Armenian diasporas take hold of its cultural history? On the other hand, how is this history overtaken by current geopolitical events, forcing practitioners to no longer consider the history of the people as a post-memorial mythology, but rather, as a strategy of protest or even resistance through creation? Iris Karayan (2021) explained that, while these socio-cultural markers are intrinsic to a subject and their way of moving, it is up to the artist to bring them into dialogue with the objectives of the dance.

What I mean is that in my case, the cultural traditions that are somehow layered in my identity are mostly related to my growing up and my family: the traditions and routines related to eating and cooking, narrating, and listening to stories, repeating them and remembering, going to the Armenian church and following the religious traditions, the genocide commemoration day and the annual march to the Turkish embassy etc.

Ultimately, if there is a link between cultural heritage and creation for Iris Karayan, the experience of the present is indeed influenced by traditions and memories that manifest themselves in a way that is specific to each individual, and that she invests in her creative processes in which the "relationship to long time" (Karayan, 2021) is an essential parameter. This apprehension of time can be materialized by the consideration of several

³ The mass extermination of Armenians is considered the first genocide in modern history and, to this day, despite the death of over a million Armenians, the genocide of 1915, which was then initiated by the Young Turk Regime under the Ottoman Empire, is still denied by the Turkish government.

events that precede the construction of the choreographer's identity, the impact they had on the way of life of the people she grew up with, as well as the ways in which these experiences continue to act on her current corporeality.

According to André Lepecki (2016), any transfer of the choreographic piece, literary translation, or plastic work into an "afterlife", which goes beyond the original framework that generated it, offers a new grid for reading this origin and "changes it forever" (p. 115-116)⁴. Since the subject of this study is Iris Karayan's choreographic practice, and that the origin of her work draws on her understanding of the historical, cultural or social events that have marked it, it is interesting to reflect upon the nature of the danced gestures she presents in classical or hybrid scenic spaces. While her dances cannot change the origin of the events that gave rise to a creative process, they do offer a fresh and unique perspective that merges with the present of those who perform them. The dancers, therefore, survive, transcend, and embody the memories to finally produce new corporealities.

We are about to stress our argument about Iris Karayan's piece choreographed in 2009, *A time to mourn*. This women's duet explores the duality between human and animal, as well as the inability to restrain expressions of violence at the heart of a contemporary society that is supposed to be the warrantor of modern civilization. This archetypal violence is transformed into sorrow, power into weakness and the human into animal, wrote Michel Vincenot (2012)⁵.

A time to mourn begins with a tableau in which two dancers dressed in khaki and brown are on all fours. The dark orange lighting design gives the impression of warmth and sunset. One sways her torso from right to left while the other, spatially opposite to her, does the same from front to back. A white diagonal marked on the floor separates them. The gesture is repeated for several minutes. While we cannot see their faces, the dancer's hair flutters as their movements accelerate and degenerate. This has the effect of altering the viewer's focal vision. The only details we can distinguish are the bare parts of their bodies (feet, backs, and arms). Then, a new section begins. The dancers set their movements to the metronomic rhythm of Nikos Veliotis's music. They move to either side of the diagonal marked on the floor, neither looking at each other nor at the audience. Their jumps are always performed as a single block (i.e. the whole body roots on the ground to gather in a curve toward the belly and takes off all at once). The performers straighten up for a while and then change position again. The movement of

⁴ "[...] every translation, every carrying of a work to an afterlife beyond the work's original limit, also reflects back into the original, changing it forever." (Lepecki, 2016, pp. 115-116).

⁵ Own translation from French.

their legs and lower body is direct and economical, as if there always was a definite purpose to this movement of traveling, be it a signal, the expression of a need or an emotion. Meanwhile, their arms and hands scrape the floor, sweeping it on the quest of something to discover. The women occasionally clap their hands and move around. The music alternates between industrial sounds using electronic instruments and a jerky tempo that accelerates to a *crescendo* in the manner of a gasping heartbeat. Although the presence of the two dancers occupying the stage is clear at the outset, the more the choreography progresses, the more they become animated by a dance that does not refer to any identifiable human gesture. Nevertheless, their technical virtuosity and perfect mastery of the rhythm of this complex choreography betray their experience as expert dancers and the underlying work it may have required.

After an approximate length of ten minutes, the dancer on the right slowly approaches the border separating her from her partner and stands opposite her. She waits for a reaction, which soon arrives. The topless dancer on the left –who had been pretending to dig a hole or rake the floor energetically until that moment– leaps over her full length and rolls to stand where her partner was before crossing the white line. The bare-chested dancer stops her task whereas the other crawls from one side of the line to the other. She seems intended to impose her presence in both zones of the stage. This confrontation goes as far as contact, as the topless dancer lying on the floor is immobilized by the other who suddenly climbs above her to block her path. The music continues and the performers disappear from the stage, returning on all fours in the same configuration as when the choreography started. Here they are, on their knees facing each other, once again performing the back-and-forth movement whilst digging in front of them. Although their gaze is still fixed on what they are doing, their position now reveals their bodies camouflaged by a mud-like material. The gesture quickens again, giving the impression that they are trying to pick up the alleged treasure as quickly as possible. The lighting design becomes cold and greenish. The duet stands facing the audience and begins a fast-paced, synchronized dance section. This alternates between three levels (standing, crouching, floorwork). Each passage on the floor is accompanied by some screams that, once again, evoke an animalistic behavior rather than a female voice.

This tableau lasts several minutes and is orchestrated by an intensification of the music's low tone. It sounds like the strings of several violins creaking inharmoniously at different times. The light changes again. It becomes blue and more clinical. At the start of the piece, the warm, poetic orange color accentuated the dancers' animalistic bodily vocabulary. As the cho-

reography progresses, this color gradually disappears, finally showing their skins without artifice, like a neon whose purpose is not to embellish the illuminated subject. This third section focuses on a choreographic lexicon that differs from what has been seen so far. Although certain movements are repeated incessantly, they are transformed with each lighting transition or when a new motion needs to be noticed by the audience. Toward the end of the piece, for instance, the floor routine repeats the general movement of the first two sections, but some breaks during which one of the dancers makes a hand sign 'stop' with her face to the ground have been added. This produces the image of a signal, a need to cease any kind of activity before ending the performance. Furthermore, for the first time in the show, each dancer finally travels with her face uncovered, directing her gaze sometimes in front of her, sometimes to the sky or to her partner.

A fourth section shows a pedestrian's physicality. The latter includes walking, chasing steps, hands placed on the partners' body and, overall, an easily recognizable body language such as hiding one's face with one's hands, miming a rope being pulled to measure a surface or tying a knot. This more ethereal, suspended vocabulary contrasts with the previous twenty minutes without totally breaking up with the atmosphere that has been built up to this point. The animalistic dimension of the beginning has become more organic. This can be identified through different parameters. The first one is the dancers' lower body as it is as anchored to the ground as ever. The second lies in the fact that the dancers are now helping each other carry themselves, clearing paths across the stage and facilitating each other's journey.

The double illusion of the uncritical form of cultural heritage is presented as a false novelty, and as an appearance of historical continuity, while the temporal form of history emerges as that of a rupture in the movement of historical continuity, admitting instead a form of transformation and movement that is understood through « ruptures »⁶ (Lüderitz, 2018, p. 169).

We can then think of Iris Karayan's choreographic piece as a rupture in the course of history in order to study the bodily effects of one of its fragments, memorized by the artist and linked to her cultural heritage. In addition, the title *A time to mourn*, is so strong and eloquent that it is hard to ignore it

⁶ Own translation from French: [La double illusion de la forme non critique de l'héritage culturel est présentée comme une fausse nouveauté, et comme une apparence d'une continuité historique, alors que la forme temporelle de l'histoire émerge comme celle d'une rupture du mouvement de la continuité historique, et admettant à la place une forme de transformation et de mouvement qui se comprend à travers des « ruptures ».]

when deducing an analysis of a choreographic work through the lens of the dialectic image. As Iris Karayan explained to Ioanna Bili during the colloquium in 2021, the past and the memories are tools held by bodies which, by choreographically interrogating them, modify and generate a gestural form that can be read in parallel with the original historical temporality. This is precisely the phenomenon observed in this example, where the initial animal kinetics are not identical to those found after thirty minutes of performance.

From this point on, the performers deliberately break away from the images they themselves embody in space. This has two consequences. The first is spectatorial. It allows the starting point of the movement to be constantly put back into play, so as to better understand the choreography as a whole from its origins. The second carries a cultural value. It shows a desire to use the memory of the historical narrative on a personal scale, perhaps in an attempt to investigate how it affects current movements. In other words, this moment in the piece explores how the ancestral can be bodily and artistically explored by using contemporary dance technique. In doing so, *A time to mourn* illustrates what a post-memorial approach to choreography can give us to see and experience. The dehumanizing violence alluded to in Iris Karayan's story –which could be related to Armenian genocide or some other events she carefully chooses not to reveal– may well be linked to memories that have resurfaced (e.g. family rituals of marches in support of the Armenian cause, or stories heard in the course of her identity construction). The fact is that the final choreography does not seek to re-transcribe them in a commemorative way. Rather, it experiments with creative, performative and scenic tools (such as the use of light or the camouflaged costumes for example), to physically resurrect an inherited traumatic experience and correlate it with the present.

If we replace the example of the dream chosen by Walter Benjamin with dance (Lüderitz, 2018), Iris Karayan's choreographic vocabulary in *A time to mourn* becomes comprehensible to the audience when it is traversed by changes in movement quality highlighted by a specific scenography. Each transition from one tableau to another, functions as a moment of irruption in the dance just seen and is suddenly put into perspective for the next. In conclusion, all the sections that make the choreography combine different subjectivities (those of the two dancers and the choreographer) in relation to an initial theme that reveals itself to us as spectators, and perhaps even to the artists, as their gestures sketch out "the constellation".

[...] it is through the re-actualization of anguish on an individual level that this awareness or taking possession of one's psychic distress leads to a process of subjectivation in the heir or heiress, enabling him or her to question others about the murderous history that brought him or her to them (Altounian, 2007, p. 69).

To conclude, we argue that through the artistic constraints we have described, Iris Karayan has been able to go beyond the trauma, the historical, cultural, or societal issues at the outset, to choreographically render an account of the symptoms or effects of the clandestine inheritance in the psychic lives of the heirs that Janine Altounian refers to. For the author, it is necessary to confront her 'Armenianness' in a subjective way in order to be able to acknowledge and perhaps alleviate the collective trauma that imbues it (2007, p.68).

References

- Altounian, J. (2007). *La Survivance: Traduire Le Trauma Collectif*. Paris: Dunod.
- Hirsch, M. (2017). "Ce qui touche à la mémoire". *Esprit*. pp. 42-61. Retrieved from <https://doi.org/10.3917/espri.1710.0042>
- Karayan, I. (2009). *A time to mourn / ZITA dance company, 2010* [Video]. Vimeo. Retrieved from <https://vimeo.com/80443107>
- _____. (2021). *Dancing beyond memories: Armenian cultural heritage & corporeality* (South Caucasian approaches to creative practices). [Online colloquium]. University of Chicago Center in Paris. Retrieved from <https://beyondmemo.hypotheses.org/author/beyondmemo>
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: dance and visual arts in the age of performance*. Basingstoke: Taylor & Francis Ltd.
- Lüderitz, A-J. (2018). *Walter Benjamin et l'image dialectique, l'histoire comme une dialectique des images*. (Doctoral thesis). Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, France. Retrieved from <https://theses.hal.science/tel-02958522/document>
- Vincenot, M. (March 20, 2012). *A time to mourn-Iris Karayan*. Michel Vincenot. Retrieved from <https://michelvincenot.fr/2012/03/20/a-time-to-mourn-iris-karayan/>

Espacio Imaginario

Imaginary Space

Luis Gilberto Arreguín Garmendia

Universidad Autónoma de Querétaro

Querétaro, México

laspleyadesdanza54@gmail.com

ORCID: 0009-0006-2946-4900

Original recibido: 18/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 14/09/2023

Resumen

El trabajo del bailarín, la recreación estética del espectador y la creación del coreógrafo comparten la misma importancia, ya que la comprensión exitosa y mutua es la finalización del círculo del proceso de composición. El autor reflexiona sobre su obra, *Espacio Imaginario*, desde la perspectiva del coreógrafo a través de la exploración y el análisis de su génesis, de la inspiración y, además, de su título.

Palabras clave: movimiento, música, espacio vacío en la danza, azar

Abstract

The work of the dancer, the aesthetic recreation of the viewer and the creation of the choreographer share the same importance, because successful and mutual understanding is the completion of the circle in the composition process. The author reflects on his work, Imaginary Space, from the perspective of the choreographer through the exploration and analysis of its genesis and inspiration, in addition to its title.

Keywords: *movement, music, empty space in dance, chance*

Introducción

Espacio imaginario fue inspirada por el diseño espacial, por el aura y por la belleza del Jardín de rocas *Ryoanji* en Kioto, Japón. Además, fue un gran estímulo la relación con el concepto japonés de *Ma*, así como las ideas y el traba-

jo musical y pictórico inspirado en este jardín que llevó a cabo el compositor norteamericano John Cage. Este jardín es uno de los más bellos ejemplos del estilo *Kare Sansui* (paisaje seco), con su composición abstracta, así como su distribución escasa y aparentemente aleatoria de rocas y musgo que se encuentran en un rectángulo de grava blanca rastrillada, la cual se asemeja a un mar blanco de rocas fluyendo en líneas paralelas y rectas, líneas curvas o circulares. Estas líneas son creadas por los monjes que habitan el recinto, y en su conjunto transmite una energía única.

El jardín *Ryoanji* cautivó mi espíritu por la belleza de su espacio y por la disposición espacial de las quince rocas que se encuentran en él. Asimismo, tiene dos muros de tonos naranjas y marrones que enmarcan las rocas acomodadas en tres grupos; un grupo de cinco rocas, dos grupos de tres rocas y otros dos grupos de dos rocas que, en conjunto, reflejan belleza, calma y orden e incitan también a la contemplación.

El jardín tiene básicamente tres tonalidades de colores: las rocas son de color oscuro, la grava de color claro y el musgo de un color entre verde y gris. Tiene alrededor un marco ordenado y bastante regular, siendo este de granito blanco manchado de negro, aunque a veces ligeramente teñido con un amarillo pálido o incluso un rosa claro. En el extremo derecho del jardín hay una pared de tierra, la cual está hecha de una mezcla de arcilla y tiene un techo a dos aguas cubierto con tejas de madera desgastadas.

En Japón se utiliza una técnica de diseño llamada *Wabi*, la cual utiliza la simplicidad para permitir que la imaginación del espectador llene los espacios en blanco. Esta se puede encontrar, por ejemplo, en los espacios cubiertos con grava blanca y su relación con las rocas del jardín. Esta técnica se basa en el principio de que *menos es más*. A su vez, el jardín tiene una composición horizontal para permitir que los monjes budistas Zen, quienes ahí habitan, mediten desde la terraza enfrente del jardín.

Al ser un lugar de meditación para los monjes del budismo zen, la imagen y el aura que se perciben en el lugar me hicieron reflexionar sobre los acontecimientos y emociones de la vida humana. Esos acontecimientos de vida se me presentaron como un baile de imágenes que colgaban, que se entrelazaban, se doblaban y respiraban suave y violentamente. En mi imaginación de coreógrafo cada imagen descrita provocó asociaciones múltiples, además de un deseo de buscar en el lenguaje del cuerpo una transformación en movimiento. Quise crear una narrativa de movimiento y espacio, explorando desde diferentes puntos de vista el espacio vacío o negativo del jardín. Estudiar los dibujos, ideas y música de *Ryoanji* para oboe y voz de John Cage para conocer cómo desarrolló la idea sobre jardines de sonido. Entonces, decidí emplear la improvisación y el azar dentro del lenguaje coreográfico para lograr que las imágenes tomaran vida, energía y movimiento.

Me di a la tarea de recolectar y de analizar información sobre el jardín para así improvisar, realizar y presentar finalmente la obra ante un grupo de espectadores. El título de la obra tiene que ver con el concepto *Ma*, que significa, entre otras cosas, espacio para la imaginación. De esta forma, se busca dar pie a la imaginación y alentar la percepción de posibilidades múltiples del intérprete y del espectador. Al mismo tiempo, el título habla de mi experiencia personal, tratándose de una reflexión de cómo percibo las cosas y de cómo las transformo en movimiento. Trabajo por asociación y voy ligando ideas e imágenes con movimiento y música. Cabe destacar que los intérpretes tuvieron un papel primordial en este proceso, ya que dependo de su creatividad para llevar a buen término cada obra que produzco.

La palabra *Ma* llenó mi espacio porque también significa espacio vacío; eso me inspiró a crear movimiento combinado, alternando quietud y movimiento. Dentro de la composición de la obra, la idea del espacio vacío que existe en la cultura japonesa –en su arquitectura, caligrafía, arreglos florales y más– fue fundamental. *Ma* sirvió para transmutar y transformar constantemente la danza en un no-movimiento.

Un ejemplo ocurre en el momento en el que la bailarina aparece en escena y no se mueve, mientras que se escucha la música japonesa en el ambiente. Esto creó un no-movimiento, que es, a la vez, movimiento-energía, y que proviene de la energía que tenemos los seres humanos, y que, al estar vibrando, nos conecta con el espacio para la imaginación; podemos apreciar este tipo de energía en el Teatro *Noh*. Asimismo, en la caligrafía japonesa hay espacios en blanco y podría decirse que están allí para que nosotros los habitemos con la imaginación.

I. Mantras

Se emplearon mantras de las manos de monjes budistas, los cuales escogí al ser estos gestos de connotación sagrada y al tener cada uno de ellos un significado, siendo que en este caso se eligieron como una ofrenda. Las manos tienen una energía particular y una expresividad que nos pueden contar historias o transmitir emociones cuando se mueven; nos tocan y, si estos movimientos tienen cada uno una significación precisa, crean energías de movimiento. Me permití integrar el cuerpo en esta exploración e intentar crear movimientos que provinieran de un estado de la mente relajada y que se conectaran con el centro del cuerpo. Distinguí cuatro sistemas de movimiento en esta exploración: desarticulación, no-movimiento, diferentes dinámicas, trazo de líneas.

John Cage

El compositor norteamericano John Cage realizó diferentes versiones musicales basadas en este jardín. Él estudió al budismo zen y tuvo la idea de acomodar quince piedras, un número similar al que tiene el jardín, de forma distinta, para así crear dibujos e ideas musicales en su trabajo de composición musical. Cage los llamó jardines de sonido y empleó el libro del *I Ching* como parte de su método aleatorio para la composición.

John Cage creó el *Ryoanji* para oboe, voz y percusión (Cage, 2009). La obra mencionada es una mezcla de silencios y sonidos que en ocasiones mezclan los instrumentos, o la voz, pero que en general consiste en solo uno o dos sonidos o instrumentos que se escuchan. La obra musical me impresionó profundamente; la forma notable en que alternaba los golpes secos de las percusiones en contraste con el oboe y la voz fue lo que me hizo pensar en conceptos sobre dinámica y calidad de movimiento. La música de John Cage me sirvió como detonador, como muestra de lo que podía lograr con el movimiento, sin embargo, no la utilicé en la obra. Se usaron melodías de Japón y de distintas índoles dependiendo de la imagen o de la sensación que se buscaba lograr.

La influencia de este compositor en mi obra se centra en una serie de elementos que se mencionarán a continuación. En primer lugar, como John Cage, también recolecté quince rocas para crear mis propios espacios, acomodándolas según mis propios criterios. Posteriormente las fotografié y, a partir de ello, realicé una serie de dibujos, como se puede apreciar en las Figuras 1 y 2. Esto me sirvió para crear siete jardines de movimiento con diseños en el espacio, tiempo en que sucederían los movimientos, los ritmos de las secuencias y el número de repeticiones de movimientos. Pensé en que a cada sección de la obra la llamaría jardín de movimiento.



Figura 1. *Espacio 1* (2021). Elaboración propia.

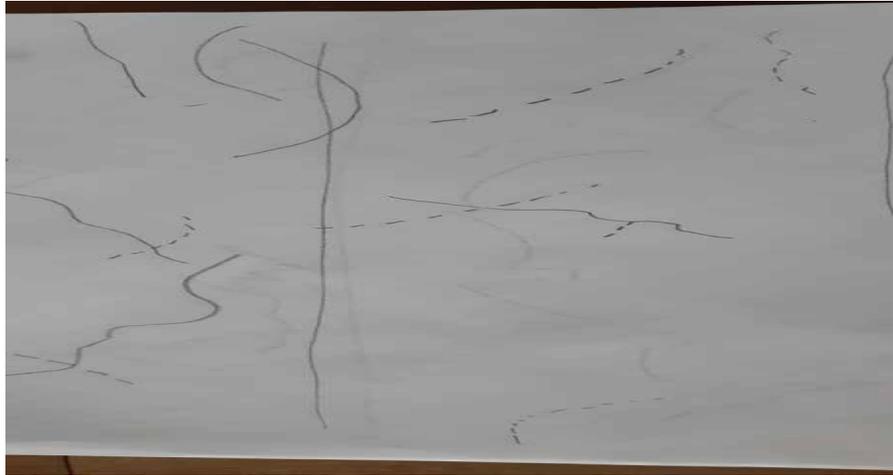


Figura 2. Trazos de movimiento (2021). Elaboración propia.

Esto me llevó a trabajar con una de las bailarinas solistas, proponiéndole un tipo de improvisación espacial basada en los dibujos que realicé y en los cuales se ven representadas una serie de trayectorias. De esta forma lo que se buscaba conseguir es que la bailarina, a través del lenguaje de su cuerpo, se conectara con los trazos que había en el dibujo y explorara esas trayectorias espaciales, dándole la indicación de que las dinámicas serían contrastadas y que la calidad de movimiento sería fluida.

Coloqué a la bailarina en un lugar central, sin ningún bailarín alrededor para que pudiera moverse libremente con la trayectoria que le mostré, y ella, en un acto de creación, propuso movimientos lineales y otros sinuosos, como una ola, e incluso en algunas ocasiones no había movimiento alguno.

II. Métodos de composición

Improvisación

Para esta obra, dadas sus características, pensé en utilizar la improvisación y el azar como métodos de composición. La improvisación es una creación espontánea y transitoria, siendo que no es fija, ni está formada. Durante la improvisación hay momentos en que un movimiento se siente bien y encaja con la imagen del compositor y, cuando esto ocurre, el movimiento improvisado puede recuperarse para proporcionar los ingredientes básicos para la composición (Smith-Autard, 2004, p. 30). De esta forma, se hicieron improvisaciones con diferentes imágenes, usando mantras con las manos, con líneas de diversa índole (curvas, mixtas, rectas) y con la música.

Un ejemplo de improvisación puede verse representado en una danza con siete bailarines que se mueven al unísono por momentos como si fueran las hojas que están en la parte de atrás del jardín, rozando el piso, como colgando y así mostrar movimientos, en un espacio y tiempo paralelo.

Azar

Otro método empleado fue el azar, en este caso con una influencia del coreógrafo norteamericano Merce Cunningham (1992) quien empleó el azar en algunas de sus obras. Según los dibujos que realicé con diferentes tipos de líneas, (curva, recta, zigzag, horizontal, vertical, mixtas, punteadas, etc.), propuse que estuvieran relacionadas con el movimiento, el tiempo y el número de repeticiones.

Los movimientos son siete diferentes tipos de líneas que el cuerpo podría hacer; el tiempo sería lento, moderado y rápido, y las repeticiones serían la cantidad de veces que esas líneas en ese tiempo se repetirían. Para decidir por el azar, se utilizó un dado que los bailarines tiraron para saber en qué orden irían los movimientos y el número de repeticiones. A su vez, hicieron siete papeles numerados del uno al siete que, después de haber sido revueltos, cada uno tomó y realizó lo que indicaba ese número.

Por ejemplo, si salía el número uno, los bailarines debían hacer movimientos con líneas rectas horizontales, de forma lenta, por aproximadamente cuarenta segundos y con tres repeticiones. Luego sacaban otro papel, veían el número, hacían lo que decía y así sucesivamente. Cuando sacaron los siete papeles repitieron todo el proceso hasta que se completaron aproximadamente diez minutos de movimientos, que fue lo que se planteó para el uso del azar.

III. El intérprete

El coreógrafo francés Maurice Bejart comenta lo siguiente: “En un ballet lo más importante no es la coreografía sino el bailarín. Lo importante es descubrir un intérprete, luego parir ese ser de uno mismo” (2006, pp.12-13). Hay que conectarse emocional y físicamente con el bailarín, ya que de él dependen las respuestas creativas, la creación de formas y las emociones que quiera transmitir para producir una emoción o reflexión en el espectador. Se le plantean los movimientos o las improvisaciones que deberá realizar para que las interiorice, las haga suyas y las transforme en danza.

Dependiendo de su calidad interpretativa, de su experiencia y de su compromiso fueron seleccionados para realizar solos, duetos, tríos o danza de grupo. Se contó con la participación de siete bailarines y se trabajó con cada uno de ellos meticulosamente, ya que no solo se les pidió movimientos sino contenidos, además de una alta calidad de interpretación,

dándoles así motivaciones corpóreas para alentar su creatividad para que ellas y ellos puedan así buscar su propia voz.

Los intérpretes más talentosos y creativos actuaron como solistas, aunque también, por momentos, participaron con el grupo. A un bailarín se le asignaron solos por su creatividad, dominio, técnica e inventiva, lo que dio pie a movimientos realizados con el pecho, movimientos percutidos como las aristas de la grava y con desplazamientos en líneas rectas, yendo y viniendo.

IV. Diseño estructural

La estructura de *Espacio Imaginario* consistió en siete jardines de movimiento. Los tres primeros jardines fueron trabajos en grupo con secuencias muy rápidas, combinadas con movimientos casi estáticos en otras. Dicho de otra forma, se crearon los espacios vacíos.

Por otra parte, se planteó que cada día la presentación que viera el espectador fuera diferente, es decir, que el orden cambiara, y que no se siguiera el orden previamente establecido de los jardines. Se presentaron tres diferentes versiones de esta obra al cambiar el orden de los jardines, los días ocho, nueve y diez de julio del 2021 en el Foro Múltiple del Museo de la Ciudad, en Querétaro.

V. Imagen en la danza

La imagen del jardín fue una imagen externa, lo que implica imágenes desde una perspectiva fuera del cuerpo que se convirtió después en una imagen interna inventada, es decir, ya no fue la imagen real del jardín, sino que sufrió diversas transformaciones que crearon, a su vez, otras imágenes. En danza, una imagen no tiene que hablar solo sobre la imagen misma, tal como sucedió en este caso; aquí la imagen puede saltar a través del espacio y del tiempo y ser poblada con espacios y con personajes de identidades cambiantes.

El jardín creó en mi interior imágenes geométricas, imágenes de alegría, de agresión, de separación, y creó asociaciones con poesías japonesas, con espacios compactos y abiertos. Me impresionó profundamente la extraordinaria calidad de la perspectiva y de la distribución de las rocas en el jardín, que condujo a conceptos dancísticos de variación, energía y espacio, además de motivos de movimiento y su desarrollo.

VI. El espectador

El papel del espectador ha cambiado, pasando de únicamente presenciar pasivamente la obra, a recrearla, a darle el significado que para él adquiere

lo que percibe. El fin último de cualquier obra escénica es el espectador, siendo este el espacio en el cual todos los elementos que componen una danza se revelan. El espectador es un individuo psicológicamente único que imprime sus fantasías y deseos de una manera radicalmente personal a la danza que observa.

Conclusión

La danza comienza con el coreógrafo, pasa a través del intérprete y termina con el espectador. Esta idea hace alusión al planteamiento del coreógrafo, a lo que el intérprete transmite y a la interpretación que hace de lo que ve y de lo que siente el espectador. El ciclo de colaboración entre estos tres entes es composición, presentación y apreciación, por lo que la comprensión mutua y exitosa es la conclusión del círculo del proceso compositivo.

El propósito del análisis es brindar al intérprete una comprensión de lo que baila, para que pueda interiorizarlo y convertirlo en un acto creativo, sin embargo, hay diferentes formas de análisis. Una es analizar cada movimiento y de ahí se sacar la conclusión de cómo se le puede interpretar. La segunda es analizar el todo, para llevar al espectador desde diferentes perspectivas y en diferentes capas de sensaciones, símbolos y significados, esperando que en alguna de estas capas él mismo se identifique y se conecte con sus propias experiencias de vida.

Por lo tanto, en la obra *Espacio Imaginario* los intérpretes y los espectadores pueden y deben examinar más a fondo, a partir de una variedad de perspectivas. Se debe analizar la interpretación, los diseños espaciales, las formas, las imágenes, la utilización de la música y la génesis de la obra para así tener una experiencia más completa.

Este análisis del proceso de composición en la danza, nos puede ayudar a entender el vínculo tan estrecho que establece el coreógrafo con sus bailarines y de cómo este proceso artístico tiene como fin último el que el espectador sea tocado en alguna parte de su ser, y pueda vivenciar y sentir este arte que tiene que ver con el movimiento, con la vida.

Referencias

- Bejart, M. (2006). *Cartas a un joven bailarín*. España: Editorial Libros el Zorzal.
- Cage, J. (2009). "Ryoanji: Solos for Oboe, Flute, Contrabass, Voice, Trombone with Percussion or Orchestral Obbligato (1983-85)". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 31(3), pp. 58-64. Recuperado de https://monoskop.org/images/c/c4/Cage_John_2009_Ryoanji_Solos_for_Oboe_Flute_Contrabass_Voice_Trombone_with_Percussion_or_Orchestral_Obbligato_1983-85.pdf
- Cunningham, M. (1992). "Dance in Space and Time". En R. Kostelanitz. (Ed), *Dance in Space and Time* (pp. 37-39). Chicago: Da Capo Press.
- Smith-Autard, J. (2004). *Dance Composition: A Practical Guide to Creative Success in Dance Making*. Great Britain: A&C Black Publishers.

¿Desde cuál imaginario asumes la danza?
From which imaginary do you assume dance?

Haideé Ramírez Basaldua

Academia de la Danza Mexicana (ADM-INBAL)

Ciudad de México, México

haidee9720@gmail.com

ORCID: 0009-0002-6209-691X

Original recibido: 18/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 02/09/2023

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo analizar las posturas que perfilan el estereotipo de lxs cuerpxs de lxs bailarinxs. El problema planteado nace a partir de la reflexión en torno a la lectura “La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana”, inscrita en el libro *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos*. En él se explican diferentes problemáticas donde lx cuerpx se vuelve eje protagónico de análisis. A través de distintos cuestionamientos sobre los *imaginarios sociales y radicales*, forma en la que la autora designa los lugares desde donde se enjuicia a lxs cuerpxs de danza, se tejen argumentos que concluyen enfatizando la importancia de ser conscientes de la conexión que existe entre cuerpx y alma. Además, se describe el valor tanto de la teoría, como de la práctica, y cómo esta dicotomía ha llevado a determinar la valía de lxs bailarinxs. La importancia de estos cuestionamientos y reflexiones recae en que contribuyen a seguir articulando el diálogo que existe entre la manera en que se analizan los cuerpxs en danza (cualidades, características físicas e intelectuales) y la presencia de las instituciones de formación profesional y no profesional, como lugares desde donde se inserta el juicio que se adscribe a lxs bailarinxs.

Palabras clave: cuerpx, estereotipos, teoría, práctica

Abstract

The objective of this work is to analyze the postures that outline the stereotype of the bodies of dancers. The problem posed arises from the reflection on the reading "Teaching the history of dance. Approach to a symbolic debate within Mexican professional dance", inscribed in the book Dance in Mexico. Visions of five centuries. Volume I: Historical and analytical essays. It explains different problems where the body becomes the leading axis of analysis. Through different questions about social and radical imaginaries, the way in which the author designates the places from which dance bodies are judged, arguments are woven to conclude emphasizing the importance of being aware of the connection that exists between body and soul. Additionally, the value of theory and practice is described, and how this dichotomy has led to determine the worth of dancers. The importance of these questions and reflections lies in how they contribute to continue to articulate the dialogue that exists between the way in which bodies are analyzed in dance (qualities, physical and intellectual characteristics), and the presence of professional and non-professional training institutions, as places from which the judgment that is assigned to the dancers is inserted.

Keywords: *body, stereotypes, theory, practice*

Introducción

Dentro del libro *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos* se encuentra el capítulo "La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana", escrito por la investigadora Hilda Islas¹. Después de la lectura de dicho texto, surgió el interés por transportar al papel las reflexiones que atañen cuestiones corporales que se presentan en los ámbitos educativos.

Como estudiante de danza, me parece de suma importancia apostar por un análisis respecto a los temas que giran en torno a la corporalidad académica. En ese sentido, el presente trabajo pretende analizar qué posturas son tomadas en cuenta en relación con lxs cuerpxs, cuando se estudian dentro de una institución y cómo esto termina impregnándose en los textos críticos, así como al eco social.

A través de distintas interrogantes que detonan los temas a abordar, se busca realizar un análisis, así como una reflexión, además de plantear distintos *imaginarios*, palabra que designa Hilda Islas para denominar las categorías desde donde se realizan las críticas a lxs cuerpxs dancísticos.

¹ Para mayor información, consulte el siguiente enlace <https://cenidadanza.inba.gob.mx/repisa/item/23-hilda-islas>

Reflexionar sobre cuestiones que competen a lxx cuerpxx en danza abre un sinfín de etiquetas en torno a él. Por ejemplo, la imagen estética, la técnica, la representación escénica, etc. Sin embargo, en este artículo se concederá preeminencia a las cuestiones relacionadas con la dicotomía entre teoría y práctica, así como como a la conexión cuerpxx y alma.

I. ¿La teoría hace al maestro?

La creciente multiplicidad de centros de formación en danza brinda la posibilidad de hacerla más asequible al público en general. Sin embargo, aquellos espacios que se denominan *profesionales* tienen un acceso más limitado, lo cual me ha llevado a cuestionar, más allá del significado implícito en la palabra, ¿cuáles serían las diferencias entre profesional y no profesional?, ¿cómo se perfila una persona profesional de la danza?, ¿qué importancia tiene la teoría sobre la práctica?, ¿de dónde nace el canon estético?, ¿cuáles son los argumentos que encasillan a estxx cuerpxx y desde qué ópticas se están creando?

Ante esta situación, es importante entender que el proceso de formación que la vida dancística nos ha dado, pretende hacer movimientos que encajen con las imposiciones sociales del momento histórico en el que nos encontramos. Es razonable que, por muy libre que sea la elaboración de una pieza artística, siempre habrá alguna semilla de inspiración que intente satisfacer a la mirada crítica que da el visto bueno en el gremio dancístico. Es ahí donde ese ojo catalizador crea las casillas que delimitan y enaltecen a unx *buenx* bailarinx.

El ensayo que plantea Islas está basado en las reflexiones que hizo Ana María Fernández en “De lo imaginario social a lo imaginario grupal”. No obstante, la cita que logró detonar el desarrollo de este trabajo es la siguiente: “en términos generales, en el contexto del ejercicio profesional de la danza mexicana, y por las exigencias mismas de la especialización, se enfatiza la búsqueda de un cuerpo eficiente para la mirada del espectador, en detrimento de otras funciones humanas” (Islas, 2002, p. 155). En este sentido, la danza académica apuesta por dar mayor énfasis a la capacidad de interpretación y ejecución de lxx bailarinx, dejando por debajo el aprendizaje respecto al campo de la teoría y sus posibles aportes.

Dentro de esta misma línea argumentativa, es permisible remitir al texto de la investigadora Alejandra Ferreiro “Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza”, donde señala que:

[...] en la práctica la obsesión por la técnica ha llevado a los maestros, particularmente los que inician, a centrar su atención en el cuerpo del estudiante como un ente extraño al sujeto del cual tiene

que surgir un producto virtuoso para ser consumido. Así, el cuerpo del bailarín es reducido a una entidad-producto capaz de asimilar mecánicamente la información que recibe de un mundo externo, ajeno a él (Ferreiro, 2002, p. 127).

Este argumento abona a lo que propone Islas: la importancia que hay sobre el *hacer* y no el *saber*. De manera que, se podría decir, existe una constante en la separación entre ambos conceptos; entender a lxs cuerp@s como mero virtuosismo físico sería verlo como una herramienta de trabajo con fecha de caducidad.

En este sentido, considero que la enseñanza de la historia de la danza debe ser entendida como una urdimbre de conocimiento, una disciplina. Con la dicotomía práctica-teórica, también es posible empezar a reflexionar y tener en cuenta cómo se ha ido transcribiendo la historia de la danza a lo largo del tiempo: aquella *historia inatrapable* que se comparte en los centros de formación profesional. Ante esta razón valdría la pena cuestionar cómo es que las letras, que dictan la veracidad de la historia, toman una postura de referente histórico y cómo conforman lo que hoy en día es considerado un/una/unx bailarinx.

Gracias a la investigación histórica, tenemos como referentes los procesos que tuvo la danza a lo largo del tiempo, pero lo más importante de este planteamiento es que, a partir de estos procesos, se han creado estereotipos respecto a lxs bailarinxs. Dentro del texto propuesto por Islas, se explica que “nadie puede ser un productor artístico sin una fase previa de aprendizaje: no se es artista sin haber aprendido antes en una escuela” (Islas, 2002, p. 148). Esta cita permite ligar el planteamiento anterior: ¿quién puede definir a unx bailarinx? Los imaginarios a los que se refiere el texto de Islas, han sido una barrera constante en el proceso de lxs bailarinxs, sin embargo, entrar a este tema es como tratar de contar la arena de la playa: las preguntas son infinitas y sus respuestas también lo son. Aun así, vale la pena hacer el intento por resolverlo.

II. ¿Cuáles son los obstáculos de no estudiar en los centros de formación artística?

No es nuevo señalar que estar matriculado en una escuela profesional hace que las personas empiecen a implantar diversos *imaginarios* sobre lxs estudiantes de danza. La crítica constante de estos ojos ajenos al arte, pero “sabedores de las estéticas”, son los que ponen sobre tela de juicio el valor de la persona que estudia ahí. Suponer que deben tener un cierto perfil físico o cualidades como elasticidad, disciplina, incluso un régimen alimenticio y de entrenamiento, son factores que siempre han estado impuestos.

Pero, ¿qué pasaría si una persona que se asume como bailarínx no cumple con esos estándares? Creo que es importante cuestionar el hecho de que hay una gran variedad de cuerpxs: estamos hechos de diferente arcilla. Y, aunque esta situación no delimita la pasión por bailar, si pone una primera barrera para lxs interesadxs en pisar un gran escenario. Las compañías y las academias son referentes estéticos que imponen una imagen física con sus prototipos de baile. Esta barrera física da como resultado la exclusión de cuerpos diferentes a los estereotipados, es decir, una persona que no cumple con los requerimientos físicos posiblemente será rechazada de los grandes centros de formación dancística, por lo que su desarrollo pasaría a un segundo plano, y tendría que buscar alternativas lejos del ámbito profesional. Los factores negativos que se suman a este obstáculo pueden ser: perder buena educación, no ser unx bailarínx de calidad y tener que buscar su propia senda en el gremio dancístico.

Aunado a lo anterior, se abre la posibilidad de que la sociedad no tome en serio su etiqueta de bailarínx. En otras palabras, este problema se desencadena de la exclusión de una formación profesional meramente por factores estéticos y corporales. Los *imaginarios* radicales hacen que la sociedad delimite a un ejecutante de danza, como alguien que tiene estudios serios, que se encuentra dentro de las grandes escuelas de arte. ¿Qué pasa con las personas que tienen el mismo talento, pero una formación diferente?, ¿dejan de ser bailarínxs? o ¿qué pasa con la teoría que se enseña en la formación profesional y que vuelve profesional a unx bailarínx?, ¿esos centros de formación logran cumplir la unión entre teoría y práctica?

III. ¿Es importante la enseñanza de la historia de la danza en lxs bailarínxs?

Aun cuando estudiar en un centro de educación profesional abre la posibilidad de tener una formación integral como bailarínxs, considero que la enseñanza de la teoría es el factor que la diferencia con otro tipo de aprendizaje dancístico. Si bien, el apartado anterior da cabida a la reflexión de que todxs lxs cuerpxs tendrían que ser igual de valiosos, sin importar sus características estéticas y que el lugar de su educación sea o no profesional, resulta necesario hacer un apartado para visualizar qué pasa con la teoría que enseñan en estos centros profesionales, ¿también resulta un obstáculo?

Eludir la presencia de la teoría en la educación dancística puede dar paso a que lxs bailarínxs continúen validándose solo por su nivel de ejecución: el *hacer*. Si la necesidad de las escuelas profesionales es una apuesta por incluir teoría, resulta necesario enunciar la forma en que se enseña. Incluso, si se asume que la dicotomía práctica-teórica, de forma utópica, complementa e integra a lxs bailarínxs, ¿cuál es el papel que desarrollan las asignaturas y los docentes hacia lxs estudiantes? En este sentido, Islas expone dos argu-

mentos que profundizan en el intento de la teoría para reducir la distancia entre los componentes de dicha dicotomía.

Aun en el marco de lo propuesto en el texto de Ana María Fernández, Islas se focaliza en la implementación de la teoría desde dos posturas. La primera se refiere al *discurso del orden*, donde aborda la importancia que las asignaturas teóricas tienen en los mapas curriculares de las diversas licenciaturas de danza en México. Con ello, propone analizar los objetivos que tanto las escuelas, como el Estado, buscan como finalidad formativa para lxs bailarinxs. Así, enuncia los siguientes cuestionamientos:

[...] ¿qué lugar ocupa la historia de la danza en la formación de los profesionales?, ¿qué importancia tienen, para los diversos perfiles de bailarín formulados en diferentes etapas históricas, el conocimiento y la perspectiva más amplia del desarrollo de su actividad a lo largo de la historia? (Islas, 2002, p. 152).

Este orden racional y académico-teórico promueve una suerte de evidencia sobre la forma en que se ha transmitido el *saber*. No obstante, también permite reflexionar sobre la danza en nuestro presente. Considero necesario que los planes de estudio tengan asignaturas teóricas y no únicamente prácticas; conocer sobre los caminos que ha tomado la danza a lo largo del tiempo funciona para poder cuestionar cómo se implementa ahora. La historia de la danza, dentro de este *discurso del orden*, permitiría entenderla como un aprendizaje que ha evolucionado y que sus intentos por enseñarla no se detienen en el *hacer*.

La segunda se dirige al *imaginario social*, siendo este espacio desde donde se designa el valor de lxs bailarinxs. Dicho de otro modo,

[...] es en este nivel de las representaciones subjetivas y de las creencias prácticas donde la historia de la danza suele tener un papel de poca importancia en el campo profesional, incluso menor al que le pueden asignar los programas de estudio. Y es que, en vista del carácter corporal de sus vías de transmisión, parece que la educación dancística ha sido más reacia a incorporar los aspectos teóricos a sus estatus académicos (Islas, 2002, p. 153).

Así, la conjunción de ambos factores da como resultado una suerte de inconsistencia teórica en el saber académico. Por un lado, se encuentra el *discurso racional* que da cuenta de los intentos por implementar teoría a la educación en danza. Pero, por otro lado, el *imaginario social* describe que han establecido dichas asignaturas con el único propósito de cumplir un perfil profesio-

nalizado. En este sentido, valdría la pena cuestionarse qué tanto importa e interesa este campo de enseñanza a lxs estudiantes.

Analizar la historia de la educación dancística en México sería un camino inacabable, en términos de este trabajo, por ello traigo a cuenta esta última cita:

La danza en su hacer corporal no produce objetos sino sucesos de fugaz duración. Y ante la necesidad de aceptar la inatrapabilidad de resultados para situarse en el 'transcurrir' del ahora dancístico, ¿qué importancia tiene recordar el pasado? ¿Fijar, estabilizar los conocimientos? (Islas, 2002, p. 154).

La reflexión que surge a partir de esto, se relaciona con cuestionarse si, entonces, la teoría y la práctica son una suerte de simbiosis que suma el valor a lxs bailarinx: ¿qué tanta importancia tiene en las instituciones profesionales de la danza?, ¿cuál es su verdadero papel en la formación académica de lxs estudiantes?

Ahondar en esta reflexión daría cabida a realizar un análisis aparte, pues tiene muchas variables temáticas. La razón por la que es mencionada en este caso se relaciona con que es en la teoría, y su conjunción con la praxis, donde lxs bailarinx podrían terminar de encontrar una manera distinta de abordar la danza. De poder escribirla con lx cuerpx y, con ello, no solo entenderla como un medio virtuoso que comparte imágenes y movimientos.

IV. ¿Qué implica habitar el cuerpo?

Hasta este punto se han expuesto argumentos que involucran a los estereotipos de lxs cuerpxs en movimiento. Pero, ¿qué pasa con sentir a lx cuerpx?, ¿cuáles son las implicaciones interiores que nos hacen habitarlo?, ¿podría ser una forma de romper con esa barrera prototípica? Creo que hasta que somos conscientes del envase en el que nos movemos, podemos decir que nos estamos habitando.

Como seres humanos tenemos unx cuerpx que nos permite realizar ciertas acciones físicas como correr, saltar, caminar, respirar, ver, sentir, pero también las delimita. Sin embargo, no siempre somos conscientes que el cuerpo realiza diversas actividades todos los días, todo el tiempo; acciona de manera tan natural que deja de ser algo consciente a la mente. La automatización de la sociedad en la que vivimos nos ciega de sentirnos vivos. En sintonía con esto, vale la pena citar a Diana Alejandra Trujillo Martínez, en su texto "Cuerpo y alma. Filosofía de la danza", perteneciente al libro *Pensar con la danza*, donde señala que:

El cuerpo es un agente de enunciación, el cuerpo comunica, el cuerpo siente, el cuerpo modifica. Hemos buscado mucho lo infinitamente pequeño, lo infinitamente grande, la eternidad y lo universal, sin darnos cuenta de que perdimos conciencia corporal. ¿Cómo respiras? ¿Cómo sientes? ¿Cómo está el músculo más pequeño de tu cuerpo? ¿Sabías que miles de células bailan en el interior de tu cuerpo para que funcione? ¿No sientes, acaso, cómo el movimiento de tus pulmones acaricia el corazón? (Trujillo, 2014, p. 221).

En este sentido, habitar l_x cuerpx debería significar, entonces, unir la mente al funcionamiento de nuestras extremidades físicas. Ser conscientes de dónde me encuentro, cómo mantengo mi posición en un espacio, cómo me desenvuelvo en él y, lo más importante, cómo le doy presencia al saberlo una unidad entre alma, mente y características físicas. En otras palabras, habitar el cuerpo es pertenecer a su conglomerado de funciones que nos permiten existir en este plano terrenal.

Ahora bien, para relacionar este *habitar* al ámbito dancístico, es necesario reflexionar sobre el papel que la danza ocupa respecto a l_x cuerpx.

[...] al permitirle al ser humano expresar aquella sensibilidad que nos ha sido coartada por el afán racionalista en el que nuestra sociedad se encuentra inmersa. La danza [...] nos enseña la inmortalidad mortal de nuestro cuerpo en la actualidad. Con la danza, se aprende a entender a ese que se fabricó como "otro" de nuestra existencia: nuestro cuerpo. La concentración, el pensar y el actuar no están separados en el bailarín porque la danza le enseña a disfrutar el ser-ahí de nuestra mortal vida (Trujillo, 2014, p. 227).

Es decir que, la danza da cabida a ser ese móvil en donde l_x cuerpx puede entenderse como un conjunto entre el *pensar* y el *actuar*, y por qué no, entre *saber* y *hacer*. Es en este espacio en el que nada se muestra ajeno l_x cuerpx. Habitar a l_x cuerpx, entonces, es saberlo consciente, que lo habitamos porque lo somos. No es una función externa o algo que se puede fragmentar.

V. ¿Tenemos o somos un cuerpx?

Para seguir con la reflexión anterior y poder apostar por crear una propia percepción de cómo habitamos el cuerpo, vale la pena mencionar al filósofo francés Jean-Luc Nancy. Las concepciones que escribe sobre l_x cuerpx sustentan el objetivo de este apartado: enunciar que "no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo" (Nancy, 2003, p. 55). De tal manera que,

hasta este punto se han puesto en tela de juicio dos cosas: la importancia que tienen la teoría y la práctica para la formación de lxs bailarinxs; y los *imaginarios* desde donde se crean los estereotipos hacia lxs cuerpxs. Sin embargo, considero de suma importancia abordar de manera más puntual ¿qué pasa con el significado de *tener* o *ser* unx cuerp?x?

En este caso, me atrevo a decir que somos y tenemos unx cuerp, somos la existencia de una masa llena de vida que acciona con otras. Somos de lo que estamos contruidos, al habitar(nos), nos volvemos uno mismo. No podemos tener aquello que ya somos. No sé si unx cuerp nos puede definir, puesto que no somos seres finitos. Pero, ciertamente, somos unx cuerp, porque lx poseemos y nos posee de vuelta. Es una sinergia eterna donde la supremacía no tiene presencia. No somos ajenos a lo que habitamos.

No se trata de significar lx cuerp, de darle únicamente un sentido o una finalidad física. Hacerlo, sería fragmentarlo. Siguiendo el pensamiento de Nancy, donde señala que lxs cuerp no deberían ser “empleados en dar sentido, sino el sentido que da y que reparte cuerpos. No es más el pillaje semiológico, sintomatológico, mitológico y fenomenológico de los cuerpos, sino el pensamiento, la escritura, entregados, dedicados a los cuerpos” (Nancy, 2003, p. 63). Esto quiere decir que, si lxs cuerp que se insertan en el campo de la danza, ya sea en el ámbito profesional o no, se enjuician por los estereotipos físicos que puedan expresar en un escenario, estarían cayendo en brindar una escritura de lx *cuerp* y no por lx *cuerp*. Tal vez seguir con este pensamiento es lo que da vida a los *imaginarios sociales*.

Entender que la danza no solo radica en lx cuerp-físico o en las instituciones formativas, sino en la manera en que lx *cuerp*, como conjunción de un todo, inscribe el aprendizaje adquirido. En otras palabras, entendernos como unx cuerp integradx por el *hacer* y *saber* dancístico, fungiría como el lugar donde no hay cabida para los *imaginarios*, puesto que “el cuerpo-lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funcionales, o finalidad” (Nancy, 2003, p. 72). Dicho lo cual, no habría obstáculos ni limitaciones físicas. Tal vez, incluso, podría existir un nuevo *imaginario*: el que inscribimos en el acontecimiento corpóreo.

VI. ¿Es lx cuerp un límite para que el pensamiento se encuentre a sí mismo?

El cuerpo se vuelve límite cuando el pensamiento lo frena de hacer algo. En otras palabras, muchas veces nos detenemos o privamos de hacer algo porque no nos creemos capaces de lograrlo. Un pensamiento no siempre atañe a cuestiones corporales. Tal vez podría frenarlo en el sentido que este responde a estímulos sociales, se vuelve el vehículo donde navegan un sinfín de ideas y reflexiones. Y, entonces, el cuerpo transforma y trans-

mite los pensamientos que la mente pueda tener. El límite podría ser la manera en que se comparten, en el que se busca una razón, un sentido que darle.

Como conclusión, y para retomar las cuestiones principales de estos detonantes reflexivos, la academización de la danza no debería disminuir el valor de lxs bailarinxs que no pertenecen a esos espacios. Y, aun estándolo, tampoco deberían portar una etiqueta que los eleve a un nivel glorificado e inalcanzable para las demás personas.

Es por ello que los *imaginarios* sociales como el aspecto físico, la pertenencia a un centro profesional o los estilos de danza que se dan en esas escuelas, tienen que dejar de ser barreras que aporten un gran peso de valor a la danza. La pasión que se une entre la música y lx cuerpx es lo único que debería importar para opinar sobre el resultado del movimiento.

Si bien es importante entender que estudiar una disciplina como la danza en academias reconocidas que brindan herramientas que aumentan las posibilidades de creación; eso no hace a lx estudiante competente en todos los aspectos. Dicho de otro modo, no por pertenecer a determinada escuela, unx estudiante se vuelve automáticamente mejor que los demás. Homogeneizar el sistema, el arte y a lxs bailarinxs debe traducirse a las cualidades, las experiencias y las creaciones de quienes lo ejecutan.

Me atrevo a decir que es momento de seguir apostando por implantar voces que provengan de la pasión de bailar, y no de los *imaginarios sociales* que delimitan el discurso. Permanecer en el sendero de los *imaginarios sociales*, solo perpetúa el pensamiento que sustenta el valor de lxs bailarinxs a partir de su lugar de aprendizaje y sus cualidades físicas, dejando de lado el valor del *saber* y el *hacer*.

Este trabajo de reflexión es solo un intento por llevar al papel los cuestionamientos de una alumna de danza. Es intentar alzar la voz ante una serie de *imaginarios* que han estado presentes desde siempre. Parece que la danza nace y se presenta con un estigma, como una actividad de élite, de personas estrella que únicamente bailan y no piensan en la historia que hay detrás. Si no se empieza a re-pensar y re-construir las formas de contar la historia, seguirá transitando en el mismo sentido homogeneizador, donde la imagen del lx bailarine cuenta más que la pasión que tiene y emana de su cuerpx.

Es momento de empezar a habitar(nos), de ser conscientes de nosotrxs mismxs; del vínculo entre alma, espíritu y cuerpx. Tenemos y somos unx cuerpx porque este no nos define por completo, tiene que existir una conexión y cambio de energía entre lo físico (rasgo que podría limitar las funciones corpóreas) y lo cósmico (aquello que es invisible a los ojos). Creo que lx cuerpx puede limitar el pensamiento cuando intenta encontrar una razón, un sentido a lo que se piensa. Tal vez el hecho de que algo esté

sucedendo y sea extraño a nuestra mente, es porque ya tenemos un chip cultural donde es vital encontrar una razón a lo inexplicable. Y no dejar que lo inexplicable fluya.

Lx cuerpx, la mente, los pensamientos, las extremidades físicas, las características que dibujan y nos dan identidad en esta anatomía terrenal, conforman un misterio eterno de funcionamiento. Plantear cuestiones sobre qué y cómo somos, permite dejar volar nuestros componentes neuronales para encontrar un sentido a algo con lo que habitamos y accionamos día con día. Lx cuerpx puede tener muchas explicaciones, pues las focalizaciones sociales que hay sobre él parecen infinitas. Y creo que ninguna es la correcta o incorrecta, porque solo nosotros sabemos cómo lx habitamos, cómo nos sentimos habitándolx y cómo lx podemos llevar a límites que solo para nosotros pudieran tener sentido.

Los argumentos que se tejen en el texto propuesto por Hilda Islas dieron como resultado esta especie de crítica a los componentes que señalan a lxs cuerpxs en movimiento. A través de los cuestionamientos que guían este texto, es posible entender que no es necesario posicionarse en un *imaginario* externo para asumir la danza. Por el contrario, al sabernos conscientes de lx cuerpx que habitamos (y nos habita) es suficiente para crear *imaginarios* interiores. Únicamente el movimiento, su fluidez y la emanación sensorial son capaces de asumir un juicio de sensación. Desde ahí es donde debería empezar a crearse la crítica a la danza. Es en ese lugar donde es permisible analizar, reflexionar y trasplantar al papel una historia dancística. No desde lo externo, desde el juicio y el gran *imaginario social*.

Referencias

- Ferreiro, A. (2002). "Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza". En P. Cardona y M. Ramos. (Comp.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos* (pp. 145-164). México, D.F.: Cenidi Danza; INBA; CONACULTA y Escenología.
- Islas, H. (2002). "La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana". En P. Cardona y M. Ramos. (Comp.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos* (pp. 127-144). México, D.F.: Cenidi Danza; INBA; CONACULTA; Escenología.
- Nancy, J.L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Trujillo, D. (2014) "Cuerpo y alma. Filosofía de la danza". En C. E. Sanabria Bohórquez y A. C. Ávila Pérez. (Eds.), *Pensar con la danza* (pp. 217-233). Bogotá: Ministerio de Cultura Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

RESEÑAS

Breve recuento sobre la investigación de las artes en la Facultad de Artes (FA): en 70 años de historia (1953-2023)

Brief count of arts research at the Facultad de Artes (FA): in 70 years of history (1953-2023)

Sergio Rivera Guerrero

Universidad Autónoma de Querétaro
Querétaro, México
serivera@uaq.mx
ORCID: 0009-0001-2433-3059

Luz de Lourdes Álvarez Arqueta

Universidad Autónoma de Querétaro
Querétaro, México
luz.alvarez@uaq.mx
ORCID: 0000-0003-1076-295X

Pamela S. Jiménez Draguicevic

Universidad Autónoma de Querétaro
Querétaro, México
pamela.jimenez@uaq.mx
ORCID: 0000-0002-3792-3437

José de Jesús Fernández Malvaez

Universidad Autónoma de Querétaro
Querétaro, México
jose.dejesus.fernandez@uaq.mx
ORCID: 0000-0002-6687-0805

Juan Granados Valdéz

Universidad Autónoma de Querétaro
Querétaro, México
juan.granados@uaq.mx
ORCID: 0000-0003-4020-9055

Introducción

En las mejores universidades del mundo, no solamente se dan clases, sino que también se hace investigación. Generalmente la investigación se refleja en la publicación de libros o de revistas. Se podría definir la investigación como la creación de nuevas ideas que se confrontan con lo que han dicho diferentes autores. Por supuesto, en la Facultad de Artes (FA) esas nuevas ideas giran en torno al arte, pero van variando en sus temáticas de acuerdo con las épocas.

A reserva de la discusión que hay sobre el estatuto epistemológico y metodológico de la investigación de las artes (Borgdorff, 2010), para este artículo nos hemos propuesto hacer un recuento histórico y reflexivo de la investigación en torno a las artes, que se han llevado a cabo en la Facultad de Artes (antes Instituto de Bellas Artes, después Escuela de Bellas Artes, posteriormente Facultad de Bellas Artes y, finalmente, Facultad de Artes). Para conseguirlo, se han destacado como hitos más relevantes a las publicaciones periódicas con las que se ha contado, a la creación de un Repositorio Digital de la Cultura Artística, a la fundación del Centro de Investigación en Artes y Humanidades, junto con la organización de congresos en torno a las artes, así como a la actualidad de la misma investigación artística de la FA.

I. Publicaciones periódicas: las revistas de la Facultad de Artes

Para este apartado, de acuerdo al modo que se acostumbra, se hace una semblanza de publicaciones periódicas (ISEGORIA, 2017), se incluyen: años, autores, temática y referencias. Esta última parte es amplia para que el lector reciba, a través de ella, más información de las revistas.

De acuerdo a la base de datos, el Repositorio Digital de la Cultura Artística de la Facultad de Artes o ReDCA (Artes, s.f.), alimentado a partir del acervo de la Biblioteca de la FA, que incluye todos los números publicados. Entre 1990 y 2018, hubo cinco diferentes revistas que surgieron de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), a saber:

- 1990-1993: en tres años se publicaron 11 números de la revista *Bellas Artes en la Universidad Autónoma de Querétaro*. En 1992 se editó el *Catálogo* (Universidad Autónoma de Querétaro, 1992), una de las pocas publicaciones que hay sobre la Facultad. Es decir que entre esos años hubo un interés destacado por publicar.
- 1995-1998: de estos tres años tenemos 3 ejemplares de la revista llamada *EBA Áurea*.
- 2001-2005: en estos cuatro años hay seis números de

la revista *Artelugio*. Luego pasaron ocho años sin que se publicara nada.

- 2013-2014: se publicaron tres números de la revista *Ouroborus*.
- 2017-2018: en estos años *Miradas Doctas* tuvo tres números. Esta fue una revista electrónica e indexada.

Algunos de los y las autoras de la revista *Bellas Artes en la Universidad Autónoma de Querétaro* han sido directores de la Facultad como Humberto Martínez Marín, Vicente López Velarde o Francisco Perrusquia, otros son autores conocidos como los historiadores Rodolfo Anaya Larios o Alejandro Obregón. Algunos de los y las autoras destacadas de la revista *EBA Áurea* son Teresa Bordons, Juan Carlos Romo y Rodolfo Obregón, catedráticos de la UAQ. En *Artelugio* las y los siguientes autores se repiten: Antonio Arvizu, Mirtha Urbina, Gabriel Horner y Agustín Escobar. Estos tres últimos no pertenecen a la UAQ, lo que significa que la revista se abrió a otras instituciones. En *Ouroborus* se pueden leer a Cristina Medellín, Fabián Giménez Gatto y Mar Marcos, que en la actualidad son maestros de la Facultad de Artes, así como a Sergio Rivera, director actual de la Facultad. En *Mirada Docta* destacan, entre otros, las y los siguientes autores: Juan Granados, Pamela Jiménez y Eduardo Núñez, que son docentes y ocupan cargos en la UAQ.

Es interesante comparar la primera revista de 1990 con la última de 2018. Los formatos son diferentes. Al compararlas podría pensarse que se está disminuyendo la primera, pero no es así. Quien escribe un artículo en la actualidad piensa que su texto debe contener conceptos como hipótesis, metodología, objetivos, etc., hoy en día son revistas muy serias, en las que nunca se podrían incluir fotos de las candidatas a reina de la Facultad, como sí lo hace la primera. La de 1990 se permite incluir narraciones de la vida cotidiana como la de un viejito que se cayó cuando salió a tirar su bote de la basura, a quien auxilió Jesús Rodríguez, el escultor y músico, mostrando así al lector la misericordia del artista. ¡Qué maravilla! (Loarca Castillo, 1990).

En la revista *Miradas Doctas* de 2018, se investiga sobre temas de tecnología (Díaz López, 2018) y de feminismo o cuestiones de género. Definitivamente muestran dos épocas distintas. La primera, la de 1990, facilita al lector partituras de piano y grabados de fuentes y edificios. La última, la de 2018, no obsequia estas cosas a las y los lectores. Sí, en la medida que avanzamos cronológicamente, los temas van variando, ya que reflejan las ideologías de los diferentes momentos, así como los intereses de las y los investigadores.

EBA Áurea toma su nombre del concepto de la proporción áurea. En un número se investiga la temática del arte pop (Juanes, 1998), y en el número

dos se estudia la relación entre el tiempo y el arte. En el número uno hay un artículo sobre Edvard Munch (García Besné, 1995) y otro sobre Luis Buñuel (Castillo Canales, 1995).

Las publicaciones reflejan los diferentes momentos. Por ejemplo, en *Artelugio*, publicada entre 2001 y 2004, se hace mención de los talibanes (Fernández del Castillo, 2005), en otra ocasión el tema es el del arte abyecto, sobre el vómito (Ruiseñor, 2005).

En *Ouroborus*, en el número dos, se investiga sobre el cuerpo humano en el arte, se habla hasta de las cicatrices (Osornio Panini, 2014). El número tres se dedica a la tecnología, lo que no se pensaría en los noventa. En *Miradas Doctas*, en el número dos, se exponen las teorías de Mauricio Beuchot, el univocismo y el equivocismo (Granados Valdez, 2018). Incluso hay relatos testimoniales de la infancia homosexual en el número tres (Trejo, 2018).

De tal modo que, en esta pequeña semblanza, hemos descrito cómo las y los docentes de la Facultad de Artes no solo han dado clases en sus aulas, sino que también han investigado, lo cual se ha reflejado en los diferentes temas de las revistas que ha publicado la Facultad de Artes entre 1990 y 2018.

A continuación, se presentan las revistas referidas, señalando el nombre, los números, los años, las fechas, las temáticas, coordinaciones y autorías (ver Tabla 1):

Revistas FA						
Título	No.	Año	Fecha	Temática	Coordinador/a	Autores/as
<i>Miradas Doctas. Revista de Investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro</i>	1	1	agosto 2018	-	Mtro. Hugo Chávez Mondragón	Juan Granados Valdéz / Martha Gutiérrez Miranda / Pamela S. Jiménez Draguicevic, Pablo Alejandro Cabral / Felipe Ernesto Osornio Panini / Daniela A. Gómez González / Oscar Gabriel Pérez Ruiz / Eduardo Núñez Rojas / Ma. Sandra Hernández López, Atzimba Navarro Mozqueda / Raúl García Sangrador
	2	1	febrero 2018	-		María de los Ángeles Aguilar San Román / Juan Granados Valdéz / Sergio Rivera Guerrero / Martha Gutiérrez Miranda / María del Mar Marcos Carretero / Layla Cora
	3	2	julio 2018	-		Minerva Díaz López / Ismael Vázquez Rivera / Elena Gutiérrez Franco / Nivardo Trejo / Dunet Pi Hernández / Rafael Martínez Reyes
<i>Miradas Doctas. Revista de Investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro</i>	1		agosto 2013	-	Dra. Alejandra Díaz Zepeda	Fabián Giménez Gatto / Liliana Quintero / Jesús Fernando Monreal / José Ignacio Benito Climent / Alejandra Díaz Zepeda / Eva Natalia Fernández / Ma. Del Mar marcos Carretero / Hilda Romero-Zepeda / Hugo Chávez Mondragón / Vicente López Velarde / Alejandro Olarte, Rubén Maya / Antonio Loyola / Leche de Virgen Trimegisto / Argel Martínez / Roberto González / Eunice Josiane Murillo García / Anahí Sardaneta González
	2	-	enero 2014	El cuerpo y sus metáforas		Ma. De los Ángeles San Román Aguilar / Ma. Guadalupe Gómez Cortés / Ma. Del Mar Marcos Carretero / Luz del carmen Magaña Villaseñor / Ana Cristina Medellín Gómez, Lucero del Pilar Miranda Diego / Pamela S. Jiménez Draguicevic / Miriam Garlo / Naief Yeyha / Fabián Giménez Gatto / Alexandra Argüelles / Usama y Kristie Alshaijie / Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens / Suka Off / John Cordero / Felipe Osornio Panini Herani Enriquez (HacHe)
	3		julio diciembre 2014	-		Ma. De los Ángeles San Román Aguilar / Sergio Rivera Guerrero, José Olvera Trejo, Salvador Ciro Santana Méndez / Rafael Pinilla Sánchez / Esteban Nava Balvanera / Oscar Alejandro Montiel / Vicente López Velarde Fonseca
<i>EBA Áurea</i>	1	-	noviembre 1999	-	M. en C. Mágina Dehaene Rosique	Patricia Arriaga / Teresa Bordons, Mágina Dehaene / Jorge H. Martínez Marín / Juan Carlos Romo / María Teresa García Besné / Hazael Castilla Canales / Ignacio Baca Lobera / José Rafael Biengio / Rodolfo Obregón / Teresa Bordons / Regina Trespalacios
	2	-	octubre 1996	Especial Tiempo		Sergio Quesada Aldana / Margarita Magdaleno / Antulio Sánchez / Fernando Gou Emmert / Raúl Hernández Valdés / John Page / Gabriel Figueroa / Teresa Bordons / Margarita Magdaleno / Teresa Bordons, Mágina Dehaene / Giancarlo Pulido / Cristina Fuentes / Juan Carlos Romo / Rainer María Rilke / Karlheinz Stockhausen / Regina Trespalacios / José Rafael Blengio
	3	-	abril 1998	-		Rodolfo Obregón / Guillermina Bravo / Jorge Juanes / Teresa Bordons, Mágina Dehaene / Hazael Castilla / Jorge Juanes / Rodolfo Santa María / Eudoro Fonseca

Bellas Artes en la Universidad Autónoma de Querétaro	1	1	1990	-	Prof. Antonio Cruz Solís	Ing. Jesús Pérez Hermosillo / Dr. Alejandro Obregón Álvarez / Prof. Luis Olvera Montaña / Prof. J. Jesus Aguila Herrera / Profra. Patricia Rubio / Prof. Ricardo Servín Rivera / Psic. Ezequiel Rincón F. / M.C. Luis Gómez de Alba / Prof. Adalberto Martínez Arias / Prof. Jorge Ibarra Juárez / Prof. Vicente López Velarde F. / Prof. Roberto Servín Muñoz / Francisco Velasco Pastrana
	2	1	1990	-		Prof. Luis Olvera Montaña / Prof. J. Rodolfo Anaya Larios / Prof. Gabriel Juárez León / Dr. Alejandro Obregón Álvarez / Dr. José Ambrosio Ochoa / Lic. Jesús López Vallejo / Prof. José Rafael Blengio P. / Lic. Francisco Perrusquia Monroy / Esteban Galván Reséndiz / Profra. Patricia Rubio Sánchez / Lic. Maritza Hidalgo Ríos / Prof. Antonio Cruz Solís / Francisco Velasco Pastrana
	3	1	1990	-		Prof. Luis Olvera Montaña / Antonio Angeles Mendoza / Lic. Kayané Narinian / Prof. Alfredo García Servín / J. Antonio Servín Lozada / Prof. Felipe de las Casas / Prof Agustín Rivera Ugalde / Profra. Esperanza Cabrera / Lic. Mariano Monterrosa Prado / Prof. Jorge Díaz Mora / Lic. Roberto González G. / Profra. Patricia Rubio Sánchez / Esteban Galván Reséndiz
	4	2	1991	-		Prof. Jorge Humberto Martínez Marín / Prof. Alejandro Obregón Álvarez / Prof. Luis Gómez de Alba / Prof. Ricardo Servín Rivera / Prof. José Rodolfo Anaya Larios / Prof. Jesús Águila Herrera / Prof. Gastón lafourcade Valdenegro / Patricia Rubio Sánchez / Adrian Le Roy / Prof. Jorge Luis Ibarra Juárez / Prof. Arturo Santana / Jorge Díaz Mora / Jorge Humberto Martínez Marín / José Roberto González
	5	2	1991	-		José Rafael Blengio Pinto / Corazón Otero / José Ambrosio Ochoa / Ricardo Servín Rivera / Kayané Narinian / Ulrike Fischer / Gabriel Juárez León / Eduardo Eparido Ibarra / Arturo Santana / José G. López Sánchez / Jorge Díaz Mora / Eduardo M. Silva / Eduardo Miguel Silva Ortiz / Juan Alfonso Juárez / Pablo Sánchez Rivera / Francisco Javier Estrada / Ramón de Llano Ibañez / Karla Moreno Chacón / Patricia Rubio S.
	6	2	1992	-	Luis Olvera Montaña / Gilberto Martín del Campo / Jorge Humberto Martínez Marín / José Guillermo Vázquez G. / Francisco Escobedo Pech / Jorge Díaz Mora / José Rafael Blengio Pinto / Patricia Rubio y Sánchez / José Antonio Pérez Terán / José Guadalupe Ramírez Alvarez / Juan Velasco / José Ambrosio Ochoa / Armando Hernández S. / Norberto Maya Mendoza / Jorge Ibarra	
	7	2	1992	-	Luis Olvera Montaña / Dr. José Ambrosio Ochoa / Enrique Villa Ramírez / Gustavo Díaz Hernández / Dr. José Rafael Blengio Pinto / Blanca Marroquín de Ruiz / Jorge Díaz Mora / Jorge Humberto Rodríguez Marín / Patricia Rubio y Sánchez / Roberto Servín Muñoz	
	8	3	1993	-	Patricia Rubio y Sánchez	Luis Olvera Montaña / Vicente López Velarde Fonseca / José Rafael Blengio Pinto / Jorge Servín Muñoz / Francisco Perusquia Muñoz / Alfredo Montané / Patricia Rubio y Sánchez / Jorge Humberto Martínez Marín / Patricia Rubio y Sánchez / Prisma / Rafael Antonio Rosales / Ezequiel Linarez Moctezuma, Paciano Blancas Carrillo

Bellas Artes en la Universidad Autónoma de Querétaro	9	3	1993	-	Patricia Rubio y Sánchez	Luis Olvera Montaña / Francisco Perusquía Monroy / Felipe de las Casas / José Rafael Blengio Pinto / Yolanda Bandera K / Prisma / Jorge Díaz Mora / José Rodolfo Anaya Larios / Juan Carlos Moreno Romo / Jorge H. Martínez Marín / Patricia Rubio y Sánchez / Pedro Brull / Ramiro Cardona Boldó / Herminia Castañeda / Maris
	10	3	1993	-		Luis Olvera Montaña / Alejandro Obregón Alvarez / Prisma / Francisco Escobedo Pech / Juan Carlos Moreno Romo / Jorge Díaz Mora / Felipe de las Casas / Rodolfo Anaya Larios / Fedrico Silva / Patricia Rubio y Sánchez / Jorge Humberto Martínez Marín / José Rafael Blengio Pinto / Lourdes Franco / Marussa / Enrique Villa Ramírez
	11	3	1993	Memorias de la estudiantina de la UAQ		Luis Olvera Montaña / Roberto Servín Muñoz / Aurelio Olvera Montaña
Artelugio	1	2	septiembre 2001	-	Rest. Roberto González García	Antonio Arvizu / Mirtha L. Urbina / Jorge Juanes / Armando Arias / Kayané Narinian / Julieta López / Gabriel Horner / Mauricio Beltrán
	2	1	noviembre 2001	-		Mirtha Urbina Villagómez / Kayané Narinian / Carlos Sandoval / Gabriel Horner / Sytvia Navarrete, Gonzalo Ortega / Antonio Arvizu / César Cano Basaldúa / Jordi Boldó
	4	1	marzo 2002	-		Aranzazú Núñez / Antonio Arvizu / César Cano / Nuria Rico / Mirtha Urbina / Agustín Escobar / Jorge Juanes
	5	1	mayo 2002	-		Antonio Arvizu / Lourdes Puente / Mirtha Urbina / Jorge Juanes / Armando Arias / Abelardo Rodríguez / Miguel Angel Asturias, Cristina Torres
	6	1	julio 2002	-		Paola Santoscoy / Luis Enrique Gutiérrez / Jorge Díaz / Antonio Arvizu / Alejandra Ortiz / Carlos Sandoval / Mario Urbina / Jonatán Olvera
	8	3	enero 2005	-		Esperanza Torres García / Mar Marcos / Jaime Fernández del Castillo / César Ruiseñor / Regina Trespalacios / Pamela Jiménez / Hugo Jaciel Mendoza / Andrea Avendaño
Ouroborus. Revista de Estudios Visuales	2	-	enero 2014	El cuerpo y sus metáforas	Dra. Alejandra Díaz Zepeda	Ma. de los Ángeles San Román Aguilar / Ma. Guadalupe Gómez Cortés / Ma. del Mar Marcos carretero / Luz del Carmen Magaña Villaseñor / Ana Cristina Medellín Gómez, Lucero del Pilar Miranda Diego / Pamela S. Jiménez Draguicvic / Miriam Garlo / Naief Yeyha / Fabián Giménez Gatto / Alexandra Argüelles / Usama y Kristie Alshaibie / Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens / Suka Off / John Cordero / Felipe Osornio Panini / Herani Enriquez (HacHe)
	5	-	agosto 2014	Arte, tecnología y educación		M.a de los Ángeles San Román Aguilar / Sergio Rivera Guerrero, José Olvera Trejo, Salvador Ciro Santana Méndez / Rafael Pinillo Sánchez / Esteban Nova Balvanera / Oscar Alejandro Montiel / Vicente López Velarde Fonseca / Salvador Ciro Santana Méndez, María Cecilia Muñoz Pacheco / Teresa I. Ruiz Martínez / Luis Edgar Carrasco Filisola / Eva Natalia Fernández / Juan Carlos Romo, López Guerrero / Ana Cristina Medellín, Lucero del Pilar Miranda Diego / José Jiménez Patiño

Tabla 1. Revistas FA (2023). Elaborado por la licenciada Esmeralda Espinosa López.

Cabe señalar que hoy en día también se cuenta con una revista arbitrada: *HArtes*, la cual tiene actualmente publicado el volumen 4, número 8. Es de publicación semestral y tiene un ISSN: 2310-2799.

II. Los Programas educativos, los Cuerpos académicos, los Grupos colegiados y el Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la FA

Actualmente hay siete posgrados en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro: seis Maestrías (M.), cinco en Centro Universitario de Santiago de Querétaro y uno en San Juan del Río: M. en Estudios de Género, M. en Artes, M. en Diseño y Comunicación Hipermedial, M. en Dirección y Gestión de Proyectos Artísticos y Culturales, M. en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades, M. en Arte para la Educación. Además de un Doctorado en Centro Universitario de Santiago de Querétaro: Doctorado en Artes y Humanidades. Todos ellos de gran calidad y pertinencia académica pues abordan, desde la orientación profesionalizante o desde la orientación en la investigación, temáticas que integran ámbitos artísticos, culturales, humanísticos, estéticos, sociales o educativos con clara relevancia y actualidad, que permiten también un diálogo entre diferentes disciplinas.

Un posgrado (Maestría en Estudios de Género) pertenece al Sistema Nacional de Posgrados de CONAHCyT, dos de ellos (M. en Diseño y Comunicación Hipermedial y M. en Dirección y Gestión de Proyectos Artísticos y Culturales) se encuentran acreditados ante los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior (CIEES) y uno más (M. en Arte para la Educación) está iniciando su proceso de evaluación ante los CIEES. En 2024 se espera que un posgrado más se acredite ante los CIEES (M. en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades). Los otros dos posgrados (Doctorado en Artes y Humanidades y M. en Artes) son de más reciente creación, debido a ello en 2024 no estarían todavía acreditados. Por lo expuesto con anterioridad, los posgrados de la Facultad son un referente importante a nivel nacional e internacional, ya que además se cuenta con estudiantes del extranjero.

¿Por qué comenzar con los posgrados de la Facultad? Porque esta calidad no sería posible sin los núcleos académicos de profesores y profesoras que sustentan e impulsan cada uno de los posgrados.

Tanto en los Programas Educativos como en los Cuerpos Académicos (CA), que son cuatro (Antropología del Cuerpo y Cultura Visual, Arte Contemporáneo, Investigación y Creación Musical y Perspectivas Transversales de las Artes), y los Grupos Colegiados (GC), que son cinco (Planeación, Creación y Gestión Interdisciplinaria en el Arte y la Cultura, Estudios Interdisciplinarios Aplicados a las Artes, Estudios en Arte para la Educación, Interpretaciones de la cultura, la educación y las artes, Estudios sobre la Música Popular

Contemporánea), el sustento es el profesorado que imparte clases y que investiga en diferentes disciplinas en el arte, las humanidades, la educación y la sociedad, desde lo multi, inter y transdisciplinar. Todo ello, sustentado además en convenios institucionales nacionales e internacionales, así como en acuerdos con diferentes asociaciones y empresas nacionales.

Debido al rápido desarrollo que ha tenido la Facultad de Artes en el área de la investigación y los posgrados, así como en el natural incremento de propuestas y aplicación de investigaciones multidimensionales sobre las artes y humanidades, se creó un centro de investigación que permite la convergencia y el desarrollo de la investigación teórica y aplicada que se gestaba al interior, y que respondía a necesidades emergentes.

Dada la naturaleza artística, humanística y educativa de la Facultad de Artes cuyo objetivo es ampliar el conocimiento, habilidades y actitudes profesionales de estudiantes, profesores, investigadores y público en general, el Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) nació con el enfoque de fortalecer a través de actividades de extensión y divulgación la investigación artística, humanística y educativa, de carácter multi, inter y transdisciplinar, que se lleva a cabo en la Facultad. Dentro de los logros alcanzados, destacan la generación de múltiples convenios con instituciones públicas y privadas, locales, nacionales e internacionales, que han fomentado la creación y el fortalecimiento de redes de investigación, así como la participación en actividades de extensión, vinculación y divulgación de las artes y las humanidades, tales como ciclos de conferencias, seminarios permanentes, creación y divulgación de eventos académicos y sociales de diversos tipos y sobre diversos temas, tanto al interior del ámbito académico, como para un público en general.

Ejemplo de lo antes mencionado son los ciclos de conferencias llevados a cabo con la Secretaría de Cultura del Municipio, donde se abordaron temas de música sacra, cultura artística y repositorios digitales; el Ciclo de Conferencias y el Seminario Permanente (ambos de periodicidad mensual por ciclos anuales) con la UNAM; así como la participación en la ejecución de eventos tales como el Simposio de Estudiantes Investigadores (anual), por mencionar algunos.

Desde el año 2020, la Jefatura de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes cuenta con un Departamento Editorial compuesto por dos coordinaciones: Artes Ediciones e Imagen editorial, mismas que realizan un trabajo de comunicación constante, logrando los siguientes libros publicados hasta el momento:

1. *Rastros biográficos del arte y la cultura*
2. *Reflexiones en torno a las artes y las humanidades. Vol. 1*

3. *Emoción, curiosidad y reflexión. Veinte años de investigación musical*
4. *Danzar la experiencia viva*
5. *Violencia y género en tiempos de pandemia*
6. *Huapango Arribeño*
7. *Reflexiones actuales sobre arte y cultura. Vol. 1*
8. *Reflexiones actuales sobre arte y cultura. Vol. 2*
9. *Críticas multidisciplinares sobre el arte*
10. *Principios de arquitectura (coedición)*
11. *Poéticas escénicas en tiempos contingentes*
12. *Veinte años de plástica universitaria*
13. *Diálogos transversales sobre las artes escénicas*
14. *Propuestas artísticas en la sociedad actual*
15. *Arte, género y representación (coedición)*
16. *Insurrecciones, resistencias y utopías: desafíos a la capitalización de los cuerpos*
17. *Poéticas y narrativas de la otredad*
18. *Transgresión. Estudios críticos sobre arte, tecnología, cuerpo y educación*

III. Los Congresos Internacionales de Artes y Humanidades

Además de lo anterior, se han realizado eventos sumamente significativos, que dan cuenta de las investigaciones que han llevado a cabo el profesorado y el alumnado de las diferentes áreas disciplinares de la FA, en consecuencia, la participación es nutrida y heterogénea. Se participa en Coloquios Internos de Programas Educativos con conferencistas invitados, en un Simposio Nacional de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanidades anual, en Seminarios Permanentes de Investigación, en Simposios, Coloquios y Congresos de diferentes Programas Educativos, y en un Congreso Internacional en Artes y Humanidades que hermana a los diferentes Programas Educativos, Cuerpos Académicos y Grupos Colegiados de la Facultad de Artes y de Humanidades, y que está preparando su décimo tercera edición.

A continuación, se enlistan los congresos internacionales organizados y que han reunido a la comunidad de la FA en un mismo foro en el que se comparte y dialoga sobre la actualidad de las artes (ver Tabla 2):

Revistas FA						
Edición	Fecha	Tema	Participantes	Magistrales	Organizador	Evidencias
I	septiembre 2010	Arte y silencio	-	-	FBA UAQ: Mar Marcos Carretero, Fabián Giménez Gatto, Pamela Jiménez Draguicevic y Mágina Dehaene Rosique	Fotografía y video, libro
II	2011	El arte como terapia	-	-	FBA UAQ Dirección de la Facultad	Fotografía
III	2012	La Investi-creación Artística	-	Congreso Internacional de Artes y Humanidades, V Encuentro de Análisis de Políticas Culturales, IV Reunión del Seminario Permanente de Investigación, Formación y Creación Artística	CA Creación, formación e interpretación del arte y la cultura	-
IV	13-15 noviembre 2013	Aproximaciones multidisciplinares a la teoría y práctica artística	-	1. "El Videoclip como asignatura: teoría y práctica docente". Dr. Daniel Narváez Torregrosa / 2. "Nuestro futuro post-humano ya es presente". Dr. Iván Mejía / 3. "La incorporación de las tecnologías audiovisuales y digitales a la escena teatral". Dr. José María Paz Gago	FBA, CA Arte Contemporáneo, CA Estudios Visuales y CA Creación, formación e interpretación del arte y la cultura	Artículos
V	9-10 octubre 2014	Imágenes encarnadas: cuerpo, deseo y mirada	-	1. "Escribir mañana: el inconsciente escópico y las nuevas epistemes". María Virginia Jaua / 2. "La encarnación cosmética: hacia un diseño de los cuerpos". Elsa Muñiz García	FBA UAQ, CA Estudios Visuales, Centro de Investigación y Producción Artística de la FA	Libro, programa
VI	octubre 15	Cuestión de piel: Fronteras de lo Corporal en la Visualidad Contemporánea	-	1. "Has de cambiar tu vida. Cuerpos flexibles y reorganización del trabajo: una aproximación desde las prácticas artísticas". Rafael Pinilla Sánchez / 2. "Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga". Martín Perán Rafart	FBA UAQ, CA Arte Contemporáneo, CA Estudios Visuales, CIPA	Programa, artículos
VII	17-20 octubre 2017	Procesos de Creación y Gestión Artístico-Cultural	970	-	FBA UAQ, GC Planeación, Gestión Interdisciplinaria en el Arte y la Cultura, Secretaría de Cultura Federal, Secretaría de Cultura del Edo. de Qro., Centro Educativo y Cultural "Manuel Gómez Morín"	Artículos en redes

VIII	3-5 octubre 2018	Enfoques transdisciplinarios e innovación en las Prácticas Artísticas en el Siglo XXI	287	1. "Experimentación e imaginarios digitales". Lic. Adriana Casas Mandujano / 2. "Desnudo en las Artes y Feminismo". Eli Bartra / 3. "Biomoda". Edith Medina / 4. "Las implicaciones del diseño en los procesos de las Innovación Social". Dr. Carlos Córdoba Cely / 5. "Abstracción programada //el tiempo real en la construcción de Imagen digital". Esstro 9 (Eduardo Medina) / 6. "Riesgos de la interpretación del pensamiento complejo aplicado a las Artes y el Diseño".	FBA UAQ, CA Perspectivas transversales de las Artes, Maestría en Diseño y Comunicación Hipermedial, Secretaría de Cultura del Estado, Museo de Arte de Qro.	Programa, menciones en redes, oficio
IX	15-18 octubre 2019	Creación y Teoría del Arte, Educación y Gestión Cultural, Estudios Culturales, Tecnología e Innovación en las Artes, Música, Teoría Musicología e Investigación Artística	540	1. "Teórica de la música, especialista en Boulez y la música post-tonal". Dra. Catherine Losada / 2. "Los retos de las organizaciones culturales, su gestión e impacto en la sociedad". Dra. Ana Lucia Recaman / 3. "De la neuroestética a la neurodanza" Dr. Francisco Gómez-Mont / 4. "El cuerpo que falta. Fotografía y ausencia". Dr. Diego Lizarazo Arias / 5. "María, reconfortame el alma: inclusión de las nuevas tecnologías en el diseño y la vida cotidiana". Dr. Edwing Almeida Calderón / 6. "Investigación artística en espacios de educación superior". Dr. Rubén López Cano	FBA UAQ, CA Perspectivas transversales de las Artes, Maestría en Diseño y Comunicación Hipermedial, Secretaría de Cultura del Estado, Museo de Arte de Qro.	Programa, menciones en redes, oficio
X	5-6 noviembre 2020	La Injerencia del Arte en la Sociedad del Siglo XXI	1491	1. "Artes, géneros y universidad. Desafíos en la producción de conocimientos". Sandra Torlucci / 2. "Los códigos de lo global: Teorías e interpretaciones". Ana María Guasch	FBA UAQ, JIP, Coordinación de Extensión y Vinculación, Coordinación de Difusión Cultural, Coordinación de Producción Editorial	Redes sociales, menciones en redes, fotografía
XI	26-28 octubre 2021	Perspectivas interdisciplinarias del arte	644	1. Alemania: Stefan Gandler / 2. Rusia: Ioulia Akhmadeeva	FBA UAQ, JIP, Estudios Interdisciplinarios Aplicados a las Artes, Coordinación de Artes Ediciones	Redes sociales, programa
XII	1-3 marzo 2023	Cultura, Educación y Artes	560	1. "Hermenéutica analógica y estética". Dr. Mauricio Beuchot / 2. "El arte en tiempos de horizontalidad". Dra. Sarah Berkin / 3. "La esencia del enigma". Dr. Miguel García-Baró	FA UAQ, JIP, Doctorado en Artes y Humanidades, Maestría en Artes, Repositorio Digital de la Cultura Artística, Laboratorio de preservación, socialización e investigación desde colecciones digitales, Centro de Investigación en Artes y Humanidades, GC Interpretaciones de la Cultura, la Educación y las Artes	Programa, mención en redes, archivo en repositorio
XIII	18-20 octubre 2023	Experiencias, prácticas y saberes del Arte y la	-	-	FA UAQ, JIP, Grupo Colegiado de Estudios sobre la Música Popular, Coordinación de Artes Ediciones, Coordinación de Diseño e Imagen Editorial	Redes sociales

Tabla 2. Congreso internacional de artes y humanidades (2023). Elaborado por la licenciada Esmeralda Espinosa López.

Cabe destacar que las participaciones mencionadas se efectúan en forma de conferencias, ponencias, talleres y producciones artísticas (exposición plástica, presentación escénica y presentación musical). Por ende, la producción es un gran pilar, puesto que una de las grandes características del profesorado y del alumnado de la FA es la posibilidad de ir por el derrotero que se considere más conveniente para el tipo de proyecto que se esté realizando o por la orientación del Programa Educativo que se esté estudiando. De este modo, la investigación es sumamente nutrida tanto en los procesos teóricos como en los procesos de intervención.

III. El Repositorio Digital de la Cultura Artística

La FA ha promovido la creación del Repositorio Digital de la Cultura Artística (ReDCA), a saber, un espacio virtual, o base de datos, que tiene por finalidad difundir la producción artística que han venido realizando estudiantes, egresados y profesores de la FA. Su misión y visión, tal como se precisan en su página web, son:

El ReDCA tiene como misión crear sentido de identidad y unidad, rescatando la historia no contada de las artes en la FA, por medio de la digitalización y conservación en imágenes, audios y videos digitales, pues, el reconocimiento se consigue en la conservación que hace tradición, y la FA como tal, tiene ya una amplia trayectoria educativa y formativa de artistas, que bien puede resguardarse digitalmente con fines patrimoniales.

El ReDCA tiene como visión el llegar a ser un referente local, nacional e internacional de la cultura artística de la FA y de la UAQ en cuanto a la preservación, conservación y difusión de esta por medio de la digitalización de la obra material que en talleres y fuera de ellos se produce por estudiantes, egresados y profesores¹.

Se ha buscado almacenar en él, pues, material digital de investigación, sumándose al objetivo de replantear la educación, la ciencia y la tecnología (la agenda digital), a partir de crear un espacio adecuado para el almacenamiento digital. Los contenidos del ReDCA se encuentran al alcance de estudiantes, profesores y profesoras, investigadores e investigadoras y público en general, tanto desde la perspectiva de la difusión y la divulgación como desde la enseñanza y la investigación. Del almacenamiento de la producción artística de la FA y, por lo tanto, de la cultura artística de la misma, se desprenden las otras funciones, a saber, la difusión, para la cual se han usado las redes sociales, la enseñanza, para dar continuidad o romper con

¹ Se puede consultar la página web del ReDCA en el siguiente enlace: <http://redca.uaq.mx/redca>

cierta tradición, la investigación y, por supuesto, la divulgación de esta y de sus productos, ubicados en revistas, libros y publicaciones de otro tipo.

A continuación, se muestra el desarrollo de los repositorios que, en conjunto y colaborativamente, han devenido en Laboratorio. Del 2018 al 2023 se han publicado ítems según ciertos temas, de acuerdo con las áreas artísticas de la FA (ver Tabla 3).

ReDCA			ReDCA-Academico			ReDCA-Ballet			ReDCA-Educación			ReDCA-Esmaltes		
Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales
2018			2018			2018			2018			2018		
421	137	558	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2019			2019			2019			2019			2019		
59	6	65	77	0	77	39	0	39	0	0	0	33	0	33
2020			2020			2020			2020			2020		
76	0	76	25	0	25	131	0	131	20	0	20	1	0	1
2021			2021			2021			2021			2021		
32	13	45	0	0	0	749	0	749	31	3	34	31	0	31
2022			2022			2022			2022			2022		
4	5	9	0	0	0	0	0	0	21	1	22	0	0	0
2023			2023			2023			2023			2023		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	44	11	55	0	0	0
Gran Total		753	Gran Total		102	Gran Total		919	Gran Total		131	Gran Total		65
ReDCA-Latex			ReDCA-Fototeca			ReDCA-Galeria Libertad			ReDCA-Grosso modo			ReDCA-LABPG		
Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales
2018			2018			2018			2018			2018		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	91	0	91	0	0	0
2019			2019			2019			2019			2019		
22	0	22	55	0	55	25	0	25	0	0	0	166	6	172
2020			2020			2020			2020			2020		
0	0	0	301	0	301	0	0	0	296	0	296	46	0	46
2021			2021			2021			2021			2021		
1	0	1	19	0	19	0	0	0	73	0	73	33	1	34
2022			2022			2022			2022			2022		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
2023			2023			2023			2023			2023		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Gran Total		23	Gran Total		375	Gran Total		25	Gran Total		460	Gran Total		252
ReDCA-Eventos			ReDCA-Jazz			ReDCA-Música			ReDCA-Orquesta			ReDCA-General		
Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales	Ítems públicos	Ítems privados	Totales
2018			2018			2018			2018			2018		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	649
2019			2019			2019			2019			2019		
86	0	86	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	574
2020			2020			2020			2020			2020		
47	0	47	30	0	30	0	0	0	0	0	0	30	0	973
2021			2021			2021			2021			2021		
200	0	200	0	0	0	39	0	39	38	0	38	0	0	1263
2022			2022			2022			2022			2022		
15	1	16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	47
2023			2023			2023			2023			2023		
0	0	0	0	0	0	0	0	0	10	0	10	0	0	65
Gran Total		349	Gran Total		30	Gran Total		39	Gran Total		48	Gran Total		3571

Tabla 3. Ítems publicados del 2018 al 2023 (2023). Elaborado por el licenciado Karlo Gutiérrez Terán.

Este trabajo de almacenamiento y difusión de la producción artística de la FA ha dado el siguiente paso con la creación del Laboratorio digital para fortalecer el depósito (ReDCA) y la difusión y socialización de la producción artística. Se busca consolidar una plataforma de almacenamiento y difusión funcional para dar a conocer el trabajo de los artistas queretanos o residentes de Querétaro con impacto y alcance nacional e internacional.

IV. Balance de la Investigación de las artes en la FA en la actualidad

Cabe destacar que los y las investigadores de la Facultad publican, sobre todo, en editoriales externas a la propia, buscando seguir con los lineamientos del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnologías (CONAHCYT) y del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRO-DEP). Por ello, los profesores y profesoras que tienen registrados proyectos de investigación y que lo hacen de forma asidua, buscan revistas indexadas nacionales e internacionales, así como publicaciones de prestigio nacional.

Una gran riqueza con la que cuenta la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro es la heterogeneidad sumamente diversa, misma que permite llevar a cabo de manera simultánea diferentes lecturas de un mismo objeto de estudio. En la Facultad, el arte es sinónimo de conciencia social, construcción pedagógica, análisis metodológico y estético, estudio e intervención de procesos que resignifican la realidad humana, permitiendo de la comunicación de los puntos de vista de las y los artistas a través de sus trabajos constructivos y deconstructivos, donde se enlaza el porqué y el para qué, el qué y el cómo del arte. A través de los diferentes Programas Educativos de Licenciatura y Posgrado, gracias al trabajo constante de las y los investigadores, se trasciende de una temática que puede abrir horizontes a través de la educación y reflexión a una forma, un medio para llegar a este aprendizaje, transformar perspectivas y ampliar horizontes. Desde lo individual y lo colectivo de la enseñanza-aprendizaje e investigación universitaria, se facilita e impulsa una reflexión analítica, así como una injerencia en las diferentes disciplinas enfocadas en torno al arte, la cultura y las humanidades, es decir, se busca incidir en la formación integral del sujeto.

Sin querer terminar con frases demagógicas, porque a los hechos nos podemos remitir, si algo caracteriza a la Facultad de Artes es la genialidad de lo ecléctico, donde los caminos de la investigación se bifurcan, se trifurcan y, posiblemente, se vuelven a encontrar de otra manera, permitiendo un diálogo constante de lenguajes, disciplinas, saberes y constructos que abren nuevas posibilidades de discursos, intervenciones, análisis y estudios.

Referencias

- Borgdorff, H. (2010). "El debate sobre la investigación en las artes". *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (13), pp. 25-46.
- Castillo Canales, H. (1995). "Luis Buñuel: un surrealista real". *EBA Áurea*, (1), pp. 39-46.
- Díaz López, M. (2018). "Implementación de nuevas tecnologías en los museos". *Miradas Doctas*, (3), pp. 7-16.
- Facultad de Artes. (s/f). *ReDCA*. Facultad de Artes. Recuperado de <http://redca.uaq.mx/academico/items/show/67>
- Fernández del Castillo, J. (2005). "Sigmar Polke o la fragmentación del signo". *Artelugio*, (8), pp. 6-10.
- García Besné, M. T. (1995). "Edward Munch, intenso espectáculo de la vida". *EBA Áurea*, (1), pp. 36-38.
- Granados Valdez, J. (2018). "El ícono para la estética y el arte según la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot". *Miradas Doctas*, (2), pp. 15-23.
- ISEGORIA. (2017). "Breve semblanza de la revista ISEGORÍA". *ISEGORIA Revista de filosofía, moral y política*, (57), pp. 753-756.
- Juanes, J. (1998). "Andy Warhol: fragmentos de la vida cotidiana". *EBA Áurea*, (3), pp. 59-61.
- Loarca Castillo, E. (1990). "El maestro Jesús Rodríguez". *Bellas Artes en la UAQ*, (1), p. 25.
- Osornio Panini, F. (2014). "El cuerpo como cartografía de lo sagrado". *Ourobus*, (2), pp. 130-137.
- Ruiseñor, C. (2005). "Cindy Sherman. Retorno de lo abyecto". *Artelugio*, (8), p. 11-13.
- Trejo, N. (2018). "Los relatos testimoniales de la infancia homosexual, una recuperación de la memoria colectiva". *Miradas Doctas*, (3), pp. 39-50.
- Universidad Autónoma de Querétaro. (1992). *Catálogo de creación, comunicación e investigación artística de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro*. Universidad Autónoma de Querétaro.