



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

**Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia**

**Expresión del cuerpo femenino en la danza moderna de
México, 1877-1950: la institucionalización de la danza**

**Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Historia**

Presenta
Margarita Balcázar Galicia

Directora de Tesis
Dra. Elva Rivera Gómez

Mayo 2021

AGRADECIMIENTOS

A:

Mi madre y mi padre

Por su esfuerzo constante en educarme, hacerme feliz pero sobre todo por enseñarme lo verdaderamente esencial de la vida: el AMOR.

Mis hermanas: Vicky, Yolis, Car y Jesse por caminar siempre a mi lado y no soltar mi mano.

Mi hija Grecia e hijos Hugo y Rubén porque con ustedes encontré el verdadero significado de VIVIR.

Por el brillo de un nuevo comienzo...

Un agradecimiento muy especial a la Dra Elva Rivera Gómez por su apoyo incondicional, no solo a mí, sino a todas las mujeres que en algún momento hemos estado rotas.

A mis lectoras Dra. Gloria A. Tirado Villegas y Dra. Lidia E. Gómez García, por sus puntuales y atinadas recomendaciones de la investigación.

INDICE

Introducción	5
Capítulo I. Conceptos entorno al género y a la danza	
1.1 La categoría de género	16
1.2 Los géneros dancísticos	22
1.3 La danza clásica y moderna	24
Capítulo II. Antecedentes históricos de la danza	
2.1 El nacimiento de la danza artística, las cortes y la danza clásica	25
2.2 El nacimiento de la danza moderna	26
2.3 El porfiriato	27
2.4 El teatro de revista y las tiples	31
2.5 Las visitas extranjeras	33
2.6 El proyecto Vasconcelista y la danza	34
2.6 La Institucionalización de la danza	38
2.7 Las Campobello	39
Capítulo III. La cultura femenina y la danza moderna	
3.1 Oficios y pretensiones de las mujeres	42
3.2 Los discursos del cuerpo femenino	47
3.3 El nacionalismo, la danza y el cuerpo femenino	50
3.4. Las creadoras de la danza moderna en México	53
3.4.1 La llegada de la danza moderna a México: Walddeen y Sokolow	49
3.4.2 Las mexicanas creadoras de la danza moderna en México	53

Capítulo IV. Experiencias en la danza contemporánea	
4.1 La investigación cualitativa	65
4.2 El diseño de la entrevista	66
4.3 Sujetos de estudio	67
4.4 Contexto de la Danza contemporánea	68
4.4 Experiencias en torno a la danza contemporánea	69
Conclusiones	80
Fuentes y bibliografía	83
Anexo	87

INTRODUCCION

El ser humano se ha expresado universalmente a través de la danza. Ésta ha sido parte de la vida de los pueblos, desde los primeros indicios de la existencia de grupos humanos hasta la actualidad. A lo largo de los siglos la danza ha cumplido distintas funciones sociales, ya sea como celebración ritual o religiosa, popular, diversión, baile de salón o espectáculo artístico. Además ésta muestra aspectos culturales de las diferentes sociedades de cada periodo histórico por un lado; por el otro, es importante estudiar el papel desempeñado por las mujeres en la cultura dancística, a partir de los estereotipos y roles de género que han construido la diferencia sociocultural en este campo cultural; es decir, analizar los contextos socio históricos a partir del cual ellas emergen como sujetos en la historia de la danza en México, en particular del periodo de 1877 a 1950, etapa que condujo a la institucionalización de las políticas de Estado de la danza moderna debido a la influencia de las escuelas de Estados Unidos y de Alemania. Por tal razón, como historiadora me interesó investigar la danza como una expresión cultural donde las mujeres representan a través del cuerpo diversas manifestaciones del “ser de lo femenino” y el nacimiento de la mujer moderna en la danza del país.

Uno de los autores que ha destacado por sus investigaciones es Alberto Dallal. El trabajo pionero “Lo nacional como proyecto y realización de la danza mexicana de hoy” (1983) presenta un bosquejo histórico de la danza desde el periodo prehispánico hasta nuestra actualidad; y en el trabajo intitulado “La danza moderna en México (2013), aborda los aportes de Anna Pávlova (1919), las hermanas Campobello, Ana Sokolow, entre otras destacadas mujeres, así como descubre el contexto de la creación de la primera escuela oficial de danza en México en 1932. En cuanto a la danza teatral se refiere, el autor en la obra *Historia de la danza en México. Tercera Parte. La danza urbana popular escénica 1897-1930* (1995) presenta un primer acercamiento al estudio de las mujeres en la danza, sin embargo el estudio no cuenta con un enfoque desde la perspectiva de género.

Una de las especialistas en la temática sobre la danza como objeto de estudio es Margarita Tortajada Quiroz (2005, 2007, 2008, 2011). Entre las obras dedicadas a las mujeres en la danza destacan *Frutos de Mujer* (2001). La autora presenta un primer

acercamiento sobre la participación de las mujeres en la danza escénica desde el siglo XIX hasta la actualidad. De ahí el interés de esta investigación por conocer más ampliamente sobre este periodo, en virtud de que en éste dio inicio la institucionalización de la danza moderna en México. Otra obra es *Metáforas del cuerpo. Un estudio de la Mujer y la danza*, de Margarita Baz (1996), dicha obra es un estudio del cuerpo en la danza desde el psicoanálisis.

Otra investigación que presenta una disertación desde la perspectiva de género es el trabajo intitulado “Cuerpo y género en la Danza moderna mexicana (1930-1950), de Martha Yunuén Moreno Morales. La autora presenta un revisión puntual sobre los estudios de la danza, la corporalidad y el cuerpo femenino.

De esta manera podemos observar que son escasos los estudios de género en la danza desde una perspectiva histórica, por lo tanto, en este trabajo se presenta un acercamiento a la historiografía dedicada a la temática objeto de esta investigación.

La historia de la danza refiere que durante el porfiriato predominó la influencia francesa, Porfirio Díaz creó los grandes recintos como teatros para fomentar las visitas de compañías de ballet y los bailes de salón como el vals importado de Francia donde la elite porfiriana recreaba “el arte culto”.

La política y la economía en el último periodo del porfiriato condujeron a una crisis y al estallido de la revolución mexicana. Una vez que triunfó el nuevo grupo y éste llegó al poder fue necesario construir un modelo de feminidad acorde con los estereotipos de la mujer moderna proveniente del modelo victoriano decimonónico.

Mientras que la cultura nacionalista jugó un papel importante, pues ésta promovió un modelo educativo y de enseñanza de la danza con nuevas perspectivas teóricas dancísticas que trastocaron el modelo imperante en el siglo anterior. Por ello fue importante revisar a partir de la literatura del tema cómo se explicó el origen y desarrollo de la danza moderna como una forma de control y expresión del cuerpo femenino.

Desde la perspectiva sociohistórica se indagó cuáles fueron las corrientes dancísticas predominantes en la cultura en México a finales del siglo XIX, y por lo tanto, a partir de la revisión de la literatura se identificó cómo fue la transición de la danza clásica a la danza moderna y cómo coadyuvaron a la expresión y apropiación corporal de las mujeres; así también se identificaron las transformaciones de los roles de género

ocurridos a partir del establecimiento de la escuela de danza moderna en la formación de los talentos femeninos del periodo de estudio.

En este sentido partiremos del género la cual es una categoría analítica que contribuye a deconstruir y develar los sesgos androcéntricos en las interpretaciones científicas, además coadyuva a visibilizar los aportes de las mujeres en los espacios tanto públicos como privados. En este sentido la relevancia del estudio radica en revisar la historiografía sobre el tema y periodo de estudio, así como comprender los discursos hegemónicos de la escuela tradicional y moderna dancística, donde las mujeres aportaron a la formación de la niñez y jóvenes, y principalmente de las mujeres, donde algunas de ellas tuvieron que enfrentar los discursos patriarcales de la cultura dominante en aquel entonces.

El objetivo del trabajo fue revisar la literatura para indagar el proceso de formación e institucionalización de la danza moderna, el papel que jugaron las pioneras en la formación de nuevas escuelas y técnicas en la expresión corporal y con ello romper con los cánones tradicionales de las técnicas dominantes de la danza tradicional, durante el periodo de 1877 a 1950. Los objetivos específicos de la investigación fueron los siguientes:

1. Analizar a partir de las categorías de género, cuerpo y poder la expresión corporal femenina a través de la danza.
2. Estudiar los antecedentes históricos de la danza clásica y moderna, desde el porfiriato hasta los años cincuenta del siglo XX para conocer los cambios que conllevaron a la transformación de la danza en una actividad profesional fomentada por el Estado Moderno.
3. Estudiar la cultura y discursos sobre “el deber ser” femenino de la cultura nacionalista en la construcción de la subjetividad de las mujeres dedicadas a la danza moderna.
4. Indagar las historias de vida de las precursoras extranjeras y mexicanas de la danza moderna en México durante el periodo de estudio.

Los antecedentes de la danza moderna los encontramos en la danza popular escénica, la cual tuvo auge en el teatro de la época porfiriana a partir de 1877, sin embargo la danza

fue un simple acompañamiento de la Revista mexicana y sus exponentes fueron mujeres que actuaron, cantaron y bailaron a la vez. Muchas de ellas fueron estereotipadas de inmorales por mostrarse ante el público, es decir ante los otros. Después de la revolución mexicana las políticas nacionalistas, gracias a la iniciativa de Gloria y Nellie Campobello, la danza profesional paulatinamente dio un giro hacia la institucionalización, a través de la creación de instituciones como Bellas Artes, o de las misiones culturales; éstas permitieron recuperar bailes mestizos e indígenas para después difundirlos. Esta corriente de la danza, técnicamente profesional siguió los patrones culturales delineados por el Estado.

La danza moderna llegó a México con Waldeen Von Falkestein y Anna Sokolow en 1940. A partir de la escuela establecida por ellas y sus discípulas como Guillermina Bravo, Ana Mérida, Josefina Lavalle, Amalia Hernández (solo por mencionar algunas), se luchó para dejarse de concebir como una actividad inmoral por un lado, y por el otro, se impulsaron otras técnicas, sin menospreciar los cánones de la danza clásica, las cuales permitieron a las bailarinas conocer sus cuerpos y utilizarlos como un instrumento de expresión y finalmente de liberación para dejar de lado la danza nacionalista, construir un movimiento dancístico moderno cuyo auge fue entre la década de los cuarenta y cincuenta del siglo XX, periodo en el que centrará esta investigación.

A partir del gobierno de Díaz se realiza una apertura en cuanto a las expresiones culturales, la cual permite un teatro desenvuelto y liberado, en donde la danza popular en su modalidad de teatro frívolo es el antecedente directo de la danza escénica en las primeras décadas del siglo XX. La danza moderna por su parte trastocó el modelo tradicional y coadyuvó a la apropiación del cuerpo y expresión de las mujeres dedicadas a ésta.

Se parte de la premisa que la danza pasó de ser una actividad inmoral a una actividad profesional, y a partir de la posrevolución la danza moderna institucionalizó nuevas técnicas que coadyuvaron a la apropiación de las mujeres de sus cuerpos, a través de la técnica y movimientos dancísticos.

El estudio retomó a la corriente historiográfica de la escuela de los Annales, pues desde esta perspectiva la cultura y la sociedad están inmersas en la vida cotidiana, de las clases subalternas, de la cultura, de las mujeres por una parte; por la otra, la historia de las

mujeres tiene como preocupación central situar a las mujeres como sujetos históricos, poniendo énfasis en la necesidad de evaluar su presencia, importancia y significado en una sociedad y en un movimiento determinado.

En la década de los 80's se introdujo por primera vez, la categoría de género para analizar la diferencia entre los sexos. Y no sólo para estudiar la condición social de las mujeres, a partir de ese momento se estudia la construcción sociocultural de la diferencia sexual, a partir del cual se asignan roles en función de los preceptos biológicos y culturales. Según Pierre Bourdieu, este condicionamiento proviene del hecho de haber nacido con un cuerpo masculino o femenino, el cual lo define como:

El cuerpo –objeto dotado de sentido y sus prácticas dan cuenta del universo simbólico construido social y culturalmente. En ellos pueden leerse concepciones elaboradas sobre el mundo, sobre hombres y mujeres, sus creencias, su sentido de pertinencia e identidad; el cuerpo sus prácticas y discursos son la encarnación de esa cultura, y siguiendo a Bourdieu en términos de habitus ser hombre o ser mujer es un proceso de interiorización de lo social y permite que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas [...] es en el habitus donde el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman conciencia con la totalidad social.¹

El habitus, afirma Bourdieu, es un juego al cual no se entra, sino en el que se nace, se vive y se aprenden las reglas establecidas en él, se convierte en un mecanismo de retransmisión por el que las estructuras mentales de las personas toman forma (se encarnan) en la actividad de la sociedad:

[...] es capaz de inscribir en los detalles en apariencia más insignificantes del vestir, de la compostura o de las maneras corporales y verbales los principios fundamentales de la arbitrariedad cultural, situados así fuera de la influencia de la conciencia y de la explicitación.²

1 Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y género*, México, COBAES-DIFOCUR, 2001, p. 18.

2 Pierre Bourdieu, *El Sentido Práctico*, en Islas Hilda. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/CONACULTA, 2001, p. 112.

Así entonces la oposición entre lo masculino y femenino se refiere a la manera de llevar el cuerpo, ser hombre se asocia a lo fuerte, lo recto, lo público; mientras ser mujer significa debilidad, lo reservado y privado, lo cual se naturaliza al estar dentro del juego, es decir lo aprendes, asumes e interiorizas. Y a su vez:

*El cuerpo cree en aquello a lo que juega: llora si imita la tristeza. No representa aquello a lo que juega, no memoriza el pasado, actúa el pasado, anulado así en cuanto tal, lo revive. Lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es.*³

En éste sentido estudiar el tema del cuerpo con relación a la danza significa utilizar la categoría de género proveniente de distintas disciplinas, una de ellas la antropología para abordar la construcción socio histórica y cultural de la identidad y subjetividad femenina entorno al cuerpo y sus formas de expresión artísticas, entre las que analizamos la danza popular escénica, la danza clásica, y la danza moderna. Desde la Antropología, Marta Lamas señala que la categoría género “*se refiere a la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas, y los atributos de las personas en función de sus cuerpos.*”⁴

Lamas, al igual que Bourdieu, afirma que las personas somos socialmente construidas a partir de nuestra diferencia anatómica y es a partir de esa diferencia, que se atribuyen ciertas características “femeninas y masculinas”, como por ejemplo las mujeres tienen ciertos roles que las circunscriben al mundo de lo privado, el hogar, la familia, la reproducción etc. En cambio a los hombres a lo público, a la producción, a proveer, es decir, se hace una división sexual del trabajo y por ende deriva en relaciones sociales de dominación y subordinación:

Al este sostenimiento del orden simbólico contribuyen hombres y mujeres, reproduciéndose y reproduciéndolo. Los papeles cambian según el lugar o el

³ *Ibíd*, p. 118.

⁴ Marta Lamas, *Cuerpo, diferencia sexual y género*, México, Ed. Taurus, 2002, p. 5.

*momento pero, mujeres y hombres por igual son los soportes de un sistema de reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas.*⁵

Lamas, además refiere que la categoría género retomó la teoría psicoanalítica (que más allá de la construcción sociohistórica que se hace a partir de la diferencia biológica de los cuerpos) a partir de la cual sostiene que el género también se construye subjetivamente a través de la psique, es decir, como el sujeto construye su identidad social y sexual a través de su mente:

*El sujeto es producido por las prácticas y representaciones simbólicas dentro de formaciones sociales dadas, pero también por procesos inconscientes vinculados a la vivencia y simbolización de la diferencia sexual, entendida (la diferencia sexual no como anatomía sino como subjetividad inconsciente).*⁶

Así la cultura del cuerpo se impone al sujeto de manera directa sin que éste sea consciente. Sin embargo es pertinente destacar que el género como categoría útil para el análisis histórico contribuye al estudio del cuerpo femenino y la resignificación de éste en la danza como una forma de subordinación y control masculino (técnica, corporeidad, estereotipos y representación). Por ello, la definición de Joan Scott permite comprender que “*el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y es una forma primaria de relaciones significantes de poder*”.⁷ En esta definición la autora reconoce cuatro elementos: los símbolos y mitos disponibles culturalmente, los conceptos normativos surgidos de estos símbolos, las instituciones y organizaciones que ponen en práctica estos conceptos normativos y la identidad subjetiva que se adquiere a partir de los elementos anteriores.

Esta perspectiva conlleva también a estudiar la danza moderna como un medio de transmisión del nuevo modelo del poder cultural en México, en donde la expresión corporal de las mujeres será el eje central del mismo.

⁵ *Ibíd*, p. 6.

⁶ *Ibíd*, p. 8.

⁷ Joan Scott, “El género una categoría útil para el análisis histórico”, en *Historia y Género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea* (traducción de Eugenio y Marta Portela), Edicions Alfons el Magnanim 1990, p. 11.

Por todo lo anterior, la categoría de género permitió conocer la construcción sociocultural de las diferencias biológicas, del ejercicio del poder sobre las mujeres y los hombres en diferentes tiempos y espacios, es decir, a través de las diversas manifestaciones y expresiones culturales, como es el caso de la danza moderna en México. La definición de Scott nos conminó no sólo estudiar a las mujeres sino también a los hombres y de esta manera comprender las relaciones de poder que se generaron no solo en la vida cotidiana sino también en la danza como institución cultural.

El estudio de la danza está estrechamente vinculada al cuerpo, sin embargo, éste se rige en función de las normas y reglas marcadas por las escuelas teóricas y el entorno sociocultural que se impone: gestos, conductas, actitudes; a partir de un cuerpo, sea este de un hombre o mujer, es decir, el cuerpo siempre estará condicionado por las normas teóricas dancísticas y por los estereotipos de género. Por ello, en la investigación fue vital el análisis desde la categoría género, pues contribuyó a la comprensión de los procesos socioculturales y la diferencia biológica de los cuerpos, creando con ello una oposición entre lo masculino y lo femenino y con ello, es preciso analizar la dicotomía de la expresión corporal en la danza escénica. En este sentido coincidimos con Tortajada, cuando señala que la diferencia sexual configura al sujeto en el terreno de la naturaleza o de la cultura:

[...] esa diferencia sexual biológica estructura psíquicamente al sujeto y produce efectos en su imaginario [...] la imposición arbitraria de lo femenino y lo masculino repercute en el sojuzgamiento de las mujeres al identificarlas con la naturaleza en contraposición con la cultura identificada con los varones, se les dan características específicas y estereotipadas.⁸

Sin embargo, la danza poco se ha estudiado a partir del cuerpo y como tal está condicionada por las construcciones socioculturales, que permite a las mujeres salir de ese espacio privado al que han estado relegadas a lo largo de la historia.

8 Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y género*, México, COBAES-DIFOCUR, 2001, p. 22.

La danza es una técnica corporal, de acuerdo a Marcell Mauss las técnicas corporales o técnicas del cuerpo “*son actos tradicionales y eficaces, es decir conservados y transmitidos culturalmente considerados adecuados para alcanzar una finalidad*”.⁹ Estas técnicas a su vez se subdividen en cotidianas y extracotidianas. Las primeras son las que realizamos en la vida cotidiana como saltar, comer, dormir, reír:

*[...] cualquier miembro de una sociedad, que eventualmente se encuentre en las condiciones apropiadas de sexo o edad, domina la técnica cotidiana, que es aprendida por lo general en el núcleo social mínimo[...] se trata de una parte del proceso de aculturación fundamental del individuo en una sociedad.*¹⁰

Las segundas están relacionadas con funciones públicas, para las cuales se requiere un aprendizaje formal y prolongado “[...] *generalmente se produce con ellas una desviación considerable del uso “normal” del cuerpo, una alteración de los ritmos, de las posesiones de la utilización de la energía, del dolor de la fatiga [...]*”.¹¹

Por lo anterior y siguiendo a Margarita Tortajada, la danza académica es una técnica corporal extracotidiana (es decir no cotidiana), la cual produce estados interiores de una manera más consciente que en las técnicas cotidianas. En éste sentido permite a las bailarinas tomar conciencia sobre su cuerpo. Por eso la autora afirma que:

*[...] en la danza académica como forma de entrenamiento corporal, los sujetos adquieren maneras codificadas de movimiento que los hace tomar una conciencia de su cuerpo y un vehículo de expresión en su interioridad. [...] la danza [...] se revela frente al concepto de cuerpo atravesado por el poder, pues se plantea como una alternativa de concientización del propio cuerpo y de su apropiación como medio de expresión y liberación.*¹²

9 Ugo Volli, “Técnicas del cuerpo”, en Ilda Islas, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/Conaculta, p. 76.

10 *Ibíd.*, p. 83.

11 *Ibíd.*, p. 84.

12 Margarita Tortajada, *Op cit.*, p. 24.

El cuerpo entonces aún condicionado por las construcciones socioculturales propias de cada género permitirá a las mujeres apropiarse de éste, a través de la vivencia de la danza.

La metodología que guio la investigación partió del análisis crítico de las fuentes bibliográficas desde una mirada sociohistórica, que implicó la selección y elaboración de unidades analíticas a partir de la bibliohemerografía dedicada a la cultura y la danza, para identificar los momentos de ruptura entre la danza popular escénica, la clásica y la moderna en México y conocer los aportes teóricos de la temática. De la misma manera se realizó una recopilación hemerográfica, en especial de la hemeroteca Pública “Juan Nepomuceno Troncoso”, la cual coadyuvó a construir el entorno sociocultural del periodo que comprende este estudio. En este análisis también se trató de descubrir el sentir de las mujeres pioneras del movimiento, a través de los archivos del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de la Danza (CENIDID). A partir del método cualitativo, la técnicas de entrevista a profundidad se estructuró el guión de entrevista con los siguientes apartados: 1. Datos generales, 2. formación en la danza, 3. Danza y liberación del cuerpo.

Las entrevistas nos permitieron recuperar la memoria, el legado y las experiencias de bailarinas de danza contemporánea que se formaron en la danza moderna en la región. La muestra se integró de tres informantes pertenecientes a dos generaciones. Ambar Islas, Leticia Ivonne Domínguez Castañeda y Patricia Lucía Estay Reino. La primera estudiante de danza, la segunda bailarina profesional e instructora de ballet; y la tercera pionera de la danza en la BUAP. Una de las limitaciones de la investigación fue que debido a la contingencia sanitaria por la pandemia mundial de Covid 19, de nuestras tres informantes, sólo se pudo realizar una segunda videoentrevista por la plataforma zoom.

La investigación se integra por cuatro capítulos. En el capítulo I. intitulado Conceptos entorno al género y la danza, se presentan los aspectos teórico-metodológicos, particularmente se abordan las categorías de género a partir de las propuestas de Marta Lamas, Joan Scott y el concepto de danza de Alberto Dallal. En el capítulo II. intitulado Antecedentes históricos de la danza, se estudia el nacimiento, evolución y profesionalización de la danza clásica, así como el nacimiento de la danza moderna, así también se presentan los periodos históricos de la danza en México, a partir del porfiriato hasta la institucionalización de la danza contemporánea.

En el capítulo III se dedica a “La cultura femenina y la danza moderna”. En éste se describen los oficios y profesiones a las que tuvieron acceso las mujeres, así como los modelos educativos, a partir de los cuales se instruyó a las mujeres. Bajo este contexto, bajo un discurso nacionalista de la década de los años veinte, se promovió el movimiento de la danza moderna, así como las primeras escuelas en México.

Finalmente, el capítulo IV. intitulado “Experiencias en la danza Contemporánea”, presenta la metodología cualitativa, y la entrevista a profundidad, para recuperar de la memoria y experiencias de dos generaciones de mujeres dedicadas a la danza moderna.

CAPÍTULO I. CONCEPTOS ENTORNO AL GÉNERO Y LA DANZA

1.1 La categoría de género

A partir del nacimiento de la escuela de los Annales surge una nueva historiografía que enfatiza más en los aspectos de la vida cotidiana, de las clases subalternas, de la cultura, de las mujeres. La historia de las mujeres obedece a la influencia del movimiento feminista, su preocupación central es situar a las mujeres como sujetos históricos, poniendo énfasis en la necesidad de evaluar su presencia, importancia y significado en una sociedad y en un movimiento determinado.

En la década de los 80's se introduce por primera vez la categoría de género para analizar la diferencia entre los sexos. Y no sólo para estudiar la condición social de las mujeres, a partir de ese momento se estudia la relación entre los géneros, pues ambos se construyen socio-culturalmente, a partir de los cuales se les asignan roles a desempeñar tanto en la vida pública como privada. Según Bourdieu, este condicionamiento proviene del hecho de haber nacido con un cuerpo masculino o femenino, y obedece a un proceso de interiorización social:

El cuerpo –objeto dotado de sentido y sus prácticas dan cuenta del universo simbólico construido social y culturalmente. En ellos pueden leerse concepciones elaboradas sobre el mundo, sobre hombres y mujeres, sus creencias, su sentido de pertinencia e identidad; el cuerpo sus prácticas y discursos son la encarnación de esa cultura, y siguiendo a Bourdieu en términos de habitus ser hombre o ser mujer es un proceso de interiorización de lo social y permite que las estructuras objetivas

*concuenden con las subjetivas [...] es en el habitus donde el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman conciencia con la totalidad social.*¹³

El *habitus*, afirma Bourdieu, es un juego al cual no se entra, sino en el que se nace, se vive y se aprenden las reglas establecidas en él, se convierte en un mecanismo de retransmisión por el que las estructuras mentales de las personas toman forma (se encarnan) en la actividad de la sociedad, por lo tanto, “*es capaz de inscribir en los detalles en apariencia más insignificantes del vestir, de la compostura o de las maneras corporales y verbales los principios fundamentales de la arbitrariedad cultural, situados así fuera de la influencia de la conciencia y de la explicitación.*”¹⁴

Así entonces, la oposición entre lo masculino y femenino se refiere a la manera de llevar el cuerpo, ser hombre se asocia a lo fuerte, lo recto, lo público; mientras ser mujer significa debilidad, lo reservado y privado, lo cual se naturaliza al estar dentro del juego, es decir, lo aprendes, asumes e interiorizas. Y a su vez, según Bourdieu, lo que se aprende con el cuerpo es algo que uno es:

*El cuerpo cree en aquello a lo que juega: llora si imita la tristeza. No representa aquello a lo que juega, no memoriza el pasado, actúa el pasado, anulado así en cuanto tal, lo revive. Lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es.*¹⁵

En éste sentido estudiar el tema del cuerpo con relación a la danza significó utilizar la categoría de género desde una perspectiva interdisciplinaria, para abordar la construcción socio histórica y cultural de la identidad y subjetividad femenina entorno al cuerpo y sus formas de expresión artísticas, entre las que analizamos la danza popular escénica, la danza clásica, y la danza moderna. Así entonces desde la antropología, Marta Lamas señala que la categoría género se refiere “*a la simbolización que cada cultura elabora*

13 Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y Género*, México, COBAES-DIFOCUR, 2001, p. 18.

14 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, en Hilda, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/CONACULTA, 2001, p. 112.

15 *Ibíd*, p.118.

sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas, y los atributos de las personas en función de sus cuerpos.”¹⁶

Lamas, al igual que Bourdieu, afirma que las personas somos socialmente construidas a partir de nuestra diferencia anatómica y es a partir de esa diferencia, que se atribuyen ciertas características “femeninas y masculinas”, como por ejemplo las mujeres tienen ciertos roles que las circunscriben al mundo de lo privado, el hogar, la familia, la reproducción etc. En cambio a los hombres a lo público, a la producción, a proveer, es decir, se hace una división sexual del trabajo y por ende deriva en relaciones sociales de dominación y subordinación:

A este sostenimiento del orden simbólico contribuyen hombres y mujeres, reproduciéndose y reproduciéndolo. Los papeles cambian según el lugar o el momento pero, mujeres y hombres por igual son los soportes de un sistema de reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas.¹⁷

Sin embargo, Lamas al referirse a la categoría de género, señala que la teoría psicoanalítica va más allá de la construcción sociohistórica que se hace a partir de la diferencia biológica de los cuerpos, pues sostiene que el género también se construye subjetivamente a través de la psique, es decir, como el sujeto construye su identidad social y sexual a través de su mente. Por lo tanto, la cultura del cuerpo se impone al sujeto de manera directa sin que éste sea consciente:

¹⁶ Marta Lamas, *Cuerpo, diferencia sexual y género*, México, Ed. Taurus, 2002, p.5.

¹⁷ *Ibíd*, p. 6.

El sujeto es producido por las prácticas y representaciones simbólicas dentro de formaciones sociales dadas, pero también por procesos inconscientes vinculados a la vivencia y simbolización de la diferencia sexual, entendida (la diferencia sexual no como anatomía sino como subjetividad inconsciente)¹⁸

Sin embargo, me parece pertinente destacar que la propuesta desde una visión histórica sobre el concepto género contribuirá al análisis sobre el cuerpo femenino y la resignificación de éste en la danza como una forma de control masculino (técnica, corporeidad, estereotipos y representación). Por ello, la definición de Joan Scott permite comprender que *“el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y es una forma primaria de relaciones significantes de poder.”*¹⁹ En esta definición la autora reconoce cuatro elementos: los símbolos y mitos disponibles culturalmente, los conceptos normativos surgidos de estos símbolos, las instituciones y organizaciones que ponen en práctica estos conceptos normativos y la identidad subjetiva que se adquiere a partir de los elementos anteriores.

Esta perspectiva conlleva también a estudiar la danza moderna como un medio de transmisión del nuevo modelo del poder cultural en México, en donde la expresión corporal de las mujeres fue el eje central.

Por todo lo anterior, la categoría de género posibilita conocer la construcción sociocultural de las diferencias biológicas, del ejercicio del poder sobre las mujeres y los

¹⁸ *Ibíd*, p. 8.

¹⁹ Joan Scott, “El género una categoría útil para el análisis histórico”, en *Historia y Género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea* (traducción de Eugenio y Marta Portela), Edicions Alfons el Magnanim 1990, p. 11.

hombres en diferentes tiempos y espacios, es decir, a través de las diversas manifestaciones y expresiones culturales, como es el caso de la danza moderna en México. La definición de Scott nos obliga a estudiar a las mujeres sin dejar de estudiar a los hombres, y de esta manera comprender las relaciones de poder que se generan no solo en la vida cotidiana sino también en la danza.

El estudio de la danza debe partir de su sustento: el cuerpo, sin embargo, éste está en función de las normas y reglas marcadas por las escuelas teóricas y el entorno sociocultural que se impone: gestos, conductas, actitudes; a partir de un cuerpo, sea este de un hombre o mujer, es decir el cuerpo siempre estará condicionado por el género. Por ello, para la investigación fue de suma importancia, el empleo de la categoría género para analizar la construcción sociocultural que se hace a partir de la diferencia biológica de los cuerpos, creando con ello una oposición entre lo masculino y lo femenino y con ello, es preciso analizar la dicotomía de la expresión corporal en la danza escénica. Coincidimos con Tortajada, cuando señala que la diferencia sexual configura al sujeto en el terreno de la naturaleza o de la cultura:

[...] esa diferencia sexual biológica estructura psíquicamente al sujeto y produce efectos en su imaginario [...] la imposición arbitraria de lo femenino y lo masculino repercute en el sojuzgamiento de las mujeres al identificarlas con la naturaleza en contraposición con la cultura identificada con los varones, se les dan características específicas y estereotipadas.²⁰

Sin embargo, a pesar de que la danza se estudia a partir del cuerpo y como tal está condicionada por las construcciones socioculturales, ésta permite a las mujeres salir del espacio privado al que han estado relegadas a lo largo de la historia.

20 Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y Género*, México, COBAES-DIFOCUR, 2001, p. 22.

La danza es una técnica corporal. De acuerdo con Marcell Mauss las técnicas corporales o técnicas del cuerpo “*son actos tradicionales y eficaces, es decir conservados y transmitidos culturalmente considerados adecuados para alcanzar una finalidad*”²¹ Estas técnicas a su vez se subdividen en técnicas cotidianas y extracotidianas. Las técnicas cotidianas como su nombre lo indica son las que realizamos en la vida cotidiana como saltar, comer, dormir, reír, es decir:

*[...] cualquier miembro de una sociedad, que eventualmente se encuentre en las condiciones apropiadas de sexo o edad, domina la técnica cotidiana, que es aprendida por lo general en el núcleo social mínimo[...] se trata de una parte del proceso de aculturación fundamental del individuo en una sociedad.*²²

Las técnicas extracotidianas están relacionadas con funciones públicas, para estas técnicas se requiere un aprendizaje formal y prolongado [...] *generalmente se produce con ellas una desviación considerable del uso “normal” del cuerpo, una alteración de los ritmos, de las posesiones de la utilización de la energía, del dolor de la fatiga[...].*²³

Por lo anterior, y siguiendo a Margarita Tortajada, la danza académica es una técnica corporal extracotidiana (es decir no cotidiana) la cual produce estados interiores de una manera más consciente que en las técnicas cotidianas. En éste sentido permite a las bailarinas tomar conciencia sobre su cuerpo. Por eso afirma la autora afirma que:

21 Ugo Volli, “Técnicas del cuerpo”, en Ilda Islas, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, México, INBA/Conaculta, p. 76.

22 *Ibíd*, p. 83.

23 *Ibíd*, p. 84.

[...] en la danza académica como forma de entrenamiento corporal, los sujetos adquieren maneras codificadas de movimiento que los hace tomar una conciencia de su cuerpo y un vehículo de expresión en su interioridad. [...] la danza [...]se revela frente al concepto de cuerpo travesado por el poder, pues se plantea como una alternativa de concientización del propio cuerpo y de su apropiación como medio de expresión y liberación.²⁴

Así entonces, el cuerpo está condicionado por las construcciones socioculturales propias de cada género, y la danza permitirá a las mujeres apropiarse de éste, a través del disciplinamiento corporal de la técnica dancística.

1.2 Los géneros dancísticos

El estudio de la danza es de suma importancia debido a que, permite estudiar una gran variedad de costumbres y tradiciones, sujetas a los cambios políticos, económicos y sociales a lo largo de la historia. Por ello partiremos de la definición de danza, porque cada espacio sociocultural le asigna diferente significado, según su contexto, mientras para algún grupo puede ser un ritual mágico religioso, para otro puede ser una celebración lúdica.

Para nuestro estudio retomamos la definición de Alberto Dallal. Según el autor, la *“danza es el movimiento de un ser humano en el espacio, éste movimiento se halla cargado de significación”²⁵*. Ahora bien ésta significación será de acuerdo, donde se crea

24 Margarita Tortajada, *Op cit.*, p. 24.

25 Alberto Dallal, *Como acercarse a la danza*, México, CONACULTA, 1992, p. 12.

cada tipo de danza, es decir, cada espacio manifiesta ciertos rasgos característicos por lo cual es necesario conocer las divisiones de los géneros dancísticos. Según los grupos sociales que producen la danza prevalecen dos tipos: 1. danzas autóctonas y 2. danzas populares.

Las danzas autóctonas son aquellas que aún se practican en muchas comunidades y conservan sus elementos originales, los ejecutantes, son los descendientes de las antiguas culturas por una parte; por la otra, las danzas populares son las que cohesionan al grupo social que las produce existiendo un intercambio de amistad, solidaridad y costumbres. A su vez las danzas populares, según provengan y se realicen en el campo o la ciudad se subdividen en dos tipos:

A) Danzas folklóricas que son aquellas que expresan las formas de vida y de organización, las ideas morales y religiosas de una región o de incluso un país.

B) Danzas populares urbanas son aquellas que nacidas en el seno de la ciudad han surgido a partir de impulsos colectivos poniendo en juego toda la creatividad a diferencia de las folclóricas estas tienen un alto grado de individualidad ejemplo son el cha cha cha, el mambo, el rock, cumbia, ska, etcétera.²⁶

Las técnicas aceptadas mundialmente para la enseñanza de los bailarines profesionales es de tres tipos de danza: 1. Clásica, 2. Moderna, y 3. Contemporánea. La danza profesional requiere de recintos especiales como teatros y sitios públicos en donde cada pieza de baile sea montada y sea admirada por un público. Ésta es la danza teatral, la cual se refiere a todas aquellas modalidades dancísticas del mundo que sin importar su origen fueron trasladadas al ámbito del espectáculo teatral, por ejemplo una danza popular puede ser teatral, en tanto, se monte en un escenario. Por su parte, las danzas de concierto son aquellas obras expresamente creadas, montadas e interpretadas por

²⁶ *Ibíd.* p.13.

coreógrafos y bailarines profesionales adiestrados durante mucho tiempo y mediante las técnicas especiales.²⁷ Así se distingue la primera de la danza clásica, moderna y contemporánea.

1.3 La danza clásica y moderna

La danza clásica y moderna son dos tipos de escuelas que exigen una formación teórica y técnica, para formar bailarinas profesionales.

El ballet o danza clásica nació en las cortes y para las cortes en el siglo XVI, su técnica se fue construyendo con el tiempo hasta convertirse en clásica. Sus principios son: la armonía la simetría, equilibrio, elegancia, levedad, y actualmente sigue siendo una danza aristocrática como en sus orígenes.²⁸

Por su parte, la danza moderna es una expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín mediante una formulación personal, de un hecho, una sensación o un sentimiento, esta danza se convierte así en un modo de ser para el hombre que quiere bailar con su cuerpo bailando descalzo.²⁹ Es así como el bailarín de danza moderna tiene la necesidad de encontrar en sí mismo los principios de una técnica, que como en el caso de la danza clásica está sujeta a reglas. Pero las normas son diferentes, dicha diferencia reside tanto en la técnica como en el origen del movimiento.

Un bailarín de danza moderna debe inventar y reinventar su movimiento, a fin de que éste conserve siempre su carácter inédito y traduzca el mundo interior del ejecutante. Mientras que, la danza clásica narra una historia que regularmente no tiene mucho que ver con el interior del ejecutante.

Hasta aquí se presentan las categorías conceptuales que guiaron la investigación y que fueron muy relevantes para la temática que a continuación se aborda.

27 *Ibíd*, p. 32. Según Tortajada, a la danza de concierto también se le llama escénica o académica y también es teatral puesto que está montada en un escenario.

28 Margarita Baz, *Una metáfora del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, Editorial Porrúa, 1996, p.120.

29 Jaques Baril, *La danza moderna*. Barcelona, Paidós, 1987, p.15.

CAPÍTULO II. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA DANZA

2.1 El nacimiento de la danza artística: las cortes y la danza clásica

Al igual que la existencia humana desde los primeros tiempos encontramos indicios de la danza, la cual era practicada principalmente como celebración ritual o religiosa. En todas las culturas tanto en Europa, como en América y en los demás continentes encontramos evidencia de dicha actividad, por ejemplo: La representación de una danza funeraria en la tumba de hormin (faraón egipcio del 1300 a.C)³⁰ o la escultura de Xochipilli en México la cual ha creado toda una iconografía referente a la danza.³¹

En fin su aparición proviene de las celebraciones que han de entremezclar actuaciones con disfraces y máscaras, música instrumentada, carros alegóricos, discursos y poemas, comida y danzas³² hasta convertirse en una modalidad artística que surge en Europa en el renacimiento y recibe el nombre de "ballet" (del italiano ballare)³³ está asociado en su origen a los maestros de danza italianos del siglo XV que no solo fungían como instructores sino también como coreógrafos ellos codificaron pasos y danzas y sentaron las bases de la técnica en tratados.

Sin embargo el hecho decisivo en la historia del ballet fue el cambio de escena de Italia a Francia con la llegada desde Florencia de Catalina de Medeci para casarse con el rey de Francia Enrique II a mediados del siglo XVI. Se inicia entonces una modalidad de baile en la corte francesa cuyo desarrollo se conocería como ballet de la corte, el cual era ejecutado por la nobleza y para la nobleza. Esta moda se extendió por toda Europa y algunos monarcas fueron verdaderos apasionados de la danza. Poco a poco se asentó y codificó la técnica del ballet (técnica clásica) hasta convertirse en un método universal de adiestramiento de los cuerpos danzantes. Un personaje clave es Luis XIV de Francia,

30 Baz, *Op. Cit.*, citado por Alexander Bland, *History of Ballet and Dance*, Praeger, publisher NY, 1926, p. 63.

31 Alberto Dallal, *La danza en México. Segunda Parte*, UNAM, México, p.64.

32 Alberto Dallal, *La danza en México Tercera Parte. La Danza escénica popular 1877-1930*, México, UNAM, p. 30

33 Baz, *Op. Cit.*, p. 116.

cuando en 1661 funda la Academie Royale de la Dance, la cual sentó las bases de la danza como un arte público independiente, organización que luego desembocaría en la famosa opera de París para cuyo espectáculo se entrenaría a profesionales con ello se terminaba el monopolio de la corte sobre la danza y así daba paso al surgimiento de escenarios para la danza.

En el siglo XIX, el romanticismo jugó un papel importante en la danza en la exaltación de un mundo encantado, irreal, habitado de seres míticos. En este contexto aparece el baile de puntas. Así las obras contaron con estructuras ordenadas, bien compuesta, armonía plástica y coincidencias dramáticas entre música y coreografía. El ballet se constituyó entonces, como un arte autónomo con sus propias reglas y leyes. Sin embargo, esto provocó críticas y rupturas que condujeron a la creación de una nueva corriente: la danza moderna.

2.2 El nacimiento de la danza moderna

La danza moderna surgió en Estados Unidos como un rechazo a las reglas del sistema rígido de la danza clásica, con el único fin de dar libre curso a su inspiración y expresar su sentir, sin otra preocupación que la de vivir su danza. Entre los pioneros encontramos a Isadora Duncan, Ruth St Denis, Ted Shawn y Loie Fuller. Sin embargo el papel de ésta última se acerca más al de director de escena ya que en sus bailes utiliza efectos de luz.³⁴

En realidad Isadora Duncan fue pionera. Para ella, la danza es un acto de rebeldía una protesta contra la danza de su tiempo y como protesta se quita los zapatos al bailar, sin embargo, no consigue dotar a su danza de una nueva técnica. Por su parte, Ruth St Denis expresa con su danza la sensibilidad de su temperamento y una atracción más pronunciada por el teatro la conduce a interesarse especialmente por cierto exotismo oriental, después de conocer a Ted Shawn se asocia con él y juntos crean el Denishawn

34 Jaques Baril, *Op. Cit.*, p.124.

school que se convertirá en una verdadera cantera de bailarines coreógrafos de los años 1920-30.³⁵

Después de esta primera generación pionera, otras bailarinas elaboran su propio sistema de movimientos, adecuado a las necesidades de la expresión de su personalidad. Esta segunda generación de bailarinas constituye la generación de la *modern dance* a la que pertenecieron Doris Humphrey y Martha Graham, que junto a Charles Weidman son la generación procedente del Denishawn.

Jacques Baril refiere que las especialistas de la técnica Doris Humphrey y Marta Graham investigaron las leyes naturales del movimiento y la relación con las emociones corporales y psicológicas. Así ellas, refiere este autor, “como mujeres testimonios de su tiempo traducen en términos de danza las emociones que experimentan tanto a nivel sensitivo como psicológico”. Además establecieron sus principios y sus técnicas, crearon su propio lenguaje, lo explotan y lo imponen a sus generaciones de las cuales serán parte Waldeen y Sokolov, fundadoras de la danza moderna en nuestro país.³⁶

A continuación se abordan los periodos históricos de la danza en México, a partir del porfiriato hasta la institucionalización de la danza contemporánea, tema de esta disertación.

2.3 El porfiriato

En México, según Dallal, al igual que en el resto del mundo la danza ha estado presente cumpliendo distintas funciones sociales. Durante la época prehispánica la danza era considerada una actividad sagrada puesto que “el arte de la danza simula o representa la cambiante móvil estructura de la vida”³⁷ como práctica religiosa o lúdica la danza en éste periodo está cargada de grandes complejidades. El desarrollo histórico y cultural de Mesoamérica indica que las actividades dancísticas acompañaron a los grupos indígenas desde sus recorridos nómadas hasta los asentamientos sedentarios. El luchador así como

35 *Ibíd*, p, 125.

36 Jaques Baril, *Op. Cit.* p 10

37 vease Dallal, *La danza en México segunda parte*, México, UNAM, 1989, p. 96.

otras esculturas olmecas dan idea de movimiento, por lo que se piensa que la danza además, de ser practicada era importante en su vida cotidiana al plasmarla en sus esculturas.

Durante la colonia, los danzantes indígenas siguieron ejecutando sus danzas, solo que ahora bajo el signo de los santos que les fueron impuestos por la religión católica traída por los españoles y que los frailes se encargaron de difundir, encontrando en la danza un campo propicio para ello. Pero no sólo los indígenas danzaban, también lo hacían los españoles, y con ello se produjo un mestizaje dancístico, aunque lento y muy complejo, tan complejo que no podemos hablar de danza sino de un híbrido de danzas. Ahora bien, entre 1770-1780 probablemente se introdujo el ballet en México, en el famoso Coliseo que fue el primer teatro de carácter oficial, llamado en el siglo XIX Teatro Principal.³⁸

Según Dallal, durante el Porfiriato la danza se vio favorecida, ya que uno de los objetivos de Porfirio Díaz era alcanzar la modernidad y el arte fue un vehículo idóneo para ello. Así que durante su mandato no sólo hubo una apertura en cuanto a lo artístico sino que fomentó dichas actividades al crear teatros, como el *teatro Juárez*³⁹ en Guanajuato en 1903, el *Degollado* en Guadalajara y *Luis Mier y Terán* en 1909, entre otros. En la ciudad de México *el Arbeu*, *el Renacimiento*, *Principal*, *María Guerrero*, *Riva Palacio*, y el *Teatro Nacional*, hoy Palacio de Bellas Artes.⁴⁰

Por otra parte, Dallal sostiene que estos espacios sirvieron para presentar piezas musicales bailables evidentemente vinculadas al teatro. Incluso las salas teatrales se utilizaban para la realización de bailes principalmente vals,⁴¹ no dejando de lado por supuesto los jarabes, sonecitos, zapateados y polkas.⁴²

Así también, Dallal reconoce que fueron menos comunes en México las instalaciones creadas para comer y simultáneamente ver variedades. El gran desarrollo y

38 *Ibíd*, p. 97.

39 Las cursivas son mías.

40 Alberto Dallal, *La Danza en México. Tercera Parte. La danza escénica popular 1877- 1930*, México, UNAM, 1995, p. 54.

41 *Ibíd*, p. 42.

42 *Ibíd*, p. 48.

la antigua tradición de las variedades será neta y auténticamente teatrales.⁴³ En ellas florecerán simultáneamente la revista, la opereta, la zarzuela, la comedia musical con todas sus variantes combinaciones y bifurcaciones. Las cuales heredaron, desde la segunda mitad del siglo XIX, las maneras, las estructuras y la elasticidad de la tonadilla escénica que había evolucionado a los diálogos picosos y a los movimientos audaces de sus poseedores, la modernidad entraba de lleno a los espectáculos, el surgimiento y florecimiento del género chico trajeron consigo la aparición de un nuevo virtuosismo de los actores, especializando sus experimentadas capacidades como improvisadores, gracias a sus infinitas entremezclas operativas.⁴⁴ Por otra parte, según Dallal, las zarzuelas serias, la ópera y la opereta recibieron el nombre de género grande; el género chico se usó para designar las zarzuelas ligeras, cortas o en partes y secuencias de zarzuelas grandes hiladas en un programa único, presentada en tandas o tantos de obra.⁴⁵

En los espectáculos de los primeros años del porfiriato se habían entremezclado lo serio, lo culto y lo popular. En los albores del siglo XX comenzaron a hacer de las suyas las zarzuelas mexicanas. Los autores tenían buen cuidado de meter *geishas*, tangos y demás frituras que desviarán la atención de los malos libretos y las pésimas voces.⁴⁶

Según Pereda, lo peculiar es que había un gran contraste entre la vida cotidiana que era inhibida y religiosa y la vida de los teatros (de diversión, de crítica, incluso de burla) en los cuales el atractivo principal eran las vedettes o tiples las cuales cantaban lo mismo que actuaban y bailaban. Es por ello que frecuentemente surgían comentarios en contra del baile. El autor lo vincula con el diablo pues apunta que: “*El baile es el círculo cuyo centro es el diablo [...] el baile es la república en que no tienen autoridad ni derecho los padres ni los maridos sobre sus hijas y mujeres respectivas. Estas pertenecen al público, que puede necesitarlas para bailar [...]*.”⁴⁷

En tanto que, Luis Perna de Salamo afirmó que el baile no era aceptable por no contar con las condiciones higiénicas y atuendos deseables:

43 *Ibíd*, p. 49.

44 *Ibíd*, p. 47.

45 Alberto Dallal, *La danza en México del siglo XX*, México, Universidad Autónoma de México, 1995, p. 19.

46 *Ibíd*, p. 90.

47 J. M. Pereda, “Fisiología del baile”, en *El Diario de hogar*, 03 marzo de 1883, p 20.

Una joven que ha de asistir a un baile empieza aprisionando sus pies en un calzado [...] para que luzca el traje se necesita, es indispensable un corsé apretadísimo, que dificulta la respiración perturba la función circulatoria e imprime el tórax [...]. Si se bailara de día, en lugares ventilados y espaciosos durara poco tiempo y se modificará algo más, entonces sería higiénicamente aceptable, pero el baile que todos conocemos es fuente de muchos males y por consiguiente detestable.⁴⁸

El baile aunque fue tachado de inmoral e insalubre podemos notar que fue una actividad muy practicada, una forma de diversión en la cual las mujeres, precisamente por su papel de obediencia no se podían negar, lo cual les permitió divertirse y desahogarse, en algunos casos y en otros subordinarse al deseo masculino.

Otra forma de apoyo a la educación artística, según Tortajada, por parte de Porfirio Díaz, fue a través de la Secretaría de Instrucción Pública la cual estaba a cargo de Justo Sierra. Se impartían enseñanzas de danza música, teatro y gimnasia y sus resultados se difundían por medio de fiestas escolares a las que asistía don Porfirio Díaz.⁴⁹

Sin embargo, según Dallal, hasta estos momentos no podía identificarse una danza clásica mexicana al estilo europeo, sólo existían algunos tipos de danza teatral, y gracias al impulso artístico durante el porfiriato, en los albores del siglo XX surgieron dos vertientes en la danza:

1.1 La especificación de la danza profesional y clásica. Como ejercicio que requiere una preparación constante asidua y profesional.

1.2 Y la institucionalización de la danza popular en su dimensión teatral escénica.⁵⁰

48 Luis Perna de Salamo, ¿Es higiénico bailar?, en *El Diario del hogar*, 01 de marzo de 1882, p. 18.

49 Veáse más en Margarita Tortajada, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, Conaculta, México, p. 208.

50 Alberto Dallal, *La danza en México del siglo XX*, México, UNAM, p. 70.

A pesar de estas innovaciones, continuaron las renuencias para aceptar que la moral junto con las costumbres teatrales se ampliaban, principalmente las personas que veían a este segundo género, escasamente profesional comparado con el ballet, ya que éste último era aristocrático y casi siempre era ejecutado por compañías extranjeras. No obstante el público iba haciéndose más desinhBído, sobre todo porque a principios de siglo el teatro era más accesible a ciertos sectores de la población. Las personas de uno y otro sexo, de una y otra clase social sabían que el teatro iba ser refugio, a veces, y otras un espejo claro y preciso del alma, del cuerpo y de la vida.⁵¹

El Porfiriato permitió la creación de espacios para la danza y el baile, por un lado encontraremos la danza “profesional” importada del extranjero, y por el otro, a las zarzuelas, sketches, y operetas propias del pueblo.

2.4 El teatro de revista y las tiples

En 1910 se inició el movimiento armado acompañado de un gran nacionalismo, que se mostraría en todos los aspectos de la vida mexicana. Ante la ausencia de compañías extranjeras, el espectáculo más grande durante la lucha armada fue el teatro de revista.

La revista política mexicana fue un espectáculo musical compuesto por diálogos, cantos y bailes que pasaba revista o enumeraba satíricamente los acontecimientos de actualidad, pretendía ser folclórica y retratar las costumbres nacionales.⁵² Surgían revistas que aprovechaban la nota política, parodiaban o plagiaban otros espectáculos, y fueron utilizados como medios para apoyar o atacar a los políticos y diferentes caudillos revolucionarios, de ahí la censura que algunas veces sufrió.

Las tiples se impusieron como centro de atención y atracción del teatro al que convirtieron en escenario de mujeres, ellas fueron el símbolo de la belleza, liberación y talento de la época ya que este género les permitía los diálogos más agresivos,⁵³ así como mostrarse con sensualidad. Lupe Rivas Cacho, María Conesa y Celia Montalbán fueron las figuras más representativas.

⁵¹ *Ibíd*, p. 76.

⁵² *Ibíd*, p. 210.

⁵³ Margarita, Tortajada Quiroz, *Op. Cit.*, p. 14.

Dallal afirma que, las tiples son las dictadoras y princesas del espectáculo frívolo y popular, y son sus dones, virtudes y sagacidades las que habrán de mantener viva la flama creativa de la tanda.⁵⁴ Las bailarinas florecieron y se multiplicaron al grado de que en un mismo día, en programas sucesivos, se presentaban en *el Principal*, Esperanza Iris bailando como torera, María Luisa Laval como muñequita, Laura López como debutante y Mercedes ballesteros como internacional. Al pasar los años buscan la profesionalización preocupándose por el adiestramiento de sus cuerpos y habilidades.

Sin embargo, en la danza de teatro frívolo no se requiere de gran complejidad técnica ni demasiado esfuerzo físico si se posee un cuerpo bello, elástico y versátil. En las bailarinas hay inventiva, hay fantasía. Oyen la música, cogen el ritmo y lo demás es trazar una coreografía improvisadas de acuerdo a su criterio nativo, de algún país exótico.⁵⁵ Estas mujeres fueron las primeras en liberarse de los prejuicios mostrando en el escenario sus habilidades corporales, dejando a un lado los roles de la maternidad y la vida hogareña a los cuales siempre han estado expuestas las mujeres.

Además, de ser muy popular para los años veintes el teatro fue la única forma de diversión y entretenimiento que la revolución había dejado, sin embargo para algunos extranjeros como para MRS W. F. Saunders, esposa del señor secretario de la Cámara del Comercio de Estados Unidos, todavía no estaba en un estado muy floreciente:

*[...] la necesidad de formar sus propios ideales de buscar unas miras propias, ha hecho que el proceso artístico de México sea lento, pero esto no es precisamente una desventaja, porque de ésta manera ha adquirido una independencia renovadora de ideas, que será incalculablemente valiosa para su futura evolución sobre todo en lo que respecta al drama [...] podrá decir que hay mucho material bueno.*⁵⁶

54 Alberto Dallal, *La danza en México tercera parte la danza escénica popular 1877-1930*, México, UNAM, 1995, p. 86.

55 Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX*, p. 96.

56 W. F. Saunders. "Mi opinión sobre el teatro en México", en *El Universal*, 5 de abril de 1920, p. 19.

De esta manera se logró identificar a la primeras mujeres mexicanas que hicieron danza, si bien no con una técnica bien establecida, si lograron ser dueñas de sus propios movimientos en un escenario y de mostrarse ante un público todavía prejuicioso.

2.5 Las visitas extranjeras

Aunque en México se sabía poco de los ambientes artísticos europeos, mantenía lazos con el exterior a través de la prensa y el teatro. En los espacios de la Exposición Universal de 1900 en pleno París, un pabellón estaba dedicado exclusivamente a recibir el arte de Loie Fuller, artista norteamericana que debutó en México en 1897, la cual dejó asombrado a su público, sus presentaciones eran una atractiva mezcla de movimientos, luces y tecnología, avanzadas formas de danza que atribuían y concedían al cuerpo humano y sus manejes dinámicos una capacidad especial para jugar con las luminosidades del escenario.⁵⁷

Con el estallido de la revolución la danza académica sufrió un golpe ya que fueron muy reducidas las compañías y solistas que visitaron al país por el aislamiento al que se sometió el país.

Las solistas que estuvieron en foros mexicanos fueron Antonia Mercé, la Argentina (1917-1920), y Encarnación López, la Argentinita (1921-1922), importantes representantes de la danza española; la bailarina y violinista rusa Nora Rouskaya (1918) que presentó un repertorio de ballet danzas de Salomé y danzas prehispánicas) y la española Tortola Valencia (1918) que presento danzas de Salome , danzas españolas y danzas mexicanas, estas dos últimas alumnas de las pioneras de la nueva danza Isadora Duncan, Ruth St Denis y Maud Allan.⁵⁸

Antonia Mercé y Luque, la Argentina, visitó México por primera vez en 1917, ella había unido espléndidamente la línea popular de la danza española con la coreografía y la ejecución finas que sólo pueden adquirir brillo pleno en la danza teatral, en el escenario. La bailarina había desatado una verdadera euforia. El fenómeno Antonia Mercé podía

57 Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX*, México, UNAM p. 96.

58 Margarita Tortajada, *Op. Cit.*, p. 212.

seleccionar de la tradición esa intensidad, ese vigor de cuerda punzante que el canto y el baile flamenco ya habían ofrecido por el mundo del folclor y del espectáculo esos gitanismos, flamencos, *manguidoys*, *siguiriyas* gitanas.⁵⁹

Tortajada sostiene que, entre los visitantes extranjeros que visitaron el país estuvo la compañía de Bailes Clásicos de Anna Pavlova (1919 y 1925) y la Gran Compañía Rusa de Ballet de Andreas Pavley y Serge Oukrainsky del Chicago Opera Ballet (1922 y 1925).⁶⁰ Pavlova fue la bailarina más reconocida en ese momento. Pavlova había estudiado en la escuela imperial de ballet en 1891 y ascendido con rapidez a primera bailarina del teatro Marynski. Las actuaciones de Ana Pavlova fueron, en México sorprendentes.

La presencia de Pavlova fue crucial para la historia de la danza en nuestro país, al bailar el jarabe tapatío ya que anteriormente éste mismo baile había sido presentado por tiples u otras bailarinas, pero Pavlova era producto de la disciplina y el arte culto a diferencia de las tiples a quienes por ningún motivo se les consideraba artistas. Además, la “bailarina” era considerada inmaterial y pura, mientras que la tiple era una mujer con cuerpo, vulgar y accesible. Las dos visitas de Pavlova, significaron un importante impulso para la enseñanza y profesionalización del ballet, ya que la presentación en nuestro país de la más popular bailarina de la época, con un nivel técnico y artístico, desató el interés en la creación de una danza nacional culta.

2.6 El proyecto vasconcelista y la danza

En el ámbito de la danza académica mexicana, las hermanas Costa enseñaban ballet dentro de instancias oficiales. Desde ahí formaron a numerosas bailarinas que después destacarían en los teatros mexicanos. Las Costa participaron como coreógrafas en espectáculos profesionales. También existieron otras maestras Madame Stanislava Mol Potavopovich de la escuela de Varsovia y Carol Adamchevsky, de la escuela imperial de

59 Alberto Dallal, *La danza en México del siglo XX*, México, UNAM, p. 76.

60 Margarita Tortajada, *Op. Cit.*, p. 220.

San Petersburgo y del teatro Marinsky. Así establecieron la academia de bailes clásicos Potapovich, donde estudiaron las futuras bailarinas y coreógrafas mexicanas.⁶¹

Por otro lado, la maestra norteamericana Lettie Carroll, quien había llegado a México por primera vez en 1910 y, después de cuatro años regreso a Estados Unidos, inició su formación con Alexander Kotcherovsky y Marta Graham en la escuela de Ruth ST Denis, desde 1923. Ella se estableció en México dando clases de ballet así como de educación física en las escuelas.⁶²

Además, del trabajo de los maestros, el gobierno impulsó la danza escénica con el fin de crear una danza nacional, ya que descubrieron en el arte y la cultura elementos valiosos para reconstruir a la nación. Así en 1915 se fundó al interior de la Secretaría de Instrucción Pública, la dirección general de Bellas Artes, pero en 1917 al suprimirse la Secretaría de Instrucción Pública, la Universidad Nacional de México fue la encargada de Bellas Artes y formó el departamento Universitario y de Bellas Artes.⁶³ Fue así como Vasconcelos encabezó el primer proyecto cultural posrevolucionario, a través del cual el Estado empleó la educación y el arte como medios para diluir antagonismos, aglutinar a la sociedad y con ello construir la unidad nacional. Para lograr estos objetivos, el proyecto vasconcelista instrumentó en 1923, las misiones culturales que recorrieron el país aprendiendo las artes, artesanías y creencias indígenas para después difundirlas en los centros urbanos.

Las misiones culturales fueron de gran importancia para la danza, ya que gracias a ellas, las danzas populares e indígenas se conocieron en las ciudades y se enseñaron en las escuelas. Los maestros de danza Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón, Humberto Herrera y el Chato Acosta recopilaron materiales dancísticos regionales de enorme importancia, que más tarde traducirían y presentarían al inmenso habitar metropolitano. Un grandioso festival de danza folklórica tuvo lugar durante la inauguración del estadio nacional en 1924.⁶⁴

61 *Ibíd*, p. 221.

62 *Ibíd*, p. 221.

63 *Ibíd*, p. 222.

64 *Ibíd*, p. 113.

Sin embargo, para la danza el proyecto vasconcelista si no fue un fracaso (como no lo fue para las otras artes), se quedó en un intento, puesto que no existían las condiciones ni los creadores para que se llegara a consolidar un arte con personalidad propia. Si bien, ya existían algunas escuelas de danza clásica como se ha mencionado todavía no existía una escuela que aglutinara la profesionalidad, la creatividad y lo novedoso de los bailarines de los cuarentas. No obstante Vasconcelos, a través de la SEP y muchos artistas e intelectuales promovieron esa danza nacional, la cual debía lograr la síntesis del arte culto y popular, que reelabora lo tradicional hacia un arte nuevo y de alta cultura, como lo habían conseguido el muralismo y la música.

Desde la SEP, Vasconcelos apoyo la cultura física, creó la Escuela de Educación Física, promovió la construcción de instalaciones deportivas y la difusión de la gimnasia rítmica. También fundó el departamento de cultura estética, bajo la dirección de Joaquín Beriostain. Éste se encargó de organizar grandiosos espectáculos de música, danza y teatro, los estudiantes de primaria y secundaria se presentaban al aire libre y en estadios ejecutando bailes folclóricos y danzas indígenas.

Encaminada hacia la conformación del ballet mexicano, la SEP organizó festejos y espectáculos, uno de ellos con motivo del primer aniversario de la consumación de la Independencia: la gran noche mexicana el 26 de septiembre de 1921, en el bosque de Chapultepec, donde trescientos bailarines profesionales y grupos autóctonos presentaron danzas tradicionales de todo el país. Sin embargo, solo fueron espectáculos sin llegar a expresar la identidad nacional y mucho menos a crear el Ballet mexicano.

He aquí un ejemplo de la necesidad que se tenía por ver a la danza como un arte autónomo. Tortajada refiere que en 1924, Alfonso Reyes escribió:

Mientras la danza describa o imite un asunto, no hemos salido de la prehistoria [...]. La mímica de la danza arcaica se justifica como único medio de obrar directamente sobre la naturaleza atrayéndola también a bailar según el tema que la danza ritual propone o sugiere [...] yo no quiero historias, sino danzas. Danzas cuyos temas, en fin se conserven dentro de la

*especie filosófica de la danza pura, del poema muscular, sin descender a la fábula literaria de Andrómeda [...] una danza que no pretenda contar un cuento, sino simplemente ser danza.*⁶⁵

A inicios de la década de los veinte aparecieron con Rubén M. Campos, algunas manifestaciones de ballet mexicano: Sacnité que reconstruía la vida cotidiana de los antiguos Mayas, Xóchitl, la fiesta de Tláloc, Tlahuicole una pantomima que se refiere al héroe tlaxcalteca, en estas obras se intentaba organizar a los danzantes del pueblo y ofrecer un espectáculo evocador, poseedor de ciertos avisos de contemporaneidad, al menos de simbología revolucionaria: búsqueda de raíces en las entrañas del pueblo.

Así en 1923, la autora sostiene que se estrenó en el patio del edificio de la Secretaría de Educación Pública un ballet con el título de Quetzalcoatl condecorados de Carlos González, música derivada de la antigua indígena compuesta por Alberto Flachebba y libreto de Rubén M. Campos. En 1924 se funda el teatro mexicano del murciélago el cual representa el intento de incorporación de los aspectos nacionales y nacionalistas de la sociedad mexicana en las actividades teatrales.⁶⁶

Ahora bien, para los futuros artistas de la danza moderna (bailarines y coreógrafos), la técnica clásica era en la década de los 20, la única vía de aprendizaje y preparación, el único acceso hacia la obtención de un cuerpo dispuesto para la creatividad y/o habilidad interpretativa. Así durante los años treinta, para un sector de la pequeña burguesía intelectual que se proponía el reencuentro con éste tipo de danza, la técnica clásica resultaba un vehículo de apropiación, pero existía un sector campesino y semiurbano, que en contacto real con las festividades indígenas, proponía si bien involuntariamente, una expresión trasladada de la danza autóctona, ó sea una nueva expresión dancística que indagara en la propia danza indígena sus posibilidades de recreación. Este último sector no sólo estaba compuesto por los maestros rurales, empeñados en pugnar por la recuperación de los valores indígenas, sino también por aquellas artistas, bailarines o no, que provenían de distintos lugares de la república o que

65 citado en Margarita Tortajada, *Frutos de mujer*, p. 229.

66 *Ibíd*, p. 112.

desde la capital habían realizado viajes de investigación y estudio.⁶⁷ Es así como durante dos décadas se interpretaron danzas mexicanistas y nacionalistas casi como un mero requisito para bailar sus cuerpos.

El Estado posrevolucionario fomentó un nacionalismo, a través de la danza. Sin embargo, todavía no se daba paso a una danza propia, solo la imitación de danzas autóctonas, a través de la técnica clásica.

2.6 La Institucionalización de la danza

La primera escuela oficial de danza que se organizó en México quedó como departamento de Bellas Artes, bajo la Secretaría de Educación Pública, en 1932. A la cabeza estuvo Carlos Mérida, fue difícil hacer hincapié en la tendencia mexicanista o nacionalista mediante un sistema técnico que permitiera la vinculación productiva de la danza con la cultura nacional. Pues no se puso atención en la enseñanza exclusivamente del ballet clásico, y sí se permitió una interesante diversificación: Hipolite Zybine estaba a cargo de la técnica de baile,⁶⁸ Gloria Campobello de los bailes mexicanos; Agustín Lozano era maestro de plástica escénica junto con Carlos Orozco Romero; Rafael Díaz enseñaba bailes populares extranjeros y Evelyn Eastin, baile teatral. Francisco Domínguez enseñaba música popular.

Los distintos grupos, apunta Dallal, además contaban con excelentes pianistas acompañantes y ejecutantes: Ángela Tercero, Consuelo Cuevas y Jesús Durón Ruiz. La influencia de Duncan exigió por otra parte, que los alumnos fuesen iniciados en las danzas griegas y también se tomaron en cuenta el baile acrobático y la pantomima, es esta escuela oficial la que atrae fundamentalmente a las nuevas generaciones. La nueva institución se sustenta en una idea general acertada: la danza mexicana debe y puede surgir a partir de las raíces nacionalistas.⁶⁹

67 *Ibíd*, p. 118.

68 Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX*, p. 99.

69 *Ibíd*, p. 100.

Para ingresar como alumno a la Escuela Nacional de Danza se debía haber cursado la enseñanza primaria completa, tener de 12 a 19 años y estar en perfectas condiciones físicas. Los horarios que cubrían los trabajos de la escuela fueron de las 17:00 a las 21:00 horas. Con el tiempo, se convirtieron en un feudo exclusivo de las hermanas Campobello.⁷⁰

En 1934 se presenta ante el público el primer programa de la Escuela Nacional de Danza, además se expusieron las siguientes obras: cinco pasos de danza, bailes istmeños (coreografías de Nellie Campobello), la danza de las malinches (coreografía de Gloria Campobello), y la virgen de las fieras (coreografía de Francisco Domínguez). Resulta interesante hacer notar que Nelly y Gloria Campobello fueron las primeras bailarinas en preocuparse por la preparación técnica de las artistas de la danza mexicana.⁷¹ En Europa y Estados Unidos estaba ya en auge la danza moderna, así que también se implementó ésta en la nueva escuela a cargo de Dora Duby.

La solemne inauguración del Palacio de Bellas Artes tuvo lugar, el 27 de septiembre de 1934⁷² ofreciendo un espectáculo. Ya que éste nuevo recinto era la adaptación la reconstrucción del Teatro Nacional, la gente se hallaba ante una construcción que expresaba, de nuevo, el asentamiento de un sistema político y social y solidario de los valores mexicano pero no ajenos a los avances del arte universal. Para el pueblo, la inauguración conllevaba la ratificación de los programas culturales echados a andar desde 1921, con José Vasconcelos.

2.7 Las Campobello

En la Escuela Nacional de las Campobello se buscó crear un ballet mexicano que fundado en la danza clásica, retomará las costumbres, las leyendas, las formas dancísticas ancestrales, y les otorgará un impulso moderno y más teatral. Este tipo de danza produjo obras singulares como el ballet 30-30,⁷³ que expresaba en un espectáculo grandioso la

70 *Ibíd*, p. 101.

71 *Ibíd*, p. 102.

72 Alberto Dallal, *La danza en México del siglo XX*, México, UNAM, p. 124.

73 Alberto Dallal, *Op. cit.*, p. 105.

lucha armada y la reconstrucción. Participaban grandes contingentes de seis escuelas que emocionaron al público y lo hicieron identificarse con la obra. Los autores de la coreografía fueron Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas, de la música Francisco Domínguez, y la dirección artística de Carlos González. Este ballet de masas se componía de tres cuadros: “Revolución”, “Siembra” y “Liberación”. En el primero, Nellie Campobello se convertía en la virgen roja descalza incendiaria que invitaba al pueblo a levantarse en armas; en el segundo, las sembradoras y campesinos cultivaban la tierra liberada; y en el tercero, encabezados por la virgen roja, campesinos, obreros y soldados formaban una polea, una hoz y un mar-tillo y cantaban “La internacional”⁷⁴

La Escuela de Danza tuvo una intensa actividad durante el cardenismo, tanto en las Brigadas Culturales como en los continuos actos oficiales que incluían manifestaciones artísticas, porque éstas, según el discurso del director del DBA, José Muñoz Cota, eran el medio idóneo para comprender y transformar la realidad.⁷⁵

Los antecedentes biográficos de Nellie y Gloria Campobello apoyan la búsqueda incesante de ambas por los campos de la creatividad y del arte. Vieron la Luz en la Sierra de Durango la población de San Miguel de Bocas. Las recias disciplinas, a las que fueron sometidas por el padre de ellas de origen inglés incluyeron la música y el baile⁷⁶ los conceptos en torno al arte de la danza que poseen las Campobello resultan suficientes para perdurar. Además, gozan de la asesoría y el consejo directo de dos personalidades del arte y de la cultura de México: el escritor Martín Luis Guzmán y el pintor José Clemente Orozco. Desde el punto de vista técnico, las Campobello aplicaron las enseñanzas de sus antiguos maestros: Linda Costa, Carmén Galé, Madame Potovich y Carol Adamcevsy.⁷⁷

De esta manera las hermanas Campobello fueron las primeras mujeres mexicanas que empezaron con la profesionalización de la danza, a través de la técnica clásica. En su escuela fomentaron un nacionalismo dictado por el Estado posrevolucionario. Tres son los fenómenos que marcan a la danza mexicana en 1934, antecedentes del fenómeno artístico que seis años después se echaría a andar con el nombre de Movimiento Mexicano de

74 Margarita Tortajada Quiroz, “Bailar, Revolución Mexicana”, p. 58.

75 *Ibíd.*, p. 59.

76 Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX*, México, UNAM, p. 107.

77 *Ibíd.*, p. 108.

Danza Moderna: 1) la inauguración del palacio de Bellas Artes. 2) la primera presentación organizada de los integrantes de la Escuela Nacional de danza, y 3) la visita al país de grandes estrellas de la danza mundial en todos sus géneros y modalidades, la danza mexicana tenía entonces, un panorama amplio y un camino luminoso por delante.

CAPÍTULO III. LA CULTURA FEMENINA Y LA DANZA MODERNA

3.1 Oficios y pretensiones de las mujeres

El modelo educativo imperante a finales del siglo XIX reprodujo la moral victoriana que reforzó los estereotipos femeninos y masculinos, así como las relaciones de subordinación y dominación masculina. A finales del siglo XIX, en opinión de Rivera, Calleros y Buenfil (2015) la mujer mexicana fue:

[...] representada bajo cánones victorianos que resaltaron a la mujer como amorosa y dedicada a las actividades maternas y el hogar. Su registro en los diarios y en la prensa destacó el rol como participante en actividades sociales, religiosas y en algunos casos como infractoras o en actividades impropias “de lo femenino”.⁷⁸

Sin embargo, la opinión generalizada de finales del siglo XIX reforzó la idea que las señoritas no tenían más carrera y futuro que el matrimonio que les estaba predestinado debido a su naturaleza inferior y sentimental. Las pocas opciones reales de trabajo que había para ellas seguían estando ligadas al papel de servir a los otros, como lo fueron las maestras, las costureras, enfermeras y secretarias, entre otros oficios de “cuello blanco”.

El siglo XX es de revoluciones significativas; en México señalan Rivera, Calleros y Buenfil, “la incursión de las mujeres fue no sólo en el espacio privado sino también en el

⁷⁸ Elva Rivera Gómez, Gabriela Calleros Buenfil y Consuelo Benavides Benavides, “La representación femenina en los diarios mexicanos *La Nación*, *El Pueblo* y *El Liberal* en los años 1912-1916”, en Tirado Villegas, Gloria A. y Elva Rivera Gómez (coords.), *Seguir la huellas. Hacia el centenario del Primer Congreso Feminista 1916-2016*, México, BUAP-UAS, 2015, p. 240.

ámbito de lo público. La participación de algunas de ellas contribuyó a romper paradigmas propios de su tiempo e incidió en la transformación paulatina de la cultura femenina más tarde.”⁷⁹

Por su parte, Gloria A. Tirado Villegas (2013) subraya que los estereotipos femeninos se reforzaron en el discurso dirigido a las trabajadoras domésticas y obreras en *El Obrero Mexicano*: “Hacer la felicidad de la familia, es la misión de la mujer del hogar. La casa que habitamos no es sólo para nosotros el techo que nos preserva de los rigores del sol y de la lluvia, sino que también es el albergue del alma, el refugio del espíritu”.⁸⁰

Durante el desarrollo industrial del porfiriato fue necesario capacitar mano de obra para las nuevas áreas industriales y del trabajo; así se crearon nuevos espacios educativos, la gran mayoría de éstos segregados por sexo, como las escuelas de Artes y Oficios, Escuelas Técnicas y Comerciales, así como los Colegios o Institutos Profesionales. Este escenario contribuyó para que algunas mujeres ingresaran a la educación y más tarde al mundo laboral como almacenistas, oficinistas, estudiantes de bachillerato, normales o colegios profesionales; sin embargo, siguió predominando la formación para el matrimonio y el hogar.

La primera guerra mundial trastocó la vida de las mujeres, principalmente en aquellos países protagonistas del conflicto. Ante la guerra y la crisis económica la industria del vestido tuvo que optimizar los procesos de producción, no sólo producir ropa para la guerra sino también paulatinamente trastocó las prácticas del vestir tanto en las mujeres como en los hombres.

En este contexto, según Elsa Muñiz, las mujeres dejaron de usar el corsé, y se impuso la moda de vestidos entallados, zapatos de tacón alto y grueso y graciosos sobreritos,⁸¹ era otra época, pues las mujeres de cierto poder adquisitivo podían acudir al cine para conocer las tendencias de la moda, de los peinados y maquillaje.

79 *Op. Cit.*, p. 244.

80 Gloria A. Tirado Villegas, “Rebeldes o revolucionarias. Las mujeres en la ciudad de Puebla”, en *Revolucionarias fueron todas*, México, BUAP, 2013, p. 33.

81 Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder: México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México, UAM Unidad Azcapotzalco. Ed Porrúa, 2002, p 127.

Para el caso mexicano, la revolución fue un proceso en el que participaron las mujeres directa e indirectamente. Algunas lo hicieron políticamente, otras asumieron la jefaturas de familia ante la ausencia del marido. Otras más, las rebeldes letradas dirigieron y escribieron en revistas donde plasmaron los ideales libertarios para las mujeres.

En plena revolución mexicana, se realizaron dos congresos feministas en 1916. En éstos participaron profesoras y algunas intelectuales, entre quienes se ubica Hermila Galindo. Su biógrafa Rosa María Valles Ruiz señala que Elena Torres Cuellas y Salomé Carranza en representación de Galindo, cuando viajaban rumbo a Yucatán al Congreso Feminista, en Veracruz concedieron una entrevista. Ellas cuestionaron el papel histórico asignado a las mujeres: el matrimonio, la religión y pugnaron por la igualdad de las mujeres:

*La mujer no existe sino en el matrimonio. Socialmente, la mujer es un ornamento. Y, por fin, en lo que concierne a religiones, la mujer es una “oveja” y un arma excelente del pastor. La igualdad es inconclusa. Y, sobre todo, quiero exponer que esa igualdad no es absoluta: para los fines que persigue la mujer, el pretender su emancipación, las aptitudes que se necesitan tanto en el hombre como en la mujer son idénticas. El hombre no debe, ni por egoísmo, ni por conveniencia, negar la independencia que la mujer reclama, pues sería estúpido despreciar a la mujer como fuerza productora; y, además, es justicia que le sea concedido.*⁸² (Valles, 2013, 46).

Martha Eva Rocha por su parte sostiene que, Torres Cuéllar participó en el Primer Congreso Obrero Socialista realizado en Motul, del 29 al 31 de marzo de 1918, que tuvo como objetivo central la discusión de los principales problemas que afectaban a los

⁸² Rosa María Valles Ruiz, 1916. *Segundo Congreso Feminista de México, crónica centenaria*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013, p. 46.

trabajadores y proponer medidas idóneas para resolverlos. Rocha sostiene que, Elena fue la única mujer que participó en el Congreso como delegada donde tuvo una destacada participación en los temas quinto referente a la educación y sexto a la participación de las mujeres en las Ligas de Resistencia:

[...] Sobre el quinto tema, relativo a la educación, Elena apeló al principio de libertad y sostuvo la propuesta de creación de la Escuela Normal Socialista en la ciudad de Mérida, sostenida por las Ligas de Resistencia, la cual sería mixta y más que dogmática, los conocimientos se aprenderían de manera práctica. Los principios libertarios, la experimentación y la supresión de premios y castigos estaban inspirados en la escuela racionalista.

El sexto tema fue “Aceptación de la mujer obrera en las Ligas de Resistencia, cobrándole la mitad de la cuota fijada a los hombres y votar por ella en los puestos concejiles, después de transcurrido un año de pertenecer a su Liga. [...] De la mujer mexicana se argumentó que también era capaz de participar y comprometerse. Mientras que

*el hombre ha sufrido la tiranía de las leyes y el capital, la mujer [además] la oprobiosa tiranía de los esposos, de los padres y aún a veces de los hijos. Los gobiernos anteriores no han querido darle significación a los derechos que tiene la mujer como individualidad humana.*⁸³

Ana Lau (2011), refiere que Elena Torres Cuéllar presidió el Consejo Feminista Mexicano (CFM) que se unió al Partido Comunista Mexicano, donde dirigió el *Comunista*. En la Declaración de principios del CFM se subrayó “la emancipación social, económica y política que la mujer tiene que efectuar para lograr la libertad social de todos

83 La cita corresponde al Primer Congreso Obrero Socialista celebrado del 29 al 31 de marzo de 1918, p. 13, 67-74, en Martha Eva Rocha Islas, “La contribución de Elena Torres Cuéllar al feminismo mexicano. Una propuesta de investigación”, en Tirado Villegas, Gloria A. y Rivera Gómez, Elva (coords.), *Variiedad, diversidad. Acercamientos a los trabajos, actividades y condiciones de las mujeres en México. Siglos XIX y XX*, México, BUAP, 2017, p. 142.

los individuos”⁸⁴ Como se puede apreciar Torres Cuéllar fue una política que trastocó el deber ser de lo femenino en la izquierda mexicana de la década de los años veinte.

En la nueva cultura impulsada por las mujeres se plasmaron los ideales feministas. Por ejemplo Concepción García y Ontiveros, fundó *Las Hijas de Anáhuac* (1873-1874); Concepción Gimeno de Flaquer dirigió *El Álbum de la Mujer* (1883-1901); Laureana Wright de Kleinhans hizo lo propio en *Violetas de Anáhuac* (1887-1889); Guadalupe F. Vda. De Gómez Vergara, plasmó sus ideales en *El Periódico de las Señoras* (1896). En el siglo XX, Juana Bélem Gutiérrez de Mendoza, en *Vesper* (1901-1932) escribió sus ideas antiporfiristas y revolucionarias; Hermila Galindo, en la *Mujer Moderna* (1915-1919) promovió los ideales feministas y constitucionalistas.⁸⁵ Muchas de ellas sentaron las bases de la lucha de las mujeres por la ciudadanía, que inspiró a los siguientes movimientos del siglo.

A mediados de los años treinta del siglo XX, afirma Gabriela Cano, dos agrupaciones reclamaron mayor presencia y voz pública para las mujeres. Uno fue el Frente Único Pro-derechos de la mujer que congregó activistas del sufragio femenino, sindicalistas, maestras de escuela, obreras y campesinas y el otro fue el Ateneo de las mujeres, al que se integraron periodistas y escritoras muchas de ellas, con empleos de distinto nivel en oficinas públicas y que buscaban tener reconocimiento a su trabajo literario y periodístico.⁸⁶

Durante las primeras décadas del siglo XX se produjeron grandes cambios y nuevos escenarios para la participación política, económica y cultural de las mujeres.

84 Ana Lau Jaiven, “Mujeres, feminismo y sufragio en los años veinte”, en *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México, 1910-2010*, México, UAM–Xochimilco, ITACA, CONACYT, 2011, p. 72.

85 Rosa María Valles Ruiz, “Del hogar al espacio público; de lo femenino a lo feminista. Revistas en América Latina de las primeras décadas del siglo XX”, en Tirado Villegas, Gloria A. y Rivera Gómez, Elva (coords.). *Variedad, diversidad. Acercamientos a los trabajos, actividades y condiciones de las mujeres en México. Siglos XIX y XX*, México, BUAP, 2017, p. 175-177.

86 Gabriela Cano, “Es posible hacer la historia de las mujeres en la revolución mexicana”, en *La mujer en la Revolución Mexicana*, Agregar los datos faltantes, p.16.

3.2 Los discursos del cuerpo femenino

En la sociedad de finales del siglo XIX y de la revolución, la disputa ideológico-política se matuvo entre la preservación de las ideas conservadoras y morales devenidas de la cultura porfirista y las ideas precursoras feministas.

Durante la época porfiriana, el manual de Carreño fue el libro que guió la educación de las mujeres, principalmente de las élites. En la obra de este autor el cuerpo es intocable. En el manual se promueven normas de comportamiento moral femenino basado en la moral victoriana. Así se le instruye a las mujeres como moverse, hablar, mirar, comportarse en la sociedad y principalmente con el esposo y en la familia.

En el capítulo *¿quién sino dios ha creado el mundo y lo gobierna?*⁸⁷ Carreño antepone a Dios sobre todas las cosas y afirma que de él depende el mundo y las sociedades. Que a su vez no pueden progresar debido a la ignorancia mayor de todos los males pues señala que:

*[...] la mayor parte de las desgracias que afligen a la humanidad tienen su origen en la ignorancia [...] la ignorancia corrompe [...] apartándonos del conocimiento de lo verdadero y de lo bueno [...] nos entrega a los torpes impulsos de la vida material que es la vida de los errores, de la degradación y de los crímenes, por el contrario la ilustración nos encamina al bien y la felicidad, mostrándonos el crimen en toda su enormidad y la virtud en todo su esplendor.*⁸⁸

Es notorio que la educación doméstica de las mujeres sustentada en los parámetros biologicistas fue relevante, especialmente en la reproducción de los estereotipos femeninos dirigido a las mujeres de las élites. Al respecto Carreño señala que:

87 Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras*, p. 11.

88 *Ibíd*, p. 33-34.

[...] la mujer encierra en su ser todo lo que hay de más bello é interesante en la naturaleza humana, y es esencialmente dispuesta a la virtud, por su conformación física y moral y por la vida apacible que lleva, en su corazón encuentran digna morada las más eminentes cualidades sociales. Pero la naturaleza no le ha concedido éste privilegio, sino en cambio de grandes privaciones y sacrificios, y de gravísimos compromisos con la sociedad y si aparecen en ella con mayor brillo y realce las dotes de la buena educación, de la misma manera resaltan en todos sus actos, como la más leve mancha en el cristal, hasta aquellos defectos insignificantes que en el hombre podrían alguna vez pasar sin ser percibidos.⁸⁹

Carreño indica que las mujeres deben ser virtuosas y decentes, pues su naturaleza así lo exige, por ejemplo reproduce el “deber ser” de lo femenino como exclusivo para las mujeres en el hogar:

[...] del arreglo de la casa en general, es infinitamente más responsable la mujer que el hombre. La mujer consagrada especialmente a la inmediata dirección de los asuntos domésticos, puede emplear siempre en oportunidad todos los medios necesarios para mantener el orden, e impedir que se quebranten las reglas que aquí recomendamos.⁹⁰

Y, además privilegia el papel abnegado de la mujer y recomienda la prudencia, así como censura la conversación a solas con un hombre:

89 *Ibíd*, p. 48.

90 *Ibíd*, p. 97.

La mujer debe educarse en los principios del gobierno domésticos y ensayarse en sus prácticas desde la más tierna edad.⁹¹ En ninguna hora es decente ni bien visto que una mujer aparezca habitualmente en la ventana a solas con un hombre [...] tampoco es lícito a una mujer en ninguna circunstancia, aparecer conversando a solas con un hombre.⁹²

De esta manera, el manual de Carreño confinó a la mujer al hogar, donde ella debía ser prudente y decente, cualquier acto que contradijera este comportamiento era una falta de respeto a la sociedad.

El proceso de reconstrucción nacional abarcó la educación a las clases medias, por lo que dejó de ser exclusivamente de las elites. El manual de Carreño empezó a ser promovido en las clases medias por un lado; por el otro se buscó la perfección corporal que estuvo vinculada a dos necesidades: la de una población sana y la de una sociedad civilizada a la altura de las más modernas del mundo.⁹³ La fórmula salud del cuerpo, salud del alma era una idea muy presente en la sociedad porfiriana que se transmitió a la época revolucionaria.⁹⁴ Por otra parte, en relación a la salud y el cuerpo, Carreño concibió que “La salud y la robustez de los cuerpos son absolutamente indispensables para entregarnos [...] a todas las operaciones mentales que nos dan por resultado la instrucción en todos los ramos del saber humano [...] (y) sirve de base a la salud del alma.”⁹⁵ Así que de alguna manera se puede decir que hubo cierta apertura para que las mujeres, a través de las actividades físicas y la danza pudieran experimentar con su cuerpo desde los preceptos morales previstos en el manual de Carreño.

91 *Ibíd*, p. 121.

92 *Ibíd*, p. 122-123.

93 Elsa Muñiz, *Op. Cit.*, p.103.

94 Elsa Muñiz, p. 48.

95 *Op. Cit.*, p. 34-35.

3.3 El nacionalismo, la danza y el cuerpo femenino

La Revolución Mexicana fue un movimiento armado que puso fin al porfiriato y posteriormente, al triunfo y ascenso de la nueva clase en el poder promovió una política nacionalista en el país. El nuevo discurso reprodujo estereotipos de género, sin embargo, sentó las bases para la creación de una escuela de danza nacionalista moderna y contemporánea, donde jugaron un papel relevante algunas representantes nacionales y extranjeras.

Uno de los cambios que trajo la revolución fue la incorporación de las mujeres al discurso de la identidad nacional. El estado posrevolucionario promovió una ideología nacionalista que aglutinara al México heterogéneo en costumbres, lengua, tradiciones. Tanto para la alta cultura como la cultura popular se inventaron una serie de figuras y cuadros representativos de la mexicanidad, en donde estuvieron presentes las mujeres. En las diferentes manifestaciones artísticas se representó a la figura femenina bajo estereotipos tradicionales, y algunas figuras trastocaron el rol tradicionalmente asignado.

Así, por ejemplo, durante la visita de Ana Plavlova se mostró el baile popular resignificando la identidad nacional, como representativo del nuevo discurso cultural:

Consuela ver que nuestros bailes nacionales, que hasta ahora se cultivaban en teatros de barriada, mañana, en la peregrinación artística de Ana Pavlova, serán exportados, y que públicos extranjeros al aplaudirlos conocerán que México, el país de maravillosa vitalidad, tiene su arte propio que está a una inmensa distancia del mal intencionado calambur de un popular actor y de las insulsas obrillas en que

*como tema reglamentario aparecen los más abominables pelafustanes de nuestros bajos fondos sociales.*⁹⁶

Margarita Tortajada señala que desde el cuerpo se produce un lenguaje que lleva un ritmo y que puede prescindir de las palabras pero que implica siempre un discurso humano que fluye del cuerpo formando danza.⁹⁷ Por su parte Baz (2009, p. 14) relaciona la danza con el *mirar, mirarse y ser mirado*. El ser danzante, al mirar y ser mirado, deviene objeto de mirada y objeto de deseo.⁹⁸

Mientras que Didier Martin afirma que hay una relación estética entre el cuerpo, la danza y el deseo masculino; así como el uso sexual de las mujeres y agresión corporal y de salud de las mujeres. Él sostiene que:

[...] algunas danzas usan el cuerpo de las mujeres como objeto de mirada y de deseo de los hombres, de tal manera que la estética y el aspecto físico que se exige a las mujeres en la danza dependen de la estética y del aspecto físico dominante en el deseo masculino. Estos hechos conllevan el uso sexual de las mujeres, así como la agresión a su salud a causa de malsanas prácticas dietéticas y de trabajo físico agotador.⁹⁹

96 Alberto Dallal, *La Danza moderna en México*, México, UNAM, 2013, p. 3.

97 Margarita Tortajada, 2008, p. 39.

98 Baz, 2009, p. 14.

99 Didier Martín, 2013 en Oriol Fort i Marrugat, “Cuando danza y género comparten escenario”, en *AusArt Journal for Research in Art*, núm 3, 2015, p. 54-65.

Desde la perspectiva de Didier Martin se puede reafirmar que cada escuela dancística impone un modelo estético, donde el cuerpo juega un rol importante. Así por ejemplo cuando Sokolova, en México formó una escuela de danza moderna en la Casa del Artista, la cual duró ocho meses. Ella puso especial énfasis en una técnica corporal, es decir, entre la cabeza y el pecho, según sus alumnas:

[...] She was telling us that there is a light here [she points to the area of the chest above the sternum] that lights the whole face. You must never hold your head in such a way to cut off that light [...]. [...] Ella nos decía que hay una luz aquí [apuntaba al área del pecho arriba del esternón] esa luz ilumina toda la cara. Nunca debes mantener la cabeza de manera que corte esa luz [...].¹⁰⁰

Sin embargo es importante subrayar que desde el análisis feminista, la dicotomía mujeres/hombres, masculino/femenino se reproduce en la danza, de ahí que en una cultura patriarcal androcéntrica se plasma la dominación y la sumisión de la mujer en el escenario la mayoría de veces, pues se reafirma y reproduce tanto en la alta cultura y como en la cultura popular.

Así entonces, las mujeres representan en el escenario dancístico papeles de dominaciones y sumisiones sexuales, sociales, de clase y de etnia, que se pueden subvertir sostiene Oriol Fort.

Por lo anterior, en la cultura popular predominaron los festejos oficiales, al grado tal que se promovió la imagen del charro y la China poblana bailando varias parejas el son del jarabe tapatío interpretado por un mariachi. Ésta fue la imagen más común en la década de los años veinte y treinta. Fue entonces que se reforzó el estereotipo masculino del enamorado fanfarrón, pendenciero, borracho, jugador, cantor, y mujeriego. En cambio

100 Larry Warren. *Anna Sokolow The rebellious spirit*, Opa, Routledge, p. 70.

a las mujeres se les representó tímida, mordiendo el rebozo haciéndose pasar por víctima, y agradecida de los excesos de su charro.

Desde esta perspectiva podemos identificar que a las mujeres se les incorporo en el discurso nacional como parte de una visión totalizadora de la sociedad en los diversos ámbitos, no se dejó de relacionar a las mujeres a la vida familiar. Sin embargo veremos más adelante cómo la danza moderna a pesar de estar ligada a políticas del estado, le permitió a las mujeres salir al público, a través del autoconocimiento y apropiación de su cuerpo.

3.4. Las creadoras de la danza moderna en México

3.4.1 La llegada de la danza moderna a México: Waldeen y Sokolow

En la década de los años treinta la danza profesional siguió conservando las bases de la danza clásica, no obstante el fervor nacionalista mexicano atrajo entre otros, a la bailarina Waldeen. Ella en 1934 ofreció en el teatro Hidalgo de la ciudad de México una temporada de danzas que llamaron la atención por sus ingredientes plásticos, rítmicos y universalistas.¹⁰¹ Waldeen actuó acompañando al solista japonés Michio Ito, en cuya compañía estudió y trabajó durante tres años, exponiendo principalmente danzas folklóricas de origen japonés.

Waldeen percibió en México una fuente adecuada de inspiración. La cultura mexicana estaba llena de elementos propicios para la búsqueda de representatividad expresionista que aunque ya se había explotado no se había logrado completamente. Ella estudió danza clásica con Teodoro Kosloff (ballet de Moscú) y Vera Fredowa. Inició su carrera profesional bailando a los trece años en el propio Ballet de Kosoloff y en la

101 Dallal Alberto, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1993, p 112.

opera de los Ángeles. A los quince abandonó el lenguaje clásico e incursionó a la danza moderna en la línea centro europea de Von Laban y Mary Wigman, y tomó cursos intensivos con Harold Kreutzberg. Tras de trabajar con Michio Ito fue invitada, por la Secretaría de Educación Pública del gobierno mexicano, para organizar una escuela de danza moderna. Llegó al país en 1939 y al año siguiente dirigió el ballet de Bellas Artes. Su obra *La Coronela*, con música de Silvestre Revueltas, abrió brecha en la modalidad mexicanista, al incorporar la técnica de danza moderna los temas propios de la cultura de país.¹⁰²

Margarita Tortajada apunta que *La Coronela* estaba compuesta por cuatro episodios: “Damitas de aquellos tiempos”, que mostraba la sociedad porfirista; “Danza de los desheredados”, que representaba la injusticia social que vivían los y las campesinas, y su rebelión; “La pesadilla de don Ferruco”, donde *la Coronela* aparecía como la “encarnación del espíritu revolucionario”; y “Juicio final”, que condenaba al infierno a los “pecadores sociales” y mostraba el triunfo de la Coronela sobre ellos.¹⁰³

Waldeen inicia en la danza moderna a un grupo destacado de coreógrafos y bailarines mexicanos, entre quienes destacaron Guillermina Bravo y Josefina Lavalle. Así mismo su incansable capacidad creativa la conduce a destacar los temas de la revolución, la lucha de los campesinos, la recreación de las imágenes y los temas propios de la realidad política y social de México, que hasta ese momento no se había incorporado como temas en este género.

Un año clave para la danza mexicana fue 1939, pues en el prelude de la Segunda Guerra Mundial, una proporción considerable de la actividad artística mundial concentró sus objetivos en el continente Americano, en este contexto se abrevó el surgimiento de la danza moderna auténticamente mexicana, una danza que incorporó el tema mexicano a los elementos técnicos que en los Estados Unidos y Alemania habían desarrollado y divulgado Rth st Denis, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman. En este mismo año visitaron México un grupo de bailarines norteamericanos, entre quienes se encontraba Anna Sokolow. Ella entra en contacto con algunos escritores y artistas de la emigración

102 Alberto Dallal, *La danza en México del siglo XX*, p. 122.

103 Margarita Tortajada Quiroz, “Bailar, Revolución Mexicana”, p. 60.

española como José Bergamín y Rodolfo Halfter. Ellos la auxilian en la tarea de organizar un grupo que incorpore las formas y técnicas de la danza moderna en el país. Con el nombre de Paloma Azul y presenta *Don Lindo de Almeida*, *Aires tierno de Luigi*, *los pies de pluma* y *entre sombras anda el fuego*, sin embargo, en el mes de septiembre se disuelve el grupo.¹⁰⁴

En efecto, muchos intelectuales y artistas vieron con buenos ojos el surgimiento en México de la danza moderna y las obras que Anna Sokolow montó para la paloma Azul y las obras que Waldeen compuso para ella y sus discípulas mexicanas. Algunas de las jóvenes bailarinas que participaron en los grupos ya habían viajado por los Estados Unidos y algunos países de Europa. Por su parte, los funcionarios de la organización cultural mexicana, no sólo vieron la posibilidad sino percibieron la necesidad de adoptar las nuevas técnicas y actitudes que ofrecía la danza moderna para que en el país se montaran obras de gran envergadura.

Anna Sokolow permaneció unida a algunos artistas e intelectuales refugiados españoles en México. Esta vinculación resultó fundamental para entender el surgimiento del movimiento mexicano de danza moderna, el cual durante más de quince años desarrollo la creatividad y la euforia dancística del país, además reunió a los mejores artistas de la danza teatral y marcó la cultura del país.

Por su parte, Waldeen en febrero y marzo de 1939 adaptó sus interpretaciones a composiciones musicales de Beethoven y Bach, Charles Jones y Roy Harris.¹⁰⁵ En 1940 organizó la Escuela y el ballet de Bellas Artes. Al siguiente año realizó una gira por los Estados Unidos con un nuevo grupo bajo su dirección. En efecto el grupo trabajó ininterrumpidamente durante estos años, mientras Sokolow viajaba con frecuencia a México para montar coreografías. Una nueva generación de bailarinas surgía gracias a las enseñanzas de estas bailarinas bajo la influencia de la danza moderna. Durante todo este lapso, las actividades dancísticas recibieron el apoyo oficial.

En 1946 Walden se ausenta del país y, Guillermina Bravo y Ana Mérida fundaron el Ballet Waldeen. Sin embargo muchas familias consideraron que la danza era una

104 *Ibíd*, p. 131.

105 *Ibíd*, p. 123.

ocupación indigna para sus hijas y más aún de sus hijos¹⁰⁶ y por esta razón se disolvió. No obstante a principios de 1947 el gobierno mexicano creó la Academia de la Danza Mexicana. Ésta se caracterizó por impartir cursos de técnica clásica, danza moderna y danza regional. Sus primeras directoras fueron Guillermina Bravo y Ana Mérida, además destacaron Amalia Hernández, Martha Bracho, Martha Castro, Rosa Reyna y Raquel Gutiérrez.¹⁰⁷

En la Escuela Nacional de Danza, las Campobello prosiguieron el adiestramiento de nuevos cuadros dancísticos, además fundaron el Ballet de la ciudad de México en 1943, a partir del cual crearon y montaron obras con temas mexicanos y establecieron vínculos con maestros, bailarines y coreógrafos de otras latitudes, principalmente de los Estados Unidos, a pesar de esta iniciativa, ese año se disolvió el ballet de la ciudad de México.

Por su parte la Academia de la Danza Mexicana realizó dos presentaciones donde expusieron las siguientes obras: cuarteto opus 59 número 13, el pájaro y las doncellas, día de difuntos, el zanate, preludios y fugas, sonata número 7, el paraíso de los negros, danza de amor, en la boda, suite provenzal y sonatas, en 1948. Además impartió cursos a un buen número de alumnos. La academia se propuso preparar a sus bailarines en la técnica clásica para alcanzar los demás tipos de danza o tal vez para la creación de uno nuevo.¹⁰⁸

Siguiendo la cronología, en 1948 Guillermina Bravo, junto con un grupo de bailarines disidentes de la Academia de la Danza Mexicana, fundaron el Ballet Nacional de México, el cual buscó: la oposición a las formas meramente ilustrativas y superficiales de la danza clásica y la asunción de que la expresión artística debe cuestionar, criticar y tal vez políticamente la realidad social. Este acontecimiento marcó el desarrollo de la danza moderna.

Un año después, Fernando Wagner al ser nombrado jefe del departamento de danza del INBA organizó una temporada con las siguientes obras: fecundidad, laguna y el

106 *Ibíd*, p. 142-143.

107 *Ibíd*, p. 144.

108 *Ibíd*, p. 146.

venado, Sinfonía india, la madrugada del panadero, suite, norte, Don Juan, Tata Vasco, El Pájaro y Las Doncellas y Danza Fúnebre.¹⁰⁹

Finalmente, en 1950 con el nombramiento de Miguel Covarrubias, como jefe del departamento de danza del INBA, se marcó un hito en la historia de la danza mexicana. Por un lado, el amor de Covarrubias por el arte dancístico y por el otro, su enorme capacidad y entusiasmo como organizador, permitieron consolidar la danza mexicana. De inmediato ese mismo año Covarrubias invitó a José Limón a impartir cursos de coreografía y a presentar a su compañía en el palacio de Bellas Artes. En 1950, Limón al presentar su obra *La pavana del moro*, a partir de los cánones de la danza moderna, adaptó un tema clásico.¹¹⁰

3.4.2 Las mexicanas creadoras de la danza moderna en México

Se ha hablado ya de las extranjeras que iniciaron la danza profesional en México, de la importancia de Waldeen y Sokolow como las pioneras del movimiento moderno en México. Sin embargo, es importante visibilizar a todas aquellas mujeres que hicieron posible que este movimiento floreciera. *Mujeres de danza* combativa como las describe Tortajada en su libro con el mismo nombre¹¹¹ pues se valían de formas nuevas y revolucionarias, expresivas y vitales para expresar su sentir.

Entre las más destacadas encontramos a Rosa Reyna, Ana Mérida, Martha Bracho y Raquel Gutiérrez, quienes se convirtieron en las Sokolovas, mientras que Josefina Lavalle, Evelia Beristaín y Guillermina Bravo fueron las discípulas de Waldeen. Estas mujeres se conformaron como grupos antagónicos, pues se consideraban diferentes y se enfrentaban entre sí, quizá también como parte de la búsqueda de una identidad propia, todas partiendo de la lucha por defender su vocación artística.¹¹² Sin embargo, todas trabajaron por y para el mismo ideal: vivir a través de la danza.

109 *Ibíd*, p. 147.

110 *Ibíd*, p. 149.

111 Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, p. 225.

112 Margarita Tortajada Quiroz, “Bailar, Revolución Mexicana”, p. 60.

Rosa Reyna (ciudad de México, 1924) fue una niña cuando se inició en la técnica de la danza clásica como discípula de Hipólito Zybine. Estudió en la Escuela Nacional de Danza, así mismo estudió arquitectura. Supo aprovechar las enseñanzas de Anna Sokolow, Doris Humphrey, Martha Graham, José Limón, Merce Cunningham, y de Louis Horst. Como bailarina participó en diferentes compañías con papeles en más de ochenta obras como *Antígona* y *Misa Brevis* de José Limón, *Sueños* y *Poema* de Ana Sokolow, *Sensemaya* de Martha Bracho, *Amazonas* de Raquel Gutiérrez, entre otras. Como coreógrafa realizó más de treinta obras. Perteneció al Consejo Técnico Pedagógico de Bellas Artes y fue asesora Técnica en la construcción del Edificio de la Academia de Danza. Coreógrafa dentro de la expresión contemporánea en la Academia de la Danza Mexicana, también fue coordinadora artística y maestra de danza moderna en el ballet folclórico.¹¹³

Ana Mérida nació en 1924, también fue una de las protagonistas fundamentales del Movimiento Mexicano de Danza Moderna. Después de realizar sus estudios primarios, secundarios y de educación superior en México y en el estado de Texas, ingresó en 1936 a la Escuela Nacional de Danza en donde recibió enseñanzas de Zybine, las Campobello, Tesi Marcue, Linda Costa, Ernesto Agueros, Anton Dolin y Alicia Markova. En 1939 fue bailarina en el grupo Paloma Azul y antes de trabajar con Waldeen, fue maestra de danza en el Instituto Cinematográfico, dirigido por Celestino Gorostiza. Fue cofundadora, junto con Guillermina Bravo, de la Academia de Danza Mexicana (1947). En 1950 dirigió un grupo experimental de danza adscrito a la ADM. Además, encabezó el Ballet Bonampak en Chiapas en 1952. Tres años después organizó, dirigió y también bailó en el Ballet México. En 1958 organizó y dirigió el Ballet de Bellas Artes, ese mismo año se le nombró jefa del Departamento de danza del INBA. Durante la década de los sesenta organizó el Ballet Clásico de México, coordinó el Festival Mundial del Folklore en 1968, ese mismo año viajó a Etiopía y organizó un ballet folclórico ahí mismo. En 1972 coordinó el Primer Festival Cervantino y después de ingresar en el cine como actriz continuó sus trabajos como coreógrafa.¹¹⁴

113 Alberto Dallal, *La danza en México. Primera Parte*, UNAM, México, p.138.

114 *Ibíd*, p. 12-128.

Ana Mérida a diferencia de las mujeres de su generación no debió de enfrentarse a la oposición familiar, pues gracias a su padre Carlos Mérida tuvo contacto con la plástica, la música y la historia del arte y como ella afirma nació para la danza:

*[...] nací siendo (bailarina) y hube de canalizar el sentimiento artístico que herede. Me desarrollé siempre en un medio propicio y tanto mi hermana como yo comenzamos a bailar cuando tuvimos uso de razón. Nací marcada por el destino, tenía que ser bailarina o no ser nada.*¹¹⁵

Marta Bracho. Nació en México DF el 6 de febrero de 1927. En la Escuela Nacional de Danza curso sus primeros estudios y fue parte de la primera generación de egresados (1937). Ahí sus primeros maestros fueron Nellie y Gloria Campobello, Luis Felipe Obregón, Hipólito Zybin y Estrella Morales. En 1939 formó parte del grupo la Paloma Azul de Anna Sokolw.. En 1948 se incorporó a la Academia de Danza Mexicana. Un año después estreno su primera coreografía conjuntamente con Rosa Reyna “Suite”. Realizó estudios con Xavier Francis, José Limón, Doris Humprey y Lucas Hoving. En 1950 bailó con el ballet mexicano, además de remontar el renacuajo paseador (1951) y estrenar Sensemaya (1952). Fue becada en Conecticut College (1952) donde estudio con Doris Humprey y Merce Cunningham, Robert Cohen, Lucas Hoving y Lous Horst. En 1954 decidió irse a Hermosillo donde fundó la Academia de la Danza de la Universidad de Sonora e inicio una ardua labor como maestra, coreógrafa y luchadora de la danza. Ahí creo obras como idilio Yaqui, los Pájaros, Huapango y la Visita. Fue nombrada mujer del año en 1972 por el gobierno de Sonora y la Secretaría de Educación Pública, además fue merecedora del reconocimiento al mérito Académico (1984).¹¹⁶

No obstante, la danza también generó esa disyuntiva entre la maternidad o la danza, como fue el caso de Martha Bracho, quien afirma: *No pude fusionar los dos proyectos vida familiar y trabajo artístico, porque es muy difícil ser una buena artista y*

115 Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer*, p. 426.

116 Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, Ríos y raíces, México, CONACULTA, 1998, p. 207-210.

ser buena madre. Yo pensé: ahora; mi responsabilidad son mis hijos. En la vida, o se hace una cosa bien, o no se hace."¹¹⁷ Sin embargo fue parte de este movimiento cuando como maestra de danza fomento y defendió la actividad artística:

*Estaban en contra mía, toda la gente, pero como fue impuesta la clase como obligatoria a las chicas de la secundaria, entonces, tenían por fuerza que tomarla, aunque los padres no querían. Mis alumnas usaban unas faldas amplias y debajo se ponían pantalones para hacer clase [...] Eran todos contra mi, la iglesia y la sociedad era una cosa muy cerrada.*¹¹⁸

Raquel Gutiérrez. Nació en noviembre de 1924, estudio en la Escuela Nacional de Danza invitada por el maestro Hipólito Zybine, “*él me inicio en la danza y le debo lo que he sido pues me dejo una técnica muy pura y firme*”, terminó sus estudios, y al poco tiempo llegó Sokolow a México e inmediatamente se sintió identificada con la bailarina pues:

*Nunca había visto Danza Moderna. Recuerdo que cuando fui a Bellas Artes me impacto y llore de emoción, pues me dije esto es lo que a mi me gusta y lo que yo quiero bailar, pues confieso que siempre fui muy rebelde con las puntas pues no me gustaban nada y cuando tuve que componer lo hice descalza.*¹¹⁹

Cuando formaron el grupo de la Paloma Azul fue una de las integrantes. Bailó en las películas la corte del faraón y las abandonadas. En los viajes que hacía a Nueva York para estudiar Jazz y moderno conoció a José Limón. En 1952 vino la invitación de Doris

117 *Op. Cit. La danza en México. Primera Parte*, México, UNAM-INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, p. 214.

118 Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, Ríos y raíces, México, CONACULTA, 1998, p. 214.

119 *Ibíd*, p. 126-127.

Humprey para ir becada a Connecticut. Sus coreografías más importantes son *La madrugada del panadero, Lavalse, Huirapuru y el origen del Amazonas*.

Evelia Beristáin estudio en la Escuela Nacional de Danza, también fue una de las primeras alumnas de Waldeen y Bravo y con esta última compartió experiencias hasta 1951. Entre 1960 y 1964 vivió en Venezuela, a donde viajó contratada por el Ministerio del Trabajo de aquel país para dirigir al grupo de danzas de Venezuela, ahí junto con Grishka Holguín inicio el movimiento de danza moderna. A su regreso trabajo impartiendo cursos en diversos lugares como el Ballet Folclórico de Amalia Hernández. En 1973 ingresó como investigadora al FONADAN. Ella estuvo convencida de que su vocación fue la danza:

*Evelia, eres bailarina, ni hablar, yo no puedes hacer ninguna otra cosa en tu vida más que bailar. Sí, porque te sientes realizada. Gozas cada función. Gozas cada clase*¹²⁰. Y sabe que debe dedicarse a ella “ *Cuando uno tiene interés por el movimiento, por expresarse corporalmente, se te queda. Es como un vicio.* ¹²¹

Josefina Lavalle nació en la ciudad de México e inicio sus estudios de danza en la escuela dirigida por Nellie Campobello. Allí recibió enseñanzas de los profesores Luis Felipe Obregón, Linda Costa y Ernesto Agüeros. Paralelamente estudio Relaciones Internacionales en la Universidad Femenina, y arte y piano en otras escuelas. En 1938 se encontró con Guillermina Bravo, con la que compartió experiencias en el Ballet de Bellas Artes con Waldeen, un efímero Ballet del teatro de Bellas Artes, Ballet Waldeen, viajes de trabajo y de investigación de danzas y melodías populares por Oaxaca y Tehuantepec y la fundación de la Academia Mexicana de Danza, y el Ballet Nacional de México. Lavalle coexiste con los mejores coreógrafos del movimiento Mexicano de Danza

¹²⁰ *Ibíd*, p. 4.

¹²¹ Margarita Tortajada, (ed.). *Cuadernos del CID Danza, número diecinueve. Una vida dedicada a la danza*. México, CID Danza/INBA/UAM, 1988, p. 3.

moderna, fue directora de la Academia de Danza Mexicana y en 1973 fundó y dirigió el Fondo para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana. Ella refirió:

Waldeen me enseñó a aquilatar el valor que tiene la danza en todas las sociedades, gracias a sus enseñanzas muchas de sus alumnas y varias de mis compañeras encontramos una forma de vida, una mística, una razón para existir ¹²²

Magda Montoya. Nació en Juchitán, Oaxaca a mediados de los años treinta, inició sus estudios formales de danza clásica con los maestros rusos Grisha Navibach e Hipólito Zibyn. Sintió la danza como una forma natural y espontánea de expresarse, le parecía que así debía ser para todos. Magda fue miembro de una familia de distinguidas personalidades del teatro y la música, sobrina de María Teresa Montoya, siempre estuvo rodeada de un mundo de arte y disciplina. Al desaparecer el BBA, se integró al ballet del teatro de las artes del Sindicato Mexicano de Electricistas SME y dentro de él fundó el ballet infantil con los hijos de los trabajadores y lo dirigió de 1942 a 1950. Más tarde presentó un proyecto en la Universidad Autónoma de México, propuso la creación de una compañía de danza y una escuela que formará bailarines interdisciplinariamente, el cual fue aceptado. Algunas de las obras de esta compañía fueron homenaje a Clemente Orozco, el náhuatl herido, las cabezas trocadas, corona de espinas, la gallina ciega y murales de Orozco. En 1954 promovió la creación del ballet quinteto, formado por Rosa Reyna, Ana Mérida, José y Ricardo Silva y ella. También trabajó en la crítica periodística y en 1957 escribió su columna la danza en México en el Suplemento cultural de Excelsior.¹²³ Ella se expresa de la danza de la siguiente forma:

Bailé el sauce , una danza en la cual yo sentía que era un árbol , que todo mi pueblo era un árbol aprisionado en la tierra , y con un inmenso impulso para

122 Josefina Lavalle, *En Busca de la Danza Moderna: Dos ensayos*, Ríos y Raíces, México, INBA/CONACULTA, 2002, p. 25.

123 Margarita Tortajada, *Mujeres de danza combativa*, Ríos y raíces, México, CONACULTA, 1998, p. 30.

*crecer; que todo su follaje era la vitalidad que nos movía, que el viento que nos mueve es la vida misma , que un día nos permitirá desprendernos y ser.*¹²⁴

Guillermina Bravo. Nació en Chalcaltianguis, Veracruz, el 13 de noviembre de 1920. En sus viajes a la capital Guillermina conoció a grandes artistas de la época como María Teresa Montoya, Virginia Fabregas y Esperanza Iris. Establecida en la capital, su madre la llevo a estudiar en el colegio Williams donde se convirtió en Secretaria bilingüe una actividad propia de señoritas. Guillermina y su hermana asistieron a los grandes bailes como un adorno obligado para las “muchachas de sociedad”. Más tarde ingreso al Conservatorio Nacional de música. En 1936 su espíritu rebelde la llevo a ingresar a la Escuela Nacional de Danza, en 1940 se incorporó al grupo formado por Waldeen. En 1948 fundó el Ballet Nacional de México, del cual surgieron las principales figuras de la danza mexicana. Una vez alejada de los medios oficiales y burocráticos, emprendió una investigación y divulgación que la hace relacionarse con la producción cultural de los indígenas y llevarlos a escena. De esta manera, Bravo logró el antiguo sueño de los profesores itinerantes, de los precursores de la danza moderna. La obra de Guillermina Bravo requirió de estudios especializados. Ha definido los métodos de enseñanza, los conceptos y procedimientos de aprendizaje de su centro profesional. Así mismo, ha organizado vías de acceso y de experimentación para preparar e incorporar coreógrafos profesionales a la danza mexicana. Dejo de bailar en 1960 para dedicarse exclusivamente a la creación coreográfica.¹²⁵

Amalia Hernández Navarro. Nació en la ciudad de México el 19 de septiembre de 1917. Su padre fue un prominente hombre de negocios militar y político que alcanzó varios puestos importantes, fue senador dos veces por su estado, San Luis Potosí (1924 y 1945-1948) y por un breve periodo jefe del Departamento del Distrito Federal. Su madre Amalia Navarro nació en Chihuahua y fue una mujer de gran fuerza, muy estricta que dictaba la disciplina en la familia y se convirtió en líder de las madres futuras bailarinas compañeras de su hija. Amalia amaba a su carrera y el mejor consejo para sus hijas fue:

124 *Ibíd*, p. 33.

125 Alberto Dallal. *La danza en Mexico. Primera parte. Panorama Critico*, UNAM, 1982, p.115-117.

“las mujeres son madres y maestras”, así que sus hijos siguieron sus pasos. Sin embargo a Amalia Hernández no le satisfizo el destino que la tradición familiar le dictaba y abandonó la Escuela Normal.

Cuando tenía ocho años se puso una noche en las rodillas de su papá y dijo: “papá desearía tanto bailar, no me permitirás aprenderlo, es decir, estudiar el baile verdadero? Su respuesta fue:

*[...] sí Amalita, puedes muy bien aprender a bailar, pero con una sola condición: no debes bailar en otra parte que aquí en tu casa, nunca mostrar tus piernas y nunca exhibirte delante de los otros que no seamos tus tíos y yo.*¹²⁶

Por lo que tomó clases privadas, sin embargo, cuando dejó la normal la enviaron a San Antonio Texas, a estudiar, pero allá también se acercó al ballet y finalmente ingreso a la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes.

Cada una de estas mujeres tuvieron dificultades para dedicarse a la danza, sin embargo a pesar de los preceptos que la sociedad marcaba en esa época, lograron encontrar en ésta nueva danza: ese medio donde pudieron expresar su sentir.

126 Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de Mujer*, p. 424.

CAPÍTULO IV. EXPERIENCIAS EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

En este apartado se abordó la metodología cualitativa para conocer, a partir de las entrevistas, las experiencias de tres mujeres que estudiaron danza contemporánea, y su papel en la formación de profesionales en Puebla.

4.1 La investigación cualitativa

Desde un enfoque posmoderno, la entrevista de investigación cualitativa aparece como un lugar de construcción del conocimiento. Es un intercambio de visiones entre dos personas conversando sobre un tema común. Así entonces, la entrevista da acceso a la multiplicidad de narraciones locales plasmadas en el relato de historias¹²⁷ y se abre para un discurso y negociación del significado del mundo vivido, apunta Kvale (2011).

Los métodos cualitativos han tenido un desarrollo desde las diversas disciplinas. Algunas de éstas han centrado su atención en las técnicas de análisis social como son la observación participante, la entrevista a profundidad, el análisis del discurso, entre otras.

La metodología cualitativa siguiendo la propuesta de Kvale (2011), sostiene que la investigación elaborada bajo este postulado accede a las experiencias e interacciones en su contexto natural. Por lo tanto, la entrevista juega un papel sumamente relevante en la investigación que nos ocupa en este trabajo. El autor subraya que:

La entrevista es una conversación que tiene una estructura y un propósito determinado, por una parte: el entrevistador. Es una interacción profesional que va más allá del intercambio espontáneo de ideas [...] se convierte en un acercamiento basado en el interrogatorio cuidadoso y la escucha con el propósito de obtener

127 Steinar Kvale, *Las entrevistas en investigación cualitativa*, Madrid, Editorial Morata, p. 46.

*conocimiento meticulosamente comprobado. [...] es un lugar donde se construye conocimiento.*¹²⁸

Por lo tanto, la entrevista es un método que nos permite escuchar las experiencias e interpretar los significados vividos de los sujetos, en nuestro caso de algunas intérpretes de la danza en Puebla. El papel de quien entrevista es registrar e interpretar los significados; cómo se dice, observar y sobre todo ser capaz de interpretar las expresiones faciales y gestos corporales que realiza el entrevistado.

Así también, la entrevista se centra en temas específicos de la investigación donde el entrevistador mantiene una relación de poder con la persona entrevistada, además guía la conversación hacia temas específicos. De ahí la importancia del diseño de la investigación con entrevistas, Kvale propone siete etapas: 1. Organización temática. 2. Diseño. 3. Entrevista. 4. Transcripción. 5. Análisis. 6. Verificación y 7. Informe.¹²⁹

4.2 El diseño de la entrevista

El diseño de la entrevista fue semiestructurada para obtener descripciones del mundo de la vida de las entrevistadas. El guion de la entrevista semiestructurada refiere Kvale, las preguntas se relacionan con el “qué” de una entrevista, con las concepciones teóricas del tema de investigación y con el análisis posterior de la entrevista”.¹³⁰

El guion de la entrevista semiestructurada se organizó de acuerdo a tres temas. En la primera parte se elaboraron preguntas para conocer el perfil sociodemográfico de las entrevistadas. En la segunda se abordó al tema de la formación de la danza. Las preguntas se dirigieron para conocer la edad, el lugar y quiénes las formaron y cuáles fueron las técnicas que aprendieron en la danza. En el tercer apartado se indagó la relación entre la danza y el cuerpo. Se plantearon preguntas para conocer cuáles son las transformaciones del cuerpo en relación a la técnica y apropiación del cuerpo en la danza.

128 Steinar Kvale, *Op. Cit.*, p. 30.

129 Steinar, Kvale, *Op. Cit.*, p. 62.

130 Steinar, Kvale, *Op. Cit.*, p. 85.

Debido a la historia de vida y experiencia en la danza de la informante dos, en un segundo momento se realizó una segunda entrevista bajo un guion estructurado en dos partes. La primera parte para indagar el lenguaje corporal, a partir de los estereotipos en la danza contemporánea. Y la segunda se dedicó a recuperar los aportes a la danza contemporánea en Puebla.

4.3 Sujetos de estudio

Por cuestiones prácticas de la investigación se eligió a tres informantes. La informante 1 tiene 65 años, la dos 21 años y la 3, 30 años. Las tres son solteras. La primera nació en Santiago de Chile, la segunda en Puebla y la tercera en Teziutlán, Puebla. Es importante destacar que en el primer caso el padre es médico y la madre es nutrióloga; en el segundo el padre es veterinario y la madre enfermera; y el tercer caso ambos padres son profesores de primaria. Por lo que se puede inferir que las tres provienen de padres y madres con una formación profesional (tabla 1. Perfil sociodemográfico de las entrevistadas).

Figura 1. Perfil sociodemográfico de las entrevistas.					
Informante	Edad	Estado civil	Lugar de nacimiento	Ocupación	
				Padre	Madre
1	65 años	Soltera	Santiago de Chile	Médico	Nutrióloga
2	21 años	Soltera	Puebla	Veterinario	Enfermera
3	30 años	Soltera	Teziutlán	Profesor	Profesora

Fuente: elaboración propia.

La escolaridad de las entrevistadas es la siguiente: la informante 1 es maestra en Danza, la informante 2 es estudiante de sexto semestre de la Licenciatura en Danza, y la informante 3 es Licenciada en Danza contemporánea. La primera con una sólida formación, y las dos restantes, una en formación y otra con estudios concluidos. Por lo que su experiencia en la danza es diferente no sólo por la edad, sino también por la formación académica. A continuación revisaremos el contexto de la danza contemporánea en México y en la formación técnica de nuestras entrevistadas.

A continuación se presenta el contexto del periodo de estudio.

4.4 Contexto de la Danza contemporánea

Alberto Dallal sostiene que ya en la década de los años cincuenta, en México la danza moderna había logrado la exaltación del nacionalismo. La música, la escenografía la temática se había explotado en todo su esplendor, hasta agotar todas sus posibilidades. De igual manera los acontecimientos a nivel mundial llevaron a cuestionar a la danza moderna, y a crear una nueva danza, la danza contemporánea. La cual surgió como una evidente necesidad de superar los cánones que la danza moderna ya había establecido, practicado y desgraciadamente anquilosado.¹³¹

En México la transición de la danza moderna a la contemporánea esta relacionada con la llegada, de Xavier Francis, quien impulsa una nueva técnica más completa con los alumnos . Y coadyuva a las enseñanza de algunos profesores visitantes como David Wood. Asimismo, complementa y en algunos casos descubre, la técnica Graham, que algunos bailarines mexicanos van a aprender en la escuela de Martha Graham, en Nueva York.¹³²

Por otro lado, la danza contemporánea rompió los esquemas, que obligaba la danza teatral y se acogió a nuevo espacios. Sin duda esta nueva danza permitió que surgieran nuevas compañías, como el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, el cual pasó

131 Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1993, p. 112.

132 *Ibíd*, p. 94.

por diferentes facetas. Bravo clasificó su producción coreográfica en las siguientes “corrientes artísticas:

[...] nacionalistas, con obras realistas de temas sociales, de 1951 a 1957; no realista, con temas mágico-rituales, proveniente de las comunidades indígenas, de 1958 a 1963; la exploración de los diversos usos del coro, con temas didácticos, de 1964 a 1967. A partir de entonces siguió dos líneas de desarrollo, una que enfoca al hombre en su vida interior, manifestada a través de las relaciones críticas y oníricas y otra en la que explora el espacio escénico a través de formas geométricas (1967 a 1971).¹³³

El coreógrafo Luis Fandiño, del Ballet Nacional de México concibió la danza como un intento de movimiento puro; en ningún momento el cuerpo humano debe forzarse para hacer lo imposible sino lograr lo posible por medio de la naturalidad o la espontaneidad. Fandiño solo reconoció la influencia de Xavier Francis en su preparación. Él egreso de la compañía en 1975 para dirigir el Departamento de danza del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Veracruzana.¹³⁴

4.4 Experiencias en torno a la danza contemporánea

A continuación . Por lo que su experiencia en la danza es diferente no sólo por la edad, sino también por la formación académica.

La formación en la danza es muy importante, desde la temprana edad inicia la formación para adquirir la disciplina y técnica corporal La informante 1 refiere que ella inició a estudiar danza a los 9 años de edad; la informante 2 después de los 15 años; la informante 3 a los 8 años. Como se puede observar que la primera y la tercera iniciaron su formación desde la infancia.

¹³³ *Ibíd.*, p. 128.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 129.

También en la formación dancística, un papel muy importante lo juegan el profesorado y la técnica que promueven en cada uno de las escuelas. Para la informante 1, la influencia de los maestros en su formación en las diferentes etapas fue muy importante. Así se rememora a sus maestras y maestros: *“Mis maestros fueron Octavio Chingolesi, Patricio Funster, Joan Turner, Xavier Francis y Rodolfo Reyes.”*¹³⁵ Ellos fueron exponentes muy importantes de la danza moderna en México.

A diferencia de la primera, la informante 2 reconoce que la formación en la carrera, en la etapa formativa, el maestro que más influyó fue *“Edgar, es muy bueno. Lo admiro mucho. Tengo uno que me enseña hip hop, también es bueno. Braulio me enseña danza contemporánea. Aquí en la escuela solo tenemos materias como jazz, yoga, ballet y contemporáneo, y no hay más variedad.”*¹³⁶

Para la informante 3, los maestros que marcaron su formación fueron en danza clásica, jazz, comedia y teatro musical. Sin embargo, tuvo que viajar a la capital del país y formarse en los cursos de verano:

[...] la danza jazz con la maestra Ivonne Grallet. Ella impartía niveles básicos de danza clásica y posteriormente fueron las clases de jazz y comedia y teatro musical. [...] me forme con ella desde los ocho años.

A partir de los 15, que yo ya había decidido que era mi camino en la vida, empecé a tomar clases en el Distrito Federal con diferentes maestros en talleres formativos de verano. Ahí conocí a maestros como Saúl y Rodolfo Maya, Leticia Alvarado, Roberto Robles, Anna González, por mencionar algunos en estos momentos. Realmente ellos son figuras de la danza, a Benito González, son figuras de la danza contemporánea a nivel nacional y en esos momentos que yo era muy pequeña, me iba a formar en veranos largos, en los talleres precisamente de danza. Total que

135 Informante 1, Maestra en danza, 65 años.

136 Informante 2, Licenciatura en danza, 21 años.

*hacían los hermanos Maya y que con la colaboración de diferentes artistas muy importantes del medio, pues nos impartían clases.*¹³⁷

Durante la licenciatura, reconoció la informante 3, se consolidó su formación académica con maestros nacionales y extranjeros:

Después empecé a tomar clases, donde ya empecé mi formación profesional en la licenciatura en danza contemporánea en la Universidad Veracruzana, esto fue en el año 2007. Para ese entonces, yo ya tenía tablas de lo que era una formación en danza y pues ahí empecé a tomar ya más en regla y en forma, a dedicarme completamente a la danza. En ese momento tome clases, durante mi formación, fueron seis años en licenciatura; y durante ese tiempo tome clases con diferentes maestros, igual en técnica Graham con maestros de allá de Jalapa, maestros de México, después con maestros extranjeros. También con coreógrafos importantes entre los cuales puedo mencionar a Misael Rojas, a la maestra Ana Uribe, al maestro Alejandro Shuarts, a Francisco Córdova.

Baile unas de David Barron, de Magdalena Bretso. Tomé clases de ballet con la maestra Manuela Icon, con el maestro Orlando Nelson. [...] he tenido una actividad ininterrumpida dentro de la danza como bailarina.

Ella, además señala que como docente y coreógrafa ha participado en diferentes actividades, festivales nacionales e internacionales:

Como docente y apenas este año estoy incursionando en la coreografía. Durante mi formación esos son los maestros más importantes; el maestro Rodrigo Angoitia un pilar muy fuerte en la danza y en mi formación, la maestra Ángeles Anaya. He

137 Informante 3, Licenciatura en Danza Contemporánea, 30 años.

*participado en diferentes actividades y festivales nacionales e internacionales como bailarina y bueno es un poquito o creo que es mucho.*¹³⁸

La informante dos refiere que en Chile, se formó en la Facultad de Artes y después perteneció al Ballet Popular del gobierno de Salvador Allende. Tras el golpe de estado, y como hija de un destacado político, se vio obligada junto con su familia a exiliarse en México. Al llegar al país, ella experimentó la parte creadora e inmediatamente fue invitada a la Compañía de Danza de la Universidad Veracruzana, donde fue alumna de Rodolfo Reyes y Xavier Francis. De ésta manera inició su quehacer en la danza en México: [...] *la utilicé como un medio de expresión y denuncia de una serie de cosas, monte muchas coreografías en torno a las temáticas que consideraba yo eran problemas de vida no?*[...] ¹³⁹

La danza se convirtió en un escape a su tan cambiante y compleja situación, hasta dejar de interpretar, es decir, dejar de ser bailarina, para pasar al arte creativo a través, de la creación coreográfica. En este contexto ella fue invitada a fundar el taller coreografico en la Universidad Autónoma de Puebla:

*[...] la danza moderna arranca en Puebla con la puesta en marcha del taller coreográfico de la BUAP en el año 75 [1975], la maestra Sara Pardo, de origen argentino ya llevaba años en México y, ella invita a dos personas a Ann Axtman que estaba en la compañía de Xalapa, Veracruz y me invita a mí.*¹⁴⁰

A partir de entonces nuestra informante narra sus experiencias en los años de fundación de la danza en la UAP :

138 Informante 3, *Op. Cit.*

¹³⁹ Hernandez Gabriela.

¹⁴⁰ *Ibid.*

*[...] una de las experiencias más interesantes que tuvimos es que creamos una clase justo en el horario en que las secretarias del carolino y sus alrededores tenían su horario de comida. A esa hora nosotros dábamos clase, especialmente para ellas. Mira no sabes, nos llegó toda la gente de tesorería, del departamento de admisión. Habían como 30 mujeres, secretarias todas. En vez de tomar tu lunch (risas) porque ese era sus horario de lunch [...]*¹⁴¹

*El taller coreográfico fue muy importante por todo lo que aportó, porque esas secretarias cambiaron su chip de vida, estaban felices disfrutando de sí mismas y fue maravilloso.*¹⁴²

Otro aporte a destacar de nuestra informante, fue su contribución a la creación de la licenciatura en Danza, la cual fue importante en la formación de profesionales del área:

*[...] era necesario ¡eh!, generar una estructura con una orden sistematizado para la formación de bailarines, con el propósito de que se les brindara reconocimiento a su quehacer artístico y, al proceso que ellos debían tener para lograr ese ejercicio profesional. Sí la danza fuera reconocida como una profesión equivalente a cualquier otra, como medicina, antropología la que fuera.*¹⁴³

Otra contribución muy significativa a la Danza contemporánea fue la fundación de la Compañía de Danza Contemporánea, en el Complejo Cultural Universitario:

*[...] nuestra institución (cumple una gran función) al poner en marcha un complejo cultural como el nuestro, es que nosotros ofrecemos creación desde esa instancia. El Complejo Cultural como parte de una institución pública, no solo admite sino genera creación y de ahí su compromiso social, sin duda cumpliendo su función como institución de educación pública.*¹⁴⁴

¹⁴¹ Entrevista 2.

¹⁴² Ibíd

¹⁴³ ibíd

¹⁴⁴ Ibíd

En sus palabras experiencia podemos inferir el compromiso social que ha mantenido y, no sólo con las mujeres sino con la sociedad en general, al crear y difundir la danza en los diferentes espacios a lo largo de su vida dancística en México.

Un tema que llamó la atención fue cómo valoraron sus experiencias en relación al cuerpo y la danza. Desde su perspectiva ésta tuvo diversas connotaciones. Para la informante dos, implicó liberación, seguridad, y autoestima:

[...] me ha liberado en muchas partes, pues me ha vuelto un poco más segura, más confiada de mí, más atrevida, con una autoestima más alta, la verdad a como era antes y pues, a no darme por vencida al saber que tengo esto donde puedo liberarme, aquí puedo llevar todas estas emociones y sacarlas de una forma sana, es una forma de expresión muy importante para mí.¹⁴⁵

Para la informante uno, el cuerpo no se transforma, dota de nuevos sentidos al movimiento:

el cuerpo en realidad objetivamente no se transforma. [...] metafóricamente adquiere todo el movimiento que se realiza en escena, adquiere un nuevo sentido y de eso se trata justamente el carácter poético metafórico de la danza, donde un movimiento que es común en la calle en escena adquiere una nueva connotación, entonces el cuerpo objetivamente no se transforma, pero si dota de nuevos sentidos al movimiento. ¿Cómo se logra? Bueno hay que tener en primer lugar efectivamente un gran dominio corporal, una capacidad de concentración muy grande y una disposición para compartir infinita.¹⁴⁶

145 Informante 2, Licenciatura en danza, 21 años.

146 Informante 1, *Op. Cit.*

En cambio, para la informante dos, la relación del cuerpo con la danza significa transmitir lo que se siente y darle significado a partir de la conciencia corporal:

Más que nada siento como fluye. Por mi parte más que nada es el poder transmitir lo que estoy sintiendo y darle otro significado a cualquier otra palabra, que con un movimiento estoy diciendo muchísimas cosas dentro de mi danza, se siente que fluye que va y viene, son muchas emociones; pero que sé moverlas, es una conciencia corporal.¹⁴⁷

Según la informante tres, la relación cuerpo-danza se lleva a cabo, a través de un proceso de investigación dependiendo del baile, se trata de expresar una idea:

Creo que tiene que ser un proceso, ó sea, es un proceso de investigación dependiendo de que danza se va a bailar. En mi caso, yo soy bailarina de danza contemporánea, pues como el arte contemporáneo busca expresar una idea, entonces primero parte de esa idea, de eso que quiero expresar, ese discurso que quiero comunicar al público que me va a ver y, a partir de ello, busco un germen de movimiento.

A partir de ese germen de movimiento, empiezo a generar acciones de movimiento y esas acciones de movimiento empiezo a generar la danza. Entonces es por ello que es un proceso, va más allá de solo plasmar algo o ay me voy a hacer el amor, voy a expresar sobre el amor, si pero hay mucho tipos de amor, el amor fraternal, el amor de pareja, el amor eh a la familia, el amor al universo. ¿Qué tipo de amor?, entonces hay que definirlo, bueno, por ejemplo, voy a hablar sobre el amor hacia el universo. Voy a buscar un germen de movimiento que me permita representar con mi cuerpo el universo y cada quien lo puede tomar de diferente, alguien lo puede tomar desde un latido o alguien lo puede proyectar desde el estómago o desde el

147 Informante 2, *Op. Cit.*

*aparato nervioso, y, a partir de ello empiezas a generar, y bueno, qué movimiento, quizá una ondulación, y ésta te lleva a una coreografía. Y es a partir de ahí, donde se genera la danza. Es a partir de ahí, desde donde a mí me gusta generar danza porque solo es de esa manera donde uno puede conectar con el espectador la idea que quieres decir.*¹⁴⁸

Por lo tanto, cada una de las entrevistadas percibe la relación del cuerpo con la danza de diferente forma, de acuerdo con la formación técnica y la experiencia en la danza. Es importante destacar la experiencia de la entrevistada 3, quien recalcó que:

*“[...] la técnica permite apropiarse, [...] te ayuda a entender tu cuerpo,[...] cualquier técnica de movimiento te va a dar conciencia corporal y la conciencia espacial que no solo te va a servir en el momento de bailar, te va a servir en el momento de ir caminando en la calle para no tropezarte y no chocar con nadie, porque vas a ser consciente de tu espacio y del espacio en el que estas parada y esto te va a permitir fluir en todo lo que suceda a tu alrededor. [...]”*¹⁴⁹

Ahora bien, esta nueva técnica creada con la danza moderna permitió una nueva forma de entender y apropiarse del cuerpo, pues hubo algunos cambios, por ejemplo regresar a una técnica donde se va a exigir los mismos prototipos físicos que pide el ballet, entonces para la danza esto es una limitante. En palabras de nuestra informante uno:

“[...] empezamos a parecernos mucho a aquello que denostábamos de parte de la danza clásica, me explico. Este carácter homogéneo con cuerpos específicos, ¡ah! la inadmisibilidad de cierto prototipo físico que no encajaban y, bueno hoy día en general, insisto está claro que eso llegó a su punto culminante. No, hoy día

148 Informante 3. *Op. Cit.*

149 Informante 1. *Op. Cit.*

*muchos profesores de danza contemporánea exigen, -¡ah! y de danza moderna- de los cuerpos de los bailarines prototipos finalmente muy similares a los del ballet y aparte de eso, acarrear el problema de que los latinos en general, quedamos fuera ¡no! genéticamente fuera de ese prototipo y por lo tanto, en general nuestras producciones no son, no tienen un lugar preponderante en el mundo creativo, no. Ojo no por su falta de calidad, sino porque hay un estilo físico ya que no está encajando con lo que se espera de una bailarín, sea clásico o contemporáneo.*¹⁵⁰

Además, continúa en su narración señalando que la danza debe entender al sujeto como integral, no dual y regresar al ideal por los que fue creada la danza: “*La danza actualmente debe servirnos para “entendernos como un solo sujeto no dual sino único integral”, donde el cuerpo somos nosotros mismos, yo soy mi cuerpo, mi cuerpo soy yo.*”¹⁵¹

Algunos otros problemas con los que se enfrenta la danza actualmente, es que es un arte elitista y, se debe hacer un gran esfuerzo para que llegue al público en general, porque a los gobiernos no les conviene despertar una conciencia social, a través de este arte, destaca la entrevistada dos:

*[...] el sistema no atiende ni le interesa, y al contrario, genera actividades que frenan cualquier movimiento importante en este sentido, nos encontremos con frenos grandes, no dentro de la institución sino fuera, cuando de repente queremos ocupar el zócalo; y nos dicen que no, cuando queremos ir a la junta auxiliar, no se de x y bailar en la calle y, nos dicen que no, me entiendes[...].*¹⁵²

¹⁵⁰ Entrevista 2

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibid*

Por otro lado, aunque en la danza se sigan generando los estereotipos del varón conquistador y la mujer sublime encantadora, actualmente la danza ofrece otras posibilidades:

*“[...] la obra que gano es una obra que es capaz justamente de romper con estos roles de lo femenino y de lo masculino porque la obra misma no tiene ese principio no tiene nada que ver con un constructo narrativo ni anecdótico, ni siquiera eh eh temático, ni metafórico que tenga que ver con un asunto de genero ya, eh incluso yo pienso que la obra podría haber sido bailada enteramente por hombres o enteramente por mujeres o mixto como me toco verlo y eso no modifica la esencia de la propuesta entonces ahí si me queda claro que esta idea de la lo femenino albergado en la mujer y lo masculino ya no, ya no está presente es algo completamente diferente y no es lo único que he visto ya, pero donde si se abandona la idea esta de lo femenino en la mujer y lo masculino en el hombre ,si.
“153*

Para cada una de nuestras entrevistadas la danza ha sido una gran experiencia, que les ha permitido explorar y vivir su cuerpo, en la experiencia de una de ellas:

[...] es la manera de estar en el mundo [...] como me voy a parar en el mundo, como voy a ser Patricia Stay, si no es a través de la danza.¹⁵⁴ [...] La danza es mi esencia. Soy, es mi propio ser, no me entiendo si no es a través, de la danza.¹⁵⁵

¹⁵³ Entrevista 2

¹⁵⁴ Gabriela Hernández “Historia de vida de Patricia Stay Reino” Tesis de licenciatura

¹⁵⁵ Ibid. p.113

La danza moderna que nació a principios del siglo y evolucionó hasta convertirse en danza contemporánea llegó a ellas, ha sido vivida y, sobre todo en beneficio de la sociedad.

CONCLUSIONES

En primer lugar, concluimos que el género es una categoría de análisis que nos permite replantear la idea del cuerpo en la sociedad, particularmente en la danza. El género es una categoría analítica que contribuye a deconstruir y develar los sesgos androcéntricos en las interpretaciones científicas, además coadyuva a visibilizar los aportes de las mujeres en este caso en la danza. Así el género desde la antropología de Marta Lamas permitió profundizar y cuestionar esa construcción sociocultural de la diferencia sexual de las mujeres para ubicarlas en el rol de la danza. Por su parte el género desde la visión histórica de Joan Scott nos permitió comprender las relaciones de poder dentro de la danza que domino a la danza en aquel tiempo. Este control se dio principalmente en la danza clásica debido a que su técnica requería de cumplir ciertos códigos marcados desde hace muchos siglos atrás. En cambio, la danza moderna nació justamente como una forma de protesta de las reglas establecidas en el ballet y permitió movimientos más libres y desenvueltos.

En segundo lugar, consideramos que la danza es un arte universal, que ha estado presente en nuestro país desde los tiempos precolombinos hasta la actualidad. En Mesoamérica era una actividad sagrada, pues se asociaba a su cosmogonía, durante la conquista y colonia fue aprovechada por la religión cristiana como un método evangelizador. Durante los siglos siguientes hubo un sincretismo de danzas indígenas, africanas, españolas, nació el chotis, las redovas, las polkas y toda clase de combinaciones. Durante el porfiriato la situación para la danza cambio, debido a la creación de recintos teatrales, así por un lado encontramos la “danza culta” como los bailes de salón, y las galas de danza clásica con visitas extranjeras y por el otro el baile popular y el teatro de revista.

El panorama para la danza cambio durante la posrevolución, pues se creo un ambiente propicio para el nacimiento de la danza moderna mexicana como la visita de compañías de danza clásica.

En los años 20`s Anna Pavlova visito el país. Ella aprendió de una de las tiples el jarbe tapatío, baile representativo del país. Es cuando los gobiernos posrevolucionarios se percataron de la importancia de las artes como medio de cohesión del naciente estado, e

implementaron las misiones culturales las cuales se encargaban de investigar y difundir las artes y, de esta manera crear un Nacionalismo.

Aparte de las misiones culturales se creó la Escuela Nacional de Danza y se dio difusión a diferentes espectáculos que promoviera ese nacionalismo. Sin embargo va a ser con la llegada de Walden y Sokolow las cuales trajeron la danza moderna a partir de entonces de se crea La Academia de la Danza Mexicana y con ello la posibilidad de aprender una nueva técnica.

En tercer lugar consideramos que la danza moderna mexicana nació como un movimiento que permitió a las mujeres apropiarse de sus cuerpos a pesar de los discursos entorno “el deber ser femenino”, que si bien hubo una apertura, las mujeres siempre estuvieron en una relación de subordinación o sumisión. Oficinistas, almacenistas, costureras, obreras, algunas jefas del hogar. Otras tuvieron intensa actividad política, aun así las normas de urbanidad y buenas costumbres dejaron ser propias de la elite para llegar cada una de las mujeres y ser “decentes de su casa”. La moda las alcanzo y algunas copiaban el cabello corto y los “sombrecitos” elegantes para las mujeres de clase media. Finalmente el nacionalismo termino por incluirlas en ese discurso totalizador que fue aprovechado por estas mujeres bailarinas creadoras: Guillermina, Bravo, Josefina Lavalle,,Martha Bracho, Amalia Hernandez y Ana Merida.

Finalmente concluimos que el movimiento de la Danza Moderna Mexicana fue financiado por un estado nacionalista, que a mediados de los años 50’s ya estaba agotado, sin embargo, mujeres como Guillermina Bravo solo evolucionaron la misma idea, para crear la danza contemporánea, misma que ha llegado a nuestros días y sigue permitiendo a muchas mujeres bailarinas la creación, la liberación, la vida misma, tal es el caso de nuestras tres informantes de las cuales mediante una entrevista pudimos retomar sus testimonios entorno a la danza.

Los aportes de Patricia Estay son muy importantes, no sólo por iniciar la danza moderna, crear una licenciatura y coadyuvar a la difusión de la danza con la Compañía de Danza dentro del Complejo Cultural Universitario de la BUAP, sino por lo que ha significado para las mujeres, jóvenes adultos y niños, cambiar su visión de la vida a través de la danza.

El movimiento mexicano de danza moderna en los años 40's -fomentada y apoyada por el estado-, fue un logro gracias al esfuerzo y tenacidad de las mujeres bailarinas, llegando hasta nuestros días, no sólo formando a más mujeres para liberarse a través de ésta, sino que a través de ellas, la danza tiene un sinfín de posibilidades, es una forma de vivir que contribuye a enriquecer nuestra cultura y nuestra sociedad.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- Ario Garza, Mercado. *Manual de técnicas de Investigación para estudiantes de Ciencias Sociales, México*. México, El Colegio de México, 1970.
- Baril Jaques. *La danza moderna*. México, Paidós, 1987.
- Baz, Margarita. “Cuerpo y otredad en la danza”, en *Tramas*, 32, 2009, p. 13-30.
Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/6-477-6893biu.pdf
- Bourdieu Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Burke, Peter. *Formas de hacer historia*. México, Alianza Universidad, 1991, p. 11-37.
- Carreño. Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Gil editores, Lima, 1875.
- Islas, Hilda. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México, INBA/CONACULTA, 2001.
- Lamas Marta. *Cuerpo, diferencia sexual y género*. México, Ed. Taurus, 2002.
- Lamas, _____. ”Usos dificultades y posibilidades de la categoría género”, en *Revista de Estudios de Genero*. México, Universidad de Guadalajara, 2002, p. 10-65.
- Dallal, Alberto. *La danza moderna en México. Material de Lectura*. Serie Las Artes en México, núm. 1. México: UNAM, 2013, p. 1-31. Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf4/artes-1-dallal-danza.pdf>
- Dallal, _____. *La danza en México. Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*. México, UNAM, 1995.
- Dallal, _____. *La danza en México en el siglo XX*. México, Universidad Autónoma de México, 1995.
- Dallal, Alberto. *Como acercarse a la danza*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Dallal, Alberto. *La danza en México. Primera Parte*. México, UNAM, México, 1982.
- Dallal, _____. *La danza en México. Segunda parte*. México, Universidad Autónoma de México, 1989.

- Dallal, _____. *La danza Contra la muerte*. Mexico, UNAM, 1993.
- Dallal, Alberto. “Lo nacional como proyecto y realización en la danza mexicana de hoy”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 52. México: UNAM, 1983, p. 187-229. Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1181/1168>
- Dallal, _____. *La danza Moderna*. México, FCE, 1975.
- Fort, Oriol i Marrugat, “Cuando danza y género comparten escenario”, en *AusArt Journal for Research in Art*, núm 3, 2015, p. 54-65. Disponible en: <https://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/viewFile/14406/13129>
- Kvale, Steinar. *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Lau Jaiven, Ana. “Mujeres, feminismo y sufragio en los años veinte”, en *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México, 1910-2010*, México, UAM–Xochimilco, ITACA, CONACYT, 2011, p. 61-96.
- Lavalle, Josefina. *En busca de la danza Moderna. Dos ensayos*. Colección *Ríos y raíces*. México, INBA/CONCULTA, 2002.
- Moreno Morales, Martha Yunuén (2019 “Cuerpo y género en la Danza moderna mexicana (1930-1950)”. Disponible en: https://www.academia.edu/24669199/Cuerpo_y_g%C3%A9nero_en_la_Danza_moderna_mexicana_1930-1950
- Muñiz, Elsa. “Sexualidad y género. Motivos de estado 1920-1935”, en Ramos Escandón, Carmen. *Estudios Históricos sobre las mujeres*. México, Instituto Mora –UAM, 1992.
- Muñiz, _____. *Cuerpo, representación y poder: México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México, UAM Unidad Azcapotzalco. Ed Porrúa, 2002.
- Ramos Escandón, Carmen. *Género e historia. La historiografía sobre la mujer*. México, Instituto Mora-UAM, 2006.
- Rivera Gómez, Elva, Calleros Buenfil, Gabriela y Benavides Benavides Consuelo (2015). “La representación femenina en los diarios mexicanos *La Nación, El Pueblo y El Liberal* en los años 1912-1916”, en Tirado Villegas, Gloria A. y Elva Rivera Gómez (coords.). *Seguir la huellas. Hacia el centenario del Primer Congreso Feminista 1916-2016*. México, BUAP-UAS, p. 239-254.

- Rocha Islas, Martha Eva. “La contribución de Elena Torres Cuéllar al feminismo mexicano. Una propuesta de investigación”, en Tirado Villegas, Gloria A. y Rivera Gómez, Elva (coords.). *Variedad, diversidad. Acercamientos a los trabajos, actividades y condiciones de las mujeres en México. Siglos XIX y XX*. México, BUAP, 2017, p. 135-150.
- Scott, Joan. “El género una categoría útil para el análisis histórico”, en *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea* (traduc. Eugenio y Marta Portela), edicions Alfons el magnim, 1990, p. 2-72.
- Tirado Villegas, Gloria A. “Rebeldes o revolucionarias. Las mujeres en la ciudad de Puebla”, en *Revolucionarias fueron todas*. México, BUAP, 2013, p. 31-45.
- Tortajada Quiroz, Margarita. “Arte escénico: Las eras de Diaghilev y Covarrubias”, en *Investigación teatral*, vol. 1, núm. 1, México: INBA-CENIDI, 2011, p. 101-123. Disponible en:[file:///Users/user/Downloads/1037-5134-1-PB%20\(1\).pdf](file:///Users/user/Downloads/1037-5134-1-PB%20(1).pdf)
- Tortajada Quiroz, _____. “La Coronela de Waldeen. Una danza revolucionaria”, en *Casa del Tiempo*, vol.1, núm. 08. México: UNAM, 2008, p. 54-60. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/08 iv jun 2008/casa del tiempo el V num08 54 60.pdf>
- Tortajada Quiroz, _____. “La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces”, en *Casa del Tiempo*, vol. 8, núm. 95-96. México, UNAM, 2007, p. 73-80. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/95 96 dic ene 2007/casa del tiempo num95 96 73 80.pdf>
- Tortajada Quiroz, _____. “Las escuelas profesionales de Danza del INBA. Los orígenes”, en *Casa del Tiempo*, vol., núm. México: UNAM, 2005, p. 56-62. Disponible en:<http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/56.pdf>
- Tortajada Quiroz, _____. *Danza y Género*. México, Colegio de Bachilleres del Estado de Sinaloa, Dirección y Fomento de Cultura Regional, 2001.
- Tortajada Quiroz, _____. *Frutos de Mujer*. México, INBA/CONACULTA, colección Ríos y raíces, 2001.
- Tortajada Quiroz, _____. *Una Vida dedicada a la danza*. Cuadernos del CID Danza, núm. 19. México, Danza/INBA/UNAM, 1988.

- Tortajada Quiroz, _____. *La Danza Escénica de la Revolución Mexicana. Nacionalista y Vigorosa*. México, Editorial, 1987.
- Tortajada Quiroz, _____. *Mujeres de danza combativa*. México, INBA/CONACULTA, 1998.
- Valles Ruiz, Rosa María. “Del hogar al espacio público; de lo femenino a lo feminista. Revistas en América Latina de las primeras décadas del siglo XX”, en Tirado Villegas, Gloria A. y Rivera Gómez, Elva (coords.). *Variiedad, diversidad. Acercamientos a los trabajos, actividades y condiciones de las mujeres en México. Siglos XIX y XX*. México, BUAP, 2017, p. 173-188.
- Valles Ruiz, Rosa María. *1916. Segundo Congreso Feminista de México, crónica centenaria*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013.
- Warren, Larry. *Anna Sokolow The rebellious spirit*, Opa, Routledge. Disponible: <https://books.google.com.mx/books?id=J0N0KZX1gT8C&printsec=frontcover&dq=Larry+Warren:+Anna+Sokolow+The+rebellious+spirit&hl=es&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMIItqCGhaO4xwIVyBo-Ch13FwDs#v=onepage&q=Larry%20Warren%20Anna%20Sokolow%20The%20>

Periódicos

El diario del hogar, 01 marzo de 1882.

El Universal, 5 de abril de 1920.

Entrevistas

Patricia Lucía Estay Reyno

Ámbar Islas Cervantes

Leticia Ivone Domínguez Castañeda

ANEXO

Guion de entrevista

Ficha de identificación

Fecha:

Hora de inicio:

Hora de término:

Lugar de la entrevista:

Entrevistadora:

Transcriptora:

I. Datos generales

1. Nombre
2. Edad
3. Estado Civil
4. Lugar de nacimiento
5. Escolaridad
6. Nombre del padre y la madre
7. Edad del padre y la madre
8. Ocupación del padre y la madre

II. Formación en la danza

9. ¿A qué edad inició sus estudios en la danza?
10. ¿En dónde estudió danza?
11. ¿Quiénes fueron sus maestros/as en cada una de las etapas de su formación dancística?
12. ¿Durante su formación en danza qué técnicas aprendió?

III. Danza y Liberación del Cuerpo

14. ¿Cuándo interpreta la danza, cómo se transforma su cuerpo?
15. ¿Qué técnica dancística le permite apropiarte de tu cuerpo?
16. ¿Puede definir la danza con relación a su cuerpo?

GUIÓN DE ENTREVISTA PARTE II

Ficha de identificación

Fecha:

Hora de inicio:

Hora de termino:

Lugar de la entrevista:

Entrevistadora:

Transcriptora:

I. Danza y vivencias

1. ¿Qué es una metáfora corporal?
2. ¿Cuáles son los códigos de lenguaje de un bailarín?
3. ¿De qué manera logra comunicar con el espectador lo que desea transmitir?
4. ¿Cuáles son los estereotipos de femineidad que se manejan en la danza?
5. ¿Por qué Danza Contemporánea?
6. ¿Qué pasa, con un bailarín, cuando pasa el tiempo?

II. Danza y trayectoria

1. Puede platicar su experiencia en la Compañía de Danza de la Universidad de Jalapa
2. ¿Qué tan significativo fue para usted haber creado el taller coreográfico de la BUAP?
3. ¿Cómo se funda la Licenciatura en Danza en la BUAP?
4. ¿Quiénes han sido sus alumnas que han trascendido en la danza?
5. Y en la Compañía de Danza Contemporánea(CODACO) ¿Cuál ha sido el reto más grande al que se ha enfrentado?
6. ¿Cuáles son los aportes, que usted le deja a la Danza?

