

# resDanza

El **Turnout**

Teatralización  
de la **danza**  
**folklórica**  
en México

De danza por  
**Buenos Aires**

Tras el rastro  
del **Bolero**

La **evolución**  
de un **cuerpo**





**L**a satisfacción de lo que se hace y se va logrando es reflejo del constante trabajo en equipo y voluntad. La idea de hacer *resDanza* surgió de muchas ideas, inquietudes y elementos. Con esfuerzo

se logró juntar un pequeño grupo de maestras, incluyendo los encargados del diseño, edición, corrección y administración, pero en especial a varios colaboradores que han participado con sus artículos e información. Con frecuencia pensábamos en cómo hacer para que maestros, alumnos e investigadores se interesaran por publicar con nosotros. No es menos cierto que en ocasiones han sido solo tres, otras cinco y a veces diez, pero la alegría que se siente por cada aportación es muy grande. Sin duda, es apreciado y valorado.

Es bueno detenerse y evaluar el pasado, para luego seguir viendo hacia delante. Hemos pensado con frecuencia en el futuro de *resDanza*, buscando darle bases sólidas para desarrollarse y crecer de la mejor manera, siempre con el firme propósito de compartir la información. Por ello,



es importante resaltar lo agradecidas que nos sentimos con el apoyo que en un inicio recibimos por parte de la dirección de la Facultad de Artes, lo que ha permitido su financiamiento y difusión.

Esta edición número cinco ha sido un gran reto para *resDanza*, entre cambios y gestiones hemos conseguido tener excelentes resultados y esperamos mejorar aún más en el siguiente número. Debemos agradecer y reconocer el apoyo a aquellas personas que hicieron posible la continuación de esta revista y a quienes colaboraron en la misma.

Queremos finalizar dando las gracias a todos nuestros lectores, quienes son el incentivo fundamental de esta publicación y la razón para continuar el camino; decirles nuevamente: ¡bienvenidos!, y desearles que la disfruten tanto como nosotros lo hacemos al prepararla.

*resDanza*

**Yeny Ávila García, Blanca Laura Lee y Gabriela Ruiz González**

Diciembre 2016



Universidad Autónoma  
de Chihuahua

M.E. Luis Alberto Fierro Ramírez  
*Rector*

M.C. Javier Martínez Nevárez  
*Secretario General*

M.A.V. Raúl Sánchez Trillo  
*Director de Extensión y Difusión Cultural*

Dr. Roberto Lawrence Ransom Carty  
*Director de la Facultad de Artes*

M.A. Patricia Rocío  
Márquez Güereque  
*Secretaria de Extensión y Difusión*

M.A. Marcia Pamela  
Martínez Navarro  
*Secretaria Académica*

Ph.D. Patricia A. González Moreno  
*Secretaria de Investigación y Posgrado*

Lorena I. Chávez Molina  
*Secretaria Administrativa*

Lic. Alfonso R. Díaz Jáuregui  
*Secretario de Planeación*



#### **Consejo Editorial**

*Dirección* Grupo de Investigación de Danza  
*Coordinación* Yeny Ávila García  
*Gestión* Gabriela Ruiz González  
*Edición* Blanca Laura Lee  
*Colaboradores*  
David Abdiel Alcalá Castro  
Noé Guadalupe Alderete Ramírez

#### **Participan en esta edición**

Lic. Faustino Hernández García  
Lic. Georgina L. Montoya Campos  
Lic. Violeta Almendra Hinojos Avilés  
Lic. D.P.M. Rubén Abraham Quintero Gómez  
M.A. Gabriela Ruiz González  
M.A. Yeny Ávila García  
M.PSM. Blanca Laura Lee

#### **Colaboración**

Araceli Treviño Portillo

#### **Fotografía y Galería del Movimiento**

Araceli Treviño Portillo

#### **Logotipo**

Felipe Alcántar

#### **Diseño gráfico y revisión ortográfica y de estilo**

Jorge Villalobos/envés  
*Maqueta original* Gisela Iliana Franco Deándar

---

*resDanza* **resDanza**, año 3, número 5, es una publicación semestral, julio-diciembre 2016, editada por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, dirección: Escorza 900, Colonia Centro, C.p: 31000, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4400, URL: <http://fa.uach.mx/resdanza>. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo e ISSN en trámite, por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Lic. Ernesto Burrola Muñoz, Campus 1, Av. Universidad s/n, C.P. 31170, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4426, fecha de término de edición: 7 de marzo de 2017. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.

**TERCERA LLAMADA**

**DANZA UNIVERSITARIA**

El turnout	<b>7</b>
La evolución de un cuerpo	<b>11</b>

**EVOLUCIÓN**

Teatralización de la danza folklórica en México	<b>14</b>
--	-----------

**DE GIRA**

De danza por Buenos Aires	<b>30</b>
---------------------------	-----------

**CIERRA TELÓN**

Tras el rastro del bolero	<b>34</b>
---------------------------	-----------

**GALERÍA DEL MOVIMIENTO**

Escenas	<b>39</b>
---------	-----------



# El Turnout

Georgina L. Montoya Campos

## ¿Qué es?

**E**ste término es usado por los maestros de danza clásica para referirse a la máxima rotación externa de toda la pierna comenzando en la articulación de la cadera, y es conocido también como abertura, *en dehors* o rotación. Prácticamente todos los movimientos realizados en el ballet clásico se hacen con esta colocación que se enseña de inicio en forma estática y que luego evoluciona hacia movimientos tan básicos como el *demiplié* (movimiento en el que se flexionan parcialmente ambas piernas ejerciendo a la vez presión en el piso con los talones) y posteriormente a otros más complicados como el *fouetté ronds de jambe en tournant* (giro sobre

una pierna utilizando la otra como impulso para girar).

Consiste en la rotación hacia afuera de ambas piernas iniciando desde el fémur, tratando de lograr un ángulo de 180 grados entre ambos pies (juntando talones y separando las puntas sin descuidar la colocación o postura general del bailarín); para ello debe ser consciente de la manera correcta de trabajar la zona pélvica, es decir, la activación de la articulación coxofemoral que se integra de hueso coxal y fémur, y el reconocimiento de los músculos de la cadera, ya que un desarrollo muscular adecuado es indispensable para controlar dicha rotación.

## ¿Cuál es su origen?

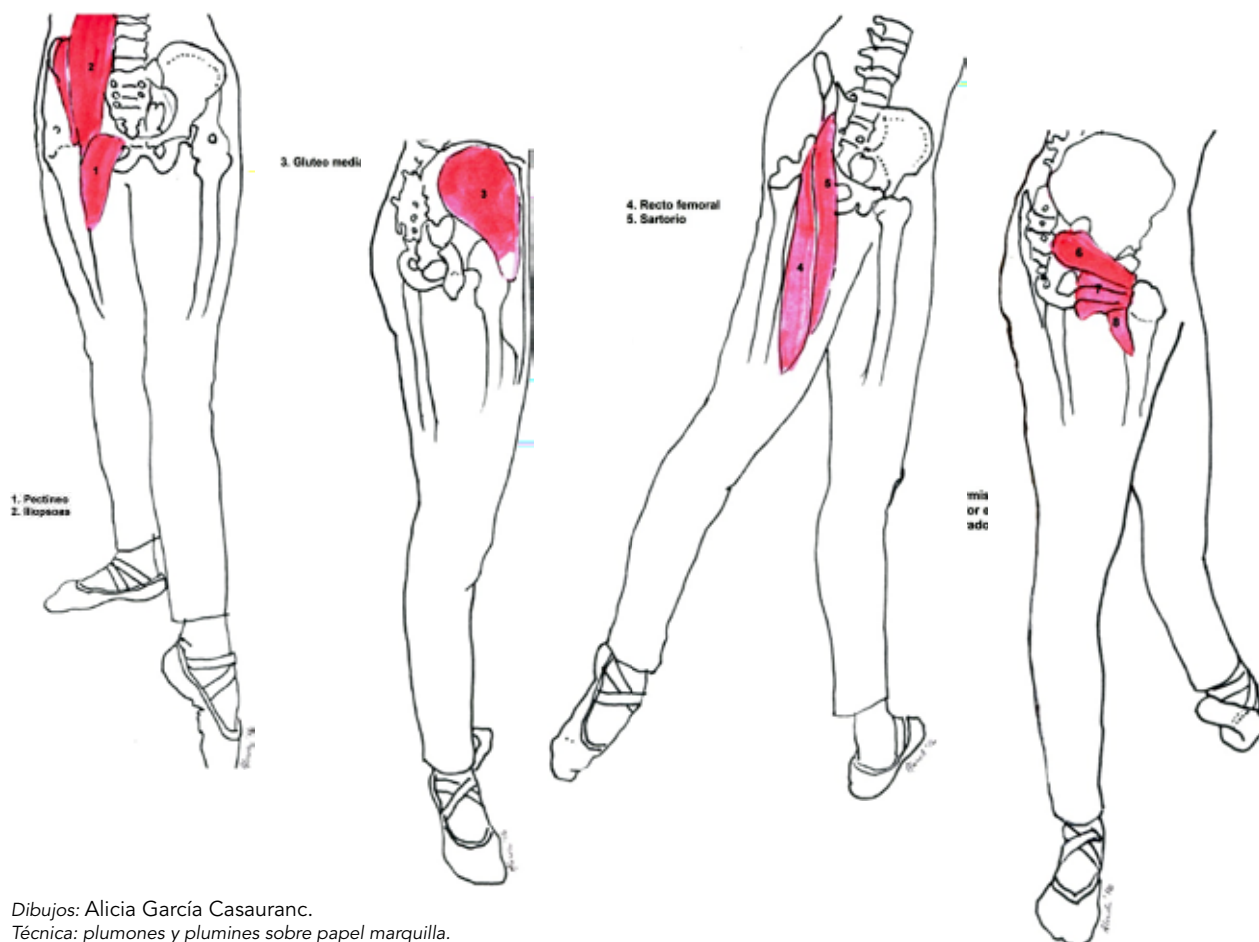
Los bailarines utilizan el *turnout* desde la época de las danzas cortesanas realizadas en los siglos XVI y XVII, a partir de entonces se desarrolló la técnica utilizando la rotación desde la cadera para incrementar el rango de movimiento.

La técnica que a la fecha admiramos es la que nos permite llevar el cuerpo al límite con sus grandes extensiones sin necesidad de desplazar la cadera o el torso (Minden, 2005). También permite realizar saltos atléticos y movimientos desafiantes.

El uso del *turnout* se vuelve entonces fundamental, no sin antes comprender cómo trabajar los cambios de peso, la colocación y control de la pelvis, ya que de lo contrario el cuerpo se verá limitado, desequilibrado o con riesgo de lesión.

## Músculos involucrados

Warren (1989) sugiere que la rotación se activa principalmente por seis músculos rotadores profundos de la cadera, pero que no se limita solo a ellos, pues la suma total de rango de rotación entre



Dibujos: Alicia García Casauranc.  
Técnica: plumones y plumines sobre papel marquilla.



cadera, rodilla, tibia, tobillo y pie es la que indica qué tanta facilidad natural se tiene para ejecutarlo.

*The Daily Bandha* (2013) indica los siguientes músculos como los encargados de activar y controlar el *en dehors* a la altura de la cadera: pectíneo, iliopsoas, glúteo mediano, recto femoral, sartorio, piriformis, rotador externo y cuadrado crural.

Al trabajar con mis alumnos, y una vez que la pelvis se encuentra alineada (tal como una de mis maestras en mi época de estudiante me indicó hacer), les solicito activar los aductores presionando una pierna contra la otra, lo cual permite visualizar el muslo aplanado. Ansford (1997) menciona esta misma indicación. Es importante destacar que frecuentemente se asume de forma incorrecta que el *turnout* se mantiene al contraer los glúteos (Warren, 1989), lo cual resulta en obtener una sensación de tensión y por tanto limitar el rango de movimiento.

### Uso correcto de *turnout*

Todo movimiento de ballet clásico es ejecutado con las piernas rotadas hacia afuera desde la cadera. El grado en que es posible girar las piernas sin causar lesión varía de acuerdo con la facilidad nata de cada bailarín (Warren, 1989).

La sensación de rotar debe venir de la cadera, con conciencia del trabajo y colocación correcta de la articulación coxofemoral, es decir, tener la sensación interna y “proteger” o “sellar” el movimiento con la activación de los glúteos; de lo contrario, si la sensación parte de los pies, la rotación se verá forzada en la rodilla, predisponiendo el cuerpo a las lesiones, o si la sensación parte del glúteo máximo el bailarín tendrá limitada su movilidad.

Minden (2005) menciona que la rotación comienza en la articulación de la cadera y continúa hacia abajo por la pierna hacia la rodilla, el tobillo y el pie, iniciando el movimiento por los músculos internos, y también refiere que solo unos cuantos bailarines tienen la capacidad de girar a 180 grados, sin embargo indica que es posible bailar muy bien con menor grado de rotación.


### Errores comunes al ejecutar el *turnout*

- Usar el glúteo máximo como músculo principal para trabajar el *en dehors*. Si bien es cierto que dicho músculo es el más grande involucrado, usarlo como iniciador del movimiento en realidad limita en vez de ayudar, favoreciendo la tensión en esa zona en lugar de sentirse colo-

- cado y con libertad de movimiento.
- Rotar desde los pies. Genera tensión corporal de abajo hacia arriba y crea gran estrés en tobillos y rodillas.
  - Flexionar las rodillas. Continuamente observo que el bailarín, en aras de rotar más, flexiona las rodillas para crear con sus pies un ángulo perfecto de 180° y posteriormente estira las piernas sin considerar que ello ocasiona gran riesgo de lesión, o bien, no logra estirar adecuadamente la rodilla, promoviendo que el pie se ruede o se “caiga el empeine”.
  - Rotar solo una pierna. Como consecuencia se trabaja más una pierna que la otra.
  - Meter o sacar la pelvis (anteversión y retroversión respectivamente) en lugar de solo buscar una colocación neutra o a la vertical. Esto genera sensaciones corporales incorrectas que además desequilibran la postura y comúnmente generan tensión innecesaria.
  - Tener las rodillas y/o torso “fuera de eje”, es decir, no tener el peso sobre los talones, lo cual evita tener las rodillas colocadas sobre los talones y a la vez ocasiona que el centro de masa esté mal colocado.
  - Descuidar la rotación de la pierna de base (Warren, 1989).

Frecuentemente se asume, de manera incorrecta, que la colocación

y control total de la rotación es mantenida por la contracción de los músculos de las nalgas. Si bien los glúteos ayudan a sostener las piernas giradas, son los músculos rotadores de la cadera los que tienen la batuta del movimiento (Warren, 1989).

Así pues, es importante insistir en que la sensación de rotación se debe tener en la parte interna a nivel articular, más hacia “adentro” que “afuera”. No se recomienda “apretar las nalgas” ya que ello limita el movimiento de la cadera, generando tensión general y/o descolocación de la pelvis, también puede conllevar deficiencias en la ejecución de la técnica, ocasionando vicios que a la larga son complicados de corregir, por lo que es esencial estar muy pendientes de la colocación del alumno. 

### Referencias

- ANSFORD, S.: *The Foundations of Classical Ballet Technique*, Royal Academy of Dancing, Londres, Inglaterra, 1997.
- MINDEN, E. G.: *The Ballet Companion*, Fireside, Nueva York, 2005.
- “Preventative Strategies for Lower Back Strains in Yoga: Part Two”, en *The Daily Bandha*, 15 nov. 2013, [http://bandha2.rssing.com/chan-9028304/all\\_p2.html](http://bandha2.rssing.com/chan-9028304/all_p2.html) (consulta: 17 ago. 2016).
- WARREN, G.: *Classical Ballet Technique*, University Press of Florida, Gainesville, FL, 1989.

| REFLEXIÓN |

# La evolución de un **cuerpo**

Violeta Almendra Hinojos Avilés

**E**l cuerpo en movimiento genera diferentes significados y significantes que construyen el diálogo cotidiano entre los seres humanos.

A través del lenguaje corporal se establecen vínculos fundamentales que definen las relaciones sociales en todos los niveles: cultural, político, económico, laboral, social. El movimiento impulsa la corporalidad a transmitir las ideas que fluyen desde el intelecto y se traducen por medio de la acción.

El cuerpo es y ha sido fuente de diversos referentes filosóficos que han evolucionado desde su concepción más primaria, desde el cuerpo visto como un contenedor de energía hasta el cuerpo como sujeto de transformaciones físicas que responden a los

parámetros de la estética moderna que son promovidos por una serie de estereotipos descontextualizados que atentan contra la esencia humana, generando rechazo, negación y confusión.

También su dimensión creadora y espiritual ha sido desvalorizada frente a los modelos fríos y reductores de los cuerpos como entes utilitarios y productores de bienes (o males) tangibles y rentables. Como instrumento de expresión y reflejo social, el cuerpo ha sufrido la marginación y la censura, a veces autoinfligida, a causa de una educación y crianza manipuladas que conllevan el nacimiento de tabúes y disputas territoriales que pugnan por la colonización del cuerpo desde la conquista de la mente. Esto hace que

Como instrumento de expresión y reflejo social, el cuerpo ha sufrido la marginación y la censura, a veces autoinfligida, a causa de una educación y crianza manipuladas que conllevan el nacimiento de tabúes

la fisicalidad humana se paralice en cuanto a sus destrezas y memoria instintiva, borrando inductivamente todo rastro de "animalidad" que nos ayuda en la supervivencia diaria pero que una vez soslayada nos deja indefensos ante la batalla cotidiana de la vorágine de la vida.

Históricamente, el cuerpo ha representado la fuente de conductas que han definido una época u otra. Socialmente, las posturas y el movimiento corporal pueden tener connotaciones de pertenencia hacia cierto grupo o actividad. Sexualmente, su conceptualización ha cambiado y revolucionado las certezas e imposiciones de otras décadas, exigiendo el ejercicio de la tolerancia, el respeto y la diversidad como obligación social.

Aunque nadie discute la capacidad de dar vida y lo finito del cuerpo, también estas facultades se han visto intervenidas y evolucionadas a tareas asistidas por implementos tecnológicos de vanguardia que dejan a la concepción y a la muerte como casos con más de una manera de llevarse a cabo. Y son


estas oportunidades de hacer con el cuerpo lo que la modernidad permita lo que induce a realizar la observación y reflexión acerca de las destrezas alcanzadas por los seres humanos usando las habilidades que cada vez parecen ser mayores y más extraordinarias, sobrepasando los límites hacia lo desconocido y extravagante. Nos movemos con un cuerpo que quiere ser otra cosa, no se contenta con ser lo que es.

Estas actitudes y formas que devienen de un cuerpo condicionado a querer "autotransformarse" a placer propio provocan la resistencia al dolor, la inconsciencia y la amnesia social-corporal, complicando la tarea fundamental del cuerpo como catalizador de emociones que generan perversiones y patologías propias del desenfreno, por el lado del que hace con su cuerpo lo que la libertad que las nuevas concepciones de derechos sobre el cuerpo provee, y la opresión por otro lado, que convence a los individuos de no expresarse ni moverse diferente, turbante sobre pena de prejuicios y segregación.



Cada día encontramos vacíos internos donde la identidad carece de apropiación de las gentilezas de nuestras personalidades, el hecho de que busquemos una aceptación cultural dentro de un mundo globalizado nos lleva a una situación de contaste y conflicto acerca de quién soy, qué quiero

Nos movemos con un cuerpo que quiere ser otra cosa, no se contenta con ser lo que es.

ser; todo esto se traduce en instantes y momentos volátiles. 



# Teatralización

*de la danza folklórica  
en México*

Lic. D. P. M. Rubén Abraham Quintero Gómez



## Danza folklórica mexicana, nacimiento

**P**ablo Parga menciona que la danza folklórica mexicana nació de las danzas tradicionales, convertidas en un producto clasificado entre lo académico y lo patriota (Parga, 2004).

La danza se desarrolló en los cines, carpas, teatros, hoteles para turistas y en palacios, pero sobre todo en las escuelas.

La danza folklórica ofrece sonrisas y lecciones de geografía, prehispanicismos e indigenismos, colorido y valentía, costumbrismo pintoresco y nostalgia pre-moderna pero, ante todo, la danza folklórica ofrece imágenes bonitas. Porque "bonito es el arte y bonito es México". ¡Como México no hay dos! (Parga, 2004:16).

La danza folklórica mexicana pasó por territorio de la educación física, cuando Hipólito Zybine presentó el 23 de diciembre de 1930 al director de Educación Física de la Secretaría de Educación Pública un proyecto para la organización de un *Ballet Mexicano* con el motivo de las celebraciones nacionales que incluía la Formación de la Escuela Plástica Dinámica; en la enseñanza de dicha escuela se abarcaron siete aspectos, de los cuales solo destacaron dos:



1. La técnica y virtuosidad de la escuela rusa de clásico, primordial para la enseñanza física.

2. Las danzas regionales de México.

El baile y la técnica figuraban a partir del primer año, se estudiaba desde los comienzos institucionales de la danza en México y el ballet clásico, las cuales eran imponentes en su enseñanza, y fue así como se dio a conocer el nacimiento del "Ballet Mexicano".

Para el 30 de enero de 1931 el Secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc, autorizó la formación de un grupo de maestros que formulara un programa para la enseñanza en las escuelas de la Secretaría y para la organización de un baile mexicano que pudiera presentarse en diversos festivales nacionales; este grupo fue constituido por los profesores Linda y Amelia Costa, Nellie y Gloria



Campobello, Eva González, Estrella Morales, Margarita Hernández, Guadalupe V. de Puchades, Hipólito Zybine, Alberto Muñoz y Enrique Vela, bajo la dirección de Jesús M. Acuña y Carlos González, y, para que se lograra el motivo de la creación de la escuela Plástica Dinámica, el 14 de febrero se presentó la obra "Ballet del árbol", en el Festival del Árbol, con el fin de nombrar la obra "Ballet mexicano".

El 25 de febrero Zybine presentó un proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica, una nueva versión relacionada con los aspectos de las danzas mexicanas para que ocuparan un lugar más destacado en México, señalando que

El estudio folklórico en México en lo que se refiere a danzas mexicanas está aportando el material necesario para formar el futuro ballet nacional [...] pero mientras no exista el grupo que interprete esta nueva modalidad de arte nacional, no podrá tener una completa realización [...] la Escuela Nacional de Plástica Dinámica [Parga, 2004:139].

Referente al programa de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica se presenta el siguiente esquema:

- Primer año.- Bailes mexicanos.
- Segundo año.- Bailes mexicanos y pasos característicos generales.
- Tercer año.- Bailes mexicanos y características generales, historia

de la cultura del arte de la música y bailes de los pueblos antiguos.

- Cuarto año.- Bailes mexicanos, característicos y antiguos.
- Quinto año.- Principios de especialización en bailes característicos, bailes antiguos.
- Sexto año.- Conocimiento de los instrumentos típicos nacionales, antiguos y modernos; excursiones a los museos para el estudio de los antiguos códices.

En los dos proyectos presentados hubo grandes diferencias, en este último se destaca más la participación de las danzas tradicionales mexicanas, "lo mexicano".<sup>1</sup> Dos meses después se iniciaron las actividades de la Escuela Plástica Dinámica pero sin obtener el título de "nacional", quedando conformada por: director, Carlos González; director técnico, Hipólito Zybin; auxiliares de la dirección técnica, Linda y Amelia Costa; maestras de bailes mexicanos, Nellie y Gloria Campobello, y gimnasia plástica, profesor Zapata; con respecto a lo escénico, Hipólito Zybine pretendía reconstruir las danzas mexicanas con el fin de desprenderlas de su origen y llevarlas a la teatralización para hacer una reconstrucción de lo mexicano.

<sup>1</sup> Lo mexicano: entendido temporalmente como danzas antiguas mexicanas, bailes característicos (regionales).



Para junio de 1931 la Escuela Plástica Dinámica enseñaba el baile clásico como parte del ballet mexicano; en el mismo mes y año se llevaron a cabo las presentaciones de los trabajos realizados en la escuela: Alberto Muñoz presentó "Jarana yucateca", Linda Costa preparó "Baile clásico", Estrella Morales bailó "Nocturno op. 9 n. 2" de Chopin, Enrique Vela presentó "Baile michoacano", Hipólito Zybine presentó "Ballet del árbol" y Nellie y Gloria Campobello presentaron "Venadito, ballet yaqui".

El grupo de Ballet Mexicano de la Escuela de Plástica Dinámica montó espectáculos escolares con distintos estilos, los maestros de dicha escuela tomaron como base la danza clásica considerando el montaje como ballet folklórico. Para esto, las danzas tradi-

cionales fueron reconstruidas para ser interpretadas escénicamente mediante el ballet clásico. Entonces, la danza folklórica mexicana es la lectura de lo ajeno y la reconstrucción desde lo propio.

Al iniciar el año de 1932 Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, y José Gorostiza, propusieron la creación del Consejo de Bellas Artes en sustitución de los Consejos Técnicos Consultivos, pretendiendo dar autonomía al departamento frente a la SEP y promover las creaciones artísticas, así como fortalecer la educación profesional de las artes. Así fue como Gorostiza impulsó una versión más elitista y profesional de la educación artística.

Paralelo a este proceso, las actividades de la Escuela Plástica Dinámica se suspendieron con el argumento de la baja economía, para esto el consejo que se acababa de crear tenía dos opciones: una creada por las hermanas Campobello, que consistía en integrar un grupo de bailarines profesionales, figurando entre ellos Nellie y Gloria, dedicándose a crear elementos coreográficos de las danzas regionales del país, y una Escuela Mexicana de Ballet. La segunda propuesta la planteó Carlos Chávez, quien formulaba que la escuela de danza debería aprovecharse para que los indígenas de cada región de la

república realizaran bailes que funcionaran como recreación en la escuela.

El 9 de febrero de 1932, el Consejo decidió reabrir la escuela con el objetivo de formar profesionales con la mejor técnica de baile, orientándolos a los trabajos de creación de lo mexicano. Los esfuerzos de Zybine en la Escuela de Danza dieron resultados; tomando elementos de su segundo proyecto, el maestro fue nombrado docente de la técnica de baile, Gloria Campobello fue nombrada profesora de bailes mexicanos y Nellie quedó como maestra de danza y auxiliar de la dirección de la escuela. Gloria y Nellie Campobello, con la ayuda de Francisco Domínguez (maestro investigador de música), sustentaron la escuela a partir del trabajo de investigación de las danzas de la época; en esta existencia de las danzas indígenas como producto actual encontraron una nueva alternativa teatral, con nuevas formas de movimientos mexicanos, que posteriormente se formarían como un nuevo estilo teatral surgido de la reconstrucción escénica de los bailes indígenas pero ejecutados bajo una técnica del ballet o lo moderno.

El proceso academizado de las danzas y bailes mexicanos desde el modelo propuesto por las hermanas Campobello estandarizó el movimiento corporal por las regiones geográficas o

por grupos étnicos, se le dio importancia a la ejecución de pasos extraídos de las danzas y bailes mexicanos a los que hacían referencia, al poco tiempo la estética en las danzas se convirtió en cuadros y estampas regionales para poder ser dignas de un escenario. Este fenómeno de academizar la danza mexicana en escuelas se dio con el fin de proyectar un trabajo dancístico en los foros teatrales. La academización de las danzas folklóricas es el paso a la teatralización en forma de espectáculo, hecho principalmente por las hermanas Campobello, Francisco Domínguez y Carlos Mérida, y para 1934 la Escuela de Danza ofreció nuevas perspectivas para teatralizar la danza folklórica:

- a) La ejecución de la danza teniendo como antecedente una monografía.
- b) La ejecución de bailes teniendo como hilo conductor un argumento.
- c) "El experimental mexicano" consiste en utilizar pasos y sonos seleccionados bajo un criterio de ser, es decir, los más característico.
- d) La conversión de la danza ritual en ballet.

En 1936 el Palacio de Bellas Artes abrió sus puertas por primera vez a la Escuela de Danza, presentando una se-

rie de ballets, danzas y bailes, las cuales se consideraron como el primer paso para la formación de un cuerpo del ballet mexicano, siendo el jefe del departamento José Muñoz; ahí mismo se manifestó una doble misión para la Escuela de Danza: preparar técnicamente a los alumnos para interpretar danzas y ballets y ser un amplio laboratorio de experimentación para todos los artistas mexicanos. Esta presentación conceptualizó la danza teatral en México:

- Danzas.- Es la escenificación que pretende la representación de ritualidad indígena vigente en ese tiempo.
- Bailes.- Trata de una coreografía elaborada a partir de los bailes regionales que son característicos de México.
- Ballet.- Coreografías que parten de elementos de diversas cuali-



dades, en este caso folklóricos, utilizando de manera libre la narración de una historia.

A partir de 1939 la danza se mezcló con estilos y formas dancísticas folklóricas, popularizadas por la Escuela de Danza y por la Compañía de Revista de Roberto Soto, presentando en 1937 "Rayando el sol" y "México a través de los siglos", ambas en el Palacio de Bellas Artes.

La danza folklórica se enriqueció por los danzantes genuinos a quienes presentó Josefina Lavallo en 1937 y 1939 en el Palacio de Bellas Artes. Dada la importancia de la presencia de las danzas mexicanas auténticas en el Palacio de Bellas Artes, es necesario señalar las danzas que enriquecieron el repertorio dancístico mexicano: "El pascola" de Sonora, "El arco" de Nayarit, "Concheros" del Distrito Federal, "Jardineros" de Oaxaca, "Sonajeros" de Jalisco, "Tlacololeros" de Guerrero, "La pluma" de Oaxaca y "Tarahumara" de Chihuahua.

En 1919, en el programa de "Fantasía mexicana", Anna Pavlova interpretó el "Jarabe tapatío" en puntas, dando un nuevo rumbo para la escenificación de la danza mexicana; esta posibilidad de interpretar un baile mexicano a partir del ballet clásico vinculó el trabajo tradicional con lo clásico y, a pesar de

la crítica, el baile mexicano se volvió un estatus artístico.

La llegada de Waldeen von Falkenstein Brooke y Anna Sokolow en 1939 dio un giro importante a la danza mexicana; por otro lado las hermanas Campobello plasmaron su experiencia académica en torno a las danzas indígenas en el libro *Ritmos indígenas de México en 1940*. Sokolow y Waldeen se iniciaron en los años 1939 y 1940 con proyectos coreográficos mexicanos; Sokolow creó el grupo La Paloma Azul cuando llegó a México .

En 1940 Sokolow y Waldeen hicieron que la producción coreográfica de la Escuela de Danza y Gloria y Nellie Campobello pasaran a segundo término en el panorama de la danza en México. Sokolow y Waldeen encontraron en México un campo florido, público educado por la danza, un gobierno entusiasmado por los trabajos dancísticos, pero, sobre todo, una gama de bailarines que con tan solo un año le dieron un giro a la vida dancística. Guillermina Bravo lo resume así: “Éramos muy jóvenes, teníamos menos de un año de entrenamiento con Waldeen. Simplemente fuimos instrumentos muy dóciles en sus manos”.

La danza mexicana es un instrumento de las ideologías nacionalistas determinadas de las distintas administraciones gubernamentales. Después

de 1940 la danza mexicana se desarrolló hasta que alcanzó el dominio de los “años de oro” de la danza, en esta etapa, lo regional o folklórico se insinuó en algunas coreografías, pero fue hasta 1952 cuando Amalia Hernández se refirió explícitamente en las danzas tradicionales mexicanas con las confesiones de sus coreografías del ballet o lo moderno; a partir de 1959 la compañía de Amalia Hernández presenta de manera continua su programa de teatro del Palacio de Bellas Artes. Amalia recibió el premio del Festival de las Naciones de París en 1961 y se convirtió en la representante cultural del gobierno mexicano.

Al pasar de los años realizó un estilo propio que años después se autodenominó Ballet Folklórico, estilo que sigue hasta la actualidad, y la mayor parte de la inspiración coreográfica de Amalia está basada en las danzas y bailes tradicionales mexicanos.

### Danza folklórica mexicana, un producto cotizado

La danza folklórica es una muestra de las culturas populares, que fueron llevadas al foro como atractivo turístico; tiene su origen en los pueblos indígenas y el uso de este material se expresó de forma teatral, esto se dio durante el siglo XX, y se incorporó a las escuelas

profesionales como la Escuela Nacional de Danza y la Academia de la Danza Mexicana.

José Gorostiza Alcalá, como Jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública en el año de 1937, promovió en el Palacio de Bellas Artes presentaciones de grupos danzantes dirigidos por Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta; posteriormente a estas funciones siguieron las presentaciones de grupos dancísticos folklóricos y grupos de danzas regionales.

Los grupos estaban formados por danzantes y presentaban repertorios "auténticos y tradicionales", alternando con grupos academizados y espectaculares como el Ballet de Xavier De León, pero el único grupo que logró asegurarse como representativo fue el Ballet Folklórico de México a cargo de Amalia Hernández.

Amalia Hernández participó en el Ballet Moderno de México con la dirección de Waldeen (1952), posteriormente Waldeen se separó de la compañía y Amalia Hernández tomó la dirección, dándole un giro drástico al trabajo de Waldeen y del Ballet Moderno de México.

En 1953 el ballet tuvo la segunda temporada de funciones en la Sala Chopin, el repertorio cambió notablemente, ahora con una gran importancia

en las obras de danza folklórica creadas por Amalia Hernández.

Raúl Flores Guerrero cuestionó el trabajo de Amalia y del Ballet Moderno diciendo que las obras eran muy distintas a la auténtica en el movimiento de la danza moderna mexicana. Para Flores lo moderno no era recorrer al folklorismo, sino buscar lo esencial de la tradición artística de un pueblo y traducirlo a los lineamientos de una creación original del coreógrafo. Criticó el zapateado veracruzano diciendo que solo eran desplazamientos y adaptación, lo cual no llevaba a una danza.

Como respuesta a esta crítica el Ballet Moderno de México estableció:

Con un criterio artístico que abarca los tres aspectos esenciales de todo el desarrollo cultural del país y ofrece algunas de las muestras más bellas de la música y la danza prehispánica, criolla y moderna... depurar y elevar a su verdadero nivel algunas de estas creaciones populares, ha sido el propósito de Amalia Hernández. [Tortajada, 1995, p. 475].

En forma simultánea al trabajo del Ballet Moderno de México, Amalia Hernández estaba formando el Ballet de México (1952) con un grupo de bailarines que provenían de la Academia de la Danza Mexicana, cuyo objetivo era presentarse en televisión. En 1954, con éxito Amalia logró presentarse en televisión con el Ballet de México,

patrocinado por el Banco del Ahorro Nacional, y en 1955 recibió el Premio de la Ciudad de México como “Mejor compañía de danza folclórica”.

Para 1957 Emilio Azcárraga, magnate de la televisión mexicana, hizo una inversión millonaria para la construcción de un estudio “A” de televisión donde se presentarían grupos de danza folklórica en vivo. Esta nueva empresa de danza moderna y ballet, de la cual es directora, bailarina y coreógrafa Amalia Hernández, surgió acorde a las necesidades de establecer, bajo el control directo de la televisión mexicana, grupos debidamente preparados para satisfacer las demandas de los patrocinadores al público mexicano y al extranjero; de este modo se contó con diferentes tipos de ballet nacionales e internacionales en distintos programas, en los repertorios se destacaba lo tradicional, ballets sobre puntas, danza folklórica, cubana, africana; danzas que hablan de las tradiciones y del sabor de nuestras raíces.

La estructura del Ballet de México de Amalia Hernández, quien preparaba el programa “México a través de los siglos”, retomó tres aspectos:

- Danza prehispánica.
- Danza de la Colonia.
- Danza folklórica y moderna.

Se pretendía expandir este trabajo al teatro, cine, giras nacionales e in-



ternacionales, pero no tuvo respuesta positiva de la televisora de Emilio Azcárraga. Sin embargo, en 1958 el Ballet de México siguió presentándose en la televisión, en programas patrocinados por la Ford Motor Company.

Posteriormente le ofrecieron hacer una película titulada *México lindo y querido*, Amalia coordinó a cinco ballets y entre los coreógrafos estaba Felipe Segura, quien incorporó a sus bailarines de Ballet Concierto a la Compañía de Amalia Hernández para seguir con éxito.

La Dirección General de Turismo de la Secretaría de Gobernación invitó al Ballet de México al festival de Montreal en 1958. En estas funciones el Ballet Moderno de México tuvo una gran aceptación entre el público, pero la crítica de profesionales en ese entonces no opinó lo mismo, decían que se



trataba de un cabaret de alta clase que, aunque recibió ovaciones de pie, no se consideraba cultura mexicana auténtica sino espectáculo para turistas, divertido y colorido.

En 1959 Amalia y Felipe volvieron a trabajar juntos, incorporando los ballets, haciendo uno solo con el mismo nombre de Ballet de México, presentándose en la revista "Fiesta musical" en el Nuevo Teatro Ideal. El trabajo que lograron juntos fue de gran importancia, pues desarrolló el profesionalismo del Ballet de México, fortaleciendo la técnica bajo la influencia y disciplina de Segura. La técnica clásica tomó fuerza de modo que bailarines clásicos se fueron incorporando al Ballet de México. Fue entonces cuando Amalia definió su línea de Ballet Folklórico, pues en el repertorio anterior resaltaba más la técnica de la danza moderna.

La formación del Ballet Folklórico de México fue impulsada por Álvarez Acosta, quien propuso a Felipe Segura que formara una sociedad con Amalia Hernández para enviar dicha compañía al Festival de las Américas en la ciudad de Chicago, organizado para los Juegos Deportivos Panamericanos. Fue Segura quien quedó como director artístico del Ballet Folklórico de México, trabajó en los montajes con la ayuda de Artemisa Barrios, quien incorporó bailarines de su compañía Ballet Concierto pensando le darían un mayor nivel técnico.

En el Palacio de Bellas Artes se exhibía la "Cortina de cristal Tiffany" y Celestino Gorostiza le propuso a Amalia Hernández presentarse con el Ballet Folklórico de México; su director Felipe Segura no aceptó la propuesta y decidió deslindarse del Ballet Folklórico de México, concentrándose en su Ballet Concierto de México. Al inicio de las funciones del Ballet Folklórico de México en el Palacio de Bellas Artes no obtuvieron gran éxito, fue hasta tiempo después cuando la gente se empezó a interesar en la propuesta de Amalia Hernández. El reconocimiento que había obtenido el ballet en el exterior de la república con el concepto de espectáculo de la danza tradicional ayudó a que el Instituto Nacional de Bellas Artes decidiera apoyar a dicha



compañía y veía la posibilidad de hacer inversión, pues el ballet tenía gran aceptación por parte de todo público y esto se reflejaba en taquilla. Gorostiza se dedicó al cien por ciento al ballet, convirtiéndose en el presidente de la compañía.

El interés de Gorostiza por la danza folklórica ya era de tiempo atrás, cuando fue director del Departamento de Bellas Artes y trasladó al Palacio de Bellas Artes a danzantes y músicos de grupos autóctonos, después siguió promoviendo la creación de un ballet folklórico. A él mismo, que también estaba a cargo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), correspondió la creación de este ballet. El ballet fue una creación de un hecho natural y necesario para la danza popular mexicana, se presentó con un alto plano de dignidad técnica y artística, de tal manera que la creación del ballet fue considerada como un producto del INBA, sin reconocer el trabajo que tenía la compañía anteriormente.

El gobierno de Adolfo López Mateos también dio apoyo a dicha compañía diciendo que “la danza folklórica es espectacular”; él mismo decretó la formación de la compañía, el INBA cumplió la disposición del presidente y eligió al Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández como representante oficial del país. Fue así que el

Ballet Folklórico de México nació por decreto presidencial. El interés de la burocracia política por la danza folklórica fue pensando que así el país tenía algo estético y que le daba una buena imagen al gobierno, pero antes de esto, Gorostiza intentó modificar la línea del Ballet de Bellas Artes y cuando esto sucedió el ballet entró en conflicto: se decía que Gorostiza quería acabar con lo moderno y seguir con lo regional, así fue como el INBA decidió que el Ballet de Bellas Artes no representara a México en el festival de Chicago, y así fue que el ballet de Amalia representó a nuestro país.

Para 1959-1960 Amalia invitó a participar a Guillermo Arriaga como director de escena y quedaron oficialmente al mando Amalia Hernández como directora general y coreógrafa, Celestino Gorostiza como presidente y Guillermo Arriaga como director de escena.

El Ballet Folklórico de Bellas Artes, a un año de excelente relación con el Instituto Nacional de Bellas Artes (1960), debutó como tal en el Palacio de Bellas Artes obteniendo gran éxito; las críticas fueron de lo mejor en la época, se dijo: “El Ballet Folklórico de México puede considerarse como una de las primeras expresiones del deseo del arte popular”.

En las críticas también salió a relucir que este tipo de evento relegaba al pueblo de

la corrupción y el olvido como base de un importante espectáculo. [Tortajada, 1995, p. 483].

El ballet fue creado por las autoridades gubernamentales para darle a México una imagen de riqueza cultural y colorido y no para salvaguardar la cultura popular.

El trabajo que desarrolló el ballet estaba sujeto a un riguroso entrenamiento supervisado por el titular del INBA, con el fin de mejorar la compañía que acababa de ser creada por el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, quien asignó a Amalia Hernández como directora del Ballet Folklórico de México.

Gorostiza pretendía eliminar las deformaciones de técnicas exóticas que introdujeron a nuestro folklor en cuestiones de las exigencias escénicas y el espectáculo, a pesar de que se entrenaba con la danza moderna y el ballet clásico.

En la creación del ballet se impusieron características que tenían que cumplir para presentar el folklor, como autenticidad y profesionalismo. La autenticidad tiene que estar subordinada por la noción del espectáculo y ningún detalle será dejado a la improvisación y el profesionalismo, no se debe confundir con vivir del ballet, todo profesional tiene derecho a vivir de su profesión, pero como profesional, no como vivi-

dor. El espectáculo que presentaba el INBA carecía de autenticidad y profesionalismo.

Estas condiciones fueron sustituidas por la adulteración, el mercantilismo y la improvisación. El espectáculo (o *show*) se mostró en tres partes: precortesiana, colonial y contemporánea, de las cuales las primeras dos están fuera de lugar como manifestaciones del folklor mexicano; de las precortesianas se decía que lo único rescatable era la danza con plumas y bailarinas con piernas desnudas; de lo colonial presentaba danzas de castañuelas y pandereta y no lo más representativo como el jarabe y, para terminar, en la compuesta por las danzas populares estuvo el cuadro de la Revolución que no fue del todo logrado, sino el que menos reparos ameritaba. Las causas de estas deformaciones fueron por la necesidad de hacer comerciales del espectáculo para los turistas, pues el INBA se propuso recuperar la inversión que había hecho.

El ballet fue utilizado principalmente en todas las presentaciones oficiales del gobierno como lo decretó López Mateos, las críticas fueron muchas, tanto negativas como positivas, especialmente sobre la autenticidad del ballet; se llegó a calificar a veces como espectáculo de revista y otras veces como representantes de las tradicio-

...la danza folklórica en México señala un discurso con el concepto de identidad nacional, e impuso nuevas formas dancísticas que muestran “lo mexicano”

nes nacionales. Los créditos de las funciones en 1960 fueron de Amalia Hernández en la dirección general y coreografía, Celestino Gorostiza como presidente, administración José Luis Payan, director de escena Guillermo Arriaga y 33 bailarines.

En 1961 se anunció una gira al Festival de Teatro de las Naciones de París, y por decisión del INBA acudió el Ballet Folklórico de México. El ballet triunfó en París como representante oficial de México y recibió el premio al “Mejor grupo folklórico”; posteriormente la gira se extendió a Alemania, por lo que se ausentaron del Palacio de Bellas Artes, donde ya figuraban en el programa permanente, y se anunció que se formaría una segunda compañía para responder a la petición de contratos y presentaciones que surgió en México. Guillermo Arriaga fue la cabeza para formar la nueva compañía con el mismo repertorio; tuvo pocas presentaciones, pero no se presentó como la “segunda compañía” sino con el nombre de Ballet Popular de México, con repertorio y obras de Arriaga y bajo la dirección y supervisión de Gorostiza.

El Ballet Popular de México dirigido por Gorostiza promovió que dieran funciones dominicales en lugar del Ballet Folklórico de México y, como era de esperarse, al regreso del ballet hubo enfrentamiento con el director del INBA. El interés de Gorostiza por la danza folklórica promovió la resurrección del Ballet Popular de México una vez que había roto con Amalia Hernández, por esta razón la nueva etapa del Ballet Popular de México sería, en cuestión de repertorio, exclusivo de danza folklórica. Arriaga se distanció del Ballet de Bellas Artes, oportunidad perfecta para resurgir como coreógrafo y director en la nueva versión del ballet, contaría con el apoyo de Gorostiza y el crédito sería para él.

Al regresar de París el Ballet Folklórico de México de Bellas Artes se siguió presentando con ese nombre el resto del año. Durante el año 1961 el Ballet Folklórico recibió infinidad de propuestas, como películas nacionales y extranjeras y funciones en diversos teatros; siguieron utilizando el ballet para las actividades oficiales del INBA, la SEP y la Presidencia de la República.

Las críticas al ballet no se pudieron ocultar, pero ahora se decía que era “un espectáculo folklórico superdotado” y que Amalia Hernández logró convertir en realidad un sueño que fue escrito hacía más de cuarenta años atrás, bajo la tutela del licenciado José Vasconcelos. Se intentó crear un espectáculo formado por bailarines y cantores de la ancha tierra mexicana, pero al parecer no tuvo el éxito esperado. Para el término de 1961 se anunció la apertura de la escuela de Amalia Hernández, Escuela de Danza Regional para posgrados y aspirantes en materias de administración, secciones de estudio, montajes de nuevas obras y actividades dentro y fuera del país.

En 1961, en una entrevista a Amalia sobre la estilización y la autenticidad de los bailes, decía que al trasladar una expresión popular al teatro se sacrifica



parte de su autenticidad para poder convertirla en espectáculos. “Nuestra misión consiste en conservar, pese a cualquier transformación, el verdadero espíritu de México”.

Para concluir, la danza folklórica en México responde a las políticas culturales, diseñadas por el Estado nacionalista; señala un discurso con el concepto de identidad nacional, por lo que impuso nuevas formas dancísticas que desde cierta posición muestran lo mexicano. Para México la presencia de Anna Pavlova en 1919 determinó una forma específica de representación y creación coreográfica a partir de los bailes mexicanos, el “Jarabe” que ejecutó en puntas con técnica de ballet creó una nueva forma escénica de ver lo mexicano, fue abordado y expuesto en una forma distinta a la fuente original.


Los maestros de la cultura física son quienes se dieron a la tarea de registrar las danzas y bailes tradicionales difundiendo una gran parte del repertorio; en este proceso las danzas fueron sometidas a mecanismos de academización por la educación física y la recreación artística. Para la academización de la danza tradicional durante los años setenta los maestros normalistas jugaron un papel determinante, ya que la danza folklórica aparecía como un contenido en los programas de educación física; así pues, esta educación fue

una clave importante en la difusión de costumbres y bailes de lo diverso que es México. Uno de los propósitos de incluir la danza folklórica al contenido de la educación física fue el de establecer una metodología de trabajo relacionada, y también se reconoce a la danza folklórica como una difusión y práctica teatral de divertimento o distracción. El teatro de revista fue también pieza importante para la publicidad de las danzas y bailes mexicanos, abarcando presentaciones de los músicos, el escenario tradicional, la creación y recreación dancística.

El folklor escénico de la danza calificó en las tradiciones y costumbres de un pueblo como pintorescas y también reconoció las diferencias culturales de los grupos que habitan la república mexicana, esto lo llevó a la teatralización, y por primera vez se mostró en los ambientes escolares, en teatros, auditorios y estadios.

Con la creación de la Escuela Plástica Dinámica entre 1931 y 1932 se renombró la Escuela de Danza, creció en cuanto a la formación de bailarines y profesores; dicha escuela representa una etapa de importancia en el proceso de la academización de la danza a la que posteriormente se le denominó "folklórica".

En el año de 1939 la danza mexicana ofreció alternativas escénicas tras la

llegada de Waldeen y Sokolow con el apoyo y la práctica del ballet moderno, con esto jugaron un papel de importancia coreográfica en la escena mexicana, la combinación de la técnica moderna con las distintas temáticas mexicanas marcó una nueva forma de nacionalismo escénico; la danza moderna marcó una distancia con la danza folklórica, logrando su máximo reconocimiento a partir de los años cincuenta con el trabajo de Amalia Hernández, cuya compañía recuperó lo folklórico, formando discursos escénicos con los elementos básicos de la danza clásica y moderna y abordando las temáticas folklóricas mexicanas. 

### Referencias bibliográficas

- DALLAL, Alberto: (1986). "El nacionalismo prolongado. El movimiento mexicano de danza moderna 1940-1955", en *IX Coloquio de Historia del Arte "En el nacionalismo y el arte mexicano"*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, D. F., 1986, pp. 297-346.
- PARGA, Pablo: *Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano (1921-1939)*, Conaculta, México, D. F., 2004.
- RAMOS, Roxana G.: *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA.1919-1945)*, Gra-pondi de México, S. C., México, D. F., 2009.
- TORTAJADA, Margarita: (1995). *Danza y poder*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentos e Información de la Danza "José Limón", Centro Nacional de las Artes, México, D. F., 1995.

# De danza por Buenos Aires

Gabriela Ruiz González

## Compañía Nacional de Danza Contemporánea

**A** un mes de haber llegado a la capital de Buenos Aires me encuentro con una gran diversidad cultural, las propuestas artísticas abundan y es inevitable que me sienta atraída, principalmente y casi en el momento de mi llegada, por buscar expresiones propias de la danza.

La Compañía Nacional de Danza Contemporánea, organismo artístico de la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación Argentina, bajo la dirección de Margarita Fernández en su temporada agosto-septiembre 2016, presentó su propuesta escénica "México 564. Ficciones imprecisas de algo que fue y nunca comenzó".

El nombre probablemente fue lo que en primer lugar llamó mi atención, pero no se trató de una puesta en escena que aludiera a la cultura mexicana, el título resulta ser la dirección del Centro Nacional de Música y la Danza, donde la compañía tiene su sede para funcio-

nes y entrenamientos. La sala Williams, de manera gratuita, ofreció bajo la dirección coreográfica de Daniel Payero Zaragoza esta propuesta. La sinopsis cita al filósofo contemporáneo Jacques Rancière: "Fingir no es proponer engaños, es elaborar estructuras intangibles. La poesía no tiene que rendir cuentas sobre la 'verdad' de lo que ella dice, porque en principio, está hecha no de imágenes o de enunciados, sino ficciones, es decir de arreglos entre los actores". Las sillas colocadas en el centro de la sala sin un orden aparente apuntan a todos los ángulos posibles, limitados elementos escénicos envuelven la atmósfera, sillas viejas, pequeños espejos en los estantes, un sillón, una vieja máquina de escribir en una mesa, un cenicero, hojas, un pianista... uno de los personajes sale y comienza a fumar su cigarrillo, al tiempo que pasea por una de las dimensiones que han creado; comienzan a salir más protagonistas, el pianista sigue tocando, entran y salen por las puertas, parece que cada uno tiene su propio discurso, curiosos solo

en pequeños y sutiles momentos de lo que ocurre a su alrededor, realizando al parecer funciones que deberían corresponder a su "verdad". Pasan por cada escenario propuesto en el viejo edificio –antes Biblioteca Nacional–, los bailarines se dan el lujo de azotar puertas, encender y apagar luces, pasear por los enormes estantes y pisos del magnífico edificio, parece que terminan por dejar la ajenidad ante las circunstancias y plantean acomodos primero entre pocos y que culminan en un caos de interacción grupal. No se maneja una gran complejidad del movimiento técnico y el fraseo, sin embargo el constante movimiento de personajes, elementos y el discurso corporal que han manejado durante 45 minutos los ocho bailarines mantienen la atención e incertidumbre de lo que pasará, de los convenidos, las estructuras y finalmente la propuesta de fingir.

### Universidad Nacional de las Artes

Creada en 1996 bajo el nombre de Instituto Universitario Nacional de Arte, fue reconocida en el 2014 como UNA, donde "conviven el Área Transdepartamental de Folklore y los departamentos de Artes Musicales y Sonoras, Artes Visuales, Artes Dramáticas, Artes del Movimiento [...] Departamento de Artes Audiovisuales y Áreas Transdeparta-

mentales de Formación Docente, Artes Multimediales y Crítica de Arte”.<sup>1</sup>

Dentro del departamento de Artes del Movimiento, en su departamento de Extensión y Bienestar, se ofrecen cursos abiertos a toda la comunidad que cubren diversas técnicas de la danza en todos los niveles, como: danza clásica, puntas, estiramiento, danza contemporánea, jazz, contacto improvisación, danza integradora, Pilates reformer, y para niños de 4 a 12 años iniciación a la danza.

La clase de contemporáneo avanzado la imparte el maestro Rodolfo Prantte. Su duración es de una hora y media y comienza con un calentamiento de yoga y ejercicios de concentración, luego continúan movimientos más dinámicos de pie y enfocados en el equilibrio. La técnica que el maestro señala manejar es una mezcla de estilos de la danza que a mi parecer son más cercanos al concepto de caída y recuperación, frases orgánicas reguladas por la respiración que entran y salen del piso de forma ligera. El grupo se compone en su mayoría de bailarines que no han tenido un entrenamiento preciso en técnica de la danza contemporánea, pero que sí han estado dentro de la danza de alguna manera

y manejan cierta consciencia corporal. La clase es dinámica y se mantiene con ritmo a partir de fraseos ya montados desde el inicio del curso en el centro; se manejan pequeños desplazamientos en el espacio parcial y cambios de frentes, calidades de movimiento, el uso de la respiración y las entradas al bajo piso, y aunque se vuelven limitados por la cantidad de alumnos y el aula, es una clase que vale la pena tomar si se desea mantener una condición para la danza.

## Domus

Academia particular de baile fundada en 1978 por los ex bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón Miguel Ángel Miranda y Cristina Ibañez, ofrece diversas clases en distintos niveles, entre ellas ballet clásico, danza contemporánea (técnica Humphrey, Graham, piso y mixtas), jazz, elongación, Pilates y yoga. Su costo por ocho clases mensuales ronda los 50 dólares y tienen duración de dos horas cada una.

Matías Etcheverry imparte la técnica Humphrey. “Las clases integran mi experiencia en la técnica Humphrey con el bagaje móvil actual, buscando así alinear los conceptos principales de la técnica dentro de un contexto

<sup>1</sup> UNA: “Historia”, <http://movimiento.una.edu.ar/contenidos/208-historia>.




contemporáneo.”<sup>2</sup> La clase a la cual ingresé comenzó con un calentamiento en la barra, ejercicios suaves con alargamientos, pequeños pliés con relevé, balance y movimientos de torso cubrieron la primera parte. Luego de haber calentado se puso énfasis en la soltura del torso y los meneos circulares que involucraron piernas, pelvis, torso y cabeza, todo esto siguiendo el ritmo de la pista musical. Al centro se comenzó alargando extremidades en todos los niveles y alcances, aludiendo a la esfera de Laban, y fueron convirtiéndose en movimientos libres que alcanzaban máxima proyección y luego cedían a la gravedad. Las frases más desarrolladas montadas al momento se centraron además en los motores de movimiento y el uso del espacio total, hasta llegar a saltos y caídas al piso, recuperaciones y buscando calidades de movimiento, siempre bajo el principio de la respiración. Una clase que resultó bastante fluida, cansada y retadora.

### Danza de noche

Es común en Buenos Aires salir por la noche a tomar clases de baile en algún bar, alrededor de las 9:00 pm y por seis dólares, extranjeros, locales, bailarines

con experiencia, primerizos e incluso los observadores tienen la oportunidad de probar clases que duran una hora. Por lo regular se dividen dos grupos, avanzados o intermedios y principiantes. Los estilos pueden variar según el lugar al que asistas: tango, salsa, bachata y swing son algunos de los géneros que se ofrecen. No importa si no tienes con quién asistir, por igual bailas e intercambias parejas durante toda la clase, además al finalizar te queda toda la noche para seguir practicando; llega el grupo musical y empieza la fiesta en grande. Es una gran oportunidad para conocer gente nueva y divertirse, además de aprender a bailar, claro. En mi experiencia son los propios argentinos los que más asisten a este tipo de clases y la mayoría se conocen porque son parte de alguna academia o grupo de baile, así que el ambiente es bastante relajado.

No me queda ninguna duda al decir que en Buenos Aires siempre hay algo nuevo que hacer, ya sea tomar clases de danza o experimentar alguna nueva actividad, asistir a muestras culturales, eventos para extranjeros o fiestas, hacer deportes, pasear en los grandes parques, ser parte de viajes organizados y más. 

<sup>2</sup> Domus: “Matías Etcheverry | Técnica Humphrey”, <http://www.domusdanza.com.ar/danzas/matias-etcheverry-tecnica-humphrey/>.

# Tras el rastro del Bolero

Lic. Faustino Hernández García

**S**egún los expertos, el género del bolero tiene sus orígenes en la isla de Bretaña, más específicamente en Inglaterra. Este era denominado por los ingleses como *country dance*, es decir, "danza campesina". Este género gozó

de mucha popularidad entre los siglos XVII y XVIII en Francia, donde adquiere el nombre de "contradanza". Esta variación del bolero resultó un poco más popular y, posteriormente, de Francia llegó a México.



D'cubanos.com.

Agustín Lara escucha a Sindo Garay interpretar sus canciones.

José F. García Vargas nos menciona que el bolero llegó en una primera instancia a la isla de Cuba y posteriormente arribaría a México por la parte sur, por la península de Yucatán.

García Vargas menciona que durante la segunda mitad del siglo XVIII arribaron a la isla caribeña la contradanza y el bolero español, pero estas versiones no eran parecidas a las que en ese momento ya se componían en Cuba.

Paralelamente, en la segunda mitad del siglo XVIII llegaron a Cuba una contradanza y un bolero españoles. Este último no se parecía en nada al que se interpreta en la actualidad en la hermosa isla caribeña, pues el bolero español se escribía en compás de 3/4 mientras que el bolero cubano (a partir de 1840 aproximadamente) se escribe en compás de 2/4 y, lo mismo en la línea acompañante de la guitarra que en la melodía, el acento sonoro-percutivo del cinquillo cubano (se piensa que este se incorporó alrededor de 1870) se impone a las palabras del texto literario. Solamente que en aquel entonces no se le llamaba "bolero" sino "boleras". [García Vargas, 2011].

A finales del siglo XVIII, con la abolición de la esclavitud en la isla de Haití, los residentes franceses tuvieron la necesidad de huir a la ciudad de Santiago, en la isla de Cuba. Esto trajo consigo la llegada de una segunda versión de la contradanza a la isla. De

tal forma que Cuba tuvo entonces dos formas de contradanza, una francesa y una española, más lenta y elegante.

A finales de esa centuria los africanos se rebelaron y la esclavitud fue abolida en Haití, los franceses se refugiaron en Santiago de Cuba, donde su contradanza francesa africanizada se difundió con rapidez. Las primeras contradanzas cubanas vieron la luz a partir de 1803. [García Vargas, 2011].

Posteriormente ambas variantes darían origen a los ritmos tradicionales cubanos como el danzón, la clave, la guajira y la criolla.

Cuba tuvo entonces dos tipos de contradanza: la más popular traída por los franceses a tierras santiagueras, y la española, que era más lenta y elegante, la cual había sido llevada a La Habana por la aristocracia española. De ambas variantes tuvieron su origen el danzón, la clave, la guajira y la criolla. Los cubanos en aquella época habían asociado ya a la música con el vocablo "bolero". [García Vargas, 2011].

Posteriormente con la migración de cubanos a México, por cuestiones políticas, se dio la llegada del género del bolero, estilo que en un principio no era de tinte romántico sino patriótico, a similitud del corrido.

Tiempo más adelante, por cuestiones políticas, se dio en Cuba una corriente migratoria hacia México. Estos migrantes trajeron a su regreso a la isla los corridos, cuyas letras eran, a la usanza de los anti-

guos juglares, largas historias narrativas compuestas en décimas. Así, los primeros boleros no fueron románticos como los actuales, sino descriptivos de episodios patrióticos. [García Vargas, 2011].

José Luis Montenegro menciona que la llegada del bolero a nuestro país sucedió por la península de Yucatán, proveniente de la isla de Cuba. Esta afirmación concuerda con algunos autores que aseguran que este género llegó a México a través de los migrantes cubanos.

Hacia finales del siglo pasado llegó a México por la península de Yucatán el ritmo de la danza habanera, y con ella, la canción "La paloma", muy popular durante el imperio de Maximiliano I y Carlota. Fue precisamente esta melodía la que marcó un parteaguas en el desarrollo de la danza mexicana de cadencia inconfundible: el bolero ranchero, un género con la misma base musical pero con el mariachi como soporte. Vale la pena mencionar que nuestro país jugó un papel importante en el desarrollo del bolero romántico, el cual se sigue practicando hasta nuestros días. [Montenegro, 2015].

García Vargas hace mención del bolero propiamente dicho cuando los

músicos comenzaron a ejecutar este género con acompañamiento de guitarras.

El primer bolero de la historia es atribuido por algunos autores a Pepe Sánchez; aunque no todos están de acuerdo con esta afirmación, lo cierto es que en el año de 1885 José Sánchez compuso su obra "Tristezas".

Aunque no todos los historiadores coinciden con este hecho, algunos aseguran que fue Pepe Sánchez quien compuso por el año de 1885 el primer bolero de la historia, titulado "Tristezas". Esta es una idea generalizada a grado tal que, en el

año de 1985, en Miami, Florida, el Museo Cubano de Arte y Cultura celebró los cien años de haberse creado el primer bolero. Este hecho se debe, según otros investigadores, a



José Pepe Sánchez.

salsaculture.eu.



trovadores-yucatecos.com.

que muchos historiadores copian datos y los repiten sin haber consultado las mejores fuentes. No entraré en controversias, solamente diré que, aunque se hubieran escrito boleros anteriores a "Tristezas", este fue el más difundido y por lo tanto, el que permaneció en la memoria popular [García Vargas, 2011].

Por otra parte, Juan Podestá comenta que fue en el año de 1883 cuando se dio origen a este género. Aunque en el año de su aparición no concuerda, sí lo hace respecto a su creador, el músico *Pepe Sánchez*, y en cuanto a la obra que posteriormente se denominaría el primer bolero, la obra "Tristezas".

La historia oficial del bolero es reiterativa en señalar que fue 1883 el año en que se dio inicio al género actual en todo el Caribe y Latinoamérica. Su padre fue José *Pepe Sánchez*, el compositor y creador del primer bolero, titulado "Tristeza". [Podestá, 2007].

Iris Zavala menciona en su texto *El bolero: historia de un amor* que existe cierto vínculo entre el bolero y la corriente del modernismo, ya que en los primeros años del siglo XX los compositores se apoyaban en los poetas modernistas para la creación de sus piezas.

Debido a la influencia de los poetas modernistas, el bolero se convirtió en un canto a la mujer sin errores, perfecta, una mujer idealizada por la música

inspirada en las obras de Rubén Darío, Pedro Mata, Andrés Eloy Blanco, Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, José Martí, Ramón López Velarde, Baldomero Fernández Moreno, Carlos Pezoa Véliz, y Abraham Valdelomar, entre otros.

Resulta complicado dar una fecha exacta para determinar la llegada del bolero a México. Lo cierto es que fue a principios del siglo XX cuando se realiza la primera grabación de este género en México, y este hecho se usa como punto de partida.

Se cree que entre los años 1908 y 1910 el bolero cubano llega a México a través de la península de Yucatán, aunque hay quienes afirman conocer una grabación hecha en México en 1907 del bolero "Tristezas". El primer bolero compuesto en estas tierras es "Presentimiento" (aproximadamente por 1913), el cual lleva versos de Emilio Pacheco Ojeda y versos del poeta español Pedro Mata y que fuera grabado en Nueva York en la voz del trovador y compositor yucateco Guty Cárdenas. [García Vargas, 2011].

Por otra parte, gracias a la aparición de la radio, en México fue fácil que este género se popularizara en el país y trascendiera sus fronteras, posicionando al bolero como uno de los géneros más escuchados en todo Centroamérica y dando a conocer internacionalmente a la música mexicana.



trovadoresyucatecos.com.

Guty Cárdenas.



lavozdelnorte.com.mx.

Lorenzo Barcelata.



lavozdelnorte.com.mx.

Gonzalo Curiel.



contactox.net.

Alfonso Esparza Oteo.

Por una parte, entre los años 1920 y 1930, en América Latina habrá un potente desarrollo de la radio como sistema de comunicación, articulada en grandes *broadcastings* de América con potentes cadenas de emisoras. Este tipo de industria facilitará que el bolero se escuche en muchos países y que Cuba, México y Puerto Rico adquieran notoriedad musical a nivel continental. [Podestá Arzubiaga, 2007].

Entre los principales ejecutantes de dicho género en México encontramos a Agustín Lara, Guty Cárdenas, María Grever, Lorenzo Barcelata, Alfonso Esparza Oteo, Gonzalo Curiel y Consuelo Velázquez, entre otros. 🐦



forumcultural.guanajuato.gob.mx.

Agustín Lara.



forumcultural.guanajuato.gob.mx.

María Grever.



de 10.com.mx.

Consuelo Velázquez.

### Referencias bibliográficas

GARCÍA VARGAS, José Felipe: "El bolero.

Tras las huellas del bolero en México", en *D'cubanos*, 19 ene. 2011, <http://www.dcubanos.com/sabiasque/el-bolero-la-herencia-de-cuba> (consulta: 3 oct. 2015).

MONTENEGRO, José Luis: "Bolero mexicano. Una herencia rítmica", en *Mexicanísimo*, 27 jul. 2015, <http://www.mexicanisimo.com.mx/bolero-mexicano/> (consulta: 3 oct. 2015).

PODESTÁ ARZUBIAGA, Juan: "Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización", *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, n. 19, Universidad Arturo Prat, Tarapacá, Chile, 2007, pp. 95-117.

VALDÉS, Alicia: *Nosotros y el bolero*, Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2000.

ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de formas musicales*, Editorial Labor, Barcelona, 1960.

ZAVALA, Iris M.: *El bolero: historia de un amor*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.





















