



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES**

La Pragmática del Imaginario del Cuerpo en la Danza Folclórica Escénica

**Tesis que para obtener el grado de
Doctora en Crítica de la Cultura y la Creación Artística**

**Presenta:
Maribel Vásquez Narváez**

Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento: Arte y Cultura

**Directora:
Dra. Celia Guadalupe Morales González**

**Codirector:
Dr. Janitzio Alatraste Tobilla**

**Comité tutorial:
Dr. Gustavo Adolfo Garduño Oropeza
Dra. Blanca Lilia Hernández Reyes
Dr. Álvaro Villalobos Herrera
Dr. Alejandro García Carranco**

Toluca, México, abril de 2023

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1	14
PRAGMÁTICA DE LA REALIDAD EN LA DANZA FOLCLÓRICA	14
1.1 Autogenealogía.....	15
1.1.1 Encarnaciones.....	15
1.1.2 Prácticas naturalizadas.....	16
1.1.3 Primeros desplazamientos de la pragmática de la danza folclórica.....	16
1.2 Historias de vida y testimonios de participantes de la danza folclórica escénica.....	24
1.2.1 La Danza Folclórica ¿de grupo o de colectivo?	25
1.2.2 Prejuicios en la danza folclórica.....	29
1.2.3 Características de los cuerpos para hacer danza.....	32
1.2.4 Transformación del cuerpo.....	33
1.2.4 Cuidado del cuerpo.....	39
1.2.5 Los bailarores y su poder creativo	40
1.2.6 Experiencias corpodancísticas.....	44
1.2.7 Cuerpos en escena	45
1.2.8 Relación del coreógrafo y los intérpretes	46
1.2.10 Las técnicas de movimiento en el folclor	47
1.2.11 Creaciones desde el folclor.....	49
CAPÍTULO 2	57
PRAGMÁTICA NACIONALISTA QUE NATURALIZÓ LA REALIDAD	57
2.1 Importancia de la danza.....	58
2.2 Orígenes de la danza folclórica	59
2.3 Crítica a la academización de la danza folclórica del siglo XXI.....	61
2.4 La mirada etnocentrista del siglo XVII, XVIII y XIX filtrada en la Danza Folclórica	64
2.5 Genealogía de la Danza Folclórica.....	68
2.6 Lo folclórico como estrategia para conformar los Estados nacionales.	75
2.7 La técnica de la danza folclórica limitante y potencia.....	77
2.8 La gestualidad del cuerpo en la Danza Folclórica.....	81
CAPÍTULO 3	94

DESPLAZAMIENTO DE LA PRAGMÁTICA DEL CUERPO EN LA DANZA FOLCLÓRICA ESCÉNICA	94
3.1 Folclor experimental.....	95
3.1.1 Paula Herrera. Danzariega.....	96
3.1.2 Juan Carlos Palma. Hablando al chile de hombre a hombre	115
3.1.3 Carlos Antúnez. México de Colores.....	119
3.2 Performance-investigación.....	127
3.2.1 Silvia Citro Transmutación de- ser- en- el- mundo.....	127
3.2.2 Lukas Avendaño	129
CAPÍTULO 4	138
CUERPO, DETONANTE DINAMIZADOR	138
4.1 Genealogía del cuerpo	139
4.1.1 Filósofos de la Antigüedad (700 a.C.- 250 d. C).....	139
4.1.2 Filósofos de la Edad Media (250-1500).....	141
4.1.3 Filósofos de la razón.....	142
4.1.4 Filósofos del siglo XX.....	143
4.2 Dos filósofos con los que hago agenciamientos y desplazo el cuerpo en la danza folclórica: Giles Deleuze y Félix Guattari.....	149
4.2.1 La idealización del cuerpo en la danza.....	150
4.2.2 La desorganización del cuerpo en la danza folclórica.....	152
4.2.3 Actualización de las poéticas de la imagen con la contribución del pensamiento deleuziano.....	155

INTRODUCCIÓN

Gracias al Doctorado en Crítica de la Cultura y la Creación Artística que ofertó la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México esta investigación contó con un espacio para su tratamiento por una espectadora emancipada que obtuvo el apoyo de un claustro de maestros de alto nivel, que propiciaron el encuentro con referentes que ayudaron a argumentar pragmática del imaginario del cuerpo en las prácticas escénicas de la danza folclórica, provocando buscar producciones escénicas contemporáneas que diera cuenta de otros posibles del cuerpo al concebirlo desde pragmáticas de flujo y agenciamiento que valoraron la subversión del cuerpo en los productos artísticos en la danza experimental e investigación performance. Por otra parte, es importante mencionar que la facultad de artes, como máxima casa de estudios en el Estado de México, produzca conocimiento para las comunidades académicas de arte y cultura a nivel local, regional, estatal, nacional e internacional; que incluya todas las áreas artísticas, así como la interdisciplina, ampliando los márgenes de servicio y participando en mejorar la calidad de los estudios superiores.

Esta investigación buscó afectar las sensibilidades de instituciones y especialistas para hacer fisuras que dinamicen las pragmáticas que modifiquen las acciones escénicas en la danza folclórica, que las ficciones dejen al espectador perceptos, afectos y sensaciones que deshagan el cuerpo estructurado, entendiendo a este en toda su plenitud y conexiones, lo importante es provocar la dinámica, hacer pensar, aprender, ya que interesa que ésta cree sentidos desde los símbolos y significados de las culturas que evolucionen la manera de asimilarla.

Es necesario que quien lea este trabajo comprenda a que nos referimos con los siguientes conceptos que se estarán nombrando en esta investigación:

Pragmática: Con Peirce comprendí que la concepción de los objetos y de las cosas expresa nuestro pensamiento; también que los modos de pensar tienen un efecto en las prácticas, lo cual se nombra *pragmatismo*: pensamiento que refleja la manera de concebir el

mundo; es decir, ampliamos el Fanerón¹ cuando se alimentan las experiencias y los conocimientos que dependen de la cultura que se consume.

Nicole Everaert- Desmedt dice que la teoría semiótica es pragmática porque toma en cuenta el contexto en el cual se producen y se interpretan los signos. La pragmática desde la teoría de Charles Sanders Peirce se entiende como una postura de pensamiento que considera “que no hay como práctica del pensar teoría sin práctica, el conocimiento siempre es ambas cosas o mejor, algo distinto de ambas, ya que pensar implica elaborar, y que todo pensamiento es una elaboración, incluso creación acción (...) la acción es el resultado de un pensamiento, así como todo pensamiento implica una acción” (Alatríste, 2021, pág. 273). Ideas que se legitiman en la práctica y que los pensamientos tienen un significado más allá de su contenido inmediato, por eso decidí que esta investigación debía considerar diferentes percepciones y no solo la percepción del investigador, ya que develan el imaginario del cuerpo en la danza folclórica y los efectos en las propuestas escénicas desde las miradas de lo real.

Imaginario: Se refiere a aspectos individuales y sociales que producen imágenes, así como a sus propiedades y al impacto que alcanzan en el contexto social. Son representaciones mentales de una persona o un grupo de ellas antes de convertirse en algo concreto, visible y rígido. Da cabida a conceptos como folclor, arte popular, imagen, imaginación, afecto, posibilidad, mitología, visualidad, arte, relación, cosmogonía, percepción, gusto, emoción y sentimiento. Lo que distingue al imaginario es su condición de conjunto asistemático, de imágenes de distinta naturaleza que pueden colisionar entre sí tanto en la mente de un individuo como en la vida social. Es un ámbito de continuas recreaciones que dan respuesta a necesidades materiales y simbólicas de las sociedades. Mientras los símbolos se mantengan

¹ El *Faneron* es la totalidad de lo que tenemos en nuestra mente; este no se refiere solo a operaciones mentales, sino que entiende que lo cognitivo es parte de las dimensiones socioculturales, afectivas, tempo-espaciales, ideológicas, etc., que construyen el mundo del individuo y, a la vez, lo amplía desde su experiencia y acercamiento a otras fuentes de conocimiento. Todo esto confluye en una fenomenología ontológica que va de la racionalidad -empirismo/ empirismo- racionalidad. El *Faneron* es todo nuestro lenguaje, todo lo que podemos expresar con palabras, pero también a través de emociones. Peirce propuso con el término *Faneron* “denotar el contenido total de cualquier consciencia (...) la suma de todo lo que tenemos en la mente, de algún modo cualquiera sin tener en cuenta su valor cognitivo”; más adelante explica que, al decir “cualquier consciencia”, se refiere a todo lo que está en la memoria y conocimiento habitual, es decir: lo inconsciente también es parte del *Faneron* (Peirce C. S., 2005).

estáticos, los imaginarios igual se estabilizan; en cuanto hay filtraciones ideológicas o nuevas pragmáticas, los imaginarios se ponen en crisis principalmente en su formas etnográficas y folclóricas.

Fue Gilbert Durand (1969) dio validez al pensamiento simbólico en la construcción del conocimiento; este antropólogo puntualizó que el imaginario es un tiempo-espacio alógico que va del extremo de la semiótica estructuralista a la hermenéutica simbólica. Entiendo esto como una forma de pensar y accionar en un contexto, tiempo y espacio, en el que las estructuras a través de las instituciones imprimen y reconocen símbolos que interpretan desde sus procesos sociohistóricos. Jean-Jacques Wunenburger propuso centrar el estudio en las transformaciones del mito o su reescritura, así como considerar los signos que las culturas y sociedades dejan en su historia, rastros de su identidad (Wunenburger, 2008); es decir, que los signos que distinguen a cada cultura son parte del imaginario y están cargados del sentido que legitima la sociedad.

Imaginario del cuerpo en la danza folclórica: Documentar las apreciaciones, acciones, mitos y formas de pensar de mi fenomenología y la fenomenología de los entrevistados significó entender la diversidad de voces que explicaron el sentido de sus maneras de hacer Danza Folclórica. Para esto, seleccioné al azar a coreógrafos, maestros, bailarines e integrantes de asociaciones folclóricas que, desde sus concepciones, narraron las maneras de hacer con el cuerpo en la Danza Folclórica escénica; de manera que, desde la hermenéutica, expliqué la pragmática del cuerpo como aproximación a la realidad con la triada de Peirce: Naturaleza del signo, acción del signo y referentes del signo, que en este caso fue mi propia Autogenealogía y la pragmática del imaginario de los entrevistados y las maneras de hacer Danza Folclórica por coreógrafos emergentes y coreógrafos de performance investigación, casos en que el imaginario se muestran con entrevistas e historias de vida.

Danza Folclórica: Entre las disciplinas del arte, resulta polémica porque suele relacionarse con la cultura popular y la folclorización de las tradiciones. Fue Kant quien colocó las artesanías en el juicio del gusto (Bacarlett, 2018-2019), lo que explica por qué la Danza Folclórica es reconocida como una artesanía y no como un arte. Por otro lado, algunos investigadores la consideran como gusto de las masas, es decir, no la aprecian como una

manifestación artística, sino como placer de una clase social carente de alta cultura. Lo popular “se relaciona con el gusto de una clase social que la tiene en su menú de preferencias, así marca la distancia entre ésta y la cultura hegemónica que se asume por apreciar obras de alto valor simbólico y gusto refinado, claro ejemplo de una relación de poder” (Bourdieu, La distinción. Criterios y Bases sociales del gusto., 1999, pág. 184). Este pensamiento es consecuencia de una cultura hegemónica etnocentrista heredada del hombre europeo y blanco, un ejemplo es reflejo del idealismo alemán que impuso los valores de su cultura que pretendía mejorar la vida moral, espiritual, material y estética de las sociedades. La Danza Folclórica es la danza que estudia, manifiesta y crea desde el folclor, observa los devenires de los hombres para aceptar la diversidad de ser en todas las formas posibles. Es herramienta de vínculo entre las sociedades cuando expresa los símbolos y significados que las cohesionan y por lo que deben mantenerse unidas y luchar: es la voz del pueblo, la que expresa los saberes de los ordinarios, pero significantes en la sociedad.

Danza Folclórica Escénica: Margarita Tortajada entiende por danza escénica aquella que forma académica y disciplinariamente a los bailarines (Tortajada, 2004, pág. 2), ésta, después de la Revolución Mexicana, explica la autora, ayudó a conformar la ideología mexicana y formó un campo cultural profesional que sigue alimentándose y diversificándose. Con las misiones culturales que ideó Vasconcelos pudo consolidarse el proyecto cultural del grupo hegemónico, pero fue más que eso, porque estas misiones llevaron a cabo valiosas investigaciones de danzas, música, indumentaria y costumbres de los pueblos de México (Ramos, 2009, pág. 176), sus interpretaciones quedaron registradas en investigaciones que posteriormente maestros de danza escenificaron y que “trajo consigo la estandarización del movimiento corporal por regiones geográficas o por grupos étnicos estudiados” (Parga, 2004, pág. 149). Desde entonces la danza escénica, quedó limitada al creer que trataba de preservar las danzas tradicionales como se interpretaban en sus orígenes. Si la danza mexicana en sus inicios dejó ver su potencial creativo, lo que preservó fue la ideología que mantenía una sociedad identificada y que ha servido para defender el territorio o hacer ciudadanía.

Pablo Parga de manera crítica menciona que, bajo el pretexto de academizar la danza, las investigaciones de bailes y danzas se convirtieron en lo que conocemos como *repertorios* o *estampas*, que no permitían cambios en su estructura musical y coreográfica, este modelo

fue seguido por maestros que impartían danza en las escuelas y fue difundido en los festivales escolares hasta la actualidad, así también quedó sistematizada y homologada una técnica para que a través de ella enseñaran Danza Folclórica.

La academización como vemos fue imponiendo una manera de ver, un modelo para organizar bailes y cada vez el conocimiento fue reduccionista, al grado que investigaciones de danza se hayan perdido con el tiempo. También capitalizaron un conjunto de habilidades corporales que los estudiantes deben atender para posibilitar su tránsito por la danza. El cuerpo es un objeto al que se le puede potencializar materialmente, sigue siendo cuerpo sagrado, pero también un cuerpo obediente y disciplinado que como en la época prehispánica, los maestros dicen quién puede danzar, o quien puede formarse como bailarín. El cuerpo ya no es el medio de hacer culto, sino el mismo cuerpo se hace culto, así aparecen modelos de cuerpos a los que se debe de responder: cuerpos flexibles, hábiles y bien condicionados. Bajo esta mirada del cuerpo en la Danza Folclórica escénica, reproduce movimientos mecánicos, es como un pedazo de carne que debe aprender a sentir, como si antes de estudiar danza ese cuerpo se recibiera vacío y sin experiencias de movimiento. El cuerpo que está dispuesto a ser disciplinado está atento para hacer lo correcto en el momento indicado, como respetar tiempos, espacios, ejecutar la técnica correcta y realizar la gesticulación precisa.

La sociedad moderna como representación de la vida dice Guy (2007), ya es un espectáculo, motivo que ha degenerado diversas prácticas sociales, culturales y artísticas, entre ellas la Danza Folclórica escénica, su función más que preservar memoria, exhibe cuerpos exotizados que ofrecen al público entretenimiento, como si provocar reflexiones atentara a profanarla.

Las imágenes de Danza Folclórica Escénica que ha desprendido del cuerpo ocupan cientos de páginas en la red de Internet, que falsifica la realidad, *cuerpos vestidos de nación*, como señala Pablo Parga, que posan engañando la mirada, exponiendo narrativas con poca relevancia que dejan imágenes erróneas de la Danza Folclórica, cuando hay temas pendientes por abordar. Son imágenes que mediatizan a la sociedad con publicidad de lo que es el mexicano en pleno siglo XXI, o de lo que es su “esencia”. De manera inconsciente sigue respondiendo a mandatos sutiles que sirven para idealizar lo exótico, diseñando una vida que

ni remotamente es sensible a la existencia de los sectores sociales que representan, por eso, es apremiante que sean responsable al producir “espectáculos” que respeten la diversidad, que no caiga en una apariencia organizada, o muestre imágenes enajenantes de lo que no son los otros, sino que partan de planteamientos que hacen poéticas y metáforas “inspiradas” en las tradiciones con una narrativa lógica, coherente y con sentido.

La danza folclórica escénica que se piensa para el siglo XXI, crea desde la invención de lo cotidiano y desde las artes de hacer, que son, las artes de pensar (De Certeau, 2010). Rebase el prejuicio de la raza y las relaciones asimétricas dejando que los cuerpos interpreten la diversidad de devenires como es la realidad. Preocuparse menos por provocar solo alegría desbordante. Ver la técnica como potencia. Dar a los cuerpos la oportunidad de partir de las sensaciones y afecciones que inquietan su alma y a la vez, configuran sociedades con el derecho de expresarse. Ver que la técnica es puente con otros lenguajes dancísticos, con movimientos que surgen de la técnica corporal cotidiana. Es la danza desnaturalizada, pensada, que puede usar los exotismos para plantear ideas y provocar pensamiento o reflexiones que involucran a los sectores sociales más vulnerables y excluidos.

Cuerpo. Este concepto es entendido con la filosofía de Giles Deleuze y los agenciamientos que hace con Friedrich Nietzsche y Spinoza, el cuerpo es semejante a la naturaleza, es tan inmenso e infinito como ella, piensa en lo extraordinario que es cuando éste hace agenciamientos y conexiones que amplían el mundo. Se convierte en una suma de fuerzas y relación de tensiones que no deja de ser lo que es y además, descubre sus pliegues, unas veces dominado, otras veces resistente y otras transformándose de acuerdo con la pragmática dominante. La relación de fuerzas hace un cuerpo político, social, biológico, etc., un cuerpo es lo que las fuerzas integran. La infinitud de devenires es posible cuando amplía sus percepciones y sensibilidades, “el cuerpo es un fenómeno múltiple” (Deleuze G. , 1986, págs. 60-61) algo que aún no sabemos lo que puede, esta reflexión de Spinoza y la potencia de Nietzsche fueron integradas a la comprensión del cuerpo que construye Deleuze, demostrando que los agenciamientos son pragmáticas que determinan las acciones, porque ante este despliegue, el cuerpo no es solo carne, sino infinitud de posibilidades que ponen en juego sus fuerzas, con la capacidad de afectar y ser afectado, fuerzas sensibles que tienen la capacidad de sensibilizarse, percibir, es decir, la intensidad con la que un cuerpo responde y

acciona, siente, hace conexiones, se relaciona, imagina, crea y pone en juego las potencias. Deleuze como Nietzsche desestructuran el cuerpo, y reconocen su capacidad para transformarse y actualizarse, además con conciencia para liberarse. Considera el arte como el campo más potente para hacer pensamiento y resistencia, ya que la teoría estética de Deleuze contempla las fuerzas actuantes que registran experiencias, manifestando la capacidad de sentir, pensar, vivir y expresar lo vivido a través de las obras y producciones artísticas.

Diseño de la investigación

El enfoque semiótico de Charles Sanders Peirce (1974) ayudó a organizar esta investigación, con la generalidad de la teoría semiótica, reconocí cómo me afectaban las producciones escénicas de la danza folclórica, puse al cuerpo al centro para la tarea transformadora que imaginaba; después, fui conociendo referentes con los que hice máquina que transformaron mi pensamiento y que provocaron pensar al causar afección, entre estos también estuvieron maestros con genuino interés por una propuesta filosófica, antropológica y pedagógica de la danza mexicana.

Con relación a la reflexión de la práctica, resultó fundamental para desnaturalizar prácticas escénicas que reproducen violencias y abusos, cuyos repertorios provocan cansancio y disgusto, además de denigran la imagen de los mexicanos. También permitió observar la cara que los conservadores de la danza folclórica rechazan, que puede distinguirse como la danza folclórica experimental o disidente, en la que cuerpos potentes viven experiencias con las que hacen historias, y las usan para sensibilizar al espectador, activando sus sensaciones y emociones.

El proceso semiótico ayudó a observar la relación triádica entre un “signo” o un “representamen” que es un primero, un segundo que es el objeto y un tercero que es el interpretante. La terceridad fue difícil de delimitar, por lo que decidí en cada parte generar la misma triada de Peirce para que a partir de los interpretantes visibilizara las pragmáticas que producen las formas de hacer.

Comprendí que yo era el primer interpretante, al igual que los bailarines, coreógrafos y maestros, quienes también son referentes para pensar el cuerpo en la danza que nos ocupa,

ya que, desde su pensamiento y emoción, elaboran obras escénicas, fue por lo que revelé mi Autogenealogía. Observé una mezcla de experiencia, inconsciencia y experimentación. La manera de ver el cuerpo determina las obras que producen, la narrativa derivó de la oralidad, que al hacerlo escritura tomó forma de autobiografía, recurso y técnica de la Historia de vida o Historia de las oralidades que a Michel De Certeau lo muestra como uno de sus principales representantes.

La segundidad me llevó a investigar cómo los interpretantes expresan su experiencia en las producciones escénicas que realizan, explicando los usos que le dan al cuerpo y cómo lo conciben, por eso realicé las entrevistas que analicé desde dos perspectivas: una desde el estructuralismo hasta una hermenéutica que ayudó a visibilizar las fijaciones que instituyó la Época Nacionalista.

Las historias de vida reflejan la experiencia que se hace conocimiento cuando es construido desde la comprensión y desnaturalización de la realidad, con pragmáticas desde el arte en flujo, arte acción, disidencia, resistencia y subversión de prácticas sexogenéricas, sin ser intervenidas por mi mirada. Observé el objeto inmediato, estabilizado y naturalizado, analizando la danza folclórica nacionalista que después en las instituciones se estabilizó como repertorista, hasta contemplar el desplazamiento que observa en el siglo XXI, mostrándome al objeto dinámico cuando un grupo de coreógrafos emergentes hace pensamiento. De ser un cuerpo-símbolo que indica lo nacional pasa a ser un cuerpo transgresor sin género, político, disidente y crítico que se transfigura o subvierte.

La primeridad, se ha fijado como una creencia de lo que representa lo mexicano, lo nacional, materialidad sensacionalista que borra el cuerpo indígena y que es difícil comprender. Con esto quiero decir que las ideas, desde donde hacen sus creaciones, son atravesadas por la cultura enajenada que viene del capital cognitivo colectivo, legitimado y oficial, adquirido bajo mandatos, estéticas, políticas, ideologías, creencias, imágenes y saberes aprendidos institucionalmente. Las representaciones son producto de normas, incluso, con todo lo creativo que se elaboren. Hasta hoy en día, hay una común dominante que atraviesa las creaciones, pues a través de los cuerpos se conserva el mandato de lo que se ha dicho que es la danza folclórica, sobre todo en lo que esta significó en los años 50's no sólo en México, sino en toda Latinoamérica.

La semiótica de Peirce, desde su mirada relativizante y flexible, da la posibilidad de reflexionar las semiosis de los signos. Como teoría de la significación, comprende los sentidos desde la realidad de los interpretantes y, desde esta terceridad, interpreta experiencias, maneras de hacer y de pensar del hombre o, al contrario, desde sus producciones, que es la segundidad; así se da cuenta de cómo son representados por los signos y desde qué saberes, experiencias o creencias parten los interpretantes, ya que estos reflejan los pensamientos. Después, esta tarea desnaturalizadora, que significa comprensión para que haya transformación, propone abducciones que innovan el conocimiento sin que éste sea determinista o pregone una verdad absoluta; como dice Humberto Chávez Mayol: es descubrir máquinas conceptuales que permitan dinamizar los procesos, “imaginar al arte como una máquina ficcionante, relativa, que teje y desteje la esperanza de cambio, la renovación de individualidades en una cultura que inventa la rigidez de sus modelos” (Chávez M, 2010, pág. 151). En esta investigación no se producen verdades, sino que descubre cómo dinamiza un grupo de pensantes el objeto, sin decir que es un conocimiento acabado; sin embargo, con saber que la rueda está en movimiento, siento menos incomodidad, aunque todavía aflige que cientos de jóvenes son formados como profesionales en danza folclórica con la idea de que eso es lo legítimo de lo nacional.

CAPÍTULO 1

PRAGMÁTICA DE LA REALIDAD EN LA DANZA FOLCLÓRICA

1.1 Autogenealogía

Esta es una técnica de investigación, enfocada en descubrir la relación del investigador con el objeto de estudio para descubrir en su historia, las aproximaciones primarias, la interacción, la manera de pensarla y los efectos que tuvo en sus prácticas.

La historia oral es la metodología que le da origen, se utiliza en diferentes campos del saber, principalmente en la psicología para conocer la relación de núcleos familiares y su historia, parafraseando a Wilhelm Dilthey, conocer la historia da pie a encontrar el punto de partida en una investigación y comprender fenómenos sociales, culturales o políticos.

Las genealogías que se construyen en esta investigación se elaboraron desde la perspectiva de Friedrich Nietzsche, es el ejercicio de una autoexploración para saber cuál es el origen de nuestras ideas, pensamientos, creencias, valores y prejuicios, y cómo han sido influenciadas éstas por la cultura y la sociedad en que vivimos, en “La Genealogía de la Moral” explora la moralidad occidental y cómo evoluciona el pensamiento en su proceso histórico, esto al trasladarlo al terreno personal, se reconoce como Autogenealogía.

1.1.1 Encarnaciones

Reconocer la aproximación con la Danza Folclórica me llevó a tomar conciencia desde dónde la pensaba para hacer lo que hacía y cómo se transformó la pragmática de mi pensamiento al abordarla desde referentes teóricos que la complejizaron y afectaron la manera de percibirla y realizar las prácticas.

Descubrí que desde la infancia se hizo carne, a través de una dosis de cultura popular que suministraba cada domingo la empresa *Televisa*, medio de comunicación dominante que acaparaba la atención de los televidentes en los años 70's, su influencia provocó que clubes privados impartieran danza folclórica, uno de ellos fue el “*Deportivo Leandro Valle*”, ubicado en la Agrícola Oriental en la Cd. México; entonces Distrito Federal, sus aulas se abrieron para aquellas personas que podían pagar una membresía, éstas tenían grandes ventanas que daban la oportunidad a niños de escasos recursos aprenderla observando desde la calle, ese fue un acceso que aproveché; después de observar la clase, llegaba a mi casa y zapateaba frente al espejo, testimonio que sirve para afirmar que aprendí a bailar desde muy pequeña, ya que en el contexto de las vecindades de los años setenta, bailar era una manera de integrarse a la comunidad; ser aceptado y reconocido por los adultos daba sentido de pertenencia. En la adolescencia fui bailadora urbana, baile rock y participé en los bailes

callejeros que organizaban los sonideros, bailar bien aseguraba ser protegida por un grupo de personas y lo que más deseaba era ser reconocida porque era una manera de existir, así inicié la creación de mi imagen, esto desde mi punto de vista era folclor urbano, algo que no ha registrado la danza folclórica.

En el contexto escolar, en educación primaria, nunca participé en algún bailable porque no hubo recursos económicos para eso, pero aprendí todos los bailables que pude al observarlos en el patio de la escuela, ya que desde entonces los maestros antes de algún festival escolar, montaban coreografías que ensayaban por largas horas bajo el sol en pisos de cemento, provocando que la mayoría de los niños detestara la danza.

En la secundaria, pertenezco a la estudiantina porque no hubo danza, el aprender a llevar el ritmo en el baile, facilitó aprender a tocar la mandolina y la guitarra. En ese tiempo fui miembro fundador del grupo cultural *Génesis* —que después adoptó el nombre de Asociación Cultural del Estado de México (ACEM)—, fue un grupo interdisciplinario de voluntarios, allí aprendí Danza Folclórica y Música.

1.1.2 Prácticas naturalizadas

Después de dos años me retiré para hacer estudios de normal elemental, aprendí danza folclórica para enseñarla en educación básica. Las clases las impartió la maestra Raquel González†, egresada de la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA, quien motivó el interés por aprenderla, ella enseñó a sus alumnos normalistas a disfrutar la danza a través de interpretar repertorios de diferentes estados. Distinguí la música, el vestuario y la coreografía que expresaba formas simétricas y precisas, pero no aprendí su sentido.

Fue hasta la Normal Superior que pertenezco al grupo de danza folclórica, me di cuenta de que, había aprendido a bailar de manera intuitiva y por imitación. No distinguía la técnica folclórica, solo supe que cada estado de la República Mexicana tenía un repertorio que lo identificaba. No sabía que cada baile o danza aportaba un conocimiento etnocoreológico, este tiene que ver con el contexto histórico, social y cultural de las comunidades, así como los símbolos, códigos corporales, organología, registro y análisis de movimiento corporal.

1.1.3 Primeros desplazamientos de la pragmática de la danza folclórica

Años más tarde, en la Escuela de Bellas Artes de Toluca (EBAToluca), la relación con la danza folclórica cambió: al principio, fui espectadora; después, interpreté sus significados a través de diversas perspectivas teóricas que obtuve participando en seminarios,

conferencias, cursos y talleres de actualización que organicé siendo coordinadora de Extensión Académica junto a las coordinadoras del área de Danza Folclórica Mexicana del turno vespertino y discontinuo. En estos estudios obtuve el apoyo de grupos académicos de diferentes universidades, como, por ejemplo, el grupo académico de la Escuela de Etnocoreología de la Facultad de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Investigadores del CENIDI- Danza José Limón del Centro Nacional de la Artes del INBAL, Investigadores del INHA y los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Estos académicos plantearon diferentes teorías que cambiaron las pragmáticas no solo mías, sino de algunos de los catedráticos del área, quienes se interesaron por experimentar con la danza folclórica, desgraciadamente fueron todos los maestros de danza.

Los anteriores estudios no fueron suficientes por lo que me di a la tarea de estudiar el Diplomado de Historia de las Oralidades en el Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora con la Dra. Graciela de Garay Arellano, quien me oriento en la investigación de historia social a través de la metodología de historia oral, con la que orienté a alumnos a recuperar historias de vida relacionada con la conservación de danzas y bailes en las comunidades urbanas y ancestrales, todo esto con el propósito de que los futuros Licenciados en Danza Folclórica Mexicana comprendieran el sentido del movimiento en los bailes y danzas, así como la importancia de conocer los procesos históricos que las conforman y la labor de personajes para resguardarlas. El resultado fue descubrir una línea de investigación que auxilió a los alumnos en temas de investigación para titularse, además de conducirlos a explorar la escritura de la historia de las oralidades, poniendo en primer plano a las personas comunes y su relación con la danza, con esto, se rebasó el mito de que los profesionales de danza folclórica solo tenían la posibilidad de bailar.

Otro estudio que me ayudó a ampliar la mirada académica de la danza folclórica fue realizar la especialidad en Ciencias Antropológicas en la UAM-Iztapalapa. Las diferentes metodologías antropológicas sirvieron para orientar a los alumnos hacer investigaciones de campo, en éstas observaron la danza en las comunidades, convivieron con otras comunidades académicas de danza, asistieron a coloquios, observaron el trabajo de compañías profesionales y ballets folclóricos en sus lugares de origen, participaron en carnavales y festividades de las comunidades, después estos hallazgos los analizaron con diferentes perspectivas teóricas entre ellas por ejemplo, la teoría de lo sagrado y profano, o la teoría de

la fiesta de Roger Caillois, para que observaran la exaltación de los asistentes y describieran las corporalidades expresadas, sobre todo cuando interpretaban las danzas; debían observar la gestualidad de los bailarines y cómo llevaban al cuerpo a abandonarse en el movimiento genuino, interpretaban cuáles eran los impulsos que despabilaban los cuerpos y cómo estos en medio de la festividad realizaban rituales. El propósito era llevar a los alumnos a pensar, a experimentar con el cuerpo lo que veían en la danza hasta lograr interpretar los códigos, entonces ya contaban con información por haber observado los cuerpos antes, en medio de la fiesta y después de la fiesta.

La antropología también condujo a despertar juicios críticos sobre el cuerpo, con Marcel Mauss, se reconocieron las *técnicas corporales* que se construyen en las prácticas cotidianas, con Levi Strauss reconoció el cuerpo como lo simbólico en las danzas y bailes, Michel Foucault ayudó a distinguir las prácticas de poder que someten al cuerpo al disciplinamiento, las aseveraciones de Bourdieu sobre cuerpo dieron el argumento para analizar cómo se demarcan los roles de ser mujer y ser hombre y trasladarlos a las interpretaciones escénicas, así como la creencia de que los cuerpos están limitados a expresar la diversidad sexo-genéricas; los hallazgos sobre la posibilidad del cuerpo de Spinoza, permite imaginar que la creatividad motriz no tiene límite, nos lleva a imaginar los posibles por experimentar con elementos de la danza folclórica. La crítica psicoanalítica y anticapitalista de Giles Deleuze y Félix Guattari refleja demandas que involucran cualquier tipo de danza cuando el deseo conduce a formar cuerpos idealmente imaginados que delinear cuerpos universales, desde la función social opresiva la forma de subyugar es creando cuerpos que reflejen símbolos de bienestar y salud, o que respondan a estéticas europeizantes bajo normas elaboradas desde las mismas políticas capitalistas. Deleuze critica que el cuerpo sea un objeto fragmentado, dividido y que no se reconozca la potencia que tiene para reinventarse. Guattari cuando escribe como acabar con la *masacre del cuerpo*, llevó a observar si la danza folclórica podría escapar del orden que ha impuesto el capitalismo, principalmente en dos enfoques que él precisa y que se observan en este tipo de danza, uno es el poder masculino y la otra es el rendimiento, tendremos que observar si podrá crear desde prácticas sexogenéricas que rompan con modelos configurados.

El percibir la danza a través de una postura teórica hizo posible que los alumnos consideraran las danzas con otras visiones, rebasar la creencia de que solo existía una manera

de verla y que la recuperación de danzas tuviera que expresarse de manera llamativa, “academizando” su interpretación para que gustara al público como lo dictaba la norma, así obtener ganancias creando montajes escénicos sin sentido.

Por otra parte, instalándome en otro terreno, tuve la oportunidad de integrarme a las reuniones de consejo académico del área de Danza Folclórica Mexicana al impartir la asignatura de Sociología en la Licenciatura. Participé en la solución de problemas que planteaban los expertos, uno de ellos era que los alumnos carecían de herramientas para realizar el trabajo de investigación para titularse. Sociología era una de las materias que ayudaba a los alumnos a buscar temas a investigar.

Existían conceptos que se expresaban de manera normal, pero nadie se había dado a la tarea de preguntarse si todos entendíamos lo mismo, así que empezamos por exponer lo que comprendíamos por tradición, costumbre, folclor, cuerpo, academia, símbolos, códigos, identidad, cultura, entre otros, esto nos condujo a seleccionar la bibliografía obligada para todos, al mismo tiempo atendimos el problema de falta de lectura y redacción, así como la escasa investigación por parte de los docentes, lo importante fue que por primera vez en una academia de danza folclórica en la Escuela de Bellas Artes de Toluca, se nombró una lista de teóricos que podía ayudarnos en la formación de Licenciados en Danza Folclórica.

La experiencia del diseño de un curso virtual de Sociología de Danza Folclórica para la plataforma de la misma institución me brindó la oportunidad de ver a la danza folclórica con una mirada crítica y reflexiva, en esta se propuso una cultura visual de danza y diferentes perspectivas teóricas para hacer investigación. El trabajo resultó en vano cuando el pensamiento dominante consideraba que los intérpretes de danza no tenían porqué saber de investigación, ya que su tarea era ser ejecutantes, ni siquiera vislumbraban la interpretación y dramaturgia para mejorar la calidad de movimiento y narrativa corporal.

Iniciarme en la revisión de trabajos de titulación y montajes escénicos condujo a comprometerme con la danza investigando cómo elaborar un montaje escénico. Fue en el 2011 que me acerqué a coreógrafos emergentes de danza folclórica, entre ellos Paula Herrera, con quien organicé un taller que sembró inquietudes en alumnos y maestros que exploraron el folclor alternativo, así que, bajo esta idea, guie trabajos como asesora de titulación de montajes escénicos como: *La muerte mexicana, montaje*, que aplicó por vez primera multimedia en danza folclórica y teatro, lo presentaron Abril Judith Hernández, Fabiola

Zepeda y Angélica García, en octubre de 2012. *Rosa Negra: Dulce Aguijón*, de Patricia Coyote Esquivel y Nohemí Galicia Díaz, en 2013, quienes aplicaron la técnica de la danza folclórica para plantear el problema de las mujeres violentadas, además del teatro de sombras. *Yo soy Chiapas*, de Valeria Rojas Anzáztiga, en 2013, el cual se caracterizó por realizar coreografías con música-fusión y dar visibilidad a ejecutantes que subvertían el género con la coreografía de muxes, montaje que abordaba las prácticas de subversión sexogenérica. *Afromexicano*, de Luis Colín, en el que presentó un encuentro de *Son* tradicional con el estilo de Tlacotalpan y el zapateado del espectáculo Jarocho, lo que sería considerado como folclor alternativo, preliminar al montaje, orienté al alumno para presentar por primera vez un video-danza folclórica,² en el 2014. Todos estos montajes fueron severamente criticados, pero fue un camino que invitaba a la creación y coreografías que ponían en juego las habilidades interdisciplinarias obtenidas por los alumnos en su formación.

La vinculación con instituciones superiores de arte que imparten danza folclórica me permitió conocer grupos académicos que compartieron los avances en investigación de danza folclórica³, entre estos, el grupo académico de la Facultad de Artes de la Escuela de Etnocoreología de la BUAP, la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBAL, la Facultad de Danza de la Universidad Autónoma de Colima, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, INBAL, y el Cenidi-Danza “José Limón” del CNA, INBAL, así como importantes Ballets de Danza Folclórica en México y Latinoamérica. De igual manera, me acerqué a investigadores como Alejandra Ferreiro, Hilda Islas, Patricia Cardona, Lourdes Santiago, José Luis Sagredo, Margarita Tortajada, Pablo Parga, Humberto Chávez Mayol, Cristina Barragán y Joel Lara, entre otros. Todos ellos alimentaron mi juicio para apreciar la danza folclórica como posibilidad creativa.

² La dirección de la evidencia visual se encuentra en el siguiente enlace: <https://youtu.be/tKUyc2bXQww>

³ Estudié seminarios (2005) con el grupo académico de la Licenciatura de Etnocoreología de la BUAP (José Luis Sagredo, Isabel Galicia, Gabriel García y José Juan García). Conocí otros marcos interpretativos como Historia de las oralidades en el Instituto Mora, Investigación aplicada a las artes con Humberto Chávez Mayol, en el CNA, INBAL. Estudié Educación Artística en la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI). Gestioné diplomados de Antropología, Pedagogía y Filosofía de la Danza Folclórica con Joel Lara ENHA. Realicé la especialidad de Ciencias Antropológicas en la UAM-Iztapalapa para hacer investigación de hechos dancísticos.

Empecé a escribir sobre el cuerpo gracias a la invitación que me hizo Grettel Melo Herrera⁴ para participar en el libro digital *Anatomía de la privatización: Vigilando el cuerpo*, con el artículo “Mirar el cuerpo” (Madrigal, 2014), argumentando el cuerpo y la otredad y mi mirada acerca del cuerpo que danza para hacer lenguaje al que se recurre para decir del mundo, entre estas aseveraciones afirmé que un intérprete de danza narra desde su cuerpo, en danza folclórica la narrativa es en grupo, todos son unidad, cada uno expresa el mismo mensaje, de ahí que las ejecuciones en conjunto sean las más difíciles; cada uno debe conocer la intención de la gestualidad, porque cada uno representa para el espectador la figura y la totalidad. Aunque su entorno sea el horizonte, y “el horizonte da identidad a los objetos” (Merleau- Ponty, 1957), los objetos se traducen como los vestigios de los contextos, de los espacios que construyen al cuerpo y lo significan. Lo que ve el espectador son cuerpos y horizontes vistos desde todos los puntos, hay perspectiva espacial y temporal para que, no importando desde donde lo miren, siempre vean un solo cuerpo que habla, este es el objeto de atención, constituido con experiencias, sensaciones e información para decir del mundo. Es como la casa de la que habla Ponty “la casa tiene su solar, sus ventanas incluso sus cuarteaduras”, así el cuerpo del ejecutante tiene una memoria propia con la que recorre el mundo y solo puede hacerlo cuando estas experiencias les da sentido, Kataline Patkai (2009) dice “El contexto es lo que provoca, el movimiento no es algo natural. El gesto que surge deviene de una necesidad para sobrevivir”⁵. El lenguaje corporal estructura signos que expresan la complejidad del mundo que vive, desnaturalizando lo cotidiano. Cuando el ejecutante distorsiona el discurso, la percepción del espectador es vaga e inacabada, en cambio, cuando el cuerpo dice todo lo que tiene que decir, la experiencia del ejecutante y el espectador rebasan los límites afectivos.

El cuerpo del bailarín experimenta una ingeniería dinámica que lo conduce a alimentarse de experiencias sensibles que lo llevan a ampliar sus potencias. La percepción y la conciencia corporal van ampliando sus horizontes, los cuerpos no están a la espera, es como dice Merleau-Ponty (1957), “el alma se difunde por todas sus partes”, entendiendo con esto que el cuerpo aprende y expresa su narrativa desde todos sus sentidos.

4 Metodóloga de Danza Clásica, egresada de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA; docente de la Escuela de Bellas Artes de Toluca y de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad del Estado de México.

⁵ Kataline Patkai “Tomar distancia. Prendre distancie”, Revista DCO (Danza, Cuerpo, Obsesión), No. 11, Gusto, enero de 2009.

Después de estos hallazgos, abordé en la investigación de maestría, cómo constituye su cuerpo una artista visual cuando va formando su identidad artística, el título de la tesis fue “*Tránsito de Identidades. Historia de Vida de Erika Kuhn, artista visual*” (Vásquez N, 2015), la cual fue publicada como artículo por la revista *Dedica* en la Universidad de Granada, España, y por la que recibí mención honorífica. Esta investigación la trasladé a la danza folclórica institucionalizada para vislumbrar cómo se forman los cuerpos e integran una identidad propia, apoyándome de las acepciones de Michel de Certeau con las que había analizado la identidad del artista visual. Observé la construcción de la identidad de los licenciados en danza folclórica en sus prácticas cotidianas y las maneras de pensar, así como las maneras de hacer, convencida de que un cambio en las acciones se consigue cuando desnaturalizamos la realidad para la invención de tácticas que desestructuraran la norma diseñada por una ideología nacionalista, es decir, descubrir el imaginario que es lo que trata esta investigación.

Con la fundación de la revista *Rebato* en la Escuela de Bellas Artes de Toluca seguí escribiendo sobre el cuerpo desde la perspectiva filosófica de Maurice Merleau-Ponty con quien superé el prejuicio de buscar un objeto trascendente en la ciencia, y buscar desde las técnicas de aprehensión para producir nuevos conocimientos, ya que los niveles de percepción, experimentación, reflexión, transformación y vivencias, provocan un cambio en la realidad, lo que permitió escribir de la subjetividad y lo sensible en el mundo cotidiano, así pude interpretar el imaginario del cuerpo desde percibir el tejido de lo invisible en las prácticas escénicas de la danza folclórica.

Integrarme a la Red de investigadores latinoamericanos de y desde el cuerpo y las corporalidades y con el apoyo de la Dra. Silvia Citro con su perspectiva de “cuerpo significativo”, se amplió mi conocimiento sobre los cuerpos que aprenden danza, ya que la academización pasa por alto que los cuerpos tienen encarnados movimientos que les da su cultura y modos de vida, con esta inquietud, realicé la investigación etnográfica del cuerpo y las corporalidades de niños mayas (Vásquez, 2018) en dos comunidades: Francisco Hu May y Francisco I. Madero⁶ en Quintana Roo. Esta antropología de conocimiento me ayudó a

6 La investigación reunió 58 registros de movimiento en la lúdica de los niños mayas que sirvió para distinguir la técnica de movimiento y las diferentes destrezas corporales que desarrollan los niños en los diferentes contextos socioculturales. Aquí el enlace: <https://youtu.be/DAOsCl-3rjc>.

superar creencias y saber que cada comunidad se distingue por códigos de movimiento que tienen una intención, además obedece a lo que hacen las personas de la comunidad, así como reconocer la herencia de códigos de movimiento que, sin ponerse de acuerdo, los miembros de una comunidad reconocen.

Hasta hoy no dejo de plantearme preguntas sobre lo que provoca el arte contemporáneo a la danza folclórica, este le exige transformación desde la concepción misma, ya que el término folclor proviene de una época colonial que le da una configuración de dominio y sometimiento. El ejercicio crítico en esta materia se ha ampliado gracias a la *Red de investigadores latinoamericanos de y desde el cuerpo y las corporalidades*, al participar en coloquios, congresos y diplomaturas que organizan.

Con motivo de poner en crisis mi habitáculo de espectadora emancipada, expuse mi cuerpo a un laboratorio de movimiento apoyándome de la técnica de la danza folclórica y experimenté con sonoridades; accioné la repetición para hacer conciencia de qué partes del cuerpo movía y cómo sentía el movimiento; alimenté epistemológicamente mi experiencia con la comprensión de ritmo e intensidades con la experiencia de Israel Galván (al que Didi-Huberman nombra “*bailaor de soledades*”) y armé la secuencia lógica de una narrativa a través de mis experiencias de vida: las intensidades del golpe caracterizaron un cuerpo sumiso y miedoso hasta encontrar el cuerpo desbordante.

Conclusión:

El ejercicio anterior llevó a descubrir en la primeridad a la danza folclórica como objeto dinámico, como es que a través de analizar la terceridad a donde instalo mis referentes que alimentan la pragmática, los efectos en las acciones explotan otras formas de hacer. Las pragmáticas son la expresión de los pensamientos, y aunque muchos hacen danza folclórica, es un campo escasamente afectado por la escritura crítica que dé cuenta del uso del cuerpo y lo que sucede con este en los procesos de creación e interpretación. Por otro lado, me percaté que el cuerpo es el motor que desbarata la norma para reinventarse, además de despertar sensaciones y emociones, que contravienen a las pedagogías de invisibilidad en las que están sumergidas diferentes prácticas, lo que me llevó a afirmar que el imaginario naturalizado del cuerpo en la danza folclórica en la Escuela de Bellas Artes de Toluca desde sus inicios de la escuela (1970) adoptó un modelo repertorista que fomentó la cosificación de bailes y danzas

ignorando los procesos históricos que las conformaban y sus características etnocoreológicas, también ignoró formas de asumir el género desatendiendo la diversidad de las técnicas de movimiento provocando el dislocamiento de una conciencia social, el reconocimiento de los otros y una ausencia epistemológica para interpretar formas de ser y pensar el cuerpo.

1.2 Historias de vida y testimonios de participantes de la danza folclórica escénica.

A continuación, después de haber desvelado mi subjetividad y acercamiento a la danza folclórica y siguiendo a Michel de Certeau, realice entrevistas a sujetos que, desde su experiencia, aportaron la manera de relacionarse e interactuar con las normas establecidas en el terreno de la danza folclórica y cómo contravienen a éstas respondiendo con tácticas que los lleva a la invención del cotidiano.

De Certeau señala que en las maneras de hacer reflejan los pensamientos y acciones de la vida social, recomienda que para descubrir la cotidianidad el investigador interprete el contexto desde las experiencias de los involucrados. La interpretación de los datos exige al investigador, comprender el lenguaje para descifrar las acciones y ponernos en el lugar del otro. Deja claro que la relación de datos sea entre iguales, por eso en esta investigación para conocer la primeridad, que es la realidad, las entrevistas se realizaron entre más de un egresado de la licenciatura, entre más de un docente, entre más de un coreógrafo y entre más de un director artístico.

En la interacción de testimonios se interpreta el tejido de símbolos y significados en las acciones, dice Michel de Certeau que, en los modos de operación o esquemas de acción, se descubren las estrategias o las normas, estas llevan una carga de poder, por otro lado, las maneras que contravienen a la norma las llama tácticas, las que generan las maneras creativas que construyen el cotidiano.

Otro punto relevante, para la invención del cotidiano, es necesario entender cuáles son los comportamientos y las representaciones de los sujetos, y que uso dan a las normas y cómo contravienen lo establecido. La naturalización de las acciones está allí, ya en lo encarnado, en el *habitus*, en las creencias, en lo subjetivo, en los mitos o costumbres de las personas que vienen de algún lado, pero pocos se preguntan por qué hacen lo que hacen, y piensan lo que piensan.

Aunque se crea que el hombre siempre hace lo mismo, hay un momento que inventa algo en su cotidiano, ya sea que de un nuevo uso a la norma o que sea un momento para la

poiesis, que es la creación, inventiva o generadora de nuevas prácticas. En esta parte De Certeau da la idea de observar cuáles son los esquemas que se realizan debido a la influencia del capitalismo como orden económico, ya que éste interviene de manera invisible las maneras de uso que se apegan a la producción racionalizada, expansionista, centralizada, ruidosa y espectacular.

Para observar la invención del cotidiano recomienda detectar la creatividad en el uso que se hacen de las cosas, éstas reflejan las maneras de hacer, la apropiación del espacio público, privado o virtual, así como la territorialización, desterritorialización y la intervención de los espacios públicos que se reflejan en la producción sociocultural: tácticas en las artes de hacer, las maneras de pensar, las maneras de actuar y las maneras de utilizar, prestando atención en los rituales de las prácticas educativas, en este caso en las prácticas escénicas, las prácticas académicas, los usos de los espacios, los usos del cuerpo, las redes académicas, las prácticas en las asociaciones, así como en las producciones artísticas interdisciplinarias y los códigos que se expresan a través del cuerpo y que se hacen lenguaje dentro de la danza folclórica.

Para no comprometer las evidencias y opiniones de los entrevistados, presento mi interpretación apoyándome principalmente de las acepciones de Giles Deleuze, las que se encuentran después de cada testimonio, con el objetivo de ir dando a conocer el análisis de la realidad y exponer los pensamientos que me conducen al desplazamiento.

1.2.1 La Danza Folclórica ¿de grupo o de colectivo?

Los personajes entrevistados expresan, las formas de pensar el cuerpo y el uso que le dan en las creaciones artísticas destacando que la danza folclórica se hace en grupo, de manera articulada, precisa, ordenada, organizada y sincronizada. Exige entre los integrantes proximidad y trabajan al unísono. Las prácticas escénicas las elaboran para mostrar destreza y unificarse en gestualidad y movimiento, así como en desplazamientos en el escenario, en el que es necesario que *“los bailarines se conecten unos a otros, esto los pone ante un reto superior”* (Rodríguez Malagón, 2020, pág. 2)⁷.

⁷ Ana María Rodríguez Malagón fue coreógrafa y docente de Danza Folclórica en la Escuela de Bellas Artes de Toluca, tuvo a su cargo el Ballet Folclórico de la Escuela de Bellas Artes de Toluca. En la fecha que se realizó la investigación hasta el año de 2021, tuvo la función de coordinadora del Departamento de Investigación y Desarrollo Institucional.

Interpretación: Trabajar en colectivo no es lo mismo que trabajar en grupo. Lo colectivo exige evolución y conciencia, hay un respeto de la individualidad, cuando todos aportan las potencias de su cuerpo para construir la poética de las escenas y cuando cruzan sus afecciones con los miembros de la obra, también, cuando en la escena logran generar una energía y todos tienen el sentir de pertenecer a un solo cuerpo. Por lo anterior, lo ideal es que la danza folclórica sea de colectivo, que desde el interior y el exterior muestren cohesión social que exprese los símbolos dancísticos generados en el folclor del pueblo, el reto es que el espectador observe lo que pretende el coreógrafo y que los bailarines hagan cuerpo⁸.

Son pocos los coreógrafos y bailarines que asumen una acción responsable para que la danza folclórica logre el propósito y la función social para lo que fue creada, que las producciones escénicas reflejen el imaginario, símbolos, saberes y cotidianidad de lo otros, restableciendo su presencia y visibilidad a través de cuerpos potenciados con sus agenciamientos, sensibilidades y perceptos, que apliquen el principio de pertinencia en la selección de movimientos, la música, la historia o tema que quieren contar, los lenguajes dancísticos que van a emplear y al público que van a incluir; el principio de la cooperación que demanda una sintonía entre todos los bailarines, comunicarse de manera efectiva con los movimientos y la gestualidad, y tener la capacidad de tomar acuerdos para que los bailarines colaboren en la narrativa y coreografía, así como mantener la energía y el ritmo para expresarse como un solo cuerpo y finalmente, que esté presente el principio de la expresividad, todos los bailarines expresan con gestualidad y movimientos la emoción que demanda el montaje, cada bailarín está sumergido sensiblemente en la narrativa.

“La Danza Folclórica es la cédula que presenta la identidad de los pueblos” (Hernández J. R., 2020)⁹, eso es lo que ha pretendido la danza folclórica desde sus inicios, que los espectadores se reconozcan en las puestas escénicas, es lo que distingue a la comunidad, que llamamos identidad, al conservar las danzas originarias se resiste al mundo globalizado.

⁸ Hacer cuerpo es que los objetos, los contextos y las técnicas corporales sean expresadas desde el justo valor que cada uno de los elementos adquiere para la comunidad y en la estructura de la obra.

⁹ Jim Robert Hernández es subdirector y coreógrafo del Ballet Folclórico de Colombia, que se encarga de preservar el legado dancístico de la Maestra Sonia Osorio, fundadora del Ballet de Colombia y considerada embajadora del folclor colombiano.

Interpretación: La poética de la danza folclórica no son copias de lo que sucede en los pueblos, sino perceptos del coreógrafo, aquello que ha creado a través de su aficción y con la que construye la narrativa que muestra su imaginario, en caso de que la intención del coreógrafo sea preservar la identidad, la danza tendrá que investigarse en la dimensión justa de su contexto, entonces realiza un repositorio que date el momento histórico en que se realizó la investigación ya que la danza no es un fenómeno cultural estático. Si la resistencia es recuperar el sentido de la danza originaria entonces no basta con el repositorio del movimiento, sino debe dejar en la escritura la investigación de la danza.

Jorge Medina¹⁰ coincidió con Jim Hernández cuando afirman que *“La danza folclórica escénica es un acompañamiento del coreógrafo y un estar juntos entre los bailarines para representar lo que hace que los pueblos olviden sus problemas y celebren la fiesta”*.

Interpretación: Esta es una creencia generalizada en la comunidad de danza folclórica, pone atención en la fiesta, pero no en problemas que amenazan a la sociedad y principalmente a los pueblos originarios. Se observa el fenómeno de cosificación cuando investigan la danza y la abstraen de los contextos.

Coreógrafos y docentes de danza opinan que para que haya una sincronía entre los bailarines, ensayan por varias horas, que los cuerpos deben ser entrenados para resistir. Todos saben que hay un desgastante corporal visible ya que han observado que después de años de golpear la duela terminan con problemas de columna. Las horas de entrenamiento los ayuda a mecanizar los cuerpos, perfeccionar el movimiento y hacer memoria, dice Alejandra Escobar¹¹ *“en grupo aprendemos la disciplina, a trabajar en equipo, darle sentido al movimiento, aplicar adecuadamente las habilidades, así como manejar y controlar el cuerpo”*. Fabricio Varela, director del Ballet Nacional Folclórico de Perú dijo que en grupo coordinan los movimientos y desplazamientos, que al principio les costó trabajo que los reconocieran como profesionales de danza folclórica y que los apoyaran, que los mismos bailarines elaboraban las escenografías, colocaban las luces y hacían la difusión *“aprendimos en grupo a convivir para hacer de la danza folclórica una práctica profesional, que nos diera*

¹⁰ Jorge Medina es docente de Danza Folclórica por la Escuela de Bellas Artes de Toluca, director artístico del Ballet Folclórico de la Universidad Autónoma del Estado de México. Licenciado en Danza Folclórica y Maestro de Artes Escénicas por la Universidad Virtual UNIR.

¹¹ Integrante del Ballet Folclórico Nacional de México de Silvia Lozano en Xcaret.

a conocer, no se trataba de bailar todos parejitos, sino que éramos la representación de todos los peruanos, hablamos y danzamos por el pueblo peruano y hasta el pueblo peruano conoció otras danzas y bailes que antes no habían visto y que conocieron con el ballet” (Varela, 2020). La danza folclórica no es artesanía, nacen de los símbolos significativos de las comunidades.

Interpretación: bailar en grupo el folclor de un pueblo, es proyectar en las danzas los símbolos de una cultura para que bailarines y espectadores le den sentido. Exige de los ejecutantes coordinación y comunicación en la proximidad. La danza y los bailes deben dejar en los espectadores la necesidad de identificarse con sus raíces, es como motivar un sentido de pertenencia. La creencia que prevalece en agrupaciones menos comprometidas es que bailan aquello que está establecido que es danza folclórica, el modelo bajo el cual crean y construyen las obras, las deja desprovistas de sentidos, además el coreógrafo es el único que tiene la autoridad para estructurar la narrativa corporal y gestual, para que esto cambie los bailarines deben participar en la elaboración de las narrativas, o de lo contrario, son ignorantes de lo que deben expresar en grupo, esto crea la necesidad de que coreógrafos y bailarines partan del estudio del contexto para que la danza o baile no se le arrebate su proceso histórico y también para que provoque sensaciones en donde experimente otros devenires, entre mayor sea el entendimiento de los mitos y símbolos, mayor oportunidad tienen de enriquecer sus propuestas creativas, ya que como dice Deleuze, en la experimentación y en la provocación de sensaciones y afecciones hay más posibilidad de percibir y crear, porque el artista crea momentos compuestos por afectos y perceptos, que dejan sensaciones para hacerse acontecimiento, entonces la Danza Folclórica más que en grupo, es en colectivo, porque exige la inteligencia e intensidad sensible de todos los participantes para que de manera responsable, artística y creativa hablen de los otros.

El maestro Ernesto Luna¹² mencionó que el *Ballet Folclórico de la Universidad Veracruzana* como agrupación le dio la más grande experiencia como bailarín porque le tocó la época de oro de los ballets en México, cuando los bailarines tenían un buen sueldo, viajes pagados, y un buen nivel de vida, aprendió de todas las experiencias que le proporcionaban

¹² Bailador, coreógrafo, director artístico del Ballet Folclórico “Zapateadores”, bailarín del Ballet Folclórico de la Universidad Veracruzana, bailarín de Tlacotalpan, hijo de “Doña Elena”, símbolo de identidad del son jarocho en Tlacotalpan. Fundador y director de la Escuela Superior de Danza Folclórica C’Acatl, ubicada en Puebla, México. Investigador y etnomusicólogo autodidacta de folclor mexicano, principalmente de bailes y danzas del estado de Veracruz.

los viajes por todo el mundo. Con el ballet pudo realizarse en todos los campos, aprendió la disciplina, el rigor del orden, la presentación en los foros, la proyección en conjunto y que incluso, aprendió a conocer el mundo, la gastronomía, así como apreciar y valorar el arte de muchos pueblos.

Interpretación: lo anterior se explica desde Deleuze. Lo que expresa es haber vivido la sensación de otros devenires que se hicieron acontecimiento, vivencia de intensidades que se hacen intemporales. Cuando Deleuze y Guattari se refieren a los devenires, no se refieren solo a los devenires humanos, ya que puede haber devenir animal, u otro tipo de devenires, lo que sí, es que un devenir contiene símbolos¹³, aún más, el propio pensamiento es un devenir, es decir, una potencia creativa que crea acontecimientos que dotan a los hombres de nuevas condiciones de vida¹⁴. El entendimiento del cuerpo, y sus conexiones con la danza, con los objetos y las cosas es una comprensión que requiere de crítica y reflexión, de hacer pensamiento hasta alzar la materia hasta la vida, esto no sucede si el devenir se queda sin el ejercicio de la crítica y reflexión de aquellos afectos y perceptos que quedaron como sensación, ya que la comprensión y desnaturalización de las acciones, es lo que eleva a los seres humanos de sí mismos, este efecto tuvo la danza folclórica y las experiencias vividas en Ernesto Luna, así como lo expresaron coreógrafos, docentes y egresados de danza folclórica cuando dudan de la norma y buscan tácticas que les permita hacer inventivas en su cotidiano.

1.2.2 Prejuicios en la danza folclórica

El gusto por bailar es la emoción que llevó a bailarines de danza folclórica a decidir estudiarla; manifiestan una relación sociocultural con la danza. Bailaron en fiestas, en contextos que los acercaba a la danza; bailaron en la escuela primaria, secundaria o preparatoria; participaron en grupos de danza, o fueron niños bailadores que manifestaron sus cualidades en pequeñas agrupaciones en las que se hicieron presentes, así lo expresaron los personajes que fueron entrevistados (Antúnez C. , 2020)¹⁵ (Escobar, 2020) (Estrada,

¹³ Pasa en la danza ritual, cuando representan símbolos: Santos, vírgenes, animales, payasos o personajes a los que se les da reconocimiento por el oficio que realizan (campesinos, panaderos, costaleros, etc., como en la danza de los tlacoleros), personajes a los que distinguen (gachupines, apaches, charros).

¹⁴ Desde esta perspectiva amplía las posibilidades del devenir a agua, viento, palabra, o simplemente, un personaje del mundo cotidiano, joven excluido, obreros, cocinera etc.

¹⁵ Carlos Antúnez es coordinador del Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández y director artístico y fundador de “*México de Colores*”. Refiere que ensayaba a la edad de cinco años en el Ballet Folclórico de la Escuela que había fundado su mamá.

2021) (Hernández J. R., 2020) (Rodríguez Malagón, 2020)¹⁶, Jorge Medina (Medina 2020, 2021) todos destacaron en la habilidad del movimiento. Al principio eran los que llamaban la atención y caían en gracia, después, cuando crecieron y decidieron hacer de la danza su forma de vida, padres de familia dudaron que eso fuera su porvenir. La mayoría de los entrevistados cuentan como una victoria haber convencido a sus padres apoyar su decisión, para la mayoría no fue fácil, ya que se tiene la creencia de que ser bailarín de folclor era ser nada. Padres que sabían del talento de sus hijos no sabían cómo orientar a sus hijos para que la danza fuera su forma de vida. Las declaraciones de los entrevistados dan cuenta de la falta de conocimiento o el tabú que envuelve a las escuelas de arte en la invisibilidad de la división del trabajo como opción para orientar a aquellos que tienen habilidades en la danza. De los casos que tuvieron que enfrentar a sus padres para hacer de la danza su forma de vida, el más interesante es el de Carlos Antúnez, cuenta que su madre siendo maestra no vio con buenos ojos que su hijo estudiara danza, tuvo que amenazarla con irse de su casa para que su mamá respetara su decisión, aunque su mamá sabía que su hijo tenía un talento especial, ya que desde los cinco años ensayaba con el grupo de danza folclórica en la escuela que ella fundó. Otros casos son los que iban a ser médicos, odontólogos, psicólogos, etc. y que, al no ser aceptados en la universidad, recurrieron al talento que habían tenido desde niños, la danza, creyendo que la iban a estudiar en lo que volvían a intentar hacer examen en otra profesión, fueron atrapados al penetrar este mundo, no imaginaban lo que estaban por descubrir al profesionalizarse en la danza.

El gusto por la danza no es motivo suficiente para que los padres autoricen con facilidad que sus hijos la estudien y menos cuando tienen el prejuicio de que por la danza cambian sus roles sexuales, aunque ésta tenga bien diseñado los comportamientos que corresponden al hombre y a la mujer. La danza folclórica es un lugar en el que los cuerpos buscan expresarse. Carlos Antúnez expresa “*cuando los cuerpos son reprimidos y no quieren*

¹⁶ Escobar, Licenciada en Danza Folclórica por la Escuela de Bellas Artes refiere que tuvo en su niñez la habilidad de imitar cualquier movimiento o técnica corporal, le gustó bailar. Jim Robert Hernández bailó toda su vida, desde muy pequeño, ganó diferentes concursos de danza, tuvo que decidir en un momento de su vida, confiar en el Don que se le había dado y entonces decidió ser uno de los mejores bailarines de Colombia y dirigir junto a Sonia Osorio, el Ballet Folclórico de Colombia. Ana María Rodríguez Malagón, es Licenciada de Danza Folclórica, fue docente de Técnica de Danza Folclórica y Repertorios, en la Escuela de Bellas Artes de Naucalpan y en la Escuela de Bellas Artes de Toluca, dirigió el Ballet Folclórico de niños, logró proyectarlos a nivel internacional, en 2006 el Ballet fue galardonado con la Copa Dance Grand Prix en Italia por mostrar el mejor talento infantil, ella experimento en carne propia, el sentimiento y la sensación de bailar desde niña, con ese antecedente, cree que los niños cuando les gusta bailar y son dirigidos profesionalmente, logran en poco tiempo ser bailarines profesionales.

ser identificados como gay, es imposible que se expresen con todas sus potencias” (Antúnez C. , 2020). La danza para todos los bailarines es un elemento de fuga, pero más que nada es un medio liberador que les da reconocimiento, existencia, sobre todo cuando han tenido que ocultar sus preferencias sexuales en una sociedad que condena la diversidad sexo-genérica.

Los anteriores prejuicios, unidos a los intelectuales que reniegan de la danza folclórica, pensando que es una expresión mecánica, sin pensamiento o creatividad, la limita de ser reconocida como expresión artística. Andrea Balcazar, egresada de la Licenciatura de danza folclórica afirma que *“La Danza Folclórica no es sólo mover los pies, es tomar conciencia e interpretar con el cuerpo aquello que habla de los otros hasta lograr que se transforme en escena, uno debe de estar consciente de la alineación, del gesto y proyectar la intención de la coreografía para que atrapes al espectador”* (Balcazar A. D., 2020, pág. 2)¹⁷. Solo que no todos los que bailan asumen la responsabilidad de ser bailarín de folclor, algunos, con sentir el placer de bailar es suficiente. Los más comprometidos, visitan comunidades, valoran las artesanías y textiles que elaboran los pueblos originarios, estudian la lengua, realizan transmutaciones del folclor hacia propuestas artísticas creativas y recurren a los procesos históricos o genealógicos para encontrar el sentido.

Los bailarines que son hijos de bailadores, como es el caso de Ángeles Luna, Leobardo Luna y Ernesto Luna, es diferente a los anteriores, ya que ellos fueron motivados por su mamá *Doña Elena*, (bailadora y maestra de *son* en la Casa de Cultura de Tlacotalpan) para hacerse bailarines profesionales. Dice con orgullo Ernesto Luna *“Nací con papás maravillosos, mamá maravillosa, los primeros diez años de mi vida me marcaron, crecí en el campo(...) pero mi papá es músico y mi mamá bailadora, los días de descanso eran para cantar y bailar junto a mis hermanos (...) mi mamá me dijo que de lo único que no se muere la gente, es de practicar arte, mi mamá tiene 92 años y sigue bailando”*. Doña Elena no solo impulso a los hijos a bailar, sino que ha intervenido a través de talleres de *son* en Tlacotalpan para que generaciones de niños bailen; muchos de los que fueron sus alumnos cuando ella era una mujer joven viven de bailar.

Ángeles Luna reconoce que su madre la apoyó en tiempos difíciles para las mujeres, cortarse el cabello y llevar pantalones no era bien visto, pero su madre le había heredado la

¹⁷ Andrea Balcazar, es Licenciada de Danza Folclórica Mexicana, hoy docente de educación artística de educación elemental e investigadora de Danza Folclórica independiente.

tradición de ser bailadora, después con esas habilidades adquiridas se hizo bailarina del *Ballet Folclórico de la Universidad Veracruzana*, más tarde fue maestra, actividad que disfruta hasta la actualidad.

Interpretación: El cuerpo en la danza folclórica despierta muchos más prejuicios debido a la *hexis corporal* establecida, explica Bourdieu, que el imaginario en la cultura patriarcal dejó creencias y diseños para expresar roles de género en cada sociedad. La danza folclórica funciona con estas premisas, el hombre es viril, la mujer sumisa; el hombre que baila se hace delicado y termina como gay. Aunque en el fondo también existe otro extremo debido a la ideología que dejaron los colonizadores; las mujeres tenían prohibido bailar porque despertaban bajas pasiones, así lo expresó San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Los hombres eran los únicos que podían bailar.

Lo que expresan los entrevistados son creencias y prejuicios que limita los cuerpos a expresar los devenires, el cuerpo debería expresar su potencia interpretativa para expandir su creatividad.

1.2.3 Características de los cuerpos para hacer danza

Los ballets folclóricos exigen formas de cuerpos para ser exhibidos en las coreografías, lo expresa el maestro Carlos Antúnez al afirmar que el *Ballet Folclórico de México* exige cuerpos con determinadas características físicas, los que estudian danza folclórica no lo saben cuándo ingresan a la licenciatura, pero esta exigencia se ha convertido en un impedimento para excluir a quien no cumple con el modelo.

Algunos estudiantes cuentan experiencias vividas, sienten que han sido discriminados por no contar con las cualidades físicas que exigen. Ana María Rodríguez lo vivió en carne propia cuando uno de sus maestros sentenció que por su altura jamás sería parte de una compañía de danza, ella desafió el pronóstico, aunque no se dedicó por mucho tiempo a ser bailarina profesional, su talento y proyección escénica le dieron la oportunidad de desempeñarse en el extranjero en la *Compañía de Danza Mexicana*, ella piensa que hay compañías que saben lidiar con eso, aplicando tácticas para alargar la postura. Aunque ella piensa que esto no debería suceder si consideraran que los cuerpos muestran hacer con las potencias adquiridas la mejor interpretación, además de expresar la capacidad de trabajo en equipo.

El cuerpo en la danza folclórica es el medio de comunicación que transmite el mensaje que quieren comunicar *el ballet* al público “*Es el elemento principal que traduce sentimientos, ideas y sensaciones significativas al espectador; el que permite lograr la comunicación con el público para que comprenda las ideas que se quieren dar a conocer*” (Londoño, 2019, pág. 2). Expresa el mismo entrevistado que la selección de sus bailarines exige cuerpos estéticos, pero con la condición principal, la capacidad de conmover al público con el movimiento. El uso del cuerpo genera lenguaje que expresa la capacidad de elaborar signos a través de movimientos que transmitan ideas eficaces al espectador, el que responde al bailarín a través de expresiones como fascinación, alegría o simplemente con un aplauso.

Interpretación: El bailarín- actor¹⁸ es quien logra que el acontecimiento suceda. Un acontecimiento para Deleuze hace pensar y sentir, es liberar el cuerpo, el pensamiento de las estructuras normadas, así como él lo propuso, para hacer filosofía y seguir los pasos de Nietzsche, así para la danza, siguiendo a Nietzsche, que el cuerpo sea el que hable al bailarín para mostrar sus intensidades. No es, si el cuerpo tiene características anatómicas específicas, lo que se necesita, son cuerpos capaces de experimentar el ritmo, el movimiento, hacer repetición para encontrar la diferencia. La característica principal del cuerpo en la danza folclórica debía ser, cuerpos resueltos en resistirse a formas dogmáticas de moverse y expresarse, diría Deleuze, alejarse de servir a la forma orgánica del Estado, resistirse a la disciplina sedentaria de pensamiento y visión de la danza folclórica, a la delimitación de los campos de conocimiento y que sea capaz de renovar los devenires del cuerpo en la Danza Folclórica.

1.2.4 Transformación del cuerpo

Cuando se estudia danza de manera profesional se notan los cambios primero de manera física, se va adquiriendo mayor fortaleza en los músculos, así lo expresa Jim Robert y el maestro Diego Londoño, aseguran que la práctica de la danza folclórica transforma al cuerpo, lo hace más flexible, va adquiriendo una forma esbelta, además con el tiempo los bailarines van obteniendo lo que llaman consciencia corporal, que no sólo tiene que ver con el cuidado del cuerpo, sino con la toma de conciencia con la obra, la comunicación entre los

¹⁸ Los bailarines actores también hacen dramaturgia cuando con sus cuerpos dan a entender a los espectadores la lógica de los acontecimientos de la obra.

bailarines a través del movimiento, la comunicación con el coreógrafo, el dominio del escenario, así como sus emociones y el control de sus movimientos.

Los bailarines pueden dominar diferentes técnicas dancísticas, pero en los *ballets* entrenan para conseguir el cuerpo que se requiere, lo explica el subdirector del *Ballet Nacional de Colombia* al expresar que necesita cuerpos entrenados que resistan el presentarse por largas temporadas, con programas de casi dos horas, con la exigencia que requiere la diversidad de técnicas de movimiento de cada región.

Los intérpretes de ballets folclóricos tienen diferentes perfiles, algunos han estudiado técnicas con maestros particulares, otros han sido formados en instituciones, otros solo fueron bailadores, personas con talento natural, lo que más importa es que tengan talento dancístico y cuerpos en forma. El entrenamiento que reciben en los ballets es para incrementar su resistencia, expresión corporal, y el conocimiento de diferentes técnicas, principalmente la técnica de la danza folclórica de la nación, danza clásica y danza contemporánea. En México los ballets folclóricos han extendido sus dominios corporales al incursionar en la técnica africana, danza jazz, y técnicas de alto rendimiento y conciencia corporal, entrenan para tener resistencia y fuerza en las piernas por más de seis horas, muchos durante su formación se lesionan y lo ven como algo normal, también pasa en otros ballets como en el de Colombia cuando Jim Robert describe lo que exige a los cuerpos de bailarines y lo que implica un día de funciones, en los que se experimenta desgaste corporal.

Alejandra Escobar, dice que estar en ballets le ayudó a desarrollar la fuerza en su cuerpo, ha visto con el paso del tiempo, como su cuerpo delgado tiene energía para ensayar por largas horas; la aplicación de técnicas aprendidas ha modificado su anatomía. La licenciatura le aportó el movimiento, pero no trabajaron el movimiento consciente, esto la hace suponer que su pensamiento también se ha modificado, ya que su nivel de concentración y también su memoria se han afinado. Aprecia lo que la institución le aportó, porque las nuevas técnicas que aprende en la actualidad además de pagarlas, las debe aprender con mayor aceleración, esto es posible debido al entrenamiento que recibió para imitar los movimientos.

Los bailarines reconocen que la correcta colocación transforma su cuerpo, aunque también las posturas incorrectas lo hacen, cuenta Ana María Rodríguez que la experiencia que obtuvo al estudiar en los Diplomados que impartió la Escuela de Danza Folclórica de

Amalia Hernández, contribuyeron a tomar consciencia de la colocación del cuerpo, algo que no aprendió en los cinco años que estudió danza folclórica en la Escuela de Bellas Artes de Naucalpan, reconoció que el aprendizaje no era sensitivo, los maestros en la Escuela de Amalia Hernández la corregían y le explicaban lo que estaba haciendo mal, desde dónde tenía que corregir el cuerpo para lograr una correcta alineación. Después lo experimento en la *Compañía de Danza Folclórica Mexicana* en la que participó, simplemente no era lo mismo, en la institución que la formó hacía falta la toma de conciencia. El compromiso de hacerlo bien, trabajar en colectivo, hacerlo para un público que demandaba un servicio, así como conectarse con cada elemento, la colocó ante retos de nivel superior. También expresó que en la formación, un bailarín puede tener bloqueos y que eso se ve cuando el cuerpo está mal colocado, no es que no pueda ejecutar o interpretar correctamente un personaje, a veces es el coreógrafo que impide el avance de los bailarines porque expresa la falta de confianza en el bailarín, lo hace sentir inseguro, limitándolo cuando no le permite participar en el diseño de movimientos.

Cuando se es bailarín profesional, deben someterse a programas de entrenamiento para ampliar su conocimiento en códigos de movimiento, aprendiendo diferentes técnicas, cada una es un lenguaje y al mismo tiempo herramientas que permiten ampliar las narrativas de interpretación. Alejandra Escobar manifiesta “*el mercado laboral te exige una amplia preparación, los directivos del ballet se dan cuenta si te mantienes actualizado*” (Escobar, 2020). Alejandra Escobar se da cuenta que hay una alta competencia para ser bailarín profesional; que el número de egresados rebasa por mucho la demanda, ya que no hay suficientes compañías que empleen a los egresados, que a las escuelas les falta responder a lo que las compañías profesionales exigen y que deben impactar la mentalidad de los bailarines para que éstos hagan de la danza folclórica un conocimiento constantemente que alimente el cuerpo en toda su constitución.

Alejandra Escobar cree que es necesario que los aspirantes a ser ejecutantes profesionales de folclor reciban una amplia guía de la institución de lo que implica en la realidad ser interprete de folclor, ya que no tienen idea de que el entrenamiento que obtendrán cambiará de una vez y para siempre su vida, que se requiere de mucha fuerza de voluntad para entrenarse diariamente durante seis o más horas, lo que conlleva un desgaste físico y emocional ya que deben mantener la misma energía durante todo el tiempo, y cuando éste

avanza, el cuerpo debe recurrir a la energía reservada, lo que exige una excelente nutrición, algo en lo que no pone atención el programa de formación. Una de las egresadas expresa que cuando inicia el entrenamiento *“te duele tanto que te das cuenta de que hay músculos en donde ni siquiera lo imaginabas”* (Balcazar D. A., 2020), y es que la mayoría cree que el deseo de bailar es suficiente para hacerse ejecutante profesional, la fuerza de voluntad debe integrar disciplina y constancia.

Con el entrenamiento recibido los bailarines modifican su manera de caminar ya que les enseñaron a estar conscientes de su colocación; el cuerpo cambia la musculatura, adquirió flexibilidad, mejora la silueta al grado de distinguirse entre otros cuerpos, mencionó Andrea, ya no eres una persona normal, la vida cotidiana se reduce a prácticas, ensayos y largas horas de entrenamiento. *“Los ensayos tienen la finalidad de que naturalices lo aprendido, ya no se piensa, cuando llegas al escenario es un proceso aprendido y trabajado”* (Balcazar D. A., 2020, pág. 2), también menciona lo malo de encerrarse en las aulas para aprender danza y sobre todo danza folclórica, la que distingue como un campo de investigación etnográfica constante, ya que exige aprenderla en los contextos en donde nace el estilo y yacen las técnicas de movimiento. Los intérpretes de danza folclórica, necesitan saber de diversos géneros dancísticos y de diversas disciplinas artísticas así lo asegura Andrea Balcazar *“Uno de los compromisos que tiene el intérprete de danza folclórica es aprender de todas las disciplinas artísticas, debes de saber de literatura, pintura, otros géneros de danza, debes tener contacto y respeto por otros artistas, debes experimentar, expresarte con otras artes para que respetes el trabajo de diversos artistas”* (Balcazar D. A., 2020), otros especialistas de danza folclórica también lo afirman, como Jim Robert subdirector del Ballet Nacional de Colombia *“Un bailarín debe ser integro, ser sensible al arte”* (Hernández J. R., 2020), Carlos Antúnez, coordinador artístico del Ballet Folclórico de México quien ha trabajado en teatro de revista, espectáculos para televisión, se actualiza según las demandas de su trabajo, aprendido a trabajar en línea, dando clase y organizando festivales internacionales de danza folclórica, ha trabajado en comedias musicales y hasta de *gogo dancer*, de estas experiencias ha creado otros personajes en la danza folclórica, Jorge Medina, Docente de la Escuela de Bellas Artes de Toluca y Director artístico del Ballet Folclórico de la Universidad Autónoma del Estado de México, ha tenido además de aprender diferentes géneros de danza y disciplinas artísticas, fisioterapia y fenomenología de la Gestalt para el cuidado de los cuerpos, Diego

Londoño, Director y coreógrafo del Ballet Folclórico de Antioquia Colombia, opina que los ejecutantes de danza folclórica deben aprender diferentes técnicas dancísticas, diferentes géneros de danza, ritmos latinos, danza urbana, diferentes disciplinas artísticas, sobre todo teatro, el bailarín del folclor debe ser un artista integral del cuerpo, así cada uno de los entrevistados expresa entrenarse para aumentar sus habilidades y talentos artísticos.

Los entrevistados dicen que bailarines de folclor son integrales (Jim Hernández, Carlos Antúnez, Diego Londoño, Ángeles Luna, Ernesto Luna, Ana María, Alejandra Escobar, Andrea Balcazar, Jorge Medina, Joel Lara), interpreté que al aprenden diferentes lenguajes dancísticos, implica que los cuerpos se transformen no solo en lo físico, ya que las prácticas culturales cambian, son enriquecidas, las referencias intelectuales amplían las visiones, as formas de comunicarse, usan las nuevas tecnologías, pueden integrarse a otros mercados de trabajo, pero por supuesto, para que esto suceda, deben comportarse como seres integrales y no limitarse al mundo de la danza folclórica como sucede en los ejemplos mencionados.

Interpretación: Andrea reafirmó lo que decía Nietzsche, Deleuze y Patricia Cardona, el primero expone que “los bailarines debían liberarse por el espíritu de la pesadez para que puedan sobrevolar por encima de sí mismos, para encontrar la ligereza de la danza”¹⁹, Deleuze afirmó “Se necesitan agenciamientos para que estados de fuerzas y regímenes de signos entrecrucen relaciones. Se necesitan agenciamientos para que la unidad de composición englobe un cuerpo” (Deleuze y Guattari, 2004, pág. 76), los bailarines de danza hacen agenciamientos cuando logran que los estados de fuerza se combinen y entrecrucen, elevan la diferencia hacia la distinción para un devenir fluido, no sólo se repite para vincularse, se repite el movimiento para encontrar la pulsión del movimiento, para ser un solo cuerpo potenciado que fluye con la misma intensidad, el flujo además, es una inscripción en el tiempo y en el espacio que funciona cuando se hace público mostrando “la multiplicidad singular, de *continuums* intensivos, de emisiones signo- partícula de conjunciones de flujo” (Deleuze y Guattari, 2004, pág. 76), en conclusión, esta mirada de Deleuze es muy diferente a lo que se ha normalizado, la realidad dominante de hacer danza folclórica, ha esclavizado la racionalidad y creatividad para no darse cuenta que en estos procesos de identificación y agenciamientos, producen realidad ficcionante, que aunque así lo sean, demandan la toma de

¹⁹ En “*Así Hablaba Zaratustra*” “*Los siete sellos*”, pág. 317 citado por De Jesús Guervós, pág. 508.

conciencia; es precisamente ese desdoblamiento de los dos sujetos, sujeto de enunciación y sujeto enunciado, que no cesan de intercambiarse, puede ser entre los sujetos de enunciación que son los bailarines y los sujetos enunciados que son de quienes hablan, para hacer aparecer otro sujeto, que es el espectador, quien enuncia el acontecimiento, en este caso es la obra, él es quien hace desdoblamientos, y si los agenciamientos lograron ser extensiones entre los bailarines, podrán ser enunciados por el espectador. Traduciendo a Patricia Carmona interpreto otra perspectiva, lo académico debe llegar hacer naturalizado y memorizado para que el bailarín centre su atención en aspectos más importantes y logre la dramaturgia para atrapar al espectador, “el reto ha sido introducir una técnica mental que acompañe una técnica física casi siempre mecanizada” (Cardona, 2000, pág. 16). Es ese momento en que los bailarines cruzan sus agenciamientos, repiten hasta encontrar la diferencia y los personajes que crean encajan en la atmósfera creada con naturalidad.

Los entrevistados centraron su atención en la mejora de su condición física, no muestran conocimiento de cómo deben alimentarse, de la construcción mental colectiva, la transformación sociocultural y psicológica que experimentan con su cuerpo. Andrea Balcazar se da cuenta que los que estudian danza automáticamente se aíslan del mundo, cuando debían ampliar sus percepciones con la historia de ellos y de los otros para considerar al cuerpo como algo más amplio y no mantenerlo fragmentado, sucede esto cuando observó que el cuerpo es más que dualidad, y centran su atención en lo físico o lo mental. Cuando el cuerpo es más que dualidad deja de percibirse como algo organizado y fragmentado sin tener relación entre las partes.

Para lograr un cuerpo escénico, no basta que el cuerpo del bailarín esté altamente entrenado, sino que exista una simbiosis entre los bailarines, los elementos escénicos, las atmósferas y las transmutaciones que cada uno experimenta.

Como todas las profesiones que se caracterizan por sus prácticas socioculturales, los que se desempeñan en el campo de la danza folclórica, se distinguen por las actividades que integran a su vida, como el cuidado del cuerpo, aprendizaje de técnicas corporales, realización de investigaciones etnográficas, ser integrantes de un ballet o directores artísticos de su propia compañía, también participan en asociaciones culturales, festivales nacionales e internacionales de danza folclórica, elaboran vestuario escénico o son docentes de danza, gestores culturales o promotores de educación artística. Durante la pandemia se anexaron

otras actividades a su vida diaria como integrarse en actividades culturales a través de plataformas virtuales dando o tomando cursos y colaborando en foros para el intercambio de experiencias y conocimientos. Hubo quienes presentaron trabajos etnográficos a través de YouTube. Los que se toman en serio la profesión siguen indagando danzas, bailes en las comunidades, diseñan técnicas de movimiento y mantienen cuerpos entrenados y saludables, además, conservan las costumbres, tradiciones y danzas de los pueblos originarios, así como hacen estudios de posgrado para elaborar investigaciones de fenómenos dancísticos.

1.2.4 Cuidado del cuerpo

Un aspecto muy importante para todo bailarín, es el cuidado del cuerpo, los entrevistados insistieron que cuando fueron estudiantes no recibieron la información suficiente para cuidar su cuerpo, es hasta que son bailarines profesionales que tienen mayor conciencia del cuerpo, ya que todo depende que lo mantengan nutrido, hay alimentos para reducir grasa y alimentos para tener mayor rendimiento, dicen que deben estar informados porque de eso depende permanecer en activo, estar conscientes de que el cuerpo se desgasta al someterlo a largos periodos de ejercicio de alto impacto.

Expresan que cuando son bailarines profesionales, tienen más consciencia para cuidar su cuerpo, en su vida cotidiana además del entrenamiento físico, hacen dieta, y agregan otras actividades físicas, afirman que la vida en escenario es corta, más si no saben cuidar su cuerpo.

Un cuerpo tenso no es aconsejable para salir a escenario, es necesario calentar y relajar los cuerpos correctamente, así también antes de iniciar un ensayo, o una clase. La falta de conciencia del cuidado del cuerpo conduce a los ejecutantes que el acondicionamiento físico no sea parte de su cultura habitual, como, por ejemplo, que al iniciar las actividades del día lo primero que hagan sea calentar el cuerpo, o antes de dormir llevarlo a relajarse. Un cuerpo saludable no sólo refleja lo que come, sino también, lo que piensa, si el cuerpo esconde su identidad o trata de ser otra cosa que agrede de alguna manera su psique, no se mostrará con plenitud, por eso el maestro Carlos Antúnez sin involucrarse en la vida privada de sus bailarines, dice que es importante que sus alumnos acepten su cuerpo con todo su contenido, no solo ocuparse del movimiento, porque la expresión e interpretación es afectada por lo que pasa adentro del bailarín; si se centra en el movimiento se crean robots, el bailarín debe sentirse pleno para ser el cuerpo que se necesita. El cuidado del cuerpo además de lo

físico, buscan un equilibrio con el entorno, refiere la artista escénica Astrid Vianey Coronado en danza folclórica “*Un cuerpo entusiasmado está en contaste búsqueda del placer estético, logra la desmesura cuando crea y experimenta. Demuestra la interdisciplina al ser capaz de integrar a la práctica diferentes saberes, comportamientos y sobre todo entusiasmo. Lo motiva la poética y la estética, se hace auténtico a medida que progresa en su proceso de formación y vivencias, se autocrea a través de la subjetividad*” (Coronado M. A., 2023, pág. 81). Coincide con el maestro Carlos Antúnez y Diego Londoño, la plenitud del cuerpo del bailarín está en buscar las mejores oportunidades de vida para los bailarines, así que además de trabajar su mente y su cuerpo, requiere una vida saludable, programas de actualización y aprendizaje, mejorar sus recursos para tengan una buena vida, además de darles seguridad que los lleve a la experimentación y reinención.

Interpretación: Con este testimonio entiendo que el cuidado del cuerpo además de demandar un cuerpo físico, demanda un cuerpo entusiasmado que como dice Patricia Cardona se encuentre en *estado de alerta*, esto es, atento y conectado a la vida, responsable de lo que necesita, abierto a las sensaciones que ofrece la vida misma, no tiene límite en la belleza, ni en el movimiento, dice Jean-Luc Nancy²⁰ cuando afirma al cuerpo como inmenso así como Nietzsche y Deleuze dicen de él que es infinito, que no tiene límite en su desbordamiento, ya que la cadencia puede repetirse hasta el infinito, y es la pulsión, el simple placer de moverse que lo mantiene dinámico y en acción.

1.2.5 Los bailarines y su poder creativo

Cuando se llega a ser coreógrafo se ha pasado por ser bailarín y antes de eso bailarín, dice Carlos Antúnez, es algo que en las instituciones no se enseña y es que el bailarín tiene encarnada la música y la danza, la ha aprendido de ver, sentir y experimentar la danza y la música, ha aprendido con los otros, estando juntos, bailando en conjunto, en la fiesta, siente la danza porque culturalmente le enseñaron a amar el movimiento, y amar todo lo que sucede alrededor de la danza.

²⁰ Imagen- danza por Jean-Luc Nancy, Videoconferencia inserta en el Coloquio Internacional “Las tres eras de la imagen 17, instituto de estudios críticos, con la colaboración de la Biblioteca José Vasconcelos que se realizó del 15 al 17 de enero de 2015. Jean- Luc, es maestro emérito de Filosofía en la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo, Colaborador en la Universidad de Berlín y Berkeley.

Los bailarines responden a otros principios, en ellos han quedado grabado códigos que ha legitimado la academia, difíciles de borrar porque al igual que los bailarines encarnan movimientos, así los bailarines de largas horas de entrenamiento y condicionamiento del cuerpo hasta registrarse como hábitos. En los ballets, dice Ernesto Luna que ya mencioné, es bailarín y bailarín dice *“cuando han adquirido experiencia explotan la parte sensual e irracional imposible de desterrar, baila con todo, con sus marcas y ese sentimiento lo canaliza a la danza es como hacer de sus reliquias la fuerza que los mueve”* (Luna E. , 2020). Él como bailarín, aunque haya bailado en grupo tuvo la oportunidad de sentirse libre y pleno en escenario, bailó con frenesí, con pasión, muchas veces dejó que su cuerpo disfrutara la danza, así como le enseñó su mamá, dice *“bailamos sin pretensión, solo bailamos porque es un Don, porque uno ya lo trae”*. Los bailarines entrañan las sensaciones de los movimientos, en cuya danza espontánea vuelve a inventar el tejido de la danza para reinventarla una y otra vez. Y aunque los bailarines bailan en conjunto en el momento de la danza no desaprovechan la oportunidad para hacerse presentes desde sus interpretaciones, es decir, desde sus subjetividades.

El bailarín le da mayor sentido a la danza cuando antes han sido bailarines, porque es cuando descubre todas sus potencias, se ha dado la oportunidad de explorar el cuerpo y comprender como eleva sus potencias, Fabricio Varela fue bailarín de Marinera, ganó desde los 13 años los principales lugares como intérprete, a los 17 años le otorgan el primer lugar en el campeonato nacional, inicia como integrante en el ballet folclórico, viaja por todo el mundo y se da cuenta que otros ballets manejan otras técnicas de danza, que tienen una organización y un equipo de trabajo, asume que los integrantes del ballet deben tener acceso a las técnicas pero además a experimentar con el cuerpo para que no bailen como robots. *“Yo fui bailarín de Marinera, aprendí a escuchar la música, improvisar, distinguir la instrumentación, escuchar los versos que interpreta el cantante porque eso se relaciona al movimiento, exige concentración y atención, es algo que no tienen los bailarines formados en las instituciones”* (Varela, 2020). Afirma una y otra vez, que todo bailarín debe reconocerse como bailarín que no hay uno solo que no se haya dado la oportunidad de interpretar la danza de manera intuitiva desde un principio. Un bailarín que luego fue bailarín y después maestro lleva a los alumnos a ampliar sus experiencias en la danza folclórica y sobre todo el uso que le dan al cuerpo, Ángeles Luna dice como bailadora *“Las grandes*

satisfacciones es que con las experiencias que he tenido como bailadora y bailarina he despertado el amor por la danza, mis alumnos primero bailan lo que a ellos les gusta, para que sientan el placer de mover su cuerpo, luego los introduzco en la danza, tengo la satisfacción de que alumnos que he formado ahora sean bailarines profesionales, y es que creo que todo debe ser tan natural, por ejemplo para mí como bailadora todo fue natural, nada obligatorio, pero eso sí con disciplina, desde pequeña empecé a bailar, aprendí a cuidar mi cuerpo, hasta los 17 años fui bailarina con el Maestro Miguel Vélez Arceo, en el Ballet Folclórico de la Universidad Veracruzana y allí ya tuve clases de técnica, zapatos específicos, ropa de ensayo, eso que aprendí en el ballet de cuidar mi cuerpo, se los enseñé a mis alumnos, pero antes, como bailadora, les enseñé a amar y comprometerse con la danza” (Luna Á. , 2020). Si el intérprete de danza borra los códigos encarnados durante su formación, se institucionaliza, cometiendo los errores que nombra Ernesto Luna “Al bailarín academizado la soberbia, el ego, la mecanización lo distancian del estado de placer que experimento si es que fue bailador, peor es si no lo fue, porque es difícil que como bailarín logre lo que los bailadores experimentamos solo por el gusto de bailar” (Luna E. , 2020). No hay institución que no borre en los cuerpos de los alumnos sus significantes cuando trata al cuerpo como algo que se debe de llenar.

El equilibrio entre un cuerpo de bailador y un cuerpo de bailarín academizado expresa Jorge Medina, es el cuerpo que muestra el artista escénico, quien debe atender el efecto que tiene su interpretación sobre las emociones del espectador. El bailador antes que al espectador se emociona a sí mismo, explica que el espectador se emociona del goce del bailador. Hace la analogía de los bailadores que se exhiben en el Zócalo de la Ciudad de México, él como espectador experimento el encantamiento. Dice que cuando inició en el estudio de la danza mexicana solo quería bailar, cuando su grupo de compañeros tuvo sus primeros montajes, no les importaba bailar gratis, con tal de presentar sus producciones en un escenario, cuenta que hubo ocasiones que pagaron por bailar. Desde un inicio como ejecutante, el espacio escénico le provocó adrenalina, conforme fue avanzando atendió aspectos importantes y fundamentales como la reflexión del cuerpo y el análisis de las sensaciones, que lo ayudaron a incursionar en ámbitos académicos y teóricos para interpretar con mayor amplitud a la danza folclórica y al cuerpo. Desde su punto de vista, ser espectador, ejecutante academizado, integrante de los ballets que pudo, incursionar en la docencia, lo condujo a generar en otras

personas el interés, la responsabilidad y el desarrollo de habilidades, explicó que recurrió a conocimientos que ampliaron su lenguaje. Cuenta que cuando inició a ser docente buscó conocimientos que ayudaran a cumplir este objetivo y superar formar cuerpos mecánicos, cuerpos que zapatearan limpio, preciso en sus acentos y atendiendo los tiempos en ejecución, pero se dio cuenta un día que se dio a la reflexión, que los cuerpos eran cartones que zapateaban. Algunos cuerpos eran virtuosos, pero disociados de su cuerpo emocional, ese cuerpo que a fin de cuentas, es lo que le da sentido a la danza como discurso, y lo forma para encontrar un lenguaje propio, como medio de comunicación con el otro, entonces eso guio sus investigaciones. Lo que después leyó sobre el cuerpo, en ese entonces fue necesario entender por qué los bailarines se disocian de las emociones al momento de bailar. Rúela, Frank, bailarina de danza contemporánea, coreógrafa, maestra y quien aborda este tema, aportó ver la danza como una experiencia sensible, relacional, ya que la danza tiene que ver con una relación con el espacio, con el cuerpo, con las energías naturales, a la gravedad, a la inercia y todo es racional; también afirma que lo invitó a analizar los procesos rituales en donde expresa la relación del ser humano y el universo, así como la manera como se relacionan los miembros de una comunidad para comprender la experiencia un tanto introyectiva del bailarín (Medina, 2020). Jorge Medina puntualizó, de manera multidimensional e interdisciplinaria, las transiciones del cuerpo bailador a bailarín, sin olvidar sus significados y significantes, para alimentarlo con las experiencias que nutren al cuerpo de mundo.

Interpretación: Los cuerpos en la danza folclórica se acercan unos a otros, el encuentro provoca rozarse “Es una variante del cortejo sexual. O bien se acercan los cuerpos unos a otros, pero para ordenarse, bajo la batuta de un maestro de ceremonias, e ir al mismo paso e idéntica dirección. (...) Cuántas veces un pueblo despierta nuestra curiosidad porque nos extraña su manera de bailar” (Didi-Huberman G. , 2008, pág. 13). Muchos de los bailarines de ballet folclórico recurren a estas primeras enseñanzas, el problema es cuando los cuerpos borran sus principios. El bailador que ha decidido hacer de la danza su mundo, sabe que tiene que buscar un lenguaje academizado y unir el lenguaje natural de la sensación del movimiento con el lenguaje académico. El bailarín que olvidada lo que aprendió como bailador, o no tuvo esa experiencia, es difícil que experimente el frenesí, la soltura natural del cuerpo y que llegue a lograr la unión de la técnica con la pasión.

1.2.6 Experiencias corpodancísticas

Alguien podría afirmar porque le gusta danzar, o siente el placer de moverse, aprende con facilidad las diversas técnicas de movimiento para ser considerado virtuoso, pero eso no es válido, para ser primer bailarín, solista o simplemente tenga la oportunidad de hacer danza profesionalmente debe ser un ser que en cada interpretación de todo , dice Jim Robert, director de la Compañía Nacional de Colombia, que *“el tiempo le ha dado la experiencia para saber que cuerpo sirve para la danza y qué cuerpo no, los cuerpos hábiles para la danza muestran un estilo natural, nacen con ciertas virtudes. Para los bailarines el vientre funciona como un cerebro, y no todas esas personas vienen con esa capacidad con ese talento metido en el cuerpo, dice, hay personas que lo tienen que trabajar”*. (Hernández J. R., 2020), los entrevistados coinciden que los bailarines natos nacen con el don de experimentar con el cuerpo diferentes movimientos, y que esos son los dotados para hacer danza, no tanto los que dominan la técnica.

“El trabajo con las emociones es un tema amplio, implica un trabajo de concentración, es un trabajo mental, de mucha exigencia psicológica, debes aprender a provocar emociones que a veces chocan con tu estado de ánimo. El ejecutante de danza folclórica debe mostrar explosiones de alegría, esto parece fácil, pero no es así, continuamente el bailarín se enfrenta a estados de nostalgia, ya sea porque la familia se encuentra lejos o te sientes solo; el entregarse a la danza te separa de una vida social, sino estás entrenando estás ensayando o aprendiendo coreografías. En todo momento estás conectado con los haceres de la danza, no importa si estás triste o desanimado, debes enfocarte y mostrar la alegría incondicional que exige visualizar el espectador” (Escobar, 2020). Lo más importante es lograr expresar pasión y entrega escénica.

Otras experiencias corpodancísticas las experimentan los intérpretes cuando enfrentan la contradicción entre lo aprendido en su formación y desestructurar lo aprendido para encontrar su propio lenguaje. Joel Lara expresa, *“La gente que nos hemos dedicado a la danza folclórica somos muy mal vistos entre los artistas escénicos, somos los patitos feos de la danza porque además somos los que hacemos arte y los que somos los gorditos, nos asocian con los que ponen los bailables en los festivales. El campo es más complicado de lo que parece; razones que me motivaron a indagar una metodología de entrenamiento rigurosa que llevara a los bailarines de folclor a pensar, razonar y crear, dejando verdidas*

las experiencias en un lenguaje dancístico de acceso a todos los que imparten la asignatura de la técnica en esta área, que se basara en la comprensión en la ejecución, ser cuerpo consciente también es formar un cuerpo crítico, es decir, una persona crítica más que un ser integral, eso a mí no me interesa, más me interesa que sepa pensar, que pueda entender el arte, que pueda generar lenguaje dancístico y que pueda comunicar ideas lógicas y ordenadas a los demás. Por consiguiente y, en conclusión, quiero formar cuerpos políticos, que defiendan sus ideas, con conciencia corporal, con un conocimiento del vocabulario, lenguaje dancístico, buena comprensión, buena ejecución, buena interpretación, que tengan interés por la creación artística que les interese el autoconocimiento del cuerpo” (Lara, 2020, pág. 3). Estas afirmaciones son tan claras de lo que hace falta en el campo que no hay necesidad de interpretación. Encontrar el lenguaje que exprese en el escenario su plenitud es el ideal que debía atender toda academización.

1.2.7 Cuerpos en escena

Luis Colín, coordinador académico del área de danza folclórica en la Escuela de Bellas Artes de Toluca, deja ver que un cuerpo debe adaptarse a los cambios que exige esta forma de vida, y no necesita hacer mucho esfuerzo, si el camino que elige es el correcto, no le será difícil, pero si esto no es lo suyo, difícilmente resistirá. Dice que para hacer solista se necesita ser cuerpo completo que al subir al escenario exprese dominio escénico. Dice que a los intérpretes les da por mostrar sus emociones con silbidos, gritos y alegría desbordada, esto también lo confirman otros entrevistados, como es Andrea Balcazar, que nombra la explosión de energía, hacer catarsis o experimentar como los cuerpos se trasmutan desde dentro. Más de un entrevistado dice que el bailar ayuda a sanar psicológicamente porque saca toda la energía, lo que permite que los bailarines evolucionen en la misma escena, ya que a veces ni en los ensayos lo logran, el presentarse en escena es una experiencia superior. *“El cuerpo en escena es aquel que se entrena mental, física y espiritualmente. Trabaja con disciplinas prácticas y teóricas a lo largo de toda su vida, se mantiene en contaste movimiento, nunca está inmóvil, siempre está aprendiendo, innovando y creando, alimentándose de conocimientos prácticos y teóricos. A medida que los años pasan, el cuerpo va adquiriendo conocimientos y vivencias, llegando a la poiesis”* (Coronado, 2021). La misma artista escénica dice que en un montaje escénico, los bailarines deben reconocerse y conectar sus energías, ya que es en la compatibilidad que un artista escénico logra la relación

estrecha, que ayuda a un mejor logro del montaje, afirma “ *en la relación con los demás inscribe los códigos éticos sin ser acordados, pero sí es necesario dejar por sentado los principios para que a través de ellos los integrantes de una compañía escénica queden entendidos*” (Coronado M. A., 2023, pág. 82). Señala como principio que los bailarines aprendan a vivir humanamente con los demás, expresión de una ética necesaria en el mundo escénico, ya que se han expresado conductas de falta de conciencia del trabajo en grupo cuando al sabotear a un compañero sabotean el trabajo de todos.

1.2.8 Relación del coreógrafo y los intérpretes

“*Un coreógrafo conoce el elenco, sabe de las cualidades de cada bailarín, cuando se trabaja con parejas uno se da cuenta qué parejas hacen simbiosis*” (Rodríguez Malagón, 2020, pág. 4). Debe haber una gran empatía entre el coreógrafo y el bailarín, esto se logra por el nivel de comunicación que logren desarrollar para saber de sus experiencias significativas, hacer simbiosis para transmitir experiencias a los bailarines, por eso resulta importante que los coreógrafos hayan tenido experiencias mínimas como bailarines profesionales y lograr que los alumnos antes de egresar vivan esas experiencias para que obtengan mayor seguridad en escenario.

1.2.9 Hacer etnografía

El aprendizaje a través de la observación directa a las comunidades de cómo son y se mueven los cuerpos es uno de los aprendizajes que impacta a los ejecutantes, dice Andrea Balcázar “*no es lo mismo que los maestros expliquen las tradiciones de los pueblos y cómo ejecutan las danzas que cuando uno va y observa, el cuerpo del bailarín se muestra con toda su maestría, observar los cuerpos y ver cómo cambia la postura del cuerpo entre una comunidad y otra no es perceptible a cualquier mirada, el movimiento de las comunidades se expresan en las danzas, cuando a través del movimiento explican a lo que le han dado sentido y lo hacen ritual*” (Balcazar D. A., 2020). Al observar danzas que han interpretado y darse cuenta de que en las comunidades se expresa de otra manera, algunos le generan conflicto, es el caso de Ana María Rodríguez Malagón cuando se da cuenta que en las comunidades danzas y bailes se interpretan de una manera y en los ballets se expresa de otra manera, cuidando una estética y ejecución técnica que responda a una creación escénica. Andrea Balcazar no tiene problema con eso, ella se dio cuenta que el sentido que tienen danzas y bailes en las comunidades jamás será el mismo sentido que adquiere cuando se

muestra en un escenario, incluso aunque los ejecutantes legítimos lo hicieran, ya que cuando sale del contexto simplemente adquiere otro sentido. Es el contexto, el tiempo, el espacio, las personas y todo el ritual que las danzas adquieren un significado y por lo tanto los cuerpos se disponen de diferente manera, así lo confirma cuando expresa lo siguiente: *“Yo sabía que como ejecutantes respondíamos a un espectáculo, en el que se hace una abstracción de lo que es la danza en su origen, verla en el lugar era la manera de comprenderla para facilitar elaborar códigos corporales”* (Balcazar D. A., 2020, pág. 3). Conocer la danza en el contexto facilita que los ejecutantes consideren expresar los símbolos importantes que expresen la narrativa de la acción. Andrea Balcazar cuenta que durante su periodo como estudiante de danza, tuvo la oportunidad de investigar la “Danza de los Apaches de Colima” esta danza cuando la enseñó a sus alumnos, les explicó el contexto y los símbolos contenidos en la danza según su percepción, por eso considera que todo maestro, antes de enseñar un baile o una danza debe haberla observado, luego puede crear poéticas a través del folclor.

Se supone que danzas y bailes en cada región cultural crea identidad. La inventiva de los coreógrafos o directores artísticos han dejado su legado creativo en los ballets, pero a esto antecedió una investigación etnográfica. El caso del Ballet de Antioquia de Colombia *“Hay mucha gente que investiga y se documenta para hacer sus creaciones escénicas, hace sus alianzas, intercambian información para que la cultura de Colombia se conserve, hay gente que está a favor de esa alianza, pero hay gente muy celosa con su información, no comparte sus hallazgos. Esto es algo contraproducente porque debe de haber un intercambio de saberes, aunque afortunadamente no son todos. Nosotros estamos abiertos a todas las personas que quieren compartir con nosotros sus investigaciones”* (Londoño, 2019, pág. 2). En México domina la negación de unos y otros, cuando un montaje escénico crea desde una variación, difícilmente reconoce al coreógrafo que lo motivó a originar su propuesta escénica.

1.2.10 Las técnicas de movimiento en el folclor

Una técnica es la síntesis del movimiento corporal de las regiones, Diego Londoño señala que *“En Colombia hay seis regiones, Antioquia pertenece a las montañas, esta región se distingue por el frío, la gente es más fría, menos expresiva, igual que en México y otros países, dependiendo la zona es como se caracterizan el lenguaje corporal, porque cada región se mueve y se viste de acuerdo con su clima”* (Londoño, 2019, pág. 1). México es un país multicultural, su diversidad se expresa en los bailes y danzas que distinguen a cada

región, aunque estos hayan respondido a una política cultural de la época nacionalista, las técnicas distinguen los estilos que distinguen una región de otra, aunque la vestimenta o el vestuario sea elemento de mayor diferenciación. La danza folclórica academizada a acostumbrado al público mostrar cuerpos homologados *“todos parejitos, un solo ritmo, un solo golpe, esto a veces hace perder el sentido de la libre expresión. Persigue la uniformidad, que no es fácil de conseguir, se necesita mucha condición física, mucho entrenamiento para que los cuerpos no estén rígidos, que haya conciencia del movimiento para poder mecanizar el movimiento, y unir todo esto con la información teórico-práctica”*. (Aguilar, 2020), se puede afirmar que la danza folclórica a alfabetizado al espectador bajo un modelo estable y rígido difícil de expresar la variedad de técnicas corporales que distingue a las sociedades y con las que considere otras narrativas escénicas.

Ángeles Luna como bailadora y bailarina se dio cuenta que en México hay diferentes técnicas de movimiento, dice *“La relación con otras agrupaciones dancísticas me hizo dar cuenta de la riqueza y diversidad de técnicas de movimiento que existen en nuestro país. Bailarines del mundo admiran la música, la dificultad de los pasos y los zapateos que hay en nuestro país, por ejemplo, Tabasco, Guerrero y sobre todo Veracruz, tienen una gran extensión de estilos; conocerlos, dominarlos y diferenciarlos además de que es un arte, te distingue como un buen bailarín del folclor”* (Luna Á. , 2020). Varela distingue a la técnica como la forma que expresa tradiciones y que el coreógrafo debe saber sintetizar para conservar el valor del movimiento.

Interpretación: La enseñanza de la técnica folclórica ha provocado el abuso de la imitación y que los bailarines hagan de esta práctica algo acrítico y sin pensamiento, libre de contenido. La parte poderosa es que ha elaborado un lenguaje que usa el medio para comunicar códigos corporales, al final se hace lenguaje. Un sustento de la técnica es la repetición, pero es una repetición reflexiva, la repetición que tiene como objetivo final la corrección; dejar los lugares de ensayo con los espejos empañados no asegura que se haya hecho un buen trabajo técnico. Repetir y repetir sin reflexionar lleva a que los bailarines no corrijan desde la toma de conciencia. Lo peor de la imitación y la repetición innecesaria es que cuando aprendieron técnica de danza y se quedaron con los vicios del maestro, como malas posturas, mala colocación, y otros vicios que el bailarín termina de apropiárselos. Hay una creencia, que para aprender la técnica hay que desglosar el paso, y los zapateados no se

desglosan, los zapateados se describen, los zapateados se analizan, los zapateados se fragmentan en todas sus partes, pero mediante un proceso de pensamiento.

“La Técnica Raza (que significa de Rafael Zamarripa) es una técnica muy progresiva que el nivel de dificultad se va graduando. Los que dan técnica son muy soberbios, hasta ahora los logros que se tienen, aunque lo hayan compartido la comunidad no los reconoce por ego. Creo que en México nunca va a suceder que se posea una técnica, ni siquiera la Técnica Raza porque además es muy complicada, y es muy difícil que un maestro la domine, porque consiste en zapateados muy básicos con movimientos de la técnica Graham proveniente de la danza contemporánea, y si un bailarín no ha entrenado el cuerpo en esa técnica no es posible que incurra en la Técnica Raza” (Lara, 2020).

Interpretación: La técnica de movimiento es una potencia que cuando el cuerpo se conecta con danzas, bailes, objetos, cosas, atmósferas, son agenciamientos que potencian al cuerpo. Si la técnica es asumida como figura, no hay posibilidad para pensarla como infinidad e inmensidad, es con la técnica que surgen las transfiguraciones, sus intensidades rebasan el ritmo que también es infinito, ahora sirve para interpretar estados de ánimo y sensaciones. Deformar la técnica por deformarla no tendría sentido si lo que encuentra son los devenires. “Las marcas o trazos de animalidad no son en absoluto formas animales, sino más bien espíritus que frecuentan las partes limpiadas, que estiran la cabeza, la individualizan y cualifican la cabeza sin rostro” (Deleuze G. , 2002, págs. 29-30). El tratamiento que da Deleuze de la desfiguración y desorganización de la forma es para dar a entender que el cuerpo asimilado como algo que no puede perder los huesos y que se revela solo como carne, solo puede pasar en el arte, son en las acciones que los artistas desconfiguran la realidad organizada, así con la técnica y todos los elementos, más allá de dar un nuevo orden en un uso extensivo de movimientos, reconoce lo que pueden los cuerpos y su prolongación, el cuerpo como carne muestra sus acrobacias, sus pliegues, sus múltiples formas provocando otras plasticidades.

1.2.11 Creaciones desde el folclor

Coreógrafos aseguran que sus creaciones son elaboradas desde los elementos del folclor que obedecen a diferentes exigencias, la principal es que ellos se deben al espectáculo, no son una compañía que se haya impuesto como misión la danza autóctona, sino que sus creaciones son inspiradas por aquellos significados que las personas de la comunidad han

creado en danzas y bailes. Londoño dice que siempre habrá un señalamiento por parte de los puristas hacia estas creaciones, algunos los aceptarán y otros no se identificarán con su trabajo. Este coreógrafo opina que las creaciones deben ser multidisciplinarias y que deben exponerse la variedad de ritmos y géneros dancísticos, es por eso que se requiere personas con diferentes dominios artísticos.

Ernesto Luna, bailarín, coreógrafo, etnomúsico y director de la *Compañía de Danza Jóvenes Zapateadores*, expresa en la entrevista el inicio de las creaciones en los ballets folclóricos y cómo estas creaciones fijaron un imaginario. Él como coreógrafo y bailarín supo distinguir en dónde estaba la tradición y en dónde está lo escénico, afirma que cuando los coreógrafos confunden lo escénico con la tradición, no funciona. Recuerda que entre los años ochenta o noventa hacían festivales en los que se presentaban ballets folclóricos, entre estos Ballet Folclórico de la Universidad Veracruzana con el maestro Miguel Vélez Arceo, Ballet Folclórico de la Universidad Autónoma de Guadalajara del maestro Zamarripa en aquella época, el Ballet Folclórico de Nayarit de Jaime Buentello†, la Mtra. Amalia Hernández con el Ballet Folclórico de México, la Maestra Rosa del Carmen de Tabasco, es decir, los llamados apóstoles del folclor, quienes a la hora del desayuno hacían crítica de cada ballet, ya de su invención, ficción o lo que supuestamente distinguía al estado que representaban, observa Ernesto Luna que esto ya no sucede con los actuales ballets, ahora solo hay críticas destructivas aisladas. Poca importancia le dan coreógrafos y bailarines a distinguir lo escénico y lo tradicional, lo que hay que saber es que lo tradicional da los elementos para elaborar poéticas, creaciones con sentido. Afirma el maestro Luna que el coreógrafo no es el que rescata la identidad mexicana sino el que interpreta, percibe y crea una ficción, como por ejemplo es una ficción el vestido blanco en los sones de sotavento, ya que en Tlacotalpan no se baila con el vestido blanco al menos que se haya bajado de una cabalgata en donde está el fandango, pero que después van, se cambian, luego regresan para integrarse al fandango. El hombre se apega más a andar de blanco o con guayaberas de colores, esto pocas veces se representa en las creaciones, pero si un coreógrafo observa Tlacotalpan, se da cuenta que la comunidad destaca por los colores en las fachadas de sus casas, lo que se representa en las guayaberas de los hombres. Explica que la vestimenta blanca se eligió en el momento que se academizó la danza, cuando Vasconcelos pide a los diferentes estados una imagen con la indumentaria que los distinguiría, y bueno en Veracruz

se quedó el traje porteño, pero hay un vestido con cola, más españolizado, pero jamás hay faldeos. Lo que pasa es que en el momento en que se empieza a estandarizar el folclor, y los grupos folclóricos empiezan a inventarse, empiezan a inventar los faldeos como una invención escénica, ya que lo que pasaba es que las mujeres no podían enseñar más arriba del tobillo.

Ernesto Luna como coreógrafo contemporáneo de folclor ya no enseña repertorios, en *la Compañía Jóvenes Zapateadores* presenta narrativas que recurren a diferentes técnicas de movimiento que muestra en un espectáculo en el que los bailarines son reconocidos como profesionales y que como todo profesional recibe un pago por su servicio. También da el dato de lo que sucedió en los años cincuenta, cuando los apóstoles como Miguel Vélez, Amalia Hernández, Rafael Zamarripa, el Maestro torre Blanca que salen de la Academia de la Danza, a ellos los envió el Instituto Mexicano del Seguro Social a los diferentes estados a impartir la danza, por eso llegó el Maestro Vélez a Jalapa, cuando en todo el país la danza folclórica mexicana con la imagen de los repertorios, las mismas coreografías y cumpliendo el orden: Jarabe, bamba, zapateado, todos los ballets, repetían lo mismo, fenómeno que originó la institucionalización de la danza, ya que los que trabajaban en las instituciones educativas, enseñaban lo mismo.

La danza folclórica en su camada sesentona dice Luna, como, por ejemplo, Jaime Guerrero en Nuevo León Roberto Martínez en Guanajuato, Yo ya no estoy manejando cuadros, sino planteo un Veracruz con una historia, estamos cambiando la forma de hacer propuestas escénicas. Una de las creaciones de *la Compañía Jóvenes Zapateadores* titulada *hombres tierra* interviene teatro y diferentes lenguajes dancísticos, narra el trascender de la danza en Veracruz desde los afrodescendientes hasta la actualidad.

Los montajes escénicos integran una investigación, recurre a archivos y datos históricos que se obtienen en documentos o a través de la oralidad. El bailarín es un profesional creador al que se le debe pagar como cualquier otro profesional, porque hasta en este sentido la danza folclórica debe de cambiar dignificando la profesión.

CONCLUSIONES

La danza popular es mostrar cuerpos que interpretan devenires, la proximidad alcanza una dimensión importante, ya que es donde se observa la interrelación y conexión entre los bailarines. La fiesta es un tema recurrente en las creaciones escénicas, en las creaciones

actuales, la danza contextualiza los objetos y cuerpos representados. Los ballets de los años cincuenta y sesenta, fijaron un modelo de escenificación, cuadros plásticos que distinguen a cada región porque desde el origen de la academización así lo sintetizó. Esto condicionó la mirada del espectador, quien espera que suceda lo fantástico y la alegría desbordante. Cuando la algarabía se distingue, cumple su cometido provocando euforia y al mismo tiempo resistencia a las normas morales, ya que la Edad Media desapareció la sonrisa ruidosa y franca como imagen de una conducta vulgar, pero cuando la sonrisa de los bailarines es uniforme, casi con el mismo gesto, crea sospecha, pues es una sonrisa cuidadosa, discreta que crea desconfianza. Las creaciones aún hoy en día se cierran al tratamiento de temas emergentes de la actualidad, como es la migración, la colonialidad, las relaciones asimétricas patriarcales o cuestionar construcciones de género. La explotación de los recursos naturales de los pueblos, la contaminación, el abuso de autoridad, la postcolonialidad, la desaparición de la identidad nacional a través de la introducción de religiones que invaden el territorio en la parte sur de nuestro país, entre otros problemas que suceden en la realidad, son temas de interés para visibilizarlos desde la danza folclórica, la que al dar otros usos al cuerpo entra en el terreno del infinito, como dice Nietzsche, porque además de entrar en las cosas de la naturaleza y de la vida social, los cuerpos son cosas entre las cosas, y la materialidad va más allá de la carne, el cuerpo adquiere registros de su materialidad a través de archivos que reconocen la existencia, por ejemplo el número de credencial del INE, seguridad social, hoy también en las páginas web, redes sociales entre otras virtualidades, como YouTube en donde dejan ver los cuerpos potencialidades a través de grabaciones de artes escénicas y que al hacerlas públicas puedan reinventarse. Estar en estas extensiones de existencia virtual es para Boris Groys (2016) entran en flujo, espacios que exige reinenciones de existencia e imagen pública, él las nombra como autofluidización que en el arte tradicional era elaborado para las galerías, pero que, al actualizarse y hacer la imagen pública, la materialidad esta allí para ser reinventada, intervenida y digitalizada en internet. Esto es lo que mueve el cuerpo en la danza folclórica, formas de reinventarse, porque hasta el sentido también se reinventa. Los artistas abandonan lugares de egoísmo, es como si desaparecieran los autores, exigiendo hacer comunidad y obras que provoquen acontecimientos, haciendo una analogía con el caso que cita Groys (2016) sobre el autor Ball, cuanto autrodestruye el poema tradicional con la propuesta de poema sonoro, describe que lee públicamente un poema y la voz se va

distorsionando hasta perder el sentido, así el uso del cuerpo en la danza que me ocupa, caracterizado con un atuendo que también ha perdido el sentido, autodestruirlo pero a diferencia de perder sentido, encontrar otros sentidos de la existencia humana y que sean necesarios abordar para la construcción de una sociedad que reflexiona los problemas de la existencia, usando quizá algunos dispositivos o quizá como Ball, disolviendo elementos tradicionales del arte. En danza disolviendo elementos que ponderen dejar pensamientos críticos de la existencia entre sujetos, no que subyuguen al espectador, sino que lo traten como ser inteligente, con todo esto, en el fondo se trata de profanar la mirada del espectador y el sentido creativo de los coreógrafos, esto si considera como poética la vida de los Otros. No puede quedarse instalada en un pasado que no sabemos si existió.

La danza folclórica ha mostrado un desbordamiento del cuerpo en movimiento, lo observó Didi- Huberman(2008) en Israel Galván como bailaor de flamenco, también lo muestran los bailadores de danzas o bailes de carnaval en las comunidades, pero eso que es natural, es invisibilizado cuando la técnica de movimiento cultural, es sustituida por una técnica académica o una tecnología corporal que tiene fines sociales totalmente opuestos a los que tienen los bailarines en escena en un espectáculo o como dice Hilda Islas (1995) en la ampliación y socialización del mercado de bienes “cultos”.

Cómo pudimos darnos cuenta en las entrevistas realizadas, los bailarines que antes fueron bailadores, pierden el movimiento espontáneo, porque su paradigma es sustituido por el movimiento legitimado por las técnicas, y que se han fijado por el poder de las imágenes estereotipadas de la danza occidental y de la danza folclórica academizada, conteniendo las fuerzas del cuerpo, esa inconsciencia de las fuerzas reactivas preserva lo que son los cuerpos significantes, que interpretando a Silvia Citro (2009), son cuerpos constituidos por procesos históricos en los que hay un entrecruzamiento de dimensiones perceptivas, motrices, afectivas y experienciales; constituidas en la praxis sociocultural que están instaladas en la carnalidad de los cuerpos y que son expresadas en sus materialidades, cuerpos cargados de historia y cultura corporal.

Antes que Didi Huberman, Mijaíl Bajtín ya había destacado la cultura popular como resistencia al orden establecido en la edad media, el primero observando como busca el propio lenguajes expresivo un bailaor, transmutando lo folclórico hacia lo artístico, ambos observan en lo popular el principio de la intensidad, la cantidad de sensibilidad implicada, la

diferencia de la intensidad hasta distorsionar los sentidos y al mismo tiempo es lo paradójico, porque es llegar a sentir lo que antes no había sentido. Este desbordamiento es lo que no debe perder el bailarín, que no es sobreactuar, porque como ya lo expliqué, el cuerpo es construido en comunidad, en colectivo, la mirada del espectador no ve cuerpos bailando, sino un cuerpo en sintonía, envuelto en una energía en donde las intensidades atrapan al espectador.

Joseph Beuys (1921) veía en cada acción de la vida un motivo para ser una obra de arte, Antonín Artaud (1896- 1948) solicitó del arte no separarse de la vida, más aún, las obras de arte deben rebasar la virtualidad, hacer política y disidencia para provocar la toma de conciencia crítica, “cada teoría crítica crea un estado de urgencia, incluso un estado de emergencia” (Groys, Arte en flujo, 2016, pág. 39), analizando con estas aportaciones a la danza folclórica exige la emergencia de no ser solo contemplativo, la disforma que ha tomado el mundo y sobre todo la sociedad, exigen la acción y la participación desde todas las dimensiones, el arte no puede soslayar el compromiso y menos la danza folclórica que en el fondo debe rescatar hablar de las experiencia como conocimiento entre los que habían sido considerados como ordinarios y comunes. “Es aquí donde la teoría demuestra su solidaridad con el clima general de nuestra época. En otros tiempos, la recreación implicaba una contemplación pasiva, ver televisión, ir al teatro (...) Guy Debord tomaba esto como la sociedad del espectáculo, una sociedad en que la libertad tomaba la forma de un tiempo libre asociado con la pasividad y el escape de las condiciones ordinarias de la vida” (Groys, Arte en flujo, 2016, pág. 40), así la danza folclórica, es pasiva, contemplativa, y es que si habla de la vida, debe ser dinámica, infinita, inmensa; no puede fomentar la enfermedad de las violencias históricas de género, ni las creencias heredadas de una sociedad patriarcal o mostrar cuerpos con etiquetas y devenires reducidos.

Hacer narrativas corporales desde lo no oficial es provocador, hablar de la gente para ser voz de lo que les inquieta, sus sueños y entender sus resistencias, es provocar la empatía. Lo oficial ya resulta trillado en las creaciones escénicas dancísticas folclóricas, por eso la necesidad de hablar de lo restringido, porque lo que pasa en las comunidades periféricas o los pueblos originarios no es el bullicio de lo que comúnmente es representado, tampoco viven en una eterna fiesta; es la represión, el luchar por el pan de cada día, pero está tan naturalizada la desigualdad, que ya no causa terror. Se requiere el sujeto performativo, el que describe Borís Groys (2016) como el sujeto llamado a la actividad, el reconocimiento que

debe hacer cada uno a participar en las acciones transformadoras, como bien lo dijo primero Sócrates, Platón, Spinoza, Nietzsche, Sartre y seguramente otros más. La conciencia y la reflexión nos hacen responsables de la realidad que vivimos y nos da autoridad para transformarla, bien sabemos que la realidad nos transforma más rápido de lo que imaginamos, nos demanda saberes y potencias con las que nos convence que viviremos mejor, esto puede llevarnos a reconocer nuestra derrota, pero peor es quedarnos en el sueño eterno, en la inactividad, en ceder nuestra capacidad privilegiada para reflexionar y reaccionar. La danza folclórica como manifestación artística puede ser interrumpida, así como cualquier práctica artística (Groys, *Arte en flujo*, 2016, pág. 49). El arte contemporáneo visibiliza la danza folclórica como práctica artística, sin autor, sin elementos tradicionales, sin escenario, incluso sin un repertorio estable y acordado, invitándola a rehacer desde lo social. Con esta propuesta, el arte contemporáneo transgrede a la danza folclórica quien puede integrar a sus características desde esta teoría, un arte activista.

El cuerpo del bailarín entonces es un constructor de lenguaje corporal que transmite la fuerza, la intensidad de los movimientos y la manera en que exalta la cultura, como también lo observó Artaud cuando danzantes mexicanos apegados a la cultura auténtica y mágica conservaban sus rituales a pesar de la imposición de la mirada hegemónica europea que con sus técnicas colonizó los cuerpos.

La danza es un arte que parte de la interdisciplina para crear poéticas como todas las disciplinas artísticas, maestros y coreógrafos de ballets folclóricos, como afirma Jim Robert director del Ballet Nacional de Colombia, Fabricio Varela, director del Ballet Nacional de Perú, o Ernesto Luna con la Compañía Jóvenes Zapateadores, mueven las narrativas retomando la historia del pasado o los cuerpos simbólicos que logran despertar el interés al espectador. La historia que acontece en la vida real de las personas las afecta, es vista y tratada por el folclor experimental desde una mirada sociocultural, con cuerpos que interaccionan, entrelazan sus sentidos y significaciones, intercambian destrezas y saberes, construyen con la historia un espacio para que desde las significaciones de uno mismo, analicen el espacio público y privado, seres que construyen e intervienen mundos desde la conciencia de sus acciones y su praxis.

El cuerpo del bailarín y coreógrafos se tornan sensibles, son afectados por el tiempo de otros, como si el tiempo fuera trascendencia y la abertura al Otro, el devenir cuerpos

abiertos a lo popular, no es arte según ideologías primigenias del arte europeo. Lo que es aislado e ignorado no existe, pero al bailar lo popular, lo que viene de las danzas cotidianas, es de alguna manera, interpretar lo más privado, otorgando el reconocimiento de saberes complejos que explican la construcción de un lenguaje corporal, para que la imagen diga lo que las palabras no pueden, esto podría ser lo que Nietzsche señaló como <<nacimiento de la tragedia>>, descripción más cercana de lo que hace cuerpo, representar lo más vital desde todos los agenciamientos en su devenir, expresados estos en la unión de los lenguajes artísticos a través de diversas coreografías, para que el espectador experimente sensaciones que lo trasladen a atmósferas que no conoce pero que puede sentir.

CAPÍTULO 2

PRAGMÁTICA NACIONALISTA QUE NATURALIZÓ LA REALIDAD

2.1 Importancia de la danza

“De todos los usos del cuerpo, ninguno ha alcanzado mayores alturas, ni lo han desplegado las culturas en forma más variable que la danza”.

Royce

Los hombres, en el principio de los tiempos, danzaban para tener protección y comunicarse con los dioses; con su danza, agradecían la buena caza y el triunfo en las batallas. En pinturas paleolíticas, quedaron grabados cuerpos de hechiceros danzando, por lo que afirmo que danza y pintura han sido de las manifestaciones artísticas más investigadas en la historia de la cultura humana.

La danza ha estado vinculada con las actividades más importantes de la sociedad, como se comprueba con su presencia en comunidades a través de rituales. Es una herramienta para el desfogue y la cohesión social, como, por ejemplo, el carnaval. Ha servido para integrar nuevas generaciones a la vida social, por eso los niños bailan, para pertenecer al grupo de los adultos; entre los jóvenes, ha servido para crear comunidad, como, por ejemplo, *los cholos* u otros grupos urbanos que usan un tipo de baile o códigos de movimiento y gestualidad para distinguirse.

Nietzsche consideraba que la danza dice lo que las palabras no pueden y que solo el verdadero sabio sabe bailar. Por otro lado, antropólogos como Franz Boas o Marcel Mauss veían en los movimientos el reflejo de la cultura, ya que pensaban la expresión corporal como el resultado de la interacción entre los individuos.

La danza es la expresión de movimientos corporales coordinados, rítmicos, secuenciales y estéticos que se manifiestan en procesos creativos; estos movimientos contienen una lógica dinámica expresada en un tiempo y espacio con sentido para quien interpreta. Howard Gardner distinguió la *danza* como parte de la inteligencia

cinestésicocorporal, cuyos atributos son el dominio de movimientos, la rítmica, la creatividad para descubrir nuevos movimientos, la rapidez, la direccionalidad, las intensidades, las relaciones espaciales, la sonoridad corporal, el equilibrio, la ubicación espacial, la memoria, la ligereza, la gracia y la interpretación; en general, son habilidades en todos los usos dinámicos del cuerpo.

De igual manera, la danza tiene una relación con el lenguaje y otras funciones cognitivas (Gadner, 1994, pág. 268) como adquirir conocimientos a través de la comprensión de conceptos que se interpretan con el cuerpo, ya que resulta más significativo para un bailarín. Lamentablemente, pocos entienden esto; a veces, ni siquiera los mismos artistas escénicos lo practican cuando dan clases teóricas. Me parece una dificultad que los bailarines aprendan en la quietud o sólo en la racionalidad.

La danza es tanto para sí como para los demás, ya que en ambas funciones hay sentido: danzar para sí sacude prejuicios que se encarnan y ayuda a deshacer las disposiciones corporales reguladas que adormecen el cuerpo; danzar para otros conlleva una pedagogía, pues los coreógrafos pueden o no dar libertad para que los bailarines interpreten sus personajes, algunos provocan pensar e imaginar, otros son guiados por la perfección de la técnica y la disciplina cuando solo buscan el cuerpo virtuoso.

2.2 Orígenes de la danza folclórica

En su expresión canónica, la danza folclórica proyecta la idea de un nacionalismo que respeta la forma establecida por la Escuela Nacional de Danza, cuyos inicios fueron dirigidos por las hermanas Campobello, quienes influyeron para fijar un modelo y el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández en los años 50. Su función ha sido dejar memoria de lo oficial, de lo que debe reconocerse como nacional. Además, integra valores simbólicos del folclor en sus representaciones para crear identidad bajo imágenes establecidas en la Época Nacionalista, como, por ejemplo, caracterizar cuerpos de hombres y mujeres en los contextos sociales bajo una ideología patriarcal.

Actualmente, los bailes ya no son inventarios de saberes del pasado, sino repertorios de bailes que, aunque han perdido sentido, han servido para escenificar narrativas que

folclorizan lo que la academia interpreta a través de movimientos sistematizados e institucionalizados, los cuales deberían ser alimentados con el *habitus* social, pero la cultura contaminada de etnocentrismo colonialista se ha naturalizado. Lamentablemente, las danzas son extraídas de sus contextos, por lo que van perdiendo símbolos importantes que las significan. Pocas veces, danzas y bailes son narrativas poéticas dignas de señalarse como obras de arte, una obra de arte desde la estética de Deleuze afecta, habla desde la sensibilidad de la experiencia, no necesariamente es una copia de cómo es la danza en los lugares de origen, sino la capacidad de mostrar cómo fueron afectados al vivir la experiencia y trasladarla a un lenguaje artístico mostrando su capacidad sensible, es decir, hasta qué punto es capaz de percibir como los cuerpos interactúan en el contexto, cómo se conecta el cuerpo y hace agenciamientos.

En un principio, su función era tejer lazos de pertenencia, sin embargo, hoy es ofrecida por la industria cultural como producto exótico, asimétrico y racista que alfabetiza en la diferencia malvada²¹ siendo una máquina ficcionante indiferente a las historias cotidianas que suceden en las sociedades. Es emergente la reflexión sobre sus prácticas escénicas para identificar qué las ha llevado a la repetición y reconocer el potencial que las vuelve resistentes al tiempo; además, es importante para identificar cuáles son los aprendizajes que ha adquirido el cuerpo a fin de proponer cambios o refuerzos en los procesos de profesionalización escénica.

En la actualidad, se distinguen coreógrafos emergentes que hacen ruptura interesándose por productos artísticos que reflejan mayor compromiso social y reflexividad, lo que vuelve experimental, alternativa, disidente y de acción. Manifiesta el deseo de pensar otros posibles devenires como lo hacen otros campos artísticos. Bailarines y coreógrafos ponen el foco en acontecimientos que afectan a la comunidad, difunden la toma de conciencia y trabajan en colectivo, para lo cual procuran la participación de cada miembro, respetando

²¹ Interpretando a Deleuze en “Diferencia y Repetición”, la *diferencia* es malvada cuando designa catástrofes y rupturas en la serie de las semejanzas. Desde la alteridad, la identidad es una diferencia negativa, opuesta, que no reconoce la diversidad histórica de las sociedades. La diferencia cuando no es negativa busca la reflexión, el aprendizaje que deja el eterno retorno, que jamás se repite, sino que es diferente, y cada vez con mayor aprendizaje, poniendo en práctica la memoria y a la vez el olvido, como oportunidad de volver al comienzo (61-117).

su creatividad e inteligencia. De esta manera, llevan al escenario personajes presentes en su realidad y proponen otros usos a sus elementos, incluyendo al cuerpo.

2.3 Crítica a la academización de la danza folclórica del siglo XXI

La academización de la danza folclórica nació con el interés por formar una danza mexicana que distinguiera al país. Cuando las percepciones de mentores iniciaron con la enseñanza de lenguajes dancísticos, ésta se formalizó con la iniciativa de fundar la Escuela Plástica Dinámica en 1930, siendo Hipólito Zybine²² quien presentó el proyecto. Esta iniciativa pretendía formar bailarines del folclor internacional; el proyecto de una danza mexicana se consolidó hasta 1931.

La primera academia de maestros se conformó por Linda y Amelia Acosta, Nellie Campobello, Gloria Campobello, Eva González, Estrella Morales, Margarita Hernández, Alberto Muñoz Ledo, Guadalupe V. de Puchades, Alberto Muñoz, Enrique Vela, Jesús Acuña, Carlos González e Hipólito Zybine (Parga, 2004, pág. 139), quienes inspiraron un abanico de productos artísticos por dominar diferentes técnicas dancísticas. Posteriormente, Gloria Campobello da inicio formal a la academización de la Danza Folclórica a través del programa de mano que presenta en 1933, en el que aparecieron diferentes ritmos mexicanos y danzas rituales. La academia construyó una nomenclatura que sistematizó los movimientos inspirados en la técnica de movimiento que recogen en las comunidades los misioneros culturales, luego la denominaron técnica de danza folclórica mexicana.

Después de haberse consolidado el proceso de institucionalización de la Danza Folclórica Mexicana en la que aparecieron instituciones para formar bailarines, así como las reglas y normas que la academia decidió ya que cada uno contaba con una formación sólida y la experiencia que les daba la autoridad y el poder para decidir los productos dancísticos distintivos de la cultura mexicana²³.

²² Hipólito Zybine fue un bailarín ruso, fundador de la institucionalización de la primera Escuela Plástica Dinámica; vino a México para formar bailarines con la técnica rusa en la época postrevolucionaria.

²³ Alberto Dallal²³ en “La Historia de la Danza en México”, Margarita Tortajada en “Bailando la Patria y la Revolución”²³, Pablo Parga en “Cuerpo vestido de Nación”, Roxana Guadalupe Ramos con “Una mirada a la Formación Dancística Mexicana” y la tesina titulada “Símbolos Nacionalistas: La Danza Folclórica como identidad Mexicana” de Ana Margarita Morales Aguilar y Ana Karen Sandoval Hernández²³ entre otros, han

Hoy en día, pensar en la academización de manera crítica no significa lo mismo, porque si en sus inicios se distinguió por un proceso de construcción pedagógico y didáctico, hoy tendríamos que analizar y reflexionar lo que plantea la academia, por ejemplo: ¿cómo está organizada? ¿cómo comunica lo que propone y sustenta? ¿cómo ayuda al desarrollo de una disciplina y género dancístico que ya se distingue como campo de conocimiento? Además, ¿bajo qué criterios la academia decidió darle uso al cuerpo para interpretar lo nacional y la diversidad cultural de las comunidades integrando símbolos folclóricos que se construyen cotidianamente en los procesos históricos de las sociedades?

Si la técnica de movimiento es el reflejo de una cultura o si se ve como “las técnicas corporales que son la forma en que los hombres sociedad por sociedad hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (Mauss, 1971, pág. 22), entonces la Danza Folclórica no tendría una técnica de danza, sino una diversidad de técnicas de movimiento y estilos. Al construir una nomenclatura, la academia de Danza Folclórica homologó estilos y técnicas; con el paso del tiempo, el conocimiento que debía ir en bucle provocó que las creaciones escénicas fueran interpretaciones de interpretaciones, semejante a lo que hacen grupos folclóricos al recrear números de Amalia Hernández sin darle crédito como autora, sin tener dominio de los elementos dancísticos y lenguajes corporales que ella dominaba y sin entender la percepción de los símbolos que puso en juego para elaborar su poética.

Por otra parte, la danza tradicional es dinámica y está en constante transformación: se van presentando nuevas necesidades que, a su vez, implican otras materialidades que modifican a la danza y que los intérpretes de Danza Folclórica están comprometidos a entender con herramientas teórico-prácticas. Por desgracia, existen pocos estudios al respecto si consideramos el número de especialistas y aficionados que la practican, de manera que muchos cambios pasan desapercibidos y se pierde el propósito de preservar el saber del pueblo.

Existe para algunos la duda de hacer poética con los símbolos que las comunidades integran a danzas y bailes, esto ya no debería ser debate, pues se trata de que todos los

tratado el tema de la Danza Folclórica en el periodo del nacionalismo, por lo que es necesario aconsejar recurrir a ellos si quieren profundizar en el tema.

creadores tengan claro los detonantes, es decir, lo que provoca su poética y lo que sus sensibilidades les dan para crear desde sus perceptos.

En sus inicios, la academia se valía de misioneros culturales para enseñar las danzas y bailes tradicionales,²⁴ pero también de los mismos indígenas de las comunidades, esto lo menciono para resaltar que todo lo que interpretaban estaba intervenido por su mirada, cuyo montaje se convertía en danza escénica, actualmente algunas creaciones envisten sus narrativas de fundamento conceptual, no es así en todas las creaciones.

La visión artística propone hacer poéticas considerando símbolos del folclor; no se limita a tratar pueblos originarios, sino que considera la diversidad cultural de las sociedades, ya que cada una presenta sus problemáticas y propone temas que pueden ser reflexionados desde el arte.

Como todo campo de conocimiento, la academia de danza folclórica tiene que comprometerse con el tratamiento de problemas epistemológicos fundamentales, pues si bien hay un conocimiento práctico, es necesario explicar cómo liga el conocimiento erudito que aprende en las instituciones, con lo que interpreta en el campo, cómo obtiene la experiencia en el conocimiento cotidiano, cómo trata los sentidos que las comunidades dan a los símbolos o cómo recibe aquellos conocimientos que vienen de otras ciencias, incluso cómo lleva a la escritura los saberes y conocimientos para hacer investigación. Propongo todo lo anterior debido a que la academia ha pasado por alto símbolos que explican el sentido de las prácticas, aferrándose, sin fundamento, a la proximidad que ha tenido con bailes y danzas folclóricas; es como carecer de un marco conceptual que reviste cualquier obra artística, pero esto no sucede con los coreógrafos emergentes de Danza Folclórica, con los que hacen investigación-performance o con las compañías de danza que elaboran investigaciones para comprender los símbolos, significados, sentidos y contrasentidos en los contextos.

Hace falta que la academia reconstruya su proximidad con las antropologías de movimiento que se manifiestan en la sociedad, ya que éstas le permitirán entender lo que se

²⁴ Pablo Parga cita en su libro *Cuerpo vestido de Nación* que la danza mexicana proponía, se recreaba desde bailes y danzas que los mismos indígenas elaboraban en cada región de la República.

integra a su campo, así como los avances y hallazgos que se han logrado. Por otro lado, es importante que se aborde el tema del cuerpo y las corporalidades en la Danza Folclórica desde diferentes ciencias y perspectivas artísticas, de manera que las aportaciones que se integren a la escritura ayuden a configurar un campo de conocimiento más sustentado.

Por otra parte, los mismos integrantes de las academias de Danza Folclórica deben abandonar las formas clandestinas de aproximarse a las prácticas dancísticas, reflexionando sobre la función del cuerpo como contenedor de experiencias y de cultura. De esta manera, se transforma el sentido de la Danza Folclórica y pasa a ser una ciencia que interpreta el movimiento, mientras que la escritura partirá de las sensaciones y del movimiento como especie de laboratorio que registra la experiencia. Esta propuesta, al mismo tiempo, cambia el sentido de la pedagogía y de la didáctica, porque ya no se trata solo de una interpretación del que tiene la autoridad, sino que da oportunidad al intérprete de danza para crear desde sus sensaciones y afecciones, así “llena conscientemente los blancos del análisis” (Bourdieu P. , 2008, pág. 12), además de superar el *ad hominem*,²⁵ o sea, la falta de capacidad para escribir argumentos pensando desde la Danza Folclórica que reflejen un pensamiento estético de la experiencia o representen lo sensible a través de la razón.

Urge que la academia de Danza Folclórica reconozca sus responsabilidades e inconsciencias, que combata las indiferencias, conformismos y complacencias que controlan las formas de hacer y concebir la Danza Folclórica, que reflexione sobre el disciplinamiento, potencias y usos del cuerpo, entre otros desarrollos epistemológicos que le conciernen.

2.4 La mirada etnocentrista del siglo XVII, XVIII y XIX filtrada en la Danza Folclórica

Encontré la explicación de las fijaciones involucradas en la Danza Folclórica buscando el origen del concepto *folklor*. Este empezó a construirse entre los siglos XVII, XVIII y, principalmente, XIX. Cuando los viajeros explicaban el mundo desde sus valores y cultura, desde la perspectiva de Todorov, Pascal, La Bruyère y Montaigne, la diversidad de los hombres se redujo a su propia percepción; eso de ver a los otros desde los valores propios

²⁵ Argumento contra el hombre que no es capaz de sostener una tesis.

es *etnocentrismo*. Después apareció el etnocentrismo científico que explicaba, con bases argumentativas, por qué los salvajes eran inferiores, desacreditando su lengua, sus cuerpos y sus costumbres; todo esto fue criticado por Juan Jacobo Rousseau como “prejuicio social”. Diderot utilizó los términos “macho y hembra” (Todorov, 1991, pág. 37), y ya desde entonces la idea de lo viril se relacionaba con dominación, mientras que la imagen de la mujer era sumisa; también justificaban la crueldad como parte de la naturaleza humana, precisamente lo que hemos percibido en las narrativas de los montajes de Danza Folclórica escénica hasta nuestros días: mujeres sumisas, acosadas o asesinadas, como algo natural e incuestionable, pues los espectadores no muestran emociones de susto o terror ante estas escenas repulsivas, como el Montaje “Rosita Alvirez” que reproducen ballets folclóricos mexicanos. Ni siquiera los bailarines de Danza Folclórica han tomado conciencia sobre lo que representan o sobre la manera en que alfabetizan a sus espectadores: con imágenes de hombres viriles que son capaces de matar, traicionar o abusar de la mujer.

Desde lo que exhibieron los *científicos folclóricos* en el siglo XIX, la imagen del hombre dominante permeó las representaciones a través del zapateado fuerte, vigoroso y virtuoso; mientras que a la mujer le quitaron la oportunidad de expresarse a través de la danza, y cuando tuvo oportunidad de integrarse a las danzas y bailes del pueblo, estuvieron prohibidas las surtes o destrezas corporales.

El análisis del concepto *folklore* ha provocado molestia entre los académicos conservadores del *folklor*²⁶; en relación con esto, en un Coloquio de Etnocoreología, dije que este concepto defendía una mirada del hombre europeo sintiéndose superior a los indígenas, pues en el siglo XIX creó el discurso de estudiar científicamente la diversidad humana a través de la etnología; entonces era considerado como ciencia en la “*Folklore Society*” de Londres en 1878.

La etnología despertó en los europeos fascinación por los pueblos indígenas: con el pretexto de estudiarlos y observarlos, fueron instalados “museos humanos” (también llamados “zoológicos humanos”), donde se exhibían culturas de diferentes partes del mundo,

²⁶ La escritura de la palabra folklore en sus orígenes se escribía con k, como en este apartado me refiero al concepto desde su raíz original la escribí con k y con cursiva.

provocando pensamientos de repulsión, superioridad y racismo en ciertos sectores sociales, algunos de los cuales todavía perduran hasta nuestros días.

Por lo tanto, mientras la Danza Folclórica siga presentando a los indígenas o a las culturas mestizas como algo exótico, extraordinario o espectacular, no habrá respeto a la diversidad, pues el escenario es una especie de vitrina que presenta cuerpos como artefactos de exhibición; entre más destrezas corporales muestren, mayor es la curiosidad de los espectadores, justo lo que pasaba en esos *museos* o *zoológicos humanos*: ficciones que tergiversaron la realidad.

Para concluir esta idea: el concepto *folklor* sobrepone al hombre blanco y toda su cultura sobre el indígena, ya que en ese tiempo el indígena fue tratado como salvaje, primitivo, incivilizado, inculto, bárbaro, caníbal y más descalificativos que la mirada racista universal dejó en el imaginario. Los hombres blancos veían como inferior todo lo que era diferente a su cultura o no tenía características físicas semejantes (color de piel, de cabello o de ojos). Los valores de la cultura hegemónica fueron impuestos a las razas que colonizaban.

El menosprecio a las artes del pueblo explica por qué la Danza Folclórica es vista como artesanía, como arte menor con referencia a otras artes. Esto conlleva una ideología de diferenciación: desde aquellos tiempos, las razas se clasificaban por destrezas, habilidades y, sobre todo, por formas físicas y anatómicas. Las formas de moverse o de vestirse fueron categorías de clasificación que sirvieron a la Danza Folclórica para distinguir las corporalidades de las culturas, así como su vestimenta.

Cuando marcan la diferencia entre baile y danza, destacan las diferencias culturales que, al reflexionarse, resultan ser diferencias físicas; en la mayoría de las corporaciones de danza folclorizada, favorecen a los más altos, a los más rubios o a los más esbeltos, reflejando una manera de ser y de pensar para todos, hostil a la individualidad. Entre otras cosas, las agrupaciones destacan la perfección de cuerpos técnicamente correctos y superiores, siendo inferiores aquellos que quedan en el cuerpo de baile o atrás de las coreografías como para llenar el espacio, como objetos que sirven de escenografía. Las mujeres y hombres bellos por sus cualidades físicas son tratados con mayor estima, lo que demuestra una forma arraigada

de concebir la belleza, un pensamiento que viene de una ideología que antepone el cuerpo blanco europeo por encima del cuerpo moreno indígena o mestizo.

Por los movimientos, vestimenta o herramientas, hay culturas fuertes o débiles, ricas o pobres, civilizadas o incivilizadas, pudorosas o indecentes, sumisas o aguerridas... Como puede notarse: predomina siempre una mirada dualista.

La Danza Folclórica ha creado imágenes con miradas de violencia o potencia agresiva que destruye *el alma bella*. Según Deleuze, esta indica que somos diferentes, pero no opuestos (Deleuze G. , *Diferencia y Repetición*, 1968, pág. 17). Sí, la danza distingue culturas, pero separa naciones, demarca desigualdades y promueve la exclusión como algo natural.

La visibilidad de los indígenas se hace con sus “rarezas”, como si fueran seres lejanos a uno, pero, al mismo tiempo, como parte del patrimonio. Esto me parece una conducta mustia y falsa, pues no nos hemos unido a la causa de un trato justo o de una inclusión social a través del respeto de los derechos humanos. Así se destruye la identidad misma, porque finalmente solo son apariencias, no dan el valor justo a las creaciones ni a las estéticas que producen los pueblos originarios, ni siquiera aquellos que se dicen *guardianes de la tradición*²⁷, quienes imponen sus visiones. En suma, cuando no se asoma la comprensión y la reflexión de lo que se hace en Danza Folclórica, se juega al simulacro, ya que aquellos símbolos que debieran ser lo semejante, son expresados como lo diferente que fragmenta y divide a las sociedades.

Todo lo anterior provoca que la singularidad sea vista como desventaja y no como potencia de la diversidad, además de que sigue fomentando estándares de belleza, como la blancura de la piel, la altura y la esbeltez. Por si fuera poco, naturaliza el pensamiento racista, la indiferencia al indígena y al afrodescendiente disueltos y flotantes, esencias que no concebimos en uno, aunque son nuestro mestizaje. Por eso dice Deleuze que uno construye la diferencia desde la crueldad. Y sí, es crueldad exhibirse con una forma sobrepuesta de lo

²⁷ Los guardianes de la tradición son hombres encargados de perpetuar las tradiciones, conservar los códigos en las prácticas para mantenerlas intactas. Hay guardianes de la tradición en los pueblos en donde se manifiestan cuestiones de género, y hay guardianes de la tradición en las instituciones, vigilantes de codificaciones que optan por la misión de mantener la esencia de las danzas.

que considera imperfecto, incivilizado, inferior o con la determinación de género, simplemente al disolver las formas.

La Danza Folclórica escénica y académica debería apostar por la identidad indeterminada en representaciones artísticas que, lejos de emitir juicios, sean proposiciones infinitas de diferencias que enriquezcan la diversidad en vez de separarla, sobre todo el bailarín que interpreta con su cuerpo y escenificaciones esa variedad de corporalidades, dándole la facultad de apropiarse de diversos devenires.

No se puede negar que la Danza Folclórica es un modo de existencia, para el cual muchos están comprometidos profesionalmente asumiendo su responsabilidad, pero la mayor parte está dominada por el hedonismo. También es cierto que cada vez hay más propuestas para abordar temas desde las afecciones, que las prácticas van tomando en cuenta investigaciones y ampliando el marco de referentes y bases metodológicas, y que hay escuelas preocupadas por apoyar a las academias para hacerse de herramientas que les permita mejorar la misión de formar intérpretes. Asimismo, es cierto que algunas compañías y ballets folclóricos cuentan con equipos multidisciplinarios para que la Danza Folclórica escénica sea una actividad artística con fundamentos estéticos y conceptuales que la harán despertar del letargo, reafirmandose como una actividad compleja y multidisciplinaria. Los desplazamientos empiezan a observarse en propuestas escénicas de coreógrafos “emergentes” que expresan sus resistencias desde el arte acción; sin embargo, la mayoría sigue naufragando entre signos naturalizados.

2.5 Genealogía de la Danza Folclórica

Silvia Citro (2011) señala a Kurt Sachs (1881- 1959) como uno de los pioneros en este campo de conocimiento con *Historia universal de la danza*, publicado en alemán en 1933 y traducido al inglés en 1937. Explica que la obra de este autor representa un desafiante intento por caracterizar la diversidad de movimientos y formas coreográficas de las danzas, considerando épocas, sociedades, organización socioeconómica y culturas, incluyendo las asignadas a cada género sexual. Dice la autora que, en *La danza a través del mundo*, Sachs clasificaba las danzas según los movimientos (danzas en desarmonía o en armonía con el

cuerpo), temas y tipos (danzas sin imagen o de imagen), formas (individuales, corales o de pareja) y según el uso de la música (sonidos naturales, acompañamiento rítmico, melodía).

La segunda parte de esta obra habla de *La danza a través de las edades* y abarca desde la Edad de Piedra hasta el siglo XX. La misma autora interpreta que Sachs admiraba *las danzas primitivas*: “el etnocentrismo lo vinculaba al romanticismo alemán, creía que la danza de los primitivos estaba a merced de las culturas superiores para transformarlas en arte, y que cuando éstas terminaban en espectáculo influían en el espíritu de los hombres” (Citro S. y., 2011, pág. 22), este pensamiento refleja una mirada que insiste en transformar la cultura popular en arte, porque eso obedece a las ideas idealismo alemán quien determinó que todo lo racional era real y todo lo real era racional por tanto solo eso era conocimiento, de allí la insistencia de academizar las prácticas populares.

En la misma genealogía que describe Silvia Citro, encontré que Kurath, en Inglaterra, desconoce a Sachs y otorga al inglés Cecil Sharp (1859-1924) el título de fundador de la *English Folk Dance Society* en 1911, con los estudios de *etnología de la danza*. Citro señala que, en su posición de poder, fueron Inglaterra y los Balcanes quienes iniciaron las primeras investigaciones sobre este tema: “Uno de los colaboradores de Kurath de origen germano, Richard Wolfram fue quien dio una genealogía alternativa destacando los trabajos pioneros de Danza Folclórica realizados por germanos, información que quedó registrada en el ensayo que firmó Kurath en 1960” (Citro S. y., 2011, pág. 22). Con la anterior afirmación observé que el pensamiento alemán, más que ningún otro, predominó para clasificar y distinguir a los pueblos por sus habilidades, y quien tiene el dominio del discurso tiene el poder, pensamiento dominante que luego usan los gobiernos socialistas y comunistas para hacer de las prácticas dancísticas cotidianas, recursos alfabetizadores de unión y colectividad.

Interpreté que los países colonialistas europeos se hicieron de sus colecciones de danzas folclóricas para uso político, exaltando el fervor por la patria; esta era una muestra de poder sobre las creaciones autóctonas que permitía documentarlas, porque clasificar y ordenar era una de las tendencias de la época de la Ilustración y el Racionalismo.

En Latinoamérica, las cosas no podían ser diferentes: los pueblos fueron distinguidos por sus danzas, con movimientos, indumentaria, música y relatos que exaltaban la

diferenciación entre los pueblos; además, se instituyó la idea política de construir una tradición cultural “nacional”, impulsando la recopilación de danzas folclóricas de cada cultura a través de institutos estatales dedicados a la investigación y a la enseñanza de músicas y danzas, las cuales fueron publicadas en colecciones de danzas nacionales.

Alberto Dallal hace un registro de la danza en México desde la Época Prehispánica, tenía características de ritual y sagrada, dice que Macuilxóchitl además de ser Dios de las plantas, flores y los árboles, era el Dios del canto, la música y la danza. Los hombres de esa época le rendían culto y hacían rituales a su nombre, cuando los españoles observaron la preparación, organización y ejecución coreográfica, así como la participación de los gobernantes y la manera en que integraban al pueblo quedaron impresionados. Describe el autor que la disposición de movimientos era respetada y el que rompía con la armonía y flujo del movimiento era castigado.

El movimiento era una conexión con lo sagrado, todo era un cuerpo que funcionaba con un ritmo, así como el corazón era para el cuerpo, cada uno de los participantes se convertía en órgano, por eso, nada debía fallar, porque el fluido era constante, si este se interrumpía la vida dejaba de fluir. Se danzaba para estar vinculado con los dioses. Quien se dedicaba a la danza ritual pertenecía a un grupo selecto de artistas y especialistas que estudiaban para eso.

Cuenta Dallal que el que sabía los secretos de la danza era considerado *Toltécatl* el más hábil y capaz, este era reconocido por la comunidad entera, por lo tanto, tenía un poder que ejercía sobre los que danzaban, todos lo mostraban respeto y obediencia para ejecutar la coreografía, sabían que tenía la autoridad para mandar a castigo los que no coordinaban, percutían correctamente el teponaztli o cantaban. Los habitantes eran guiados para desempeñar los movimientos en los rituales, pero los danzantes eran especialistas en movimientos que agradaban a los dioses, “estos rituales eran considerados los conocimientos y valores del pueblo, por lo tanto eran tratados con respeto y a los que se preparaban para su conservación, recibían una estricta educación; de esta manera eran transmitidas las nociones del cuerpo humano, el ejercicio físico y las actitudes dancísticas” (Dallal, 1986, pág. 17). De la manera en que los danzantes se desempeñaban en los rituales, y de los rituales mismos

dependía la existencia del pueblo, ellos eran la memoria. Quienes dominaban estos saberes eran distinguidos y considerados profesionales, un privilegio en esa época que los colocaba en buena posición social, ya que además aprendían las artes de guerra y sacrificio. Eran entrenados para organizar grandes multitudes danzando, estaba en su formación seleccionar la música y cantos, así como cuidar la calidad de los instrumentos y el atuendo. El cuerpo era sagrado porque era la conexión con el cosmos, la sangre era la vida, el mayor tesoro que podían ofrecer a los dioses. Dice Alberto Dallal que entre las cosas que conserva la danza de esa época es la actitud, el respeto, las estéticas como el colorido, la intensidad, la composición, los atavíos, el espacio y el vigor principalmente.

Desde los parámetros occidentales, esta danza se ha nombrado como la que habla de nuestra *identidad nacional*, danza que con el paso de los años y la academización dejaron en la técnica de la danza folclórica los movimientos de piernas y plantas de los pies que se hacían para conectarse con la tierra. El autor deja ver que en las danzas prehispánicas el cuerpo sagrado era aquel que tenía un control absoluto de los movimientos, por eso el que se llegara equivocar, era como romper el vínculo con lo sagrado y por ello debía ser sacrificado. El cuerpo era la conexión del cielo y la tierra. Durante la Época Colonial la práctica de la danza fue satanizada y pecaminosa por lo que los indígenas integraron los estilos de las danzas europeas, hibridizando sus rituales con danzas y bailes que los europeos practicaban en sus festividades como, por ejemplo, el carnaval. Aparecieron las compañías teatrales, dancísticas y operísticas dando un servicio de entretenimiento.

La danza tradicional cuando se traduce, aunque se registre cada detalle nunca será la misma, porque el contexto nunca podrá ser representado, incluso la misma danza, con las mismas personas, en el mismo lugar, nunca es la misma danza. La Danza Folclórica, cuando se traslada de una generación a otra, sufre diferentes cambios e interpretaciones, al final muchas danzas y bailes han perdido el sentido, a veces, ni siquiera les importa el sentido, solo los interpretan desde su mirada o posibilidades imitativas, porque tampoco puede dárseles la categoría de copia. Lo mismo sucede con obras elaborados de coreógrafos destacados. Para hacer una copia, mínimo se deben tener los conocimientos y las bases que se usaron para llevar a cabo una obra escénica, además, hay que considerar que, si a algo se opuso la maestra Amalia Hernández, y por eso se separó de los trabajos de las hermanas

Campobello, era pretender hacer representaciones de danzas y bailes auténticos, todo lo que hizo la maestra fueron creaciones artísticas, tomando como referentes algunos de los símbolos distintivos que identificaban a las regiones, aunque ella innovó en su momento la danza mexicana, las malas imitaciones de su trabajo deformaron su propuesta.

La danza durante la colonia cuenta Maya Ramos Smith²⁸ en su libro *La Danza durante la colonia* (1979) aparecieron las compañías teatrales y los primeros bailarines de danza clásica cubanos y europeos que formaron a los primeros bailarines en la Nueva España. En el espectáculo fueron filtrándose ritmos populares como zapateados, peteneras, boleros, fandangos, polcas etc., en 1785 en la ciudad de México el bailarín italiano Gerónimo Marani junto con su esposa, integraron una compañía de bailarines mexicanos que interpretaban diferentes géneros dancísticos, en su programa danza popular lo que más destacó fue el *ballet* viviendo una época de esplendor entre 1796- 1806 (Dallal, 1986, pág. 45). Cuando México alcanza su independencia, la llamada danza culta es acallada por la danza popular que se vigoriza en los procesos de urbanización e industrialización.

Durante la Independencia la danza popular fue ligada a los insurrectos, también en la Revolución de 1910 “La danza popular mexicana de la época retoma las energías perdidas durante la Colonia. Por una parte, música y baile sirven para identificar la nueva nacionalidad, por la otra, para contar y bailar los triunfos de bandos y partidos” (Dallal, 1986, pág. 55). Cuenta el mismo autor, que en el siglo XIX aún no hay una manifestación dancística nacional, y que en otros países ya se habían dado cuenta que la danza era una manera de construir puentes de comunicación. Porfirio Díaz impulsó la danza teatral, ópera, opereta y zarzuela para el consumo de la clase alta.

Varios investigadores documentan que en el gobierno de Álvaro Obregón inició la expansión industrial, con la comercialización con otros países hay un intercambio cultural, entre estos intercambios surge el danzón, el *jarabe nacional* (1919), así como una variedad de ritmos que hablan del ingenio popular. A la muerte de Obregón surgen los programas

²⁸ Investigadora, historiadora y bailarina de folclor mexicano

radiofónicos, la música grabada y la canción popular y se abre un mundo nuevo para la danza en México.

En 1919 con la visita de Anna Pavlova, el sentido nacionalista florece, ya que, al interpretar el *jarabe tapatío* en puntas, obtiene una gran aceptación del público mexicano, este baile lo integró a su repertorio y lo difundió en el extranjero. En esta época la danza culta y la danza popular se separan, y las clases populares son reivindicadas en el periodo de Lázaro Cárdenas.

Dallal da a conocer algunos de los maestros que se presentaron en las comunidades rurales, a los que se les llamó, misioneros culturales, enseñaban educación física y danza, al mismo tiempo, aprendían las danzas y bailes de los lugares a donde trabajaban, señala a Alfredo Zalce (pintor) y Luis Felipe Obregón. Pablo Parga señala a Ignacio Acosta. Las funciones de las misiones era observar costumbres, conceptos, prácticas del cuerpo, vinculándose con las culturas y después compartiendo estos conocimientos con bailarines de Danza Moderna. Cuenta Pablo Parga y Guadalupe Roxana, que la Escuela Nacional de Danza academizó los conocimientos para luego instituirlos como obras del folclor mexicano.

En México en diciembre de 1930 Hipólito Zybine de origen ruso, presentó el proyecto de la Escuela Plástica Dinámica que perseguía la preparación en danza de carácter del mundo con la base de la técnica clásica rusa, abordaba el conocimiento de la danza mexicana hasta el séptimo año sin reconocer su diversidad y riqueza. Las escenificaciones trataban las danzas indígenas, influenciadas por el pensamiento de Sachs. Carlos Mérida, fue el primer director de la Escuela de Danza, era especialista en la investigación e historia de la danza prehispánica mexicana y latinoamericana, como pintor, dejó en sus lienzos este conocimiento.

Entre las investigaciones de Danza Folclórica se encuentra “Francisco Domínguez, quien realizó *Investigación en Chalma* en 1931; *Investigación en Tepoztlán*, en 1933, *Investigación sobre yaquis, seris y mayos*, en 1933; *Investigación en San Juan de los Lagos*, en 1934, estas investigaciones describían danzas y música de las localidades que después academizaba la Escuela de Danza, principalmente las hermanas Campobello, quienes también escribieron el libro *Ritmos indígenas de México (1940)*” (Parga, 2004, pág. 147).

Otros documentos que dan registro del avance en la sistematización y academización de la danza son los programas de estudios que desglosaban los conocimientos que en materia de danzas y bailes debían saber los futuros bailarines, éstos describían las investigaciones etnográficas que realizaban en los diferentes estados de México los misioneros culturales y la Escuela de Danza.

Las hermanas Campobello fueron las fundadoras del Ballet de la Ciudad de México quienes según Dallal, cayeron en un arte reiterativo, en cambio, bailarines de danza moderna valoraban la riqueza cultural de nuestro país y la estudiaron a fondo para replantear nuevas creaciones.

En 1939 los indígenas fueron incorporados al foro de Bellas Artes, esta acción fue muy criticada, algunos la calificaron como falsa ya que el nacionalismo trataba de cohesionar a la sociedad a través de propagar una ideología ilusoria en la que enaltecían el origen indígena; la realidad y las acciones permiten reconocer que el estado los mantenía marginados, viviendo carencias, eran y siguen siendo tratados como paradójicos.

Waldeen y Anna Sokolov aparecieron entre 1940 a 1950, ambas cambiaron el curso de la danza mexicana y distinguieron este tiempo como la época de esplendor para la danza mexicana escénica, elaboraron obras para consumirse, generaron la tendencia del espectáculo, fueron ellas quienes instruyeron en un principio a Amalia Hernández y después inspiraron su propuesta en los años 50's. El Ballet Folclórico de México se instala en 1959, cuando apareció, respondía a las necesidades materiales de la cultura dancística de nuestro país. Realizó un trabajo como hoy se cataloga, multidisciplinario y transdisciplinario, con el paso de los años siguió un modelo y sucedió con su propuesta lo mismo que les sucedió a las hermanas Campobello, quedaron fijas. Hoy como espectadora aprecio que, de ambas propuestas, las agrupaciones de Danza Folclórica mexicana siguen la propuesta de las hermanas Campobello, ya que las obras multidisciplinarias necesitan de un grupo de especialistas que estén dirigidos por un coreógrafo que además de ser creativo, deba dominar diferentes dispositivos como fue el caso de Amalia Hernández.

Este apartado comprende que el momento es fructífero, que los bailarines en búsqueda de consolidar la danza mexicana trataban de imponer sus criterios filtrándose en quien decidía las políticas y asignaba los presupuestos, que el discurso nacionalista integrado

al discurso político quedó en manos de quien redituaba estabilidad al Estado y sus gobernantes.

2.6 Lo folclórico como estrategia para conformar los Estados nacionales.

Una de las primeras tareas del nacionalismo era la transformación interna para la conformación de los Estados nacionales, posteriormente propiciar la relación y reconocimiento de otros Estados a través de identificarse por su lengua, cultura y raza. Retomaron los signos creados en la cultura tradicional para unificar a los pueblos con símbolos que fueran comunes, principalmente entre las mayorías. Uno de los pensadores que apoyó este pensamiento en Europa fue Hegel²⁹. El propósito de integrar a las sociedades bajo sistemas de símbolos servía para mantener el orden, la organización social, la lucha y defensa por un territorio e intereses económicos de la clase hegemónica que tenía el control y el poder, difundiendo la idea de pertenencia común a partir de un mismo origen y conjunto de prácticas culturales.

Alemania había iniciado en 1900 a través de los Volksbildung y Erwachsenenbildung, que es educación popular y educación para adultos para “favorecer la integración de las clases obreras a la sociedad” (Geertz, 2006, pág. 236). La ideología de pertenencia nacional fue efectiva gracias a estrategias alfabetizadoras como: la capacitación laboral de las nuevas generaciones y propagar sentidos de pertenencia con diversas estrategias, entre ellas, las danzas y bailes populares que motivaban a la unión, convivencia y felicidad entre los ciudadanos.

En América Latina se adaptaron esos modelos eurocéntricos de lo nacional y alfabetizaron con el arte; entre estas manifestaciones artísticas se conformó la Danza Folclórica, invención que creaba la idea de sugerir sentimientos que distinguieran a cada pueblo, “danzas que con anticipación fueron tecnificadas, para lograr una efectividad

²⁹ Hegel afirma que la realización de una conciencia de la libertad del individuo es la de ser miembro del Estado y en torno a él gobierna como sujeto soberano. En la Filosofía del Derecho plantea las relaciones del estado y la sociedad burguesa; la relación entre individuo y comunidad, el rol de la familia y la sociedad y la relación nación- tierra.

corporal” (Bourdieu, 2007, pág. 112), y que con la gestualidad despertaban sentimientos de alegría y celebración.

En México, a través de la Secretaría de Educación y el Instituto de Bellas Artes con maestros e investigadores de la Escuela de Danza y los misioneros culturales, diseñó la perspectiva de un folclor que se producía con la herencia de los antepasados; fomentó el fervor tradicionalista y la fiebre patriótica que sirvió para conmemorar los aniversarios de las independencias y las revoluciones. Por otra parte, se relacionó con la cultura popular, es decir, que esta ideología fue dirigida sólo a ciertos sectores de la población: la clase media y baja. Era como lo explica Canclini “La caracterización de un proceso ideológico que consideraba las representaciones como instrumentos pasivos al servicio de una necesidad” (García, 2014, pág. 82), esto es, que la representación de la realidad es una construcción social que brinda un beneficio, en este caso, más que a la sociedad al estado, como, por ejemplo, estabilidad que asegura una inversión económica.

En el México postrevolucionario, los símbolos que reimprimieron en el imaginario de la sociedad fueron elaborados a través de una meta política común que consiguió la adhesión popular para crear sentido de identidad, “recurría a símbolos mnemotécnicos, representaciones culturales étnicas y de coyunturas políticas que adquirieron el carácter de mitos fundadores de lo que es identidad y nación” (Hernández S. , 2012, pág. 3), es decir, imágenes que cumplían la función de dejar en la memoria cómo debían representarse la forma de vida de los pueblos indígenas, comunidades rurales, y del pueblo en general.

La Danza Folclórica aportó imágenes de la representación del cuerpo mexicano y de los valores que abanderaba, como la preeminencia de cuerpos indígenas en labores del campo, aunque borrados en la mayoría de los bailes mestizos. El nacionalismo instituyó la danza y a otras artes para apoyar sus políticas, estrategia que ya había demostrado su eficacia en las potencias del mundo para conformar los Estados-Nación. Así quedó el pensamiento de que “Las danzas folclóricas están compuestas por todas aquellas manifestaciones ritmicocinética que forman parte del saber popular, de la tradición viva, dentro de las cuales se podría distinguir un amplio espectro de formas y significados (...).” (Acuña G. E., 2011). El conjunto de bailes mestizos son repertorios que representan el sincretismo de dos culturas que formaron la *cultura gloriosa*, ciudadanos que ya no eran *bárbaros* sino gente culta,

domesticada, que tenía el sentimiento de un destino común, y que indirectamente cuidaban lo que era correcto para todos, así como lo que era descalificado. Fue influenciada por sistemas de creencias que encubieron una manera de pensar la identidad nacional, difundida por un proceso de institucionalización que hasta hoy sigue reproduciéndose.

Para efectos de la institucionalización se puede decir que entre 1920- 1960, la Danza Folclórica fue introducida como proyecto político para crear imágenes de identificación. De 1960 a 1975, introducen a través de la cultura popular la reproducción de imágenes como bienes de consumo de los sectores populares creando instituciones de reproducción cultural. Desde aquí los medios de comunicación sirvieron para la difusión de las narrativas nacionalistas. De 1985 hasta la actualidad quedan legitimadas las ideas de cómo funciona el orden social, la concepción de mundo, el control de las instituciones, la normalización, la adaptación de la sociedad y la conciencia de clase.

Estos datos eran necesarios aclararlos para argumentar, que, en el fondo de un proyecto nacionalista, había un acto de fe y creencia en el poder de las artes como dispositivo³⁰ para conseguir la unidad nacional y contrarrestar una ideología dominante, a través de hacer memoria a partir de los orígenes.

2.7 La técnica de la danza folclórica limitante y potencia.

Marcel Mauss definió a la técnica corporal, como la forma en que se usa el cuerpo en una forma tradicional, él pensaba que cada sociedad tiene diversas técnicas corporales, como el caminar, nadar, correr, marchar, bailar, etcétera. El descubrimiento de estas técnicas lo hizo a través de la observación etnológica de los hábitos que adquieren los hombres en la educación, en la sociedad, en las reglas de urbanidad y moda.

Dijo que las prácticas de movimiento colectivo e individual tienen la facultad de la repetición. Toda técnica se aprende por imitación, el imitador es quien realiza el acto social y al que imita es un sujeto con prestigio que legitima lo que imita.

³⁰ La palabra dispositivo, en el sentido que Foucault la usa, estrategias, entrecruzamientos de relaciones de poder y saber.

Las técnicas corporales conllevan una adaptación física, mecánica e incluso química, que social y culturalmente se van acoplando a un sistema de símbolos comunes a esa sociedad, es a través de la socialización como dice Csordas cuando “*compartimos la carne*” (2015, pág. 17), que se aprende el *habitus* y los valores concertados, ya que imitan y aprenden en la socialización. Mauss dice que hay técnicas corporales según los sexos, la edad y la relación con su rendimiento y adiestramiento.

Cuando señala a las técnicas de adiestramiento, incluye a las técnicas de danza que los bailarines aplican aparentemente mecánicamente, pero aquí lo mecánico no quiere decir sin pensamiento o sin sensación, los bailarines y coreógrafos deben considerar que la técnica debe llegar a una automatización, la mecánica pasa por un proceso de sensibilización que llegó a encarnar el movimiento, de allí las ventajas de la repetición, hace que un movimiento se ejecute cuando ya se ha aprendido y da la oportunidad de que la atención se enfoque a otros puntos que aún no se han mecanizado o no deben de mecanizarse, sino crearse. El movimiento fluido, mantiene la energía del bailarín de Danza Folclórica para tener la capacidad de bailar por largas horas,

La técnica mejora la habilidad del movimiento y la resistencia del cuerpo, pero también suma taxonomías de códigos corporales que amplían el lenguaje de comunicación, de allí la importancia que la técnica amplíe los códigos de movimiento al observar a los bailarines en las fiestas de carnaval o cuando se encuentra en éxtasis. También, cuando los bailarines a partir de un código corporal experimentan y crean su propia biomecánica.

Las corporalidades cuando expresan sus técnicas de movimiento muestran la diversidad de las sociedades, por lo tanto, para ampliar los códigos corporales la técnica folclórica debe reconocer la dinámica de las corporalidades en diferentes épocas y circunstancias, ya que las dinámicas de movimiento no son las mismas, esto evitará que vuelvan a segmentarse y fragmentarse las expresiones corporales y gestuales a un solo tiempo, esto rescata la expresión y la intención de la gestualidad.

El ejercicio de la técnica de danza folclórica es una toma de consciencia del movimiento o el desplazamiento del cuerpo, así no lo deja desprovisto de su libre albedrío, y al mismo tiempo, da oportunidad al cuerpo de liberarse de un disciplinamiento que restringe

los movimientos naturales. El cuerpo puede desplegarse o desbordarse para encontrar el estilo propio de moverse.

Al aplicar la técnica de la danza folclórica en ejercicios de improvisación, se convierte en una herramienta de experimentación que conecta con la técnica cotidiana del hacer y andar de los sujetos, son recursos que puede aplicar en su poética, saberes que acumula el cuerpo y no son reconocidos, es, como diría Nietzsche el movimiento encarnado, sacar lo que ha obtenido de la riqueza de la vida, esa dinámica que es construida en la historia y cultura de cada sujeto. El agenciamiento de técnicas de movimiento son las conexiones que tejen la Danza Folclórica y la vincula con la sociedad, amplía los códigos y la gramática de la dinámica corporal escénica que conecta con lo político, estético, social, histórico, artístico y todas las demás conexiones que afecten a los sujetos, usa al cuerpo como medio de comunicación y constructor de lenguaje. No es la carne que está en juego, es el cuerpo vivo que se hace máquina de guerra³¹ (Deleuze y Guattari, 2004, pág. 360). Cuerpo sintiente, sensible, pensante, irruptor, político, protestante, significativo, sobre todo, cuerpo que experimenta la afección y la sensación, la pulsión del movimiento para obtener experiencias que lo expanden para crear otros cuerpos, otros deseos, desde nuevas codificaciones de signos que expresen la potencia de transformar el mundo.

El proceso de socialización, desde el discurso de poder, la técnica folclórica es el acondicionamiento del cuerpo que corresponde a un diseño que le implantan, no son “los hechos y los gestos que conforman el ethos que origina la forma de sensibilidad, su gestualidad, sus experiencias sensoriales y que por lo tanto delinea su relación con el mundo” (Le Breton, 2018., pág. 8 C.C.). Al desnaturalizar las prácticas y reconocer las potencias que da al cuerpo la técnica de movimiento incluso la implantada, hay posibilidad de desplazamiento para no dejarla a la interpretación de una academia, que poco ha escrito de los hallazgos para hacerla nomenclatura. Quien ha revisado esto desde la danza contemporánea, es Hilda Islas, investigadora del Centro de Documentación e Información de

³¹ Deleuze- Guattari explican que lo maquéico crea estructura, ensambles y articulación de afecciones, los hombres y los grupos son parte de una máquina, piezas que se articulan entre sí, generando nuevos cuerpos entre sí. El cuerpo máquina de guerra, además de generar revoluciones, es liberado de encarcelamientos, prejuicios, modelos estabilizados y dualistas que restringen su acción, sus devenires, luchando contra las estrategias del estado para someterlo

la Danza José Limón (CENIDI Danza “José Limón”), expone que los códigos generalizados de movimiento se pueden trasladar a los códigos de la danza, aplicando esto a la Danza Folclórica mexicana, las técnicas de movimiento del cotidiano se pueden expresar en danzas y bailes folclóricos, incluyendo las corporalidades en los contextos y los usos que les dan en la cotidianidad, para intervenir los modelos tradicionales de producir obras escénicas .

Cabe aquí mencionar que alrededor de 2006- al 2013 tuve la oportunidad de dirigir cinco montajes escénicos, guie a los asesorados a experimentar en la Danza Folclórica bajo estos criterios, puedo decir que es posible, ya que el experimento produjo obras que plantearon problemas sociales con los recursos de una técnica corporal folclórica, los movimientos de la cotidianidad y las afecciones que experimentaban, como la violencia de género, lo que transgredió las formas escénicas de producción en la Danza Folclórica. Por supuesto los puristas dijeron que eso no era Danza Folclórica, aun cuando estos cuerpos lo que expresaban era el conocimiento que obtienen de su cotidiano. Islas señala que la cultura corporal, lo que es lo mismo la técnica cotidiana por sus usos y consumos deben señalarse como tecnologías corporales que son “Formas complejas de composición y recomposición de los usos corporales en función de las necesidades del tejido social” (Islas, 1995, pág. 16), justo eso fue lo que expresaron en esos cinco montajes, el ejemplo que ha resonado más en mis adentros y me ha conducido a encontrar fisuras de lo que es la danza folclórica fue el montaje escénico *Rosa negra, dulce agujón* de las Licenciadas en Danza Folclórica, Patricia Coyote y Nohemí Galicia que presentaron en 2013, ya que en este si bien la técnica académica de la Danza Folclórica figuró, usó indumentaria cotidiana, teatro de sombras, técnica cotidiana y técnica de danza contemporánea, además de no seguir el modelo de presentar bailes que conforman un repertorio, sino que cada fotografía escénica, fue secuencial, ordenado lógicamente para que los espectadores comprendieran la narrativa.

Siguiendo este pensamiento, el foco se dirige hacia el uso del cuerpo que dan los coreógrafos para producir obras escénicas de danza, ya que concibiendo las *tecnologías corporales* como expresa Hilda Islas, el cuerpo recupera su papel activo, pero además, supera lo mecánico y mental que siempre se fragmenta, el cuerpo queda extendido, ya que el cuerpo se integra con el contexto, con la obra y todos los recursos y elementos que expresa el cuerpo, dejan de estar aislados, como sucede con los bailes que sustraen de los contextos. Hay una

conexión con los objetos, las cosas, los ambientes y todos sus pliegues para hacer cuerpo, además conecta con las corporalidades como agenciamientos que amplían el conocimiento cuando logra integrarlas a una misma narrativa.

2.8 La gestualidad del cuerpo en la Danza Folclórica

La gestualidad y la mímica en *las tecnologías corporales* deben de abordarse desde la kinesiología, ya que esta “es el reflejo de las emociones, mímicas que describen un aprendizaje social, una corporeidad, que a su vez los bailarines y actores deben aprender a expresar a voluntad” (Guiraud, 1986, pág. 30). Sin embargo, la interpretación en la Danza Folclórica es descuidada porque aún no alcanzan a resolver cómo construir la técnica para la dramaturgia, además que sus observaciones deben enfocarse en la gestualidad etnográfica de las comunidades.

La existencia “es ante todo moverse en un espacio y un tiempo concreto; transforma el entorno mediante un conjunto de gestos eficaces; clasifica y asigna significados y valores a los innumerables estímulos del medio gracias a las distintas experiencias perceptivas, formula a los demás actores algo que puede ser una palabra, un repertorio de gestos y de expresiones faciales o un conjunto de ritos corporales que gozan de su adhesión. A través de la corporalidad, el hombre hace del mundo la medida de su experiencia, transformándola en un tejido familiar y coherente, disponible a su acción y permeable a una comprensión” (Le Breton, 2018., pág. 5 y 6). La Danza Folclórica desaparece la corporalidad al creer que enseña a moverse a los bailarines a través de la ritualidad que la caracteriza, la imitación que invisibiliza la gestualidad eficaz, la sustituye con sonrisas falsas homologadas.

La kinesiología es la disciplina que explica el “reflejo de las emociones que se manifiestan por medio de los gestos, de gritos, de mímicas, incluso, a partir del maquillaje que permiten observarlas e identificarlas” (Guiraud, 1986, pág. 30). Los actores y bailarines tienen la facultad de dramatizar su gestualidad, usando los signos que representan emociones como enojo, llanto, tristeza, desesperación, asombro, aprendizajes aprendidos en lo social. Estos, dice Pierre Guiraud, pueden ser modificados a voluntad, cuando necesita elaborar signos que representen emociones y que socialmente son reconocidas. La caracterización puede engañar al espectador sobre una apariencia física, es decir, que la gestualidad se hace

tecnología corporal cuando el cuerpo del bailarín la complejiza al agregar códigos que subvierten el uso asignado al cuerpo para expresarse desde otras perspectivas como, por ejemplo, las afecciones.

La gestualidad de las emociones y la representación de la apariencia física son un lenguaje que se aprende en la danza. Solo algunos saben que este aprendizaje se obtiene de estudiar el campo de la kinesiología y dramaturgia. La kinesiología se ha asociado a la prevención de lesiones, o el conocimiento anatómico del cuerpo relacionado con los ejercicios para dar fortaleza a una parte específica del cuerpo para trabajar determinadas danzas, como, por ejemplo, el trabajo de abdominales para *la danza de los huahuas*. O ejercicios de espalda y cuello para *la danza de la pluma* del estado de Puebla. No hay un estudio del carácter o la gestualidad de cada danza o baile, se da por entendido porque se relaciona con los códigos sociales que se reconocen en la colectividad.

La Danza Folclórica no conservar la gestualidad porque en ella no ve los signos o códigos que dan sentido a las producciones dancísticas. Las emociones que expresan las colectividades no son consideradas, porque la forma de expresarlas la ha institucionalizado la Danza Folclórica, así vemos sonrisas, escuchamos gritos y silbidos como signos de entusiasmo, emoción que domina la expresión del folclor. El ambiente carnavalesco es el que impera, pero a diferencia de este no es para subvertir la carne y liberarse, todo lo contrario, exige un sometimiento inconsciente cuando las expresiones se hacen uniformes de principio a fin, no en cada baile, sino en todos los repertorios que ejecuta.

Hay una diferencia de carácter para interpretar bailes del norte y bailes del sur, o una danza sagrada y una danza profana, los que han academizado la Danza Folclórica van homologando la apariencia física que se pensaba era difícil de transformar, hasta el maquillaje que servía para crear la ilusión de transformación, tiene la función de homologar los rostros. La estética del maquillaje logra una reacción a veces controvertida en las sensaciones del espectador, que subvierte la función para lo que fue pensado en el arte dramático.

Pierre Guiraud cuando se refiere a la kinesiología, se refiere a la gestualidad de las emociones, y no al cuidado del cuerpo o desarrollo de la musculatura, la gestualidad es la

simbología a las metáforas del cuerpo. Y aunque él estudia el lenguaje del cuerpo en general, sus aportaciones me permiten descubrir los huecos que existen en el lenguaje del cuerpo en la Danza Folclórica. La morfología que él enuncia como “la apariencia física de un individuo es la que nos hace sentir que es enérgico o tímido, franco o pérfido, inteligente o estúpido y, de manera general, simpático o antipático” (Guiraud, 1986, pág. 13), mientras que la Danza Folclórica muestra el imaginario sujeto- objeto establecido en el siglo XIX.

Como Guiraud, estoy de acuerdo que el cuerpo habla, que la gestualidad es un lenguaje para expresar emociones, cuando se observa y logra transmitir una idea al receptor, logra comunicar algo “es decir – como cualquier otro lenguaje, de un sistema de signos que se construyó a partir de combinaciones lógicas y puramente formales de un pequeño número de elementos, de acuerdo a las reglas derivadas de una realidad o, en todo caso, de la realidad tal como pudo ser observada e imaginada en un momento dado” (Guiraud, 1986, pág. 29). Comprendo que la Danza Folclórica, es una forma de expresión corporal y que también es un lenguaje del cuerpo, pero que, al academizarla bajo los cánones establecidos en lo que han hecho de la técnica folclórica, deja de lado cuerpos significantes que invisibilizan movimientos naturales del cuerpo, cuando las estructuras elementales de los códigos corporales son reducidas. Por ejemplo, las reverencias, el cortejo, la alegría, los gritos, la mirada, el uso del maquillaje. Podemos ver esto, cuando los *ballets* interpretan en el jarabe tapatío, la sonrisa, los hombres la virilidad, las mujeres sumisión. Las mujeres usan maquillaje para agrandar los ojos, afilan la cara y remarcan el grosor de los labios para ampliar la sonrisa. Los movimientos son de cortejo, reflejan coqueteo y correspondencia de halagos, el sometimiento de la mujer se muestra cuando el hombre pasa su pie sobre ella y después da protección a la mujer, se representa cuando la arropa con el sarape y le coloca el sombrero en la cabeza.

Los movimientos corporales reflejan hombres corpulentos y fuertes. Las mujeres se muestran coquetas, felices de ser cortejadas. La alegría la reflejan por el maquillaje y con movimientos uniformados del cuerpo. No pasa lo mismo con investigaciones desde la antropología del movimiento o la Etnocoreología, que desde mi punto de vista no es danza folclórica, ya que el mismo *jarabe tapatío* interpretado por la *Compañía de danza Xanat* de la Facultad de Etnocoreología de la Benemérita Universidad de Puebla, muestra una exhausta

investigación de los cuerpos en el contexto histórico en que se bailaba en las fiestas civiles. A través de una investigación de las pinturas costumbristas de las chinias de Puebla de José Agustín Arrieta y José María Fernández, entre otros, reflejan la atmósfera de las cocinas, la alimentación, las maneras de vestir y de convivir. Las acciones de los intérpretes muestran las costumbres y la vida cotidiana de las clases populares. Usan maquillaje, que no desfigura su rostro. Hay una variedad de vestidos, cada bailarín usa un modelo de vestido diferente, ninguno se repite. Hay partes en que los bailarines expresan su individualidad y la capacidad de interpretación³². En este montaje la gestualidad tiene intenciones diferentes, el contenido, sentido, forma, narrativa y organización son resultado de una extenuante investigación por Isabel Galicia, directora y coreógrafa de “*Xanat*”, puede afirmarse que el lenguaje del cuerpo en la danza son los movimientos y gestos que sustituyen palabras. Las expresiones no son universales, algunas son comunes pero el lenguaje corporal en cada sociedad es diferente porque en él se inscribe la vida cotidiana de las personas, esta poética subvierte la manera naturalizada del uso que le ha dado la Danza Folclórica a la gestualidad, resulta más significativo, cuando la coreógrafa logra que los intérpretes encuentren una verdad que visibilizar, se basa en la emoción con la que interpretan, los impulsos que hacen nacer en el interior de cada uno de los bailarines para construir una realidad sentida y sensible a partir de la verdad que nace en la memoria corporal como dijo Stanislavsky (2013,pág 17) “hablo de la verdad encriptada en la memoria corporal y las percepciones físicas”, con las que los bailarines interactúan con las sensibilidades producidas por el contexto aunque esté sea una atmósfera controlada, que los hace actuar con autenticidad, manifestando sus emociones y pensamientos.

Los gestos se producen en la vida cotidiana, se han hecho universales, como el abrazar, el impedir que un hombre se violenta contra otro, la manera de detener a alguien con las manos, el proteger el cuerpo con ambas manos, asombrarse, abrazarse a sí mismo, sacudirse, alegrarse, estar triste, mostrar desesperación, encierro, melancolía, sentirse realizado, etcétera, como explica Pablo Fernández Christlieb (2000) es parte de la afectividad colectiva. Kinesiología que refleja la realidad y necesita ser observada para realizar un

³² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=D5iBA5B1ink>. Compañía dirigida por la Dra. Isabel Galicia y quien realizó la investigación de las chinias de Puebla y después lo llevó a la plasticidad en la Compañía de danza *Xanat*.

montaje escénico, pero no, no existe esa búsqueda de conocimiento en la Danza Folclórica, la preocupación se centra en el orden, la semejanza, pero no en los sentimientos auténticos de los intérpretes.

Dar buena cara, no es solo mostrar alegría y un maquillaje que aviva la faz, sino que dar buena cara en el escenario dilata los rasgos: las mejillas se hinchan y las arrugas desaparecen, los labios se entreabren y las comisuras se levantan, los párpados se abren y las cejas se levantan, etc. la sangre fluye provocando una sensación de calor.” (Guiraud, 1986, pág. 33). Si la Danza Folclórica lo que pretende es dar una buena cara con la sonrisa falsa que la caracteriza, está muy lejos de su objetivo con estas características que enuncia Guiraud, porque hasta sonreír es un aprendizaje que exige estudio y darse cuenta de detalles que olvida observar.

Esto que describe Guiraud es parte de la kinésica, este estudio de las expresiones debe ser un conocimiento retomado en la Danza Folclórica. El lenguaje aprendido debe ir más allá del lenguaje intuitivo porque es aprender al mismo tiempo, expresar emociones simuladas que impacten al espectador. La psicología de las emociones junto con la kinésica, los movimientos y la gestualidad que caracteriza cada intención, resultaría como en el caso de la *Compañía de Danza Xanat* de la BUAP, de una comprensión de los contextos, de las costumbres, el vestido, la gastronomía, en fin, la comprensión de un proceso histórico, o la comprensión del sentido de la dramaturgia escénica de una poética.

La buena cara en Danza Folclórica, expresa en conjunto, un mismo sentimiento, hay una homogeneidad de expresiones, entendiendo que todos son un mismo cuerpo que expresa un sentido, pero igual, la *Compañía Xanat*, deja claro que cada bailarín tiene una individualidad, cada uno elige su indumentaria de acuerdo al personaje que ha de interpretar, esto lleva al bailarín a investigar, comprender el contexto, imaginar, crear su indumentaria, crear su personaje, estando enterado de todo un hecho histórico del que hay que hablar. Es decir, hay bailarines informados que hacen una narración corporal, no sólo en la fiesta, sino cómo las personas construyen la imagen de un personaje que ocupa un lugar en la historia, como por ejemplo el caso de las *chinas de Puebla*.

Lo que se entiende con el conocimiento de la kinésica, es el reconocimiento de todos los recursos que tiene el cuerpo para la expresión, cada parte es importante para mostrar el carácter, por ejemplo, el cabello, la forma de peinarlo, el color, el corte que son importantes en la semiología del adorno, y como parte importante de la indumentaria. Los tocados son una semiología que dice de la mujer soltera, casada o viuda. Según el peinado habla de un hombre vulgar o un hombre distinguido, o un intelectual. Las expresiones de humildad para representar a la gente indígena, es una lectura corporal que se ha registrado en los repertorios gestuales universales, se representan bajando la cabeza, bajando los ojos, no ven a la cara, se encorvan, caminan despacio. Las mujeres muestran la humildad con movimientos suaves, con gestos sumisos en el rostro, en los ojos y bajando la cabeza, gestualidad que han folclorizado en los cuerpos que interpretan Danza Folclórica, reduciendo las estéticas solo a la diferenciación.

La caracterización del ojo es donde se acentúa la atención de la expresión en Danza Folclórica, coloca pestañas largas, delineador en el párpado y en la línea inferior del ojo para abrirlo, no para dar a entender que están sorprendidos como pasa con el ojo maquillado de un mimo, o como de un arlequín o payaso. El ojo da la impresión más bien como dice Guiraud, como un ojo brillante. “La orientación de la mirada es un signo importante en la comunicación con el otro; podrá ser: recta, directa, oblicua, de reojo, ladina, baja o firme, sostenida, vacilante, furtiva, etc.” (Guiraud, 1986, pág. 37). En Danza Folclórica el maquillaje de los ojos no es asumido como una forma de comunicación con el espectador, no expresa emoción alguna, solo cuando se baila en pareja, los bailarines se ven cara a cara, de frente, el hombre mueve su cuerpo en dirección de su pareja, pero no con la intención de compartir el mismo sentimiento.

Respecto a esta expresión también se observan aberraciones, por ejemplo, el maquillaje que muchos han criticado por ser poco estético, los rasgos del ojo se exageran, la ceja original desaparece, la pintan casi en la frente, el maquillaje, el rubor y las sombras hacen lucir a las bailarinas con un maquillaje cómico, cuando el rostro es un recurso que debe ser mejor empleado en escena, no necesariamente se debe caer en el extremo de la caracterización. La estética debe estar presente en cada elemento de la personalización y

representación de los bailarines y actores, y lo más aberrante es que el maquillaje escénico se conciba como adorno.

La lengua es un recurso del cuerpo que la Danza Folclórica debe prestar atención, ya que, enseñar la lengua en algunas culturas es mostrar que se está sediento, o que representa un animal que intimida, en algunas culturas la lengua hacia fuera es burla o deseo; debe dominar las formas sutiles de diferenciación. Enseñar la lengua también es símbolo de muerte, de rebeldía, maldición, sed de sangre y violencia. En Francia significa “deseo ardiente”, también se chupan los dedos. Entre los bailes que enseñan la lengua se encuentra la iguana de Guerrero y de Veracruz. Las máscaras de diablos de Guerrero, Oaxaca y Veracruz y por lo regular, todas las danzas de diablos, enseñan la lengua, relacionada con el mal, con la maldición de diablo a los hijos de Dios. Se muestra extendida, con los ojos clavados y las mejillas sostenidas. Las *maringuillas* en diablos muestran la lengua, simbolizan el deseo sexual, la travesura y la burla. Para decir, mátenlo, se hace referencia al dicho “denle cuello” lo representan con un movimiento de la mano pasada por el cuello, en señal de pasar un cuchillo por el cuello. La carga en las espaldas simboliza cuerpos fuertes, hombres de trabajo, representan vendedores que cargaban sus artesanías para comercializarlas fuera de su lugar de origen, se ve en la danza de *Los Viejos Huacaleros de Santa Fe de la Laguna de Michoacán*, *Xitas de corpus o viejos de Temascalcingo*. Los cuerpos cuando llevan carga se muestran resistentes, a veces cansados, después de descansar recuperan la fuerza y regresan a la danza con mayor fuerza y destreza en el zapateado. Las representaciones de autoridad se realizan por regular en las danzas donde muestran capataces, se asemejan a los que describe Guiraud "El que es capataz debe soportar cargas pesadas y responsabilidades o sobre el que, por ironía, descarga uno sus propias responsabilidades, tendrá buenas espaldas o tendrá bien encubierto" (Guiraud, 1986, pág. 39). Signos kinestésicos que la danza folclorizada va borrando, al no explicar a los bailarines que la intención corporal obedece a los signos que están emitiendo una idea, y que con la idea de ejecutar una técnica perfecta, inmoviliza los cuerpos y los eleva, evitando que representen una intención acorde a lo que interpretan.

CONCLUSIONES

Ubicada en el modelo metodológico de la semiótica de Peirce, organizo mis ideas para analizar, reflexionar y hacer crítica en las fisuras que hice o encontré desde mis propias afecciones, observé la práctica naturalizada de la Danza Folclórica desde lo ontológico guiada por el pensamiento de Deleuze y Guattari principalmente, con la ficción de desorganizar el organismo de la danza folclórica. Partí de la comprensión de la función que tuvo el cuerpo en la danza en un momento histórico, pero que, al institucionalizarse, quedan modelos estabilizados y un imaginario que le dio un uso político al cuerpo, bloqueando a medida que pasa el tiempo, inventivas y creaciones que elaboren estéticas desde las sensaciones, la realidad que afecta a las sociedades indígenas o que integré poéticas que nazcan desde las significaciones que hoy en día dan sentido o pierden sentido en la cotidianidad que acontece. También analicé los usos del cuerpo en la danza folclórica para recuperar su dinámica y que éste al conectarse con los objetos, las cosas y los hombres, son otro tipo de cuerpo. Todo esto lo fundamento desde una terceridad o legalización del conocimiento, con epistemologías que se desprenden de diferentes teóricos, es como dice Deleuze-Guattari, hacer agenciamientos en este caso epistemológicos, unos que explican cómo se integra el nacionalismo y para qué, otros que observan la función de la Danza Folclórica en la modernidad y las emergencias a las que responden, pero también cómo sus prácticas quedan contaminadas con las ideas que dieron origen a la ideología nacionalista, ya que estas se visten con los pensamientos románticos y racistas del siglo XIX. Las filtraciones de estos pensamientos hasta la actualidad, los desplazó desde mis ficciones, proponiendo otros devenires para la Danza Folclórica mexicana, que al mismo tiempo proponen otros usos al cuerpo.

La manera en que hice fisuras fue cavando con las herramientas que agencíé, hice máquina de guerra, esto es, oponiéndome a que la Danza Folclórica, siga siendo hipócrita y que lejos de conservar los valores significativos de la danza autóctona o mexicana, siga sirviendo de espectáculo para exhibir como en los zoológicos humanos, las rarezas, destrezas y exotismos de los pueblos originarios. Desde mi ficción la Danza Folclórica tiene mucho qué hacer, como tomar consciencia de lo que hace cuerpo con otros cuerpos, así como explica Deleuze en una analogía del rizoma, cuerpos que interactúan desde todos los tejidos sociales, unos con otros, como es la realidad, cuerpos que al atravesar su existencia e interactuar con

otros cuerpos, también se atraviesan sus historias y se afectan, sobre todo porque la danza folclórica en su nacimiento adquirió un compromiso social.

Con la epistemología de diversos autores, que no nombro porque están documentados en el discurso, y que desde mi punto de vista son terceridad, hice lo que la teoría fundamentada propone, que desde las categorías a tratar, elaboré un análisis desde un referente teórico que respalde el argumento para construir otra epistemología que desorganicen la institucionalidad y academización que ha atrapado a la danza folclórica en modelos canónicos, conseguir hacer pensar en las prácticas escénicas que vean en el cuerpo dinámico, el nodo de corporalidades atravesadas por experiencias, obligando a las carnalidades a mostrar sus disidencias, también experimentar otros posibles.

En este capítulo observé que el imaginario del cuerpo en la danza folclórica crea lo simbólico en la identidad nacionalista, vistiendo al *cuerpo de nación* como señala el maestro Pablo Parga, y que personas que la practican creen en esta ilusión, y como es una ilusión integrada a su manera de pensar, con eso alfabetizan hasta la actualidad. Que la academización folcloriza los significados y los sentidos, no para crear algo artístico, porque lo artístico parte de lo conceptual, y cuando la creación no tiene sustento, ni siquiera queda en el terreno de artesanía, o sentido común, sino en copias mal logradas que desperdician los dispositivos y tecnologías corporales que están contenidas en los cuerpos.

Las fisuras que logró hacer desde mis ficciones y experiencias desplazan las técnicas cotidianas a las creaciones artísticas de la danza, utilizando la técnica folclórica como herramienta, veo en las técnicas de movimiento, así como en la gestualidad y la expresión de emociones; la amplitud de códigos de movimiento que dan a los bailarines recursos kinestésicos para expresarse.

Con la epistemología de Deleuze, valoro la repetición de la técnica y la veo como potencia para tratar las intensidades y el ritmo, así como encontrar las semejanzas, y que en ellas se cree esa identidad o sentido de pertenencia que es devenir de la danza folclórica mexicana.

Con Bourdieu, planteó una transmutación de lo que han institucionalizado como academia, que a carencia de fundamentos y construcción de escritura para saber desde donde hablan y construyen los conocimientos, ejercen desde un lugar de poder para perpetuar modelos de creación escénica, obedeciendo a los modelos de las hermanas Campobello, ni

quiera considerando los avances de los etnógrafos, antropólogos o coreógrafos emergentes, que para hacer subversión de los elementos de la danza folclórica han elaborado epistemologías que explican los desplazamientos, es el caso de coreógrafos emergentes cito a Paula Herrera con el colectivo *Danzariega* o Juan Carlos Palma quien al pensar nuevas masculinidades, elabora performance para hacer pensar y delatar realidades que afectan sus emociones y formas de ser-en-el-mundo.

El cuerpo en la Danza Folclórica si bien se hizo símbolo de lo social estabilizado que difunde creencias de culturas que están contenidas en cada danza y baile, y no como lo que es, descomposiciones arbitrarias de lo que los pueblos danzan. Esta imagen imprime en la memoria las maneras de hacer, pensar e interpretar con el cuerpo la danza folclórica desde un modelo normalizado.

Un símbolo, es aquello que da sentido y distingue la capacidad humana para generar imágenes del mundo; aplicando esta perspectiva a la Danza Folclórica, el cuerpo y las corporalidades representan símbolos que son contenedores de sentido que han elaborado las sociedades y luego las diseminan a través de la danza para hacer pensamiento, así crea imágenes icónicas que quedan normalizadas en la realidad. El reflejo del cuerpo del bailarín de folclor hacia el espectador deja la percepción emocional que encarna en sus sentidos la diferencia y no la semejanza para educar una mirada empática y ética.

A través del cuerpo, la Danza Folclórica exalta valores patrióticos que controla los ánimos colectivos para mantener la fiesta en tiempos de depresión social. La institucionalización opera cuando esta danza muestra alegría, unión y pertenencia, esto es lo que llama Castoriadis el sentido de los símbolos.

Cuando el cuerpo es instituido, las instituciones creen percibir lo que el cuerpo necesita, comparten el imaginario concebido por experiencia, formación académica, prácticas culturales, intercambios y negociaciones de manera fragmentada y hasta podría afirmarse, por sectores sociales ya que las instituciones federales han conseguido un lugar específico para la educación artística profesional, mientras el Estado de México, mantiene a las instituciones de arte profesional, clasificadas como educación integral, junto a la educación física como pasaba a nivel federal en los años 30s.

Este imaginario nadie sabe cómo se actualiza o transforma, es un proceso que el tiempo y las experiencias de los actores sociales lo consolidan con símbolos que van

quedando instituidos en el lenguaje y el pensamiento, después, los reproducen obedeciendo a una racionalización, resultado de las interacciones humanas, aunque destaca que cuando esa racionalidad resulta indiferente en cuanto a su funcionalidad, deja ver que las reglas nacidas de la indiferencia, van a chocar unas con otras, aunque algunas pueden ser positivas, no todas son controlables; lo que sí es que se amplían las creencias y los sentidos cambian o simplemente, desaparecen, un ejemplo son los repertorios, la manera de impartir la técnica o no dar importancia a la kinesiología. Con lo anterior podemos entender que lo simbólico del cuerpo en la Danza Folclórica, ha caído en lo indiferente, obedece a un modelo canónico que responde a prácticas educativas desde los años 50's, resulta indiferente incontrolable, impensable e invisible, difícil de controlar o cambiar porque los rituales están fijados.

El lenguaje del cuerpo deja de tener valor simbólico, su función es limitada al espectáculo, beneficiando a las industrias culturales, alejándose de la necesidad de dar presencia y dignidad a los pueblos originarios. No es neutral al presentar cuerpos desde el mandato hegemónico con roles heteronormados, fijando prácticas que degeneran la función social del arte, respondiendo a cumplir un programa populista o nacionalista, que no pone atención a un tratamiento ético de lo Otros.

Las instituciones de Danza Folclórica son responsables de construir redes simbólicas, que regulan, controlan y justifican la manera de proceder. El lenguaje corporal, se identifica más con movimientos mecanizados cuando la técnica ha habituado el cuerpo, porque el cuerpo en movimiento tendría que ser atravesado por las inscripciones sociohistóricas que narran las formas de vida, la música y la danza de la diversidad cultural y que entonces debería tener una connotación cognitiva e incluso didáctica, y no solo como un espectáculo.

La función del cuerpo en el acto de la representación cumple con los pactos normados, que no están escritos en ninguna parte, pero que de alguna manera están comprometidos en el ritual de prácticas naturalizadas que se alejan cada vez más de la función de hablar de las tradiciones de un pueblo, reflejando una mirada del siglo XIX del concepto folclor, cuando exalta, exhibe y exotiza las culturas.

Esto explica que la creencia que se tiene del cuerpo en la Danza Folclórica es estable, porque responde a necesidades capitalistas que lo convierten en consumo. Son las acciones que se derivan para que ese orden sea vigente, acciones simbólicas que se deben de ejecutar

con cierto ritual, porque es así y no de otra forma para que funcionen. Así se pensó, así se organizó.

La necesidad de descentrar este imaginario parte de la reflexión que contraste el cuerpo que imagina la Danza Folclórica y que, en la actualidad, desatiende las funciones y necesidades para lo que fue instituida, conservar los saberes de una sociedad a través de la danza, desde cuerpos y corporalidades para resguardar imaginarios relacionados con el conjunto de la vida social a través del arte; considerar que las poéticas quedan abiertas a propiciar experiencias estéticas que renuevan la memoria de esos Otros que quedaron desplazados, culturas vivas que de muchas maneras están relacionadas con la existencia de las sociedades.

Desde este punto de vista, el cuerpo como símbolo en la Danza Folclórica ha creado un sentido social, a veces idealizado, otras como ritual que alcanzan a convertirse en prácticas sagradas, aunque muchas tienen que ser observadas para visibilizar aquello que no se dice, pero está en el fondo. Creo que el simbolismo del cuerpo en la Danza Folclórica tiene mucho de invisible, que sí determina aspectos de la vida y de la sociedad, así como su comportamiento, y sí, los símbolos determinan otros aspectos que no se tenían contemplados, quizá, por esta autonomización por la que no alcanzan a tomar consciencia, son solo ilusiones, otras son símbolos creados para sancionar, son investidos por más realidad que lo real.

La Danza Folclórica es institución que imprime imágenes y que al usar símbolos como es la indumentaria para expresarse, imputa una significación que no siempre corresponde con la realidad. Saber cómo funciona el imaginario en las creaciones que distinguen las sociedades, es una cualidad que también puede observarse, porque bailar es hacer algo de diferentes formas, esta variabilidad habla de la creación, de la capacidad inventiva que debía producirse en la Danza Folclórica y no es así, es indiferente y desinteresada en tratar con ética la multiétnica y la multicultural.

El ser-en-el mundo a través del arte, es algo que no le interesa abordar a la academia de Danza Folclórica, usa a las corporalidades como instrumento para difundir la identidad popular como un imaginario efectivo que expresa la función de mantener la idealización de un pueblo que ríe y festeja la exclusión, la diferencia a los problemas comunes.

Felizmente en la Danza Folclórica escénica existen indisciplinados que hacen surgir otros sentidos, pensamientos, formas estéticas, etc., que dan cuenta de un cambio semiótico, el que apunta hacia proceso sociohistórico que crea ideas, lenguaje, narrativas, etc. que desestabiliza el pensamiento y lo evoluciona. Este trabajo lo observa en la tercera parte.

CAPÍTULO 3

DESPLAZAMIENTO DE LA PRAGMÁTICA DEL CUERPO EN LA DANZA FOLCLÓRICA ESCÉNICA

3.1 Folclor experimental

Esta parte presenta coreógrafos que elaboran propuestas escénicas desde el folclor experimental y alternativo e investigación-performance, las narrativas muestran una pragmática que supera las concepciones del pasado al considerar las experiencias de los actores y coreógrafos para hablar desde los cuerpos sensibles y políticos. Son cinco casos que tienen en común la disidencia, la militancia, la conciencia social, la acción política y pensar el mundo social contemporáneo, se caracterizan por hacer sentido al tomar conciencia de sus devenires, tres son coreógrafos alternativos que crean poéticas desde el folclor experimental: Paula Herrera, Juan Carlos Palma y Carlos Antúnez, usan el dispositivo de la técnica de Danza Folclórica para crear sus narrativas o cualquier elemento de la Danza Folclórica si es necesario, los otros dos casos hacen sus creaciones desde la investigación-performance, la antropología es el territorio de ambos, transgreden las formas institucionalizadas para hacer danza. Los procesos histórico-sociales y culturales de los pueblos, así como sus afecciones son integrados en las poéticas. Los cinco casos refuncionalizan (Agamben, 2005) el folclor, saber del pueblo que teje todos los días historias.

Pensar desde el cuerpo los lleva a reflexionar posturas de poder, saber, ética, estéticas, otredad, subjetividades, heteronormatividad, género, inclusión, identidad, entre otras perspectivas, para hacer humanidad. Es en lo social e histórico que encuentran rasgos significativos de las culturas, y es en donde el cuerpo deposita las cualidades de su individualidad. El cuerpo no es aislado, sino que aprende junto a los otros, con los otros y para los otros, es una comprensión de sujeto a sujeto, el deber de sensibilizarse por el prójimo y descubrir su ser sensible, plantea ¿qué tanta capacidad ha alcanzado para visibilizar lo invisible?

Esta realidad subvierte el rol del cuerpo, ahora es político, rompe cánones hegemónicos que, como cuerpo sacrílego, responde a las fragmentaciones y exclusiones sociales que construyó el orden patriarcal para descentrar el sentido funcionalista de hacer Danza Folclórica, ahora hace pensar, el espectador es activo, interviene espacios, habla de los invisibles, es resistencia, pensamiento crítico para desactivar dispositivos de poder. Politiza al cuerpo para intervenir la norma, así abrir una puerta a la reinención marcando procesos de liberación.

3.1.1 Paula Herrera. Danzariega.

Paula Herrera fue la primer maestra y coreógrafa que originó el derrumbe de paradigmas, esta joven coreógrafa, provocó una fuerte sacudida, demostraba en la dirección coreográfica *que el saber del pueblo* estaba en construcción constante, que una experiencia común podría contarse de diversas maneras. En 2011 impartió un laboratorio de Danza Folclórica alternativa en la Escuela de Bellas Artes de Toluca, fue invitada cuando solicitamos al CENART nos pusieran en contacto con alguien creativo que estuviera renovando la Danza Folclórica escénica y recomendó a Paula Herrera. El laboratorio recuerdo dejó muchas inquietudes, unos fascinados y otros no tanto porque era una blasfemia imaginar la Danza Folclórica fuera de la norma. Sus experiencias en la disidencia y el contacto con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional había creado al ser con mayor conciencia social que había conocido dentro del campo de la Danza Folclórica, muchos años pasaron en que me diera cuenta que abordaba una antropología del movimiento, la técnica corporal que elaboran las sociedades y las distingue porque en ellas se reflejan sus prácticas culturales, justo lo que argumentaba Marcel Mauss, ella hace que la técnica folclórica refleje los movimientos y las sensibilidades de las formas de existencia en la sociedad. Narrar desde el cuerpo como ser-en-el-mundo, como aportó Merleau -Ponty, los objetos, los contextos, las texturas, los sentidos son la extensión del cuerpo que expresa sensaciones, emociones, afecciones y sentidos que los individuos crean al existir, y como dice, *la Danza Folclórica no es una danza que habla de lo bonito y festivo, sino es aquella que celebran los pueblos para hablar de sus luchas y lo que les cuesta demandar una vida digna. Danzariega es la compañía de folclor experimental que dirige, expresa “No” al folclor estático que con su olvido ha despojado esta representación de memoria que idiotiza en los colores y el fanatismo patriotero*” (Herrera, 2022).

Esta propuesta que sigue en proceso de construcción que elaboran en colectivo Paula Herrera junto con *Danzariega*, cumplió 21 años de existencia, hoy cuenta que han superado líneas verticales de mando, cada una tiene una comisión, de manera que hoy hay más horizontalidad. Ella como directora tiene funciones específicas, decide en líneas que todas las danzariegas han acordado.

Cuando inició esta propuesta, provocó una revolución, entonces tenía muchas inseguridades y la presión aplastante de los críticos puristas de la Danza Folclórica, y no es que hoy crea que su propuesta sea la verdad o que esté segura de lo que hace, como ella dice, es una constante búsqueda que parte de un continuo planteamiento de preguntas, lo que ella sabe, es que ha provocado ruptura, como dice Jean Luc -*Nancy ha abierto hueco en la tierra oscura*. A medida que explora en los laboratorios de movimiento desde el folclor experimental, van surgiendo emergencias que esperan ser narradas a la manera como lo hace *Danzariega*. Cuando la conocí, sentía que no se iba a sostener porque la pregunta que para entonces se planteaba era ¿es posible crear una alternativa desde la disidencia para hacer Danza Folclórica? Ella es antropóloga, egresó de la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA, al inicio sentía que traicionaba la tradición de hacer Danza Folclórica, pero cuando su conciencia social la hizo darse cuenta que la Danza Folclórica escénica no narraba lo que los pueblos originarios vivían y después de convivir con los pueblos de Chiapas, no solo traicionaba su pensamiento disidente, sino que hacía falta narrar el acontecer sociohistórico de los actores, así como hablar desde sus experiencias, de aquello que les atraviesa, por este motivo el trabajo que hace como coreógrafa y directora de *Danzariega* hace cuerpo desde ser-en-el-mundo. Las puestas en escénicas son poéticas que construyen sentido. Como entes creativos aprovechan sus vivencias y potencias para que sus relatos personales sean escuchados, dan cuenta de la diversidad y profundidad con que viven experiencias que las articula y las conjunta para hacer cuerpo colectivo.

Encontré a Paula Herrera, a través de María Herrera, compañera de la clase de *Feldenkrais* en los talleres de la UNAM, quien en el grupo de *WhatsApp* hizo una invitación para la temporada de octubre- noviembre de 2022 de *Danzariega*, la contacté para obtener el teléfono de Paula, su caso lo tenía muy presente porque ella fue quien clavó espinas de la duda con su pensamiento crítico, no solo a mí, también a mis compañeros. Aún recuerdo que no querían el curso porque habían solicitado un *informante*, guardián de la tradición, decían -tráenos una persona que sea del lugar y que nos enseñe los bailes y danzas legítimos de la que aprendamos el estilo del movimiento, pero para que eso fuera posible desde mi punto de vista, debían hacer estudio de campo y quien sabe si eso ayudaría a aprender el estilo, porque eso es convivir y aprender la cultura de la comunidad, además, las danzas y bailes en el contexto suceden de manera diferente, la mayoría no tenía tiempo para investigaciones de

campo. Finalmente los convencí para que aceptaran el curso que ofrecía Paula Herrera, por otra parte, la concepción de hacer arte desde otras estéticas era un tema pendiente, y hacía falta, después del laboratorio, casi todos siguieron en su línea.

Después de muchos años de estar observando la Danza Folclórica y guiar trabajos de titulación en montajes escénicos, trabajos de investigación y tesis, puedo apreciar el pensamiento que dejó en mí el laboratorio de Paula Herrera, afecto mi pragmática de la Danza Folclórica, con el paso de los años compruebo que no me equivoqué. Ahora la vida me da la oportunidad de contar los inicios de esa historia y continuar en la búsqueda porque no creo que esto termine aquí, sobre todo, más libre de las instituciones.

En el IV Coloquio Internacional de Etnocoreología que sucedió en diciembre de 2021, la cité como caso de la pragmática contemporánea de la Danza Folclórica, reconocí que fue ella e investigadoras del CENIDI Danza José Limón como Alejandra Ferreiro e Hilda Islas quienes alimentaron mis lecturas y me dieron herramientas para continuar interrogando la práctica de la Danza Folclórica. No sabía lo que había sucedido con *Danzariega*, así que encontrarla resultaba emocionante, porque no sabía lo que había pasado en casi diez años.

Cuando la encontré la vi más viva que nunca, sin tantas dudas sobre la línea de su propuesta, y lo primero que le pregunté fue ¿qué había pasado en estos años desde el 2011 que nuestros caminos se habían cruzado hasta la actualidad? ¿a quién le había clavado las espinas de la duda cómo lo había hecho conmigo? después de la manifestación de su alegría por el encuentro dijo:

“Pues sí, Danzariega está cumpliendo justo este septiembre veintiún años (...) se ha sostenido interrumpidamente, no hemos parado, hemos estado activas todo el tiempo, gente dentro de Danzariega ha ido y venido, es muy bonito encontrar danzariegas que deciden regresar después de mucho tiempo, otras que se han mantenido, hay dos que están desde hace casi dieciocho años y una que ya cumplió dieciséis” (Herrera, 2022). Las *danzariegas* son mujeres que han sido parte del colectivo y que al igual que Paula Herrera se identifican como disidentes y resistentes a la Danza Folclórica nacionalista, y que se identifican con ella para proponer otra manera de hacer Danza Folclórica. Dice Paula Herrera, que el hacer Danza Folclórica experimental las compromete a cada una a narrar desde su propio camino, cada una consciente de que hacer en colectivo y la importancia de su compromiso y acción para sostener al colectivo *“Danzariega”*. Cuenta lo que entiende por colectivo *“Desde hace cuatro*

años empezó un proceso de colectivización, digamos que aunque estoy un poco a la cabeza, en realidad la dirección general es una comisión, tenemos comisiones, cada una tiene tareas como el resto de las demás, pero digamos que no tenemos esta estructura jerárquica y eso ha sido muy interesante porque ha posibilitado que Danzariega despegue como nunca, eso no sólo nos hace subsistir, sino que está creciendo las posibilidades artísticas” (Herrera, 2022). Con este testimonio interpreté que, para cambiar las pragmáticas nacionalistas de la Danza Folclórica, no solo cambian las prácticas escénicas, sino la forma de relacionarse socialmente con los demás, cambian también las formas de vida, entre ellas reconocer a los otros dándoles voz y voto, el concepto de colectividad lo entiende desde una participación horizontal entre las integrantes, desaparecen las jerarquías. Observé que al plantear sus narrativas en escena el alcance visual que propician de sus obras provoca una mirada más activa en su público, no porque se identifique con los personajes, sino porque proponen un anclaje escénico en el que el espectador puede ser coautor.

La Danza Folclórica experimental invita a los integrantes a buscar medios que financien sus obras, para que esto suceda ven en la vida misma a la danza, es decir que es más que una forma de vida, porque están atentas a lo que pueden llevar a escena desde sus realidades cuenta que en 2020 obtuvo *Danzariega* una beca del FONCA, y en el 2022 ganó el premio México en escena, ahora el compromiso es hacer laboratorios de folclor experimental con las escuelas de danza del INBAL, estos laboratorios surgieron en la Escuela de Bellas Artes de Toluca, cuando en 2011 la institución le solicitó un curso de Danza Folclórica experimental. Cuenta lo siguiente;

“Desde el 2011 empezó el laboratorio en la Escuela de Bellas Artes de Toluca, ahora estamos haciendo laboratorios con esta beca, debemos hacer veinte laboratorios en tres años en las universidades de licenciaturas de danza (...) lo que yo veo es que parece cosa increíble que los jóvenes estén necesitando que el folclor se mueva, hay un gran movimiento de jóvenes que están queriendo hacer otra cosa sin renunciar al folclor, hay muchas historias que no han sido contadas. El folclor experimental es la puerta grande para muchos bailarines de otras disciplinas y del folclor que buscan su propia expresión, su propio discurso, han sentido que son capaces de encontrar su propio lenguaje con el cuerpo” (Herrera, 2022).

Pero para hacer una transformación en las pragmáticas, Paula Herrera describe que con el colectivo han ido construyendo conocimientos que han permitido desplazarse, una de ellas es concebir la historia como metodología para crear obras artísticas, la historia entendida desde Antonio Gramsci, otro, entender los elementos que aporta la Danza Folclórica para darles otro uso como por ejemplo el vestuario de comunidades que conocen a través de investigaciones etnográficas, la música por regiones, el vestuario, el zapateado con sus diferentes estilos y sonoridades; las máscaras y el cuerpo, dice” *Danzariega decide sostener sólo tres cosas, todo lo demás es renunciable, podemos modificarlo si queremos, pero hay tres cosas que para nosotros son irrenunciables y que son el cuerpo, la técnica del folclor como sostener el zapateado, y además de sostenerlo, hacerlo con una mirada más amplia, ya no es zapatear restringidamente, digamos a un vocabulario de pasos por regiones, sino a una percusión de pies que asumimos como instrumento musical. Por eso decidimos que eso no lo soltamos, no soltamos el cuerpo, no soltamos la dimensión histórica, porque el folclor tiene ese compromiso con la historia, con hablar desde un lugar y un contexto; nosotras pensamos que la historia no está en el pasado, que la historia de la que nosotros vamos a hablar es nuestra historia propia, es como el México que nosotras vivimos y sufrimos. Decidimos que somos sujetos históricos, la historia está sucediendo cada día y esta es la historia de la que vamos a hablar en nuestra danza. La tercera cosa es la dimensión colectiva porque pensamos que el folclor no es de una persona, no es de un autor, el folclor tiene un origen colectivo, tiene un origen social, tiene como un somos de por medio, nosotras decidimos que ese somos lo sostenemos, no sólo en las historias que contamos en escena, si no lo sostenemos al interior, por eso fue la decisión, teníamos muchos años tratando de que fuéramos un colectivo, pero no terminaba de amarrar, sabes, era muy difícil, esta estructura jerárquica a la que estamos habituados es difícil de suplantar, pues hace que la gente diga tú dime lo que yo voy a hacer y yo obedezco, además los bailarines somos entrenados para ser muy obedientes” (Herrera, 2022).*

Lo que externa Paula se asemeja a lo que dice Michael Foucault, no se trata de liberar al individuo del Estado y sus instituciones con sus prácticas normalizadas, sino que ellas se están liberando de las formas de ordenación, ética, estética para ser un colectivo que haga horizontalidad, que tenga conciencia plena para elegir con argumentos los elementos de la Danza Folclórica para narrar sus historias, encontrar su ser en lo social, político, ético y

estético, así como abandonar lugares de poder para integrar a sus prácticas el diálogo, la reflexión y toma de decisiones en colectivo. Esto no pasa en las agrupaciones de Danza Folclórica, siempre hay un organigrama que distingue funciones de manera vertical, el coreógrafo dice lo que necesita que externen y hasta a veces, cómo lo deben de interpretar, todos muestran la misma gestualidad, a veces de manera mecánica. Otro punto importante es que el sentido histórico tiene un gran peso, es como dice Gramsci cada individuo produce su propia historia, es contenedor de su pasado y presente, el individuo hace historia y desde allí narra, no es la historia de otros, y si lo es, es porque esa historia le incumbe, porque es parte de su momento. En esta parte aclara con qué se quedaron de la Danza Folclórica, ella explica que era necesario cambiar, pero en ningún momento pasó por su mente, abandonar la Danza Folclórica, más bien, los elementos que toma son los más potentes y los más creativos. La subversión es que las dibuja como activistas con una buena carga de conciencia social e histórica.

Paula prosigue con su charla:

“Al inicio de Danzariega éramos tres directores, al segundo año ya estaba sola en la dirección, mudarme a este lugar de directora fue muy complejo, estaba aprendiendo, pero siempre en el fondo resonaba ese discurso, pero somos muchas voces. Pienso que mi propia historia familiar me invitaba a quitarme de lugares de poder, incluso estaba ligada siempre por mi papá y mi mamá a los movimientos sociales, yo necesitaba de la colectividad, varias veces lo intente y no terminó de amarrar. En el 2008, como todas las cosas cuando convergen, este equipo, se renovó y se amplió, con cada integrante se enriqueció, en el 2020 que volvimos a hacer un proceso de incorporación de nuevos integrantes la compañía ha podido aprender, además, estamos teniendo un proceso de seguimiento desde la sociología, de trabajo colectivo y de aprendizaje” (Herrera, 2022). La manera de deshacer lugares de poder e integrar al grupo en la toma de decisiones sin perseguir intereses particulares es difícil, estas formas de socializar están integradas a las formas de interactuar en la sociedad, esas prácticas son subvertidas con referentes que permiten la comprensión de las acciones, explica *“sigo al frente, las decisiones las tomamos entre todas, incluso alguna vez tuvimos una sesión larga de discusión entre nosotras, tenemos sesiones de trabajo teórico cada semana y en una de estas sesiones estuvimos platicando sobre ¿cuáles son las decisiones que*

puede tomar Paula sin consultar a las demás? ¿Cuáles no puede tomar? Estuvimos tomando acuerdos cómo funciona la horizontalidad” (Herrera, 2022).

Danzariega, se ha distinguido por la disidencia que muestra en las maneras de comprender el folclor, se ubica a la izquierda y se identifica como dice Paula Herrera con los de abajo, comenta *“desde ese lugar funcionamos hacia adentro y funcionamos hacia afuera”* (Herrera, 2022). Esta es otra cualidad que visibiliza, una postura de pensamiento, una acción social y una consciencia de la clase a la que va dirigida, algo que pasa desapercibido en otras compañías, agrupaciones o ballets de Danza Folclórica. Entre otros conocimientos obtenidos en la experiencia creativa platicó que la creatividad coreográfica no depende de una sola persona, la manera de crear es una práctica que se ha renovado en los laboratorios, cuenta: *“Danzariega trata de mudar estos procesos colectivos a la parte creativa, porque las obras de danza presentan una diversidad en la manera en la que se han hecho, puede ser un guion colectivo, hay coreografías que se tejen a partir de laboratorios colectivos. Hay obras con cinco autoras, digamos que hicimos el guion, y estamos haciendo la coreografía juntas, entonces también estoy aprendiendo a moverme del lugar”* (Herrera, 2022).

Entre otras conductas las integrantes aprenden a comunicarse, hablar es como quien sustenta el poder, reconoce que *“Una persona se acostumbra a hablar (...) cuando está habituada a tomar la palabra, a ser la que propone, la que dirige, estoy aprendiendo a moverme del lugar, a cambiar mi rol, entonces, es un espacio muy interesante en términos políticos, en términos creativos, en términos de organización”* (Herrera, 2022).

Estos nuevos aprendizajes no solo cambian la perspectiva de hacer Danza Folclórica, sino que, como intérpretes del folclor, uno debe hacerse de un pensamiento social, replantearse cómo se entiende lo colectivo, lo disidente, lo crítico, para ejercer prácticas incluyentes, partir de lo que se entiende por conocimiento situado³³ o los agenciamientos que se encarnan para hacer máquina.

Pensar lo colectivo no es solo actuar en grupo, sino pensar en grupo reconociendo la individualidad de los sujetos, también es pensar desde la ética y los cambios en la significatividad, es cambiar los puntos de vista, no es cosa de cambiar perspectiva, sino la manera de pensar, imaginar y accionar. Es un cambio de mentalidad, sobre todo un cambio

³³ Villalobos y Cabanzo explican que el conocimiento situado, es el conocimiento encarnado, que se obtiene de la experiencia vivida y de las subjetividades a donde se funda ciencia y práctica del artista.

de vida. Ellas ven en la interacción social, formas asimétricas y prácticas de poder que la mayoría no percibimos porque no hemos vivido los procesos de toma de conciencia en las que como colectivo han reflexionado. Esto tampoco sucede en las compañías o en agrupaciones de Danza Folclórica, para empezar la labor de los integrantes no es el pensar, o proponer, sino obedecer, interpretar lo que solicita el coreógrafo.

Entre otras cosas que hay que destacar es que el cambio de práctica como lo menciona Charles Peirce depende de los interpretantes, y solo cuando han cambiado la mentalidad pueden cambiar sus acciones, que es algo que trataba de demostrar esta investigación. No se trata de cambiar por cambiar o transgredir por transgredir. La historia de vida de Paula, como participar y ser educada por padres con conciencia social, hace posible que se desplace de lugar, que acepte convivir en colectivo, que respete los acuerdos, que piense desde su ser e imagine otras rutas para transitar, además de las lecturas de antropología y sociología, y la influencia de la escuela de Frankfurt, entre ellos Antonio Gramsci, hace que vislumbre lo que demanda una *dirección consciente* a través de acciones que son construidas en la reflexión, en lo intelectual, en lo ético y sobre todo en la praxis, creando así *el buen sentido*. Observo también que una pragmática se obtiene de una interacción social, no es libresca, la interpretante toma conciencia de la realidad, tiene claridad y comprensión de sus acciones y como estas afectan al mundo, cuando sabe o aprende como modificar esa realidad, sabe hacia donde desplazarse, los conceptos que debe modificar, en este caso, trabajar, pensar y accionar como colectivo. Concepto que en este caso podemos dimensionar su peso y como atraviesa hasta las creaciones e instalaciones escénicas de *Danzariega*.

Quitarse de lugares de poder es difícil, como se da cuenta ella, no es fácil dejar de tomar la palabra, dejar de sugerir y tomar decisiones, invita a reflexionar que la Danza Folclórica no es solo una subversión en la manera de tratar el cuerpo y visualizarlo, sino es mover a hacer pensamiento colectivo, su narración documenta como lo hace *Danzariega*, lo colectivo muchos lo enunciamos, pero pocos entendíamos su significatividad, nadie sabe qué es, cómo hacerlo, y si lo entienden no es fácil dejar que los demás tengan voz, , es algo más grande de lo que imaginaba, porque se convoca a la escucha, a la crítica, a procesos de reflexión y desnaturalización, a practicar una horizontalidad y poner por delante la propia historia. El discurso de Paula Herrera tiene que ser escuchado porque el cambio de mentalidad es una vivencia que ella está experimentando, está sucediendo, se dejan las

prácticas de sometimiento y obediencia para subvertirlos por una conciencia resistente, política y disidente.

Luego le manifiesto mi curiosidad por saber cómo es que toma la técnica de danza folclórica, cómo hace esa sonoridad de la que habla, y cómo su propuesta recupera las experiencias del cuerpo. Ella contesta con la amabilidad que la caracteriza:

“Lo que me queda claro, es que la Danza folclórica digamos que la técnica se presenta sin vestirla, por lo menos no con el vestuario que usa la danza tradicional, sin los roles de género. Lo que sí es de lo que está hecha esa técnica, rica en sonoridades, ritmo e intensidades, además, no sólo está en los pies, también usamos la voz, tenemos un montón de recursos, por ejemplo, están los huesos de fraile, los cascabeles, los arcos que suenan, los bastones, las sonajas de diferentes tipos. Hay una carga sonora muy interesante que tenemos los bailarines de folclor que podríamos explotar muchísimo, en términos del cuerpo. Una de las cosas que a mí me parece más ricas en Danzariega, es que vemos los pies como instrumento, pensar que el zapateado puede ser sin zapatos para encontrar matices en la sonoridad. El zapateado con la voz tiene otra sonoridad, el zapateado con clavos o sin clavos tiene otra sonoridad, pienso que la misma técnica de percusión del pie hay un universo muy grande por explorar, por ejemplo, hicimos una coreografía en donde le pedimos a un músico que hiciera una pieza para seis pares de zapatos, así como hay pieza para piano para cuatro manos o hay piezas para dos violines, así una pieza para seis pares de zapatos, él con su estructura y su lógica de músicos se dio a la tarea de escribir una pieza que tiene una obertura, una polirritmia; luego nos dimos a la tarea de traducir su propuesta rítmica, para luego pasarlo a una coreografía. Hice cortes y repeticiones, dijimos, esto lo hacemos cuatro veces, hicimos manipulación rítmica y no sabes la complejidad que implicó, fue tan difícil que tardamos mucho porque en principio los bailarines de folclor estamos tan entrenados para el unísono, nos dicen en repetidas ocasiones, tiene que sonar como si fueran una sola persona. El ensamble fue complejo porque cada uno tenía su figura rítmica, nadie sonaba igual que a ti, no puedes voltear y mirar a nadie como referencia, además no hay un fondo musical porque la música somos nosotras; fue una aventura súper compleja, interesante, de mucho aprendizaje y a la vez deliciosa, además considero que el zapateado en Danza Folclórica no es hacerlo para que suene fuerte, sino hay que matizarlo, incluso se puede jugar con sus matices, al final se vuelve música, tiene volumen, ritmo, armonía y

acentos. Como sabemos, hay música que nos hace sentir tristes, alegres, eufóricos o enamorados, así consideramos los matices en el zapateado. Interpretamos un zapateado enamorado, zapateado triste, un zapateado melancólico, un zapateado risueño. Poder jugar con el zapateado, con sus matices, acentos y ritmos, pensándolo como música, como lenguaje capaz de transmitir una emocionalidad. El zapateado se movió, ya no es un zapateado atascado, aprendido con otro sentido, aquí se vuelve un lenguaje por sí mismo y a mí me parece que eso es un gran descubrimiento.

Esto lo hemos trabajado desde hace casi diez años, en el 2013 estrenamos esta obra que te cuento y con esto derribamos el paradigma de zapatear fuerte, con una misma intensidad, parejitos, todos con el mismo paso. Yo miro todo este aprendizaje como una aventuras de la vida, una exploración, un descubrimiento, y sobre todo, seguimos indagando, no está terminado, en realidad, siempre hay más, en ese sentido hemos visto que el cuerpo se amplía cuando descubres más, por ejemplo, es una de las cosas que manejamos en el laboratorio del folclor, descubrir aquellas cosas que están ausentes en la técnica del folclor; hacemos un montón de ejercicios para tener una comparación entre el universo del cuerpo del folclor y lo que se quedan afuera de la técnica. No se trata de buscar otra técnica, sino que integre aquello que no contempla el folclor, por ejemplo, el uso de niveles, todo el tiempo estamos en un nivel alto, sólo cuando es iguana o quizás, la danza de los viejitos, bajamos a nivel medio, sólo entonces es como ponerlos a pensar y decirles ¿qué pasa si zapateamos acostados? ¿qué pasa si zapateamos sentados? ¿qué pasa si metemos otro tipo de cosas en el cuerpo mientras a zapateamos? Así se lleva a ver ese cuerpo grande y majestuoso ¿qué pasa si zapateamos mientras pasan otras cosas en el cuerpo? es como poder pensar que la técnica de la de danza folclórica como cualquier técnica del cuerpo no debería estar sujeta al repertorio, sino que como técnica es posible usarla para decir lo que uno quiere, como sucede usando la técnica Graham o la técnica clásica, usar la técnica para expresar otras cosas y entonces nosotros lo que hemos hecho es quedarnos con el cuerpo y la técnica, con eso podemos decir lo que se nos dé la gana, es como decir bueno yo aprendí a tocar el violín pero sólo puedo tocar huapangos, es un poco como pensar tenemos este instrumento y tenemos esta técnica, pues hablemos de lo que queramos, no nos vamos a restringir, sino que vamos a hacer como fieles y honestos en el discurso que queremos tener, esa es una gran aventura, el cuerpo del folclor, este cuerpo es nuestro, esta técnica es

nuestra, el discurso también es nuestro, no va a ser el discurso nacionalista, no va a ser el discurso regionalista, tampoco vamos a hablar necesariamente de cada lugar, si no que vamos hablar de qué queremos hablar. Seamos coherentes, transparentes con lo que nuestras entrañas nos están diciendo que hay que decir” (Herrera, 2022).

La anterior narrativa no la quise intervenir porque refleja una propuesta metodológica para crear desde la experiencia y la experimentación, ya que la propuesta de *Danzariega* muestra su incursión en los posibles del cuerpo, del pensar, crear y moverse de lugar. Los efectos del pensar la normalidad derivaron otra forma de hacer mundo.

Los ideales de las danzariegas son su motor para actuar, salirse del lugar de las formas de hacer danza responde a su ser social y desde allí dar otro uso a los elementos de Danza Folclórica reconociendo las potencias de cada elemento que eligieron y por qué este se queda. La técnica principalmente se diversifica al darle un tratamiento social, musical, estético y sensible. Sentir la técnica desde el mundo de las sensaciones, emociones y sentimientos, es un reto para el cuerpo, lo que era una potencia para el perfeccionamiento y dominio corporal, o habilidad y riqueza de movimiento, se torna una experiencia para los sentidos, ahora hay zapateados con textura, con olores, o con matices. Rompe con la afirmación que hace Mauss, *que la técnica es tradicional y eficaz*, ahora la técnica es metáfora, es signo pero no símbolo, no es un acto mecánico, es un acto poético, lo que sí afirma con lo que decía Mauss, es que la técnica siempre va exigir un acoplamiento, que responde a una relación del cuerpo con una elaboración de movimientos que expresan pensamientos solo que en *Danzariega* no son movimientos institucionalizados, sino que vienen de una elaboración desde sus valores y convicciones. Llama la atención como el colectivo a través de producir sonoridad con la técnica se unen, hay encuentro a través del ritmo, eso hacen en la obra que describe Paula, *pieza para seis pares de zapatos*, además que el significado para los espectadores no es explicado, porque la forma es musical, en resumen, hacer sonoridad con la danza es elevarla a una pieza música en que el cuerpo es el instrumento.

Cuando le pregunto a Paula ¿por qué no consideran los símbolos que caracterizan a las danzas y bailes? me responde:

“Si miro el trabajo de Danzariega me parece que ha renunciado a incorporar obligadamente los símbolos, pensamos que cuando nuestro discurso necesita traerlos los traemos, pero si el discurso no necesita estos símbolos muy reconocibles, podemos renunciar

a ellos, nuestra apuesta en ese sentido es que nuestro discurso al final es nuestro y nosotras somos sujetos históricos, estamos en un contexto, en un tiempo y lugar específico, y eso le da estos referentes identitarios sin necesariamente traer símbolos específicos. A veces sí se usan, otras no, por ejemplo, pienso en el montaje que tenemos ahora echado a andar que habla sobre la Ciudad de México, es un collage de historias urbanas, al principio hacemos una danza que es en realidad una danza azteca, no por querer traer necesariamente una danza azteca, sino porque pensando que quienes vivimos esta Ciudad de México monstruo, necesitamos un espíritu guerrero para sobrevivir la cotidiana, esto de tener que subirse al metro cuando está super lleno, hacer trayectos de dos horas, es como toda la lógica de esta ciudad monstruo loquísima, pues necesita de nosotros un espíritu guerrero y es ahí donde nos agarramos para decir ok, estamos hablando de la Ciudad de México y desde ese espíritu guerrero nos preguntamos ¿qué se necesita para la vida cotidiana ser sostenible en esta ciudad? traigamos una danza azteca que emule el lugar, que claramente se vean los orígenes de la ciudad, pero también, que nos haga sentir esa guerrera chilanga cotidiana de la ciudad, entonces hacemos una danza azteca, pero no tiene música de danza azteca, no tiene vestuario de danza, pero sí tiene pasos reconocibles y tiene la figura del círculo de la danza azteca y tiene esta formalidad del saludo a los cuatro puntos cardinales, presentan dos columnas que van hacia los cuatro vientos, saludan hacia el norte y todos van para allá, luego saludan hacia el sur, y todos saludan hacia allá. Después al este y al oeste, todos se dirigen a los puntos acompañando al personaje principal. Todos los personajes son de la ciudad, ves a un policía, a una maestra, a una secretaria, a un borracho, a una campesina. Cuando hacemos los saludos de los cuatro vientos suenan los caracoles. Digamos que en este saludo a los cuatro vientos lo que hacemos es que cada personaje está en su amanecer, en la ciudad, va a comenzar su día, empieza sus acciones cotidianas y suena un caracol y es como si cada uno en su acción cotidiana le pones una cámara lenta, si estaba lavando los dientes, saluda a uno de los vientos y entonces le agarra así (hace como si se lavara los dientes y voltea a una dirección) voltea con el cepillo y ahí prolonga el movimiento, todos voltean hacia el mismo punto, entonces hacen todos el saludo hacia el mismo lado; sigue su vida cotidiana y alguien le hace la parada del camión, suena el caracol y todos voltean hacia donde la mujer le hizo la parada al camión, y justo ahí es como poner una cámara lenta y todo mundo coincide con que su actividad lo está haciendo hacia allá, entonces se convierte como si

fuera una coincidencia del saludo a los cuatro puntos y al centro. Decidimos conservar esto de la cosmogonía mexicana de los puntos, decidimos conservar el referente sonoro de los caracoles, pero está diluido en realidad, está mezclado con la música de soy el metro, soy un despertador, no se oyen otras cosas, pero están los puestos y sus sonidos peculiares mezclados, en medio de ellos se oye un caracol y todo mundo hace su acción cotidiana hacia allá y entonces es posible sentir esto saludos, pero integrados a la cotidianidad, digamos que esa es una manera muy concreta en la que incorporamos estos símbolos identificables desde el pasado mexicano. Hay muchas piezas donde no es posible ver nada de eso y en donde en realidad el parentesco digamos con la danza folclórica se mira más bien en la técnica, por ejemplo, de pronto bailamos para emular la vida nocturna, la música electrónica, es como repetitiva, enajenante, deja esa sensación de salirte de ti, bailamos, hay una pieza de música electrónica en la que zapateamos y el faldeo es espectacular. Es una hermosura, en realidad no estamos trayendo ningún otro símbolo, más que la falda, por ejemplo, la técnica corporal tiene por sí sola símbolos de nuestra identidad mexicana.

Cada una de las bailarinas se dio a la tarea de construir su personaje digamos que la primera tarea es observar a los personajes de la ciudad, cómo se mueven, qué historias nos cuentan sus cuerpos; la historia de uno está en el cuerpo, es como de qué está hecho, de que están hechos esos cuerpos y cómo a la hora de construir los pasos lo hace desde esa corporeidad, el paso que construye es el mismo paso para todos, en realidad resulta distinto, porque cada uno parte de que no soy Paula bailarina, puede ser que mi personaje sea hombre de ciudad u hombre campesino en medio de la ciudad que baila esa danza, entonces cada una de las bailarinas se dio a la tarea de construir el cuerpo de su personaje, es muy interesante, tienes que ir a verlo Maribel, porque verás como se vuelve tan rica la danza, uno puede ver los mismos pasos, pero si pones atención en los diferentes personajes en una parte de la escena verás al policía, en otra parte a una secretaria en el metro que está diciendo ¡ay guácala estos apestosos! Otro personaje que está moneando, el policía gandalla; es muy interesante ver cómo la corporeidad se ha ido construyendo para llevar a escena a esos personajes de manera que, aunque sí hay un pasó, la pretensión no es tanto el unísono, sino que la estructura coreográfica en realidad se vuelve un sitio lleno de singularidades” (Herrera, 2022).

El espíritu creador de Paula Herrera considera elementos importantes para la creación de su obra, de entrada dice que la técnica folclórica ya tiene rasgos de identidad, la fuerza, la potencia, eso que al cuerpo lo caracteriza como resistente, sobre todo cuando se trata de interpretar un cuerpo guerrero, sobre eso, se sitúa en un tiempo y espacio actual, con historias que están sucediendo en un lugar que reconocen difícil de ser habitado como es la Ciudad de México, aquí no solo considera la vida cotidiana de los personajes, sino que la historia atraviesa cuerpo y territorio, en el que en un mismo espacio suceden historias que los intercepta y que plantea cómo el espacio, el encuentro de miradas hacia un punto refleja que los individuos convergen, que el lugar demanda cualidades para sobrevivir sea cual sean nuestras historias, nuestra condición social. Lo interesante, es que presenta a la Danza Folclórica como potencialidad para la creación de temas que incumben a la vida, teje historias que interactúan, que están sucediendo, que hasta cierto punto son tangibles y vigentes en las experiencias de los ciudadanos que sobreviven a la ciudad monstruo como le llama Paula, la obra no es el producto de un discurso impersonal, o ilusiones de un mundo feliz, es la realidad que encarnan los cuerpos, el aprendizaje social y plural.

Las obras artísticas consideran una ubicación temporal y espacial, parten del presente, de la realidad, de las encarnaciones y subjetividades, de las maneras en que uno se hace responsable de los otros cuando lo reconoce con la mirada, de lo que podemos decir del mundo *como explica Paula “qué necesita mi voz sacar de mí, qué es lo que pienso desde una mirada lógica y contemporánea. Digo bueno, pensemos en nuestra necesidad de comunicar o sea si estamos haciendo obras para que las vean otras personas, qué estamos diciendo, por ejemplo, me regreso un poco esto que decías de los roles de género y los estereotipos de género que están de terror, porque yo de pronto hace como un año en el zócalo cuando trajeron de todos los estados a grupos de folclor, había uno en donde había medio círculo de hombres, entraba una mujer que le coqueteaba todos y se peleaban por ella ¡esa era la coreografía! yo decía ¡no puede ser! ¡esta es una apología del acoso! no puede ser que sigamos reproduciendo esto porque nos parece folclórico y entonces ahí es donde digo ¿en dónde está mi propia voz? ¿es eso lo que yo quiero decir? Puede ser que eso tradicionalmente se haya hecho mucho y que digamos que a través del haberlo hecho una y otra y otra vez, haya adquirido cierta legitimidad para el gremio y que provoque que esas conductas se sostengan, pero entonces me pregunto ¿en dónde quedó la capacidad de mirar*

críticamente? y también preguntarme ¿eso es lo que quiero decir? ahí es donde me opongo. Nuestro discurso no es nacionalista, no sólo porque no es el nuestro y por lo tanto no lo vamos a traer para llevarlo a la escena, nuestro discurso se opone a eso, es distinto, porque el nacionalismo justo lo que hacía era normalizar, elimina la diversidad de cuerpos en un contexto, todas las diferencias y las disidencias dejan de existir, toda la riqueza de la diversidad se pierde en todos los sentidos, la heteronormalidad hegemónica de la pareja ahí está, no hay otra manera de ser pareja en el folclor, cuando el mundo ha evolucionado, queremos hablar de qué mundo. Pienso que para nosotras es fundamental darle importancia a nuestra voz, o sea, asumir la escena como una trinchera desde la que nuestra voz tiene sentido, nos ocupa y nos preocupa qué decimos, qué llevamos a la escena, qué vamos a hacer, que los espectadores se cuestionen, vamos a decir lo que nuestras entrañas necesitan decir. Cuando uno está comprometido con su propio discurso con lo que quieres decir es poner este universo que uno tiene adentro y afuera, que al final es la tarea de los creadores, para eso por ejemplo, estorba mucho todos los estereotipos de género, pero también de regionalismo, es que los norteños son así, los sureños son de esta manera, cuando las personas somos diferentes, pienso que esas cosas que el folclor se ha dado a la tarea añeja de construir, es muy repetida, estorba un montón para hablar de quiénes somos. Para Danzariega eso es una cosa a la que renunciamos desde el principio, a la que ni nos dolió renunciar, ni cuestionamos nuestra renuncia, es como si eso claramente teníamos que sacarlo de nuestro ejercicio escénico, eso no tiene lugar, no había dudas sobre eso” (Herrera, 2022).

Convivo con la conclusión de Paula Herrera, uno debe saber cómo piensa el mundo y debe reconocer la responsabilidad que tiene como artista para hablar de él, cuál es el peso ideológico que da a las obras para ser entregadas a un público inteligente. Las obras deben ser congruentes sobre todo cuando uno observa la realidad “*uno mira el país y no está como para estar así de felices*” y es que para Paula Herrera participar en las resistencias de sus padres fue la escuela que le heredó una consciencia de clase, dice “*tengo memoria de ir sobre los hombros de mi papá sobre la calle de Madero en una marcha en el tiempo de Miguel de la Madrid, gritando, haciendo pintas en las calles con mi papá y otros artistas plásticos. Mi mamá y él se conocieron porque eran del Comité de Lucha del CCH sur, siempre vinculados a movimientos sociales, la mamá de mis hermanos es exiliada chilena, ella, es una*

sobreviviente de Villa Grimaldi, en Chile, lugar del que no muchos presos salían, ella logró salir de ahí para llegar como exiliada a México. Toda mi historia está vinculada a los movimientos sociales. He aprendido desde niña a mirar con la disidencia, es como un lugar que te lleva a elaborar una mirada distinta de lo que nos dicen, hay que mirar el discurso que está en la superficie, lo que está pasando, porque no siempre se mira lo que pasa debajo, además estudié antropología, no puedo eliminar mi pasado con mis papás rojillos marxistas” (Herrera, 2022).

Los discursos de la Danza Folclórica deben renovarse, si es que habla del pueblo deben partir de las realidades de los pueblos, hablar de las luchas por la sobrevivencia y el despojo. Una de las experiencias de vida que la llevó a hacer una obra artística interesante fue la que tuvo en Chiapas, cuenta lo siguiente: *“Fue en Chiapas un 15 de septiembre en el zócalo que contrataron una marimba y allí bailamos, fue en 2003, en enero del 2004 nos invitaron a celebrar los 20 años del surgimiento del EZLN y los 10 años del levantamiento zapatista, hicieron unas jornadas de conmemoración, con Gloria Muñoz Ramírez, presentaron el libro EZLN: 20 y 10 el fuego y la palabra. La revista rebeldía había organizado jornadas académicas artísticas para festejar esos 20 y 10 años. Mi papá estaba vinculado a la revista rebeldía, nos dijeron oigan y porque no hacen una obra sobre esto, yo dije bueno, tenemos montado Chiapas, vamos a transformar ese Chiapas tradicional para que paguen la marimba, pero que hable sobre el zapatismo. Nos dimos a la tarea de hacer una investigación y documentación del zapatismo, leer todos los comunicados, yo conocía el movimiento, había estado cerca, había ido a Chiapas varias veces, pero la mayoría de los bailarines no. Fue una chamba de leer todos los comunicados, todo lo que relataba el libro de Gloria Muñoz, incluso invitamos a Gloria Muñoz a que platicara con nosotros, en fin, fue un proceso largo para elaborar el guion, echarnos un clavado al universo del EZLN y entonces así es como nace la primera obra, justo es como decir, si vamos a hablar de México, hablemos del México que somos. Tenemos vestuarios de los lugares, me di a la tarea de ir a Chiapas, a cada lugar del que hablábamos a traer vestidos de San Andrés, a Ocosingo, era como hablemos del Chiapas de verdad, no hablemos de ese Chiapas folclórico, bonito. Hablemos de lo que está pasando en Chiapas, así nació la primera obra, en realidad todas las obras de danza que hicimos después tenían eso, hablemos del México que somos. La segunda obra fue cuando veníamos llegando de Chile, fue muy fuerte la experiencia de Chile,*

además te digo que la mamá de mis hermanos es chilena y ella estuvo en el golpe y ella fue encarcelada durante el golpe y pues con toda esa historia cuando fuimos a Chile participamos en un festival de teatro popular, que era también el teatro disidente del estado, todavía estaba Pinochet, en esa época fue muy fuerte la experiencia, decidimos que queríamos hablar sobre los desaparecidos y las desaparecidas como un fenómeno latinoamericano vigente. Comenzamos una obra sobre los desaparecidos que al final como éramos puras mujeres, se tornó como una obra muy femenina y nos decían que, si era sobre las muertas de Juárez y decíamos sí, también, no sólo, pero sí, también, al final todas las obras de danza y tienen esta mirada social, es como nuestro. Estamos hablando del México que somos pues miremos esas cosas que están pasando en este México de las que no suelen hablar y menos desde el folclor en escena. Nosotros sí queremos hablar, queremos hablar de la historia que nos tocó vivir. Para nosotros es fundamental poner esta otra, esta contraparte, abordar esa mirada que nos muestra el folclor vivo, pensamos que esa mirada está oculta, que tiene un universo enorme, que está fuera de la vista y justo en ese universo nosotros ponemos la mirada.

En la obra que hicimos metimos el tema de las mujeres en un entrenamiento militar del EZLN, hombres y mujeres bailamos por igual, se ven las divas, entonces que se vean las trenzas, que se note que son mujeres, en realidad lo que hicimos fue no hacer una distinción, no engrandecer el papel de las mujeres, sino sólo pusimos a todos iguales, aquí hay hombres y mujeres metidos por igual, además la obra que hicimos en el 2004, todavía no surgían los caracoles por ejemplo, todavía no surgía esta ley de las mujeres zapatistas que ahora existe. Pienso por ejemplo que si quisiéramos remontar esa obra hijole, habría que investigar que ha pasado en 20 años, porque además el EZLN ha crecido de una manera espectacular, habría que repensar la obra, revisar estos 20 años para agregar o quitar, etcétera, pues en ese momento no fue un punto en el que quisiéramos poner el foco, aunque está puesto en este sentido de que todos parejos, está la presencia de todos, había unos que hacían unas cosas, otros se aventaban al piso, había una mujer que hacía eso, en realidad aunque no pusimos el foco en ella específicamente o en las mujeres en ese sentido, estaba puesto cómo tratamos en realidad de normalizar la horizontalidad entre hombres y mujeres” (Herrera, 2022).

Paula tuvo clara la disociación entre la narrativa escénica de la danza folclórica mexicana y entre la vida cotidiana en las distintas comunidades, al principio como todos

inició su camino por el gusto de bailar, a medida que tomó consciencia dice “*me sentía como farsante y traidora*” (Herrera, 2022).

En las producciones queda su ser social disidente, su elaboración cultural y artística obedece a su espíritu de lucha, el que también formaron sus padres con sus actos de oposición al Estado, de allí que las condiciones de su propia historia, determina las elecciones justificables para resistirse a hacer danza desde lo nacional. Pero no basta tener una gran idea, como ha repetido en diferentes momentos, cuando habla desde sus entrañas, es hablar desde sus procesos de formación que justifican sus acciones, de allí que organice desde la colectividad y pueda bloquear el discurso oficial para desintegrarlo y subvertirlo por un discurso menos constrictivo, más apegado a las vivencias de las integrantes, con efectos de vaciamiento que fortalece la unión, el compartir experiencias que las libera y las une, es como descubrir como entorpecer aquello que disgrega a la sociedad civil y poner atención en aquello que las afecta, las actitudes dominantes, que están tan naturalizadas que cuando las vemos no las percibimos, justo lo que pasa en los temas que aborda la Danza Folclórica escénica: El valiente que mata a *Rosita Alvirez* sólo porque lo desairó, la mujer acosada, el hombre borracho que toma a la mujer por la fuerza para tocarla, y las mil formas de acoso tan normales que la gente ya no cuestiona.

La creación es un proceso de investigación, ocupa la mente, refleja el compromiso con el proyecto, con los ideales, con el arte, con las personas involucradas y a quienes va dirigido, la escritura pasa a ser cuerpo, de allí que el guion sea la guía para unir aspiraciones en colectivo, sobre todo como trabaja *Danzariega*, con el ojo puesto en los acontecimientos más importantes de nuestro país relacionados con la transición democrática, fenómeno que viven desde la subjetividad, la intersubjetividad y al exterior. Muestra en este relato, que el bailarín del folclor si quiere hablar de México, lo debe tratar desde los acontecimientos significativos de la actualidad que son historia, está no son ficciones del pasado, sino son devenires, los sentires de los pueblos. Narrar lo bonito como ella dice, no es honesto, es aparentar ceguera, no hacerse responsable de lo que es necesario y apremiante, narrar y divulgar lo que el pueblo de Chiapas demandaba y que no solo ellos quedaban excluidos, sino todos los pobres de México. En el caso del EZLN las demandas eran legítimas, ya que en ese momento se estaba decidiendo la vida del país y los mecanismos punitivos que las

clases de poder maquinaban para reforzar el dueñismo³⁴ que hoy es evidente y que como vimos no beneficio más que a las clases privilegiadas. Ese ojo crítico es el que *Danzariega* demanda para la Danza Folclórica, desplazarla de los discursos legitimados para decir, pero no todos tenemos una historia y formación como la que ha tenido Paula que le permite ver lo invisible, pero lo que sí, es que aprecio la importancia de construir una conciencia social si es que estamos involucrados en la Danza Folclórica.

Decir cuerpo, se debe decir desde donde estamos hablando, porque no es el cuerpo dual, cuerpo incluido, cuerpo como ser- en- el mundo, cuerpo rizoma, de qué cuerpos hablamos cuando hablamos de cuerpo, a quién dejamos fuera, eso es muy difícil, cuerpo binario del que Paula Herrera habla, a qué se refiere, los conceptos acotan el significado y la magnitud de lo que en la actualidad nos referimos a cuerpo, pero ya sabemos que nos referimos a aquello que nos hace y por lo que somos y estamos en el mundo. Diferentes discursos instalan en el cuerpo la identidad, que es un devenir, una forma de ser y después esa forma de ser la estereotipamos para hablar de todos los hombres homologados. Estas son las formas que deben diluirse en la danza y si no, por lo menos estar conscientes que la danza escénica tiene una función social y que ante ella debemos poner en práctica un tratamiento ético, ya sabemos que la danza en los pueblos se da de otra forma la danza. Fomentar la Danza Folclórica como diferenciación, clasificación e identidad para distinguir a los seres humanos es fragmentar y separar a las sociedades. Hablar desde el folclor es hablar de las historias y problemas que acontecen en la sociedad, dice Paula *“en esta última obra colectiva que estamos haciendo, hablamos sobre el patriarcado, cómo impacta la vida de las mujeres al sabernos mujeres, construirnos mujeres como sujetos en cuerpos que se nos ha dicho que son de mujer, y que se han construido socialmente como mujer, como ha sido nuestra experiencia de crecer en un cuerpo al que se le asigna ser mujer (...). Al hablar de nosotras estamos mirando que el patriarcado está pasando y que la sociedad demanda pensar estos devenires; en ese sentido es necesario reflexionar como se cruzan las diversidades las que siempre tratamos de volver a meter en nuestra caja de los estereotipos, incluso ahí está una compañera que decía, es que si esa obra habla del cuerpo de las mujeres entonces yo no estoy ahí, porque mi cuerpo no es de mujer o sea, sí tengo vagina y crecí con una vagina*

³⁴ Rita Laura Segato, es una antropóloga, investigadora y escritora argentina, activista feminista de este siglo, que usó el término dueñismo para explicar cómo los poderosos deciden la vida de los que menos tienen.

pero, yo no soy mujer, nos metió a una discusión muy interesante, lo que creo es que eso es una batalla, para quienes decidimos no separarnos del todo del folclor, es una batalla cotidiana, mirar que sí queremos conservar del folclor y que no queremos conservar, pienso que es una batalla que no está ni remotamente ganada, ni perdida, tampoco terminada, también ahí nos asumimos al final como disidentes del folclor, a estas alturas ya no nos asusta, ni nos atemoriza, digamos que desde nuestro lugar de disidencia hacemos nuestro trabajo escénico (Herrera, 2022).

El arte de *Danzariega* hace pensar, y cuando dice Paula Herrera que ya no asusta o atemoriza hacer disidencia ante conceptos institucionalizados, es porque ha experimentado en carne propia lo que cuesta pensar, contravenir a la norma y además construir otros posibles.

Ser auténtico duele, así como hablar desde las singularidades tratando de no caer en los estereotipos, permite a los bailarines experimentar devenires, expresar emociones, abordar afecciones desde lo social y al mismo tiempo de los afectos desde las emociones, ya que es dar importancia a la formación del pensamiento crítico, para ser posible subvertir la técnica, elevar al rango de musicalidad las formas poéticas y pensar cada elemento desde sus potencias, también implica comprender los procesos históricos que las construyen.

Las construcciones escénicas son una explosión de pensamiento colectivo que irrumpe la forma de toma de decisiones por procesos dialógicos, viendo a cada uno de los integrantes con potencias para aportar lo mejor de sí al proyecto. Es por demás decir, que esto no sucede en los modelos estabilizados de la Danza Folclórica escénica nacionalista.

3.1.2 Juan Carlos Palma. Hablando al chile de hombre a hombre

Juan Carlos Palma es bailarín, coreógrafo y maestro de la Escuela Nacional de Danza Folclórica, egresado de la Maestría en Investigación de la Danza, especialista en la creación escénica con enfoque en temas relacionados con las expresiones de identidad como formas de resistencia cultural, social y personal en contextos de la modernidad colonial, así lo declara en el *ciclo de charlas sobre danza, género, diversidad e inclusión*, que organizó el CENIDI Danza José Limón a cargo de la Dra. Patricia Camacho Quintos (Palma, 2022).

Él es disidente, con una gran sensibilidad y capacidad crítica de lo social, se ha esforzado por adquirir potencias para mejorar sus prácticas educativas, es distinguido como un joven investigador capaz de mover conciencias a través de sus obras artísticas elaboradas

con la investigación-performance. Por sus intensidades ha sido apoyado por la Escuela Nacional de Danza Folclórica del INBA para aprovechar las oportunidades que le han brindado en el país y en extranjero como intérprete, aunque, a decir verdad, nuestro país debía rescatar estos jóvenes talentos y darles el empuje que se merecen, ya por su trayectoria, las investigaciones que realizan y por considerarse dentro de las propuestas alternativas para hacer folclor.

Desde el cuerpo sensible, provoca pensar la heteronormatividad, haciendo narrativas escénicas que transgreden las sensaciones, las afecciones y los perceptos como sucedió con su creación escénica “*Hablando al chile de hombre a hombre*”, que también conocí como “*12 horas de vuelo*”, propuesta performática, que desarrolló con el apoyo del programa *Creadores Escénicos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 2016- 2017*. Obra que fue elaborada desde las experiencias de los hombres bailarines-actores y que interactúan desde el inicio con el público al plantearles una pregunta ¿qué es ser hombre? Las respuestas son recogidas y cada bailarín- actor corporiza las respuestas. En las escenas vemos como transgrede los estereotipos de la normalidad al usar por ejemplo zapatos de tacón o dejar al descubierto la dualidad que todos los humanos tenemos. A través de la danza que ejecuta uno de los integrantes, exhibe las potencias de esta dualidad. En otra parte de la obra, presenta un video con testimonios que dejan al descubierto ideas, mitos e imágenes de conductas machistas heteronormadas y *culturales* que reproducen este pensamiento violento, el mito de la virilidad, la objetivación del masculino con prácticas *divisantes*³⁵ como: ser sujeto de una sexualidad o ser dividido de los otros, esto se observa cuando se le prohíbe o está mal visto que el hijo varón esté apegado a su madre, que exprese afecto a otros hombres e incluso, a su padre y hermanos. También deja ver las violencias que asocian a ser hombre o ser masculino como, por ejemplo: *¡No seas gallina! ¡Eres nena! ¡Tienes que ser cabrón como tu padre! Si te pegan, pégalas, ¡Es tu padre, él es el hombre! Un hombre es responsable y formal ¡Aguántese como los machos cabrón! ¿A qué equipo le vas? Entonces ¿eres puto? ¿Los hombres no andan con hombres? ¡Tienes que entender que el hombre es el que manda! Eres gay, seguro es castigo de Dios ¿Para qué te sirven esos huevitos? ¿Por qué bailas si eres hombre? ¿Por qué rosa? tiene que ser azul si es niño ¡Los hombres no lloran, se*

³⁵ Concepto de Michael Foucault que usa en *Tecnologías del yo (1990)* para referirse al ser que es separado de los demás.

aguantan como los machos! Los niños con los niños, las niñas con las niñas, ¡los hombres no se ponen maquillaje! entre otras expresiones. Desde estas visibilidades las historias de los bailarines- actores, interactúan para reconciliarse con el mundo que asfixia su ser-en-el-mundo, y al mismo tiempo, los condena por desbordar su sensibilidad. Ellos caen en cuenta que es una cultura estabilizada y naturalizada que estaba allí antes que nacieran y que nada pueden hacer para cambiar la historia, pero la ventaja de exponer este tema en la obra “*Hablando al chile de hombre a hombre*” es que invita a otros hombres a considerar las herencias de una cultura que practica la asimetría en sus relaciones y que reproduce violencias que evita el trato ético hacia otro ser humano.

Juan Carlos Palma reflexiona que la sociedad actual debe construir una nueva comprensión de masculinidad, y de eso habla en su obra. Para los espectadores que jamás han reflexionado sobre el tema, es revelador las exigencias que la sociedad demanda de un hombre, cómo las prácticas nacen de un pensamiento dominante, por hombres que tachan como enfermos aquellos que por decisión eligen otras formas de vida, con esta obra cada uno de los bailarines dirime el valor de las cosas que viven en sus días, haciendo que los espectadores cuestionen las prácticas que reproducen las violencias, la cultura que aleja a los varones de la bondad, ternura, capacidad de empatía, porque se cree que el mundo es de los más fuertes.

Las narrativas que expresa la obra *Hablando al chile de hombre a hombre* la construye desde la metáfora de la cebolla con ayuda de Paula Herrera, cada capa de cebolla es una escena que rechaza el tipo de individualidad que el estado ha impuesto, muestra una relación de coreógrafo-bailarín diferente, al reconocer la creatividad y pensamiento crítico de bailarines, quienes desde sus propias historias plantean las problemáticas de segregación que han vivido desde sus masculinidades, esto con el objeto de reflexionar ¿cuál es la masculinidad que tendrá que construirse para este milenio? y si ¿La nueva masculinidad podrá expresar la sensibilidad reprimida como liberación del cuerpo masculino en la cotidianidad y en el arte?

El dispositivo que usa es la técnica de la Danza Folclórica, así como otros elementos, por ejemplo, los zapatos de danza, el vestuario y la música. Con éstos, hace pensar al público, algo que no se le permitía a la Danza Folclórica, porque solo podía ésta divertir o entretener,

además de promover la dialógica, ya que al final de la performance, entabló un diálogo espectador y bailarín.

Los pensamientos que produce la obra son infinitos, como infinitas son las posibilidades de iniciar la obra, ya que los espectadores la enriquecen con sus reflexiones, al principio y al final. La potencia de la Danza Folclórica experimental produce pensamientos, diálogo, crítica y reflexión, visibiliza problemas actuales que son parte de un compromiso colectivo y de orden ético, porque deja claro que no podemos seguir reproduciendo imágenes de desigualdad, sino que la inclusión y equidad son acciones que deben hacer carnalidad en la sociedad que está emergiendo para superar la educación social patriarcal que promovió una sociedad insensible y fragmentada.

Carlos Palma a través de su obra y usando el cuerpo en la Danza Folclórica como dispositivo, provoca pensamientos que llevan a imaginar una sociedad ideal. Los bailarines dejan en esta obra sus relatos, sacudiéndose en cada presentación los criterios que diferencian los cuerpos para hacer danza, bailan con sus dualidades y sensibilidades, solo como cuerpos sintientes que escapan de las estructuras patriarcales, cuerpo sin órganos al deshacer la estructura de acciones y comportamientos que han normalizado lo que es ser hombre, el cuerpo masculino sensible que irrumpe la forma del cuerpo estereotipado bajo características machistas o como lo describió Pierre Bourdieu en la *hexis corporal*, el cuerpo viril, gallardo, seguro, resistente, inflexible, macho, dominante y firme, que hace suertes con los machetes o muestra su poder, heredado por el modelo colonial hegemónico.

La Danza Folclórica nacionalista, alimentó el modelo hegemónico de masculinidad, entre sus temas poéticos dominó hasta el cansancio escenas en las que el hombre muestra agresión y violencia hacia la mujer cuando la toma por la cintura para imponer su autoridad y dominio.

Palma reconoce que la Danza Folclórica no fue un espacio seguro para su cuerpo, fue amenazado primero por el criterio prejuicioso de sus maestros que le exigieron portar y hablar desde otro cuerpo, era como negarle su existencia, pues la mayoría de los hombres en Danza Folclórica y sobre todo los más intensos, deben olvidarse de la historia que atraviesa su cuerpo.

Dice en un relato “*Uno de mis maestros me pidió que bailara como hombre y que no se vieran joterías*” indirectamente lo que le pedía su maestro, era replicar el modelo machista y con eso seguir dejando imágenes de lo que era un macho.

La Danza Folclórica experimental que dio vida a la obra mencionada provocó pensar y crear, subvirtiendo las formas impuestas por la danza nacionalista, construyó un discurso desde cuerpos sensibles que restituyó el cuerpo de cada uno de los bailarines, ya que, al darse cuenta del mandato obedecido por el modelo patriarcal, cayeron en cuenta que fueron guiados a negarse a sí mismos, por otra parte, en la sociedad, no era bien visto un cuerpo masculino bailarín. Algunos hombres por bailar, les costó la vida o caminar libremente, pues fueron reprimidos por expresarse.

3.1.3 Carlos Antúnez. México de Colores.

Hay en todos los estilos de danza diferentes prejuicios, en Danza Folclórica se piensa que limita las posibilidades de ingresos económicos, que estudiar Danza Folclórica servirán solo para poner bailes escolares, el más común, es la crítica machista, el niño pierde lo masculino y las niñas no aprenden la gracia de las bailarinas de ballet clásico. También existen otros prejuicios, como que la Danza Folclórica es la que tiene bien definidos los roles, solo hay hombres y mujeres. Que los papeles de hombres los hacen los hombres y el papel de las mujeres, las mujeres. Son los bailes de la Danza Folclórica los que preservan lo más colonial, niega el cuerpo desnudo, le pone género y a cada uno le otorga la función social que ha diseñado la cultura.

Error es evaluar las estéticas de la Danza Folclórica desde una ideología dominante, además, heteronormal que ha dictado lo que las formas de vida son, los roles de género, lo que es arte, lo que es danza, lo que es el cuerpo, los juegos de poder, lo que es ser hombre y ser mujer.

Desaprender es lo que nos queda para aceptar otras maneras de vivir el mundo y hacer danza, bailar sin género, sin que la gestualidad y movimientos restringidos a normas, más apegados a la poesía en la creación de personajes, incluyente no solo en género, sino en forma, raza, color y estatus económico.

Exige borrar géneros, eso es lo que hace *México de colores*. No más fomentar estereotipos que dañan las relaciones sociales que impiden la habitabilidad. Construir, experimentar e improvisar, es lo que el coreógrafo Carlos Antúnez provoca para descubrir lo

que a los cuerpos les pertenece potenciando sus virtudes. Los cambios no son fáciles, el primer impedimento es la resistencia cultural de los conservadores, explica cómo asume el reto:

“Decidí llevar la diversidad sexual y la discriminación como temas al escenario por qué en el México tradicional la diversidad sexual no existe, es decir, uno puede ver películas de la Época de Oro y no hay un solo personaje que hable de su homosexualidad, ni siquiera que se suponga, no, nada, dije, bueno, yo conozco personas gay en el ámbito de la Danza Folclórica, yo mismo soy una persona homosexual y soy mexicano, aquí vivo y tengo mis historias, tengo mis vivencias y no me veo ahí, por eso decidí llevar al escenario estas historias. No fue sencillo decidir qué hacer, cómo hacerlo, cómo lograr que las cosas mantengan su esencia, o sea, que se considere Danza Folclórica. Es muy fácil presentar algo nuevo pero que mantenga su esencia es difícil. Ahora que estoy intentando que los bailarines de México de colores hagan cosas diferentes les explico (...) ven, esta es la Pirámide del Sol, si la remodelan no le van a poner palmeras o alberca; ustedes mismos dirían, eso no se puede hacer porque ya no sería la Pirámide del Sol, ustedes tal vez sugieran una iluminación que le dé un carácter actual, así pasa con México de colores, uno debe tener cuidado para que sea una propuesta que hable de la actualidad, que mantenga la propuesta folclórica. Por eso me di a la tarea de crear obras con historias que conozco, que he vivido o que han vivido personas cercanas a mí. Llevarlas al escenario fue decidirme tomar personajes que ya existen en el folclor tradicional pero que no se toman en cuenta, tienen diferentes nombres según la región del país, les dicen maringuillas, mariquitas o pingas. Son personajes travestis, existen en diferentes danzas, curiosamente son danzas que se presentan en los atrios de las iglesias. Son hombres que se travisten y que conllevan una función de humor, sacan del letargo a las danzas; digamos que a este personaje lo multiplico y le agrego el elemento de diversidad sexual, eso fue mi inspiración. De hecho, la compañía pensé por un momento llamarla “maringuillas”, pero finalmente quedó México de colores, no se habla solo de diversidad sexual, también expone la exclusión y discriminación. Todo esto implica proponer cosas específicas de la danza como, nuevas maneras de ocupar las faldas, cambiar el maquillaje, crear movimientos corporales que deshagan el género, por ejemplo, hay que pensar nuevas maneras de hacer el vestuario inspirado en el folclor, pero traído a nuestros días y específicamente, que distinga a esta Compañía. Crear temas que atraigan a los

jóvenes, ya que las nuevas generaciones no les interesan conocer el folclor, lo ven ajeno a sus intereses, como algo que no es de ellos, que pertenece a sus abuelos. Si nos damos cuenta el folclor se consume solo el 15 de septiembre o el 20 de noviembre, por eso México de Colores hace propuestas en donde los jóvenes encajan, les invita a identificarse, no importa su preferencia sexual, su tipo de cuerpo, su estatura, su color de piel, su condición social, el lugar donde nació, me encantaría que alguien no le dijera indio a otro como un insulto. Deseo que México de colores haga resonancia, que divulgue el orgullo de ser, de aceptarse, de aceptar a los otros, de hacer conciencia de que los homosexuales siempre han estado, aunque antes no se veían porque estaban ocultos, vivíamos temerosos, escondidos, discriminados. Hoy las leyes ayudan a poder expresarse. Toda la vida ha habido hombres que se ponen falda y bailaban imitando los movimientos femeninos, solo que se hacía entre cuatro paredes, encerrados, porque si lo hacía en público los golpeaban ¡si bien les iba! muchos fueron desaparecidos. Hoy las cosas han cambiado, tanto, que lo podemos expresar en un escenario y hasta nos aplauden. Aunque en la Danza Folclórica el lenguaje siga normalizado, sigue siendo un tabú, el reto es convencer a un público que lo que mira no es un hombre, ni una mujer, mi idea era que vieran un cuerpo bailando. México de colores usa un maquillaje cargado, expresa un personaje, no se trata de que se vean bonitas. De broma les digo a los chicos, hay que maquillarse como muñecas de huehuetoca y por supuesto que tomamos elementos de diferentes regiones para crear el maquillaje; las pestañas gigantes nunca se las pondría una chica para ir a una fiesta, los rasgos son para exagerar, enmarcar el rostro, lo mismo paso cuando decidimos el peinado, dijimos, pelucas no, chongo no. Decidimos hacer algo con el rebozo ¡que más mexicano y versátil que este recurso! además, cuenta con texturas, colores, y, es el mejor contenedor de signos y significados, en México hay regiones que según como se porte sabe si la mujer es soltera, viuda o casada. El rebozo habla de cómo es el clima en la región, en fin, tiene un gran dialecto y por eso decidimos usar solamente rebozos en la cabeza, acomodados de diferentes maneras y así es como se creó la idea, pero cuando inicié con las coreografías también había que crear la propuesta dancística, para cuerpos que tienen imágenes de lo femenino y lo masculino, la pregunta era ¿cómo deshacer eso en la Danza Folclórica? El cuerpo masculino es completamente diferente al de la mujer que tiene la capacidad de hacer muchas cosas a la vez, las mujeres faldean, zapatean, mueven la cadera, coquetean, etc. y los hombres es más difícil, así que

los lleve a faldear, mover el torso, zapatear, cuidar la posición de las rodillas, cerrar posturas porque bailaban con las piernas abiertas. Es muy difícil hacer que los hombres zapateen, faldeen y muevan el torso, así como cuidar la posición de las rodillas para que no bailen con las piernas abiertas; exigir una sonrisa natural, coquetear con gracia, cuidar la proximidad entre los bailarines en el escenario porque incluso cambia el sentido del espacio. No es solo montar la coreografía aquí o en papel, sino pensar en todos los elementos y adaptarlos a la propuesta, pensar en cada uno de los cuerpos con los que estamos trabajando, cada uno es diferente, es más, todo es diferente. La propuesta solo es para las características y condiciones de México de colores, es sacar el máximo provecho a los elementos que se tienen, resaltar sus virtudes en este caso, las del movimiento corporal” (Antúnez C. , 2020, págs. 6-9).

La Danza Folclórica por otra parte es fuerte y a todos los varones les exige verse como hombres y a las mujeres que muestren su feminidad, se puede decir, que los roles masculinos y femeninos están bien delineados, y aunque en el folclor halla muxes, o chuntás, o los gunaNguio³⁶, hay una cultura heterosexual consensuada que se escenifica. Por ese motivo es que Carlos Antúnez explica que debía llevar a los cuerpos a desaprender y experimentar otras formas de moverse, pero no se reduce a eso, sino a cambiar formas de pensar, por eso se dice que es un transgresor, hace de la Danza Folclórica instrumento de inclusión con una propuesta gay y es verdad, transgrede la Danza Folclórica en su sentido, en su forma, temporalidad, función y hasta en la manera de abordarla como resistencia.

Antonín Artaud sugiere hacer teatro desde la vida, eso hace Carlos Antúnez y todos los que crean desde el folclor experimental e investigación-performance, crea desde el mundo vivido, el mundo ácido en donde también hay tradiciones que hablan de lo mexicano, crea personajes que la moral social esconde porque existen en la vida nocturna, en el mundo oculto que los *decentes* no conocen. Al mismo tiempo, lo que hace no le preocupa si es manifestación artística, solo muestra las potencias del cuerpo, sus coreografías desbaratan el organismo. La cultura no deja mirar otros mundos posibles, otras maneras de expresarse porque organismo, es orden, estructura, institución apegada a una forma de ver la vida y de reproducirla. Declara:

³⁶ En la entrevista que dio Lukas Avendaño, antropólogo y artista performático originario de Oaxaca, indicó la forma correcta de esta palabra, describe a las mujeres que hacen el papel de hombres y quedan con la responsabilidad de la familia.

“Estuve como gogo dancer, digamos que es una faceta de la que poco se habla, no porque yo no quiera hacerlo, sino porque la gente no le da importancia, la verdad, es que hoy me doy cuenta al ver lo que creo principalmente en México de colores, que tiene mucha influencia de estos lugares que ahora les dicen antros (...) lo que pasa es que influye en lo que uno va formándose para después crear”. (Antúnez C. , 2020, pág. 2).

No se crea solo desde la academia, se crea desde la vida, como dice Artaud. El mundo académico crea tantas ilusiones que lo hecho en la tradición es intocable e inamovible, cuando las mismas comunidades año con año hacen variaciones en sus danzas y bailes. No es que no sea importante que haya sido *gogo dancer*, es que hay una moral que aprueba lo decente y desaprueba lo que considera indecente, o lo que es Danza Folclórica y lo que no es, o quienes están a la altura de hacer Danza Folclórica escénica y quién no. También tiene que ver con los filtros que la modernidad ha creado para diseñar a los cultos. Los cultos infieren pensamientos para actuar punitivamente. Las manifestaciones artísticas normadas por lo institucional y la historia del arte estetizante, es el ojo vigilante para perpetuar la cultura heredada por el hombre blanco.

Carlos Antúnez al transgredir la Danza Folclórica heteronormativa, va en contra de la regla, de la imagen, de los iconos y todo el imaginario convencional, dice:

“Me di cuenta por ejemplo, que la época de oro del cine mexicano, como referencia de lo que es el México folclórico para nosotros y para el mundo, había solamente ciertos personajes: está el charro valiente, el charro mujeriego, el charro enamorado, el sumiso, el indígena valiente o el indígena oprimido, la mujer activa, la mujer sumisa, la mujer abnegada, la mujer fatal, pero no hay más personajes y yo conocía muchas historias que no se podían contar con esos personajes, entonces decidí crearlos, bueno no crearlos, porque ya estaban allí” (Antúnez C. , 2020, pág. 7).

México de colores es un lugar para todos los cuerpos, para aquellos que se comprometen con la danza, contraviniendo a las normas sociales y aquellas que dictan como deben ser los cuerpos para hacer danza escénica. La inquietud de hacer ruptura fue porque se dio cuenta de que la danza escénica es cruel y no todos tienen oportunidad para bailar profesionalmente en un escenario, dice:

“Para mí México de colores ha sido la oportunidad para sanar, aquí todo el mundo es bienvenido, no importa su estatura, su tipo de cuerpo, me enorgullece decir que tenemos

cuerpos diversos, gente más llenita, no pasa nada, los únicos que no tienen cabida en México de colores son los flojos y los inconstantes, simplemente no aguantan el ritmo, el programa es muy difícil, la dinámica es constante, no conozco ninguna compañía donde se demande tanto de los bailarines como México de colores. Son muchas horas de ensayo, exige una alta concentración, horas y horas de práctica, de repetir, ensayar, hacer memoria, aprender conceptos, comprender historias y estéticas. Cualquier cuerpo es bienvenido, Toda preferencia sexual es bienvenida, porque por ahí alguna vez preguntaron, oiga, pero a fuerzas hay que ser gay ¡no claro que no! Tengo bailarines heterosexuales, además me gusta mucho que vengan con esta idea de simplemente imponerse un reto artístico, además todo el mundo tiene derecho a vivir plenamente su sexualidad, sobre todo, dar amor a quien uno quiera. Bienvenidos los cuerpos diversos, lo único y debo aceptar es que hasta este momento el proyecto involucra solo hombres, a lo mejor más adelante hago algo más, luego las chicas dicen ¡maestro me está discriminando!” (Antúnez C. , 2020)

Todos los cuerpos dedicados a la danza tienen el deseo de ser reconocidos, la homosexualidad en la Danza Folclórica no siempre es respetada, cuando se mueven de manera femenina, les dicen “maricones”, corrigen su expresión al decir, la danza lo que demanda son machos. “Si los proyectos de reconocimiento que se encuentran a nuestra disposición son aquellos que <<deshacen>> a la persona al conferirle reconocimiento, o que la <<deshacen>> al negarle reconocimiento, entonces el reconocimiento se vuelve en una sede del poder mediante la cual se produce lo humano de forma diferencial. Esto significa que en la medida en que el deseo está implicado en las normas sociales, se encuentra ligado con la cuestión del poder y con el problema de quien reúne los requisitos de lo que se reconoce como humano y quien no” (Butler, 2006, pág. 15). Este argumento deja ver que la Danza Folclórica conservadora, no reconoce la existencia de los homosexuales, los deja participar siempre y cuando se ajusten a la norma, es como prohibido subir al escenario cargando sus vivencias y experiencias; condiciona su existencia a lo que dicta la norma, deshace a la persona para que tenga un lugar en la danza. *México de colores*, no solo tiene lugar para todos los cuerpos, sino que da la oportunidad de que sean ellos mismos, dando al mismo tiempo crédito de que son humanos, expande el concepto de humano según Butler, dejándolo que se exprese desde su historia, de todo lo que lo integra y distingue, además, hace ruptura desde un lugar que se hizo para resistir, desde el arte. A algunos les crea

incomodidad, porque incluso siendo gay defienden la tradición, tal vez porque no tuvieron el valor para tomar distancia a las normas o porque no tuvieron la inteligencia para que como Carlos Antúnez creara el hueco para colarse, hacer su poesía y dar una alternativa no solo en el mundo cruel de la danza, sino en una sociedad que limita el desarrollo de los individuos.

Declara, que él ni como bailarín, ni cómo coordinador artístico ha sufrido de discriminación, ya sea por la actitud que tiene hacia el trabajo, siempre en disposición, abierto a todas las posibilidades para desempeñarse, muestra compromiso y sensibilidad en la relación con los bailarines, es exigente con él mismo, por eso es por lo que en todo el tiempo se mantiene ocupado. *México de colores*, es su ideal para actuar, eso lo hace paradójico, no es solo es difícil crear una propuesta que borre el género, sino que restablezca lo humano, como afirma Butler “no para celebrar la diferencia en sí misma; sino para establecer condiciones más incluyentes que cobijen y mantengan la vida que se resiste a los modelos de asimilación” (Butler, 2006, pág. 17).

Persistir y resistir no es algo que se haya planteado *México de colores*, su vigencia se relaciona con lo que demanda la propuesta, además, técnica y escucha van tejiéndose en la práctica, el papel del coreógrafo dice, “*no es enseñar a bailar, ya que todos han sido formados para eso, el papel ha consistido en escuchar a los bailarines, ya que pensamiento y acción van de la mano. Si el bailarín siente complejo de inferioridad o superioridad lo refleja en el cuerpo, y si eso bloquea lo que la coreografía exige, entonces debe ayudarlos a superarlo (...). Les enseño a superar sus inseguridades, aceptar su cuerpo, los problemas que ocasiona ser gay en una familia heterosexual; abro su vena artística. Por ejemplo, piensen en una bailarina, una que consideren muy buena bailarina, lo que tiene esa bailarina es una autoestima muy bien cimentada, seguro que tiene muchos novios, seguro que es muy plena en el amor, seguro que es extrovertida, pero una mujer que es reservada y tiene límites en lo sexual nunca podrá ser una gran bailarina, es algo que tiene ahí guardadito, apretadito, esconde esos sentimientos. Un homosexual de closet nunca puede ser un gran artista en el escenario porque siempre está cuidando que no se le note, que no se vea, limitando el movimiento de su cuerpo, prohibido mover así o así, siempre preocupado de que descubran que es homosexual, que no hace el papel de hombre. En la danza se puede pensar, pero exige más sentir y tiene que sentir lo que es su cuerpo, lo que puede su cuerpo sin decir esto es femenino o masculino, entonces es una cosa muy delicada porque no es que*

yo vaya a decirle, oye te voy a sacar del closet para que seas un buen bailarín, no, eso es faltar a su intimidad, pero tengo que buscar la manera de que él ante todo sea feliz, se acepte como es, que muestre su plenitud, no importa si lo dice, no importa si va a vivir una vida homosexual, no, eso no importa, pero se tiene que sentir cómodo consigo mismo para expresarse artísticamente, es solo saber que tiene un cuerpo para hacer arte, eso es mostrar el cuerpo con sus potencias. De todas las labores que tengo bajo mi responsabilidad, esta es la más difícil, muy difícil y es completamente personal y se tiene que hacer con todo el respeto, el tacto y el conocimiento. Quizá es mi experiencia en el ámbito que me lo permite, no le puedo decir nada más, yo creo que esto no tiene uno que estudiar, pensar, o analizar, la verdad es que cuando se llega a ese punto maestra, es cuando se pueden formar grandes artistas. Una de las razones creo yo por lo que México de colores conecta con el público fácilmente, es porque los chicos que tengo logran ser personas desinhibidas, tirando incluso a exhibicionistas. Muestran su plenitud, están orgullosos de ser, resistir, brillar... Curiosamente han tenido vidas complicadas, han sido excluidos, marginados y violentados en su propia casa, en donde se supone que los padres te aman y te protegen, pero la realidad de ellos es otra, padres y hermanos los han señalado, golpeado y agredido emocionalmente, entonces ellos de manera instintiva se han vuelto guerreros de la vida. México de colores, es un lugar de libertad para decir ¡soy gay! ¡soy gay! estoy orgulloso de serlo. Cuando se paran en escenario no importa si no le sale el zapateado, no importa si el faldeo no está perfecto, pero tienen una actitud que lo hace brillar ante el público, y eso lo conecta con la vida. Por eso, con mucho cuidado, a todo el que me pregunta, les digo, no nos ocupemos de perfeccionar el movimiento, ocupémonos de lo que pasa adentro del bailarín para crear artistas, si no pues creamos robots que se mueven muy bonito, muy exacto, muy parejito, pero en donde queda la promesa del arte” (Antúnez C. , 2020, págs. 12- 13).

Este testimonio que da Carlos Antúnez para que los cuerpos se muestren plenos es una tarea compleja, invita a imaginar qué difícil es para una persona superar todos los discursos que han formado la idea social de que son enfermos, que sufren un trastorno psicológico. Algunos padres se sienten maldecidos de tener un hijo homosexual, los invisibilizan, no les dan reconocimiento inhibiendo su florecimiento como personas. El caso es que hasta el concepto homosexual es un concepto creado desde la heteronormatividad, lo

importante es que se haga grieta sobre los pensamientos que deshabilitan vidas, que reconozcamos lo discriminatorios que podemos ser.

3.2 Performance-investigación

3.2.1 Silvia Citro Transmutación de- ser- en- el- mundo

Silvia Citro nació en Argentina, es antropóloga, bailarina profesional y artista performática, recurre a sus saberes para trabajar en colectivo, algo importante para hacer presencia en un mundo donde lo vano destruye. Lo interesante es que sus propuestas nacen de investigaciones de la danza y la música en pueblos originarios de Argentina y con eso elabora poéticas desde la performance.

La investigación- performance es la puerta de fuga para pensar el cuerpo desde varias perspectivas, la obra producida por Silvia Citro abre una posibilidad al dar otro uso al cuerpo al profanarlo, así con los significados que se creían sagrados e intocables para elaborar otras estéticas, también lo usa para hacer política. La técnica corporal pasa a ser el impulso del movimiento que va generando otra poética. Hace con los significados producidos por los pueblos una traducción corporal, incluye música originaria, el imaginario como los mitos, las leyendas y los rituales, hace del contexto extensión del cuerpo para transmutar su ser-en- el- mundo experimentando otros devenires. Silvia Citro restituye como dice Agamben el juego, haciendo sobre todo una tarea política, un ejemplo es el caso de su producción titulada “*Transmutaciones del ser-en-el-mundo*”, realiza a través de un laboratorio de experimentación las posibilidades del cuerpo para realizar su performance. Cabe aclarar que esta manera de crear es desde la interdisciplina y en colectivo. El bailarín, investigador e incluso, activista, desarrolla la capacidad de unir los conocimientos y experiencias que descubre en la investigación para hacer pensar y dar presencia a las minorías que vivieron el exterminio y los abusos de los colonizadores.

Silvia Citro subvierte el rol del cuerpo, ahora es político, rompe cánones hegemónicos invisibles, hace un cuerpo sacrílego que responde de cara al mundo, descentra el orden desde el cambio de sentido para hacer danza con los otros y desde los otros. Une todo aquello que había quedado fragmentado para contar historias de los pueblos originarios, ya no con la negación de sus cuerpos, su color ocre o tostado. Toma aquí el juego, el sentido que menciona Agamben, restituye la vocación profana desactivando los dispositivos de poder y recuperando los espacios perdidos. Parte de la consciencia del papel que juega el cuerpo al

transmutarse en cada territorio donde el suelo como dice Rita Segato³⁷ no es firme “*porque siempre nos deslizamos a la política del estado, a la institucionalización de todos los gestos políticos*”. Recupera en “*Transmutaciones del ser-en-el-mundo*” la policidad y gestiona la vida desde lo femenino y de todo cuerpo excluido. Ve el cuerpo femenino como un proyecto cambiante que se reinventa y reconstruye sin cesar, no solo de manera anatómica, sino en su psique; y todas sus extensiones y tecnologías de lo social. Politiza el cuerpo subvirtiendo la norma, fisura que crea procesos de liberación, por ejemplo, en su libro “*Cuerpos significantes*” al hacer un análisis de los roles de las mujeres Tobas trata en “*Restitución de la carne*”, cómo en ceremonias tradicionales indígenas las mujeres al cumplir quince años los hombres tratan de controlar los rituales, a raíz de eso nace la performance “*el ojo vulva*” y “*el mito de la vagina dentada*”, un mito que entre los Tobas está presente, así como en otros grupos originarios, es una obra que primero fue una fotografía y después se transformó en una instalación performática, aparece primero “*el ojo vulva*” y después hace una transmutación a “*la vagina dentada*”, órgano que siente pero también piensa, además, tiene la capacidad de un logos afectante.

Silvia Citro a finales de los 90’s restituye lo femenino como antropóloga y como bailarina, es el saber del pueblo y las etnografías que la inspiran, en danza-teatro, en la obra *retratos de una bailarina*, trabajó los estereotipos del cuerpo en la danza, también, la imagen de la mujer seductora en escena muestra en una escena cómo todo esto se va transformando, primero la bailarina tiraba besos al público, después, el movimiento se va transformando hasta que se ahorca. El motivo que tuvo era mostrar el cuerpo que se revela, también, en danza teatro hizo una obra en la que criticaba el consumo de las mujeres, mostró en escena mujeres en un supermercado, con los carritos hizo coreografías, después por la escritura y sus investigaciones etnográficas, dejó la danza y regresó con investigación- performance en 2015, inspirada en las etnografías con pueblos originarios en las obras que ya mencioné “*transmutaciones de-ser-en-el-mundo*” y “*ojo vulva*”. Dice Citro “*No es nada casual que estas obras hayan aparecido en este tiempo, ya que en Argentina se dio un movimiento político femenino de gran trascendencia, justamente porque iniciaron las marchas de “ni una menos” fue una revolución para todas, sobre todo la masividad que tuvieron esas*

³⁷ Investigadora Argentina que se ha distinguido como feminista lúcida destacada, ha tratado el tema de género en los pueblos originarios, violencia de género, decolonialismo y racismo

marchas porque aquí en Buenos Aires, adquirieron un carácter muy performático, también hice trabajos que describen este momento.”

Partiendo del punto de vista de Boris Groys, Silvia Citro es una artista activista contemporánea, su preocupación es descentrar la idea de un cuerpo occidentalmente estructurado donde los cuerpos mestizos e indígenas cuenten sus propias historias, cuerpos que quedaron limitados al figurarse como los cuerpos europeos, con la misma piel, la misma esbeltez, modelo que se tomó para hacer danza. Por eso la danza- performance se vuelve activista, rebasando la idea de cuerpos coloniales sobrehumanos, para recurrir a cuerpos cargados de historias de su cotidianidad y su cultura, descentrando el *Statu quo para el éxito de la acción política* (Groys, *Arte en flujo*, 2016, pág. 74). Como investigadora se ha encargado del estudio del cuerpo en diferentes ámbitos, su base es observar la vida cotidiana, en la que todo se aprende observando un referente o una autoridad, parte de la acepción de Marcel Mauss sobre la técnica corporal, ya que estas tiene diferentes eficacias en diferentes contextos, porque son las comunidades quien decide sus usos, o sea, las materialidades del cuerpo son construidas por las sociedades, en estas vinculas sus sensaciones, emociones y los significados culturales. Entre otras cosas, coincide con los mismos planteamientos de Paula Herrera, producir obras desde las historicidades que atraviesan las corporalidades, observar la cotidianidad y descubrir los significados que construyen las sociedades en torno al cuerpo para tener un terreno de estudio del cual partir o dar sentido a la creación. La construcción de la otredad es una constante en sus obras y cómo ésta interpela a los investigadores y lo vincula con los grupos de estudio, ve a las corporalidades como una construcción cultural arribando al tema desde la antropología y la teoría crítica.

3.2.2 Lukas Avendaño

El caso de Lukas lo retomo porque sus inicios fueron en la Danza Folclórica y porque me llama la atención que en su trabajo artístico tome elementos del folclor para hacer investigación-performer. Sus instalaciones escénicas revelan como en la vida cotidiana de las personas que pertenecen a pueblos originarios como por ejemplo Tehuantepec, lugar al que él pertenece y desde donde habla, están envueltos de prácticas tradicionales y folclor y con eso él hace arte. Él incluso toma lo que el folclor ha exotizado para hacer voz y sonoridad resistente y disidente. Hace presencia como performer y como activista. Su calidad humana y honesta le abre las puertas en diferentes partes del mundo con su personalidad muxe, y

desde allí, borra las fronteras que el pensamiento occidental delimitó para hablar de la cultura, del arte, la política, temas de la heteronormatividad, resignificación de las otredades, entre otros.

Él, como coreógrafo emergente y disidente, elabora sus obras con la investigación-performance, experimenta los posibles del cuerpo, mostrando las conexiones y extensión con su lugar de origen, la historia que le toca vivir como indígena, como ser que subvierte el género, la experiencia de vivir la violencia de un familiar desaparecido, lo lleva a transgredir el idealismo del espacio escénico, la obra artística como arte efímero y la relación con el público que “teje de manera relacional un vínculo horizontal entre el artista y un público, que cuando coparticipa en ella se convierte en coautor de la obra” (Villalobos, 2020, pág. 96). Lo folclórico expresado en las obras artísticas desde la performance parte de la experiencia de la exposición del cuerpo con todas sus conexiones, transforma la mirada de un cuerpo nacional icónico a un cuerpo somático que lleva al espectador a ser parte activa de la misma producción.

Lo valioso de su trabajo para los de Danza Folclórica es la interdisciplinariedad a la que recurre para enriquecer la obra escénica, dentro de su guion siempre hay un discurso que obliga a pensar, pero sobre todo a sentir. Como antropólogo y artista todo lo que hace provoca, por ejemplo, provoca a través de situarse en el mundo con el cuerpo semidesnudo, provoca con su pensamiento crítico, con el poder de argumentar desde su ser indígena. Para él, cuerpo es el mundo que él hace con su forma de vivirlo, él toma la decisión, sí, el mundo está allí, pero no está para vivirlo como dictan los dirigentes, sino él modifica al mundo para vivir lo que él quiere y decide. El cuerpo no es dual, la mente no es más poderosa, ni el cuerpo cuando danza muestra sus potencias, el cuerpo es una unicidad que opera en la eticidad, lo que él cree, nadie debería hablar de lo permisible si tuviera una práctica ética de actuar, cada individuo es un cosmos dice, por eso él habla en sus creaciones desde su ser antropólogo, desde su ser muxé, porque es una quimera. Lo que salva a la humanidad, es la sensibilidad, la capacidad de ser empático, los cuerpos, aunque no nos demos cuenta, son la suma de muchos otros cuerpos que lo han intervenido, es decir que el cuerpo contiene otros cuerpos. Cuando él danza, no solo recurre a la técnica, recurre a lo que otros cuerpos le han hecho sentir y tiene la capacidad de exteriorizarlo, dice, *no es solo que te enseñen la técnica, eso es una parte, sino lo que puedes hacerte sentir y hacer sentir a otros con esa técnica. La*

existencia de otros, impactan al cuerpo, lo que vive con otros cuerpos lo integras a tu mismidad, es la otredad que en el fondo te atraviesa para ser más humanos, y más completos, la mismidad te da la caja de herramientas para subsistir a la vulnerabilidad.

Su genealogía con la danza inicia en la secundaria, pertenecía al Ballet Folclórico de la escuela, tenía una maestra muy competente que durante el tiempo que estuvo en el Ballet recuerda que siempre ganaron los concursos a los que asistían, ella les decía que para eso entrenaban, para ganar. De ella aprendió la organización, orden y pulcritud del vestuario, así como la disciplina.

Cuando ingresó a la preparatoria integró a otro grupo de Danza Folclórica para participar en la Guelaguetza, siguió bailando en diferentes grupos folclóricos, hasta que entró a la Universidad Veracruzana bajo la dirección del maestro Rodolfo Carrillo, cuenta que en su espectro de posibilidades profesionales, no se veía como bailarín profesional de folclor dice: *“venía de una comunidad en donde los maestros de Ballets no han sido formados, son personas que han bailado mucho y terminan haciendo su grupito, así es por acá, salvo la maestra que había tenido en la secundaria, ella sí había sido formada académicamente, por lo tanto el ser bailarín profesional ni siquiera podía imaginarlo, hasta que un día, por azares del destino, me invitaron a ver un examen profesional en la Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana, yo llegué a la unidad, ignorando que había otras disciplinas artísticas como: Artes Plásticas, Teatro, Fotografía y en las primeras aulas que había, estaban los de danza. Vi que los estudiantes que estaban en clase estaban tirados en el piso haciendo ejercicios de la técnica Graham, en ese momento yo no sabía que era lo que estaban haciendo, ahora ya lo sé. Cuando los vi mi cuerpo empezó a vibrar, a sentir una emoción que nunca había experimentado. Fue así como descubrí la danza contemporánea y decidí quedarme con ella”* (Avendaño, 2020).

Lukas Avendaño en la instalación escénica *Shie guenda puta na'yaca Ulalia*, de Alejandro Cruz, acompañado por Abraham Rasgado, con la canción “Rapto de amor” de Luis Martínez Hinojosa, envuelven con el relato de las vivencias de una mujer de un pueblo de Oaxaca, cuando decide explorar su sexualidad y se enamora de Hipólito, un hombre de un pueblo que está como a dos horas, es calificada como *puta* por sus escapadas, los del pueblo dicen que *de tal palo, tal astilla* porque así era su mamá, pierde la cordura cuando el prometido después de raptarla y estar con ella, no limpia su nombre y niega casarse con ella,

un día antes de la boda bebe tanto para tener la audacia de dejarla plantada en la iglesia. Esta narrativa refleja el poder poético que tiene el folclor para seducir al espectador, la historia que relatan es de un mundo que el pensamiento occidental a invisibilizado, lo que deja, es valorar las tradiciones en su contexto para llevarlas al texto, esos son los pendientes que tiene la Danza Folclórica escénica. A pesar de que es un lenguaje poético, también es un mensaje político, porque las mujeres que no cumplen con la tradición quedan excluidas socialmente, es una denuncia a la ausencia del derecho a la libertad sexual. Esto lo expongo porque el activismo es una alternativa artística para crear en la Danza Folclórica escénica, este fenómeno del activismo como explica Boris es fundamental, el arte de hoy no solo hace crítica, sino que trata de cambiar las condiciones de desventaja que viven grupos vulnerables, eso es lo que destaco de Lukas Avendaño, hace arte para decir, no solo el mundo está allí, el mundo está allí para modificarlo con nuestra existencia.

Lukas cuenta que desde su ser indígena pudieran pensar que debía ser artista de Danza Folclórica escénica, pero lo que a él lo afecto fue la danza contemporánea, lo que lo invitó a integrarse a los talleres de danza contemporánea, algo que no fue fácil, dice:

“Después de eso, vi una publicidad que se invitaba a tomar un taller de técnica Graham, intermedios y avanzados, y como yo ya había visto su entrenamiento, cuando llegué me dijeron que era para bailarines de danza contemporánea, me preguntaron si antes había hecho danza contemporánea, yo les dije que había hecho folclor, me aclararon que eso era algo diferente. Me dijeron, para empezar, tienes que presentarte con mallas, y yo les dije que no tenía problema con eso, traté de verlo con la mayor naturalidad. El curso duraba dos semanas, lo impartía Jaime Black del Ballet Nacional, yo no sabía quién era el maestro Jaime. Yo había aprendido el folclor, cuentas y cuentas, y cuentas y cuentas, y al último momento se ensambla la música con los movimientos y pensé que así sería, pero me encontré que había una nomenclatura especializada, una metodología que está fincada en los libros, y precisamente como hay una nomenclatura especializada, el maestro no tiene que hacerlo, simplemente lo solicita, nos da la rutina y nosotros la ejecutamos, en cambio en Danza Folclórica teníamos que observar al maestro” (Avendaño, 2020).

Sin proponérselo Avendaño, menciona las pedagógicas de las prácticas escénicas, de la Danza Folclórica, este comentario queda en la mesa de pendientes para quien quiera alimentar este saber.

“Esa primera experiencia fue cuando mi cuerpo escuchó el primer llamado y vibro, y creo que hasta la fecha ver a bailarines entrenando me sigue emocionando visceralmente mi sistema nervioso, no sé si por mi estructura neurótica cultural, hemos nacido en una cultura con demasiados estímulos, la vida, la fiesta... Me parece que la técnica Graham, con la que me formé en la facultad me hacía regresar a esos lugares en los que yo había crecido, eso no me lo despierta otra técnica. En Danza Folclórica no hay solistas, la espectacularidad reside en el número de integrantes, todos ejecutan al unísono, todos la ejecutan con una precisión, la impresión que genera en el espectador es que esas cuarenta personas o más, se vuelven precisión milimétrica, por ejemplo hacia a dónde voltean, que todas llevan el mismo vestuario, los mismos aretes, el mismo paliacate, que los hombres todos van vestidos igual, todos llevan amarrado de la misma manera el moño, es una pulcritud que por cierto yo aprendí con la maestra, pero de repente cuando empiezo hacer solos como ejecutante profesional, definitivamente adquiero una conciencia de mi cuerpo, se hace uno consciente de lo que uno quiere generar en el espectador a partir de pensar qué mecanismos biomecánicos tengo que generar, cómo quiero que me vea el espectador. En alguna ocasión alguien me dijo, me gusta tu trabajo porque todo el tiempo te estás curando en la escena, y sí, porque cuando estoy en escena estoy pensando, en dónde está ese espectador que me está viendo por la espalda y qué quiero que vea en mí, estos datos que he tenido de danza tradicional no tendrían el mismo efecto si yo no hubiera tenido este impacto de danza contemporánea, algo que considero que he tenido consciencia, es pensar que un cuerpo debe estar entrenado, en el caso de las danzas folclóricas, en algunos grupos sí pero no en todos existe la rigurosidad del entrenamiento físico del cuerpo como la asimetría, y la sistematización porque el cuerpo casi no aparece desnudo, eso en raras ocasiones, y cuando se da esas raras ocasiones, se busca el que tenga el casting, el más marcadito, la más guapa, la chica más delgada generalmente la misma indumentaria en todas sus variantes femeninas siempre tienen un refajo, una calzonera, luego la enagua y los hombres generalmente llevan camisa y pantalón, por esa tradición peninsular de vestir el cuerpo. En folclor siempre hacían esas diferencias, se le ponía un antecedente precolombino, bailaban aquellos que tenían un carácter mestizo, y el pensamiento de que el cuerpo debe ser vestido, solo algunas danzas por ejemplo pascolas tienen el torso desnudo, es muy raro ver danzas con torsos desnudos... En la cultura de Oaxaca dicen que hay mujeres, hombres y muxes, dicen que es

el tercer género, pero no es así, en Oaxaca también existen las gunaNguio, que son mujeres que se cortan el cabello y hacen el rol de hombre y sostienen a la familia, usan camisa y pantalón, su rol es masculino. El folclor mexicano en sus recientes creaciones está abordando la diversidad sexual, antes se invisibilizaba a los muxes, se les veía como algo chistoso o divertido, para la cultura oaxaqueña es normal, hasta es una bendición, porque es un hombre con rol femenino que cuidará de la familia, principalmente de la madre y hará las labores pesadas porque son más resistentes. Un muxe con otro muxe ni pensarlo, aquí culturalmente no existe la posibilidad” (Avendaño, 2020).

Lukas Avendaño se da cuenta que la danza contemporánea le da la oportunidad de construirse descubriéndose, siendo él mismo su propio laboratorio, reconoce que la Danza Folclórica como referente le ayudo a sentir algunas sensibilidades pero también toma conciencia porque debía de mudarse de lugar por ejemplo ejecutar solos creados desde su historia, ya que la Danza Folclórica por el número de integrantes y lograr el unísono es que tiene una dimensión espectacular, el tabú del cuerpo vestido, la exhibición de cuerpos mestizos, la situación del vestuario en la que distingue la pulcritud y disciplina cuando todos cuidan el detalle. La Danza Folclórica escénica tiene más contras para él como bailarín porque no deja que el cuerpo se despabile, que construya desde sus subjetividades, que tome conciencia de la biomecánica del movimiento, desde su punto de vista, la Danza Folclórica aun no alcanza esa sistematicidad para potenciar el cuerpo, además, el cuerpo mestizo es icono, en cambio en la danza contemporánea su cuerpo exotizado jala la mirada del espectador hacia donde la escena lo requiere, esto no se logra cuando hay en el escenario más de veinte bailarines. Por otra parte, el vestuario del hombre es aburrido, no lleva colores, texturas y como *muxe* muestra un cuerpo ataviado con flores, faldas, moños, joyería que lo hace sentir plenitud. Pero como dice, *el regalo más valioso que me dio la danza contemporánea y que no pudo darme la Danza Folclórica es que descubrí mi cuerpo, me dio las herramientas para construir un cuerpo y darme cuenta de que otros cuerpos me atraviesan y que mi cuerpo queda en otros cuerpos cuando logra emocionarlos o afectarlos a través de un lenguaje lúdico.*

Porqué Lukas Avendaño lo considero un disidente que habla desde el folclor, porque no se reconoce como un ser colonizado, para él no hay raza superior o una cultura ajena que alimente su intelecto que contravenga a la construcción que hace él como persona, él inventa

y reinventa el mundo, lo hace desde su obra artística, uniendo sus potencias creativas e intelectuales. Desde el performance habla de los desaparecidos, no como una empatía sino por tener atorado el sentimiento y la impotencia de que su hermano Bruno Avendaño sigue desaparecido. Habla desde su homosexualidad, visibiliza las violencias de la heteronormatividad, el performance es construido día a día, porque él no despierta sin pensamientos que se resistan la hegemonía.

CONCLUSIONES

En la actualidad con el folclor experimental, folclor alternativo o performance-investigación, persigue que el espectador tome conciencia de las problemáticas que están en su mundo, despierta la necesidad de una intervención individual que amplíe su conocimiento de los individuos abordando problemáticas que son pendientes sociales que debemos resolver en colectividad, como la violencia, la sexualidad, el abuso, la segregación, control del cuerpo, etc. que atraviesan la individualidad, sus espacios y su presente.

La Danza Folclórica como arte de la gente común, en el recorrido sociohistórico y desde la antropología del imaginario es un terreno infinito, la globalización impone miradas que desdibuja las identidades, la experimentación de movimiento le cede un lugar privilegiado al darle las mismas opciones que adquieren todas las manifestaciones artísticas para provocar sensaciones, emociones y perceptos que provoquen pensamiento, ya desde lo exótico como lo hace Lukas Avendaño, desde la subversión sexogenérica de Carlos Antúnez con *México de colores*, de las masculinidades como crea Juan Carlos Palma, desde la forma denunciante como es el caso de Silvia Citro y Lukas Avendaño, y como seguramente otros grupos crean pero que se relacionan con obras que parten de la vida que les afecta. El arte como algo útil ha fracasado, pero cuando en este tiempo los coreógrafos involucran las afecciones sociales, que es lo que están haciendo, entonces la sociedad responde con atención.

Hoy las obras artísticas tienen el compromiso de hablar es de las privaciones, como dice Paula Herrera, *ya no queremos hablar de lo bonito sino de lo real, porque es como traicionar a los pueblos originarios que luchan por su bienestar*, como es el caso de Chiapas. Hablar de la verdad, es hablar de la *plenitud de la vida*, de todo lo que la integra, todos los símbolos con sus materialidades, de cómo los sujetos pueden intervenir y transformar la realidad, por eso la Danza Folclórica escénica experimenta sacudidas, mientras unos recurren

a las memorias de un pasado ficcionante, preservando modelos repertoristas, otros plantean observar la realidad, crear una nueva memoria, partir de las vivencias que den a pensar el sentido de la experiencia, hacer empatía, hablar de las pasiones humanas, de las emociones y las subjetividades.

Para los bailarines experimentales el bailar no solo es un acto para liberar al cuerpo, sino para liberar el pensamiento del espectador, si danzar es moverse, debe provocar movimiento en todas sus dimensiones, en la mente, en la imaginación, en los cuerpos y en lo social, para eso se necesitan coreógrafos vivos, activos, creativos y pensantes que estén conscientes de trabajar con cuerpos vivos para espectadores vivos, que reflexionen de las condiciones sociales generales, ya que el arte en flujo como el arte acción producen obras que plantean problemáticas sociales para despertar el compromiso y la responsabilidad.

Las nuevas generaciones no muestran preocupación por identificarse con valores patrióticos, la industria los ha desechado, persigue un lenguaje tecnocorporal internacional, ya que hay un mayor consumo de bienes, eso deja mayores ganancias a la economía. La Danza Folclórica pierde terreno, y eso debe alarmarnos, porque la quietud y automatismo son formas de vida que atrapan a las nuevas generaciones, cuando es por demás repetir que la inmensa ciencia corporal, es la dinámica que necesita la sociedad en este momento histórico.

El ritmo como potencia vital es más profundo que la visión y la audición, ya que es el pulso de la vida, es la conexión elemental que propicia el acercamiento, del bailarín con sus iguales y estos con el espectador, el que hace lenguaje que todos entienden y es este recurso del que parten los coreógrafos emergentes, el que propicia el intercambio de funciones, *yo bailo, tu piensas, yo giro y tu sientes, yo te cuento una narrativa y tu reaccionas.*

Puede ser que haya cuerpos anatómicamente perfectos, pero incapaces de provocar una sensación en el espectador ya que el bailarín desde la fusión de sus tecnologías y potencias elabora una práctica compleja, en la que se sobrepasa a sí mismo.

Finalmente, retomando a Judith Butler, si los coreógrafos emergentes construyen desde la reflexión y la crítica, sin pretensión de hacer un arte activo, demuestran que hay modos diferentes de hacer Danza Folclórica, porque de eso se trata la crítica, establecer

condiciones más incluyentes que manifiesten resistencias a las formas impuestas de pensar los cuerpos y sus roles.

CAPÍTULO 4

CUERPO, DETONANTE DINAMIZADOR

4.1 Genealogía del cuerpo

Esta genealogía la integré cuando inicié la investigación, pensé que solo era perseguir el origen del concepto, hasta que cursé la primera parte de la *Diplomatura virtual de Antropología de y desde los cuerpos*³⁸, en estos estudios fui guiada por Silvia Citro³⁹, para analizar la pragmática que ha determinado pensar el cuerpo en la historia de la humanidad, además de sumar la perspectiva genealógica de Deleuze cuando interpreta a Nietzsche, comprendiendo que la genealogía reflexiona sobre el concepto “*cuerpo*” valorando su origen y sentido, así como su “nobleza y bajeza, nobleza y vileza, nobleza y decadencia del origen” (Deleuze G. , 1998, pág 9) sobre todo cuando es reconocido en la actualidad como una “construcción socio-cultural más que meramente algo biológico” (Mármol, 2011, pág. 1). La genealogía la organicé con estadios de la filosofía, al mismo tiempo hice crítica con los planteamientos de Deleuze para dar valor y sentido al cuerpo y desplazar el concepto a la Danza Folclórica buscando descubrir *lo que puede un cuerpo*, además como dice Silvia Citro reconocer los esfuerzos por encontrar las “in-disciplinas (...) para corporizar estéticamente los pensamientos” (Citro S. , 2010, pág. 9), es decir, entender las pragmáticas que se revelan a las leyes de la generalidad que estabilizan las formas de hacer.

4.1.1 Filósofos de la Antigüedad (700 a.C.- 250 d. C)

Tales de Mileto fue un filósofo cuya *arché* era el agua, pensaba que ella era quien provocaba el movimiento y la transformación, la razón era el medio para descubrir la verdad. “Suponía que la semilla de todas las cosas húmedas era gracias al agua” (Cervio, 2012, pág. 14), por eso para él, el hombre era una dualidad, un cuerpo que nace de semilla y un alma. Creía que todos los seres inanimados tenían un alma. Contribuyó con estudios de geometría, astronomía y matemáticas. No se tiene escritos de este filósofo, es por las citas de Platón, Aristóteles y Heródoto que conocemos su pensamiento.

Sócrates definió al hombre como ser racional, reconoció la capacidad que tenía para dar respuesta a sus interrogantes y hacerse responsable de su ser moral, por eso la mente ocupó un lugar preponderante. Platón habló de dos mundos, el mundo real y el mundo

³⁸ Diplomatura que imparte la Universidad del Rosario en Argentina de manera virtual.

³⁹ Silvia Citro aportó las investigaciones que ha realizado sobre la genealogía del cuerpo y que quedó en el libro “Cuerpos Plurales” (2010) en donde hizo una reflexión sobre las pragmáticas que han determinado las acciones y los modos de pensar el cuerpo. Silvia Citro es una antropóloga argentina, que guía el Grupo del cuerpo y la performance en la Universidad de Buenos Aires, además es escritora e investigadora del cuerpo y las corporalidades, una de las fundadoras de la Red de investigadores del cuerpo en Latinoamérica.

inteligible, este último era el mundo de las ideas. Pensaba que el cuerpo es corruptible y el alma era pura, contenedora de las ideas. El alma era la que conoce y la que estaba encarcelada por el cuerpo. Pensaba que los artistas estaban alejados de la verdad, que eran imitación, por lo tanto, no podían conocer, y ya que el cuerpo del artista expresaba emociones, eran inmorales al provocar bajas pasiones. El mundo sensible era el mundo de la imitación del mundo de las ideas y los artistas imitaban este mundo, por lo tanto, eran dos veces imitadores, por eso decía que eran hombres que creían en las sombras, pensando sobre el mito de las sombras en la caverna, para él el alma poseía al cuerpo, manifestándose tres almas: el alma racional, el alma irascible y el alma concupiscible; habla de ellas con el mito del *Carro Alado*, el que conduce a los caballos es el que gobierna, el que tiene la razón y el que representa el alma racional; el caballo blanco es el alma irascible, aquel que sabe controlar sus emociones y deseos; el caballo negro es el alma concupiscible que representa el deseo. Para él todas las personas tenían los tres tipos de almas y debían estar en equilibrio para llevar una buena vida.

Aristóteles, fue un filósofo que mostró estar en desacuerdo con Platón sobre la concepción del cuerpo y el alma. En su *Ética a Nicómaco*, *Metafísica* y *De Anima*, observa su pensamiento acerca de la vida humana, de acuerdo con su ética la considera como un movimiento, como una vida en el mundo que a través de la palabra habla acerca de las cosas del mundo. Para él, el cuerpo del esclavo sirve como herramienta, por ser parte de la familia y para beneficio de esta lo consideró como un órgano biológico que obedece órdenes, ser inferior al amo. El cuerpo del esclavo no era considerado cuerpo vivo no era más que un trozo de madera sin alma, ya que no podía obrar por sí mismo (De Bravo, 2016, pág. 46).

Aristóteles ya hablaba de especulaciones morfológicas para decir del carácter y los atributos de una persona, después de él, los estudios continuaron por otros investigadores, que han sido calificados como pseudocientíficos y ya no tienen validez en la actualidad, aunque la morfología se filtra en los imaginarios actuales, este pensamiento influye en la concepción de cuerpo en la Danza Folclórica, por ejemplo, en los requisitos que solicitan para ingresar a una compañía de ballet⁴⁰, también se hacen visibles cuando por la apariencia del cuerpo, seleccionan a los bailarines.

⁴⁰ Al revisar las convocatorias de algunas universidades que imparten la Licenciatura de Danza, se aprecia que la forma del cuerpo es la primera condición para ser aspirante. Entre los requisitos de ingreso se encuentra: Mantener una composición corporal entre los parámetros. Mujeres 35% de músculo, 25 % de grasa Hombres 45% de músculo, 20% de grasa, por ejemplo. Disponible en:

El origen de la concepción del cuerpo es dual, el cuerpo queda como una fuerza reactiva, que obedece a la mente, la que somete al alma y la llega a corromper. Además, es el alma que conoce, el cuerpo queda en la creencia vil, después este pensamiento justifica las atrocidades de la edad media, porque es la creencia de un cuerpo vil y sobre todo el cuerpo femenino, al que le atribuyen las bajezas. También podemos observar que desde el inicio el cuerpo fue fragmentado, y que por medio de la racionalidad el discurso era el dominio de una idea y se le consideraba como verdadero, bases que siguieron los pensadores posteriores. No hubo un filósofo de esta época que sospechara el conocimiento a través de todo el cuerpo, que se diera cuenta que sin el razonar el hombre actúa en su cotidiano, también, que, aunque no razonara no actuaba como autómatas, sino que bien sabía lo que hacía, tuvieron que pasar muchos años para que llegaran a reconocerlo, y también para darse cuenta de que el arte hace uso del cuerpo para hacer crítica de la vida social, además de despertar emociones. Hay pensadores que colocan al arte separado de la vida, como, por ejemplo, los que usaron el arte políticamente al adueñarse de los símbolos más emblemáticos para exhibir su poder.

4.1.2 Filósofos de la Edad Media (250-1500).

El máximo exponente de este pensamiento es San Agustín, pensaba que el hombre es creado a imagen y semejanza de Dios, por tanto, el cuerpo es sagrado, es el arquetipo salido de las manos de Dios. El cuerpo queda perdido en el pecado cometido por Adán y Eva. A partir de ese momento, “el cuerpo enturbió el poder original de la razón” (Cassirer, 1968, pág. 14), para su restauración es necesario la ayuda divina. Construyó razonamientos a partir de Platón quien proponía poner en equilibrio el alma a través de la razón, vio a la filosofía como una herramienta y ventaja para fundamentar una vida ética que exaltara las virtudes de los hombres, cosa que solo podía lograr si su alma era iluminada por Dios.

Para Santo Tomás de Aquino, se fundamenta en Aristóteles, el alma humana es la forma sustancial de la realidad corporal del hombre, por lo tanto, el alma no muere, porque está hecha por Dios, en cambio el cuerpo es materia que tiene un ciclo de existencia hasta la resurrección. El dolor es la redención. El cuerpo de la mujer queda asociado al mal, el que despierta el deseo y el que debe pagar procreando por el pecado que cometió, por haber sido creada después del hombre es un ser inferior. Por todos los pecados que ha cometido la mujer

https://www.uaeh.edu.mx/campus/ida/avisos/a58/prope-danza_julio-diciembre-2019.pdf Fecha de consulta 5/05/2019.

debe aspirar a ser virtuosa. Los cuerpos de los hombres son sagrados por ello son fuertes, hechos así por la voluntad de Dios, estos pensamientos fueron el reflejo de su intervención en el pensamiento social, y como fue quien vivió la plenitud de la Edad Media, dicta que Dios es el máximo gobernante y el Rey el administrador del Estado. La razón está al servicio de la fe, las armas para argumentar elaboran discursos dialécticos que demuestran que Dios es el conocimiento verdadero, fue distinguida la teoría del conocimiento de Santo Tomás de Aquino para explicar qué era el entendimiento y cómo la sustancia era abstraída.

Muy lejos estaban por pensar que a través del cuerpo el hombre conocía o que no había diferencia en los derechos humanos entre hombres y mujeres, o que los cuerpos de las mujeres como el de los hombres eran fuertes, ya que su fortaleza estaba en la procreación. Estos pensamientos fueron traídos por los conquistadores, quienes borraron en los cuerpos la negritud, el derecho de sentir la pulsión del movimiento, o danzar sin desenfreno.

4.1.3 Filósofos de la razón

Descartes distingue la *res cogitans* y la *res extensa*, mundo material y no material. Concibe al cuerpo como materia y al espíritu como la razón. El idealismo pone énfasis en el espíritu, dejando al cuerpo supeditado al deseo de lo ideal. “*La paradoja del comediante* (1769), del enciclopedista Denis Diderot, sostiene que sólo el actor que posee dominio racional sobre los sentimientos es capaz de conmover al espectador con su interpretación” (Fediuk, 2016, pág. 11). El cuerpo material está ausente en tanto generador de sentido, concebido como instrumento de expresión y dependiente de la razón. Es la época en que perfeccionan las técnicas corporales entre ellas la danza clásica, quien justificó el gusto de la clase culta al elaborar un lenguaje para la expresión del cuerpo, y las técnicas militares que son un artificio de la disciplina y el cuerpo impecable. En el cotidiano, las mujeres usan corsés para mostrar cuerpos ideales, pero también contenidos. La imagen del cuerpo racional es asociada al cuerpo cultivado, disciplinado, adiestrado, represivo y reprimido. Leibniz da a conocer sus reglas del mundo físico, sus leyes de la naturaleza resultaron ser las leyes generales de la razón. Cuerpo separado de la mente, y ésta como la que conoce y mueve al cuerpo y al mundo. Kant fue quien hizo pensar que las emociones, los afectos, la subjetividad y el arte no son medios para obtener conocimiento del mundo. Queda fijado el pensamiento de que la ciencia, crea objetividad, la verdad absoluta y que hay conocimientos acabados. El

conocimiento fragmentado crea subdivisiones, clasificaciones y diferenciaciones. Los actos de dominio son justificados con discursos para preservar el poder.

Spinoza no es un autor que deba quedar como un mero racionalista, ya que él en carne propia vivió las restricciones de la religión y un sistema político policial solo por no estar de acuerdo con la iglesia y cuestionar su autoridad (Spinoza, 1980, pág. 66). Filósofo que al excomulgarlo pensaron quitarle su existencia al no ser reconocido por los demás. Deleuze trató su frase célebre “*lo que puede un cuerpo*” y es que Spinoza al construir una idea de Dios y naturaleza como sinónimo, crea la idea de lo infinito, así surge la idea del cuerpo infinito, ya que el cuerpo muestra su potencia para vivir la naturaleza (Spinoza, 1980, pág. 65), dice “ el alma y el cuerpo son una sola y misma cosa, que se concibe, ya bajo el atributo del pensamiento ya bajo la de la extensión” (Spinoza, 1980, pág. 126), Deleuze destaca que la ética de Spinoza es una crítica a la moral que limita al cuerpo al señalarle cómo debe comportarse, que el cuerpo genera pensamiento y que el pensamiento es infinito, y que no es lo mismo conciencia y pensamiento, que el pensamiento supera a la conciencia al influir para tener comprensión de lo que son y hacen (Deleuze G. , 2004, págs.28-32), para Spinoza no es que haya castigos o enfermedad, sino malos encuentros, así un cuerpo puede potenciarse si tiene buenos encuentros o despotenciarse si tiene malos encuentros, a la vez que un cuerpo puede tomar conciencia de aquello que lo separa de la vida.

4.1.4 Filósofos del siglo XX

Sin duda Spinoza deja un precedente para la construcción existencialista al pensar que son los hombres que tienen la responsabilidad de potenciar su vida con buenos encuentros. Jean Paul Sartre dice que “el cuerpo muerto cuando se conoce es desde afuera, incluso aunque ese cuerpo se abra, él ya no está en situaciones que le permitan relacionarse con el mundo” (Sartre, 1954). El cuerpo vivo es el que hace y vive el mundo, y el hombre ha de conocerlo desde donde obtiene sus experiencias y desde donde mira, no es solo carne, es un todo organizado, es la vivencia de las situaciones que lo relacionan con el mundo.

Sartre invita a conocer el cuerpo de otra manera como lo hace la ciencia, pensando sobre el Ser-para-sí y ser- para- el- otro. Cuando dice que la conciencia refleja los condicionamientos de la materialidad exterior, se refiere a que al tomar conciencia de ser-para-sí coloca al hombre en el reconocimiento de los condicionamientos que lo hacen mirarse, y ser-para-el otro, toma conciencia de la responsabilidad de las materialidades que

condicionan a los otros. La posición del ser- en- el mundo condiciona la mirada porque la experiencia es diferente y porque cada uno la percibe diferente. Es con el cuerpo que conoce, porque con el cuerpo se instala en el mundo. El pensamiento de Sartre hace pensar en la libertad que tiene cada cuerpo para experimentar el mundo, ya no hay algo que lo someta, es el existir que lo instala en medio del mundo para actuar con absoluta libertad, y es la comprensión que determina nuestra manera de estar en el mundo. Para decir tengo un cuerpo es lo mismo que estar en relación con las cosas del mundo y que en él va a accionarse para descubrir todas las posibilidades para ser- en- sí. Tomar conciencia del cuerpo es tomar conciencia de las materialidades que condicionan nuestra existencia y solo podemos tomar conciencia cuando tomamos distancia. y cuando tomamos distancia y tomamos conciencia podemos ser-para-sí y para- los- otros (Sartre, 1954, págs. 12-13). Este pensamiento es muy cercano a lo decía Spinoza, la conciencia comprende lo que hace y lo que es el cuerpo, somos responsables cuando tomamos conciencia de las cosas. Sartre dice que los pensamientos buscan la verdad, la conciencia puede ser negativa si no dudamos de la verdad, podemos rechazar o aceptar después de haber pensado, eso es tomar conciencia, cada uno es responsable de sus pensamientos.

Es Sartre que dimensiona la importancia de la toma de conciencia y ser- para-sí, porque es tomar conciencia de una existencia responsable. Ya no es un Dios o divinidad, es el acto de ser, la toma de conciencia de lo que condiciona al cuerpo, lo que lo limita, de dónde vienen los condicionamientos, quién ostenta el poder, quién dicta nuestros derechos y nuestras libertades.

Nietzsche se opone al pensamiento de Platón cuando sostiene que el mundo real es la copia de un mundo perfecto que se encuentra en el mundo de las ideas. Para este filósofo el mundo suprasensible es una ilusión, el mundo real es este, dice que Platón niega la realidad. Que es este mundo incapaz de ser conocido por el hombre debido a las limitaciones de su razonamiento. Se da cuenta que las limitaciones fueron reforzadas por el pensamiento cristiano, el que sin duda es la continuación del pensamiento platónico. Para contrarrestar éste que limita al hombre, propone el lenguaje del arte, un lenguaje de la creación, del movimiento, de la vida, de la poesía y las palabras que cobran nuevos sentidos. Para él la corporalidad es la expresión del movimiento, es a través de este recurso que el hombre se transforma y al mismo tiempo transforma al mundo. “La voluntad de poder reside en el

cuerpo, es un poder que se ejerce desde el cuerpo y nos mueve actuar sobre el mundo, siendo la creación su fuerza fundamental. Esta idea está estrechamente ligada con la idea de potencia (...). Es importante aclarar que la voluntad de poder no debe considerarse como una aspiración o afán de dominio sobre algo o alguien, sino que debe ser entendida como creación, como devenir de la vida, como impulso que lleva a hallar formas superiores de existencia” (Mármol, 2011).

Nietzsche, admirador de Spinoza traduce la frase “Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo”, dice que Spinoza hace refería a la conciencia y al espíritu, a lo que son las fuerzas y lo que estás preparan (Deleuze G. , 1998, pág.61), fuerzas que provocan tensiones que expresan la realidad, y que al interactuar hacen cuerpo. Un cuerpo vivo está compuesto de fuerzas dominantes o superiores, que se llaman activas, y fuerzas inferiores o dominadas que son reactivas. Ambas fuerzas con poder, unas para mandar otras para obedecer, pero en la obediencia prevalece el orden, la adaptabilidad, el conservadurismo y la utilidad, dice Deleuze, “la conciencia es reactiva, por eso no sabemos lo que puede un cuerpo, de qué actividad es capaz. Y lo que decimos de la conciencia debemos también decir de la memoria y el hábito” (Deleuze G. , 1998, 62), explica, que el organismo se ve del lado más pequeño cuando la conciencia ve solo sus reacciones y que el verdadero descubrimiento está en las fuerzas activas, ya que éstas se dan inconscientemente, son las que expresan lo superior a cualquier reacción, lo que hace del cuerpo un “sí mismo” un ser poderoso, sabio y sorprendente (Deleuze G. , 1998, 63), interpreto, que para descubrir lo que puede un cuerpo no es consciente, porque los descubrimientos que hace la ciencia tampoco los ha hecho conscientes, tampoco desde las regularidades es que el cuerpo encuentre lo que puede porque allí están las restricciones, es en la inconciencia que teje potencias para crear otras formas con la capacidad de transformarse, poder que Nietzsche reconoce como el poder dionisiaco, presente en los cuerpos cuando a través de la danza, la expresan como formas de lenguaje. Es De Santiago Guervós quien mejor explica el poder dionisiaco en la estética de Nietzsche en su última fase, cuando atribuye que hay que dudar si un sabio no sabe bailar, cuando señala a la danza como la expresión de la vida, “arte ligero” que libera al hombre de la pesadez, “arte bailarín” que deshace ataduras para que el hombre sea feliz (De Santiago Guervós, 2004, pág. 508). Ve en la danza, la cura de la venganza, la que permite trascender al hombre, “ Y es que para Nietzsche el bailarín es el que sabe escuchar su cuerpo, el que sabe ser a la

vez de la tierra y el cielo, que conoce la embriaguez y el éxtasis, el que sabe convertirse en un intempestivo, el que transfigura su fuerza y poder en gracia” (De Santiago Guervós, 2004, 509). Un bailarín es quien siente la vida, sabe reír y exige para su arte aprender diferentes conocimientos, baila atado cuando e expresa con los lenguajes dancísticos y predomina la conciencia, sin embargo cuando eso lo usa como potencia, o como elementos escénifica una expresión continua, dinámica y poética. La danza no es como otras artes que de manera plástica dejan impresa la composición de la imagen, los bailarines dejan esa plasticidad en el tiempo y en el espacio, como arte efímero, cuando desbordan su fuerza vital, eso es lo dionisiaco. Más adelante dice que en la estética de Nietzsche, es el cuerpo el que se eleva con la danza, y que el bailarín debe elevarse por encima de sí mismo, pero por supuesto que la danza por sí sola no es el arte mayor, ya que reconoce que la danza, la música y la poesía es la primera triada que él percibe en el primer nivel de razonamiento de Nietzsche, y que el segundo nivel es cuando coloca a la danza en relación con el lenguaje y el pensamiento, y que un tercer nivel es cuando considera a la danza como la máxima expresión artística (De Santiago Guervós, 2004, pág. 510).

Nietzsche en “*Así hablaba Zaratustra*” visibiliza lo que los católicos entendían como lo virtuoso, la expresión de cuerpos condenados al sueño tranquilo, a la oscuridad de la conciencia, y la falta de responsabilidad sobre las cosas del mundo, como obedecer por obedecer, sin importar que tan torcida fuera la realidad, sobrevolar sobre uno mismo, tomar conciencia, librarse del espíritu de la pesadez, entre otros, aplican a todos desde cualquier lugar que se habite, así el cuerpo en la danza folclórica, tendría que tomar conciencia sobre ¿Cuál ha sido el sueño tranquilo que la ha poseído? ¿Cuáles han sido los puentes que ha tendido para potenciar los cuerpos que la expresan? ¿Cómo entabla la conexión de unos con otros para ser un lenguaje que sepan hablar todos desde la identidad que la realidad les ha permitido construir y no la idealizada? ¿Cómo hacer cenizas aquello que ata a las falsedades de sus narrativas y recurrir a lo poético para resurgir nuevamente? ¿Cómo ser cuerpos con fuerzas activas que transmuten su fuerza vital para sobrevolar por encima de ellos mismo?

Maurice Merleau Ponty, con la percepción del cuerpo, planteó la carnalidad llevando la atención a la experiencia contenida y la mirada introyectada para percibir y visibilizar los huecos del tejido de los sentidos y desnaturalizar el conocimiento que se construye en el ser-en-el-mundo, con este planteamiento hace fisura en la epistemología hegemónica dualista

que plantea el conocimiento científico y la racionalidad cómo la única manera de conocer, cuando es el cuerpo que explora el mundo desde la percepción, lo sensible, es expresado en todos los sentidos. Valora las emociones, experiencias y subjetividad en el cotidiano, conocimiento significativo de la existencia y conexión del cuerpo con los objetos, las cosas, el contexto y los otros. La sensación (desde mi punto de vista) la coloca en el cuerpo, y las afecciones son manifestaciones que hacen carnalidad y conducen a crear sentidos o ficciones. Ponty planteó la relación entre sí mismo y la otredad, introdujo otra visión de tiempo y espacio “el espacio no es el lugar real o lógico dentro del cual las cosas están ubicadas, sino el ambiente en el cual, la ubicación de las cosas son posibles” (Dasilva, 2010, pág.98), entiendo que el espacio no se llena o se habita para adornan o ocupar porque sí, sino para hacer conexiones, así que llevado esto a la danza folclórica, el espacio es inmensidad de conexiones que acompaña al movimiento infinito haciendo conexiones también infinitas. Ser- en- el- mundo, no es solo habitar el mundo, sino abrirse al mundo para vivirlo, llenarse de mundo, de experiencias que despierten el cuerpo, poner al cuerpo en situación, es que el lugar sea sentido por el cuerpo y el cuerpo se de al espacio y tiempo, abrirse para conectarse a él con todo lo que es el cuerpo, un cuerpo en potencia consciente de su existir, sentir que siente el mundo, no solo ser parte de él sino que él mismo es mundo o sera como dice en “*El ojo y el espíritu*” será sometido a un culturalismo decadente, donde el cuerpo es manipulado en un sueño que será difícil de despertar. El cuerpo como dice, debe ser centinela que desperite lo otros cuerpos (Merleau- Ponty, 1986, pág. 11). Así el cuerpo en la danza folclórica, debe ser centínela, despertar a los cuerpos que han caído en el sueño del culturalismo, para eso está el cuerpo, para dar visibilidad aquello que no se ve, es el cuerpo en movimiento la proyección de la visibilidad madura del mismo cuerpo. El cuerpo es vidente, visible, sensible y movil porque pertenece a las cosas del mundo, las cosas son su extensión que están hechas de su misma carne, este nivel de percepción debe ser inscrito en lo que hacen en danza folclórica ¿De qué cuerpo hablan, del que se ha configurado en el pensamiento operacional y orgánico? ¿ O del cuerpo que hace carne con las cosas que son visibles y que se encuentran en movimiento?

Miiche Foucault, expresa que en su primera etapa de conocimiento, estudia el poder y el saber para observar cómo con estética y ética, hace discurso con la experiencia, reflejando posiciones y formas de pensar; capaz de transgredir límites del saber cuando

conecta diferentes campos de conocimiento. Cuando aborda la arqueología del saber, es como hablamos de la arqueología de la experiencia, de cómo constituyen los cuerpos sentido de las cosas, para crear conocimiento y hacerlo lenguaje, a donde manifiesta su malestar. El sujeto como contenedor de la experiencia *cuida de sí*, cuando obra con ética en honor a tratar de vivir una verdad, “La ética Foucaultiana (...) tiene que ver con los pactos y elecciones que uno hace consigo mismo en relación con los demás” (Farina, 2005, pág. 43). Ve en el sujeto, la capacidad de hacer de las elecciones un tejido que complejiza su existencia, ya que en todo momento esta tomando decisiones, de direccionalidad, de acciones, de dinámicas y percepciones que lo configuran como sujeto reflexivo, y no como un autómatas.

La estética foucaultiana esta relacionada con la invención de lo cotidiano, lo común cobra importancia, la subjetividad descubre flujos de intensidades que observan formas de poder que no se dejan conformar, estas observaciones las traslada al analizar el campo del arte como productor de conocimiento, analiza que los artistas responden a una manera de pensar que refiere a una época y la estética, que los hace producir desde un régimen político, estético, y económico, como por ejemplo las vanguardias, pero aquí lo que interpreto acerca del cuerpo, es que hay programas que condicionan su existencia, formas de pensar que influyen sus acciones, y que esas son las cosas que escapan a la conformación de una tendencia. El hombre encuentra los lugares de liberación, por ejemplo la improvisación y creatividad, reconociendo la capacidad de los hombres para disolucionar las formas dominantes de producción, “En este sentido se pueden entender las embestidas del pensamiento foucaultiano contra las formas de control y regulación del modo de producción del saber dominante. Porque ese modo de producción de saber actúa sobre las formas de lo político y de lo ético que fundamenta las formas de la existencia” (Farina, 2005, Pág. 62). La segunda etapa Foucault visibiliza la manera en que las instituciones intervienen para condicionar la existencia de los sujetos a través del disciplinamiento y vigilancia de los cuerpos, señala el *panóptico*, como el lugar estratégico en que la mirada controla los cuerpos, y como los cuerpos ante un programa de instrucción se hacen dóciles mientras encuentran sentido en las prácticas, aceptando los tratamientos para llevarlos a expresar las normas. Las conclusiones las obtuvo al observar las instituciones del estado como hospitales, escuelas, fábricas, cárceles, ejercito que intervienen en el control de los cuerpos. Se va gestando una nueva relación de poder al tener el control de la vida. La sujeción de los cuerpos diseña una

nueva utilidad, aumento de programas educativos, disciplinamiento, docilidad, programación de aptitudes al servicio de la industria, producción y sistemas de control financiero y social (Citro, 2010, pág. 19). La segunda forma de poder que surge es la biopolítica, reflejándose en la reproducción humana, longevidad, salud pública, vivienda, migración, etc. que imponían formas de ser sujeto y control social, influyendo en los estudios de género y sus representaciones. Enuncia Silvia Citro (2010, pág. 21) que los trabajos de Sirimarco y Soich ofrecen ejemplos en que” los mecanismos disciplinadores de los cuerpos siguen actuando en las fábricas, así también como hasta ahora se siguen interviniendo los cuerpos y la sexualidad desde una mirada naturalizada hegemónica.

4.2 Dos filósofos con los que hago agenciamientos y desplazo el cuerpo en la danza folclórica: Giles Deleuze y Félix Guattari.

Después de este recorrido llegué a Deleuze y Guattari, filósofos que para comprenderlos tuve que retornar más de cinco veces a ellos durante el tiempo que duró esta investigación, que hasta fecha, ya suma casi los cinco años, y es que exacto pasaba lo que Wittgenstein decía “ los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” no se refería a que estuviera involucrada con mi objeto de conocimiento, sino desde donde estaba haciendo pensamiento; como exponen en *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari abría que hacer agenciamientos maquínicos para deshacer un organismo y desterritorializar el cuerpo en la Danza Folclórica era plantear la pregunta ¿Cómo deshacer la imagen de un cuerpo nacional estabilizado y reproducido que es reconocido como legítimo?

Giles Deleuze y Félix Guattari, invitan a construir perceptos, algo más que un conjunto de percepciones y sensaciones que dan hablar de las afecciones. Son la inmanencia que ha provocado producir posturas heterogeneas para observar la diversidad de devenires que han hecho fisuras para multiplicar umbrales que hacen de la sensación, una forma de conocer, provocando vibraciones que afinan la consciencia. Más que dogmatizar, pone en movimiento espiral los conceptos para que cada uno ascienda al conocimiento. Para esto sirvió hacer la revisión de categorías que distinguen la Danza Folclórica, conocer las percepciones de lo que caracterizaba lo nacional y después cómo esto afectaba las maneras de usar el cuerpo en las producciones escénicas de la Danza Folclórica.

Lo referente a la estética y uso del cuerpo, lo tomé como guía para desmarcar las estéticas de la Danza Folclórica nacionalista y promover la construcción de otras perspectivas

que vieran en los posibles devenires hacerse de una identidad, que fuera más semejanza con los otros que la diferencia lo que identificara a una nación. Esto llevó a imaginar ficciones de lo que pueden los cuerpos, o sus posibles devenires. Por ello puse especial interés en algunos conceptos, para deshacer el organismo, porque mi intención no es dejar una idea alternativa, que sustituya y desaparezca el proceso histórico que conforma la danza folclórica, sino que, como Deleuze hizo con sus alumnos, puse en flujo conceptos como agenciamiento, potencia, intensidad y cuerpo sin órganos, para encontrar otros posibles.

Señalo el umbral de otras estéticas como, por ejemplo, lo que hacen los *coreógrafos emergentes* de Danza Folclórica, para demostrar, que la verdad que han estabilizado y naturalizado los académicos de la Danza Folclórica puede fisurarse hasta el límite de que las cosas cuando pierden su forma original siguen teniendo presencia, así como los cuerpos de la obra artística de Bacon (Deleuze, 2002), cuerpos que insisten en la presencia deshaciendo el organismo de manera obstinada.

4.2.1 La idealización del cuerpo en la danza

Como podemos observar, la historia de la cultura delata una atención especial a la mente, y con Descartes, la racionalidad dio prioridad a la mente como conocedora del mundo, desde estas formas de pensar, el cuerpo en la Danza Folclórica corresponde a una idealización occidental, una imagen espectacular, construida a partir de las leyes dictadas por lo que es el cuerpo bello, predomina el ego que ciega la razón y que raya en el narcisismo, deseando ser el objeto deseado, pensamiento que viene de un proceso histórico social y cultural como la genealogía del cuerpo lo muestra y como dice Castoriadis (1997), la institucionalización se finca con lo que precede a las cosas, y por eso en su desarrollo es que se filtran las ideas.

La sociedad moderna como representación de la vida dice Guy (2007), ya es un espectáculo, es difícil imaginar que la Danza Folclórica escénica esté librada de este pensamiento, el público la demanda como entretenimiento, no como obra para pensar, su función es hacer copias de la fiesta en la que se refleje la alegría desbordante, el público pocas veces aprecia narrativas etnocoreológicas de danzas tradicionales, una razón es que no para todo el público los símbolos y los conceptos tienen sentido, otra porque buscan emociones efímeras que no siempre son experiencias estéticas. La reproducción de la copia será apreciada, si en ella ven habilidades desbordantes *como la danza de la pluma* del estado

de Oaxaca, los repertorios regionales son lo más consumible o las ficciones que crean los *ballets* folclóricos, que son productos para consumirse. Deleuze (1997) explica que la mercadotecnia es la responsable al hacer del cuerpo un producto para el consumo.

La danza folclórica como consumo de esparcimiento, vacío de crítica, si hay algo de conceptual, es el discurso que presenta y comercializa la obra, lo escénico no persigue el acontecimiento, y si lo hace no es para provocar afecciones. En el principio de la danza folclórica, había conceptos que a medida que las primeras investigaciones escénicas se hicieron reposiciones fueron desapareciendo, tal vez porque ha esta conceptualización le faltó consistencia, y esta como explica Deleuze (1997, pág.26) los conceptos son consistentes cuando se multiplican sus devenires, provocan en el arte perceptos y afectos que no son dice Deleuze, percepciones y emociones, sino llevar a la experiencia a la sensación, sucede que cuando escuchamos una melodía despierta nuestro sentido del gusto, o cuando probamos una manzana viene a nosotros la melodía, pero esta explicación es muy sencilla, pues es agudizar las sensaciones llevando a la percepción como la suma e integración de lo sintiente, más que considerarla otro sentido, desde mi punto de vista la percepción pone en conexión rizomática al cuerpo.

El propósito de manipular la verdad y mantener el control a través de una política espectacular es la norma que nadie ha acordado, pero la que más aplican, además de que los bailarines han abaratado su quehacer profesional conformándose por el placer de mostrarse. El espectáculo garantiza una culminación feliz, no importa si es la representación de un modelo, tampoco si éste crea que es reformable, lo que sí es seguro, es que de alguna manera la Danza Folclórica ha sobrevivido al capitalismo y la globalización; y si en algunos crea sentimientos de pertenencia e identidad, es que entonces el modelo invita a comprender ¿cómo es que sigue manteniendo las ilusiones en sí misma? Tal vez pase como describe Guy con la sociedad del espectáculo, se encuentran inmóviles ante la incertidumbre de su destino.

Las imágenes que ha desprendido del cuerpo en la Danza Folclórica ocupa cientos de páginas en la red de Internet, imágenes que falsifica la realidad, engañan las miradas, creando falsas conciencias que expresan el mensaje oficial, porque si alguna danza ha sido cómplice de crear mentiras de los cuerpos de los Otros es la danza folclórica y sobre todo la danza

escénica, pero ojalá invente más ficciones y metáforas que despierten sensaciones que hablen de la vida, los sueños y las ganas de vivir de los otros.

Las imágenes mediatizan a la sociedad y objetivan el mundo de tal suerte que las imágenes son como las escenas mismas que recrean la realidad a través de la publicidad, y como toda publicidad como lo sabemos crea ilusiones, digamos que es el ideal de mundo, o lo real de la sociedad. Recordemos que para Peirce lo real es lo inalcanzable, pero que a la vez despierta las ganas de sentir, emocionarse, afectarse y vivir.

Si la Danza Folclórica se ha apegado más a la idea del espectáculo porque éste es el pensamiento dominante y con este repite el modelo, se entiende que lo que se produce en esta sociedad no es para cubrir necesidades sino mandatos sutiles que diseñan la vida de los sectores sociales, demanda estar atenta, ser responsable a producir espectáculos que respeten la diversidad para que no caiga en una apariencia organizada, o muestre imágenes enajenantes y contaminadas de lo que son los otros, sino que como dice Deleuze muestre lo que los cuerpos pueden, que sea el mismo espectáculo que reconstituya a la Danza Folclórica.

4.2.2 La desorganización del cuerpo en la danza folclórica

No a todos nos gusta la danza, algunos dicen – yo no sé bailar, Nietzsche pensaba que bailar era parte de la naturaleza humana y que el sabio sabía bailar. Los que bailan tienen la sensación de escuchar la música y ser invitados a moverse, no todos descubren las capacidades de movimiento o lo que pueden hacer con su cuerpo, limitando la capacidad creadora en sí mismos, ésta que Nietzsche la ve como una necesidad para sobrevivir, parece que en estos tiempos tratan de acallarla. Cuando alguien acepta ser profesional de la danza folclórica, debe ser consciente que su profesión trata de hablar y ser otros cuerpos, asumiendo una responsabilidad ética, también que, buscar, encontrar o interpretar el movimiento, es como tener alimento para nutrir su pensamiento y a la vez, sus acciones, ya que los movimientos son infinitos y son las expresiones del ser.

Encarnar el movimiento no es solo comprender, experimentar, y ni siquiera provocar al cuerpo una sensación, es trasladarlo al plano de lo sensible, movimientos que provoquen agenciamientos para interpretar realidades que induzcan a desestabilizar lo que se entiende

como perceptos, afectos, y sensaciones, como dice Deleuze (1997, pág.169), hacer que estos entes se manifiesten de manera diferente a los instalados en la memoria, que los movimientos sean acontecimientos derivados de devenires colectivos, como por ejemplo, vibrar junto a los otros, conectar la sensación de cuerpo a cuerpo, porque el cuerpo en la danza es colectivo, entendiendo por esto, como construcción de más de un cuerpo en un plano compartido de pensamiento, porque es el pensamiento que da existencia al ser, cuerpos plegados⁴¹, que comparten sensaciones que se instalan al interior de los cuerpos. Respecto al pensamiento es importante enfatizar que nunca está ausente en la creación artística, en la danza antes de ser movimiento mecánico, pasa por un proceso de entendimiento, como expliqué en el anterior capítulo, la repetición, para dejar que las intensidades fluyan y los cuerpos compartan la energía, hay una constante construcción que pone en juego al pensamiento, ya que la incertidumbre lleva a estar atentos en el proceso, al decir Deleuze que pensar y ser, es la misma cosa, es que las acciones son el reflejo de nuestros pensamientos, por eso, y sobre todo en la danza folclórica, agregaría que para provocar ruptura en la manera de concebir y formar el cuerpo, el movimiento se concibe como algo infinito, bajo el percepto de llevar a la sensación, cuerpos entrelazados, que están compenetrados (Deleuze G. y., 1997, pág. 90), mezclados, que al interactuar “condicionan una sensibilidad, una proto-perceptibilidad⁴² y una proto-afectividad (...) la interacción se vuelve comunicación” (Deluze G, 1997, pág. 155). Esta casi sensibilidad es la capacidad de entender, de conocer a través de la comunicación, convivencia, compartir experiencias y percibir a los otros o las cosas, pasa en los montajes y prácticas escénicas, que al interactuar hay una red de conexiones necesarias que dinamizan la existencia e intervienen los cuerpos, al grado de afectar lo cotidiano mientras dura el montaje. Es ese nivel que los cuerpos deben aspirar para llegar a transformarse, en cuerpos que vivan el acontecimiento, es decir, la actualización de la vivencia, siguiendo a Deleuze, es trascender a lo virtual, y es que desde esta perspectiva, los cuerpos en escena, en cada función, hacen que suceda una y otra vez el acontecimiento, pero no es el mismo acontecimiento, sino que al terminar la función, los cuerpos actualizan la experiencia, para que al repetir de manera espiral, vuelvan actualizar el acontecimiento.

⁴¹ Pliegue como continuo infinito

⁴² Protosensibilidad según Husserl llegara a ser sensibilidad intelectual, llegar a ser algo que no era.

Los cuerpos de los bailarines nunca están vacíos, son cuerpos infinitos en movimientos, estos son el pan del cuerpo, códigos corporales contenidos y compartidos de cuerpo a cuerpo, es más que un alfabeto, el movimiento aclarado, no siempre es desplazamiento en el espacio y tiempo, este puede ser apenas una intención, una gestualidad, algo que sutilmente se lleve a percibir al espectador.

El movimiento sutil, es una imagen que no figura en la danza folclórica, la imagen del movimiento intempestivo y la alegría desbordante, son imágenes instaladas que han ilustrado cómo percibir un cuerpo folclorizado. Con esta reflexión evoco el movimiento desde la quietud, intención invisible que habita en el acontecer cotidiano principalmente, en la comunidad de adultos mayores y que debido al pensamiento patriarcal, niega el cuerpo viejo, llevando a la escena cuerpos vigorosos como, por ejemplo, *La danza de los viejitos de Pátzcuaro*, Michoacán, *La danza de las viejas* de Chichihualco, Guerrero. Los cuerpos relajados que guardan la calma además de los dolores, contemplan la vida, caminan sin prisa, se exponen como piezas de museo instalándose fuera de sus casa, en sillas de tule, uno sabe que están allí para regresarnos la mirada, para ver como cada uno es parte del paisaje, ven en uno, lo que no fue en sus tiempos, quizás, o tal vez, la vida degradada, su mirada dice lo que ya no está en los cuerpos de su época, es como ver que el tiempo se detiene ante su mirada penetrante, escudriñando a los transeúntes como para arrebatarnos sus historias. Estas imágenes, no son parte de la Danza Folclórica, allí están, esperando a que les den existencia en el escenario, pero cuando se visita una comunidad, lo que abstraen son danzas o bailes, omitiendo las formas de vida que sin ellas no fuera lo que son las comunidades. Estas imágenes/fotografías que pueden ser poéticas en las obras escénicas del folclor, al abordar cuerpos en la contemplación y quietud como temas que incumben a coreógrafos del folclor, crearían acontecimientos. Pero esto es sólo un ejemplo para actualizar la virtualidad en el folclor, al pensar sobre las pragmáticas del cuerpo en la danza folclórica para transformar los imaginarios es hacer pensamiento, es una práctica que no necesariamente deba nacer de la objetividad o racionalidad, si no que pone en juego las subjetividades que nacen en las formas de vida y que al mismo tiempo son devenires.

La desorganización del cuerpo en la danza es plantear finalmente que, el organismo danza folclórica debe desarticularse arrancando pequeñas dosis de significancias y sujeción,

instaladas en el inconsciente, y son pequeñas dosis porque el desaparecerlas totalmente es morir o desaparecer con ellas (Deleuze y Guattari, 2004, pág. 165), tal vez porque estas dan sentido a la existencia.

4.2.3 Actualización de las poéticas de la imagen con la contribución del pensamiento deleuziano.

El punto anterior expuesto, me lleva a pensar que, la imagen instalada del folclor nacionalista al actualizarse partiría de una perspectiva epistemología que devenga una fenomenología que transforme la experiencia de ser imagen común para todos, entonces, el concepto identidad se actualiza, al mismo tiempo que la virtualidad cambia. La poética crea imágenes liberadoras que proyectan una identidad integradora desde la diversidad cultural. Resultaría ventajoso empezar por concebirnos como raza humana compartiendo un universo, dudar si distinguirse y diferenciarse de los demás ha servido, o solo ha fragmentado las sociedades sirviendo a fines políticos, o si eso que nos une nos mantiene vivos, pero si eso que nos une son formas de ser que ya resultan irreconocibles, entonces tenemos que escudriñar porque ¿para qué perpetuar la mirada de vernos identificados en una ilusión?

Pensando la danza folclórica como cuerpo sin órganos (CsO), las propuestas escénicas provocarían mayores fisuras si toman consciencia de los agenciamientos con los que ha hecho conexiones, conjunciones de flujo, *continuum* de intensidades (Deleuze y Guattari, 2004, pág. 166), devenires que alimentan su cuerpo, como por ejemplo devenir animal, que Patricia Cardona (2000) cuando explica la dramaturgia de la animalidad, es hablarlos de la capacidad para ser otro cuerpo, la experiencia subvierte la forma de habitar, sentir, caminar y vivir. Cuerpo con otras necesidades que si no las lleva a nivel de sensaciones, imposible que el cuerpo abandone el lugar asignado, con la imagen estabilizada de cuerpo organismo, que es el “deber” con miedo a experimentar, cuerpo en “estado de gracia” que Nietzsche explica, es el que experimenta la sobreabundancia de su potencialidad para desbordar la creatividad (Santiago Guervos, 2004). Esto inciden en la producción de imágenes inteligibles, complejas y transdisciplinarias.

El desestabilización de la imagen del cuerpo en las producciones de la danza folclórica demanda liberar eal cuerpo de los procesos encuadrados de la academización para

dar oportunidad nuevos procesos creativos desde un posicionamiento crítico de lo que es la danza folclórica para desterritorializarla, pensando que pueblo no es aquel que se mantiene al margen, sino que toda la sociedad es parte de un pueblo, que está integrada por seres con capacidad sensible, esto transgrede los imaginarios y la forma de abordar las significaciones folclóricas, porque con la diversidad social, y la conciencia de que los cuerpos en interacción hacen agenciamientos para potenciarse y generar otras intensidades sensibles.

Pensar desde el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari, deshace el organismo, las normas, las estructuras que han institucionalizado y academizado al cuerpo imponiendo modelos de movimiento y formas escénicas, es como dice Deleuze, desmontar el cuerpo de formas concebidas en este caso, desmontarlo de las formas de la danza folclórica nacionalista, para motivar desbordar el cuerpo en movimiento, esto provocaría la deconstrucción de otro cuerpo y la idea de lo que es un cuerpo colectivo, que asimilo como cuerpos inteligentes con capacidad creadora y conciencia social construida a partir de la teoría crítica.

CONCLUSIONES

Como podemos apreciar en un principio el cuerpo era fragmentado, dualista, la mente era quien conocía, el alma era pura, el cuerpo sintiente era reprimido. Los primeros filósofos pusieron atención en las capacidades del cuerpo como razonar, ser responsable de los actos, tener equilibrio en las emociones, descubrir que podían provocar y provocarse sensaciones que lo llevaran a obtener experiencias, condicionando desde entonces ha tener miedo de experimentar con el cuerpo, dejando al cuerpo reprimido desde Platón, quien sentó las bases para la construcción de los discursos en la edad media, fundamentando desde lo racional las maneras de oprimir al cuerpo, Aristóteles dejó la base para clasificar a los hombres por su morfología o apariencia física, también dio a pensar sobre lo que considera un cuerpo vivo, como el cuerpo que decide, no obedece órdenes y relacionó con los hombres libres. Colocó al cuerpo de la mujer como un cuerpo vil al despertar bajas pasiones. Esto que es tan lejano, hoy en día se refleja cuando las instituciones de danza exigen una morfología para tener el privilegio de bailar. Así también fija los roles de género, el cuerpo dualista e invisibiliza la potencia del cuerpo para conocer el mundo.

Si hubo alguien que criticó la ética del cuerpo cristiano, fue Baruch Spinoza, filósofo a quien Nietzsche y Deleuze le mostraron reconocimiento. Vivió en carne propia el destierro

y la excomunión, fue una especie de paria al que le negaron ser reconocido solo por estar en contra de las injusticias y los abusos de poder en nombre de Dios. Para él el cuerpo es infinito, dice que Dios y la naturaleza son uno solo y que la naturaleza es infinita. Los cuerpos cuando se afectan unos con otros son potenciados o pierden potencias, pues cada ser es responsable de tener buenos encuentros; lo malo o bueno, no es cosa del destino o una fuerza sobrenatural que actúa para premiarlo o castigarlo, sino que es el hombre responsable de su destino. Esta mirada de Spinoza construye no solo una nueva concepción de lo que es el cuerpo, sino que se da cuenta que la relación de los cuerpos hace crecer su potencia o disminuirla; crea otra concepción de Dios al decir que es de la misma sustancia que la naturaleza, y si la potencia está en los hombres, también está en la naturaleza y en Dios, esta parte de conexión y potencia la plantean posteriormente Félix Guattari y Giles Deleuze en "*Mil mesetas*", cuando exponen qué es el rizoma, tuvieron que haber concebido el concepto desde Spinoza, ya que las potencias suceden cuando hay agenciamientos.

En cuanto a Nietzsche, aporta una gran riqueza de conceptos cuando desde lo dionisiaco los cuerpos danzan para liberarse, la voluntad de poder los lleva a encontrar su máxima potencia, ya que, en la expresión, usa las fuerzas para hacerse *pájaro* o lenguaje, cielo o tierra. Concibió al cuerpo como portador de lenguaje, se refiere a que al moverse el cuerpo es contenedor de un mensaje, el cuerpo del bailarín tiene sus sentidos en cada parte de su cuerpo, no escucha con los oídos, sino con los músculos que reaccionan al ritmo. En Zarathustra lo demuestra, cuando el cuerpo de éste reacciona de manera espontánea. La estética dionisiaca de Nietzsche, coloca al cuerpo en movimiento como el liberador de la ataduras, la negatividad y el alivio, el cuerpo cuando baila expresa la vida, y lo que desea es que todo cuerpo sea bailarín que valore la vida, y que pueda trascenderse así mismo, reconociendo el cuerpo como la extensión de sus sentidos, el que le habla y piensa, y puede transformarse en multiplicidad de formas. En conclusión Nietzsche pretende que todos los cuerpos sean aliviados de la venganza a través de la danza, que es movimiento en armonía, que las técnicas sean solo herramientas que le permitan ampliar su voluntad de poder.

A finales del siglo XX y lo que va del siglo XXI, los filósofos construyen pensamiento para que el cuerpo resista, a partir de Merleau-Ponty y Michel Foucault la experiencia es valorada como conocimiento. Si bien se conoce al mundo, son las afecciones lo que encarna y lo conecta con las cosas, los objetos y los otros.

Es también por la afección que el cuerpo reacciona ante el disciplinamiento, el respeto a la norma, la represión de la sexualidad, la prohibición de sentir y manifestar placer, además el cuerpo es capaz de desterritorializar sus encarnaciones y experimentar el mundo, ya que el hombre al desplazarse mentalmente, sin ni siquiera moverse de su contexto puede transformar su mundo, son las perspectivas que lo llevan a cambiar las experiencias, porque las pragmáticas cambian cuando se transforman las mentes, el mundo en que vive tiene otros significados cuando alcanza a visibilizar aquello que está ante sus ojos pero no ve. El mundo de la experimentación y de la experiencia amplían sus horizontes cuando las sensaciones y afecciones son acontecimiento, ya que ponen al cuerpo en movimiento, activo, siente el mundo para ampliar su conocimiento.

El encuentro del pensamiento de Spinoza, Nietzsche y Deleuze y Guattari y después este con otros pensadores como, por ejemplo, Artaud, deshacen el organismo haciendo crítica, cavando, haciendo fisuras para dinamizar los objetos.

Estos filósofos desacreditan lo que ha naturalizado la danza folclórica, es necesario hacer fisuras, hacer pensamiento sobre lo que pueden los cuerpos, provocar agenciamientos, reconocer a donde los ha llevado las repeticiones, las intensidades y hasta donde reconocen la infinitud del movimiento, dar libertad al cuerpo para expresarse, para ser responsable y consciente de lo que han delimitado con la imagen que han naturalizado como nacional, así como la imposibilidad de devenires y también, de los roles impuestos socialmente.

Considerar el CsO es apostar por la deconstrucción del cuerpo, que se da desde los preceptos para una reconfiguración y reapropiación de una imagen en construcción, dinámica, que se elabora en el presente y que aborda problemas del presente que afectan la colectividad y vivir en comunidad.

- Aguilar, J. (29 de 7 de 2020). La técnica de la danza folclórica 1. (V. N. Maribel, Entrevistador)
- Alatraste, T. J. (2021). Signo y conflicto en la educación digital. (U. A. Metropolitana, Ed.) *Miradas Semióticas*(17), 271-284.
- Antúnez, C. (20 de Febrero de 2020). Docente, coreógrafo y director artístico. (M. N. Vásquez, Entrevistador)
- Antúnez, C. (05 de 08 de 2020). El cuerpo en la danza. (M. Vásquez, Entrevistador) Zoom.
- Avendaño, L. (8 de diciembre de 2020). Folclor como poetica. (M. V. Narváez, Entrevistador)
- Bacarlett, M. L. (4 de octubre de 2018-2019). Epistemología del arte. *Área de conocimiento*. Toluca, Estado de México, México: UAEMEX/ Doctorado CCyCA.
- Balcazar, A. D. (29 de 07 de 2020). Licenciada en Danza Folclórica. (N. M. Vásquez, Entrevistador)
- Balcazar, D. A. (05 de 08 de 2020). Licenciada en Danza Folclórica 2. (N. M. Vásquez, Entrevistador)
- Bourdieu, P. (1999). *La distinción. Criterios y Bases sociales del gusto*. E-book: Taurus.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2008). *Homo Academicus*. Argentina: Siglo XXI.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Cardona, P. (2000). *La dramaturgia del bailarín o el casador de mariposas*. México: Cenidi Danza/ INBA/CONACULTA/Escenología.
- Cassirer, E. (1968). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cervio, P. (2012). *Tales de Mileto*. Obtenido de Philosophica: Enciclopedia filosófica on line: : <http://www.philosophica.info/archivo/2012/voce/tales/Tales.html>
- Chávez M, H. (2010). Un modelo metodológico educativo para las artes visuales sustentado desde la semiótica peirciana. En E. e. Sandoval, *Actas de las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas*. (págs. 150- 160). Ciudad de México: Centro de estudios de Interpretación Semiótica. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Citro, S. (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Coronado, A. (12 de Diciembre de 2021). El cuerpo en escena. (N. M. Vásquez, Entrevistador)
- Coronado, M. A. (2023). *Escritura de una experiencia escénica*. Toluca, México: Escuela de Bellas Artes de Toluca.
- Csordas, T. (2015). *Fenomenología de la Cultura. Ebodiment/ corporalidad. Agencia, diferencia sexual y padecimiento*. Buenos Aires: Biblos.
- Dallal, A. (1986). *La Danza en México*. México: Universidad Autónoma Nacional de México.
- De Certeau, M. (2010). *La Invención de lo Cotidiano. I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana e ITES de Occidente.
- De Santiago G., L. E. (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: trota.
- Deleuze y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1968- 2002). *Diferencia y Repetición*. Francia: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.

- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailar de soledades*. España: Pre-textos.
- Escobar, A. (6 de 8 de 2020). Bailarina Profesional del Ballet Folclórico Xcaret. (M. N. Vásquez, Entrevistador)
- Estrada, A. (2021). *Memorias de Práctica Profesional*. Toluca: Escuela de Bellas Artes de Toluca.
- Gadner, H. (1994). *Estructuras de la mente. La teoría de las Inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García, C. N. (2014). *La producción simbólica*. México: Siglo XXI.
- Geertz, C. (2006). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Argentina: Caja negra/futuros próximos.
- Guiraud, P. (1986). *El lenguaje del cuerpo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guy, D. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Rosario- Santa Fe- Argentina: Kolectivo Editorial "Último Recurso".
- Hernández, J. R. (4 de 8 de 2020). Subdirector del Ballet Nacional de Colombia. (M. N. Vásquez, Entrevistador)
- Herrera, P. (26 de septiembre de 2022). Folclor experimental. (N. M. Vásquez, Entrevistador)
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: Danza cuerpo e historia*. Mexico: INBA, CENIDI DANZA.
- Lara, J. (6 de 08 de 2020). Coreógrafo, Maestro e investigador de Danza . (N. M. Vásquez, Entrevistador)
- Londoño, D. (03 de 07 de 2019). Ballet Folclórico de Antioquia, Colombia. (N. M. Vásquez, Entrevistador)
- Luna, Á. (7 de 7 de 2020). La experiencia de ser bailadora. (N. M. Vásquez, Entrevistador)
- Luna, E. (9 de 8 de 2020). Bailadores- bailarines. (N. Vásquez, Entrevistador)
- Madrigal, P. (. (19 de Junio de 2014). *Anatomía de la Privatización. Vigilando el Cuerpo*. Obtenido de https://issuu.com/pablomadrigal/docs/anatomia_de_la_privatizacion.fina/9
- Mármol, M. (junio de 2011). De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales. (F. d. Social, Ed.) *Questión*,(No. 30). Obtenido de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1058>
- Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología. Las técnicas Corporales*. Madrid: Tecnos.
- Medina, J. (4 de 8 de 2020). Encantamiento. (N. M. Vásquez, Entrevistador)
- Palma, J. (25 de 04 de 2022). *Contigo a la distancia. CENIDI Danza José Limón. Ciclo de charlas sobre danza, género, diversidad e inclusión*. Obtenido de Nuevas Masculinidades: <https://www.facebook.com/groups/130122823812902/posts/2179954312163066/>
- Parga, P. (2004). *El cuerpo vestido de nación*. México: CONACULTA- FONCA.
- Ramos, R. G. (2009). *Una mirada a la Formación Dancística Mexicana (CA.1919-1945)*. México: FONCA- CONACULTA, INBA.
- Rodríguez Malagón, A. M. (4 de 8 de 2020). Docente, coreógrafa y bailarina. (V. N. Maribel, Entrevistador)
- Sartre, P.-J. (1954). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Iberoamericana.
- Todorov, T. (1991). *Nosotros y los Otros*. México: Siglo XXI.
- Tortajada, M. (2004). *Bailar la patria y la Revolución*. (Casa del tiempo).
- Varela, F. (7 de 8 de 2020). Ballet Folclórico de Perú. (M. Vásquez, Entrevistador)
- Vásquez N, M. (2015). Transito de Identidades. Historia de Vida de Erika Kuhn. *Dedica No.7*, 111-124.

- Vásquez, N. M. (10 de julio de 2018). *Cuerpos significantes de los niños mayas de Francisco Hu May y Francisco y Madero*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=iAI6xrMj0v4&ab_channel=MaribelVasquez
- Villalobos, A. y. (2020). La experiencia como forma de conocimiento. Propuesta metodológica para la creación artística desde el diálogo y la performance. *Index. Revista de Arte Contemporáneo*(10), 94 - 111. doi:DOI: 10.26807/cav.vi10.369
- Wunenburger, J. J. (2008). *Antropología del Imaginario*. Buenos Aires: Del Sol.

