

El presente texto constituye una mirada distinta a las tradicionales. Otras miradas consideran a la danza, al margen de la historia de la sociedad y fuera del entramado de las luchas que se dan entre las diversas clases sociales. Contrariamente, aquí se sostiene que la promoción de la danza folklórica en México se encuentra en el centro de las aspiraciones criollas y mestizas, que desde la creación del Estado Nación, impulsieron el proyecto de la modernidad asociado a la cultura occidental. El proyecto nacionalista explica el nacimiento de la política cultural de "rescate", proceso inconcluso y fallido. El autor nos propone las siguientes ideas:

En la danza, además de la intencionalidad del rescate para fortalecer el nacionalismo criollo y mestizo, se privilegió a quienes tenían las técnicas corporales desarrolladas para la danza artística o escénica y se les contrató en las escuelas de instrucción pública. Es decir desde el inicio se impuso las técnicas occidentales acorde con la ideología criolla o del México imaginario... Es justamente el proceso de promoción del nacionalismo, lo que le da la pertinencia social y política a la creación, es decir, al origen de las agrupaciones de danza folklórica actuales. El vehículo para fortalecer este nacionalismo, fue la educación básica.

En este sentido, la presente obra es una invitación a reflexionar nuestra identidad y nuestra cultura dancística. Pero también es una provocación para tratar de ubicarnos como sujetos en la historia de México y Chiapas.



DANZA DE LOS SHULES. Escuela primaria "5 de mayo", Terán, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 1970.

De izquierda a derecha. **Arriba:** Domingo López Sánchez, José López Ríos, Julio César Gómez Jiménez, Domingo Santos Orozco, Emiliano Sánchez Palacios, Román (7), Pedro Morales Jonapá y Naima Díaz Pérez.

Abajo: Roselver Gómez Padilla, Julio César Valdez Arévalo, Adalberto López Domínguez, Abenamar Zúñiga Chanón, Amalia Aurora Gómez Jiménez, Sergio Ríos Moguel, Efrén Cundapi Ramírez, José Luis Velázquez Escobar y Carlos Valdemar Sánchez Palacios.



LA DANZA FOLKLÓRICA EN CHIAPAS

Roselver Gómez Padilla

Juan Pablo Zebadúa Carbonell
Prólogo
Jorge Balderas Domínguez
Prefacio

LA DANZA FOLKLÓRICA EN CHIAPAS Subalternidad y apropiación



PROFOCIE

PROGRAMA DE FORTALECIMIENTO DE LA CALIDAD
EN INSTITUCIONES EDUCATIVAS 2010 - 2014



Roselver Gómez Padilla, originario de Tuxtla Gutiérrez Chiapas. Licenciado en Economía por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Maestro en Educación y Doctor en Estudios Regionales por la Universidad Autónoma de Chiapas. Ha impartido las asignaturas: Economía política, Estructura socioeconómica, política y cultural de México, Estructura socioeconómica, política y cultural de América Latina y Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Ha publicado cuentos y ensayos en periódicos y revistas de divulgación local y regional. El gusto por el arte "popular" lo ha llevado a interesarse en los estudios demológicos o folklóricos. La presente obra, es el producto de ese interés.

E-mail: rosGOPadilla@gmail.com

Portada:

Fotografía izquierda Baile: El alcaraván.
Bailarines:
Ernesto Gómez Oliveros.
Iyalí Gómez Oliveros.

Fotografía derecha. Baile: El Niño dormido.
Bailarines:
Pablo Gómez Oliveros.
Carolina Ríos Jonapá.

Fotografía:
Juan Carlos Cabrera Gutiérrez.

Diseño de portada:
Roselver Gómez Padilla

LA DANZA FOLKLÓRICA EN CHIAPAS.

SUBALTERNIDAD Y APROPIACIÓN.

ROSELVER GÓMEZ PADILLA



793.31

G764 Gómez Padilla Roselver

La danza Folklórica en Chiapas: subalternidad y apropiación / Roselver Gómez Padilla; Pról. Juan Pablo Zebadúa Carbonell; Pref. Jorge Balderas Domínguez. - - Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNACH, Facultad de Humanidades. Programa Integral de Fortalecimiento Institucional 2016

288p.

ISBN: 978-607-8459-38-4

1. Danza Folklórica – Chiapas. I. Zebadúa Carbonell, Juan Pablo, Pról. II. Balderas Domínguez, Jorge, Pref.

Primera edición 2017

Derechos reservados UNACH

Diseño de portada: Roselver Gómez Padilla

ISBN: 978-607-8459-38-4

Impreso en los talleres de:

Historia Herencia Mexicana Editorial, S. de R.L. de C.V.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México

Tel: (961) 21 20 487

Cel. 961 151 48 08

www.historiaherenciamexicana.com.mx

Hecho e impreso en México-Printed and made in México.

Ninguna parte de esta publicación podrá ser reproducida o transmitida en cualquier forma, o por cualquier medio electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, cassette, etc., sin autorización por escrito del editor titular y/o autor de la obra del Copyright.



Directorio

Mtro. Carlos Eugenio Ruiz Hernández
Rector

Mtro. Hugo Armando Aguilar Aguilar
Secretario General

Dr. Roberto Sosa Rincón
Encargado de la Secretaría Académica

C.P. José Hugo Ruiz Santiago
Secretario Administrativo

FACULTAD DE HUMANIDADES

Mtro. Gonzálo Esteban Girón Aguiar
Director

Dra. María Minerva López García
Secretaría Académica

Mtro. Rafael Burgos
Coordinador del ProDes de la DES

*¿Con qué he de irme?
¿Nada dejaré en pos de mí sobre la tierra?
¿Cómo ha de actuar mi corazón?
¿Acaso en vano venimos a vivir, a brotar sobre la tierra?
Dejemos al menos flores. Dejemos al menos cantos...
[Dejemos al menos danza].*

Nezahualcóyotl

Agradecimientos:

Al Maestro Gonzalo Girón Aguilar.

*El logro de este esfuerzo editorial, hubieses sido imposible
sin su invaluable apoyo.*

*A Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Jorge Balderas Domínguez, quienes
con su calidad académica y humana, han redimensionado el valor de
la cultura popular. El prólogo y el prefacio le dan a la danza folklórica,
un haz de luz para que salga de la penumbra donde, hasta hoy, la ha
arrinconado el desdén de los estudios demológicos.*

Dedicatorias:

A mi madre.

Amparo Padilla Aguilar

A Carlos Padilla Aguilar.

*El único Quijote que he conocido y con quien monté durante mi infancia
a un Rocinante verde de 175 centímetros cúbicos.*

A mis hijos.

Pablo, Iyalí, Ernesto y Leonardo.

Contenido

Prólogo	13
Prefacio	17
Introducción	25
Capítulo 1	39
La danza: concepto y clasificación	39
1.1. Concepto de danza	40
1.2. Lo folklórico; sensibilidad y subalternidad	43
1.3. Clasificación de la danza	48
1.3.1. Danza folklórica, el sentido de la acción	53
1.3.2. Algunas precisiones	56
Capítulo 2	61
La danza. Un breve recorrido histórico	61
2.1. El mundo antiguo	64
2.2. La Edad Media	67
2.3. El Renacimiento	71
Capítulo 3	83
La danza folklórica en México	83
3.1. La subalternidad impuesta	85
3.2. Entre la Conquista y la Independencia	90
3.3. De la Independencia a los inicios del S. XX	102
3.4. La primera mitad del siglo XX: homogeneización y apropiación	110
Capítulo 4	121
La danza folklórica en Chiapas: regionalización, apropiación y creación	121
4.1. El carácter regional de la danza folklórica	122
4.2. Las regiones en Chiapas	124
4.3. Creación y apropiación	127
Capítulo 5	139

Estado del arte sobre la danza folklórica y las agrupaciones urbanas de Tuxtla Gutiérrez.....	139
5.1. Estado del arte en Chiapas.....	152
5.2. Tuxtla Gutiérrez y sus danzas.....	158
5.3. Las agrupaciones de danza folklórica regional	163
5.3.1. Pioneras y herederos.....	166
5.3.2. Las agrupaciones	175
5.3.3. Condiciones para la práctica de la danza folklórica	180
5.3.3.1. Las agrupaciones institucionales	180
5.3.4. Formación dancística y desempeño	196
Capítulo 6	209
Los agentes y las representaciones sociales de su práctica	209
6.1. Precisión metodológica.....	215
6. 2. Los agentes	220
6.3. Representaciones sociales sobre la práctica de la danza folklórica	223
6.3.1. La identidad local y nacional sobre los hombros	224
6.3.2. Instrumento de formación integral.....	228
6.3.3. La opción para trascender.....	229
6.3.4. La benéfica adicción	231
6.3.5. La posibilidad laboral.	234
6.4. Representaciones de la danza	238
6.4.1. La tradición en ciernes.....	238
6.4.2. La danza es cultura	239
6.5. Representaciones del baile.....	241
6.5.1. El juego de la alegría.	241
6.5.2. Para jugar, la técnica.....	243
Capítulo 7	247
Veredas y desencuentro.....	247

7.1. El recorrido.....	247
7.2. Los hallazgos.....	251
7.3. El desencuentro.....	256
Fuentes consultadas.....	263
Anexos.....	287
Anexo 1.1. Estructura de la Representación Social de danza folklórica.....	289
Anexo 1.2. Estructura de la Representación Social de baile folklórico.....	290
Anexo 2. Informantes - Participantes.....	291

Prólogo

Desde las éticas y estéticas en torno a la danza

Una de las necesidades más que urgentes de los múltiples compromisos que las ciencias sociales deben tener, es la de generar nuevos horizontes de análisis que lleven a pensar en la pertinencia de los temas estudiados y analizados y, al mismo tiempo, encontrar nuevas vetas de discusión que abone al camino de muchas de las explicaciones diversas de la realidad. Es decir, dar cuenta de los procesos que, en muchos de los casos, estarían marginados por aquellos horizontes que deben de considerarse como únicos y por tanto hegemónicos.

Eso le da sentido político a las ciencias sociales, que no es más que la toma de postura que uno enfatiza cuando se pondera el emprendimiento de la búsqueda, más allá de los cánones establecidos. También de eso se trata la vida académica: de no ser condescendiente con lo que se presenta como cotidiano; como parte de una unívoca visión que todo lo engloba a un solo sentido y no deja expandir las posibilidades epistemológicas del quehacer académico.

Si todo proceso de conocimiento es político por excelencia, la persona que lo construye debe de estar en la misma sintonía de lo que genera. Al escribir una obra, uno se pone en la arena del lado político de como enuncia las cosas. Desde luego, hablo de “política” como la forma en que uno se inscribe en la percepción del mundo en colectivo y en solidaridad. De esta manera, al escribir hay que tomar posición respecto a quién, para qué y porqué se escribe. Esto es el acto político en su máxima expresión, pero no todo el tiempo se puede realizar tal cometido.

En eso tiene mucho que ver el trabajo de Roselver Gómez Padilla. Lo que nos presenta es un recorrido acucioso de la pertinencia de la danza como arte y como parte de una discusión mayor obtenida de la participación activa como parte de grupos dancísticos en Chiapas, y como un estudioso de la práctica que

conlleva discusiones en torno al papel de este arte en las esferas sociales donde incide.

El trabajo de Gómez Padilla reviste de dos importantes aristas que logran la pertinencia del trabajo. Por un lado, resalta el enfoque metodológico: el autor requiere de un distanciamiento que le permite diseccionar su propia práctica. Este enfoque utilizado permite la apropiación de formatos críticos que antepone el prejuicio de querer hablar bien de sí mismo o de su profesionalización, y ello conviene en todo esquema de investigación porque no da por sentado nada del desarrollo de la investigación y mantiene al margen cualquier indicio de parcialidad, muy sugerida muchas veces en los estudios sociales. Decimos que es importante porque nos indica que los resultados obtenidos son producto de la zapa del investigador; de la condición del “ser curioso” y de propuesta que todo académico serio debe ofrecer.

Por otro lado, la perspectiva teórica de Roselver Gómez Padilla tiene un sustento particular que hace que su trabajo sea actual y propositivo. La forma en que discute la cercanía de la danza con su apropiación corporal. El cuerpo, así, no es tan sólo un receptáculo de armonías y movimientos; ni de ritmos y músicas. Por el contrario, se impone como esencial en el arte dancístico. Es la danza, en sí.

De esta forma, el cuerpo conjuga la síntesis entre lo que la danza propone como *performance*, es decir, la estética de lo visual, con la profundidad filosófica de la encarnación de todo un discurso. Esta propuesta de Gómez Padilla la enlaza con un aparato conceptual más allá de la simple conjugación artística de la propia dinámica de la danza: lo que propone es discutir este tópico con otras estéticas como los nacionalismos y los propios grupos que tensionan su inclusión dentro de las hegemonías que prevalecen en los cotos artísticos. De ahí que la danza, entonces, a partir de la lectura de Roselver, deviene en un campo de disputa donde se pueden observar los entretejes de lo que se quiere como parte de la construcción de sentidos en el México de ahora, desde la construcción del arte de la danza y, por tanto, también

de la sociedad actual que queremos y de toda una nación como la mexicana. De esta magnitud es la trascendencia de este trabajo, y es lectura obligada para quien quiera analizar tales procesos.

Desde luego, la parte correspondiente a la persona, el autor de la obra, no desentona con la calidad del libro. Conozco a Roselver desde hace un tiempo, tan considerable para saber que su trayectoria como académico está corroborada ahora mismo, en cada campo de estudio que desarrolla en su obra. Asimismo, su calidad de amigo y compañero se posiciona en un tema que le apasiona y no duda en discutirlo en extenso. No es casual que un académico así, con la fuerza de su nobleza interior, como impulso de sí mismo, pueda dejarnos leerlo con la misma intensidad con que nos plantea su análisis. Y se agradece sobremanera. En estos tiempos, a veces muy desfavorables en las cercanías y tradiciones –por aquello de las culturas globalizadas y aparentemente hegemónicas- “leer” al autor, en su jugo, en su dilectísima identidad como artista, no deja más reseña que la eficacia de un discurso, académico, claro está, pero que en el fondo está la formidable puesta en escena de todo un universo lleno de posibilidades, únicamente medibles en la pasión de todo un sentimiento al respecto.

Si algo pudiese definir la complejidad de la obra que presento es la cercanía con que uno lee cuestiones racionales pero que no pertenecen a ese universo, sino al de las emociones. Y ahí sí, el doctor Roselver Gómez Padilla se mueve como pez en el agua, tal y como debiera ser de un híbrido como él, artista y académico. No necesariamente al mismo tiempo.

Juan Pablo Zebadúa Carbonell.
Tuxtla Gutiérrez Chiapas.

Prefacio

Los procesos rituales son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales que se interrelacionan de manera variable con otras dimensiones semióticas. Los desplazamientos kinético-coreográficos se combinan tendencialmente con música y canto, e incluso, en algunos casos, con declamación y gestualidad mímica.

Asimismo, al cuerpo actuante se le viste y se le adorna a fin de que adquiera mayor fuerza expresiva, y el escenario supone un preparación claramente semantizada.

Jesús Jáuregui (2004: 147)

El estudio de las culturas populares dentro del espacio académico ha cobrado significativa relevancia en las anteriores décadas y particularmente en los últimos lustros. En diversas disciplinas como la sociología, la antropología, la historia, así como dentro de enfoques multidisciplinarios como los estudios culturales, se ha ido revalorando gradualmente la importancia de abordar temas otrora considerados como “menores” o “no relevantes”. Desde una perspectiva teórica y epistemológica, de enorme relevancia ha resultado la aportación e influencia de Antonio Gramsci, particularmente en “América Latina” y de forma específica en México. El conjunto de intelectuales latinoamericanos como Néstor García Canclini, Gilberto Giménez y Guillermo Bonfil Batalla dieron cabida y se encargaron de propagar y difundir las ideas del autor italiano y de sus colegas y paisanos neo-gramscianos Alberto M. Cirese, Amalia Signorelli, entre otros. Así mismo, otro gran soporte para la revaloración de las culturas populares contemporáneas fue el impacto del reconocimiento tardío en occidente de la obra del teórico ruso Mijaíl Bajtín. El reconocimiento de una perspectiva estética de lo popular, con una cosmovisión propia, opuesta a la de la cultura “oficial” o hegemónica abonó en la idea de la existencia de una cultura autónoma e independiente de la esfera de la “alta cultura”.

En este marco de coordenadas teóricas se sitúa el presente estudio que el lector ahora tiene en sus manos. Por otra parte, la

anteriormente comentada revaloración de las llamadas culturas subalternas no ha sido un proceso terso o en automático, más bien se explica como un desarrollo histórico continuo con grandes disputas de poder, lleno de conflictos al interior del mismo campo académico, querellas que siguen teniendo vigencia. Por una parte, están los posicionamientos elitistas presentes en los enfoques de la “alta cultura” y las llamadas “bellas artes”, mismos que consideran a la Cultura como un nicho cerrado, cribado por la llamada “cultura legítima” en clave de Bourdieu, y por la otra, los intentos de reversión de las posiciones tradicionales al interior de las disciplinas señaladas como el llamado giro simbólico y la antropología posmoderna y semiótica dentro de la antropología; los enfoques de la llamada “historia desde abajo”, “microhistoria” e historiografía marxista en el campo de la historia; y dentro de la sociología y los estudios culturales: la emergencia de los estudios subalternos, poscoloniales y decoloniales.

En ese sentido, la propuesta desarrollada por Roselver Gómez Padilla en este libro, al analizar la relevancia, significatividad y continuidad de la experiencia dancística dentro de los grupos folklóricos de la región del sureste mexicano, particularmente en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, representa una aportación y una revaloración de una práctica presente e inscrita dentro de las culturas populares del país, probablemente, de acuerdo con las aportaciones del presente trabajo, características que comparten la mayoría de los grupos danzantes de las distintas regiones del territorio nacional.

Por otra parte, resulta sumamente significativo que el presente estudio se desarrolle en un estado del país que en sí mismo representa una muestra de la propia riqueza cultural nacional, particularmente por la presencia numerosa de población de origen étnico diverso,¹ misma que posee una variedad de lenguas vivas

1 “...en este país existen más de 62 grupos etnolingüísticos distintos y que hay grandes diferencias entre ellos, pues tienen sus lenguas propias, sus tradiciones particulares y conservan características de sus formas de vida ancestrales” (Navarrete, 2008: 8). “...los grupos indígenas chiapanecos, que representan el 28.5 de la población total de esa entidad. Lacandones, tojolabales, choles, tzeltales, tzotziles jacaltecos, kanjobales, mames, mochos,

sumamente significativas.² En ese sentido, la riqueza lingüística y cultural del país y del estado de Chiapas obedece en parte, a que “cada lengua refleja una cosmovisión, un modo de pensar y una cultura únicos. Cada lengua representa una manera singular de percibir y expresar la experiencia humana y su concepción del mundo” (Jáuregui, 2004:145). Sin embargo, esta circunstancia que Bonfil Batalla explicaría en términos de la persistencia del México profundo co-existiría en confrontación con el México imaginario, que desde los siglos anteriores y a nivel nacional pugna por dejar atrás tales vestigios con la llamada des-indianización³ constante, misma que posee mayor fuerza en el contexto urbano, y que a su vez tiene aliados en las industrias culturales del país, específicamente en el llamado Proyecto Televisa o en su versión dual: Televisión Azteca.

Hay que remarcar que el hecho de que México sea un país pluricultural obedece a la existencia de los grupos étnicos indígenas, además de reconocer la influencia de “una amalgama de elementos autóctonos con rasgos provenientes de las regiones mediterráneas, asiáticas y africanas,” aún es posible encontrar todavía en ellos,

“una matriz de cosmovisión claramente ‘preuropea’” (Jáuregui, 2004: 144). Así mismo, al hablar del patrimonio intelectual como principal legado de los grupos indígenas, nos referimos con ello, a su memoria colectiva, que por otra parte, “constituye el más

zoques y motocintlecos, son los grupos étnicos que habitan actualmente Chiapas, muchos de ellos herederos de la cultura maya [...] se [destacan] algunos aspectos de la riqueza cultural que conservan estos grupos, como la vigencia de 22 lenguas indígenas (Nolasco, 2015).

2 “En la actualidad se hablan aproximadamente unas 5,100 lenguas en el mundo. Poco menos del 99 por ciento de ellas son nativas de Asia y África, el Pacífico y de los continentes americanos, mientras que sólo el 1 por ciento tiene origen en Europa. En Nigeria, por ejemplo, se han registrado más de 400 lenguas; en la India 1,682; y hasta la diminuta Centroamérica se jacta de tener 260 [...] Sin embargo, muchos indicadores sugieren que, dentro de una generación o dos, sobrevivirán no más de 100 de estas lenguas (Sachs, 1996: 377).

3 Un componente de este proceso de des-indianización es la desaparición de las lenguas, mismo que a su vez, conduce a la disminución de los instrumentos de comunicación intercultural y al empobrecimiento de la diversidad: “Varias de las lenguas indígenas entran en la categoría de “amenazadas”, en la medida en que la mayoría de los niños ya no las aprenden de manera natural. Están, así, en peligro de extinción, debido a la falta de hablantes jóvenes, que se han asimilado a las lenguas metropolitanas —que son lenguas “de prestigio”—, que los convierten en “agentes culturalmente más dinámicos” y económicamente más exitosos” (Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, 1997: 216).

importante y frágil de los recursos ‘no renovables’ de México, ya que tiene como sustento principal la mente y el corazón de sus portadores” (Jáuregui, 2004: 144). Hay que remarcar que ese patrimonio no se fundamenta necesariamente en los cánones de la escritura, característica que comparten algunas de las culturas populares, en algunas tiene fuerte peso la tradición oral por un lado, y específicamente, la relevancia de la lengua como su “atributo cultural más importante” (Jáuregui, 2004: 145). En otras es relevante el peso de los textos verbales en la transmisión y reproducción de la cultura. También, existen sociedades con una mitología formal muy fuerte y otras en donde ésta sólo permanece de manera implícita, a través de lenguajes no verbales, por ejemplo en el de la danza:

Los propios movimientos corporales, al realizarse en un registro estético que los contrasta con la cotidianidad, se convierten en un ámbito *sígnico*. Así todos los detalles de la práctica ritual están cargados de significación —si bien ésta opera de manera implícita— y se combinan para producir un mensaje global (Jáuregui, 2000: 147).

Por otro lado, la mirada elitista de la cultura pretende dejar “fuera” las distintas expresiones de la llamada cultura popular, o al menos colocarlas en un lugar distinto y distante. Responde a una lógica y perspectiva vertical excluyente de distintos bienes culturales. Por una parte, se les niega el reconocimiento como manifestaciones artísticas por derecho propio para ponerles las etiquetas de “folkloricas”, “artesanías”, “danzas populares”.

Es una cuestión que no alude únicamente a criterios de clase o de distinción en un contexto nacional, detrás hay un trasfondo cultural de largo aliento, eurocéntrico y etnocéntrico, mismo que ha sido reproducido por las élites políticas y económicas que han dominado al país desde su conformación como tal. Hay elementos de discriminación *in situ* y formas veladas y abiertas de racismo contra lo popular y específicamente contra lo indio. Un ejemplo empírico reciente de la persistencia de esta posición elitista de la cultura, se escenificó a raíz de la muerte reciente del cantante Juan

Gabriel, particularmente la polémica alimentada por el ahora ex director de TV UNAM y en aquel momento ex empleado de Televisa, quien en un artículo periodístico⁴ fustigó su rechazo al artista por considerarlo naco.⁵ Ese incidente reavivó la polémica desatada en 1990 dentro del medio cultural mexicano a raíz de la presentación del artista en el Palacio de Bellas Artes. Ese evento en aquel momento, significó para el periodista cultural Víctor Roura un ejemplo de degradación: “Bellas Artes fue momentáneamente un Palenque...”, o por el lado contrario, de reposicionamiento de un artista al cual Carlos Monsiváis había considerado en 1981 como “institución” nacional por haber triunfado en un mundo masculinizado, y que a raíz de aquella polémica señaló: “Y creo que la atroz industria cultural de hoy también producirá figuras, símbolos, emblemas, formas lingüísticas que, asimiladas y ‘reconvertidas’, serán parte de la genuina cultura popular” (Del Moral, 2014).

Dentro de esta perspectiva, el trabajo de Roselver Gómez Padilla pretende reposicionar una expresión artística popular, como es la danza folklórica, en la cual se encuentran presentes elementos que tienen sus raíces y vínculos simbólicos con las culturas étnicas regionales. Un ejemplo de ello, es el hecho de que la mayoría de los nombres de las agrupaciones dancísticas analizadas en este trabajo aluden a referencias lingüísticas de diversos grupos étnicos nacionales. Por otra parte, en la indagatoria empírica y bibliográfica sobre de la historia de las principales agrupaciones del estado y de la región de Tuxtla Gutiérrez, se logra entender que dentro de las iniciativas de los fundadores de los primeros grupos de baile estaba y está presente el interés de retomar, rescatar y en cierta medida buscar una variante de la experiencia dancística

4 http://www.milenio.com/firmas/nicolas_alvarado_fueraderegistro2/Soy_uno_de_los_poquisimos_mexicanos_que_no_asumen_a_Juan_Gabriel_como_un_idolo_18_802299773.html

5 En el citado artículo escrito por el exfuncionario de TV UNAM señaló “Mi rechazo al trabajo de Juan Gabriel, es pues, clasista”. “Carlos Monsiváis teorizó que lo naco era lo sublime fallido, o más precisamente: lo que a través del ojo racista y clasista no alcanza los criterios de lo que Occidente caucásico llama sublime” (Berman, 2016).

original. Aunque es claro que los resultados invariablemente conducen a una versión mestiza y urbana de las danzas originales, el impacto en la recepción, promoción y difusión de las expresiones artísticas puestas en los más diversos y variados escenarios, constituyen nuevas formas de expresión de las culturas populares a nivel nacional. Hay que remarcar a su vez, que el Estado mexicano contemporáneo:

...no es un heredero lineal de las sociedades prehispánicas, cuyas lenguas actuales no son oficiales ni sus sistemas políticos, ideológicos, religiosos y culturales forman parte de la llamada "cultura nacional" que, en líneas generales, puede ser considerada como una variante regional de la tradición occidental aunque existan "interferencias" de rasgos prehispánicos. La supuesta continuidad es más ilusoria que real, aunque suela ser esgrimida como un antecedente fundacional de la actual configuración política y cultural mexicana (Bartolomé, 2004: 160).

Por otra parte, inicialmente el proceso creativo de los bienes simbólicos como las danzas en el México prehispánico, se desarrollaron contextos estéticos culturalmente específicos:

Las formas, los colores, las imágenes, los símbolos que maneja el creador de una obra de arte provienen de la tradición cultural de la sociedad a la que pertenece; ello hace que pueda ser mejor comprendido y apreciado entre los miembros de su propio grupo. A pesar del individualismo de todo creador, su obra está definitivamente influida por su cultura (Bartolomé, 2004: 161).

En ese sentido, queda claro que toda conciencia estética se desarrolla dentro de un marco social específico, pero a su vez, el arte tiene la rara capacidad de comunicar emociones aún a personas ajenas a la cultura en la cual se ha desarrollado, este a su vez, cumple con el papel de ser un elemento de comunicación intercultural (Bartolomé, 2004). Así mismo, la creación artística ha pasado por un proceso de especialización de la producción de tales

bienes, en la tradición civilizatoria "occidental" con sus múltiples variantes, pero de forma no exclusiva, dado que en la mayoría

de las grandes sociedades urbanas a lo largo de la historia se ha dado una progresiva especialización de la división del trabajo. En las sociedades prehispánicas la posición social de los artistas era reconocida y valorada. Sin embargo, con la conquista se produjo un desplazamiento y abandono de la vida urbana por parte de los grupos indígenas para ser convertidos de manera masiva en “campesinos”. A su vez, el desplazamiento de los creadores a la vida rural, espacio social con un menor nivel de especialización, supuso un refugio de la creación artística en el ámbito de la vida cotidiana de las comunidades rurales. En ese sentido, se produce una interesante simbiosis, una amalgama entre arte y vida cotidiana:

Cuando no existe una definida especialización, lo que llamamos arte es patrimonio de todos los habitantes de una comunidad indígena. Tanto los objetos utilizados en la vida cotidiana, como aquellos destinados a fines ceremoniales, reflejan las normas estéticas de la sociedad y ello se hace visible en sus construcciones materiales (Bartolomé, 2004: 163).

Con la conquista se produjo una división: el ámbito rural fue el proveedor de bienes a la ciudad, además de productor y reproductor de las tradiciones culturales, y las ciudades fueron entonces espacios orientados hacia una occidentalización no sólo material sino también simbólica. Pero de acuerdo al presente estudio, la incorporación de la danza folklórica como elemento significativo de las culturas populares urbanas implicaría un retorno de los elementos inicialmente desplazados de la ciudad al mundo rural, y desde ese contexto, nuevamente retornados al espacio urbano. Y de manera similar a cómo se presenta en el contexto indígena:

El arte [de la danza popular] no [sería] entonces un fenómeno autónomo dependiente de la exclusiva sensibilidad de un creador: [sería] un hecho social colectivo. Ello no supone adjudicarle un carácter masificado, sino ubicarlo en términos del contexto en el cual surge [,] se desarrolla [y se representa] (Bartolomé, 2004: 163, corchetes míos).

En ese sentido el papel de los informantes de este texto, y a su vez participantes del fenómeno de la danza popular, tiene que

ver con el despliegue y la recreación de una actividad característica que es en sí misma un hecho social colectivo. Esta actividad es llevada a cabo desde hace varias décadas, como una labor continúa y persistente, la mayoría de las voces consultadas están ligadas al campo educativo en su labor como docentes, y a su vez, el autor de este libro forma parte activa de esa comunidad.

Esta última cuestión establece una dualidad también presente en este texto: el autor sujeto-investigador es, a su vez, participante activo de la experiencia dancística por varias décadas. De manera similar a varios de sus informantes, la práctica de la danza atraviesa y fusiona los horizontes del ámbito de la vida cotidiana, del laboral y del ocio. Esto último, coincide a su vez con la experiencia propia de la expresión artística indígena. De esta forma, la danza folklórica en la perspectiva de este trabajo, termina por convertirse en un proyecto de vida para los actores participantes e informantes clave, y de manera singular para el autor de este libro, y no sólo de manera personal, sino también familiar e incluso generacional. Si Frida Kahlo tituló una de sus obras como ¡Viva la vida! que bien podría significar el sello personal de la artista, actualmente ícono del feminismo mundial, el autor de este libro podría cerrarlo diciendo: ¡Viva la danza! que al final de cuentas, antes y ahora seguiría siendo una fiesta significativa y popular.

Jorge Balderas Domínguez
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Introducción

Como toda inquietud que nos orilla a buscar el sentido del mundo, nuestro mundo, el inmediato, el asequible tanto física como intelectualmente, desde niños lanzamos una serie de preguntas a quienes nos rodean ¿Por qué esto? ¿Por qué lo otro? Si a quien preguntamos -porque las respuestas siempre las tiene el ser humano- tiene tiempo, conocimiento, espacio, paciencia y disposición seguramente las respuestas llegarán pronto. En condiciones contrarias, la respuesta puede ser el silencio y que, como en este caso, puede prolongarse hasta lustros.

Andando el tiempo, nos percatamos que tanto las preguntas como las respuestas ni son tan fáciles de elaborar ni fáciles de responder. En el mundo del arte esta circunstancia es más apremiante todavía, porque el arte a menudo se le etiqueta de subjetivo y por tanto de abstracto, inasible y hasta inefable para los legos. Por supuesto que esta mirada sobre el arte, es establecida por la concepción del arte como producto del esfuerzo creador individual y del sujeto artístico solitario. Esta mirada es la que ha permeado el análisis del arte en general y de la danza en particular.

Sin embargo, este trabajo de investigación se fundamenta en la idea contraria; que no hay arte construido en solitario y desde la soledad, sino desde las relaciones sociales en las que el ser humano se desenvuelve desde su nacimiento. Estas relaciones sociales, por tanto, se encarnan en el ser humano, se objetivan, se convierten en gesto y mirada; en modos de andar y de estar; en modos de trabajar y descansar; en modos de acariciar y enamorar; en modos de orar y de acercarse al universo. Modos estos de los que se apropió el arte, visto solo desde la estética. Estos modos se objetivaron en la música, la pintura, el teatro y la escultura entre otras artes. Pero además, estos modos, también tienen una historia que, hasta hoy, sólo ha sido contada desde la imposición de Europa occidental.

Y fue sobre uno de esos modos, el de danzar, sobre el que hice la pregunta inicial que orientó los primeros pasos de este trabajo de investigación. La pregunta fue formulada hace más de veinticinco años. La pregunta para mí era simple, porque suponía, en esa época, *que todos saben lo que hacen* pero no es así. Durante varios años y en distintos grupos de danza folklórica, la respuesta era la misma: *no sé, así nos lo han enseñado*. La pregunta era ¿Por qué hacemos este balanceo con las rodillas y la cadera, con los pies anclados al piso, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda y al mismo tiempo acompañando el movimiento con el machete en la mano derecha? La respuesta siempre fue la misma...el silencio o un encogimiento de hombros que en la cultura chiapaneca, significa un *al saber*. Este encogimiento de hombros, es una expresión corporal que denota una desconocimiento del tema, acompañado con un tono de desdén como enfatizando un *no me interesa*.

Ante tal situación, la pregunta se transformó en la búsqueda del sentido de la práctica de la danza folklórica, lo que a su vez, nos orilló a la búsqueda sobre otros senderos. De este modo, los esfuerzos se encaminaron por las veredas recorridas por otros; es decir, se empeñaron en hacer acopio de la información escrita sobre la danza folklórica. Esto es, se sistematizó el Estado del Arte.

La lectura de los materiales, fue demarcando tanto temáticamente como espacialmente el trabajo de investigación. Así, de todas las formas dancísticas, sólo hubo interés en estudiar a la denominada danza folklórica y a los bailes así también calificados. La segunda demarcación, se fundamentó en el vacío de información, es decir de investigaciones sobre la danza folklórica en el área urbana. Los estudios sobre la cultura dancística folklórica se refieren, en la mayoría de los casos, a las culturas cercanas a lo rural, bajo el supuesto de que allí los cambios son relativamente más lentos. No obstante, la danza folklórica se ha desarrollado más en el área urbana.

Este es el caso de las agrupaciones de danzas y bailes folklóricos regionales, cuya fundación coincide con el flujo migratorio del campo a la ciudad para el caso de Chiapas. Además, la sobrevivencia de estas agrupaciones solo pueden darse en las áreas urbanas, pues el flujo de información, es más acentuado en las ciudades más urbanizadas lo que potencializa la capacidad de las agrupaciones para ampliar el repertorio. Adicionalmente, la necesidad de desarrollarse en la ciudad, se debe a que la mayoría de las agrupaciones independientes se ha impuesto como objetivos, la investigación, recreación y difusión de la cultura dancística local, regional y nacional. De manera tal que en función de los objetivos, sobre todo de recreación y difusión, los espacios ideales para las agrupaciones de danza están en las áreas urbanizadas del país. Por tal circunstancia, Tuxtla Gutiérrez significó el espacio ideal para este estudio.

Por otro lado, en los últimos cincuenta años, el mundo ha sufrido un formidable crecimiento económico que se ha expresado en una acelerada urbanización. México, Chiapas y Tuxtla Gutiérrez no han sido excluidos de esta tendencia de organización económica y cultural. Ello ha implicado entre otras cosas la pérdida de autonomía por parte de los sujetos para recrear la cultura local, es decir el sentido de la vida ligado a su contexto. No obstante, en las áreas urbanas también se han instituido alternativas para construir, mantener y recrear la cultura local, regional y nacional. Una de esas alternativas, es la práctica de las danzas y bailes folklóricos. En Tuxtla Gutiérrez, esa práctica se ha establecido a través de los autodenominados Grupos, Conjuntos, Compañías y/o Ballets de Danza Folklórica y que, con la finalidad de agilizar el discurso, en este texto se les denominará con el nombre genérico de *agrupaciones*.

Así mismo, en el transcurso de la investigación y la interpretación de los *slogans*, los programas de mano y las observaciones *in situ* se evidenció que las agrupaciones de danza folklórica se han comprometido con la difusión, recreación,

administración de materiales y saberes de la diversidad cultural, en el ámbito de las danzas y bailes folklóricos de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas y México. ¿Por qué? ¿No es acaso responsabilidad del Estado y sus instituciones, dado el carácter nacionalista del Estado burgués actual? Esta nueva situación nos obligó a replantear la pregunta de investigación, la cual derivó en: ¿Qué significa para los agentes, su propia práctica?

En consecuencia, el centro de atención se desplazó hacia lo que los agentes han construido sobre la práctica de las danzas y bailes folklóricos. Lo cual nos permitió plantear el objetivo central de la investigación: identificar y analizar las representaciones sociales sobre la práctica de danzas y bailes folklóricos. A su vez, este objetivo obligó al planteamiento de otros más específicos como: a). Caracterizar el origen, formación académica y condición social de los bailarines que forman parte de las agrupaciones; b). Describir el origen y la trayectoria de las agrupaciones y, c). Identificar, analizar y sintetizar los significados que atribuyen a la práctica, a la danza y al baile, los bailarines de las agrupaciones de danzas y bailes folklóricos en el área urbana de Tuxtla Gutiérrez Chiapas.

No obstante, aunque ya estaba definido el objetivo, el abordaje del objeto de estudio requería de exigencias metodológicas básicas. En primer lugar una teoría que englobara tanto la práctica de la danza folklórica como al bailarín mismo. Puesto que el bailarín es el que encarna tanto el proceso social, como la historia del grupo social al cual se adscribe. En segundo lugar una estrategia de acercamiento a los agentes-participantes de la investigación. En el primer caso, se apeló a la matriz disciplinar de la Sociología. La matriz disciplinar, en la segunda clase de componentes, *compromisos compartidos con creencias en modelos particulares y categorías*, nos permitió ubicar, para el caso de la Sociología, las posiciones teóricas que sostienen la existencia de Estructuras Sociales. Las teorías de esta matriz, sustentan desde el determinismo de la Estructura Económica

sobre la Estructura Ideológica, atribuible a Marx, La Teoría del Campo de Bourdieu, La Teoría de la Estructuración de Giddens, La Teoría del Imaginario Social de Castoriadis hasta la Biopolítica de Foucault. Asimismo, la teoría que fundamentó el análisis de las representaciones sociales, se basó en la propuesta de Jean-Claude Abric.

Además, la Matriz Disciplinar, se fundamenta en la epistemología de *Construccionismo Social*, el cual sostiene que las estructuras sociales son construidas por los agentes sociales, aunque aquellas tienen un carácter coercitivo, en la medida que las construcciones de los estratos sociales hegemónicos imponen su visión del mundo sobre los estratos subalternos.

Respecto de la estrategia de acercamiento a los agentes-participantes, se partió de la consideración de que los procesos cualitativos de investigación, como este, son recorridos permanentes de ir y venir y nunca de manera lineal. El pensamiento humano, durante el proceso de investigación social, debe aprehender objetos discernibles, móviles y en permanente cambio, dado que son productos de la actividad humana. Incluso, el objeto seleccionado es, desde la elección, precisión y justificación, producto de un espíritu que a lo largo del proceso de investigación también cambia. Es decir, se trata de una relación dialéctica, donde sujeto y objeto de conocimiento se transforman durante el proceso de investigación. Lo cual no significa que el proceso se atrofie, sino que se vaya ajustando y profundizando en la construcción del conocimiento.

En este sentido, el objeto de estudio es una construcción de sujetos activos y por tanto la información obtenida en esta investigación, es una construcción social. Razón por la que la metodología no podía más que basarse en esta aseveración: el mundo de los agentes-participantes es un mundo construido. De aquí que el trabajo se haya abordado a partir de la fenomenología de Alfred Schütz (2003). En esta perspectiva, es obligado

establecer el contexto en que se dan las relaciones sociales. Es decir, se debe recurrir al mundo concreto en que los sujetos se desarrollan y se construyen. Por lo tanto, fue obligado el análisis de la rutina, de la vida cotidiana, en este caso de la práctica de la danza folklórica regional.

Después de establecer tanto los objetivos de la investigación como los presupuestos teóricos y metodológicos, se hizo necesario hacer una breve descripción del contexto histórico y la época actual a nivel macro y su relación con la corporeidad, es decir, con el ser humano y la práctica de la danza folklórica. En este sentido, sostenemos que en la fase civilizatoria actual, se encuentra asentada la idea general del ser humano como *homo clausus*⁶, producto del proceso descrito por Norbert Elías (1987). Esta fase se encuentra ligada al desarrollo del capitalismo. Asimismo, en esta fase, eurocéntrica, occidental, denominada globalización, el imaginario del cuerpo está sometido a procesos de homogeneización, que van desde la imposición de modelos corporales por la vía ideológica, hasta las cirugías estéticas que concretan la visión de Occidente. Los procesos de homogeneización cultural implican la dimensión corporal, además de pretender la eventual desaparición de expresiones culturales conectadas a espacios y formas de vida concretas. Estas formas de vida son las que fundamentan y producen las disposiciones físicas, técnicas e intelectuales, es decir *habitus* encarnado, que a su vez, evidencia la pluralidad de culturas, a través de las distintas expresiones corporales.

En cuanto a la danza folklórica, esta representa la posibilidad de expresar o ilustrar la existencia de las distintas culturas, las distintas maneras de vivir el cuerpo y el arte. Pero

⁶ La idea del individuo aislado de que es un *homo clausus*, un mundo cerrado en sí mismo que en último término existe en completa independencia del ancho mundo exterior, determina la imagen del hombre en general. Todos los demás individuos se nos presentan también como *homo clausus* y su núcleo, su esencia, su auténtico yo se manifiesta, en todo caso, como algo que está encerrado en su interior, aislado del mundo exterior y de los demás seres humanos por medio de un muro invisible (Elías, 1987: 34).

también es el motivo por el cual se la invisibiliza o se coloca en los análisis en un segundo plano. La danza folklórica existe, pero no tienen un sustrato social, afirman unos; representamos a la cultura popular contestan otros.

Por otro lado, la mayoría de los estudios sobre la danza refieren a la danza clásica, a la danza moderna o a la danza contemporánea. Las investigaciones normalmente son realizadas por ex bailarines de ballet clásico o moderno. Es decir, son estudios vistos desde el “arte”, obviamente, desde el arte culto y fino, el cual, en la Introducción a la obra Sociología y Cultura, Néstor García Canclini (1990) sostiene que en la producción y el consumo de bienes simbólicos, el “arte culto” corresponde a la estética de la burguesía:

Diremos, por lo tanto, tomando en cuenta la obra total de este autor [Bourdieu], que el mercado de bienes simbólicos incluye, básicamente, tres modos de producción: burgués, medio y popular. Estos modos de producción cultural se diferencian por la composición de sus públicos (burguesía/clases medias/populares), por la naturaleza de las obras producidas (obras de arte/bienes y mensajes de consumo masivo). Pero los tres sistemas coexisten dentro de la misma sociedad capitalista, porque ésta ha organizado la distribución (desigual) de todos los bienes materiales y simbólicos. Dicha unidad se manifiesta, entre otros hechos, en que los mismos bienes son, en muchos casos, consumidos por distintas clases sociales. La diferencia se establece, entonces, más que en los bienes que cada clase se apropia, en el modo de usarlos. (García Canclini, 1990: 16).

Así pues, el acceso a los bienes simbólicos está relacionado con la posición social o en todo caso por las posibilidades de acceso a la cultura en general que, en México, en los años cincuenta, el acceso era más selectivo. Por lo que es comprensible que solo quienes tuvieron acceso a la academia, tienen las posibilidades de producir obras dancísticas y, adicionalmente, el *habitus* para escribir y reproducir su idea respecto del arte, la cual se corresponde con la reproducción de la estética burguesa.

Esta circunstancia explica por qué la estética⁷ burguesa ha impuesto su discurso al calificar a las demás expresiones dancísticas como artesanales. Tal es el caso de la danza folklórica en general. Quienes escriben sobre la danza, lo hacen desde la mirada occidental y burguesa al considerar al arte desde la soledad del sujeto individual. Así se “Crea la ilusión de que las desigualdades [en las prácticas culturales] no se deben a lo que se tiene, sino a lo que se es. La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como “dones” o cualidades naturales, no como resultado de un aprendizaje desigual por la división histórica entre las clases” (García Canclini, *ibid*: 18).

La estética burguesa en México ha olvidado precisamente el trasfondo histórico de donde se nutrió la danza moderna y contemporánea; La Revolución Mexicana. Esta, fue impulsada por las clases populares y fue la fuente de inspiración para el nacionalismo que se expresó en la pintura y en la danza. No obstante, cuando se trata de analizar las prácticas dancísticas populares, la estética burguesa se ha centrado en la imposibilidad de considerarlas arte y, al mismo tiempo, concentran sus esfuerzos analíticos en la *perversión y deformación* de que han sido objeto las danzas de las culturas originarias por parte de los *ballets folklóricos*. Hasta hoy, es sumamente escasa la

7 En la presente obra se adopta la postura de Katia Mandoki (1994), quien se pregunta ¿Qué es la estética? A la cual responde: Por su etimología griega [...] se refiere al sujeto de sensibilidad o percepción (*aisthe*, percepción o sensibilidad, y el sufijo *tes*, agente o sujeto) y no una categoría particular de objetos, como es su uso común. Se le da el crédito a Baumgarten en su *Metafísica* de 1739, donde la palabra estética aparece por primera vez y se refiere a la “ciencia del conocimiento sensible” [Así pues] definiremos a la estética como la facultad de sensibilidad del sujeto y no como estudio del arte y lo bello [...]. [En este sentido] La sensibilidad es una facultad del sujeto nunca del objeto. Por ello se puede hablar de objeto estético sólo en función del sujeto que se relaciona, desde su facultad sensible, es decir en tanto sujeto estético para un objeto. El sujeto estético es sensible al arte y lo bello, pero también está expuesto a lo mezquino y lo grandioso, a lo grotesco y a lo elegante, a lo vulgar y lo fino. [...] El arte no agota a la producción estética, ya que, como poéticas, encontramos a las poéticas populares llamadas artesanías y folclor y a las poéticas de masas en la televisión y el cine. La producción estética puede hallarse, además de la poética, en la prosaica como la moda, el turismo, las tácticas de la presentación de la persona, algunos aspectos del deporte, de la tecnología y de la política [...]. (Mandoki, 1994: 63, 64, 65 y 70).

investigación sobre la práctica de la danza folklórica desde dentro, esto es, desde los agentes involucrados.

Por todo lo anterior, es necesario aclarar que la inquietud para abordar el análisis de la práctica de la danza folklórica, no está inspirada en la nostalgia, ni en la utopía de salvar el pasado, como a menudo piensan quienes no comparten el gusto por esta actividad. Por el contrario, es la presencia constante en el sistema educativo básico y medio, así como en múltiples eventos; festivales culturales, ferias nacionales e internacionales de libro, congresos académicos y científicos, festividades patronales, congresos turísticos, etcétera, durante todo el año y a lo largo y ancho del país, lo que impulsó la investigación.

Además, continuamente se organizan encuentros nacionales de grupos de danza: verdaderos festivales que, dependiendo de la capacidad de gestión de los Directores-coreógrafos, logran financiamiento público, aunque sea parcialmente. Por ejemplo, en los primeros días de febrero de 2016, el Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla Gutiérrez, se desplazó a Pueblo Viejo, Veracruz, al Mitote Folklórico Nacional, donde participaron dieciocho grupos de danza folklórica, pertenecientes a quince estados. En marzo se llevó a cabo el XXXIV Congreso Nacional de la Asociación de Coreógrafos Folkloristas de México en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Mientras que en marzo, también de 2016, en Pinal de Amoles, Querétaro, se realizó el Congreso Nacional de Huapango, organizado por el municipio.

Las respuestas a esta dinámica no son tan sencillas de encontrar. Esta investigación representa apenas un grano en la playa de la llamada Danza Folklórica. Pero que en tal grano de arena están contenidos procesos identitarios y oportunidades para trascender la vida ciudadana de un sector social urbano que, aunque sueñe aún con el campo, encuentra en la danza una extensión de su cultura y un mecanismo para anclarse en la historia local y regional.

En otro orden de ideas, el trabajo que aquí se expone no hubiese sido posible, sin la colaboración de los directores-coreógrafos de las agrupaciones dancísticas. Desde los primeros intentos para establecer un calendario de actividades, para la aplicación de cuestionarios, observaciones y entrevista, evidenciaron su interés por la necesidad de contar con información sistematizada sobre la práctica de la danza folklórica, hasta hoy ausente en Chiapas y Tuxtla Gutiérrez. La disposición que mostraron los directores-coreógrafos también se explica, porque son docentes en el sistema educativo formal y sus actividades académicas incluyen la búsqueda de información sobre la danza folklórica.

En este sentido, el presente trabajo contribuirá a esclarecer el camino por el cual llegó a Chiapas la danza folklórica que practican las agrupaciones urbanas.

Antes de ofrecer un panorama del contenido de este trabajo, cabe aclarar que la mayor parte del material teórico-conceptual está referido en pies de página. La razón fundamental es que los lectores potenciales de este material, cuya formación no es especializada en las ciencias sociales, puedan continuar la lectura sin que encuentren obstáculos conceptuales y para los lectores especializados, encuentren a mano las referencias pertinentes.

A continuación describiremos sucintamente el contenido de esta sencilla pero apasionada labor de sistematización de la práctica de la danza folklórica en el área urbana de Tuxtla Gutiérrez y de su institucionalización en Chiapas.

En el primer capítulo se hace una propuesta de clasificación de la danza, cuyo criterio es la intencionalidad del cuerpo y no de la técnica como comúnmente se hace desde la academia. Así mismo, se conceptualiza lo folklórico desde el punto de vista sociológico y no desde la estética. En el segundo capítulo, se hacemos un breve recorrido histórico de la danza, desde

la Antigüedad, la Edad media y el Renacimiento; condición obligada, dado el fenómeno histórico de la conquista que destruyó el pasado escrito de las culturas de “América” y la imposición de la mirada del conquistador. En el capítulo tres, se realiza una reseña histórica de la danza folklórica en México. Se enfatiza en la relación de la danza y las condiciones económicas, sociales y políticas que están alrededor, y que explican de algún modo los cambios en las danzas y los bailes. Tal reseña incluye una revisión del carácter subalterno que se atribuye a la danza folklórica. El recorrido parte de la Conquista hasta mediados del siglo XX.

En el capítulo cuatro, se analiza el concepto de “regional”. Concepto asociado a la danza folklórica en el imaginario social. En este apartado se exponen los criterios relacionados con la regionalización y se hace la propuesta del concepto de *Región Imaginada*. Este concepto se fundamentó en el análisis del proceso histórico de México, concretamente en la política de *rescate* que implementó Estado mexicano de principios del siglo XX, cuya intención era fortalecer el nacionalismo mestizo. Así mismo, el concepto de *imaginada* se fundamenta en la propuesta de Guillermo Bonfil Batalla en su obra *México Profundo*. De este mismo autor, también tomamos las herramientas conceptuales de su *Teoría del Control Cultural*. Estas herramientas nos permitieron explicar el carácter creativo de la cultura dancística folklórica de Chiapas y de Tuxtla Gutiérrez y, al mismo tiempo, posibilitaron la propuesta de regionalización de la creación dancística a partir del proceso de *apropiación de la cultura*.

En el capítulo 5, se explicita el proceso de búsqueda de información respecto de los estudios sobre la danza folklórica. Se describe *El Estado del Arte* tanto a nivel nacional como estatal y local. La sistematización de esta información nos permite asegurar que el interés de las instituciones académicas y oficiales, respecto de la danza folklórica, se esfumó en los años cincuenta del siglo pasado, a excepción del Fondo Nacional

para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), que en los años setentas intentó catalogar las danzas del país. Esfuerzo que se truncó, pues solo se hizo una publicación; sobre Chiapas, afortunadamente. Por lo anterior, podemos asegurar que el presente trabajo es pionero, tanto a nivel nacional como local, porque sistematiza los saberes de los agentes sobre su propia práctica. Saberes que no son evaluados desde un observador exclusivamente externo. Estos saberes se expresan en la capacidad organizativa, de gestión, de creación, formación dancística y difusión de la cultura. Saberes que se describen en este capítulo.

En el capítulo 6, se describe sucintamente la teoría de las representaciones sociales y se especifica el procedimiento analítico de las representaciones construidas por los agentes. Además, se caracteriza socialmente a los agentes-participantes y se exponen los resultados de las representaciones sociales construidas respecto de su propia práctica, sobre el concepto de danza y el concepto de baile.

Finalmente en el capítulo siete, con el propósito de esclarecer el procedimiento de investigación, se describe parte del recorrido, los hallazgos y un desencuentro. Este último constituye, desde nuestro análisis, la contradicción histórica del mestizo. Angustia existencial que sin que lo reflexione, se hecho carne y acto a través de su gusto por la danza folklórica regional. Desencuentro que se expresa en la invisibilización de las danzas de los pueblos originarios, que en Chiapas, no son pocos.

Antes de finalizar la presente introducción, conviene proporcionar una descripción de las ideas que sostienen tanto el análisis como los resultados de la investigación que propició el texto que tenemos en las manos.

En primer lugar, respecto a la producción de los bailes, aseguramos que estos, no son resultado de la “creatividad” subjetiva. La creatividad fue potencializada por cuatro

elementos socioculturales que se conjugaron: 1) la búsqueda de identidad de la población mestiza de Tuxtla Gutiérrez y los inmigrantes del campo, estratos sociales subalternos, cuyos descendientes y practicantes de la danza folklórica aún hoy día, añoran el terruño original; 2) la utilización y difusión de la marimba como instrumento oficial; 3) la imposición de técnicas corporales vinculadas a la danza académica -ballet folklórico- y, 4) la apropiación de la cultura indígena; la vestimenta y la expresión corporal. Los cuatro elementos tienen como trasfondo la búsqueda de identidad del *México Imaginario*. Búsqueda que inevitablemente propició la imposición de las expresiones corporales académicas, a partir de la política de rescate y difusión de la danza moderna en Chiapas.

En segundo lugar, y en consecuencia de la afirmación en el párrafo anterior, fue la creatividad excelsa, impuesta por el Estado, que dio origen a los bailes mestizos de Chiapas y Tuxtla Gutiérrez en concreto. Creatividad por otro lado, que es despreciada por los intelectuales académicos, que aún mantienen la idea esencialista sobre la cultura dancística, como si la actividad humana pudiera encerrarse en un recipiente. Tal es el caso de los resultados del FONADAN (1970: 77,80) en cuya clasificación, ubica a las creaciones de los bailes y danzas de Chiapas, como *bailables y hechizas* así como *danzas espurias* o *como producto degenerado del movimiento nacionalista* [cursivas mías] por lo que no las consideró en el catálogo. Como puede observarse, de la propia consideración, de no haberlas registrado, por no ser originales, es lo que permite sostener que son arte y no artesanía. Además, la mayoría de las agrupaciones, sobre todo, las independientes, practican de manera continua tres horas los viernes, cuatro horas los sábados y hasta cinco o más, los domingos. Lo cual significa, en primer lugar, que el proceso de aprendizaje constituye un fenómeno planificado y con estrategias de enseñanza concretas, dependiendo del baile o danza, lo cual demuestra que de espontánea no tienen nada.

Así pues, la mayoría de las danzas y bailes de Chiapas y Tuxtla no tienen un referente en la actividad productiva. Esta misma circunstancia, de haber sido creaciones, es decir *imaginadas y apropiadas* les da el carácter de arte, pues las etnias a quienes representan no bailan como lo hacen las agrupaciones dancísticas, por lo menos en Chiapas. Insisto, las técnicas utilizadas para crear las expresiones corporales, fueron obtenidas del *ballet* moderno. Por eso se afirma que los bailes Chiapanecos son más expresivos con la totalidad del cuerpo y no con la fuerza del zapateo como en otras partes del país.

En este sentido, la presenta obra, puede resultar incómoda para quienes aún a sabiendas de la destrucción de las culturas de *Abya-Yala*⁸ y la consecuente imposición de los valores culturales de la modernidad, sostienen posiciones esencialistas sobre el arte en general y sobre la danza en particular. Posición cómoda, porque quienes consideran algún elemento de la cultura como esencia, pura e inmutable, no únicamente le niegan el carácter histórico, sino que además se ubican al margen de esa historia. Contrariamente, las ideas que se vierten en el presente trabajo, es una invitación a la reflexión sobre el lugar, posición o nivel social que cada agente se adjudica en el espectro de su propia vida, social e histórica, para comprender su lugar en la historia de la danza folklórica en Chiapas y México.

8 *Abya-Yala* es la expresión [en nuestro continente] en lengua kuna, [comunidad étnica de Panamá] que significa <<región de vida>>. En la actualidad, desde Chile hasta Canadá, los pueblos indígenas la utilizan para referirse al <<continente de vida>> que consiste con lo que los europeos denominaron <<América>> (Mignolo, 2007: 186).

Capítulo 1

La danza: concepto y clasificación

Solo el ser humano, en cuanto a su corporeidad intrínseca ha logrado encarnar vehemencia y pusilanimidad, espacio y vacío, eternidad y fugacidad, tristeza y alegría, sacralidad e irreverencia. Pero no únicamente ha encarnado y unido contradicciones. También ha encarnado bellos trazos en su andar; ritmo y placer, velocidad y expresión sosegada, armonía y equilibrio, fuerza y pasión. Así pues, el ser humano ha encarnado sentimientos, sueños y deseos. Añoranzas que se expresan inevitablemente desde el momento en que se desplaza sobre el mundo y a través de él.

Antes de haber emitido el vocablo más simple, incluso un gruñema, el movimiento lento de la cabeza hacia arriba, acompañada con el brazo señalando hacia el horizonte, fue suficiente para indicar deseos, orientación, dirección y camino a los congéneres. El movimiento perpetuo ha sido dador de vida, y mucho más para la vida humana. En esta, el movimiento dancístico, aún sin instrumentos específicos para la música, es su más exquisito producto.

Por otro lado, la capacidad del ser humano para adaptarse al mundo y, al mismo tiempo transformarlo y transformarse, fue posible gracias al movimiento de todo su ser, es decir, de la corporeidad, cuerpo y espíritu unidos. El movimiento de la corporeidad, en su propio proceso de desarrollo, implicó ajustes de movimientos que iniciaron el proceso de la comunicación y que a su vez permitió el proceso de socialización de los gestos y la consecuente formación de una cultura del movimiento. Una vez establecidos los códigos para la comunicación y la creación de otros cada vez más sofisticados, fue obligada la sistematización

de estos. Sistematización que derivó en movimientos con intencionalidad. La danza es ese movimiento; la intencionalidad para comunicarse con los demás.

Por otro lado, se debe considerar que todo gesto y movimiento inevitablemente están insertos en un espacio y en tiempo determinados. Esto es, están situados históricamente. Esta circunstancia nos obliga a describir el recorrido de las diferentes situaciones en la que se ha desenvuelto el *movimiento con intencionalidad*. Pero antes, habrá que conceptualizar lo que llamamos danza.

1.1. Concepto de danza

El concepto de danza tiene muchas posibilidades para definirse, según sea el aspecto que de la corporeidad se quiera destacar. Algunos se remiten al aspecto motriz. Otros a la técnica o destreza, algunos más asocian el concepto a cuestiones espirituales y estéticas. Para quienes utilizan la danza como terapia, ella “se entiende [como] movimiento corporal en su sentido más amplio, que puede suponer tanto un simple gesto como implicar al sujeto en su totalidad” (Wengrower y Chaiklin, 2008: 20).

De acuerdo con el DRAE (Diccionario Real de la Academia Española), danza significa baile, acción de bailar, manera de bailar y conjunto de danzantes. Así mismo, bailar, posiblemente provenga del latín tardío *ballāre*, y este quizá del griego πάλλειν, agitar, bailar. Puede conceptualizarse también, según la Real Academia, como “ejecutar movimientos acompañados con el cuerpo, brazos y pies”. Una tercera acepción es la de “retozar de gozo”. Según Vicente Nicolás (2009), desde el punto de vista etimológico no parece haber un origen claro. Hay aseveraciones que sostienen el concepto de danza como derivación del francés antiguo *dancier* que significa bailar y que posteriormente se

convertiría en *dance* del inglés, *tanzen* del alemán y *dantza* en vasco. Otras posibilidades rastrean en lenguas como el griego, el latín y el sánscrito, conceptualizaciones que apuntan a la idea de agilidad o traslado. Para el mismo autor, (ibid: 98-99) la palabra danza se utiliza también para designar baile, “un ejemplo de la transferencia de significados entre [estas] dos palabras es la utilización más frecuente de la palabra bailarín o bailarina en lugar de danzarín, danzarina o danzante para designar a quien practica la danza”.

Respecto a la definición de danza, además de las explicaciones señaladas, conviene ver cómo se ha transformado el concepto. En su investigación María Sten (1990), expone los siguientes resultados:

En el diccionario Webster (*new International Dictionary of the English Language, 1951*) podemos leer la siguiente definición de danza: Una serie de movimientos ejecutados por el cuerpo o por los miembros o por ambos de manera rítmica; brincos, pasos cortos, saltos acompañados generalmente de música, palmeteo de manos u otros sonidos rítmicos como expresión de emociones individuales o de grupo, un rito religioso, un divertimento social o —especialmente en los tiempos modernos— una forma de arte. Pero en cuanto a las danzas primitivas, muchas son imitaciones de alguna acción, historia o mito, hechas con un fin mágico o religioso. [...] Sin embargo quince años más tarde, este mismo diccionario (1966) propone una definición diferente: La danza es un movimiento rítmico que tiene como meta la creación de dibujos visuales por medio de una serie de poses y del trazo de diseños en el *espacio* sirviéndose de unidades determinadas de *tiempo*: los dos componentes el estático y el cinético reciben impulsos diferentes y están ejecutadas por diferentes partes del cuerpo de modo armoniosos de acuerdo con el temperamento, los consejos artísticos y las intenciones (Sten, 1990: 15).

La búsqueda de Sten, nos proporciona así mismo las siguientes posibilidades de definición de danza:

En 1980 encontramos en el *Diccionario de Antropología* [...]: la danza es “una forma cultural resultante de un proceso creativo hecho por el cuerpo en el espacio y en el tiempo”. [...] En el Diccionario Webster, ahora danza es vista como un fenómeno

humano Meriam, constata: La danza es un fenómeno social hecho por los hombres y para los hombres. La danza es un comportamiento aprendido [...] La danza no puede existir por sí sola como técnica porque exige una actividad humana para ser producida. [...] En otras Palabras , la danza lleva implícito un proceso de comunicación y entraña una elaboración intelectual previa; se encuentra dentro del marco de la cultura humana y de la sociedad; tal como cualquier otra actividad humana la danza es, en el amplio sentido de la palabra, un comportamiento humano. (Sten, *ibid.*: 16, 17).

En lo que respecta al presente estudio, consideraré la definición de danza en términos de la intencionalidad del cuerpo en tanto corporeidad, es decir, del hombre pleno en su totalidad. No puede describirse una danza o un baile, sin un sentido previo, de manera que desde aquí se propone una diferencia entre danza y baile, diferencia que será explicitada más adelante. Por tanto, la danza es el movimiento corporeizado, es decir hecho humano, para la comunicación en el entorno inmediato (danza lúdica), para adherirse una historia y una cultura en búsqueda de identidad o para el disfrute estético. La danza es la corporeidad en movimiento con una intencionalidad específica.

Por otro lado, en México, dos creencias han delimitado el análisis de la importancia de la danza en la vida del ser humano. Una, que se ha considerado a la danza como actividad pura, es decir, alejada de la realidad social de los practicantes, lo que ha implicado que la danza sea analizada sólo desde la estética y/o las técnicas. Dos, la creencia de que, en tanto que arte puro, la danza artística sólo es alcanzada por aquellos cuyas corporalidades cumplen con los cánones estéticos de Occidente: cuerpos bien nutridos, talla alta, complexión delgada o complexión atlética.

Estas dos ideas serán contrastadas con algunos textos, que en general, asumen una postura crítica desde lo que se ha calificado como el Pensamiento Crítico de América Latina⁹ mismo

⁹ Uno de los exponentes de esta corriente es Walter D. Mignolo (2005). En su obra *La idea de América*

que ha desembocado en una postura distinta al eurocentrismo y al occidentalismo, que hasta hoy, domina al mundo intelectual de la región, denominada en el discurso cotidiano, región sureste de México. La hegemonía eurocéntrica se expresa en las formas de nombrarnos y en la construcción de la historia y del futuro. Lo que ha implicado construir una mirada a partir de los lentes tallados y matizados por la colonización, proceso que dio inicio hace más de 500 años. Además, las dos ideas, se contrastarán con los hallazgos obtenidos respecto de las representaciones sociales de la práctica de la danza, desde las agrupaciones folklóricas urbanas de Tuxtla Gutiérrez.

1.2. Lo folklórico; sensibilidad y subalternidad

Dado que este trabajo se centra en la danza folklórica es conveniente esclarecer el término “folklórico”, pues como ya señalamos, los calificativos, solidificados en creencias construidas desde la mirada hegemónica de Occidente, han dirigido el estudio del arte dancístico. Esto es, que en los análisis de la danza en México se destaca una invisibilidad de la danza folklórica o, en el mejor de los casos, es calificada como artesanal. Sin embargo, la danza como expresión de la totalidad del ser humano es inconcebible sin la sensibilidad. Por cierto,

Latina. La herida colonial y la opción decolonial, asevera que:

«Descubrimiento» e «invención» no son únicamente dos interpretaciones distintas del mismo acontecimiento: son parte de dos paradigmas distintos. La línea que separa esos dos paradigmas es la de la transformación en la geopolítica del conocimiento; no se trata solamente de una diferencia terminológica sino también del contenido del discurso. El primer término es parte de la perspectiva imperialista de la historia mundial adoptada por una Europa triunfal y victoriosa, algo que se conoce como «modernidad», mientras que el segundo refleja el punto de vista crítico de quienes han sido dejados de lado, de los que se espera que sigan los pasos del progreso continuo de una historia a la que no creen pertenecer. La colonización del ser consiste nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia, de que no son seres. [...] La idea de América no puede separarse de la colonialidad: el continente en su totalidad surgió como tal, en la conciencia europea, como una gran extensión de tierra de la que había que apropiarse y un pueblo que había que evangelizar y explotar. «Colonialidad» es un término mucho menos frecuente que «modernidad» [...] La idea de América, entonces es una invención europea moderna, limitada a la visión que los europeos tenían del mundo y de su propia historia. En esa visión y en esa historia, es lógico que la colonialidad fuera pasada por alto o disfrazada de injusticia necesaria en nombre de la justicia. (Mignolo, 2005; 29-30, 32,33).

aún en el supuesto de que la danza folklórica fuese artesanal, no escapa a la sensibilidad estética, sólo que lo hace desde otro espacio de vida. En concordancia con Mandoki (*op. Cit.*, 1997):

[...] entendemos a la estética como teoría de la sensibilidad en general. La estética se ocuparía de la poética y de la prosaica puesto que la sensibilidad se manifiesta tanto en el arte como en la vida cotidiana. La poética incluiría los procesos de estructuración de experiencias sensibles en tres niveles: las bellas artes, las populares y las de masas. En estos tres niveles de la poética pueden hallarse la “prósica” como realización de obras en prosa: novela en las artes de élite, cuentos y leyendas populares en su tradición oral, y novelas sentimentales como las de Corín Tellado, reportajes, entrevistas etc. en la poética de masas [...] Puede hablarse también de “poésica” en los tres niveles de la poética: poesía en el arte culto, refranes y canciones en las artes populares, slogans, sonsonetes comerciales en los medios, el rap y canciones en la cultura de masas. También en la prosaica podemos encontrar prósica en lo que Bajtín denomina géneros: reportes, órdenes, solicitudes, tratados científicos, ensayos filosóficos, cartas de amor, plática de salón (Mandoki, 1997:47).

Lo anterior nos da pie para plantearnos, desde el análisis de la prosaica, las siguientes interrogantes ¿Es acaso insensible quien con sus manos crea una pieza de cerámica? Esto es, quien crea un artefacto ¿No tiene implícitamente una sensibilidad estética? ¿No es acaso una olla de barro, mucho más fina y bella que la elaborada hace tres mil años? ¿Únicamente porque se expone en un museo, el orinal de Duchamp es arte? Estas interrogantes obligan, insisto, a escudriñar el origen conceptual de lo folklórico que en los análisis de los expertos en arte dancístico, se asocia a elementos tanto materiales como intelectuales de la vida cotidiana.

Veamos entonces el origen del término folklórico, aunque, adelantándonos un poco, afirmamos que nuestra concepción de lo folklórico rechaza la concepción de la mirada de la modernidad y por tanto de las clases hegemónicas, que consideran a lo folklórico como lo típico, autóctono y pintoresco. Todo lo

contrario, el empeño de este trabajo se fundamenta en la idea que lo folklórico debe encararse como una “visión del mundo” de los sectores subalternos. Hacemos eco pues de la propuesta de Antonio Gramsci (1976) quien afirmaba que:

[...] el folklore ha sido estudiado preferentemente como elemento “pintoresco” [...] Es necesario, en cambio, estudiarlo como “concepción del mundo y de la vida”, en gran medida implícita en determinados estratos (determinados en tiempo y espacio) de la sociedad, en contraposición (por lo general también implícita, mecánica, objetiva) con las concepciones del mundo “oficiales” (o en el sentido más amplio, de las partes cultas de las sociedades históricamente determinadas), que se han sucedido en el desarrollo histórico. (Gramsci, 1976: 239).

Precisemos ahora lo que significa *folklórico* desde su raíz y los usos que se la ha dado. El término *folklórico* tiene como origen dos voces sajonas: “folk”=pueblo, “lore”=sabiduría. “Sabiduría popular”, “sabiduría del pueblo”. La palabra Folklore fue creada por el arqueólogo inglés Willians Jhon Thomas, quien la empleó por primera vez en en número 982 de la revista *Athenaeum* de Londres, el 22 de agosto de 1846. Así mismo, el término foklore, en Italia, se usa también la grafía *folklore*, concepto que fue utilizado para designar el conjunto de aquellas cosas que precedentemente se denominaban *popular antiquities* o *antiquitates vulgaris*. (García, 2015; Espejo, 2008; Cirese, 1997).

El uso primero, como puede observarse, se refería al conocimiento antiguo pero que estaba en la memoria de las personas de estratos populares. De ahí la necesidad de registrarlo, dado que esa voz ha sido encubierta u ocultada por la voz de la clase dominante, es decir de la que tiene acceso a los medios de información, como la prensa escrita, libros, medios electrónicos y, en consecuencia, tiene acceso a la cultura hegemónica. Esta voz es la que ha sistematizado y narrado tanto la historia oficial, como los aspectos de la vida artística.

Sin embargo, a decir de Cirese (1997) por la influencia de la antropología inglesa el término *folklore* asumió un significado más amplio:

[folklore] denominó al conjunto de hechos culturales pertenecientes a los estadios evolutivos más remotos y muy en especial el conjunto de hechos llamados “espirituales”, vinculados a las tradiciones orales en contraposición a aquellas pertenecientes a la llamada “cultura material”: objetos, construcciones, formas de vestido, técnicas de trabajo...De esta manera el término Folklore no denominó solamente la pervivencia de los antiguos estadios evolutivos conservadas en los barrios de los pueblos “civilizados”, se incluían también las “presencias” aún vitales de las “instituciones primitivas” en la poblaciones extraeuropeas que, según el evolucionismo, estarían atravesando hoy las fases [que los pueblos civilizados] atravesaron hace miles de años . (*ibid*:17).

Esta resignificación del concepto mantiene la visión evolucionista y lineal de la historia, al asumir que las sociedades extraeuropeas son primitivas aún. De acuerdo con esta visión, se evidencia que lo folklórico está relacionado con los espacios de vida de las clases subalternas; de los barrios de las sociedades civilizadas y de los pueblos primitivos. Se asume pues que el conocimiento del pueblo, no es el conocimiento de toda la sociedad sino solo de aquella población menos desarrollada. El estudio de estas diferencias culturales se constituye en objeto de estudio de la ciencia folklórica o demológica.

En las últimas décadas, no obstante, la UNESCO (2003), ha establecido posibilidades para que la sabiduría de los estratos sociales bajos, se sistematice y se conserve. Esta propuesta se hace desde el concepto de patrimonio cultural inmaterial, el cual se entiende como:

[...] Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.

Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. [...] El “patrimonio cultural inmaterial”, [se expresa en particular en los ámbitos siguientes: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma...b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales (*ibid*: 2).

Como puede observarse, excepto el inciso b), los demás saberes están relacionados con las manifestaciones de lo popular y folklórico. Esta definición del patrimonio cultural inmaterial es relevante para las políticas públicas, en virtud de las condiciones sociales que aún prevalecen en gran parte del mundo y más concretamente en Chiapas, donde un tercio de la población descende de las culturas originarias. Asimismo, desde los años setenta del siglo pasado, el flujo migratorio hacia la capital de Chiapas ha creado y ha fortalecido la aparición de múltiples expresiones culturales de los estratos sociales subalternos.

Por estas razones, se adopta en esta obra la grafía *folklórica*, para referirnos a la actividad desempeñada por las agrupaciones de danza del presente estudio. Además tres aspectos refuerzan la elección de la grafía. Primero, para acentuar el origen impuesto desde la hegemonía occidental, como sabiduría transmitida de forma oral y a través de la práctica, que aún se mantiene en la danza. Segundo, para distinguirla, de los otros tipos de danza. Tercero, para denotar en el contexto urbano, que la danza folklórica se refiere a las manifestaciones expresadas en espectáculos cuyos temas son una *recreación folklórica* que presumiblemente pertenece a estratos sociales subalternos.

Pasemos ahora a la propuesta de clasificación de la danza. Clasificación que se sustenta en dos ideas: lo folklórico como una forma de vida y no como lo pintoresco y, la danza a partir de la intencionalidad de la corporeidad.

1.3. Clasificación de la danza

Toda clasificación implica necesariamente la exclusión o delimitación de aspectos no relevantes para el análisis, en virtud de los objetivos del estudio. Tal exclusión casi siempre responde a los objetivos e intereses de la institución financiadora y al programa de investigación, o del investigador como en este caso, razón suficiente para hacer explícito nuestro rechazo a la idea positivista de la neutralidad de la ciencia. En este orden de ideas se expondrá dos clasificaciones previas a nuestra propuesta. La primera incluida en el texto *Danza Folklórica Mexicana en Educación Básica*, de Josefina Arellano Chávez (2009) en donde, apoyándose en expertos, se propone una clasificación a partir de una línea temporal, de sus formas de aparición, circunstancias en que aparecen y objetivos que se cumplen al ejecutarlas. Desde estos criterios, que asume la autora como artísticos, la danza se divide en dos géneros: la Danza autóctona y Danza popular. Así mismo, si se apela al lugar de origen la Danza autóctona, se denominaría folklórica o regional. Mientras que a la danza popular, se le denominaría danza popular urbana. No obstante, si se considera el criterio académico, que atiende a la técnica, entonces la clasificación mundialmente conocida es: Danza clásica, Danza moderna y Danza contemporánea. (*ibid.*: 17).

Como puede observarse, con el criterio académico, los conceptos sobre lo popular y folklórico desaparecen. Además, en esta clasificación, pareciera que la danza sólo existe a partir de la creación del ballet en 1661, escuela creada por Luis XIV en Francia. Clasificación que nos remite a la visión occidental: el mundo existe a partir de los ojos europeos. En este orden de ideas, las expresiones dancísticas premodernas quedan subsumidas en la línea histórica de Europa. En esta línea, donde la técnica se sobrepone a lo histórico, la idea siempre occidental del desarrollo ascendente, en la danza, supone que la danza en tanto arte, aparece con la danza clásica, posteriormente, la danza moderna y finalmente la danza contemporánea. Con esta

clasificación se borra toda historia anterior a la modernidad, entendida esta, como el proceso civilizatorio de Occidente¹⁰.

Si aceptáramos, la clasificación anterior, tendríamos que reconocer, en términos de la historia lineal que propone Occidente, la existencia de una danza primitiva tanto en expresión técnica como temporal y para el caso de Mesoamérica las danzas prehispánicas simplemente no serían expresiones artísticas, sino expresiones bárbaras y que en el mundo actual, como atracción turística, se les considera como lo exótico¹¹ de “América”.

En tal sentido y según Alberto Dallal (1987: 33) sólo cuando el lenguaje dancístico deja de ser inconsciente se convierte en arte:

10 El concepto de civilisation que, en lo esencial, remite a un proceso paulatino, a una evolución y que no niega su carácter originario de consigna reformista, no tuvo una importancia considerable entre las consignas de la Revolución [Francesa]. A medida que la Revolución va moderándose, poco antes de fin de siglo, el término comienza a dar la vuelta al mundo como consigna. Ya en esta época cumple su función como concepto justificatorio de los impulsos nacionales franceses de expansión y de colonización. Ya cuando Napoleón se pone en marcha en 1798 hacia Egipto arenga a sus soldados: «Soldados: iniciáis ahora una conquista cuyas consecuencias son incalculables para la civilización». [...] los pueblos [de Occidente] creen que el proceso de civilización dentro de las propias sociedades se ha terminado ya; se consideran a sí mismos, en lo esencial, como transmisores a otros de una civilización existente o acabada. [...] El resultado de la civilización se les antoja simplemente como una expresión de sus mejores y más elevadas dotes [...] La conciencia de la propia superioridad, la conciencia de esta «civilización» sirve como justificación de la dominación que ahora van a ejercer cuando menos aquellas naciones que se han convertido en conquistadores-colonizadores y, con ello, en una especie de clase alta para una parte considerable del mundo extraeuropeo [...] En realidad, en esta época se cierra una fase esencial del proceso civilizatorio en el que la conciencia de la civilización, la conciencia de la superioridad del comportamiento propio y sus materializaciones en la ciencia, en la técnica o en el arte, comienza a difundirse por todas las naciones de Occidente [e impuesta en los países colonizados] (Norbert Elías, 1987: 95-96).

11 Según Tzvetan Todorov (2007). la interpretación primitivista del exotismo es tan antigua como la misma historia; pero recibe un impulso formidable a partir de los grandes viajes de descubrimiento del siglo XVI puesto que, gracias, en particular, al descubrimiento que hacen de América los europeos, se dispone de un territorio inmenso sobre el cual se pueden proyectar las imágenes siempre disponibles, de una edad de oro, entre ellos ya caduca. En efecto, ocurre casi de inmediato una identificación entre las costumbres de los “salvajes” que ahí se observan, y las de nuestros propios ancestros: el exotismo se funde con un primitivismo que es también cronológico. Por lo demás, al parecer, todas las culturas (con la excepción parcial de la cultura de la Europa moderna) han querido valorar su propio pasado viendo en él un momento de plenitud y de armonía [...] La idealización de los salvajes se inicia desde las primeras narraciones de viaje. De manera más exacta, los dos primeros famosos por sus relaciones, Colón y Américo Vesputio postulaban dos formas muy distintas y, en cierta forma complementaria, de primitivismo. Colón, que en tantos aspectos es un espíritu medieval, no valora en forma particular a los salvajes, pero cree que va a descubrir, en alguna parte del continente sudamericano, el propio paraíso terrestre. Américo, hombre mucho más cercano al Renacimiento, no muestra ya fe en estas supersticiones, pero a causas de ello, pinta la vida de los indios, en este mismo continente [...] como cercana a lo que seguramente se vive en el paraíso (Todorov, 2007: 307-308).

Es el descubrimiento de este lenguaje dancístico y su asignación como arte lo que diferencia al momento anterior, en que la danza tan solo era una actividad inconsciente, la grandeza del arte, a mi entender, radica en el hecho de conseguir que la conciencia del hombre lo identifique, lo desarrolle, lo manipule, lo proyecte, lo refleje, lo expanda. En una palabra, el arte solo puede ser creación del hombre y su encubrimiento requiere del deleite de la conciencia.

Para Dallal (*ibid.*: 25), quien se interesa más en la danza como *arte elevado*, es decir *el gran arte, la danza* "...es vida: lapsos (sucesión de momentos), diseños (sucesión de formas), sentidos (sucesión de estados de ánimo)." Aunque no descarta que también las danzas populares pueden suscitar la creatividad: mediante un código mínimamente aceptado [y] una elemental convención coreográfica..."

A partir de esta definición, basada en la apreciación desde la alta cultura, desde las técnicas, es decir cultura de Occidente, según Dallal (*ibid.*: 48-49) la danza folklórica posee una técnica diferente por lo que es difícil una clasificación general que permita manejar los mismos parámetros para cada una de las modalidades dancísticas. Pero bien pronto aclara que la principal duda y "casi una paradoja", surge porque lo folklórico se apoya en su origen popular, y dado que, la expresión popular resulta incontrolable porque se refiere a la manifestación cultural total; por lo que no es arte. Esto implica que todo lo que él considera, "folklórico" devenga ingrediente idóneo para detectar las forma de vida, los modos de manifestación y las secuencias históricas de cada pueblo, de cada comunidad, de cada grupo.

Así, para este autor, el término *folklórico* entonces resulta paradójico en dos aspectos: uno, es una expresión actual y fresca. Pero también representa elementos de la tradición más arcaica y arraigada, y dos, lo *folklórico* aparte del significado de los elementos y expresiones de los núcleos sociales industriales y urbanos, puede afirmarse también que cuando decimos lo

folklórico estamos automáticamente refiriéndonos a población de campesinos o agricultores. Esta última consideración ya se ha debilitado, por lo menos en Chiapas, sobre todo en Tuxtla Gutiérrez, lugar de la práctica objeto del estudio, en virtud del acelerado desarrollo urbano de las últimas décadas y a consecuencia de la inmigración.

En resumen, si se atiende a la técnica, lo académico, la danza folklórica dada la diversidad, no cabría en un género. Por esta razón Dallal (*Ibidem*: 49-50) prefiere hacer una clasificación según la naturaleza de las expresiones, de la procedencia de las agrupaciones y el código que éstos manejan y no en los elementos formales creados y recreados durante varios siglos, los cuales no son todavía genéricamente clasificables. He aquí su propuesta:

<i>Nombre</i>	<i>Criterio</i>
Danza autóctona	Su originalidad
Danza popular	La clase social que la crea
Danza clásica o ballet	Una técnica específica
Danza moderna	Una técnica específica
Danza contemporánea	Una técnica específica

En donde la danza popular quedaría subdividida en las siguientes:

<i>Nombre</i>	<i>Criterio</i>
Danza folklórica	Zona de actividad del grupo
Danza popular	Zona de actividad del grupo
Danza urbana	Zona de actividad del grupo

Fuente: Elaborado a partir de Dallal (1987: 50).

En síntesis, la visión occidental del arte, que arranca con el renacimiento pero que se consolida en la modernidad, excluye al arte popular de la estética, en este caso a la danza. Según Katia Mandoki:

[La modernidad] define a la estética como al estudio del arte y lo bello. Con ese gesto, sencillamente [excluye] a la cultura popular, a lo grotesco y a lo prosaico como manifestaciones estéticas...Lo que más impresiona de esta [exclusión] es que nos parezca tan natural. Estamos acostumbrados a ella; resulta evidente. [Así mismo] los museos secuestran obras de arte, pero paternalizan a las artesanías en exposiciones ocasionales siempre y cuando se haga explícito que se trata de artesanías, no de arte. El arte popular sirve como referencia y comparación para el verdadero arte, las bellas artes. Es cuestión de clase. [Así, la estética moderna excluye a] la prosaica como sensibilidad en la vida cotidiana... La estética iba a tratar con el arte y lo bello, no con la vida y lo grotesco. Por eso, a pesar del origen etimológico de la palabra estética como sensibilidad y percepción, el concepto y sentido de la sensibilidad era como una piedra en el zapato de la teoría estética. Se mantiene el término de "estética" pero se elimina su sentido. La estética se define como teoría del arte (las bellas artes) y de lo bello (lo bello clásico), totalmente ajena a su sentido original. Plantearla en función a la sensibilidad era demasiado problemático porque incluiría a "lo otro" del ideal clásico y de la legitimación de las artes oficiales: el arte popular, la sensibilidad cotidiana y el gusto escatológico. Es así como la Estética acoge a la poética como arte y expulsa a la prosaica como lo cotidiano, acoge a lo bello en su sentido clásico y expulsa a lo grotesco, acoge al arte culto y expulsa al popular (Mandoki, 1997: 46).

No es de extrañarse entonces que frente a la mirada de los formados en la danza académica, pero fundamentalmente con la visión occidental del arte, la danza folklórica no solo no se considere arte, sino incluso aparezca como grotesca, pero no en el sentido de la sensibilidad de la vida cotidiana, sino como lo vulgar y soez.

1.3.1. Danza folklórica, el sentido de la acción

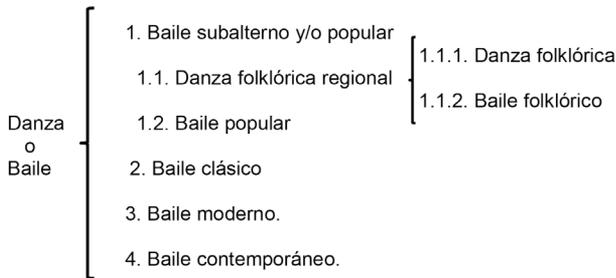
Como ya se señaló, la visión de Occidente privilegia los aspectos técnicos de la danza y la noción de bellas artes. Como arte y actividad dancística, invalida automáticamente las expresiones de un gran sector de la población mexicana, cuyo acceso a la cultura y al arte se ve limitada por el racismo cultural, que se expresa actualmente en los medios de información masiva que continuamente reproduce e impulsa concursos infantiles de baile. En estos concursos prevalecen ritmos que exigen técnicas alejadas de las expresiones dancísticas relacionadas con la corporeidad del México profundo. Además, en múltiples telenovelas y programas de entretenimiento, la imagen de los sectores populares se muestra como torpe y en papeles que siempre coinciden con el servicio doméstico en los hogares de otros sectores sociales y dado que la danza folklórica, se asocia a la cultura popular y campesina, la indiferencia por este tipo de danza se hace comprensible. La danza folklórica, entendida como actividad asociada al espectáculo, no ha sido objeto de estudio de los críticos del arte, dado que no lo consideran como tal.

Partiendo de todo lo anterior, esta clasificación entonces, no se apoyará en los aspectos técnicos de la danza. Tampoco se clasificará desde los significados de las danzas, los antropólogos, etnólogos y arqueólogos tienen una vasta información al respecto. La clasificación que propongo se basará en tres criterios: uno, desde el análisis de las prácticas sociales (en este caso la danza, basada en La Teoría del Estructuralismo Constructivista); dos, según la intencionalidad a decir de la Teoría del Campo de Pierre Bourdieu y, tres, según la experiencia y el análisis del discurso de los agentes.

La definición de danza en este texto, se basa, en el *sentido de la acción* para la que fue creada, antes de que se convirtiera en espectáculo vendible o, en términos de la ciencia económica

marxista, en mercancía. Es decir: la *danza folklórica* es aquella corporeidad dirigida a dialogar, representar la comunicación con los dioses, representar un aspecto de la historia prehispánica y de la conquista. *El baile folklórico*, por su parte, es la representación corpórea de carácter lúdico que expresa las imposiciones-creaciones y recreaciones criollas y mestizas después de la Independencia.

A partir de la definición propuesta, se sugiere la siguiente clasificación para el caso de México y de Chiapas:



Además, la danza como actividad cultural simbólica, representa la posibilidad de encuentro con el arte en general y como tal, está sometida a los vaivenes del mercado de bienes simbólicos, al mismo tiempo que representa estructuras estructurantes, es decir *habitus* que corresponden a diferentes estratos sociales. Cada estrato social a su vez estructura el espacio social de su actividad. Los agentes sociales, saben a lo que juegan y en ese sentido reconocen el campo como su

espacio de realización. Finalmente, su origen social, formación académica e intereses laborales, dan luces sobre el compromiso, conocimiento e interés sobre la danza y el baile folklórico.

De este modo, la clasificación propuesta contempla la intencionalidad de la práctica. Pues, tanto en los pueblos originarios como en las ciudades, aún permanecen danzas ceremoniales que pueden calificarse como autóctonas, que hacen referencia a una cultura originaria pero con elementos de la conquista. Estas danzas no se exhiben en teatros, por lo que su práctica no es considerada aquí. Sin embargo, las agrupaciones urbanas de danza, han recibido información de los danzantes originarios¹² y eventualmente exhiben las danzas y las festividades, en los teatros. Tal es el caso de la danza del venado y otras, que se llevan al escenario comercial.

En efecto, en Tuxtla Gutiérrez permanecen danzas que no han sido explotadas comercialmente. El motivo es, a decir de los agentes sociales, por la monotonía de la dinámica dancística. Cabe señalar que las danzas y bailes folklóricos que entran en el circuito comercial del espectáculo, no necesariamente generan una ganancia monetaria que incremente la riqueza material tanto de quien dirige como de quien la ejecuta. No obstante, existe entre las agrupaciones urbanas practicantes de la danza, una lucha vedada en el ámbito del capital simbólico.

12 Este es uno de los mecanismos, que ha decir de la Teoría del control cultural de Bonfil Batalla (1991), se establece un proceso de apropiación/enajenación cultural entre las agrupaciones de danza folklórica y los informantes autóctonos. Aunque este proceso inició desde la política de "rescate" por parte de Estado. Bonfil Batalla define así los conceptos: Cultura apropiada. Este ámbito se forma cuando el grupo adquiere la capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias. Los elementos continúan siendo ajenos en tanto el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos o reproducirlos por sí mismo; por lo tanto, hay dependencia en cuanto a la disponibilidad de esos elementos culturales pero no en cuanto a las decisiones sobre su uso... cultura enajenada. Este ámbito se forma con los elementos culturales que son propios del grupo, pero sobre los cuales ha perdido la capacidad de decidir; es decir, son elementos que forman parte del patrimonio cultural del grupo pero que se pone en juego a partir de decisiones ajenas. [por ejemplo] la folklorización de fiestas y ceremonias para su aprovechamiento turístico sería un caso en el que elementos de organización, materiales, simbólicos y emotivos propios, quedan bajo decisiones ajenas y, en consecuencia, forman parte del ámbito de la cultura enajenada. (Guillermo Bonfil Batalla, 1991: 175).

Por otro lado, para homogeneizar el discurso de esta investigación conviene aclarar que, dada la diversidad de definiciones sobre danza y baile, desde aquí se propone el calificativo *danza folklórica regional* a la actividad que desarrollan las agrupaciones urbanas de danza folklórica de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. En este calificativo se incluye tanto a la danza, es decir a la corporeidad con sentido sacramental, como a los bailes folklóricos. La razón fundamental es que el bailarín distingue la intencionalidad, aún dentro del espectáculo comercial, entre la *intención antigua y sacramental de la danza*¹³ y la *alegría del baile*, y su actitud como intérprete es notablemente diferenciada. Una segunda razón, es que los colectivos surgidos en México se autodenominan *Ballet, Compañía, Conjunto o Grupo de danza folklórica* y no de baile.

1.3.2. Algunas precisiones.

Respecto del concepto de baile, como ya se señaló no se diferencia del concepto de danza desde una definición radical. No obstante tanto en el lenguaje común, como en el académico, se asume la transferencia de danza a baile. Tal es la influencia del concepto que desde los inicios del baile académico, los conceptos de bailarín y bailarina son los que guían el discurso de los investigadores. Conceptos que, además, no se alejan de la intencionalidad de la práctica de la danza desde su origen: servir de entretenimiento en los banquetes de las cortes europeas.

Baile subalterno y/o popular. De manera general se refiere a las expresiones de los grupos sociales medios y bajos, tanto en el área urbana de como en el área rural de Chiapas. La subalternidad que debe entenderse de manera relacional y

13 Aunque, la sensibilidad artística ha creado obras que ilustran situaciones sociales históricas que de acuerdo con el presente análisis debería ser catalogadas como baile, dado que fueron creados después de la conquista, y no tienen el carácter sacramental. Pero los creadores le han denominado Danza. Es el caso de la Danza de Cuchillos del estado de Tlaxcala y la Danza de Ferrocarrileros de Aguascalientes.

contextual. Es decir, respecto a la posibilidad de acceder a la cultura en general. Una manera de permanecer en un desnivel cultural, subalterno, es según Alberto Cirese (1997: 11) por "...la discriminación cultural de los estratos hegemónicos, respecto a los grupos subalternos, excluidos tanto de la producción como del goce de ciertos bienes de la cultura (la escritura y lectura por ejemplo)". Pero además, se consideran subalternos desde el análisis del arte, en el cual no se incluyen.

Respecto al acceso a ciertos bienes culturales, en el caso de Tuxtla Gutiérrez, hace apenas unas décadas, la clase alta acostumbraba asistir al teatro, vestida de etiqueta. Imagen que inhibía a los estratos sociales bajos a acercarse siquiera a la taquilla, pues por su *habitus*, la estética popular considera a tales eventos poco significativos o simplemente fuera de su área de interés. Desde lejos se percibía que era un espectáculo caro y para *gente fina*. Aunque el concepto de fino, no correspondiera con el gusto o exquisitez del consumidor, quien aplaudía entre movimiento y movimiento de una sinfonía.

En cuanto a la subalternidad desde la condición estética, se refiere a la evidente invisibilidad en los análisis del arte. Los ojos de los expertos en artes se concentran en las artes plásticas y respecto a las artes escénicas, en el teatro, el baile clásico y contemporáneo.

La danza folklórica regional. Se fundamenta en la intencionalidad de representar la identidad de los tuxtlecos, de los chiapanecos y los mexicanos. Se distingue de las otras danzas y bailes, en que en su práctica, los agentes asumen la responsabilidad de investigar, rescatar, difundir y representar el carácter diverso de la cultura mexicana. Posee normas y pasos establecidos por los rituales religiosos *prehispánicos* y católicos y por la imitación de los bailes de las clases altas de los siglos XVIII, XIX y parte del XX. Los bailes, se difundieron durante la guerra de Independencia y la Revolución. Se les llama bailes folklóricos

criollos y/o mestizos pues fueron el resultado de la adaptación de ritmos y expresiones de los peninsulares y criollos, por parte de los peones de las haciendas. De ahí el carácter festivo y carnavalesco desde la mirada occidental por el colorido del vestuario. No exigen moldeamiento corporal, pero sí precisión en los movimientos, sobre todo de los pies.

La distinción entre danza y baile folklórico se basa en que aquella tiene rasgos religiosos, como la *Danza de Concheros* de Querétaro que se ejecuta en el atrio de la iglesia de Guadalupe de Tuxtla Gutiérrez, la Danza del Venado o *Calalá* en Suchiapa y la Danza de los Parachicos en Chiapa de Corzo. Los bailes, por el contrario, tienen un carácter festivo y para el caso de Tuxtla Gutiérrez la mayoría de los bailes se crearon en la mitad del siglo pasado. Entre ellos destacan *El Alcaraván*, *El Pirí*, *El Jabalí*, *El Niño Dormido* y *Mi Casita*, entre otros.

En los estudios sobre la cultura, aún se asume lo folklórico como lo subalterno, es decir de las capas sociales bajas donde quedan remanentes de la *tradición*. Por otro lado, las expresiones de la danza folklórica hacen alusión precisamente a esas formas de vida que, aunque en el área urbana han desaparecido, los ejecutantes se asumen como herederos de esas tradiciones y formas de vida. Lo folklórico, es así, una forma distinta de posicionarse en el mundo, tanto en la vida social en general como en el mundo del arte dancístico en particular.

En cuanto a lo regional, el primer atisbo proviene de las creaciones de las danzas y bailes que siempre remiten a un espacio territorial e histórico concreto. El creador coloca su mirada en el contexto social y geográfico inmediato. De ahí que los nombres de las danzas y bailes, remitan a lugares, paisajes, animales y mitos localizados siempre en una región de vida concreta.

Respecto al *baile popular*, se incluyen a los bailes

importados a México durante el siglo XX con la intención única del disfrute y el placer lúdico. Sin profundizar sobre la fusión que se ha dado en el siglo pasado, hoy podemos encontrar todavía en las áreas urbanas de Chiapas: rock, chachachá, mambo, salsa, cumbia, pasodoble, vals, *break dance*, bachata, *reggae*, danzón y jazz, entre otros. Estos bailes normalmente se practican en fiestas familiares de: bodas, quince años, aniversarios, bautizos, graduaciones escolares y sobre todo en las fiestas patronales religiosas a un costado de las iglesias o templos, como los antiguos bailes *paganos* de los siglos del Renacimiento europeo o de manera explícita, como parte del *divertimento* social y cuyo costo monetario va en relación con la capacidad de compra de los pobladores¹⁴. Su intención es la convivencia familiar y social. Para el baile popular existe un mercado informal relativamente amplio en Tuxtla Gutiérrez, tales como los centros para reducción de peso y *academias o estudios de baile*, que rentan *chambelanes* para las bodas o fiestas de 15 años.

El baile clásico conocido también como ballet, fue importado de Europa durante el siglo XIX.

En esta misma línea de ideas, asumiré como baile moderno en México, a lo que los expertos llaman, danza moderna, y se ubica entre 1920 y 1960. Este baile es consecuencia de la aplicación de técnicas del baile clásico a temas de carácter social, como en los temas revolucionarios en el caso de México.

Por *baile contemporáneo* se entenderá a las rupturas más acentuadas con el baile clásico. Se dirige a temas de actualidad y escenifica obras de carácter individual. Su desarrollo inició en los años sesentas.

¹⁴ Esto es según la capacidad de organización para obtener recursos. Dependiendo de los ingresos, se contratan grupos musicales o tecladistas, que amenizan el trabajo de las mujeres en la preparación de la comida y bebida que se dispendia al público en general.

Ahora bien, antes de esclarecer la ruta que sigue la danza folklórica en México hasta nuestros días, es necesario describir a grandes rasgos, la historia occidental de la danza. Es indispensable este esfuerzo para ver en la danza no solo representaciones artísticas. La danza debe verse como parte del entramado del poder que durante siglos ha sometido al cuerpo. La manera en cómo la danza en tanto que arte, hasta hoy se ha estudiado, implica la negación del sujeto como producto de su historia y de su condición humana terrenal. Analizar la danza solo como arte y al artista en abstracto, es validar el discurso hegemónico que justifica el inequitativo acceso a la cultura y la imposición de la estética occidental.

Capítulo 2

La danza. Un breve recorrido histórico

Es del conocimiento general, gracias a los vestigios arqueológicos, de la importancia del baile en la vida humana. Es tan importante, que el uso primero fue bailar para el mundo, es decir para la visión ya racionalizada de las fuerzas de la naturaleza convertidas en dioses. Sin embargo, es posible que también cuando se alegraba por la pieza de caza obtenida, un grito de júbilo semejante al “eureka” de Arquímedes, pudo convertirse en el primer símbolo de una coreografía incipiente. Esta elemental muestra de júbilo, repetida posteriormente ante un auditorio expectante cuando aún se carecía del habla articulada, tal vez fue la primera *puesta en escena*, pero...aún no hay evidencias de ello.

Así, un cuerpo repitiendo una y otra vez con los brazos hacia arriba y saltando con ambas piernas de manera rítmica y equilibrada pudo convertirse en danza; movimiento en armonía no solo del cuerpo del ejecutante sino en armonía también con sus congéneres, comunicación y frenesí colectivo. Baile colectivo, siempre colectivo...eso sí sabemos. Según María José Alemany Lázaro (2013), en el paleolítico superior:

Las danzas rituales o rituales danzados acompañaban todos los acontecimientos de la vida de la tribu o comunidad: nacimientos, bodas, curaciones de enfermos, muertes, paso de jóvenes a la edad adulta, guerras, armisticios, propiciación de lluvias, cosechas o cazas [...] Las danzas simbólicas podían ser, al parecer, o bien “de imitación” de alguna acción que se deseaba hicieran los espíritus, o “abstractas”. En estos bailes “abstractos” es donde surgió la danza en círculo ya que evolucionaban alrededor de algo o alguien que tenía para ellos una simbología especial (Alemany Lázaro, 2013: 16).

Por tanto, el cuerpo en tanto *ser*, no es únicamente el cuerpo biológico, sino el cuerpo humano en toda su amplitud y profundidad; es decir, carne y espíritu juntos, energía encarnada; corporeidad, que se ha desarrollado siempre a partir de las condiciones sociales. Por eso, en este trabajo se considera que la danza expresa la vida social encarnada.

En este sentido, David Le Breton (2010: 66-67), advierte que el punto de vista antropológico nos:

[...] obliga a percibirnos bajo el ángulo, de la relatividad social y cultural, incluso en aquellos valores que parecen íntimos y esenciales, recordándonos así el carácter socialmente construido de los estados afectivos, inclusive los mas fuertes, y de sus manifestaciones , frente a un trasfondo biológico que no es nunca un fin, sino siempre la materia prima sobre la que se tejen incansablemente las sociedades.

Por eso el control del cuerpo por parte de las clases dominantes ha sido una constante en la historia humana. Este proceso se ha dado de diversas formas, pero su forma más disimulada es el *disciplinamiento*¹⁵ , que provoca y produce cuerpos que el *status quo* requiere. Aunque también, ese mismo disciplinamiento, ha provocado y posibilitado las condiciones para desarrollar la creatividad y expresar de múltiples formas el dinamismo de la vida.

15 El momento histórico de [la] disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiene únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder”, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. Si la explotación económica separa la fuerza y el producto del trabajo, digamos que la coerción disciplinaria establece en el cuerpo el vínculo de coacción entre una aptitud aumentada y una dominación acrecentada. (Foucault, 2003: 141-142).

La creatividad, como opción de escape al sometimiento, ya sea como estrategia de sobrevivencia o como obligación para cumplir con el promotor, financiador o mecenas, imposibilita tratar a la danza como *auténtica y original*. De forma que cuando se habla del baile, como *originario* de debe entenderse como *situado en*.

Así pues, tras bambalinas de la historia de la danza, está la historia de la corporeidad. Contar la historia de la danza, es tratar de encontrar los avatares del uso y desuso de lo corpóreo. Sin embargo, una limitante para contar esta historia, es que los textos han privilegiado el análisis centrado en lo estético y con acento en lo cronológico. En este sentido, es necesario reseñar la historia del baile como práctica social y no solo artística. Esto permitirá entender el desarrollo de la cultura, las medidas de control del cuerpo a través del disciplinamiento, el financiamiento o promoción de las artes en general y de la danza en particular.

Adentrémonos pues a un recorrido descriptivo y general del desarrollo social asociado a la corporeidad y la danza, admitiendo que por social se comprende a todos los ámbitos de la actividad humana. Así, antes de bailar, aún en la lejana época histórica, el hombre debería cumplir con dos condiciones: una, tener una intención definida respecto a cualquier actividad y, dos, un espacio de vida para hacerlo. Los cuerpos de los cazadores seguramente eran los más ágiles y especializados para magnificar los gestos y los desplazamientos, cuerpos moldeados por el trabajo en favor de la comunidad; bailar por y para el sustento de los demás, que también eran ellos. Cuerpos dedicados a solucionar problemas materiales y espirituales. Los primeros bailes se dirigen precisamente a propiciar una buena caza, y muy posteriormente, a ceremonias para provocar la lluvia y la producción de granos. En efecto, a decir de Alemány Lázaro (*op. cit.*, 2013):

En este marco [histórico] parece evidente que el hombre primitivo

realizaba danzas rituales para reflejar cada acontecimiento de su vida, ya que como hemos dicho, el gesto, el ritmo o la expresión anteceden a la palabra o suplen lo que ésta no puede expresar. Por ejemplo, el sistema de vida del Paleolítico se basaba en la economía de subsistencia, muy ligada a la caza y a los animales; pues bien, la danza no será ajena a este hecho y por ello encontramos representaciones de hombres disfrazados con máscaras animales en las que podrían estar realizando algún ritual danzado propiciatorio de la caza. (Alemány, 2013: 15).

2.1. El mundo antiguo

Según Alemány (ibid., 2013) los restos artísticos más antiguos en los que, según los expertos, parece apreciarse diferentes ritos danzados, datan del Paleolítico Superior, 12000 a. C. en *Gruta de Le Gabillou*, Francia. Se trata de una figura vista de perfil con la cabeza y cuerpo cubiertos por una piel de bisonte y con las piernas flexionadas hacia delante en ángulo casi recto con el cuerpo.

Más recientemente, según Adolfo Salazar (1964: 29), a los registros más antiguos sobre la danza, se les atribuye una antigüedad de seis mil años. “Los vestigios se refieren a relieves egipcios que muestran danzas rituales, pero no parecen que realmente sean anteriores a los relieves en madera del rey *Semti*, de la primera dinastía, hacia el año 3315 a. C.”.

Así mismo, en el caso del “viejo continente” se observa la mezcla e influencia de las diversas culturas, por ejemplo, según Salazar (*ibid.* 33):

Heródoto describe con minuciosidad las festividades que se hacían en honor a Osiris y de Isis, su hermana y esposa, a orillas del Nilo, hasta llegar a la ciudad de Bubastis. Ciertas danzas tenían un simbolismo fálico, lo cual se encomendaba con figuras fantoches o marionetas que se movían con hilos, neuróspasta, provistos de miembros deformes, según se ve que ocurría también en el teatro bufo griego y romano [...] Un palo florido será en ciertas culturas

su representación más decorosa y bajo esa forma persisten hasta hoy semejantes danzas en torno del mayo o may pole, que ya había también simbolizado el dios Baal, [...]. Parte de esos ritos fálicos y danzantes pasan de Oriente asiático anterior, Fenicia y Chipre, en una serie de transformaciones del personaje a quien se honra así y que fue Osiris, Linos, Thamuz, Adonis, Attis, llamado Maneros en Egipto, según Herodoto. Ciertos aspectos de ese culto pasan, sin gran dificultad para ser reconocidos, a las fiestas cristianas.

Lo anterior evidentemente echa por tierra la idea esencialista de las artes y de la danza en particular, en el sentido de que las culturas se mezclan sea por imposición violenta o por estrategia de sobrevivencia de la cultura sometida. Como se constata con la imposición del cristianismo en casi toda *Abya-Yala*. No obstante, la idea esencialista de Occidente se utilizó para someter a culturas distintas a ella, sobre todo a partir de 1500.

Lenta pero inexorable, aparece una nueva forma de organización social que se desarrolla entre el siglo XI a.C. hasta el siglo V d.C. Periodo que los historiadores denominan Antiguo y los economistas marxistas, Modo de Producción Esclavista. Esta organización como su nombre lo indica se basa en el control férreo de los cuerpos, de la fuerza de trabajo. La educación y las artes se distribuyen inequitativamente de manera más evidente. Se desarrolla el pensamiento abstracto que permite la creación de esferas del conocimiento diferenciadas: matemáticas, filosofía -cosmogónica al inicio y antropocéntrica después- arquitectura, etcétera. Resultado del trabajo del esclavo, el ocio de las clases hegemónicas se convierte en recurso para afinar su reflexión sobre las artes, la religión y el cuerpo humano.

En el mediterráneo confluyen restos de las culturas egipcia y mesopotámica, babilónica y asiria, fenicia e israelita, siria y palestina, que vienen, en diferentes épocas, desde la tierra firme, mientras que, desde los más viejos tiempos conocidos, otras culturas isleñas como las de Creta y el grupo de las Cicladas van a encontrarse con las culturas de la Grecia. Se mezclan gentes rubias

procedentes del norte continental con los habitantes primitivos. [Posteriormente se da] una mezcla de importaciones culturales. Homero es el principal informador [...] entre cuyas narraciones se deslizan músicas, cantos, danzas de Aqueos y Feacios, por la época de la lucha con Troya [Corinto] los ritos para festejar a Dionisios participaban de la embriaguez de la resurrección, común a las religiones que celebran el renacer del año y de las cosechas. Los festejos consistían [...] en danzas, cánticos, libaciones y la feliz unión de los sexos [...] la libertad empezó a tomar por forma organizada, una estructura artísticas, poética, musical y danzable, en tiempos del rey Periandro [627-585 a. c.] (Salazar, *Ibidem*: 34-38).

Sin embargo, el placer y el disfrute del arte se basaban en el control de los jóvenes por parte del Estado. En Esparta por ejemplo, desde los siete años se les inculcaba una educación militar, para hacer soldados duros y taciturnos. Incluso se fomentó el deseo homosexual entre los jóvenes para que en las campañas de guerra, tuvieran un compañero sexual y fuerte para cargar las armas; fue una educación exclusiva para la clase gobernante. Mientras que en Atenas, el cuerpo se sometió con más énfasis en el disciplinamiento para las artes y la competencia física. Pues a diferencia de Esparta, su base económica no se fundamentaba en el control y lucha por la tierra, sino en el comercio.

Los esclavos, contrariamente, muy superior en número, no recibía ningún adiestramiento. Los nobles embrutecían con alcohol a los esclavos y los hacían desfilar en los banquetes frente a los jóvenes nobles como estrategia de enseñanza, en el mejor de los casos; en el peor, los jóvenes nobles se organizaban y por las noches emboscaban a los esclavos más fuertes y hábiles para matarlos (Aníbal Ponce, 2000: 43-44).

Así, se sistematizó el control del cuerpo de las clases sometidas para la producción de alimentos y la vida material en general. Sometimiento que servía para liberar a otros cuerpos del trabajo físico. Estos cuerpos liberados del trabajo productivo

se dedicaron al desarrollo físico estético y atlético. Así se impuso en Occidente la mirada de la clase hegemónica respecto de los cuerpos. Los que tenían acceso a la educación se encarnó en ellos el ideal hegemónico, se impuso el gusto de la nobleza. Las clases dominadas permanecieron sin posibilidad de salir de la caverna de Platón, construyendo sus cuerpos en las sombras; formando corporeidad y músculos para el trabajo y para la muerte.

2.2. La Edad Media

El sistema social basado en la esclavitud generó su propio fin. La necesidad de expansión de la agricultura exigía cada vez más fuerza de trabajo, lo que implicaba más guerras para obtenerla. Las danzas propiciatorias no generaban más producción y las crisis agrícolas obligaban a producir en escala menor. La fuerza de trabajo en gran cantidad, generaba más costo que beneficio. La esclavitud por lo tanto ya no era rentable. A partir del siglo V d.C. empieza un periodo de transición que se consolida entre los siglos X y XV.

El emperador, el gran esclavista empezó por ceder tierras en forma de préstamo a cambio de una parte del trabajo del nuevo trabajador, el siervo. Este se hizo cargo de su propia manutención, aunque es de suponerse que le fue adjudicada la tierra menos fértil. Sin embargo, en el proceso de producción de su propia vida material y de su familia tiene libertad para producir con cierto ritmo y generar junto con otros siervos, una cultura local ligada siempre a la producción de la tierra. No obstante, a cambio de liberar su cuerpo biológico, su espíritu queda preso por la religión cristiana, que es impuesta por el Imperio Romano. Estrategia que fue efectiva para evitar la fuga o levantamiento de la fuerza de trabajo de los esclavos, dadas las sucesivas crisis de producción de granos.

En el ámbito de la vida cotidiana, el cuerpo de los trabajadores fue sometido a todo tipo de prohibiciones que la Iglesia imponía. Imposición a través de la promesa de que el sometimiento del cuerpo, de los placeres y de la felicidad en la vida terrenal, son condiciones necesarias para la resurrección. La iglesia entonces se adueña de las expresiones artísticas, en comunión con las clases hegemónicas; no hay aspecto de la vida social que no sea vigilada por la Iglesia.

Con la extensión del cristianismo, el teatro romano de los mimos [pasaron a la historia] [...] Los ángeles danzan en corros y cantan loores al autor de todo lo creado. Cánticos que, como los de la salmodia hebraica, de la que descienden, adoptan un lenguaje rítmico y acentuado; es decir, de aires danzables. Las primeras comunidades cristianas hacían lo mismo, e incluso conservaban cantos populares procedentes de juego y banquetes de la paganía. El convivio es, entre otras muchas reminiscencias, algo que el cristianismo va a conservar (Salazar, *op. Cit.*: 52-53).

En la cultura judeo-cristiana, la Iglesia siempre ha tratado de controlar y dirigir las expresiones corporales. Durante mil años, entre los siglos V al XV, se prohibieron las danzas. En “más de veinte textos se aduce la inutilidad del empleo de las danzas en las fiestas que se celebran dentro de los templos...” (*Ibidem*: 54).

Por otro lado, la Iglesia expandió su poder económico al impulsar las Cruzadas. En nombre de Dios, la Iglesia engendró guerras con el pretexto de recuperar la Tierra Santa. Los soldados que regresaban no solo traían riquezas sino otras costumbres. Se organizaron *peregrinaciones* al Medio Oriente, que los comerciantes aprovechaban para el intercambio.

Entre los siglos VIII y X, se hicieron 34 *peregrinaciones* a Tierra Santa y 117 en el siglo XI. En 1095, por ejemplo, el Papa Urbano II, en una llanura abierta en Cleremont, Francia, conminó a todos los de espíritu violento, a que no pelearan guerras perversas contra los fieles, sino que lucharan ahora contra

el infiel...que los que habían sido salteadores se convirtieran en soldados, los que peleaban entre hermanos, lo hicieran contra los bárbaros. Es decir deberían iniciar una cruzada. (Leo Huberman, 1999: 31)

Este intercambio con Oriente modificó el panorama cultural de Europa Central y a la Iglesia le abrió el camino para aplicar las medidas del Santo Oficio, la Inquisición (entre 1227 y 1233), institución que se estableció, en un principio, contra la influencia de los Cátaros¹⁶. Aunque también la corrupción de la propia iglesia ya estaba bastante generalizada. La laxitud moral de los clérigos era tal que se vendían las indulgencias, los óleos santos y las reliquias. Tanto hombres como mujeres tomaban amantes. Se creía que el contacto con Oriente había originado la costumbre de tomar concubinas entre la nobleza francesa. La acusación de herejía, fue la respuesta no solo para quienes criticaban a la iglesia, sino también para los males menores: [desde] el concubinato, la codicia y la inmoralidad de la vida licenciosa, [hasta] la poesía amorosa de los trovadores (Edward Burman, 1993: 19).

Otro de los mecanismos para contrarrestar el poder de las ideas que se introdujeron poco a poco en Europa, fue la creación de las órdenes de predicadores y mendicantes. Además del terror que imponían para torturar y quemar herejes. Los predicadores eran expertos en poner en escena los trucos más descarados. Filtraban entre el público a un cómplice, que simulaba estar sordo, ciego o enfermo y se curaban al tocar una reliquia. En otras ocasiones, algún cómplice acusaba de mentiroso al predicador y al poco rato, el acusador caía poseído, fingía convulsiones hasta

16 “Los Cátaros negaban el principio fundamental del cristianismo: no creían en un Dios único, sino en un dios Bueno que había creado el mundo inmaterial y un Dios malo creador del mundo material. Así pues, pertenecía a la tradición dualista que, básicamente, derivaba del dualismo de Zoroastro y de las sectas gnósticas de los primeros tiempos del cristianismo. Quizá fuera este hecho —la amenaza de una alternativa cultura genuina y poseedora de un linaje antiguo— lo que atemorizó a los papas y dio origen a su violenta reacción contra los Cátaros [...] Al parecer, a principios del siglo XIII los cátaros ya estaban organizados en diócesis (Burman, 1993: 20-21) .

que era tocado por el predicador y sanado y convertido. Ponce (*op. Cit.*: 125) lo ilustra del siguiente modo:

Del siglo XI al siglo XV la escolástica marcó sobre el frente cultural un verdadero compromiso entre la mentalidad del feudalismo en decadencia y la mentalidad de la burguesía en ascensión; entre la fe [...] y el desprecio de los sentidos por un lado, y la razón [...] y la experiencia por el otro. Amenazada por el control de la cultura, la iglesia lanzó como una jauría, las órdenes de los predicadores y mendicantes: feroces, los dominicanos; untuosos, los franciscanos. “Perros de Dios”, los primeros, a ellos les correspondió la triste gloria de instaurar la inquisición.

Esta pérdida de la Iglesia, del control total de las expresiones culturales, tenía de trasfondo la aparición de la clase burguesa, que se fue encubando desde el siglo XI. El enorme dinamismo que generó el comercio de Europa, con base en las cruzadas, posibilitó a la población rural el desplazamiento hacia la ciudad que representaba, como hoy, la promesa de una vida mejor que la del campo, sometido siempre al saqueo de salteadores. La ciudad se convirtió en el espacio ideal para el desarrollo del comercio y el asentamiento para una nueva clase social: los comerciantes.

Durante tres siglos los zapateros, herreros, carpinteros y toda clase de trabajadores artesanales fueron desarrollando tal cantidad de productos, que pasaron a ser los primeros industriales que concentraron el conocimiento de la naturaleza. La iglesia por su parte, intentaba seguir organizando la vida cultural y económica. Aunque tenía una excesiva regulación sobre la vida cotidiana y las artes, permitió la escultura, la pintura sacra y la música, pero siempre consideró a la danza asociada al *paganismo* hasta el siglo XV. Aunque en ese siglo, muy a pesar suyo, se realizaban danzas en los cementerios.

Aún en 1405 el obispo de Nantes [seguía] condenando los juegos y las danzas de los juglares con instrumentos, en el interior de los templos y en los camposantos Y el concilio de Sens, en 1485, lamenta la profanación de los templos con danzas y juegos;

lamentación tardía, porque el tiempo [había cambiado], las costumbres sociales transformándose y, de allí a poco, las músicas y las danzas llenarán la época que habrá de denominarse como el Renacimiento (Salazar, *op. Cit.*:54).

2.3. El Renacimiento

El concepto de Renacimiento alude generalmente al periodo donde las formas artísticas se inspiran en el pasado grecorromano. Aunque, como todo movimiento cultural, no surgió de manera homogénea en Europa central. El impulso del imperio romano y la hegemonía del latín durante siglos, a través de la imposición del cristianismo, provocaron de alguna forma la homogeneización en la transmisión de las ideas y los avances técnicos, en la zona del mediterráneo. Así, Roma [...] se habrá convertido en Italia, nombre que se retoma precisamente de un pasado mítico, de los pueblos sublevados contra Roma, los Ítalos. Aunque en este periodo, siglo XV, en la península y en toda Europa aún prevalecen pequeños pueblos y reinos cuya población se empieza a concentrar alrededor de los castillos para formar los centros urbanos más desarrollados.

Son los reinos y las ciudades las que explican la dinámica social de este periodo, pues:

Mientras que, en lo que hoy conocemos como Alemania, Francia e Inglaterra, España [seguían] siendo países góticos, es decir, que se prolonga en ellos el medievalismo, el Renacimiento [florece en Italia]. El Renacimiento es, antes que nada, florentino. La Florencia de los Médicis es el trono del Renacimiento italiano, y en este nuevo tiempo varios factores intervienen para darle hechura y color. De una parte: vivificación de todo lo que constituyó la gran cultura pagana: teatro clásico; estudio de latín y del griego, de su literatura conservada en el fondo de los viejos conventos. Suben a la superficie añejas costumbres que, como las fiestas romanas y el Carnaval, persistentes durante toda la Edad Media, van a adquirir un nuevo apogeo; solidariamente, el aspecto plástico y decorativo del teatro religioso medieval, tan acusado desde el

siglo XIII en las festividades del Corpus, adquiere un predominio singular y se convierte en poco menos que en razón de Estado (Salazar, *ibid.*: 72-73).

Además, con la jerarquía medieval en decadencia, la clase media sin propiedad y sin títulos nobiliarios fue la que poco a poco se hizo del recurso fundamental que permitiría el intercambio de productos; el dinero. Los comerciantes, aunque sujetos a la nobleza en la emisión de monedas, se convirtieron en banqueros, dado que el circulante en las nuevas condiciones, solo tenía sentido en manos de los comerciantes. Con el control del dinero en manos de comerciantes, los príncipes y emperadores quienes eran bastante iletrados y fanáticos, tuvieron que ceder al otorgar permisos para el libre tránsito de mercancías, o dar títulos nobiliarios a la clase comerciante. No obstante, este proceso lento, excluyó a otros sectores sociales como los villanos, campesinos y mendigos. Según Ponce (2000):

La cultura renacentista descansaba, en efecto, sobre las finanzas de banqueros. Cosme de Médicis no pasaba de ser más que un simple mercader sin títulos [...] Su arma principal era el dinero [...] En poco tiempo fue prestamista de todos: de los pequeños, de los grandes príncipes, de los pontífices. Y a los artistas dio a pintar, a traducir, a cincelar, a esculpir (Ponce, *op. Cit.*: 127).

Así pues, la clase burguesa, provino de distintas *profesiones*: una parte nacida de los talleres y después convertida en comerciantes; otra, de origen de la mano fuerte de los mercenarios, como los Sforza [1450]; alguna más de los músicos y otra parte de médicos convertidos a banqueros y después a políticos y nobles, como la estirpe Médicis. Es decir que la nueva nobleza es conformada desde su origen por mercaderes, músicos, médicos, y mercenarios ...“pero con remansos de dulzura amenizados por la poesía, la música, las danzas; gentes [...] apasionadas por la belleza de la vida, la sensualidad y el deseo de disfrutar de las cosas ricas [...] preciosas por su arte” (Salazar, *op. Cit.*: 73).

Por otro lado, las capas sociales más bajas, siempre mantuvieron desde la caída del imperio romano, las costumbres paganas más antiguas:

[...] Muchas fiestas de las pagañas locales se transformaron en fiestas cristianas, así las hogueras de San Juan, de neta procedencia druídica. Bajo San Gregorio el Grande, las fiestas en honor de Mithra, el 25 de diciembre, se convierten en festividad cristiana del gran ciclo del Nacimiento (...) Las mascaradas figuran en los banquetes franceses en la época de Carlos VI, acabando el siglo XIV, y estaban tan bien dispuestas por ingenios agudos y tan bien organizadas que, más que una fiesta de gnomos o de máscaras, son ya espectáculos coherentes, anticipando lo que muy poco tiempo después se conocerá como *balleto* en Italia y balet o *ballet* en Francia. (*Ibid.*: 76-77)

Esta mezcla de orígenes de las clases sociales e identidades diversas, es lo que le da el carácter relativo y no esencialista al nacimiento de la danza en Europa. No puede atribuirse a una clase en particular el origen de cada tipo de baile. En esta etapa de la historia occidental, la pérdida del poder económico de la nobleza feudal y el ascenso de la burguesía cuyo gusto nunca perdió predilección por las expresiones populares de donde nació, es lo que permite afirmar que el gusto de quien detentaba el poder político y por tanto la hegemonía, impone su visión a la nueva nobleza. Y esta, como toda clase social en ascenso, debía aprender las nuevas reglas de convivencia, es decir, aprender el juego de la representación social como mecanismo de convivencia con la clase hegemónica a la cual se adscribe.

Por lo tanto, el origen de las danzas en esta etapa es oscurecida por la intrincada red de relaciones e intereses económicos, políticos y culturales. Son las relaciones de poder las que explican porque el cuerpo de los artistas debe someterse

al gusto de la nobleza y darle el uso para el disfrute y el goce de la clase hegemónica, del mismo modo que el periodo clásico grecorromano. Renacimiento al fin, aunque sobre las bases económicas de la burguesía comercial y su gusto estético redirigido a su vez por el gusto de la nobleza feudal.

Así como antaño, en los banquetes aparecen:

Músicas ricas en complicaciones polifónicas vocales; auge creciente de la música para instrumentos, címbalos, laudes y violas en las cámaras; trombones, trompetas, metal y madera en los patios de los castillos y en las plazas; opulentos festines que se querrían inacabables y que, para darles mayor amenidad, variedad original y suntuosidad decorativa, apelarán a injertar entre dos platos; *entremets*, espectáculos metidos entre ellos, *intramese*. De tal modo que esos intermedios, *intermezzi*, entremeses, se convertirán en toda una nueva categoría de arte, en la cual la fantasmagoría escénica tenderá a convertirse en un arte especial y autóctono, y en la que colaborarán con tanta eficacia como capacidad de invención de la música y la danza. (*Ibidem*: 74).

Lo anterior ilustra un poco el origen de los espectáculos actuales, en los que las agrupaciones independientes de danza folklórica son requeridos en Congresos de la élite intelectual y/o requeridos por políticos para atraer gente a sus mítines.

Pero, para reafirmar la forma en que el gusto de las clases sociales se entrecruza, vale la pena citar *in extenso* a Salazar (2000), quien ilustra esta situación de la siguiente manera:

En las danzas italianas del Renacimiento lo señorial y lo popular se encuentran. Luchan un momento, se abrazan y se confunden amigablemente. Señorial es una manera de hablar, porque, como aquellos señores acaban de llegar a su señoría desde las zonas más llana extracción, lo que sienten dentro de su sangre y lo que sus gustos prefieren son la danza villana y campesina. Pero, por respeto a sí mismos y a la clase a la que comienzan a pertenecer, deben rendir pleitesía a lo estimado por señorial, que es, en resumidas cuentas, lo que queda de tradición medieval. En pocas palabras pueden resumirse los caracteres de lo uno y lo otro: popular es la danza alta, en la que se levantan los pies y se

golpea el suelo con movimientos rápidos y a veces violentos: el ballo, propiamente dicho. Lo señorial es la danza baja, la relajada, en la que los pesados ropajes de las damas y los ceñidos de los caballeros no permiten la agitación muscular: es, propiamente, la danza. En esta, cortesía, ademanes elegantes, reverencias entre damas y caballeros que apenas se tocan la punta de los dedos. En aquella, la sangre [...] retoza, los brincos y los saltos, más propicios [responden] a la virtuosidad personal que las danzas de antaño [exigían]... (81-82).

Es decir, el gusto de la clase hegemónica se impone. Se encarna en el cuerpo y en la expresión. El vestuario sirve de prótesis para representar el poder, pero también para controlar el cuerpo que además es pecaminoso; se debe someter con ropajes y metales para moldear el cuerpo femenino y ajustar el traje varonil para permanecer siempre recto y equilibrado. Símbolo del estatus social, imagen que representa el poder, desde los gestos del rostro y de las manos, hasta la posición de los pies.

De aquí que el cuerpo y su expresión se regularon, se sometieron a los convencionalismos señoriales. Se debía educar bien, o como metafóricamente se escucha tener buenas maneras y en eso consistió el traslado de las danzas campesinas y villanas a la danza señorial. Quitarle lo rústico y lo espontáneo, es decir lo salvaje y bárbaro.

La nobleza recién llegada, rechazó su cultura de origen en aras del nuevo estatus. Se perdió en parte el sentido original de las danzas populares para adaptarlas, o, como se entiende en términos del lenguaje actual se *estilizaron*. Nada más comprensible en una etapa de búsqueda de identidad por la nueva clase ascendente que se avergonzaba de su origen villano, campesino, mercenario, vendedor ambulante y/o médico. Para identificarse con la nueva clase social, los *nuevos señores* encarnaron *el gusto* y las representaciones sociales de la nobleza. Y la manera más efectiva fue modificando el cuerpo de manera simbólica. Presentarse ante los demás con estilo, era al mismo

tiempo evidenciar posición económica y política.

Así, puede leerse en los tratados de danzas, que vienen en esta época, a lo largo del siglo XVI, que lo que enseñan [eran] Balli lejanos a la esfera del vulgo, inventados para salas señoriales y que solamente deben ser danzados per dignissime madonne et non plebeie. [...]El saltarelo italiano tenía su equivalente en Francia en el pas de brabant o de breban (de Brabante, como origen). Cuando pasa al salón, los bailarines, curiosamente, no deben dar el salto original, sino dos pasitos rápidos, moviendo el cuerpo hacia los lados. (Salazar, *Ibidem*: 82, 83, 85).

Por otro lado, no se debe olvidar que los campesinos siguieron con sus manifestaciones plagadas de paganía, a decir de la Iglesia. Se distinguieron así los bailes para los trabajadores; bailes propiciatorios con movimientos bruscos y vertiginosos con cuerpos duros y torpes, cuerpos atrofiados por la precaria alimentación y el desgaste físico. Y los bailes para la clases hegemónicas, la nobleza y la burguesía, bailes placenteros; movimientos finos y suaves con cuerpos bien nutridos y adiestrados en el ritmo del *adagio*¹⁷ promovido por la lentitud con que transcurre la vida cortesana; sin prisa y sin urgencia.

Sin embargo, esto no resulta tan placentero fuera del mundo cortesano, es decir más allá de la vida superflua de la nobleza recién empoderada y que todo lo quiere. El periodo entre los siglos XVI y XVII en Europa significó progreso económico, después del saqueo que se hizo del mal bautizado *Continente Americano*. Los cambios que se sucedieron con el desarrollo técnico y científico, agudizaron las luchas por el poder.

Es la época de las guerras de religión, del refugio dogmático de la Contrarreforma, de la prisión de Galileo y del martirio de Giordano Bruno, pero es también la época en la que se consolida el poder político de la burguesía en los Estados Generales de los Países Bajos y en la gloriosa Revolución de 1668. Durante este periodo se construyen nuevos instrumentos teóricos como la

¹⁷ Tanto en la música como en el ballet, se refiere a un movimiento lento.

matemática simbólica o las funciones logarítmicas. La lectura del mundo que lograron Galileo, Kepler y Newton no hubiese sido posible sin estos nuevos códigos de comunicación. Tampoco hubiera sido posible sin la tecnología de la óptica, que prolongó el ojo humano hacia lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño (Augusto Ángel Maya, 2015: 88).

Lo anterior se explica desde las relaciones de poder obtenidas con la riqueza extraída de América y que circuló por toda Europa.

[...] la riqueza que llegaba a España [producto del latrocinio] del Nuevo Mundo [fue abundante. Se calcula, que entre] 1500 y 1520 los españoles fundieron solo 45 mil kilogramos de plata, pero en los últimos tres lustros, de 1545 a 1560, esa cifra se sextuplicó, llegando a 270 mil kilogramos. Y en las dos décadas, de 1580 a 1600 el total fue de 340 mil kilogramos, casi 8 veces lo que había sido en 1520 (Huberman, *op. Cit.*:124).

La recuperación consistió en la [habilitación] de vastas extensiones de tierra. Los comerciantes y banqueros aceleran la compra de tierras, ya no como seguro contra los riesgos del dinero, sino como espacio de inversión productiva. En algunos países este movimiento va a ser facilitado por la reforma protestante, que subasta o reparte los bienes eclesiásticos (Ángel, *op. Cit.*: 89)

En el ámbito de la danza, las luchas constantes entre los reyes y los arreglos familiares entre los monarcas, posibilitaron que un tipo de danza o *ballets* fueran copiados y desarrollados en cada "país" dependiendo del gusto de cada monarca.

Lentamente los *ballets* fueron progresando de simples mascaradas a *ballet comique* en Francia.

En su baratura entran incluso los disfraces. Se dejarán los trajes ricos y costosos para los ballets importantes, y para estos otros bastarán disfraces de barberos, de judíos, de mozos de taberna, que pueden hacerse con muy exiguo dispendio. El nuevo tipo de ballet que seguía al ballet comique será universalmente conocido como ballet a entrées, o de números sueltos, como diríamos

nosotros (Salazar, op. cit.: 111).

Este tipo de *ballets* no necesitaba demasiado soporte escenográfico. Bastaba que los músicos entraran disfrazados y formaran un cuadro donde bailaban los danzantes e incluso luchas, pantomimas y acrobacias. Sin embargo, este tipo de *ballets* no representaban un argumento, la parafernalia del color y del movimiento cercaba la mirada de los espectadores que además, no tenían distancia limitada respecto de los artistas.

El hecho de separar a los espectadores del espectáculo se dio a causa de la invasión de la sala en el palacio del cardenal Richelieu. Pues hasta entonces la sala era el lugar especial para las actividades. El escenario, normalmente, era un fondo pintado con paisajes y que podía abrirse para permitir entrada incluso de carros y personas ataviados con máscaras y disfrazados; hasta entonces el *travesti* era obligado en el ballet y nadie por tanto mostraba el rostro. (*ibid*: 114).

Con la aparición del escenario especial para el ballet, este se fue diferenciando:

Las danzas del *ballet* no eran las mismas que las de sala. Solamente si la situación lo requería se danzaban branles, voltas, pавanas o gallardas. Los branles aldeanos se utilizaban en entradas de este carácter; y solo eran españoles quienes debían entrar, lo hacían al compás de la zarabanda, acompañados por guitarras. Toda la coreografía estaba a cargo de profesionales que se ingeniaban en darle novedad y originalidad, al contrario de la tradición exigida en los bailes de corte. En los ballets con argumento que siguieron, los señores se mezclaron con los bailarines de oficio, de la misma manera que las danzas de un carácter noble alternaban con las de carácter bufo, cada clase social en cada danza. (*Ibidem*: 115-116).

Todos estos elementos, más la necesidad de empleo de las clases populares, hicieron coincidir, en términos de *gusto* a la nobleza con músicos cuyo origen era desconocido para la nobleza. Tal es el caso de Giovanni Battista Lully (Lully), quien era hijo de un molinero pero que tenía excelentes dotes de músico;

había aprendido a tocar la guitarra, el violín y además era buen bailarín. Giovanni Battista se colocó en la corte de Luis XIV y este, lo nombró *compositeur de la musique instrumentale* de la corte. Y, es bajo la influencia de Lully, quien tenía veinte años y el monarca quince, que se crea en 1661 la Academia de ballet. La cual, con la influencia de la literatura se convierte en la Comédie-ballet, con sus pasajes hablados. El 28 de junio de 1669 Luis XIV da los pasos necesarios para establecer la Academia de música y tras de múltiples intrigas Lully obtiene en sus manos la Academia recién formada. En noviembre de 1672 reorganiza todo el saber sobre danza y música y une a las dos Academias. (*ibid.*: 119-123).

La Académie Royale de Musique et Dance será un verdadero centro de gobierno donde todos los componentes de una ópera y de un ballet van a recibir reglamentación rigurosa. De tan gran beneficio, sin duda, que, por lo que a la danza se refiere, sus preceptos van a continuar vigentes en el fondo hasta hoy mismo, como principios de lo que se entiende por danza clásica o danza de academia, que era, precisamente, esa. (*ibid.*: 123).

Sin embargo, toda luz produce sombra y en el periodo previo al desarrollo del arte dancístico en la cortes, la población ya se encontraba sometida a la dinámica del comercio y de la industria fabril. Se desarrollaba el proceso de proletarización, es decir que el estrato social subalterno de campesino pasó al estrato proletario urbano. Lo que implicó la pérdida de su cultura y sus espacios de expresión. Por otra parte entre 1618 y 1648 se desarrolló la Guerra de los treinta años. La guerra que en un principio tuvo tintes religiosos entre los reformistas protestantes y los contrarreformistas, se convirtió después en un pretexto para lograr prebendas económicas y políticas entre las potencias de esa época. El resultado de esa guerra, como toda guerra, no fue más que la miseria para la población civil.

Se estima que en 1630, una cuarta parte de la población de París estaba formada por limosneros, al igual que en todo Francia. Situación similar sucedía en Inglaterra [y] Holanda [. En] Suiza. [...] cuando no había otra manera de deshacerse de los mendigos

[...] los ricos organizaban cacerías [contra] esos desdichados sin hogar. (Huberman, *op. Cit.*: 123).

Ante este desastre, el aniquilamiento de la fuerza de trabajo y de la miseria generada, fue necesario que la maquinaria del mercado se reactivara. Los cuerpos ahora sometidos a la producción, fueron importados. Todos los países adoptaron medidas similares. Importaron mano de obra experta en oficios o que pudieran implementar otros. “Los artesanos de otras naciones fueron atraídos [...] con exención de impuestos, casa gratis, monopolio de sus productos [entre otros]... cuando fue necesario, se recurrió al secuestro” (*ibid.*: 154).

Paradójico el desarrollo social, el mismo año en que Luis XIV funda la Academia de música (1669) para la nobleza cortesana, el ministro de Francia, Colbert, escribía a uno de sus representantes, M. Chasen, que ayudase a uno de los agentes reclutadores para que se obtuviesen buenos resultados “[...] espero que el buen trato que será dado a los metalúrgicos que él ya ha traído a Francia, le permitirá contratar otros para nuestras fábricas” (*ibid.*: 154). La historia continuó sobre relaciones sociales distintas, pero en el fondo se repite la historia; el cuerpo de los trabajadores es requisitado en beneficio de las clases hegemónicas.

Por otro lado, la música y la danza fueron sistematizadas y con códigos inaccesibles a las clases trabajadoras. Para la nobleza la imposición del gusto del rey y de la burguesía recién llegada. Corporeidad sometida a la imagen hegemónica; el cuerpo del rey encarna el poder y por tanto su séquito y su clase social deberá representar lo mismo. Se exige cuerpos que expresen el gusto estético de la nobleza: cuerpos erectos, rígidos, firmes en el piso pero con altivez en el rostro. Cuerpos imitando dioses, deslizamientos suaves y precisos en el tiempo y el espacio. Espacio especial para la expresión graciosa del rey, que aun participaba en el *ballet*.

Contrariamente, la música y la danza espontánea, fueron permitidas para los trabajadores, que sólo tienen tiempo después jornadas laborales de más de diez horas. Movimientos duros, fuertes y graciosos para la mirada de sus similares, pero grotescos para la nobleza. Se impone el criterio de belleza hasta hoy, de las clases altas. El tiempo y el espacio de divertimento ya no serán la sala de Richelieu, sino las inmediaciones del templo en sus festividades santorales. El cuerpo se moverá según el tiempo y el espacio que medie entre la fábrica y el hogar, tiempo medido por el reloj de la producción.

Capítulo 3

La danza folklórica en México

Antes de abordar el origen de la danza folklórica en México, conviene aclarar que en tanto espectáculo, la danza siempre ha sido una actividad estética, si por ella se entiende la sensibilidad que todo ser humano tiene. De aquí que, rastrear el origen de la danza en México, será rastrear desde la historia, las manifestaciones culturales que se expresan en la vida cotidiana. La evidente limitación de los registros nos obliga a iniciar el recorrido desde la llegada de los europeos a *Abya-Yala*, aunque, afortunadamente, las interpretaciones ya no son exclusivas de la mirada de Europa occidental.

Por otro lado, la danza folklórica en casi en todo el mundo se ha asumido como representativa de la identidad nacional. El concepto *Nacional* surgió a partir de la conformación de los Estados Nacionales en el siglo XVIII, después que la monarquía fue reemplazada, como sistema político, por la democracia representativa. Esta, fue impulsada por la clase social burguesa y apuntalada por el Liberalismo Económico como doctrina económica.

Vista así, la identidad nacional para el caso de México, podría dársele acta de nacimiento a partir de la independencia de la Nueva España respecto de la monarquía española en 1824. Y además, bautizar a la nación como Estados Unidos Mexicanos, nombre que solo se conoce en los documentos oficiales. En la vida cotidiana y a nivel mundial, solo existe México. Por lo tanto, las danzas llamadas prehispánicas, mesoamericanas o de los pueblos originarios no representan a México; representan a los indios y en especial a los indios muertos; a los indios bautizados así desde 1521.

Luego entonces, quienes danzan hoy no son indios. No representan a México, son unos nostálgicos que “se representan a sí mismos”. Esta es una idea absolutamente colonizada desde Occidente, que asume al pasado como conocimiento objetivado en artefactos: libros, fotografías, crónicas, edificios, etcétera. Occidente no concibe al pasado como vida. Separa al hombre de su historia, al sujeto de la acción y de la posibilidad de su trascendencia.

Otra idea traída de Occidente: la dualidad humana, concibe al sujeto como un solitario de carne y espíritu; si matamos el cuerpo, el espíritu se libera. Esta dualidad no solo se imprimió en el pensamiento del *nuevo mundo* a través del racionalismo, sino que también es reforzada por el cristianismo en el cual sí hay soledad. El Dios cristiano es un sujeto solitario, abandonado incluso por su padre.

Argumentar entonces que las danzas no representan a México, desde esta perspectiva, por supuesto que no es la más pertinente. Se oculta el proceso de sometimiento de las culturas de *Abya-Yala*¹⁸. Sometimiento que a lo largo de cinco siglos redistribuyó núcleos poblacionales en beneficio de los conquistadores. Masacró a la gente, prohibió conductas, cambió la toponimia y con ello propició la imposibilidad de nombrarse y de construirse como integrante de una visión compartida. Sin embargo, los herederos de *Abya-Yala* aún viven y aumentan cada día. Luchan por mantener una cultura, un espacio de vida, que el modelo neoliberal persiste en arrebatar.

Por tanto, para los fines de esta obra, la identidad nacional, no se referirá a la identidad nacional generada por la burguesía y

18 Recordemos que *Abya-Yala* es la expresión [en nuestro continente] en lengua kuna, [comunidad étnica de Panamá] que significa <<región de vida>>. En la actualidad, desde Chile hasta Canadá, los pueblos indígenas la utilizan para referirse al <<continente de vida>> que consiste con lo que los europeos denominaron <<América>> (Mignolo, 2007: 186).

el Estado Nación¹⁹. Pues las clases subalternas que se dedican a la práctica de la danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez, hace apenas dos generaciones que han llegado del campo y su referente inmediato es su entorno regional; lo cual no significa que no sepan de otros espacios del territorio nacional y otros países. No obstante, sabemos que desde 1920, el Estado burgués promovió el sentimiento nacionalista. Sentimiento que se expresa en el modelo educativo y en las primeras políticas de promoción y rescate de las culturas originarias.

3.1. La subalternidad impuesta

Con base en el hecho de que lo folklórico está íntimamente relacionado con los sectores sociales subalternos, y dado que en nuestro país, estos sectores se les asocia con los campesino, indígenas y los grupos que viven en las de las zonas urbanas marginadas, es necesario buscar el origen de la subalternidad, tanto de los grupos, como de sus expresiones dancísticas. En este sentido, tanto la condición de subalternidad de los sectores sociales como de sus expresiones culturales, pueden asociarse con la conquista de *Abya-Yala* por los europeos.

Desde esta línea de interpretación, podemos asegurar que el origen de la danza folklórica en México entonces, se inicia con el sometimiento de la cultura náhuatl, preponderantemente. A partir de ese hecho, a la danza en México se le impone, se le adjudica el carácter, subalterno, es decir folklórico.

19 El enfrentamiento entre los grupos étnicos tradicionales y la nación se produjo cuando se creó el Estado moderno, el llamado Estado-nación. Al contrario de la nación histórica, el Estado-nación es concebido como una asociación de individuos que se unen libremente para construir un proyecto. En esta concepción la sociedad no es más el complejo tejido de grupos, culturas y tradiciones formado a lo largo de la historia, sino un conglomerado de individuos que se asumen como iguales [...] El Estado-nación en lugar de aceptar la diversidad de la sociedad real, tiende a uniformarla mediante una legislación general, una administración central y un poder único. La primera exigencia del Estado-nación es entonces desaparecer la sociedad heterogénea y destruir los "cuerpos", "culturas diferenciadas", "etnias" y "nacionalidades" (Enrique Florescano, 1999: 60).

Contrariamente, la danza era una práctica sistemática y por tanto no tenía elementos espontáneos, como hasta hoy se asevera.

Las danzas más importantes en los rituales de la cosmogonía azteca sólo la practicaban los gobernantes del *Cem-Anáhuac*. Aunque, como ya se señaló, la consideración de la danza solo como arte desde la visión occidental, niega la historia de la danza como práctica social de Mesoamérica. Eso supone Maya Ramos Smith (1990: 19), quien sostiene que “en los primeros años de la colonia, la danza no tenía un carácter definido”. Nada más alejado de la realidad, por supuesto que el sentido estaba perfectamente definido; estaba asociado a la comunicación con los dioses y por tanto, contenida en la vida religiosa cotidiana.

Por otro lado, como toda sociedad segmentada socialmente, la Mexica no fue la excepción. La jerarquización social se evidenciaba en la forma en que se presentaba la corporeidad física en la sociedad. Al igual que en Europa, el atavío de los nobles era diferente a los estratos subalternos tal como establece Pablo Escalante Gonzalbo (2004: 49):

La legislación fortalecía las diferencias de clases [...] los nobles usaban vestidos y joyas que estaban prohibidos para el resto de la gente [...] si un macehual, suponiendo, que comprara jade, no podría utilizarlo pues recibiría pena de muerte. El vestido de los nobles era de algodón, y no de la fibra áspera como la gente del pueblo; [...] Los guerreros de élite, águilas, jaguares, coyotes, guerreros del batallón otomí, llevaban una vida muy singular: se entregaban con una valentía casi demencial al combate [...] pero los días de paz gozaban de una situación de privilegio y reconocimiento social únicos, *bailaban*²⁰ [Cursivas y cita mias] , bebían cacao [...].

Es decir que la danza en tanto estaba relacionada con el poder político, no se dejaba solo al divertimento como sucedía en Europa. La danza era la ofrenda previa al mayor regalo para

20 Los guerreros y sacerdotes eran preparados en centros educativos especializados para gobernar; el Calmécac. Aunque de los centros educativos para los sectores subalternos, el Telpochcalli, podía ascender a guerrero algún estudiante destacado por sus acciones en batalla. Escalante (*op.Cit.*: 51-52)

los dioses: el sacrificio humano. Por tanto, la danza no podía estar más que en manos de la nobleza guerrera y sacerdotal, estamentos sociales que fungían como el soporte del poder político y económico de las civilizaciones, durante los siglos previos a la conquista.

En la visión prehispánica, la danza es instantánea y eterna y al igual que el fuego, sólo existe a costa de su muerte, es decir, para alumbrar debe consumirse. Paradoja que se expresaba, una y otra vez, en las ofrendas religiosas. Para dar vida, debía aniquilarse al ejecutante que ya no era sólo cuerpo, sino energía en extinción. Es quizá esta visión sobre la corporeidad, lo que les orilló a ofrecer el cuerpo a sus dioses en agradecimiento por la vida. Le adjudicaron al cuerpo humano la capacidad de crear vida y consumirla al mismo tiempo. Además, la práctica del sacrificio vital servía para ejercer el control corporal sobre sus gobernados y otros señoríos. Estos señoríos ejercían también los mismos rituales por lo que el sacrificio humano servía de mecanismo de “diálogo” entre los diferentes señoríos a través de la “guerra florida”. Según Osvaldo Silva Galdames (1985):

Las persistentes luchas aztecas activaron los sacrificios humanos en honor a las deidades; para [capturar] numerosos prisioneros de guerra, únicos hombres empleados en las inmolaciones. En épocas de relativas paz, cuando faltaban víctimas, se efectuaban combates religiosos, entre diversos pueblos, con el sólo propósito de obtener prisioneros, manteniendo así la continuidad de las ofrendas exigidas por los dioses. Dichas competencias se conocen como guerras floridas (Silva, 1985: 112).

Vida por vida, intercambio justo para mantener el equilibrio del universo. Esta idea, altamente desarrollada por la filosofía náhuatl, no podía estar en manos de las clases subalternas²¹. Contrariamente, la visión del mundo y del universo, estaba en

21 Según Dallal (1987: 54) “En los pueblos prehispánicos los “artistas” eran a su vez, sabios, técnico, sacerdotes y eran ellos, por saber tantas cosas, los que imponían sus movimientos de acuerdo a las terribles normas del poder político y militar que los círculos gobernantes deseaban y querían para el controlado desarrollo de su historia...”.

manos de los sabios, los chamanes, los *Tlamatinime*, quienes heredaron el conocimiento social acumulado durante dos mil años.

El pensamiento náhuatl [...] de una o de otra manera, es heredero de lo que mucho antes elaboraron los toltecas, los teotihuacanos y aún los más antiguos [...] En ningún tiempo, pero menos en el orden de las ideas, puede darse la generación espontánea. La visión del mundo, las dudas y las doctrinas de los tlamatinime fueron posibles porque desde tiempos muy anteriores hubo en México [...] hombres empeñados en conocer el movimiento de los astros, la marcha del tiempo, el enigma de la divinidad y del destino del hombre en la tierra. (Miguel León-Portilla, 2006; 316)

Por otro lado, ya apuntábamos que el tratamiento que se ha dado a la danza, en los textos revisados, se ha privilegiado el sentido estético, es decir, el de la “alta cultura”. Esta mirada desde Occidente, imposibilita además calificar a la danza prehispánica como arte. Contrariamente, en el pensamiento náhuatl los danzantes junto con los artesanos eran considerados los artistas por excelencia.

El amantécatl, artista de las plumas, El tlacuilo, pintor, era de máxima importancia dentro de la cultura náhuatl. Se encargaba de sistematizar el conocimiento. Conocía las diversas formas de la escritura náhuatl y todos los símbolos de la mitología y la tradición. Se encargaba de los códices y los murales. El zuquichihqui, alfarero. Los orfebres y plateros, trataban de representar la vida tal cual. Se iba en pos de la dinámica de la vida. Así lo expresa el texto según un informante de Sahagún [...] “Se toma cualquier cosa, que se quiera ejecutar, tal como es su realidad y su apariencia, así se dispondrá (*ibid*; 264-268)

De aquí que el sentido de lo folklórico, como forma de vida de las clases subalternas, debe entenderse desde la perspectiva de la modernidad, esto es, a partir de la conquista española. Esto es, sólo hasta que el productor y el producto estético se fueron separando en la vida cotidiana y el trabajo dejó de ser parte de la totalidad de la comunidad, el producto se convirtió en arte para las clases hegemónicas. Las actividades para la contemplación

y el placer, fueron atribuidas al campo de la estética, y las actividades relacionadas con la producción de objetos para la vida cotidiana, en el ámbito de la artesanía.

En este sentido, el arte puede considerarse en la actualidad como una manifestación, expresión y obra estética que se sustrae de la vida rutinaria. En el caso de la danza, la capacidad para utilizar el cuerpo más allá de las necesidades básicas que demanda el instinto vital, ha hecho que se mistifique como una especie de *creación pura* sobre todo en la danza moderna y contemporánea. En lo opuesto, a la danza folklórica se le sigue clasificando como cercano a lo útil y arcaico o en el mejor de los casos, actividad relacionada con el sentido religioso. Pero no, por el contrario, la actividad que desarrollan las agrupaciones urbanas de danza folklórica deben considerarse también arte, hace mucho que las condiciones sociales y económicas del neoliberalismo, le arrebataron el sentido religioso; desde hace décadas.

Con base en estas reflexiones, es posible interpretar a la historia de la danza folklórica en México como la historia de la imposición de los valores de la modernidad. Historia que narra cómo, al contrario de la danza europea que se elevó de las clases medias y bajas a la nobleza, la danza practicada por los nobles y artistas de las élites prehispánicas, se le degradó a lo artesanal en el sentido también moderno.

Y esta historia se ha repetido desde hace 500 años. Las mentes colonizadas de hoy, siguen pensando que el hombre medio lo mismo que los pueblos indios no tienen alma, sensibilidad para el arte. Es el caso de algunos textos sobre la danza en México. La mayoría centra su atención en las danzas clásica, moderna y contemporánea. La danza folklórica es apenas señalada o referenciada en dos o tres párrafos en el

mejor de los casos; en el peor, ha sido citada como grotesca²² y detestable. Es evidente que la acepción de grotesco, es una tergiversación moderna del original, es decir se tornó en lo feo y por tanto despreciable.

3.2. Entre la Conquista y la Independencia

Con la finalidad de acotar el análisis del desarrollo de la danza folklórica en México, conviene recordar tres criterios que se han establecido en este texto. Uno, el recorrido se hará sólo sobre la danza folklórica y bailes folklóricos, mismos que fueron definidos en relación con el sentido de la corporeidad. Dos, en función del aspecto anterior, sólo se tomará en cuenta el desarrollo de las danzas relacionadas con el proceso de cristianización y que derivaron en danzas de la conquista y con un sentido religioso. Tres, los bailes folklóricos son aquellos, cuya influencia está marcada por la mezcla de ritmos españoles, africanos, alemanes y franceses entre otros, que derivaron en *bailes mestizos* y cuya imposición-creación se acentuó después de la Independencia.

Así, desde esta posición se propone, en primer lugar, narrar la historia de la danza folklórica vista desde la imposición de occidente. Imposición que en el análisis colonizado se le ha denominado con el eufemismo de *sincretismo*²³, pero que en realidad, la folklóricación de la cultura es parte del proceso de sometimiento de los aborígenes de *Abya-Yala*. En segundo lugar, en esta propuesta de narración, se excluye en función de la acotación propuesta, el desarrollo de la danza

22 [En el Renacimiento], precisamente, aparece el término «grotesco», que tuvo en su origen una acepción restringida. A fines del siglo xv, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se la denominó «grottesca», un derivado del sustantivo italiano «grotta» (gruta). Un poco más tarde, las mismas decoraciones fueron descubiertas en otros lugares de Italia (Mijail Batjin, 2003: 30).

23 Sincretismo. Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferente (RAE)

clásica, de la danza moderna y de la danza contemporánea. Exclusión fundamentada en los propósitos de este trabajo y en la prolijidad de textos que ha evidenciado la investigación.

En este sentido, el origen de las danzas y bailes folklóricos se encuentra en el proceso de la Conquista, y desde el cual se les adjudicó el carácter de subalterno, dado el racismo que como sistema de clasificación justificó toda la violencia para someter a los originarios de la diversas naciones como la maya, náhuatl, purépecha, chiapaneca, chichimeca, etcétera. En palabras de Walter D. Mignolo (2007: 32), se inició el pensamiento colonial que hasta la fecha impregna la forma de llamarnos y de conocernos. Así:

...la teoría de la «invención de América» se formula desde el punto de vista de la colonialidad y así se revela que los avances de la modernidad fuera de Europa, depende de una matriz colonial de poder que incluye la acuñación de nuevos términos para nombrar las tierras apropiadas y los pueblos que las habitaban. Los distintos grupos étnicos y civilizaciones de Tawantinsuyo²⁴ y Anáhuac²⁵ [Citas mías] y los pueblos africanos, por ejemplo, fueron reducidos a la categoría de «indios» y «negros».

Así, las danzas ceremoniales que estaban enraizadas en la vida religiosa de los pueblos sometidos, fueron bautizadas desde la mirada colonial como manifestaciones del mal, manifestaciones paganas respecto de la religión cristiana.

De este modo, mientras que la conquista militar se encargaba de someter el cuerpo físico de los aborígenes y establecer las instituciones políticas y económicas, la religión se encargó de someter el alma -recordemos que esta separación es europea- a

24 Tahuantinsuyo (del quechua tawantin suyu, «las cuatro regiones o divisiones») y al periodo de su dominio se le conoce además como incanato e incario. Floreció en la zona andina del subcontinente entre los siglos XV y XVI, como consecuencia del apogeo de la civilización incaica. (Wikipedia).

25 Anáhuac (del náhuatl ā[tl] 'agua', y nāhuac 'cerca de', 'junto a', por lo que significaría '[lo situado] entre las aguas') puede referirse a: Cem Anáhuac, nombre dado por la civilización mexicana al mundo conocido por ésta hasta antes de la invasión y conquista de México a manos de Hernán Cortés y la llegada de los europeos a América. (Wikipedia).

través de la negación de toda estética autóctona. Esta negación implicó necesariamente la negación de toda manifestación cultural, tanto religiosa como artística. Negación que, sin caer en un determinismo económico marxista, compaginaba con los procesos económicos y políticos.

En los procesos económicos, se dio un vuelco en las relaciones de producción, donde las formas comunales fueron sustituidas por las de la explotación directa con fines estrictamente comerciales, esto es para el mercado y no para el consumo. En el ámbito político, la organización prehispánica fue sustituida por la española, aunque a los jefes antiguos se les dio cargos públicos en la nueva organización política. Según Charles Gibson (1986: 168):

Reducir la jurisdicción indígena a cabeceras individuales fue un paso inicial en la hispanización política. Por razones prácticas, el Estado español no permitía que el gobierno indígena sobreviviera por encima del nivel de cabecera. Dentro de las unidades de cabecera-sujeto, los españoles crearon lazos administrativos con una sociedad indígena de masas, permitiendo a los [líderes indígenas] que conservaran su autoridad. Pero los líderes mismos sólo fueron temporalmente útiles en este sentido. La limitación de sus facultades después de mediados del siglo XVI, coincidió con una segunda fase de hispanización política, fase en la que los funcionarios indígenas elegidos desempeñaban cargos en los pueblos, siguiendo el modelo del gobierno municipal español²⁶

Poco a poco los *pagos* que recibían los nuevos administradores fueron sustituyéndose -es decir, los tributos en especie por pagos en dinero- lo que evidenciaba la necesidad del circulante, producto de las nuevas relaciones de producción.

26 Según Ricardo Pozas e Isabel H. de Pozas (1990: 87), quienes citan a Gibson (1986), para 1555 ya se había consumado el cambio de categoría de los gobiernos de Tlaloque con todos sus atributos indígenas a la de gobernadores de factura española representados por indígenas investidos de autoridad, los cuales ascendían al poder por vía de elección conforme a la tradición regular en la elección de Tlaloque. Los cabildos indígenas funcionaban con 2 alcaldes y 3 o 4 regidores...los funcionarios elegidos, al tomar posesión de su cargo, recibían como símbolo de su poder una vara de mando.

Según Gibson (*ibid.*: 189) “El salario de los gobernadores subió de 100 a 200 y a 350 pesos” durante la segunda mitad del siglo. No obstante, los recursos que los gobernadores indígenas gastaban en cosas personales, dada la tradición de vestirse con lujos según la posición política prehispánica y los gastos que se hacían en las festividades, fueron considerados como despilfarro desde la mirada de la economía europea. He aquí una de las primeras limitaciones contra las manifestaciones culturales de los aborígenes.

En el ámbito del sometimiento a la estética occidental, se destaca el papel de la evangelización. Instrumento poderoso pues no solo representó la sustitución de la cosmogonía a nivel intelectual, es decir de ideas, sino la destrucción de todo el complejo material, del contexto físico en que se fincaba la vida espiritual y la cual estaba representada en los centros ceremoniales, la escultura, la pintura y sobre todo, en las escuelas. Tanto la destrucción de los centros ceremoniales prehispánicos, como la construcción de los templos católicos sobre los ruinas de aquellos, representa la más clara y evidente colonización intelectual, pero en este sentido, también el instrumento más brutal. La desaparición del sustrato material en el que se expresaba la espiritualidad prehispánica, implicó el aniquilamiento del sentido vital de esa espiritualidad.

La destrucción física de los elementos culturales de Mesoamérica no es más que la acción característica distintiva de toda sociedad colonial que, a decir de Bonfil Batalla (2014: 11) “afirma ideológicamente su superioridad inmanente en todos los órdenes de la vida y, en consecuencia, niega y excluye a la cultura del colonizado”. Es precisamente la institución eclesiástica en el proceso de colonización, la encargada de realizar la negación de la cultura aborígen a través de la destrucción del mundo físico y el sometimiento ideológico a través de la evangelización.

Así mismo, el proceso de evangelización no puede explicarse sin los procesos educativos que los religiosos europeos practicaban. Buena parte de la *efectividad* del adoctrinamiento, además de los castigos corporales impuestos por los encomenderos, fue sin duda el uso del arte en el proceso de evangelización a través de la pintura y el teatro, es decir, la visión estética occidental se impuso sobre la estética²⁷ de los pueblos originarios de *Abya-Yala*.

A diferencia de Occidente, el arte prehispánico estaba encarnado en la vida cotidiana. Las *bellas artes* en la cultura originaria de *Abya Yala*, no eran consideradas como objetos sólo para la contemplación. En palabras de George Vaillant (1994: 131) los aztecas, por ejemplo, “no tenían hacia el arte ninguna de las actitudes estériles desde un punto de vista social [como la que] nosotros adoptamos en nuestra cultura”. Contrariamente, el reconocimiento que los prehispánicos le dieron a las actividades, oficios y productos, por la elevada técnica y habilidad en su elaboración, es que fueron dedicados a los dioses. Es decir, a los dioses no se les ofrecía arte útil o artesanía, estos calificativos fueron impuestos por la cultura occidental.

La exquisitez en el arte prehispánico puede observarse en todas las manifestaciones de la vida. Desde la arquitectura, que relacionada con el cosmos, organizaba la vida social y religiosa y, en este sentido, la majestuosidad de la arquitectura reflejaba la idea de la cultura *Mesoamericana* sobre el cosmos y el lugar

27 Según Katia Mandoki (1994: 247), la evangelización fue el gran impacto sensible que constituyó la ruptura de una matriz estética integral mesoamericana. Asimismo, sostiene que puede proponerse como hipótesis: que un análisis de la evangelización desde la prosaica demostrará que el concepto de “sincretismo”...es nada menos que un eufemismo cuyo servicio a la historia es traidor. Al perder sus ciudades, sus templos, sus ceremonias, sus nobles, sus sacerdotes, sus dioses, su icónica propia, su acústica ceremonial, la drámatica del sacrificio y sus registros, además de perder su léxica y adoptar el castellano, el indígena no solo pierde el orden de lo semiótico que le es propio, sino que el orden simbólico mesoamericano queda destruido. El sicretismo es mentira: la Tonantzin no es Guadalupe, ni Quetzalcoátl es Jesucristo [...] El indio no hizo una mezcla entre lo suyo y lo ajeno. Vivió sensiblemente una hibridación agresiva, una polifonía que enmudeció su voz y lo obligó a hablar en lengua ajena, y una heteroglosia donde los géneros estaban perfectamente jerarquizados en su contra. Por ello, la víctima inmolada en el holocausto de la conquista fue la estética indígena.

de los dioses en él. Para el caso de la vida religiosa, el espacio era fundamental, valiéndose del efecto de la perspectiva, se construyeron los edificios para hacer sentir la magnificencia sobre los individuos que, desde abajo, veían desaparecer a quien escalaba los edificios, debido al sistema de terrazas. De ahí que desde la plazoleta, se veía mucho más elevado el oratorio o altar. De donde se comprende que el templo fuera el remate de los edificios en un punto invisible para los espectadores, el espacio infinito de los cielos, el lugar de los dioses (*ibid*: 132).

Pero, entre todas las artes, la danza alcanzó niveles excelsos debido a que la formación para esta actividad estaba perfectamente regulada. En todas las ciudades había junto a los templos las *cuicalli*, Casas de Canto. Allí residían maestros especializados en baile y canto. También había funcionarios electos, llamados *teanque*, hombres que andan de traer mozos, que pasaban recogiendo de barrio en barrio a jóvenes de entre 12 y 14 años de edad. Para el caso de la inclusión femenina, existían las *chiatepique*, guarda de mujeres, que cumplían la misma función (Alfredo López Austin, 1985: 84-85).

La importancia y la urgencia por evangelizar a través de la danza se expresan en el hecho de que apenas a cinco años de haber derrotado militarmente a la población mexicana, se celebró las fiestas de *corpus Christi*, el 26 de mayo de 1526. Posteriormente, para las festividades religiosas, se mandaba a traer a los indios para que ejecutaran sus danzas. En las fiestas de 1600, según (Ramos Smith, 1990, *op. Cit.*: 24) el regidor de la ciudad de México ordenó traer indios de los alrededores, músicos y danzantes para que bailaran durante ocho días consecutivos.

En estas festividades se presentaban también danzas populares de España. Es en este primer siglo que empieza a imponerse el gusto europeo y se crean danzas para narrar la historia de España y de la conquista. Danzas que todavía se practican, casi siempre en los carnavales de las distintas ciudades

de México. Así, en palabras de Ramos (*Ibidem*: 25):

Entre las danzas del siglo XVI [se] produjeron [danzas] que llegan hasta nuestros días, sobresalen las de “moros y cristianos”, introducidas hacia 1539 como parte de las “conquistas”. Actualmente forman dos grupos principales: las danzas de moros y cristianos o “morismas” y “las danzas de la conquista”, con multitud de variantes, muchas de las cuales incluyen relaciones actuadas, estructuradas en forma de diálogos.

Es en estas danzas donde mejor se aprecia la imposición ideológica de los europeos para convencer a los aborígenes de Abya-Yala, de que la historia de España es la que debía contarse. Pues en la escenificación, en los inicios, las danzas de moros y cristianos, los indígenas siempre representaban el papel de los infieles. Lo que implicaba el reconocimiento de la superioridad del imperio español y de su religión. Pero además, dado que en las fiestas ceremoniales de la cultura mesoamericana también se ejecutaban danzas con la temática guerrera, el proceso de *imposición*²⁸ fue más rápido.

[En estas danzas] los personajes varían: pueden ser Mahoma, Pilatos, el Sultán, el Gran Turco y hasta Tiberio quienes luchan contra los cristianos a quienes, a menudo, capitanea el apóstol Santiago, a caballo, como en las danzas de moros y cristianos... Al segundo gran grupo, pertenecen las danzas de la “conquista”. Desde el siglo XVI se [representan] y venían a ser una variante local de los moros y cristianos. Su tema era la guerra entre españoles e indios, con la consabida derrota de éstos y su conversión al cristianismo...En muchas de estas danzas, los indios ya evangelizados hacen el papel de conquistadores, como en la danza de chichimecas, en la cual son vencidos por los caballeros mexicanos. En la danza de la pluma de Oaxaca, se enfrentan Cortés y Moctezuma... (*Ibidem*: 27).

28 La imposición sucede cuando la cultura subalterna no escoge los elementos ni la actividad promovida por la cultura hegemónica. “Las actividades religiosas que desarrollan misioneros de diversas iglesias caen igualmente en este ámbito, por lo menos durante las etapas iniciales de la penetración, cuando el personal misionero es ajeno, los contenidos dogmáticos y las prácticas rituales, también, y las decisiones son externas”. Bonfil Batalla (1991: 174).

Otro de los mecanismos de imposición ideológica, unido al de la promoción del teatro y la danza, fue la sobreposición del calendario cristiano al de los aborígenes de Abya Yala. En el caso de la cultura Mexica, el *Tonalpohualí*, el libro de los días o del destino, se hizo coincidir con las festividades religiosas españolas además de sustituir la iconografía. Según Alfonso Muñoz Guemes (2013: 12) en el análisis que realiza sobre las danzas de Mesoamérica y Aridoamérica, señala que:

Los frailes de las distintas órdenes monacales que llegaron a Nueva España, principalmente los franciscanos [...] lograron que en las fechas en que se celebraba a los dioses antiguos mesoamericanos se festejara a los santos o los misterios de la fe de Cristo... De esta manera encontramos que los ciclos festivos de la mayoría de comunidades indígenas del país comparten dos cosmovisiones religiosas simultáneas: por un lado se celebra el santoral y los ritos de la teología cristiana, y por el otro se han reelaborado los ritos de petición, curación, agrícolas y de organización social de origen prehispánico [...] Asimismo, los ritos prehispánicos se celebran de manera paralela a los ritos cristianos, en el contexto de una [imposición] donde la iconografía cambia. Por ejemplo, Tláloc se transfigura en San Juan. Xochipilli-Macuilxóchitl, señor de la poesía, la música y la danza azteca, se transforma en Santa Cecilia, patrona de los músicos.

Sin embargo, ninguna cultura desaparece por completo, por el contrario, se transforma o busca estrategias de resistencia. En el caso de las danzas, aún prevalecen fuertes nexos con el simbolismo prehispánico, que los ejecutantes a veces desconocen porque el único lazo que quedó fue el recuerdo y la transmisión oral. No obstante, esta posibilidad de transmisión ha mantenido vivo el recuerdo sobre los espacios en que se celebraban las fiestas mexicas. Celebraciones que según Ramos, (*op. Cit.:* 21) mantienen rasgos prehispánicos:

En las danzas religiosas que [...] han sobrevivido, podemos observar un cierto simbolismo pagano, de acuerdo con el cual son tomados frecuentemente en cuenta los puntos cardinales, y cuya ejecución coincide muchas veces con el cambio de estación o con fechas calendáricas aztecas. Es significativo también el

hecho de que cuatro de los principales festivales religiosos que se celebran anualmente tengan lugar en sitios que se encuentran, con respecto a la ciudad de México, orientados hacia los puntos cardinales; Tepeyac, al norte, Chalma al sur, Amecameca, al este y Los Remedios al oeste.

Por otro lado, en paralelo con la evangelización y la prohibición de las danzas autóctonas, corría la importación de los bailes más populares de España, ritmos que no estaban relacionados con la danza en el sentido religioso sino que, a decir de los propios europeos, eran paganos pero que eran del gusto de las clases altas.

El intercambio permanente entre Nueva España y Europa propició las modificaciones de las danzas en ambos polos del intercambio. Danzas de Abya-Yala, eran transformadas en bailes de corte y a la inversa, los bailes europeos eran transformados por la influencia de ritmos, negros, mulatos, mestizos, criollos y de originarios de Abya-Yala.

La mutua influencia entre las dos culturas, inevitablemente modificó el sentido de las danzas, a tal grado que una vez consumada la evangelización, las danzas fueron prohibidas²⁹, pues ya habían cumplido con su papel didáctico para imponer la religión. Pero ahora que la creatividad se desataba, creatividad revanchista pues se hacía burla de la cultura del conquistador, la iglesia nuevamente fue la institución que se activó para prohibir y redirigir las expresiones corporales de la población sometida. El pretexto fue el racismo, la idea de que a los naturales le había enseñado por su incapacidad y esta misma, habría desembocado

29 En el pueblo de Tamulte desta Provincia de Tabasco, en los siete días del mes de junio de mil y seiscientos y treinta y uno, yo el Religioso encargado del culto en este pueblo, notifiqué a los naturales y a dos autoridades del pueblo de Sabana que también corre a mi cargo y cuidado, la disposición recibida... (el) cual dijo: que estando presto a acatar y cumplir los mandatos de la Santa Inquisición; que en estos se prohíbe todo baile que tenga y encubra idolatrías y toda clase de ofensas contra nuestra Religión y se haga vigilancia dellos; en vista de los informes que le han llegado sobre la forma en que se lleva el baile que llaman del tigre, donde se disfra[z]an de dicho animal y danzando hacen toda clase de actos contra nuestra Fe; que tuvo informes de que en dicha representación los tigres simulan pelear contra un indio que viste de guerrero, al que amarran y simulan sacrificar en una cueva que llaman Cantepec... (Carlos Navarrete, 1971: 374-375).

en manifestaciones pecaminosas a través de la danza. Así, según Ramos (*Ibidem*: 41-43):

...la iglesia se ocupó de prohibir, censurar, investigar y condenar bailes negros y mestizos como los jarabes, sones, gatos, los antepasados de los tangos, rumbas, danzones, habaneras, las guarachas y chuchumbés. La Iglesia daba marcha atrás después que ella promovió en el primer siglo de la conquista a la danza popular como medio de evangelización...en 1784, por ejemplo, Xochimilco solicitó licencia para ejecutar danzas de pluma en su fiesta titular y le fue negada [...] se argumentó que “si en los principios de promulgada la fe católica en estos reinos se juzgó oportuno, por la incapacidad de los naturales, sus habitantes, y para su cristiana instrucción, el permiso de semejantes representaciones, después de dos siglos y medio, se hacía necesario prohibirlas, por los grandísimos pecados, imponderables inconsecuencias, irrisiones, vanas observaciones, irreverencias, supersticiones... que habían resultado de ellas.

Así, después de tres siglos, las expresiones dancísticas de los aborígenes de Abya-Yala casi desaparecen. Pero el aislamiento de los pueblos originarios, provocado por las constantes guerras del primer siglo de conquista e incluso hasta el siglo XIX, permitió la conservación de una cultura dancística que hasta hoy, en el caso de Chiapas, es poco probable encontrar un registro de ellas. Hasta aquí podemos asegurar entonces, que en el caso de lo que hemos denominado danza, ha quedado clasificado como danza folklórica, aquella manifestación de la corporeidad con sentido religioso o propiciatorio, y que son una continuidad de la cultura prehispánica aunque mediatizada por el santoral católico.

En el caso de lo que entendemos, en esta investigación, por baile folklórico, es decir, la corporeidad con sentido lúdico, es aquel baile que fue traído de Europa, aunque sabemos que la influencia de África y Asia era evidente en los bailes tales como la morisca. Pero para fines de esta obra, asumiremos la influencia Europea como la determinante en el desarrollo de los bailes folklóricos, pues fue esta cultura la que los introdujo en la “Nueva España”. Esta circunstancia por tanto, establece

una diferencia en cuanto al origen, respecto de la de la danza folklórica.

Dos diferencias más explican el desarrollo de los bailes folklóricos en México. La primera, es que no fueron utilizados para la evangelización, pues eran considerados paganos, aunque eran utilizados en paralelo con las danzas prehispánicas en las festividades del santoral católico. La otra diferencia, notable, es la intencionalidad, pues los bailes fueron creados para el *divertimento* de los criollos y peninsulares. Es este carácter lúdico, que hasta la fecha, diferencia al baile folklórico de la danza folklórica.

Además, cabe aclarar que lo que aquí se considerara como baile folklórico, se refiere a lo que en el lenguaje de los académicos se le denomina *danza popular*, calificativo que está relacionado con lo *más difundido o practicado* y no con una connotación de subalterno, subcultura, etcétera, que serían resultado de un análisis sociológico. Adicionalmente, dado el carácter lúdico con que aparece la danza popular en Europa, se considerará en este trabajo, a la danza popular de la Nueva España, como el origen de los bailes folklóricos actuales. El criterio que nos permite hacer esta aseveración, es que el desarrollo de liberalismo en la Nueva España, permitió aglutinar a las diversas castas y que al fragor de la guerra de Independencia, se les impuso la idea de Nación y el desarrollo de una identidad. Razón por la que en la actualidad, nos permite diferenciar a los bailes populares de los bailes folklóricos. Estos últimos presuponen la representación de la cultura e identidad regional y nacional, mientras que los bailes populares solo tienen un sentido lúdico.

Así pues, el flujo de las danzas populares, las más difundidas en Europa, fueron introducidas en la Nueva España durante el siglo XVI. Según Ramos (*ibid.*, 31-32):

Entre las danzas populares llegadas de España destacan el zapateado gitano...el fandango y las seguidillas, ambas danzas andaluzas consideradas entre las más antiguas de España...A

partir de estas se empezaron a desarrollar en México formas como los huapangos, fandangos, jaranas y jarabes...Se introdujo también la danza de las cintas o palo de mayo, que se práctica en los estados de Puebla, Veracruz, San Luis Potosí y Yucatán. En su origen fue una danza de fertilidad vegetal [y] es común a muchas culturas y se encuentra en Europa, La India y el sureste asiático. También llegaron las danzas de espadas [que] en México dieron origen a las danzas de machetes... [que en nuestra propuesta, se denominarían como baile] en Jalisco, Nayarit- danza de paloteo en Michoacán [y Guanajuato].

Tenemos así, ya delineado el origen de los bailes folklóricos en México. Origen ligado primero a las fiestas religiosas y después del año 1600, ligados también al teatro que era la principal actividad lúdica de las clases altas y cuyo gusto no podría ser otro, que el de su lugar de origen.

Así desde 1601, en la Nueva España se menciona ya en la existencia de dos compañías dramáticas dirigidas por peninsulares. Uno de los cuales llegó de la Habana, en 1595, y en 1599 representó *La Conquista de México*. Hacia 1603 actuaba también en la capital la compañía de Alonso de Velázquez. Para 1621 la ciudad contaba con dos *casas de comedias* y tres compañías, las que ponían generalmente obras españolas, pues, decíase: las de acá aprueban mal. Además de los corrales o teatros públicos, el palacio virreinal contaba con el suyo, con sus anexos, foros, mutaciones y tramoyas. Hacia 1640 también se hacía representaciones en el palacio de recreo de los virreyes, en Chapultepec...Ya desde entonces era costumbre que las representaciones fuesen acompañadas de danzas. En los intermedios, fines de fiesta y mojigangas³⁰ que acompañaban o interrumpían la comedia, había canciones y danzas de corte, *populares de la tierra* y españolas (*ibid.*: 69).

A finales del siglo XVIII en las principales ciudades de la Nueva España se había construido "Coliseos" -teatros en el

30 Obrilla dramática muy breve, para hacer reír, en que se introducen figuras ridículas y extravagantes (RAE).

lenguaje actual- tales como el Coliseo de Puebla inaugurado en 1760; el Coliseo de Guanajuato en 1778; el Coliseo de Guadalajara en 1779, el de Veracruz en 1796 y el de Durango en 1800 (*Ibidem*: 87-88). Sin embargo, la Nueva España entraba ya en crisis, producto de los conflictos de España en Europa por un lado y por el otro, la lucha por el poder en América, lucha entre criollos y peninsulares. Así los primeros años del siglo XIX significaron una lucha constante, que incluso lo peninsulares añoraban la independencia.

La igualdad de fuerzas entre las peninsulares, representados por el ejército realista, y el ejército insurgente, que representaba a los criollos obligó a ambos a unirse para lograr la Independencia de la Nueva España respecto de la metrópoli peninsular. Según Josefina Zoraida Vázquez (2004;147-148) Iturbide, dirigente del ejército realista, logró el consenso:

...a través de un plan de tres garantías: religión, unión e independencia, que resumía los [anhelos] criollos de 1808 y de los insurgentes; la de unión buscaba tranquilizar a los peninsulares. El 24 de febrero de 1821, en Iguala, se proclamó el plan...El plan fue recibido con entusiasmo por la población y el ejército, a excepción de jefes militares y autoridades de la capital, y algunos comandantes peninsulares...El 27 de septiembre de 1821, una ciudad engalanada con arcos triunfales [recibió] al libertador Iturbide, a [Vicente] Guerrero y al Ejército Trigarante. Desfiles, juegos pirotécnicos y canciones celebraron la independencia al libertador...

Mientras que fuera de las grandes ciudades, durante las dos primeras décadas, la lucha por la independencia dejaba miles de muertos, en las capitales los coliseos resentían los efectos de la lucha política y de la escasez de recursos de la administración. Se iniciaba así, la decadencia de ballet, pero tomaba fuerza las representaciones dancísticas cercanas a lo popular.

3.3. De la independencia a los inicios del S. XX

La Independencia de la Nueva España, no solo significó un cambio en el orden político y cultural, coincide con la

organización de una nueva forma de gobernar, una nueva forma de entender la dinámica social.

La lucha de la burguesía en Europa contra la monarquía tuvo repercusiones en Abya Yala que se expresaron a través de las luchas por la Independencia de los criollos que no eran favorecidos en el *status quo* colonial. La lucha política por la formación de un Estado libre y soberano fue un movimiento influenciado por las ideas del liberalismo europeo y que en México se consumaron con la victoria militar de Benito Juárez. Esta victoria militar se plasmó en el marco jurídico y político de las Leyes de Reforma. Anteriormente, Hidalgo ya había decretado la liberación de la mano de obra con la abolición de la esclavitud, idea que aunque no se cristalizó en una forma de gobierno, si alentó a la lucha militar. Así pues, es a partir de Juárez que se consolidó de manera más evidente la organización política conocida hasta hoy, como el Estado-Nación. Idea de organización política que fundamenta, impone y sacraliza la libertad de comercio, el derecho a la propiedad privada y la explotación de los recursos de un espacio geográfico específico por la clase social hegemónica. Pero, sobre todo, se impone la ideología de que el territorio y lo que está incluido en él debe ser homogéneo en términos culturales para establecer una *identidad nacional*. Imposición ideológica de los criollos que como toda clase social hegemónica, necesitó argumentos históricos para convencer a las clases subalternas que su visión del mundo y la vida social era la correcta.

Sin embargo, lograr el consenso sobre la idea de una identidad nacional era imposible de aterrizarla en la diversidad de grupos humanos, forma de organización y niveles jerárquicos que existían en la Nueva España. Según Zoraida (*ibid.*: 139), la sociedad novohispana era un mosaico humano:

[Que] estaba conformado por solo el 17% de peninsulares y criollos, sus descendientes, habitantes de las ciudades. El grupo peninsular era minúsculo y la población distinguía entre

burócratas y los residentes permanentes. El grupo criollo era el más educado y el 5% era propietario de grandes fortunas, algunos hasta con título nobiliario; pero la mayoría lo formaban rancheros, comerciantes, empresarios, funcionarios, religiosos y militares medios, aspirantes a los altos puestos. Alrededor del 60% lo representaban los indígenas, que mantenían sus estructuras corporativas [...] la mayoría era monolingüe, era la principal fuerza de trabajo y pagaba tributo [...] Casi el 22% lo constituía las castas, mezclas de españoles, criollos, indios, negros, mulatos y mestizos carentes de tierra e imposibilitados para ocupar cargos públicos y para el grado de maestro en un gremio.

Ante esta situación, la diversidad de intereses y los correspondientes conflictos sociales, fueron los ingredientes internos de la revolución de Independencia, a los cuales se les sumó la situación política de la metrópoli. Situación que era el corolario de los cambios en la administración y gobierno producidos por las *Reformas Borbónicas*³¹. La última década del siglo XVIII y la primera del siglo XIX, explican ya el cambio de rumbo político, económico, social y cultural de la Nueva España incentivado por la crítica situación de España. Según Luis Jáuregui (2004), España cedió permisos a países que no estaban involucrados en la guerra que sostenía con Inglaterra. Esto permitió que el azogue³² llegara a Nueva España para poder generar dinero que gastaba la Metrópoli.

Este proceso funcionaba así: el rey de España pedía dinero prestado a un financiero, por ejemplo francés, y éste cobraba el

31 Estas fueron una estrategia del gobierno imperial para lograr el desarrollo de los intereses materiales y el aumento de la riqueza de la monarquía mediante cambios importantes en aspectos fiscales, militares y comerciales, así como el fomento de diversas actividades productivas. En el ámbito de las reformas también se diluyeron privilegios, se mejoró en algo la condición del indio y se extendió la cultura [a los criollos y peninsulares] (Jaúregi, 2004: 114).

32 Durante el siglo XVII los sistemas de extracción de plata fueron el de horno y el de amalgamación a través del azogue. ..El primer método, dejó desiertas las inmediaciones de las minas por el enorme consumo de madera además de la mano de obra. El azogue era traído en un principio desde España y Alemania y posteriormente de Perú. (Adolfo Rodríguez Gallardo, 1985: 223-224). La plata tuvo un lugar importante dentro de los intereses de la corona española, fue el mayor producto de exportación de América hacia la Península. El proceso de obtención de éste requirió de dos elementos indispensables: la sal y el azogue. Ambos necesarios para facilitar la separación de la plata de los trozos de roca (Alida Genoveva Moreno Martínez, 2010).

interés en la tesorería de la ciudad de México, donde se hallaban los recursos de los impuestos ordinarios, préstamos, donativos [...] Por cierto, estos recursos acabaron en las arcas francesas de Napoleón Bonaparte, como resultado de un acuerdo que la monarquía española había suscrito con él (1803) para apoyarlo en sus campañas bélicas contra Inglaterra. Así, una parte importante del ahorro de los novohispanos financió un conflicto con el que poco tenían que ver los habitantes del virreinato (Jáuregui, 2004: 133).

En el ámbito de la cultura también se expresó la desventaja de los criollos respecto de la metrópoli. Las instituciones creadas durante las reformas borbónicas... “la Academia de Bellas Artes de San Carlos, El Tribunal y el Colegio de Minería, el Real Jardín, se designaba a peninsulares para su dirección mientras que a los criollos se les daba el oficio de ayudante” (*ibid.*: 136). Por otra parte, “nunca hubo un virrey criollo...tuvieron que luchar para lograr la alternancia con los españoles en el desempeño de los rangos más altos de la jerarquía religiosa. Otros puestos de la administración los ocupaban en minoría frente a los peninsulares que llegaban por el atlántico...” (Bonfil, *op. Cit.*: 144-145).

Así pues, la situación política y económica de la metrópoli, las enormes diferencias sociales en la sociedad novohispana, las ideas liberales y el descontento de los criollos por su situación subalterna frente a los peninsulares dan pauta para explicar el llamado *sentimiento nacionalista* de los criollos. Sentimiento que permite comprender la lucha de Independencia contra la metrópoli y contra toda nación occidental.

En este sentido, la diversidad de intereses hizo imposible que los grupos sociales se cohesionaran con una idea clara de nación. Lo que se produjo fue entonces la imposición ideológica de la clase ilustrada, constituida por los criollos. La construcción de la identidad nacional se apoyó a decir de Bonfil (2014: 146) en “dos pilares ideológicos: el guadalupanismo y la apropiación del pasado indio”. La importancia ideológica del guadalupanismo es tan relevante que el propio Porfirio Díaz expulsó del país en

1889 al Obispo Eduardo Sánchez Camacho, por haber negado el carácter celestial de la Virgen de Guadalupe.

Por otra parte en el ámbito de las artes, concretamente en el teatro y la danza, la situación parecía no afectar a la ciudad de México, según Ramos (*op. Cit.:* 129-130), creció el número de espacios para la diversión de la población en general:

Ya en estos años, el monopolio de la diversión no era exclusivo del Coliseo, y la vida social era más animada que antes. Dos lugares de diversión se habían abierto: un palenque de gallos y un juego de pelota -con los inevitables jugadores vascos-. También se organizaba a menudo bailes públicos, al aire libre. Los paseos más frecuentados eran la alameda, los domingos por la mañana, con los ricos en coche y los pobres a pie, y el paseo de La Viga durante la cuaresma. Allí se construyeron elegantes villas, y por la acequia paseaban en barcas, chinampas y canoas los vacacionistas de todas las clases sociales. Había en La Viga palenque de gallos, diversos juegos, bailes por las noches y espectáculos itinerantes. En la ciudad, el café empezaba a convertirse en lugar de reunión, y un nuevo periódico, el Diario de México -que se ocupaba bastante de los espectáculos y artistas del Coliseo- era allí leído y comentado.

No obstante fuera de las ciudades el descontento social crecía. En la ciudad de México, la situación cambió después del 15 de septiembre de 1808, donde las disputas entre peninsulares y criollos, llevó al asalto del palacio virreinal. Asalto en que el Virrey Iturrigaray fue destituido y hecho prisionero por los españoles (Maya, *ibid.:* 138). La confusión de lo que provoca la guerra influyó por supuesto en la vida citadina.

Estando el país en guerra, cualquier concentración estaba prohibida. Calleja había negado, desde 1814, el permiso para que se organizaran bailes de paga y bailes de máscaras en el Coliseo, y durante las funciones el teatro era estrechamente vigilado. (Maya, *ibidem.:* 144). Aunque el repertorio de lo que se presentaba seguía siendo europeo.

Sin embargo, el proceso de transformación cultural ya estaba en camino. La guerra de Independencia permitió las expresiones de las clases populares. En el fragor de la lucha no había tiempo ni espacio para mostrar la exquisitez del cuerpo según la mirada hegemónica. Pero la necesidad de expresar o los triunfos o las derrotas hicieron surgir la danza espontánea. Bailes y danzas que los mestizos solo se atrevían a practicar después de lograda la Independencia. Según Dallal (1987: 66-67):

Así, se hará clara la existencia de danzas características de los criollos, de los mestizos, de los campesinos, de los artesanos, etcétera, danzas que habían adquirido una “personalidad propia” que señalaban ya un cambio radical del país [...] El guerrillero, así, crea sus propias festividades. Se repite el hecho histórico: la conmemoración debe ser realizada a través de una danza espontánea, ágil, que a los ojos de los participantes renueva la capacidad del cuerpo humano para efectuar la acción. Por lo demás se busca acabar con la significación de la danza proveniente de España y surgen las re-creadas danzas populares de la época de la emancipación...

Esta tendencia de imposición y asimilación cultural se desarrolla durante todo el siglo XIX. La influencia de los países colonizadores se deja sentir en todo el país. México no descansa prácticamente en la lucha por la independencia. Guerra tras guerra se sucede hasta prácticamente el inicio del Porfiriato en 1777. Por otro lado, la *Intervención Francesa*³³ deja su huella musical y dancística. Sobre todo en el norte y occidente del país. Ritmos que se adoptan primeramente por los criollos que, dada la *cercanía* de origen cultural, les facilitó la asimilación. Buena parte de estos ritmos se practicaron en los bailes de salón de los criollos ricos, tanto en las ciudades como en las haciendas y los ranchos.

33 Con la intervención francesa de 1847 se asimilaron ritmos como la polka y la redova, de Bohemia, que llegaron con los mercenarios austro-húngaros, “Zuavos” y los soldados franceses. La Redova es un ritmo una amalgama de Vals y Mazurka. También llegó el shotis, que es una transformación de la antigua danza escocesa. Los ingleses lo bailaban saltando, mientras que los alemanes lo hacían deslizándose como si [valsasen]. (<http://terramestizomaniadanzasylaes.blogspot.mx/2010/08/region-centro-de-nuevo-leon.html> (25/02/15/ 11:24)

Para fines de reforzar la clasificación propuesta en esta obra, a estas manifestaciones dancísticas es lo que denominamos bailes folklóricos, pues su sentido es eminentemente lúdico. Incluso en la transformación durante la segunda mitad del siglo XIX, se ve reforzada por la política de apertura del Porfiriato respecto de las naciones europeas. En este sentido, es el criollismo y no el mestizaje, lo que explica el origen de los bailes folklóricos de la región norte y occidente del país. No obstante, estos ritmos saldrán de los salones criollos y se transformaran nuevamente en el siglo XX.

Antes de terminar el siglo XIX, en el Porfiriato se expresa aún más la influencia europea en México. Los bailes de salón, sólo son observados por los peones en las haciendas y por los obreros en las ciudades. Así mismo, dos estrategias de la política porfirista: la negociación y la conciliación explican los cambios culturales. En la primera estrategia, la negociación, se hizo inmediatamente con las naciones acreedoras lo que permitió el intercambio cultural con Inglaterra, Francia, Bélgica y Estados Unidos. En el caso de la conciliación, en el ámbito educativo sobre todo, Porfirio Díaz no derogó las leyes de reforma, pero tampoco las aplicó totalmente. A la Iglesia le permitió retomar la educación en áreas donde el Estado no podía intervenir. Así mismo fortaleció el nacionalismo, esfuerzo siempre de los criollos para refrendar la Independencia.

Así en el último tercio del siglo XIX, las manifestaciones festivas salieron de los salones y las ciudades se embellecieron, según Elisa Speckman Guerra (2004: 196) las festividades [religiosas] se celebraban públicamente y con gran pompa, como la coronación de la virgen de Guadalupe en 1892.

Empero, las clases subalternas permanecieron en igualdad de condiciones e incluso empeoraron. La división clasista y étnica, a decir de Speckman (ibid.:219-220) se expresó incluso en el ocultamiento de los indígenas. Es decir, se fortaleció la invisibilización de los desarraigados:

A las élites les preocupaba la apariencia de los sectores populares y de los grupos marginales, sobre todo de los que vestían a la usanza indígena, pues pensaban que empañaban la imagen de la ciudad. Su preocupación aumentaba en vísperas de festividades o ceremonias conmemorativas, y para evitar que los visitantes extranjeros presenciaran los rastros de miseria y “barbarie” repartían ropa entre los necesitados. Así, subsistían los viejos y arraigados prejuicios sociales y raciales...

Prevalece así, la distinción entre los cuerpos: la imposición para ocultar el cuerpo para unos y el permiso para exhibir el cuerpo para otros. Por lo menos en las funciones de teatro, donde según Dallal (*op. Cit.*: 73) “las ninfas mostraban la pierna y la sobrepierna. Además, en esta etapa la burguesía porfiriana, reincorpora la usanza de los bailes de salón particular”. Este regreso a los salones de baile, significó un retroceso en términos de construcción de identidad: en lugar de buscar en el futuro, regresó la nostalgia de los criollos por la época colonial. La danza popular se refugia en las clases medias y bajas a donde nunca llegó el afrancesamiento burgués. Por el contrario, la ideología y el gusto de la burguesía se centraron en copiar lo europeo e importar obras para construir su propia cultura lúdica. Transformar lo rústico en la belleza europea. Tal es el caso del mariachi, cuya primera imposición data de 1907. Según Jáuregui (*op. Cit.*: 225):

La primera [imposición] simbólica de esta macro tradición por parte de un poder regional tuvo lugar en 1907. En la fiesta más importante –de carácter político– que había tenido lugar durante el porfiriato, ofrecida en honor del Secretario de Estado norteamericano en Chapultepec, el estado de Jalisco envió una “Orquesta mariachi”, en calidad de “orquesta típica”. Para ello, se mezclaron músicos de varias tradiciones mariacheras y el grupo se amplió a ocho integrantes; por supuesto que se les vistió para la ocasión con traje de charro. Sin embargo, cuando el político estadounidense visitó Guadalajara, los tapatíos se cuidaron de exhibir cualquier manifestación folklórica, ya que se trataba de presentarse como una moderna ciudad de corte europeo, más aún con “aire francés”.

Ya entrado el siglo XX, la lucha por el poder, esta vez entre la élite criolla y mestizos, hizo explosión y se inicia una lucha armada conocida como Revolución Mexicana. Producto de esta revolución renace nuevamente el sueño criollo de consolidar la identidad nacional que le permita desaparecer las múltiples naciones que conforma la nación real y no “imaginada” e impresa en la constitución liberal. Así, según Luis Villoro (Citado por Enrique Florescano, *op. Cit.:* 60) “El Estado [mexicano] es obra de un grupo de criollos y mestizos que se impone a la multiplicidad de etnias y regiones del país, sin consultarlos. Los pueblos indios no son reconocidos en la estructura política y legal de la nueva nación”. Sin embargo, después de pasado el movimiento armado, para los fines de la consolidación ideológica de la identidad nacional los criollos recurren al pasado indígena nuevamente como lo hicieron los criollos del siglo XIX.

Es este contexto vasto y profundo en que el Estado liberal se encarga, en la primera mitad del siglo XX, de la investigación y promoción de las culturas indígenas y que dan pauta al desarrollo de la danza y de las otras artes.

3.4. La primera mitad del siglo XX: homogeneización y apropiación

La danza folklórica entendida como la *representación folklórica de las danzas autóctonas* que se expresan en las agrupaciones urbanas o semiurbanas de México es una invención del nacionalismo promovido por el Estado surgido de la Revolución de 1910. Nacionalismo impulsado como estrategia de cohesión y estabilidad social. En este sentido, se percibe una continuidad del pensamiento criollo colonizador que trata a todas luces de homogeneizar la cultura local con la europea.

Después de concluida la Revolución Mexicana, los esfuerzos de los criollos y mestizos representados sobre todo por

lo militares y caciques regionales y locales, se dieron a la tarea de consolidar su hegemonía tanto económica como política e ideológica para fortalecer al proyecto liberal del Estado mexicano iniciado desde la Independencia, pero sobre todo, de manera explícita desde la guerra de Reforma y en el Porfiriato. Los campesinos e indígenas fueron excluidos del proyecto de nación o en todo caso, fueron tomados en cuenta para la construcción externa de una imagen del México profundo. Aunque en realidad este México es sometido por el México Imaginario³⁴. Así pues:

La identidad criolla cede su lugar a la ideología del México mestizo, pero sus contenidos de fondo no cambian. Hay alejamiento formal de España, hasta un antihispanismo en los primeros años [de la Independencia] y la antigua metrópoli, madre patria de los criollos, nunca recuperará su papel de modelo a seguir para los mexicanos [...] El México mestizo, imaginario, si bien se distancia de España, nunca rompe con occidente, ni intenta hacerlo. La aspiración, el futuro, siguen en otra parte. La imitación es la ruta. (Bonfil, op. cit.: 160).

Es en esta disputa de dos proyectos culturales y de nación que nos permite entender una parte del desarrollo de la práctica de la danza folklórica. La disputa se encuentra pues, entre el proyecto del México Profundo que ha sido y sigue siendo excluido por el México Imaginario. El primero ha fortalecido su dominio con el proyecto neoliberal que apunta siempre al desarrollo occidental criollo de privatizar todo. No obstante, pese a que el México profundo se debate entre la marginación territorial y el racismo con que se estigmatiza su cultura, resiste a través de luchas por el territorio, los recursos y la defensa de sus expresiones culturales.

34 Utilizaré estos conceptos en completa concordancia con el sentido que les da su creador. El México profundo, es la base de la pirámide social en la que “resisten los pueblos que encarnan la civilización mesoamericana” y el México imaginario, está constituido por “un país minoritario que se organiza según normas, aspiraciones y propósitos de la civilización occidental...” Guillermo Bonfil Batalla (2014; 10,11).

Un par de ejemplos nos ilustran cómo el colonialismo criollo se ha mantenido sistemáticamente. Uno, se refiere a las medidas impuestas para modificar el gusto por la música. Yolanda Moreno Rivas, citada por Dulce María Espinosa de la Mora (2012: 233), asevera que la gran cantidad de músicos “cultos” indígenas fue limitada por Felipe II. Este mecanismo de dominación implicó la pérdida del estatus del músico indígena y su sustitución paulatina de cantos prehispánicos y además, la sustitución, por ritmos y melodías que dieron paso a las mezclas culturales, tal es el caso del son y del huapango. A decir de Espinosa de la Mora (Ibid, 2012: 234), hoy día en la Huasteca el son es conocido como huapango o son huasteco...Algunos sones derivan notoriamente de la música andaluza española...además el zapateo tiene mucha relación con el baile peninsular. Asimismo se sostienen en ese texto tres hipótesis respecto del origen del falsete: 1) se originó porque los antiguos indios no podían sostener la posición de la garganta al tratar de imitar los cantos de los misioneros, 2) el falsete proviene de los estibadores de los puertos de Mallorca y, 3) el falsete “Ayala” de la huasteca es de origen murciano. Al decir que procede de Mallorca se piensa en la España mediterránea, donde los árabes influyeron durante ocho siglos.

Un segundo ejemplo, se refiere al vestido y a la presentación del cuerpo. En este caso, aunque ya Matías de Córdova³⁵

35 Matías de Córdova después de hacer un análisis de la crítica situación social y lo que hoy podríamos llamarle un estudio de mercado, en 1797 escribió:

Nadie negará lo perdido que está el comercio [...] Vemos que están abatidas las artes [sanías], que es mucha la carestía de los víveres y mueren los hombres sin auxilio después de una vida miserable. [...]. Los españoles que visten y calzan están respecto de los otros como cinco a ciento. Es decir, que para uno que vista a la española hay veinte indios, mulatos, etcétera que no lo [hacen]. Vemos que en todas las poblaciones hay muchos más descalzos que calzados, y hay muchísimas poblaciones que constan de indios solamente. [...] si el comercio pues, proporcionado a cinco personas, que se socorren mutuamente, da dos especies de comodidades, calzándose todos sería este comercio proporcionado a ciento, y producirá otras tantas especies más[...] (Córdova, 1989:108-109).

Pero además agrega como virtud moral el obligarlos a vestir:

Si no se visten los indios y mulatos a la española [...] no esperemos que nuestro Reino adelante un paso hacia la virtud. [...] todos los pueblos, dice un autor, que andan desnudos, son ladrones, homicidas, incendiarios y antropófagos. Ahora vamos qué conexión tiene con estas desgracias la desnudez y la descalce (ibid.: 113).

había justificado el uso de la ropa española. Según Eduardo Galeano (1996: 72), Carlos III [1716-1778] a finales del siglo XVIII impuso formas de vestir. Así, “Los trajes [...] que los españoles obligaron a vestir a las indígenas eran calcados de los vestidos regionales de las labradoras extremeñas, andaluzas y vascas, y otro tanto ocurre con el peinado de las indias, raya al medio, impuesto por el Virrey Toledo”. Aunque el Virrey Toledo [1515-1582] gobernó en Perú, debe comprenderse que tales medidas fueron implementadas en toda Abya-Yala. En México todavía puede observarse este tipo de peinado entre las mujeres indígenas, sobre todo en los adultos mayores.

No se debe pasar por alto que el colonialismo criollo no solo se expresa en cómo se sustituyen el gusto y la presentación del cuerpo, sino también en el ámbito político, jurídico y económico. Es decir la aniquilación total. Así, entre las denominadas Leyes de Reforma se estableció la Ley Lerdo, la cual propuso la desamortización de las tierras comunales. Lucha por la tierra que aún continúa. Según María Guadalupe Ochoa Ávila (2012):

En 1856 se promulgo la *Ley Lerdo*, antecedente de inmediato de lo que sería el artículo 27 de la Constitución liberal que se dictaría al año siguiente. Este instrumento de alcance federal, desamortizaba las tierras comunales y sometía a subasta pública aquellas que se encontraban bajo el régimen de arriendo cuando pertenecía alguna corporación. Varios de sus artículos agravaban y, de hecho, legalizaban el despojo de los bienes de los pueblos indios por interés privados... (Ochoa, *ibid.*: 384).

Las circunstancias anteriores explican porque la Revolución Mexicana era una consecuencia inevitable. Aunque durante este movimiento armado, “los indígenas [de la región Huasteca] participaron como milicianos en diversos bandos, ya fuese obligados por los jefes militares, las autoridades o los hacendados o animados por las demandas sociales” (*ibid.*: 388). No es necesario hacer un recuento de los levantamientos indígenas a lo largo de los 500 años de colonización. Pero es necesario recordar que ante el embate del México imaginario,

el México profundo, se refugió en los lugares más apartados y marginados territorialmente, llevándose consigo su música, sus cultos y sus danzas.

De este modo, el México imaginario impulsó el proyecto para hacer un país homogéneo basado en el mestizaje a través de la educación, es decir, de convencernos ideológicamente, que la homogeneización cultural del mestizaje era el camino para el desarrollo. Molina Enríquez, citado por Bonfil (*op. Cit.:* 164), lo expresa así:

[...] solo el mestizo estaba en condiciones de lograr la integración: veía al indio dividido, desorganizado, sin cohesión interna y ocupado sólo en atender su subsistencia. El criollo ya no contaba como categoría histórica capaz de encarnar la nacionalidad mexicana: desde el triunfo liberal de 1857 ese papel ideológico lo desempeñaba el mestizo, visto siempre como el resultado de la confluencia enriquecedora de dos razas y dos culturas. Los que se asumen mestizos no se quieren criollos, pero mucho menos indios; pretender ser algo nuevo cuyos contenidos nunca se definen satisfactoriamente.

Hasta hoy, el proceso de homogeneización ha sido un fracaso. La existencia de sesenta y ocho lenguas, evidencia las tantas naciones de que está constituido México y buena parte del México Imaginario sigue siendo criollo ideológicamente.

En este sentido, las clases dominantes criollas y mestizas después del movimiento armado de 1910 voltearon su mirada hacia el sector rural obligadas por las demandas campesinas y de sectores populares que habían sacudido al país al lado de Zapata y Francisco Villa. Producto de las demandas, se hizo necesario despertar, construir, reformular y fomentar el sentimiento nacionalista. Los intelectuales hicieron objeto de estudio al campo y sus tradiciones. El muralismo es el principal actor en la pintura. Covarrubias se convierte en escenógrafo y se inicia un esfuerzo institucional de rescate de lo popular. A la sombra de Vasconcelos, los intelectuales contribuyen al rescate de las tradiciones populares.

La educación nacionalista utilizó la Misiones Culturales como estrategia fundamental para enseñar, pero también para investigar. Los maestros rurales recabaron materiales dancísticos regionales. Aunque no se trataba de expandir la práctica de la danza folklórica sino de hacerla más auténtica. El movimiento nacionalista institucionalizó las expresiones populares y autóctonas. Con las bailarinas académicas trabajaron intelectuales como José Clemente Orozco y Martín Luis Guzmán en las escenografías y los guiones (Dallal, 1983). El ballet clásico hizo suyo los temas indígenas y prehispánicos al grado tal que hasta la fecha, las técnicas siguen influenciando la expresión corporal. Expresión que se ve acentuada en las agrupaciones nombrados *ballets folklóricos* sobre todo en las agrupaciones de las instituciones de educación superior.

Vasconcelos fue en gran medida el gran artífice del rescate de los bailes folklóricos. Su interés fue tan acentuado que promovió 18 festivales al aire libre. En estos festivales se presentaban obras extraídas de la cultura campesina y autóctona. Fue tal el convencimiento de Vasconcelos de que las obras deberían salir del pueblo y no de los conservatorios, que en el festival número 18, el 5 de mayo de 1924, se presentó el jarabe tapatío interpretado por mil alumnos (Patricia Aulestia, 2013).

Sin embargo, todo este esfuerzo de *rescatar* la cultura indígena, campesina y popular debe entenderse como la estrategia del proyecto liberal y actualmente neoliberal, para la integración al proceso de mestizaje o de modernización. Es en este proyecto que toma sentido la promoción de las artes y de la danza en particular. El florecimiento y creación de instituciones tienen como trasfondo el propósito de occidentalizar las manifestaciones culturales de las clases subalternas.

Una obra fundamental para entender la percepción de los expertos respecto del rescate de la cultura del México

profundo, lo constituye el texto *Ritmos Indígenas de México* de las hermanas Nellie y Gloria Campobello. El texto data de 1940 y entre el propósito fundamental es “señalar los ritmos indígenas mexicanos como el material básico de las danzas que nos son propias” (Nellie Campobello y Gloria Campobello, 1940: 7).

Además la relevancia del texto, en términos de la política del rescate cultural, consiste en que expresa la visión de los intelectuales que, formados en academias, consideran a la cultura autóctona de México desde la mirada occidental. Así, en la clasificación de las danzas se asevera que existen tres grupos: 1) la mayoría, que corresponde a un sentido religioso *seudocristiano* [cursivas mías] y que los indios asimilaron de los misioneros, 2) danzas criollas o mestizas que son el reflejo de los bailes españoles, moros y orientales y 3) otras danzas, supervivencia de la vida aborigen y que pueden denominarse paganas, porque son expresión artística de ceremonias o ritos de las idolatrías indígenas. Así mismo, se asegura categóricamente que el primer tipo de danzas no tienen originalidad por lo que se han desechado como espectáculo artístico, respecto de las segundas, criollas o mestizas, no tiene nada de original de lo mexicano “bien sabemos que la ignorancia y la vulgaridad califican de danzas autóctonas hasta los más humildes zapateados andaluces elementalmente ejecutados por nuestros indios...” (Campobello, 1940: 9). Para estas bailarinas, por tanto, solo las danzas paganas son realmente mexicanas. He aquí el procedimiento para desindianizar la cultura: habría que ir a las danzas *paganas* es decir las indígenas para elevarlas al arte escénico.

Es justamente el proceso de promoción del nacionalismo, lo que le da la pertinencia social y política a la creación, es decir, al origen de las agrupaciones de danza folklórica actuales. El vehículo para fortalecer este nacionalismo, como hasta hoy,

fue la educación básica. Las bailarinas eran integradas a la planta docente en las escuelas, tal es el caso de las hermanas Campobello:

[...] las reconocidas danzarinas aceptaron un puesto en la Secretaría de Educación Pública. En el aniversario de las secundarias su actuación fue muy comentada: “Las señoritas Campobello ejecutaron, vistiendo los trajes típicos La jarana yucateca, [...] El 17 de julio de ese mismo año [1930] en el homenaje a la memoria del General Obregón en el segundo aniversario de su muerte, Nellie y Gloria participaron como integrantes del Ballet Nacional acompañadas por la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. Interpretaron la Escena tarahumara, de Vicente T. Mendoza, la Zandunga, arreglo del maestro Chávez y la Ofrenda y danza ritual de Francisco Domínguez (Aulestia, *op. Cit.*: 203).

El nacionalismo mexicano no sólo impuso el modelo liberal, es decir criollo y occidental de desarrollo, sino que sirvió de bastión para la defensa de los recursos petroleros en 1938. En este sentido, el periodo Cardenista constituyó un respiro para las clases subalternas y la posibilidad de un promover un desarrollo alternativo al liberal. Pero no fue así, la coyuntura de la segunda guerra mundial permitió que el país entrara en una dinámica de industrialización que impactó de manera negativa el desarrollo interno. Las necesidades de producción se orientaron por la demanda externa y el país requirió implementar un proceso de sustitución de importaciones hasta mediados de los años cincuenta.

Para atender la demanda externa se procedió a la importación de tecnología para la incipiente industrialización. Esta, a su vez, provocó el crecimiento de las ciudades en deterioro de las áreas rurales, las que proveyeron de alimentos al desarrollo urbano así como de mano de obra. En lo que respecta a la danza, se crearon instituciones que fueron incorporando las danzas populares a la danza moderna. Así mismo a mitad de los años cincuenta, se vivió un proceso de estabilidad económica que perduró hasta los años setenta. Este periodo, que los expertos califican como *desarrollo estabilizador*, se caracterizó

por altas tasas de crecimiento del producto interno bruto (PIB), estabilidad cambiaria -el dólar mantuvo un equivalente a 12.5 pesos durante casi 22 años-. Se acentuó el crecimiento urbano y en el ámbito de la danza, se creó en 1952 el Ballet Mexicano o Ballet de México. Según Elizabeth Cámara (2008: 168-169) el Ballet de México, creado por Amalia Hernández:

[...] participó en el programa Noche de Galas del entonces Telecentro, acompañando a figuras de la canción ranchera como Lola Beltrán y Cuco Sánchez [...] Más tarde, el éxito de su presentación en los Juegos Panamericanos celebrados en Chicago en 1959 le valió el apoyo del presidente de la República Adolfo López Mateos, Para crear su espectáculo. Esto significó su entrada al Palacio de Bellas Artes, mediante la creación del Ballet Folklórico de México [...] El “fenómeno ballet folklórico” y el “fenómeno mariachi” comparten algunos rasgos: la intervención en su creación de un medio de comunicación masiva, la voluntad de un funcionario público y el éxito logrado por coincidir con una coyuntura histórica propicia.

El Ballet de México, al igual que el mariachi se convirtió en el modelo de la cultura nacional, es decir se asume como representación de las danzas autóctonas de México. Independientemente que reproduzca o no, la *autenticidad* de las expresiones dancísticas autóctonas, este Ballet representó el modelo de los llamados *ballets folklóricos* actuales. Se impuso así un proceso de *estilización* que, semejante al ballet de 1661 europeo, transformó las expresiones populares. La imposición del arte dancístico europeo se legitimó al ser expuesto en el Palacio de Bellas Artes. Se legitimó también la imposición del concepto de belleza corporal en las danzas autóctonas; no más cuerpos enjutos, diminutos, desnutridos como los verdaderos danzantes. Los criollos impusieron así, no solo el liberalismo económico, sino también su gusto estético vestido de nacionalismo.

En el ámbito económico, a partir de los setenta se evidenció la crisis del modelo anterior que se había basado en la industrialización a costa de las materias primas del campo y de la mano de obra que llegó a los centros urbanos. Como ya vimos, también el sector rural aportó a la cultura las danzas y bailes que fueron transformados en productos para el turismo. En el periodo comprendido entre 1970 y 1976 el gobierno trató de atenuar la crisis social a través del gasto público en educación y salud. Gasto público, producto de las presiones y secuelas del movimiento estudiantil de 1968. En los siguientes años la crisis se hará más evidente en el área rural. A partir de los años ochenta se inició el modelo neoliberal que hasta hoy, impone el México imaginario.

A manera de precisión sobre el origen de lo que en esta obra se ha denominado danza folklórica. Podemos aseverar que nace de las capas bajas de la sociedad pero que a partir de la política del colonialismo criollo de inicios del siglo XX, en el afán de justificar su sentimiento nacionalista, tergiversa la cultura dancística original y la convierte en espectáculo turístico al agregarle y exigir técnicas y corporeidad del ballet clásico³⁶. Lo que dio origen a los ballets folklóricos.

Sin embargo, posteriormente, en Chiapas, a mediados de los años setenta del siglo pasado, además de los ballets aparecen agrupaciones de danza folklórica que se asumen como representantes del folklor autóctono y rechazan toda técnica del ballet.

36 "La maestra Eva Pérez Cano fue quien enseñó a Ana Pavlova El jarabe Tapatío y La Diana dentro de los cánones del ballet clásico. El éxito fue memorable cuando en una función popular cuando la Pavlova [bailó] de "puntas" nuestros tradicionales bailes". Guillermo Arriaga (2008: 20).

Capítulo 4

La danza folklórica en Chiapas: regionalización, apropiación y creación

Los bailarines y creadores del baile, construyen a partir del entorno físico y a partir de la vida social concreta. Las obras que sistematizan, exigen, moldean e imprimen en los cuerpos, el *hábitus* que dentro del marco de sentido del grupo, encarna la cultura tanto material como simbólica. En el plano material, el vestuario e instrumentos moldean el cuerpo y en lo simbólico la actitud y el modo de moverse y de expresar, definen la diferencia con otros sujetos de otras regiones dancísticas. Es decir, no existe un sujeto sin anclaje; sin historia y sin espacio.

Así pues, en coincidencia con José Antonio Segrelles Serrano (2004:34) sostenemos que:

[...] la afirmación de que el desarrollo de las comunicaciones ha “empequeñecido” el planeta [...] es inexacta, ya que la desatención de la localización geográfica y de la existencia de miles de millones de seres humanos abre una enorme brecha de desconocimiento y marginación. Es más, aquellos que tienen acceso a las tecnologías globales, aparte de constituir una minoría en el mundo actual, son los únicos que pueden permitirse el lujo de decretar el fin de la Geografía y olvidar que la Humanidad está compuesta por una mayoría de habitantes a los que no sólo les resulta imposible disponer de la tecnología de vanguardia, sino que ni siquiera tienen acceso a una educación que les permita percibir una imagen del mundo en su totalidad (Segrelles, 2004:34).

En efecto, la escasa población que se dedica a la danza folklórica difícilmente, tiene acceso a la movilidad territorial. Las agrupaciones que han logrado traspasar las fronteras del país, lo han hecho con un enorme derroche de esfuerzos económicos. Esfuerzo que está soportado por familias enteras. En este sentido,

para fines de esta obra se propone como región dancística, no solo para Tuxtla Gutiérrez, sino para Chiapas, el concepto de *Región Imaginada*. Región imaginada y creada sobre todo en la cultura de los bailes mestizos. Pero antes de explicitar la propuesta haremos un breve recorrido de la regionalización que se ha hecho al respecto.

4.1. El carácter regional de la danza folklórica

La escasa atención sobre la danza folklórica por parte de las instituciones académicas y autoridades relacionadas con la administración y rescate de la cultura, ha impedido que se desarrollen estudios sobre la danza folklórica en Chiapas y en México. Sin embargo existen varias regionalizaciones que dependen del objeto de estudio al que se asocia la danza. En este sentido la regionalización que se propondrá más adelante, significa una clasificación nueva, pero a diferencia de las otras, parte de un análisis desde la historia de la llegada de la danza folklórica a Chiapas, desde la creación de los bailes y desde dentro, es decir desde la perspectiva de los ejecutantes y no desde la estética o del arte o en todo caso, desde una autoridad administrativa. Así, en la revisión de las publicaciones, escasas por cierto, pueden encontrarse clasificaciones, sobre el origen y práctica de la danza, que dan luces sobre algunos criterios que permiten regionalizarla desde lo:

1) Geopolítico: las danzas folklóricas se distribuyen según las entidades federativas. Así, se territorializa como danzas de Chiapas, de Veracruz, de Nuevo León, etcétera. (Arellano *op. Cit.*: 19)

2) Histórico: aquí se alude a las danzas folklóricas como danzas prehispánicas, de la conquista y mestizas. Aunque también se refieren a las entidades federativas, como contenedoras de las expresiones dancísticas.

3) Geográfico: se alude al lugar. Se regionaliza según la posición geográfica de la cultura, la región es asumida como territorio y este, es el contenedor de un pueblo o comunidad. Así, según las monografías que se leen durante las *representaciones* en los escenarios, se trata a la danza y/o bailes como: de la región Huasteca potosina, de Sotavento de Veracruz, de la Costa Grande de Guerrero, de Tierra caliente de Michoacán, de la Costa de Chiapas, etcétera.

Puede concluirse por tanto que para quienes han escrito sobre la danza folklórica, existe una relación directa entre folklor y territorio. Ya sea que se trate de una danza o de un baile. En el primer caso, la danza, se establece a partir de los grupos humanos, al carácter originario de la etnia; en el segundo caso, los bailes, la territorialidad está determinada más enfáticamente por la división política del país.

Esta apreciación, sobre el carácter territorial de la danza, se ve confirmada en el texto de Arellano Chávez, quien afirma que las danzas y bailes folklóricos o regionales:

Responden directamente a la idiosincrasia del pueblo incorporando sus hábitos alimentarios, su forma de vestir, su sentido del ritmo y sus nociones de belleza. Incluyen anécdotas, sucesos propios de su desarrollo y de su historia; también buscan imitar los movimientos y los hábitos de los animales de la zona geográfica en la que está enclavada la comunidad; las hay que cuentan obras literarias, fábulas, mitos, y supercherías locales³⁷, mismos que influyen en los ritmos, tipo de música y los instrumentos musicales que utilizan. (*ibid*: 19).

Así pues, se ha regionalizado la danza en México, desde dos perspectivas:

1. Según la época histórica. Con este criterio la danza se regionaliza como: prehispánica, de conquista y mestiza. Regionalización que resultaría inoperante en los momentos

37 Al igual que la visión eurocéntrica la cultura popular no es visión de mundo, saberes; sino supercherías.

actuales, dado que los tres tipos de danza, se practican en todo el país, aunque con mayor énfasis en donde la influencia de la conquista española fue más intensa, como el caso de las zonas más urbanizadas donde se acentúa la práctica de las danzas de conquista y mestizas. En regiones más alejadas y menos urbanizadas la práctica tiene elementos más de las danzas prehispánicas y danzas de conquista. Estas manifestaciones normalmente se evidencian en los carnavales o fiestas patronales en casi todas las poblaciones. (Ramos, *op. Cit:* 25 y 27)

2. Según la división político-administrativa actual: para fines de planeación y presentación de repertorios, los directores de las agrupaciones y/o ballets de danza folklórica, asumen la división política actual como regiones para la clasificación de la práctica de las danzas y bailes. Esto es así debido a la organización a través de Asociaciones nacionales, que exige que haya representantes por entidades federativas.

Así, en los congresos que organizan dichas asociaciones, el programa discurre en la presentación de repertorios llevados de los estados. Por ejemplo, se clasifican los bailes como: huapango de Querétaro, de San Luis Potosí, de Tamaulipas, de Hidalgo, o de Veracruz. Aunque, en este caso, parte del territorio de las entidades aludidas pertenecen a la región cultural conocida como Huasteca. Es claro que, en este ejemplo, la regionalización desde lo político-administrativo, impuesta por el Estado mexicano a nivel nacional, permea en el imaginario de los coreógrafos y maestros de danza. Situación comprensible desde el punto de vista de la gestión cultural, pues son las autoridades, quienes eventualmente proporcionan algunos apoyos a los organizadores de los citados congresos.

4.2. Las regiones en Chiapas

Para el caso de las organizaciones dancísticas en estudio, la situación arriba descrita es similar, los repertorios que exponen

en las representaciones o funciones regionalizan las danzas con tres criterios que se traslapan o excluyen. Clasifican a las danzas como de la región Zoque, Centro o Centro-mestizo, región Tojolabal, región Costa, región Altos, etcétera³⁸. Es evidente que en esta clasificación, se ponen en juego tres criterios: el territorial-orográfico (Costa y Altos), el criterio étnico (Zoque, Tojolabal) y el político-administrativo (Centro). Cabe señalar que en esta regionalización, se traslapan las regiones; la región Zoque (criterio étnico) se encuentra en la región Centro (criterio administrativo).

Otra posibilidad de regionalización, para el caso de Chiapas, es el utilizar sólo el criterio étnico. Podemos regionalizar la danza, como de la región: zoque, maya, mame, tojolabal, cakchiquel, mochó, etcétera. Pero si apeláramos al criterio de la lengua del grupo étnico, podríamos dividir a la región maya en función de las lenguas que se desprenden de ella, así tendríamos regiones denominadas tzotzil, tzeltal y chol por lo menos. Sin embargo, la permanente movilidad poblacional tanto hacia afuera, como hacia otras regiones al interior del estado, impide asegurar que las prácticas culturales hoy día, pertenezcan exclusivamente a las etnias citadas, en los territorios. Otro factor que impide regionalizar de esta forma esencialista es la influencia de otras religiones, variantes del cristianismo, que han modificado rituales y otras expresiones culturales que otrora definían con más claridad, tanto territorial como culturalmente a las regiones étnicas no mestizas.

Un aspecto particularmente difícil de sortear, es la de acceder a la información sobre las expresiones dancísticas de los pueblos originarios. Hasta hoy, no existe un catálogo completo, que permita siquiera tener una idea de cuáles son las danzas y bailes de los pueblos indios y mestizos de Chiapas.

38 Regionalización de uno de los grupos agentes. Así organiza el repertorio y así se escenifican los bailes.

En uno de los escasos textos que se ha escrito sobre la danza, *Chiapas: voces desde la danza*, Alejandro C. Corzo tomó la regionalización socioeconómica de la administración pública, para clasificar las manifestaciones folklóricas. Esta regionalización, dividía a Chiapas en nueve regiones: I. Centro; II. Altos; III. Fronteriza; IV. Frailesca; V. Norte; VI. Selva; VII. Sierra; VIII. Soconusco y IX. Istmo-Costa. (Corzo, 1999: 147).

Actualmente, el gobierno segmentó al estado en 15 regiones socioeconómicas, clasificación promulgada el 5 de enero de 2011. Esta regionalización, que responde a los criterios políticos y administrativos, también es inoperante para la regionalización desde la actividad dancística. Según los nombres de las regiones socioeconómicas, puede regionalizarse desde tres criterios:

1. Fisiográfico-Étnico: región II. Valles Zoque; región V. Altos Tsotsil-Tzeltal; región XIII. Maya; región XIV. Tulijá Tzeltal-Chol y región XV. Meseta Comiteca Tojolabal.

2. Fisiográfico: región IV. De los Llanos; región VII. De los Bosques; región IX. Istmo-Costa; región XI. Sierra Mariscal y región XII. Selva Lacandona.

3. Político-administrativo: región I. Metropolitana; región III. Mezcalapa; región VI. La Frailesca; región VII. Norte y región X. Soconusco.

Es decir, no hay un trabajo reflexivo sobre como clasificar regionalmente a las danzas. En este sentido, se percibe cierta claridad respecto al carácter subalterno de la cultura dancística folklórica regional, y la relación de esta con el territorio. No hubo preocupación sino hasta hoy, cuando en esta obra, producto de una tesis doctoral, se aborda el asunto de los imaginarios o representaciones sociales construidas por las organizaciones que se avocan en Tuxtla Gutiérrez a la práctica y promoción de la danza folklórica regional.

4.3. Creación y apropiación

La regionalización que propongo parte, por un lado, del análisis del origen de los bailes, sobre todo de los bailes mestizos y, por otro, del carácter creativo. Este carácter creativo explica por otro lado, la imposición de la cultura occidental en la expresión corporal de los bailes chiapanecos. Ambos aspectos están perfectamente relacionados y han nacido juntos. Por otro lado, el calificativo de *imaginada* no corresponde a la connotación de sentido común, como imaginación abstracta u onírica, todo lo contrario, está fundamentada en el análisis histórico de cómo llegó la danza, como actividad artística a Chiapas, proceso nada imaginativo sino tan concreto como fue la creación de la Escuela de Bellas Arte del Estado en los inicios de los años cincuenta del siglo XX.

Así mismo el calificativo de imaginada en este trabajo, también se corresponde con la connotación acuñada por Guillermo Bonfil Batalla. Por tanto, en la regionalización está implícito el carácter espacial de las expresiones dancísticas, pues la imposición de la cultura del México Imaginario, se ejerce en espacios concretos y sobre sujetos reales. En este caso desde la educación formal de la danza.

Así pues, dos líneas de análisis sostienen nuestra propuesta de región dancística para Tuxtla Gutiérrez y eventualmente para Chiapas: una, que la danza folklórica pero, concretamente en el de los bailes, se construyó desde la imposición de técnicas académicas a través de las políticas públicas del “rescate” por parte del Estado y dos, del proceso de creación de los bailes también impulsados por el Estado, que se complementó con la apropiación de elementos culturales de los sectores subalternos -los indígenas- por parte de los estratos medios o mestizos.

Es decir, que la región dancística de Tuxtla constituye una *Región Imaginada*. La primera línea de análisis, está sustentada

en el proceso histórico más amplio que es el nacionalismo impulsado por el gobierno central desde los años veinte del siglo pasado, pero que impactó en Chiapas de manera tardía, en el ámbito del arte dancístico, hasta los años cincuenta. Pues en ese periodo se crean las instituciones encaminadas a investigar y difundir la cultura dancística en el estado. Además, en este proceso de imaginación y creación de los bailes Tuxtlecos y en menor medida la danza, se hace desde un contexto geográfico y social del estado de Chiapas, es decir de los grupos sociales que lo habitan. De tal modo que la corporeidad y la vestimenta asociada, en los bailes folklóricos ha sido impuesta desde el poder del Estado a través de la educación formal, inicialmente en la Escuela de Bellas Artes del Estado y posteriormente, en la educación informal a través de las agrupaciones independientes de danza folklórica.

Pero veamos con más calma esta *imposición*. Sabemos que el gusto por la danza se imprime desde los primeros años de la infancia y todos los directores-coreógrafos bailaron desde niños. De modo tal que en el proceso de imposición, existe una especie de permiso por parte del sometido, es su gusto también el que permite el acceso al nuevo conocimiento. De tal forma que es en el proceso educativo formal donde esta imposición se desarrolló, como toda imposición ideológica.

El origen está en la idea del rescate³⁹ de las danzas populares e indígenas. Pero ¿qué es rescatar? Existen diversas acepciones del concepto, dependiendo del tema. Pero si consideramos

39 El término "rescate" puede referirse a: Salvamento (búsqueda y rescate) de una persona o grupo de personas en una situación apurada, habitualmente en una emergencia, como una acción de ayuda durante un desastre natural o una catástrofe o un accidente; Salvación espiritual de una persona; Resultado de una extorsión o un chantaje, cuando el pago que se exige lo es como resultado de un secuestro (de una persona o de un bien muy valioso); En economía y finanzas, rescate financiero es una inyección de liquidez otorgado a una entidad (como una corporación o un banco) en quiebra o cerca de ella, con el fin de que pueda cumplir con sus obligaciones a corto plazo; habitualmente los rescates los llevan a cabo los gobiernos o los consorcios de inversores que reclaman el control de la entidad por el monto de los fondos otorgados [...]. Rescate (s.f.) en Wikipedia [en línea]. Disponible en <https://es.wikipedia.org/wiki/Rescate> (17/01/2016/20:30).

solamente la raíz latina, rescatar significa recoger. En este sentido el concepto de rescate cultural tiene perfecta lógica con las políticas nacionalistas de la década de los veinte del siglo pasado en México. La idea fue de ir a recoger aquello que estaba supuestamente en estado original y ponerlo a resguardo. Así, se rescataron, se pusieron a resguardo objetos materiales como vasijas, esculturas, pinturas y toda clase de instrumentos tanto cotidianos como científicos, como son los observatorios mayas, por ejemplo.

Uno de los procesos de rescate, en el de la música prehispánica, lo constituye el copiado, que a través del dibujo, el instrumento musical puede recrearse después en cerámica. Es uno de los procedimientos con que se han rescatado los instrumentos de aire cuando no es posible contar con el modelo original. De tal forma que se han hecho creaciones de instrumentos que replican y enriquecen los sonidos de la música prehispánica. No obstante, aunque el dibujo del instrumento musical permite realizar una recreación del instrumento, solo puede elaborar el instrumento quien conoce la escala musical, por lo menos la occidental, y además, domina la técnica de la cerámica para aplicar la temperatura idónea, amasar, combinar, crear y ejecutar las posibles melodías que los sonidos del instrumentos produce.

Análogamente, en el rescate de las danzas, solo quien tiene conocimiento de las técnicas corporales puede atreverse a recrear aquello que copia, pero nunca podrá reproducir el sentido pleno de la danza, porque el sentido pleno no es solo la técnica, ni el vestuario, ni la música. Es además de todo esto, el sentido de la vida. Sentido que se ha diseñado desde un contexto que el copista jamás comprenderá.

Una metáfora más, podría esclarecernos este *falso rescate* de las danzas. En la recreación del vestuario, sólo quien sabe utilizar tijeras, hilo, escuadra y además, tiene el conocimiento de

los tipos de textiles, podrá producir nuevos modelos, enriquecer algunos y hasta crear nuevos. Pero es la técnica la que determina el producto. La recreación es a partir del conocimiento de la técnica.

Por eso en la danza, además de la intencionalidad del rescate para fortalecer el nacionalismo criollo y mestizo, se privilegió a quienes tenían las técnicas corporales desarrolladas para la danza artística o escénica y se les contrató en las escuelas de instrucción pública. Es decir desde el inicio se impuso las técnicas occidentales acorde con la ideología criolla o del México Imaginario. De ahí que el rescate de las danzas para los *nacionalistas* les parezca una perversión lo que hacen los ballets folklóricos.

Así pues, las técnicas corporales desarrolladas en el contexto académico, no podrían rescatar nada original. El simple hecho de imitarles transforma de manera irremediable tanto la forma como el sentido del movimiento. Porque este, el movimiento, se integra a un ser humano distinto, con un *habitus* y en consecuencia con un *sentido práctico* distinto.

Nada más hay que imaginar cómo podría moverse un muchacho de veinte años sin experiencia en la construcción, frente a los instrumentos para hacer la mezcla, comparado con la pericia y la cadencia con la que la realiza un albañil de la misma edad. Las técnicas corporales están determinadas por la posición social de uno y otro. Podemos copiar los movimientos de un albañil, pero necesariamente lo haremos desde nuestra técnica, y nuestra mezcla, es posible que ni siquiera pueda pegar dos ladrillos. Pero suponiendo que construyéramos una pared, seguramente de vez en cuando habría que ir agregándole más elementos para que no se venga abajo; más cemento por aquí, una cadena por allá, un soporte en aquel ángulo, etcétera. La pared, producto de las técnicas encarnadas en el albañil, dirá mucho sobre el proceso de construcción. En el caso de la danza,

nos dice mucho del proceso de expropiación e imposición de las técnicas corporales criollas y mestizas sobre las culturas subalternas que fueron llegando a las ciudades en los años sesentas del siglo pasado.

De este modo la referida imposición se evidencia a través de la trayectoria dancística y a la formación profesional de los bailarines miembros de las agrupaciones y ballets folklóricos. No debe olvidarse que la corporeidad es encarnada por tres procesos: la búsqueda permanente de identidad, el enraizamiento del *habitus* del grupo al cual se adscribe y con el cual se comparte la vida cotidiana, y la conformación dinámica de los esquemas corporales, conducta, etcétera. En este sentido, los agentes-participantes, es decir, los Directores-coreógrafos fueron formados inicialmente en la Escuela de Bellas Artes del estado de Chiapas y algunos en La Escuela Nacional de Danza en la capital de México.

La segunda línea de análisis, el proceso de creación y apropiación, también nació de la idea de rescatar las danzas, pero sobre todo de la búsqueda de identidad. Aunque este proceso fue más limitado en cuanto a número de re-creaciones. La búsqueda de identidad permanente de los mestizos y criollos que llegaron Tuxtla en la década de los cuarenta, impulsados por la enorme inversión de gobierno estatal para modernizar la capital, se satisfizo poco a poco. Primeramente se *institucionalizó* la marimba, producto de la política cultural del nacionalismo, que se reflejó en la política cultural local del estado, según Raúl Mendoza Vera (2015):

La formación de la “Marimba de la Policía” o “Poli de Tuxtla”[1937]...Al igual que el Mariachi de Jalisco, el son jarocho [de Veracruz], el huapango de la Huasteca, la trova Yucateca y otras manifestaciones artísticas regionales, la marimba fue beneficiada e institucionalizada como instrumento [representativo] de Chiapas (Mendoza Vera , 2015).

Ya con el instrumento y la música disponible, así como de numerosas creaciones de bailes. Hacía falta la danza o bailes que le dieran identidad a los mestizos, pues los indígenas casi habían desaparecido de la capital. Así, la explosividad y alegría de las fiestas de los mestizos y el colorido de la vestimenta indígena del interior del estado, además de la expresión sosegada indígena e inventada, se funden para crear el folklor dancístico en Tuxtla y Chiapas, en un proceso de *apropiación de la cultura indígena* por la cultura mestiza.

En términos de Bonfil Batalla, (*op Cit*: 175) la *apropiación* de la cultura:

Este ámbito se forma cuando un grupo adquiere la capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias. Los elementos continúan siendo ajenos en tanto el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos o reproducirlos por sí mismo; por lo tanto, hay dependencia en cuanto a la disponibilidad de esos elementos culturales pero no en cuanto a las decisiones sobre su uso.

Para esto las creadoras de los bailes se apropian de la vestimenta indígena para reterritorializar, es decir regionalizar los bailes que se crean con técnicas académicas. El proceso de producción de los bailes a decir de los agentes es que primero, se escucha la música, de marimba por supuesto, después se crean los pasos y después se le busca la indumentaria de la región donde fue compuesta la música.

[...] por ejemplo a mí me tocó ir a Villaflores o a San Pedro Buena Vista. Hicimos unas investigaciones sobre el baile de la frailesca fuimos con el maestro Lupe García que era el viejito que empezó a tocar los sones de la frailesca y platicamos con él, por ejemplo por qué nació El Lépero, por qué nació esto, y por qué nació el otro. Entonces, bueno, todo eso el maestro lo llevó al escenario [...] (Bernardo, 2014).

Por supuesto que la creación de bailes, pasó por procesos de observación del entorno natural y social del estado. Es decir se creó una cultura dancística basada en la capacidad creativa

de las investigadoras y en las técnicas corporales de la academia.

Por otro lado, la estrategia de creación fue heredada a los nuevos creadores. La práctica y la enseñanza de los bailes, han encarnado las diferentes formas de utilizar el cuerpo. Los bailes, ahora ya tradicionales, se recrean cada semana de viernes a domingo, en las agrupaciones independientes y en el caso de los directores-coreógrafos que trabajan *dando clases de danza* en instituciones oficiales, la recreación es más frecuente.

Así, la corporeidad, como producto del proceso de encarnación, se desarrolla en simbiosis con el contexto. Para el caso de los agentes, Tuxtla se ha encarnado mediante los recorridos por los espacios rodeados de vegetación, el museo de paleontología, el zoológico, y jardín botánico. Pero no solo es el recorrido actual, es el recorrido de antaño, que les trae la magia de los olores, de los sabores. La vegetación del jardín botánico, el sonido de la marimba y el ambiente de las plazas. Toda esta influencia y las disposiciones corporales han permitido a los agentes la creación a partir de la observación del contexto social y natural. Tales creaciones no solo han fortalecido el carácter territorial del folklor sino también ha dotado de identidad a la región de Tuxtla Gutiérrez, que en el imaginario de los agentes se ubica en la región Zoque.

De este modo, la danza folklórica está ligada al territorio, en la medida en que los elementos materiales, están asociados al contexto físico; los ritos y fiestas patronales utilizan materiales locales y/o elaborados por los grupos originarios. Para escenificar algunas danzas de Chiapas, las agrupaciones urbanas deben desplazarse a los lugares de los grupos originarios para adquirir los trajes autóctonos. Las agrupaciones de danza folklórica, por lo tanto, no tienen el más mínimo recelo o duda en considerar a las regiones dancísticas asociadas a la vestimenta de los grupos étnicos no mestizos y al territorio. Además, si se transita por lugares donde permanecen los grupos originarios, en la geografía

chiapaneca, se evidencian las diferentes regiones culturales por el vestido femenino.

En este sentido, los trajes, la *vestimenta indígena*, que en sus contextos originarios significan protección como cualquier atuendo y por supuesto su identidad, en manos del poder se convirtió en *vestuario* para la escenificación de los bailes creados. El poder, a través de la política de *rescate cultural* de las danzas reterritorializó la vestimenta de los grupos étnicos. De aquí que el proceso de apropiación de la cultura material, los trajes y utensilios, no solo significó una forma de regionalizar la cultura en general de las distintas naciones que se encuentran en Chiapas, sino también una manera de territorializar la expresión corpórea dancística.

Esto nos da pauta para comprender el carácter encarnado de la idea de *bailes regionales*. Encarnado, porque se debe expresar corporalmente de modo distinto, dependiendo del espacio que se representa, en nuestro caso, ya sea la costa o la frailesca, territorios siempre ligados a un *vestuario*. En este orden de ideas y dado el proceso de creación de la cultura dancística de Tuxtla Gutiérrez y de Chiapas, coincidimos con la propuesta de territorialización de Rogério Haesbaert (2011):

El mito de la desterritorialización es el mito de los que imaginan que el hombre puede vivir sin territorio, que la sociedad puede existir sin territorialidad, como si el movimiento de destrucción de territorios no fuese siempre, de algún modo, su reconstrucción sobre bases nuevas. El territorio, visto por muchos desde una perspectiva política o incluso cultural, es enfocado desde una perspectiva geográfica, intrínsecamente integradora, que concibe la territorialización como el proceso de dominio (político-económico) o de apropiación (simbólico cultural) del espacio por los grupos humanos, en un complejo y variado ejercicio de poder(es). Cada uno de nosotros necesita, como “recurso” básico, territorializarse [...] en un sentido múltiple y relacional inserto en la diversidad y en la dinámica temporal del mundo (Haesbaert, 2011: 16).

En síntesis, para regionalizar desde la danza folklórica en Chiapas, debe considerarse el proceso de *apropiación* que se hizo de la cultura indígena. Estos elementos son la vestimenta y el gesto de *sometimiento*. De este modo, se estableció una regionalización, siguiendo las coordenadas de creación de las maestras Martha Arévalo Osorio y Silvia Beatriz Maza Solís. Estas coordenadas son:

1. La *técnica*, establecida desde la academia y que encarnaron en la expresión de las bailarinas, y
2. La *apropiación* de la cultura indígena de Chiapas, que les permitió corporeizar y reterritorializar las expresiones bailables, más que danzables, de sus propias creaciones

Este criterio nos remite a la hipotética inmovilidad de las etnias de Chiapas. En este sentido, las regiones dancísticas *imaginadas* serían representadas por los pueblos originarios y su respectiva cultura:

1. Región Zoque,
2. Región Chiapaneca,
3. Región Tzeltal,
4. Región Tzotzil,
5. Región Tojolabal,
6. Región Chol,
7. Región Lacandona o Maya.
8. Región Mame
9. Región Motozintleca
10. Región Mestiza Frailesca.

En cuanto a la expresión corporal, no hay diferencias profundas al interior de las regiones propuestas. Los bailes chiapanecos se expresan con la totalidad del cuerpo, pues en

los pasos o movimientos de los pies no hay muchas diferencias, excepto en la altura de las rodillas, que denotan más alegría entre más alto y rápido se muevan. Los bailes son generalmente suaves y el movimiento de los brazos de las mujeres, no debe rebasar el plexo solar, pues en Chiapas no se *faldea arriba*. Regla que se impone en las agrupaciones independientes, no así en los ballets institucionales cuya raíz sigue siendo la expresión académica. La regla del control de los brazos para faldear, seguramente nació de la observación de la mayoría de los pueblos originarios, cuya vestimenta femenina no incluye faldas, sino *enredos*.

Aunque en la región 10 Mestiza Frailesca, que aquí se propone, y donde los grupos étnicos no tienen influencia, las últimas creaciones de bailes incluyen faldas tan largas como las de Jalisco. Lo que evidencia una vez más que la apropiación de elementos culturales, es un mecanismo recurrente en la búsqueda de identidad a través de la creación de bailes.

En consecuencia, regionalizar a partir de la expresión corporal en los bailes folklóricos, solo es posible con la expresión imaginada, creada y fortalecida por los mestizos. Pues no es posible tener acceso a los pueblos originarios, excepto a las danzas Zoques, que también han sido recreadas. De tal modo que la expresión corporal de los bailes mestizos, es una creación, con la finalidad de construir una identidad; la identidad mestiza. Identidad que sobrevive en la penumbra producida por la vestimenta indígena *apropiada e imaginada*.

Por lo tanto, a partir de la revisión del proceso de creación de la cultura dancística de Tuxtla Gutiérrez y de Chiapas, sobre todo de los bailes mestizos, y de la apropiación de la cultura indígena en cuanto a la vestimenta y la expresión corporal, incluiremos a Tuxtla Gutiérrez en la región Zoque, en concordancia con los agentes-participantes de este trabajo. De tal modo que podemos acuñar, para fines dancístico, el calificativo de la *Región Tuxtla-Zoque*, cuyos límites lo constituye el espacio urbanizado.

En síntesis, la región dancística Tuxtla-Zoque, es la región imaginada por excelencia en el ámbito dancístico del folclor. Los creadores del repertorio Chiapaneco y Tuxtleco, fueron incorporados al sistema educativo formal de la danza apenas en la mitad del siglo pasado. En los años cincuenta, Tuxtla Gutiérrez institucionalizaba la identidad de los mestizos y de la población originaria del campo, a través de la promoción de la marimba. Esta se insertó en los festivales oficiales y en los homenajes escolares del sistema educativo estatal. El avance del gusto por la marimba, como toda imposición desde el Estado, propició el uso cada vez menos del tambor y el carrizo, aunque aún se mantiene en las fiestas religiosas.

Así pues, en los años cincuenta, Tuxtla Gutiérrez contaba con una población que había migrado del campo, producto del primer flujo migratorio de los años cuarenta y otra, mestiza y criolla, que no encontraba una identidad propia. Sin embargo, ya tenía los elementos necesarios para construirla: la música, representada por la marimba y la política cultural de rescate de las danzas autóctonas. Rescate promovido tardíamente en Chiapas, a través de la Escuela de Bellas Artes. Estos elementos explican por qué los bailes folklóricos de Tuxtla Gutiérrez tomaron un arraigo en apenas veinte años -en los años setenta ya se hablaba de bailes autóctonos zoques-. En estos bailes *autóctonos* se incluyen creaciones de los años cincuenta; El riño, El niño dormido, El Pirí que se reprodujeron en los festivales escolares.

Estos cuatro factores: 1) la disponibilidad de la música y sus creaciones; 2) la población inmigrante y mestiza; 3) la política de rescate de las danzas y, 4) el conocimiento de las técnicas corporales de la danza moderna y clásica encarnada en las pioneras de la danza en Chiapas, fueron los detonantes para que el *Tuxtla Imaginario* se apropiara de los elementos materiales (vestimenta y utensilios de la cultura indígena o de las clases subalternas de la ciudad) en su búsqueda de identidad

cultural, pues ya se habían reterritorializado geográficamente.

La capacidad creativa y las técnicas corporales de las creadoras de los bailes Chiapanecos, mediadas por las relaciones de poder, pues el Estado financió y validó las creaciones, permitieron la apropiación de los elementos del contexto tanto social como fisiográfico y reterritorializarlos, regionalizarlos. Poco importa si en Tuxtla Gutiérrez no existen alcaravanes. El alcaraván, ave zancuda que habita en las zonas húmedas y en esteros, pero no en Tuxtla, es reterritorializado simbólicamente y se convierte en el baile representativo de Tuxtla Gutiérrez. Pero hacía falta vestir al Alcaraván, la vestimenta asociada con la etnia zoque lo resolvió. Lo mismo sucederá con otras creaciones.

Capítulo 5

Estado del arte sobre la danza folklórica y las agrupaciones urbanas de Tuxtla Gutiérrez

La investigación relacionada con la cultura popular que considera el punto de vista de los agentes de la danza y baile folklóricos es escasa en comparación con la investigación en otras manifestaciones de la cultura dancística.

Después de revisar los acervos (hasta diciembre de 2012) de algunas revistas de instituciones educativas públicas y privadas, y que representan las líneas de interés de su respectiva política cultural, se evidencia un vacío en la producción de investigaciones que apunten a la situación actual de las danzas y bailes folklóricos. En México, los estudios sobre la cultura popular, enfatizan el análisis en las artes visuales y/o artesanales, es decir manuales.

Así, el *Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación* (ISUE), en catálogo de Publicaciones, desde 1999 hasta el 2011, no evidencia interés en el arte dancístico.

La revista *Perfiles Educativos* que se publica desde 1978, en 136 números, sólo se encontró una reseña relacionada con la danza, publicada en el número 36 en el 2012. El libro se refiere a un periodo histórico del siglo pasado; de 1919 a 1945. Por su parte, la Revista *Arte, Individuo y Sociedad* en 24 números desde 1988, es decir 25 años, es hasta el 2011 que publica un artículo sobre baile flamenco. Algo similar ocurre con otras publicaciones, como la *Revista Internacional de Educación y las Artes*, la *Revista Arte terapia*, la *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, la *Revista Imágenes*. Así mismo, la *Revista Mexicana de Investigación Educativa* que desde 1996, publicó 2

números por año, y a partir de 2001, tres números por año; es decir 52 ejemplares, apenas hasta el 2002, hace referencia a un aspecto de la Educación Artística.

En cambio, en los estados del conocimiento del *Comité Mexicano de Investigación Educativa* (COMIE), se encuentran múltiples estudios de lo corpóreo relacionado con: la terapia, educación física, juegos, motricidad, entre otros.

La revista *Regiones, suplemento de antropología...* La cual, a decir de su página electrónica, "...es un medio de divulgación de la antropología, las humanidades y ciencias sociales, que busca dar pie a la interacción entre investigaciones de suma pertinencia actual y lectores no [...] familiarizados con el acceso académico a problemas sociales". Ha abordado temas múltiples; desde la literatura hasta el fútbol y la lucha libre. Aunque el número 27 (enero de 2010) se dedicó a la danza. Empero, los textos se refieren profusamente a las danzas moderna y contemporánea, nada para la danza folklórica de México. Contrariamente, la única referencia a la danza tradicional, se refiere a una danza de Guinea. Sin embargo, en el número 50 (octubre de 2013), nuevamente se dedica a la danza y se incluye por primera vez el tema de la danza folklórica mexicana. En este número se exponen dos artículos: 1) *El baile calabaceado, entre el pueblo y lo escénico* de Raúl Valdovinos García y, 2) *Danza folklórica mexicana, danza tradicional y el nuevo fandango jarocho*, de Olinka Huerta Martínez. Cabe señalar que la "danza tradicional" es un concepto, según la propuesta de clasificación en el texto de Adriana Guzmán (2010), basada en la gestualidad.

La importancia de esta revista se evidencia por la calidad las Instituciones que participan: de México, la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, distintos centros de investigación de la UNAM, la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Colegio de México, la Universidad Iberoamericana, la

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), entre otras; del extranjero, la Universidad de Guelph (Canadá), la Universidad de Salamanca (España), la Universidad Lumière Lyon 2 (Francia), la Universidad Popular Madres de la Plaza de Mayo (Argentina), la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Ecuador), la Universidad Católica de Temuco (Chile), entre otras. La revisión del acervo en línea de esta publicación abarcó hasta 2014.

En cuanto a la revista *El sótano. Revista de Artes Escénica* con apenas 6 números. En el número 5 (abril de 2012) publicó dos textos sobre la danza tradicional: *La Trapatiesta o una metodología de la recuperación de la danza tradicional venezolana* cuyo título explicita el origen de la propuesta y *Elementos de la danza folklórica de los concheros aplicados a procesos creativos del artista escénico*, cuya intención es evidente; llevar al escenario los rituales de los concheros de Querétaro.

Así mismo, para ilustrar aún más el escaso interés por los bailes y danzas folklóricos. Se sometió a una revisión el acervo histórico de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM* que consta, hasta 2015, de 107 números y 35 suplementos, lo que implica 142 ejemplares desde 1937.

En el volumen VI, número 22 de 1954, Manuel Toussaint (1954), hace un recuento de 20 años de investigaciones del Instituto, en los que por supuesto, tampoco aparece referencias sobre danza y bailes folklóricos. Por el contrario hace apología del trabajo del profesor Vicente T. Mendoza:

Las publicaciones acerca de Folklore, a cargo del profesor Vicente T. Mendoza, se iniciaron brillantemente con el libro *El Romance español y el Corrido mexicano. Estudio Comparativo* (1939), obra que tuvo gran aceptación, y el propio investigador ha dado a luz sus labores en diversos artículos de los *Anales* y en el *Anuario de la Sociedad Folklórica*, que puede decirse está patrocinado por el Instituto de Investigaciones Estéticas (Toussaint, 1954; 8).

Tres años más tarde, el profesor Vicente T. Mendoza hace una reseña de la trayectoria de Toussaint. En el número 25, además de hacer una apología a la personalidad de Toussaint, Mendoza describe las propuestas y clasificaciones que Toussaint hace del folklor y las artes. En cuanto al folklor:

La riqueza de erudición, las múltiples lecturas, el espíritu siempre ávido, siempre alerta, dispuesto a toda clase de asimilación hicieron que Manuel Toussaint desde sus años mozos encausara su curiosidad hacia el campo del Folklore [...] empeñándose en recolectar para futuras empresas coplas de nana, arrullos, rimas de escolares, trabalenguas, pegas y burlas, juegos infantiles, romances, canciones, adivinanzas y aún modismos del lenguaje popular (Mendoza, 1957: 85).

Como puede apreciarse, en estas referencias lo folklórico está asociado más a la literatura popular y la transmisión oral. Asimismo, en este número se incluyen como riqueza folklórica la charrería y el reglamento de gallos, la historia del caballo y la comida típica mexicana.

Un aspecto importante en la obra de Toussaint es el papel que le asigna al arte popular.

Se [...] adentra en la esencia folklórica, definiendo las manifestaciones populares como signo de antiacademismo, como parte del folklor y como arte no oficial [...] Hace notar cómo el pueblo no tiene el propósito deliberado de hacer arte, sino de llenar una función en su vida, cumpliendo una misión utilitaria... El análisis del arte lo divide [...] en Artes Mayores y Menores. [En las primeras se encuentran la arquitectura, la escultura y la pintura. En las segundas: la cerámica, los textiles, las lacas, etcétera] (Mendoza, 1957:89-91).

Como puede observarse, brilla por su ausencia las manifestaciones dancísticas tanto en el folklor, como en las artes.

Es hasta 1976 que se publica en los Anales el Texto de Alberto Dallal *Danza como lenguaje: danza como expresión: algunas consideraciones teóricas*. En este artículo se describe de manera general las posibilidades comunicativas del cuerpo.

Sobre todo la gestualidad, que según Dallal (1976: 151) “el gesto no sólo es origen y apoyo de la danza sino también un sistema de signos autogenerados y operativos”. Además de los tópicos sobre comunicación, el análisis de la danza se encamina hacia aspectos históricos de la danza moderna y contemporánea.

Tendrían que pasar 10 años para que nuevamente Dallal (1986) hiciera otro acercamiento a la danza. Esta vez se centró en la religiosidad de las danzas indígenas de México y reconoce la importancia que juegan el mito y el rito en la configuración de las danzas. Acepta que las danzas prehispánicas han resistido el embate de la culturización occidental, ya sea combinándose, adecuándose o transformándose superficialmente, pues los ritos y festividades fortalecen la vigencia de las danzas indígenas:

[...] el factor fundamental de supervivencia de cada danza se localiza en la práctica misma, en el hecho de congregar a miles de participantes, directos e indirectos, en la “planeación” socializada que la celebración implica y, por último, en la “resistencia interna” que las comunidades logran incorporar a la acción dancística, es decir, propiamente en la profundidad del acto. Se trata, no de una simple o de sucesivas “simbolizaciones” sino de una persistente “vitalización sagrada”. Los ingredientes del fenómeno son profunda y ancestralmente religiosos porque detrás, por arriba o en lo muy hondo de ellos hay conocimiento, el conocimiento” (Dallal, 1986: 218).

Tres artículos más de Alberto Dallal, actual director del Instituto de Investigaciones estéticas, ilustran el pobre interés o acentuado desdén respecto a las manifestaciones dancísticas y bailes folklóricos.

Por otro lado, una publicación, por demás emblemática, es la *Revista de la Universidad de México* órgano de difusión de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Este año cumple 85 años de haber sido fundada. En esta publicación mensual, ha publicado desde 1930 hasta noviembre de 2015, 795 ejemplares. De estos 795, en 38 números, es decir 4.9 % se refieren a la danza y a la corporalidad. De estos 38 ejemplares;

9 se refieren a la danza folklórica y de estos, sólo dos tratan de investigaciones antropológicas o etnográficas en Puebla (noviembre de 1953) y en Sonora (septiembre de 2003).

Pero no sólo es la casi inexistente referencia a las danzas folklóricas, lo que llama la atención, sino el desprecio que se evidencia en algunos intelectuales. De los 9 ejemplares, en el de enero de 1965, Juan Vicente Melo, en el artículo “Del folklore y otros peligros”, hace un análisis acalorado contra la cultura del nacionalismo mexicano, al grado de expresar en su análisis histórico lo siguiente:

Luego, todos lo sabemos, continuó el exotismo que, en nuestros días, ha tomado su aspecto más burdo y espectacular en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández [...] El folklore hizo, entonces, su triunfal y nefasta entrada [...] Ya lo hemos dicho: del exacerbado nacionalismo sólo persisten sus más torpes y espectaculares residuos: el ballet Folklórico, algún débil intento de resucitar el pasado del indígena -la suite Bonampak de Sandi, por ejemplo; la reincorporación de la Tocatta para instrumentos de percusión de Chávez como sostén musical de algún fallido ballet, el veracruzianismo o los mariachis en alguna obra destinada a incendiar sentimientos patrióticos...” (Melo, 1965: 26-27).

Finalmente se hizo una revisión de los títulos de la producción de la institución más importante sobre la danza en México, el *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón* (CENEDI-Danza) mismo que se encuentra en el Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, en línea. Se hizo una revisión del material contenido en el CENEDI a través de su *Catálogo 1983-2013* y de los textos que no se encuentran en línea, se hizo una revisión física, para lo cual fue necesario fotocopiarlos en el propio CENEDI-Danza.

En el *Catálogo*, se puede leer en la sinopsis, que consiste en :

La [lista] ordenada de las creaciones del conocimiento y la reflexión acerca del hecho dancístico. Trabajo de los investigadores de nuestro Centro que, con el apoyo del INBA, al 2015 ha dado como resultado 184 publicaciones; objetos tangibles en soportes distintos como libros, cds y dvds, entre otros.[...] Posteriormente se desprenden las publicaciones, empezando por tres catálogos, tres memorias, quince boletines, treinta cuadernos, setenta y uno investigaciones, quince traducciones, seis VHS's, diecinueve CD-ROM's, dos DVD's y dos textos en línea.

Además, aunque la sinopsis arriba descrita no las menciona, el *Catálogo* incluye 16 tesis de la Maestría en Investigación de la Danza, la cual se imparte en el CENEDI. La labor de revisión de lo producido en el CENEDI, consistió primeramente en revisar el contenido o índice de los obras y, posteriormente, revisar con cierto detenimiento el contenido de los materiales que hacen referencia a la danza folklórica en los Boletines, Cuadernos, Investigaciones (libros), CD-ROM's y de Tesis de maestría para obtener el panorama sobre la danza folklórica y su producción. El resultado fue el siguiente:

Se han publicado tres memorias. En la primera trata del *Primer Coloquio Nacional 1983 La Danza y la Medicina*, como su nombre lo indica, el material se centró en la relación entre el ejercicio dancístico (capacidad física, lesiones, estructura ósea, desarrollo psicomotriz, entre otros) y la salud. De un listado de 29 temas, solo uno se refiere de manera específica sobre la diferencia entre danza clásica y danza contemporánea.

La segunda memoria, se refiere al *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*. El Encuentro tuvo como sede el Distrito Federal, en diciembre de 1985. En la presentación puede leerse que "Asistieron 830 participantes de 16 países [...] se presentaron 93 ponencias distribuidas en 15 mesas de trabajo, aunque por cuestiones técnicas y de espacio no se

incluyeron todas las ponencias” (Tortajada, 1987). De las quince mesas de trabajo, 3 se refieren a danzas de corte popular: 1) Danza popular en contextos no tradicionales; 2) Danza popular, tradición y cambio y 3) La danza folklórica en Latinoamérica. La revisión de este material, evidencia la falta de interés por esta temática, las ponencias no se incluyen en la memoria, solo un breve resumen de dos líneas, en algunos casos y hasta 19 líneas en otros.

La tercera memoria se refiere al *Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza* el cual fue organizado por el INBA y el ISSSTE. Las mesas de trabajo se dividieron en las siguientes temáticas: danza y educación, danza escénica, danza popular, rural y urbana, así como danza y salud.

También se hizo una revisión del contenido de los 15 boletines. En el *Boletín 01* de 1984, en la sección informativa, se explica el inicio de un proyecto de investigación, relacionado con la danza folklórica:

El proyecto “La academización de la danza folklórica mexicana en las instituciones educativas”, en manos de César Delgado Martínez, tiene como objetivos fundamentales: 1) contribuir al conocimiento de cómo surge y se desarrolla el interés por la danza y el baile folklóricos en nuestro país y cuáles son las consecuencias de la academización, y 2) apoyar a las escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes que incluyen estudios de danza folklórica académica, con un trabajo que permita a los profesores y alumnos conocer la situación real de la manifestación indicada. El trabajo mencionado comprende cuatro etapas: 1) recopilación de material bibliográfico, 2) entrevistas a directores de escuelas de “danza folklórica” y de “balletes folklóricos”, así como a coreógrafos, profesores de danza folklórica académica, profesores normalistas, investigadores, críticos y teóricos de la danza, 3) estudio y análisis de todo el material recopilado, y 4) redacción final de la investigación (Boletín Informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 01, 1984: 7).

En el *Boletín 2* de 1985, Miguel Ángel Cerón Ruiz (1985: 15) toca el tema de la danza prehispánica. En el escrito sostiene

la idea de la imposibilidad de la reconstrucción de las danzas precortesianas. La base de esta aseveración es el análisis un texto de Diego de Landa. Así mismo, asevera que “Muchos elementos de estas danzas son mantenidos por la tradición indígena, pero muchos otros son producto de diversos puntos de vista y, principalmente, de la imaginación y fantasía del coreógrafo”. Adicionalmente, en la sección *libros* se hace una breve reseña sobre la investigación antropológica concretizada en el texto *Danza y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*⁴⁰. Según esta reseña:

...lo que “mayor interés da a la [...] monografía es el hecho de que no sólo nos proporciona un registro minucioso y ordenado de tales manifestaciones, describe la coreografía, la indumentaria, la música, los aspectos organizativos e históricos y las fiestas que les sirven de marco, sino que ataca también otra cuestión a menudo soslayada por la tendencia culturalista: la determinación de las relaciones existentes entre dichas expresiones coreográficas y el contexto económico, político e ideológico en que se desarrollan, que es lo que las define como cultura subalterna (Boletín CENEDI 02, 1985: 25).

En el *Boletín 04* (1985: 20) se expone los resultados de una investigación realizada por el profesor Hipólito Zybin. El reporte, fechado el 2 de junio de 1931, se dirige al Departamento de Bellas Artes. En una de sus “deducciones” sostiene que:

Algunos maestros aztecas de baile, *renegados* [cursivas mías] de su culto antiguo, en conformidad con la idiosincrasia de los servidores de la iglesia, adhirieron al cristianismo unas formas externas del paganismo de los aztecas, y con este excitaron a los indios a aceptar el cristianismo. Una particularidad importante de los ritos paganos fueron los bailes. Por esto, los mencionados maestros, introdujeron en los pueblos los bailes rituales (en la manera más sencilla) como forma de servir al Cristo. Los maestros populares alejados mezclaron, insensiblemente para ellos mismos, los bailes rituales con los de los pueblos y sujetándose la influencia de los conquistadores, insertaron en sus ritos algunos

40 Danzas y bailes Tradicionales de estado de Tlaxcala. Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara. Premiá Editora y Dirección General de Culturas Populares/SEP. México, 1983.

pasos europeos, estropeándolos y simplificándolos. De todos los pasos que observé en Chalma, los más originales, según creo, son: el paso de camino y los brincos sobre dos piernas para adelante y para atrás; -en ellos se nota una elementalidad verdadera y ellos recuerdan, por la posición del cuerpo y las piernas, la figura del “Danzante de la fiesta de ‘Xocotlhuetzl’” Todos estos elementos dominaron en los antiguos bailes aztecas, como se comprueba estudiando los códigos que existen en los museos. De manera general, en el aspecto actual, los bailes que yo vi en Chalma tienen el carácter puro de pueblo casi salvaje y en ellos no se siente, aunque están arreglados, ninguna sombra de la cultura refinada que fue propia de los antiguos aristócratas sacerdotes de la religión azteca.

En 1985, en el *Boletín* número 6, Norma Ávila Jiménez (1985: 23-26) en la reseña sobre *Cursos Intensivos de Primavera 1985. Impulso a la investigación de la danza folklórica*, refleja el interés todavía, por el rescate de nuestras raíces. El curso fue organizado por el CID-Danza, dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes, y por el Departamento de Enseñanza Artística del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado. Asimismo en esta reseña, se afirma que el trabajo práctico consistió en participar con los danzantes autóctonos quienes compartieron sus conocimientos. Adicionalmente se describen las críticas, de los maestros que dirigieron el curso, hacia los ballets folklóricos:

“La proyección escénica conlleva necesidades; pero no por ello los directores de grupos dancísticos tienen derecho a falsear o inventar las danzas, prostituyéndolas o mistificándolas”, aseguró Gabriel Moedano, jefe del Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales del Instituto Nacional de Antropología e Historia [...]. “Varias de las compañías y ballets folklóricos son utilizados como carta de presentación de diversas Instituciones por lo cual los directores de dichos conjuntos llegan al extremo, no sólo de inventar los bailes, la indumentaria y la música, sino que además seleccionan únicamente jóvenes tipo ‘modelo’. ¡Gordos, prietos y chaparros quedan fuera de la duela!”, afirmó César Delgado, también coordinador del evento mencionado (Ávila Jiménez, 1985: 23,24).

Llama la atención, que además de la crítica a los ballets folklóricos, es que aunque critiquen la transformación del vestuario, los ballets folklóricos no deben elegir cuerpos bellos según el modelo del ballet clásico. Porque los *Gordos*, *prietos* y *chaparros* deben bailar folklor. Así, a decir de la expresión sobre las características de los danzantes autóctonos, sólo los ballets profesionales tienen derecho a modificar el cuerpo del danzante.

Por otro lado, desde 1985 César Delgado Martínez (1987: 4) reconoce que “Indudablemente son escasas las publicaciones sobre danza en el país. Si a esto agregamos la carestía de lo publicado y que la mayor parte son libros sobre danza clásica y contemporánea, el panorama de las publicaciones sobre la danza folklórica es desolador”. Razón por lo que celebra la aparición del libro: *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán*, de Néstor García Canclini y Amparo Sevilla Villalobos. A decir del reseñador (César Delgado) el trabajo fue de corte antropológico lo que permitió esclarecer el significado las máscaras y danzas de Michoacán.

En el *Boletín 14*, de 1987 se presentan los resultados de la investigación *Academización y Danza folklórica mexicana en las instituciones educativas*. La investigación, que inició en 1984, a cargo de César Delgado Martínez, concluye que:

...[al] sacar la danza folklórica mexicana de su contexto original, al llevarla a un salón de clases, al academizarla, pierde algunos elementos importantes, se descontextualiza social, histórica y geográficamente y por lo tanto esto lleva irremediablemente hacia su destrucción. [...] Durante [...] años, decenios, para ser más precisos se ha arrastrado una cauda de superficialidad y ausencia de conciencia sobre todo esto. Los maestros de “danza folklórica” o folkloroide, deben recibir una capacitación permanente con cursos de investigación, antropología y otras materias que les ayuden en su trabajo cotidiano. Ya basta de “ballets folklóricos” con numeritos oropelescos para turistas y/o comerciales. Ya basta de tanta banalidad (*Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 14*, 1987: 69)

Un material muy importante es la publicación denominada Cuadernos del CID-Danza. Esta colección la constituyen 30 cuadernos. Según el editorial del *Catálogo de publicaciones 1983-2013*, escrito por Elizabeth Cámara García, Directora del CENIDI-Danza:

En 1985 se comenzó con la publicación de los Cuadernos; de carácter temático, este material impreso se ocupó de figuras como Yol-Itzma, Rosa Reyna, Nellie Campobello, Waldeen y Anna Sokolow, al igual que de organismos como la Escuela Plástica Dinámica, las compañías subsidiadas, las compañías independientes [...] entre otros temas. En un solo ejemplar –que incluyó los números 4, 5, 6 y 7, los Cuadernos inauguraron una serie de semblanzas de personalidades de la danza, lo que se conoce desde entonces como el *Homenaje Una vida en la danza*. Lo mismo sucedió con los números 19, 21-25, 29 y 30, que abarcan diez años desde 1988 hasta 1998, año en que se suspendió el Homenaje de esa primera época.

En efecto, la revisión de 29 *Cuadernos* y la sinopsis de uno (el número 26) nos permitió constatar la semblanza arriba descrita. Vale la pena describir brevemente algunos contenidos. Por ejemplo en los números 9 y 10 de la citada publicación. Patricia Cardona (1985) realiza una selección de reconocimientos periodísticos a las compañías independientes de fines de los años setenta e inicios de los ochenta: *Alternativa* (1978, director: Rodolfo Reyes Cortés), *Andamio* (1982, integrado por Esperanza Escamilla, Cristina Mendoza y Noemí Pérez), *Barro Rojo* (1981, fundado por Arturo Garrido), *El Cuerpo Mutable* (1983, fundadoras: Eva Zapfe, Lidia Romero y Herminia Grootenboer), *Ballet Danza Estudio* (1983, fundador: Bernardo Benítez), *Contradanza A. C.* (1983, directora artística: Cecilia Appleton), y *Quinto Sol* (1984, director: Juan José Islas). La información que se vierte sobre las Compañías de danza y sobre los homenajeados consiste en una breve biografía y la trayectoria en el mundo de la danza. En los Cuadernos también se incluyen la biografía de los bailarines del Ballet Folklórico de México.

Por otro lado, en el *Cuaderno No. 14* de 1986, se dedica el homenaje a *12 fotografías de danza*. De las 24 fotografías publicadas, ninguna se refiere a la danza folklórica. Lo más cercano a la cultura popular se encuentra en el *Cuaderno 26* de 1993 que trata de los géneros bailables que se practican en los salones del Distrito Federal. Entre los bailes analizados se encuentran el Danzón, el Mambo y el Chachachá entre otros.

Para concluir esta apretada descripción sobre lo publicado respecto de la danza folklórica en México, es obligado hacer referencia a las 71 investigaciones, que posteriormente se publicaron como libros. La revisión de este material consistió primero en leer la sinopsis y el contenido de cada texto y a partir de ahí introducirse al texto para obtener información más precisa sobre la danza folklórica. El resultado es similar al del Boletín y al de los Cuadernos. La mayoría de los textos hablan profusamente sobre la danza moderna y contemporánea, otros temas recurrentes son la historia de la danza y las biografías de bailarines de reconocida trayectoria. Los textos que se refieren a la historia de la danza, en cuanto tocan el tema de la danza folklórica —porque es inevitable— invariablemente la califican como deformadora. Solo tres textos se interesan en la danza folklórica: 1) *El jarabe...El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, de Josefina Lavalle (1998), 2) *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta* de Irma Fuentes Mata (1995) y 3) *Laberinto de voces que danzan* de César Delgado Martínez (1991) en este libro se incluyen 38 voces de bailarines y solo diez abordan temas relacionados con la danza folklórica y popular urbana mexicana.

Finalmente una obra imprescindible para rastrear lo escrito sobre la danza en México lo constituye el texto *La danza en México: visiones de cinco siglos*, cuya organización se realizó a en dos volúmenes. El volumen 1, que consta de 973 páginas, se refiere a “Ensayos históricos y analíticos”. Así mismo, contiene a su vez, cuarenta y siete textos organizaos en cuatro secciones:

I. Interdisciplina, investigación y teoría: la danza desde otras perspectivas; II. Ensayos históricos (Siglos XVI-XIX); III. El siglo XX y, IV. Hacia el siglo XXI.

El volumen 2, constituido por 680 páginas, concentra desde documentos de los cronistas conquistadores hasta notas periodísticas del siglo XX. Organizado cronológicamente, da cuenta de los bailes prohibidos por la Inquisición. En palabras de Enrique Florescano (2002), prologuista de este volumen:

...las crónicas de los religiosos dan cuenta de la imposición en los pueblos indios de las danzas, bailes, cantos, representaciones teatrales e instrumentos musicales occidentales [...] Las crónicas recopiladas en este libro [describen] los nuevos bailes que se introdujeron en el país después de la Independencia. [Asimismo] contiene una recopilación de estudios, artículos de prensa y reflexiones sobre la trayectoria de la danza en México (Florescano, 2002; 23).

Después de este recorrido por las principales publicaciones académicas de México, es evidente el escaso interés en la danza folklórica a nivel nacional. A nivel estatal, es decir de Chiapas, el panorama es aún más apremiante.

5.1. Estado del arte en Chiapas.

Chiapas, al igual que el resto del país, fue sometida por los europeos y padeció el mismo proceso expropiatorio no solo de sus riquezas materiales sino también simbólicas. De tal manera que durante el periodo colonial poco a poco las expresiones dancísticas fueron transformadas en algunos casos, y en otros, han desaparecido y siguen desapareciendo.

No obstante, en los años setenta del siglo pasado, en un intento por rescatar la riqueza dancística de México, se intentó establecer un Catálogo Nacional de las Danzas. Intento fallido, pero que afortunadamente para este estudio, el único volumen

publicado corresponde precisamente al estado de Chiapas. La Investigación realizada por la antropóloga social Mercedes Olivera B. (1974), nos permite aseverar que por lo menos existían 151 danzas. Así mismo la autora sostiene que, a propósito del desarrollo capitalista en nuestro país, “[...] este desarrollo no ha sido homogéneo, ni lo ha destruido todo; en muchas comunidades, fundamentalmente en las menos desarrolladas de México, como el Estado de Chiapas [...] han sobrevivido las danzas” (1974:14).

Así mismo, clasifica a las danzas según el tema que abordan. Con este criterio divide las danzas en cuatro grupos: I. Danzas rituales con características prehispánicas bien definidas; II. Ciclo del tigre. Danzas de origen colonial con algunos rasgos prehispánicos; III. Danzas de origen colonial: danzas de la conquista o morismas, negros, toros Santiagos y carnavales y IV. Bailables (De carácter escolar).

Pese a este valioso esfuerzo de recopilación, en el caso de Tuxtla Gutiérrez, no registró algunas danzas y, la información -aunque mínima- adolece de algunas imprecisiones. Lo que probablemente se deba al procedimiento y a las condiciones para recoger la información. En el primer caso, el procedimiento, se aplicó un cuestionario entre mayo y septiembre de 1973, mismo que fue aplicado por 50 estudiantes de la Normal y del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas; en el segundo caso, las condiciones de comunicación y climática, impidieron obtener información de la región de la Sierra Madre y en la colindancia con Guatemala.

Debido a las restricciones antes descritas, se observan algunas imprecisiones. Por ejemplo, en el baile *La tortuga del arenal* se describe como una “escenificación del sacrificio de una doncella”, pero en realidad -es del dominio público- el tema trata de la búsqueda de huevos de parlama. Además, es un baile que también forma parte de la cultura dancística de la costa de

Oaxaca. Para el caso de la danza Tonguy-etzé, el baile del fierro, probablemente problemas de transcripción, aparece como baile de las fieras.

Carlos Navarrete (1985), por su parte, publicó un texto que le proporcionó Fernando Castañón en 1959. En dicho texto, escrito supuestamente por Amadeo González el 14 de octubre de 1940, se hace una descripción de las danzas zoques de Tuxtla: el *yomoetzé*, el *napapopetzé*, el [baile] de la *malinchi*, la de *San Miguel*, el *tongüetzé*. Así mismo, describe algunas danzas de Copainalá y Ocozocuatla

Otro texto referente a las danzas en Chiapas, es el de Alejandro C. Corzo (1999). *Chiapas: voces desde la danza*. El texto, dividido en cuatro capítulos, tiene como propósito la difusión de las danzas y las costumbres de Chiapas. En el primer capítulo *La danza en Chiapas* incluye origen, mitos y rituales [...] que celebraban los mayas, zoques y chiapanecas. En el segundo, [se refiere a las] *Etnias costumbres y tradiciones* [...] En el tercer capítulo [aborda] El baile mestizo, la marimba y el son, trata de los orígenes tanto en México como en Chiapas y, en el último capítulo, *Regiones, danzas y bailes*, ubica geográficamente las danzas y bailes, a partir de la regionalización planteada por la administración del Estado. Adicionalmente propone una monografía para cada danza. (Corzo, *ibid*: 10). El acopio realizado, nos permite destacar que la tradición dancística en Chiapas está en manos de los grupos originarios mientras que los bailes esta en manos de los mestizos y su longevidad inició en los años cincuenta del S. XX.

Un cuarto texto, *El Santísimo como Encanto. Vivencias religiosas en torno a un ritual en Suchiapa* de Yolanda Palacios Gama (2010), es una investigación que se constituyó en el “[...] primer trabajo etnológico en la región cultural chiapaneca y además, es la primera etnografía de Suchiapa, una población olvidada por los antropólogos” (*ibíd*, 2010: 5). En este trabajo se

hace una descripción exhaustiva de la Fiesta de *Corpus Christi*, Celebración del Santísimo Sacramento, en la que se lleva a cabo la Danza del Gigante, también nombrada Danza de la Pluma o Danza del *Calalá*.

Un texto, fundamental para reseñar las creaciones dancísticas de Chiapas es *Danzas y bailes de Chiapas. Monografías* de Martha Arévalo Osorio (2010). El texto se compone de una brevísima reseña de la danza en México, desde la conquista hasta la actualidad. Páginas adelante, el texto se convierte en una autobiografía. La autora relata cómo hizo cada coreografía y al final expone las monografías de cada baile creado y de las danzas recreadas, es decir a las que les agregó coreografías. Según esta autora, ella creó y recreó entre 1956 y 1975, alrededor de 45 coreografías. Así mismo, se incluye en este texto, tres colaboraciones: *Juan Arozamena, autor de las Chiapanecas, compositor olvidado*, de José Luis Castro A.; *Danzas y bailes Zoques* del Profesor Manuel de Jesús Martínez y *Quin Tajimolti* (Fiesta del carnaval), del profesor Eliseo Narvéez Palacios.

Finalmente, José Luis Zebadúa Maza (2014), publicó *El ballet Bonampak y la Fiesta chiapaneca*. Se trata de una crónica sobre las dos obras. Cuándo se estrenaron, dónde y los motivos. El texto es parco en el análisis de la danza y profuso en fotografías de las obras y de los programas de mano. Una información muy interesante, es la semblanza de la vida de la Maestra Beatriz Maza Solís, una de las dos pioneras de la creación de los bailes mestizos de Chiapas.

Producto de la situación antes descrita, el presente trabajo toma una relevancia histórica pues es el primero que parte de los agentes involucrados y significa una apertura a nuevas interpretaciones de la cultura llamada “popular”. En todo caso, abre posibilidades de análisis, sobre la práctica de la danza folklórica, los significados y su historia.

Así, en términos de la investigación social y humanística, en primer lugar, este estudio se inscribe en la temática de los estudios regionales en virtud de que los sujetos construyen las representaciones en función de sus relaciones sociales, es decir junto con los demás y en un contexto territorial específico. Esta es una condición *sine qua non* ya que el sujeto no flota y su historia personal se escribe, temporal y físicamente, en espacios sociales determinados.

En segundo lugar, las representaciones sobre la práctica, la danza y el baile, se insertan en los estudios culturales, aunque la concepción de la cultura difiere de las consideraciones típicas -las que consideran a la cultura solo como significados construidos- pues para este estudio la cultura no tiene nada de abstracto, como los análisis de símbolos y significados. La obra aporta el análisis de la cultura dancística hecha carne, corporeizada y por tanto situado históricamente. Nada más concreto que sujetos vivos, encarnados en una historia y a su vez encarnados o por esta.

En tercer lugar, de acuerdo con el párrafo anterior, el trabajo representa un análisis distinto a otras tradiciones. En este trabajo, se enfatiza la visión de los actores de la danza folklórica, pero también la interpretación se hace desde la mirada no occidental, o desde el *Pensamiento Crítico de América Latina*. Esta mirada no siempre se encuentra en los análisis de los textos que sirvieron de base para este trabajo. Hasta mediados del siglo XX, el análisis de la cultura dancística se apoyaba básicamente en la antropología, cuyos logros son innegables. No obstante, los procesos socioeconómicos de la actual etapa del desarrollo capitalista nos obligan a utilizar más el análisis sociológico, como ha sido esta propuesta.

Lo anterior da pie, para sostener que el presente estudio es novedoso en más de un sentido: 1) porque aborda un tema excluido del análisis de la cultura urbana, debido a que la danza

folklórica se le asocia solo a la cultura rural; 2) porque su práctica ha sido excluida de los análisis de la cultura, so pretexto de que la danza folklórica es una actividad contraria al desarrollo; 3) porque ha sido invisibilizado en los análisis del arte, bajo la consideración de la estética burguesa de que todo arte es bello y a la danza folklórica no lo es; 4) porque la investigación social no ha puesto la mirada en estas agrupaciones que han proliferado desde los años setenta del siglo pasado y, finalmente, porque los agentes, la corporeidad organizada, constituyen verdaderas instituciones de educación artística en el ámbito de la danza y, al mismo tiempo, han generado procesos identitarios en el *continuum* rural-urbano, o cultura india a mestiza, particularmente entre niños, adolescentes, jóvenes y adultos, es decir en una dinámica generacional.

Podemos considerar también este trabajo, como pionero en Chiapas ya que es la primera ocasión que se intenta sistematizar el proceso de consolidación de la práctica de la danza folklórica en Chiapas, concretamente en Tuxtla Gutiérrez. Esfuerzo que ha de contribuir al conocimiento de este campo invisibilizado, si consideramos que los profesores de danza, no tienen espacios ni recursos para hacer investigación sobre su propia actividad.

Por todo lo anteriormente descrito, esta obra representa una fuente de información fundamental para el quehacer de los docentes de Secundaria y Preparatoria ligados al sistema educativo estatal y nacional, en virtud que la enorme mayoría de Directores-coreógrafos son docentes del sistema educativo mexicano. Asimismo, muchos de los integrantes de grupos de danza folklórica son también profesores que se localizan en las áreas de conocimiento relacionadas con la educación artística y de las ciencias sociales y humanidades, donde la historia es un objeto de estudio obligado. En este mismo sentido, este libro puede contribuir a la formación de los estudiantes de las escuelas de danza de todo el país. Aunque de manera puntual a la Escuela de Danza de la Universidad Autónoma de Chiapas. Escuela, cuyo

desarrollo corre paralelo a este trabajo de investigación, es decir que al inicio de esta investigación, también la escuela, recién iniciaba actividades

Finalmente, la relevancia de este documento, no solo consiste en proporcionar información nueva y actualizada de un quehacer desdeñado por los estudios folklóricos o demológicos, sino en que, a partir de los resultados que se obtuvieron durante el proceso de esta investigación y su análisis por parte de los interesados, se abre la Caja de Pandora de los estudios demológicos no solo en Tuxtla Gutiérrez, sino en toda esta región, denominada sur-sureste de México, donde la multiplicidad de naciones del México profundo reclama ser escuchada.

5.2. Tuxtla Gutiérrez y sus danzas

Tuxtla⁴¹ Gutiérrez, en los últimos cincuenta años, ha sufrido un formidable crecimiento económico que se ha expresado en una acelerada urbanización. Este proceso ha implicado la desaparición de actividades productivas asociadas al sector primario y por supuesto, la desaparición de los espacios de vida y de los sentidos relacionados con la cultura rural, agraria, ganadera, silvícola, y la aparición de actividades relacionadas con la construcción y los servicios. En Chiapas, según César Ordoñez (1985: 42,50) el porcentaje de la población económicamente activa rural en el complejo urbano Tuxtla Gutiérrez-Chiapa de Corzo, pasó de 72% en 1950 a 32% en 1980. En consecuencia, las ocupaciones relacionadas con el transporte, comercio y [otros] servicios, que en 1940 absorbían casi el 25%, en 1980 absorbían el 30% de la población económicamente activa.

En las décadas de los setenta, ochenta y noventa el crecimiento de la urbe se aceleró. En los setenta por la inmigración

41 Tuxtla, nombre de raíz náhuatl (Tochtltlán) significa tierra de conejos. Aunque también en lengua zoque (Coyatoc) significa lo mismo. Los zoques, antiguos pobladores del valle central del actual Chiapas fueron sometidos por los Mexicas entre 1482 y 1484, de ahí la imposición de la lengua para nombrar el lugar.

de fuerza de trabajo para la construcción de hidroeléctricas, en los ochenta por el desplazamiento de los afectados por la erupción del Volcán Chichonal y en los noventa, por el levantamiento zapatista (Luis Antonio Vásquez Henestrosa, 2013) que no solo desplazó los habitantes de los pueblos cercanos a la zona de conflicto, sino también a militares que en la actualidad ocupan espacios en el sur poniente de la ciudad.

Por otro lado, el perfil físico de Tuxtla se ha transformado a tal grado que los edificios o monumentos que socialmente le daban identidad a Tuxtla han sido borrados en las últimas décadas. El crecimiento urbano es tan evidente, que grandes áreas, antaño dedicadas al cultivo de maíz, ahora están cubiertas de pavimento, producto de la construcción de fraccionamientos habitacionales, sobre todo en el sur poniente de la ciudad. El crecimiento urbano trajo aparejado como consecuencia inevitable, la ampliación de la red carretera y por supuesto la necesidad de transformar espacios para el tránsito más fluido del parque vehicular. Razón para derribar referentes simbólicos como los monumentos que se encontraban en los extremos oriente y poniente de la ciudad, que ilustraban la situación geográfica de Tuxtla Gutiérrez. Es decir un valle ubicado entre dos cerros: el Huitepec y el Mactumatzá⁴², madre del agua y de la piedra, según J. Braulio Sánchez (1989: 14).

La historia [en] los edificios ha sido paulatinamente borrada, excepto en algunas iglesias (Santo Domingo, El Calvario, entre otras). Incluso la Catedral, en aras de la modernización, le desaparecieron detalles del siglo XVII. Aunque todavía queda el edificio de la secundaria del estado ICACH (Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas), el edificio del museo de la ciudad y el

42 En 1966, el entonces gobernador José Castillo Tielemans, dispuso edificar dos emblemas que dieran identidad a la capital chiapaneca que se distinguía por sus dos cerros: el Mactumatzá y el Huitepec. Por el lado poniente [...] una M estilizada [...] por lado oriente, la H de Huitepec. Susana Solís (2005). Tuxtla: gobiernos fugaces, historia efímera. Disponible en: <http://www.chiapas.contralinea.com.mx/archivo/2005/abril/html/tuxtla.htm>

monumento a la bandera, en cuya base se encontraba el Parque Morelos que fue demolido para construir el actual Parque Bicentenario. Estos cambios en la arquitectura tuxtleca han sido calificados como *la historia efímera* de Tuxtla Gutiérrez. .

La transformación del espacio físico y la dinámica comercial alteraron los recorridos de la población y, su interés se desplazó de la plaza principal de Tuxtla, hacia lugares más turísticos como el Parque de la Marimba. Este, se ha convertido en un espacio de interacción social y dónde el gusto por los bailes como el danzón, la cumbia, el vals y el pasodoble florece todas las noches. Los bailes son ejecutados por adultos mayores y niños. Los jóvenes prefieren los antros y plazas comerciales, cuyas características no difieren de cualquier centro o plaza comercial de otras ciudades del país. Son espacios homogéneos; mismas tiendas, mismos cinemas, mismos restaurantes. Mismos nombres, excepto el de algún expendio de café que se identifica con vocablo maya.

No obstante, la remodelación también trajo algunos beneficios sociales, como es la reubicación del zoológico. Este se encuentra en un área natural protegida, por lo que es único en su género en el país. Así mismo, se mantiene un jardín botánico, cuya vegetación significa un espacio de descanso, sobre todo en los días veraniegos. Pero, la modernización de la ciudad también ha implicado la aparición de fenómenos sociales típicos del crecimiento desordenado de las urbes en este país. Los cruceros principales están poblados de limpiaparabrisas, comerciantes, indigentes, mimos, inmigrantes de Centroamérica -hondureños, salvadoreños y beliceños- y sobre todo, indígenas llamados chicleritos. Los indígenas no solo han poblado la periferia. Los indígenas comerciantes, casi controlan la distribución de flores y de frutas y verduras. Ya es común observar en algunas esquinas los establecimientos indígenas, donde sobresale el colorido de su vestimenta, y es cotidiano cruzarse con ellos; situación que hace tres décadas era poco probable.

Ante esta vorágine del crecimiento físico de la ciudad, el Estado ha implementado espacios deportivos -campos de soccer- y gimnasios al aire libre. Pero este impulso a la actividad física, no se ha correspondido con un impulso a las actividades culturales, entre ellas la danza. Esta permanece en escuelas privadas, como el caso de la danza, clásica y moderna y en tres instituciones públicas de nivel superior, para el caso de la danza folklórica. Esta, también está en manos de agrupaciones autodenominadas independientes y que son objeto de la presente investigación. Cabe señalar que la danza folklórica también se practica en las escuelas secundarias y preparatorias como tarea de las asignaturas de Educación artística.

Veamos brevemente la situación respecto de la práctica de los bailes y danza en Tuxtla Gutiérrez. Pese al enorme desarrollo urbanístico y a la virtual desaparición de los hablantes del zoque de Tuxtla Gutiérrez, las expresiones dancísticas zoques aún persisten cobijadas por las fiestas patronales. Permanecen con más fuerza en las localidades aledañas: Copoya y sobre todo en Ocozocoautla. Esta última localidad ha difundido más su cultura dancística, probablemente porque es una localidad totalmente urbanizada y bien comunicada.

Respecto a Tuxtla Gutiérrez, es necesario precisar que: en el zoque de Tuxtla danza o baile se dice *etzé*, término que se utiliza [para definir] cada danza o personaje específico, como por ejemplo *Yomoetzé*, de yomó, mujer y *etzé*, baile: baile de mujeres o mujeres del baile. En ocasiones la palabra ha creado confusión, pues se maneja con tres acepciones: para nombrar a una danza completa, como por ejemplo la *nazetzé* bailada en *Corpus*; para mencionar a un grupo de danzantes, como las *suyutzé* de la danza para La Robadera y la danza de Carnaval; y como sinónimo de danzante, como en el caso del *Napapoketzé* o danzante de la pluma de guacamaya. La única danza cuyo nombre está designado en zoque y que no sigue este principio es el *Namanamá*... (Félix Rodríguez León, 2007: 86)

Sin embargo, independientemente de los significados que toma el término etzé, el sentido está asociado a lo religioso por lo que podemos considerar a estas expresiones como danzas. Siguiendo a este autor, se identifican nueve danzas en Tuxtla Gutiérrez:

1. Baile de pastores o de Pascua.
2. Danza para La Robadera (formada por yomoetzé, napapoketzé).
3. Namanamá.
4. Carnaval (formada por napapoketzé y suyutzé).
5. Baile del Torito o Santa Cruz
6. Nazetzé o baile de Corpus.
7. Tonguyetzé o Baile de Espuelas
8. Baile de San Roque.
8. Nicté
9. San Miguel

Estas danzas tienen una constante; su referencia inmediata es la sacralidad. Criterio que los directores-coreógrafos y bailarines adoptan para diferenciarla de los bailes folklóricos. A la danza folklórica, se asocia con la expresión corporal encaminada a dialogar con los dioses, es decir tiene un sentido eminentemente religioso, por tanto su origen, se encuentra en la *fusión* de la cultura prehispánica con la europea.

Por otro lado, pese a que el proceso de globalización arrasa con las costumbres y culturas diversas que se encierran en cada barrio de la ciudad, algunos bailes, creaciones inspiradas en la vestimenta zoque y algunas danzas, se han podido mantener gracias a las agrupaciones independientes e institucionales de danzas y bailes folklóricos. En este sentido, la cultura dancística se transforma, pero no se aniquila. Sólo cambia de escenario de tiempo en tiempo y de cuerpo en cuerpo.

Así, lo zoque según Rodríguez León (op. cit: 16) distinto a las tradiciones o *el costumbre*:

[...] aparece en ballets, centros recreativos, nombres de negocios de diversos giros, festivales y actos cívicos como representación de una identidad propiamente tuxtleca. Aparece sólo de manera intermitente a lo largo del año para representar “lo propio” de la ciudad: el “bailable zoque”, el “altar zoque”, el “carnaval zoque”, la “gastronomía zoque”, y es olvidado al día siguiente, hasta que se requiera nuevamente.

Es decir, las expresiones respecto a las danzas aparecen en los carnavales y fiestas patronales de los barrios de la ciudad. En tanto que los bailes folklóricos extraídos de esas manifestaciones y de la vida de antaño, se exhiben en los teatros, principalmente en el Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa. En este espacio, cada grupo de baile y danza folklórica actual, presenta un programa para festejar su aniversario. Por supuesto que hay un cobro para admirar el espectáculo. Recursos que sirven para renovar el vestuario y viajes a otros estados del país, incluso para las giras a Europa y América del sur.

5.3. Las agrupaciones de danza folklórica regional

La aparición de las agrupaciones de danza folklórica en Chiapas, está estrechamente relacionada con el proyecto nacionalista del gobierno central. En 1953 se creó en Chiapas, la Dirección General de Bellas Artes (DGBA), bajo el mandato del gobernador Efraín Aranda Osorio. El propósito de la DGBA era de fomentar la creación, investigación y divulgación de la cultura en la entidad [...] (Zebadúa Maza, 2014). Se creó entonces la Escuela de Danza de Bellas Artes en Chiapas (EDBACH), pero es hasta 1959 que se funda el Grupo de Danza del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas. Institución que cobijó a la Escuela de danza de Bellas Artes -de Chiapas-, que a su vez derivó de la DGBA.

Es en la EDBACH, donde inicia la historia de las agrupaciones de danza Folklórica de Tuxtla Gutiérrez Chiapas. Producto del proyecto nacionalista del Estado Mexicano, se inició la educación formal de la danza en el sentido moderno -pues las cuicalli, casas de canto y danza prehispánicas también eran escuelas-. El proyecto se inició, según Aulestia, (*op. Cit:* 231) desde la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1931 con la propuesta de formar un grupo que realizara el programa de la enseñanza del baile para las escuelas de la propia Secretaría (SEP). Como todo comienzo, se enseñaba en condiciones inadecuadas, como hasta hoy lo hacen las agrupaciones independientes de danza folklórica de Tuxtla Gutiérrez. A decir de Enrique Vela Quintero (citado en Aulestia, *ibid.:* 232). “...nos mandaban a dar clases, a iniciar a los niños dentro de la danza. Uno ponía cosas fáciles [...] daba clases en los patios de las escuelas”.

La siguiente cita nos ilustra cómo se dio el mecanismo de transmisión de la política cultural, respecto de la danza, del Estado Mexicano hacia Chiapas:

En 1932 [...] se creó el Consejo de Bellas Artes, el que planteó la creación de la Escuela de Danza de la SEP.[...] Chávez [Carlos] propuso que no se impartiera danza hasta contar con “una síntesis de las danzas indígenas y mestizas de todo el país”, y recomendó “designar como encauzador, director de los trabajos, a un individuo que no sea bailarín sino que tenga la capacidad estética y las orientaciones generales en materia de arte, necesarias para ir concretando las expresiones coreográficas de los indígenas” [...] Así fue como el pintor Carlos Mérida (de 1932 a 1935) y el músico Francisco Domínguez (1935 a 1937), fueron directores de la Escuela de Danza. Entre abril de 1932 y marzo de 1935, Mérida contó con la colaboración de los investigadores [...] Marcelo Torreblanca [...] y con los maestros de danza: las hermanas Campobello, Zybin, Linda Costa...Adamchevsky, y Hadwiga Kaminskamesa [entre otros] (*ibidem:* 233-234).

Durante 1937 y 1939, el maestro de las Misiones Culturales, Luis Felipe Obregón (citado por Aulestia, *ibid.*: 243-244) presentaba los resultados en las Grandes Series de Exhibiciones de Danzas Mexicanas Auténticas en el Palacio de Bellas Artes. El maestro Obregón transmitió muchas de sus investigaciones en sus clases de bailes regionales: Matlachines (versión de la Huasteca potosina), Mascaritas (Mixteca, Oaxaca), Las igüiris (Tarasco), Jarabe (Tlaxcala). Además de estas clases Nellie Campobello, impartía 6 diferentes estilos de zapateado.

En 1937, la escuela de danza, se convierte en Escuela Nacional de Danza⁴³ y en enero de ese año, Nellie Campobello fue designada directora, cargo que ocupó hasta 1987. Es en 1937 que egresa la primera generación de profesoras de la Escuela de Nacional de danza de Bellas Artes. Para fines de esta reseña, sobre el origen de las agrupaciones de danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez, este hecho es importante pues entre los egresados de las primeras generaciones se encuentran quienes a la postre, enseñarían a una las precursoras de la danza académica en Chiapas. Tal es el caso de Ana Mérida, alumna de Nellie Campobello.

En efecto, la búsqueda de elementos prehispánicos motiva las autoridades académicas de la danza en el país a crear el “Ballet Bonampak”. Un conjunto de artistas se hace cargo del proyecto: la coreografía es de Ana Mérida, alumna de Nellie Campobello; la escenografía es elaborada por el pintor Carlos Mérida; las máscaras y la utilería son obra del escultor Jorge Tovar Santana; la música por Luis Sandi y el libreto fue escrito por Pedro Alvarado Lang. (Zebadúa, *op Cit.*: 27).

43 [...]. Vale la pena aclarar que el nombre de la institución ha cambiado en cinco ocasiones: en 1930 y 1931 se denominó Escuela de Plástica Dinámica; de 1932 a 1937, Escuela de Danza; a partir de 1937 y aproximadamente hasta 1975 se conoció como Escuela Nacional de Danza (todavía en 1974 los documentos oficiales de la institución llevaban ese nombre); de 1975 a 1991 se designó como Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello; y a partir de 1992 (momento en que la instancia académica celebró su sesenta aniversario) es la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. (Roxana Ramos, 2009: 29).

Es a partir del Ballet Bonampak que se introduce a Chiapas la política relacionada con la danza, esfuerzo tardío de la política local de fomento a la cultura, implementada en el centro del país desde 1941. Según Roxana Ramos:

En la práctica se fomentó la educación extraescolar y estética, aquella que estaba más relacionada con la modernización del país y con el arte popular, siempre y cuando no se disociara del arte y de la cultura universal. Para impulsar estos preceptos, en 1941 se creó la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, integrada por los departamentos de Bellas Artes, Acción Juvenil, Bibliotecas, Editorial y Publicidad [...] Mientras que en el gobierno de Lázaro Cárdenas se creía en una educación para la comunidad, a partir del gobierno de Ávila Camacho se dio prioridad a la instrucción personal e individualizada, es decir, Ávila Camacho “reencauzó la educación pública hacia pautas liberales e impulsó una reforma del artículo tercero constitucional (1945) con lo que se cerró el ciclo histórico de la educación socialista” y se reanudó el de la educación liberal.[...] Desde el punto de vista dancístico, la propuesta de formación de 1944 se inclinó por un trabajo artístico, académico y estético basado en la técnica de la danza clásica, directriz que se puede traducir en que tanto el país como la entidad educativa retomaron el camino más conservador. Quizá por ello dicha propuesta permaneció vigente hasta 1961, es decir, por diecisiete años (*ibid*, 44-45).

Para implementar el Ballet Bonampak, Ana Mérida seleccionó a bailarinas locales para complementar el elenco. Es justamente este hecho que posibilita la capacitación en danza moderna a las alumnas chiapanecas. Es en este contexto, que uno de los pilares de la danza académica en Chiapas, Beatriz Maza Solís, se integra al ballet de Ana Mérida, al mismo tiempo que es becada para estudiar y recibir clases directamente de las Hermanas Campobello y de Marcelo Torreblanca. El otro pilar de la danza en Chiapas es Martha Arévalo Osorio, cuya trayectoria es totalmente distinta a la de Beatriz Maza Solís.

5.3.1. Pioneras y herederos

Hemos visto cómo la política del Estado Mexicano, respecto a la cultura de la danza académica, incorporó a Beatriz Maza Solís,

uno de los pilares de la creación de danzas y bailes folklóricos en Chiapas y concretamente en Tuxtla Gutiérrez. Beatriz Maza fue profesora de nivel preescolar y posteriormente maestra de educación física en escuelas primarias de Tuxtla Gutiérrez. Lo cual, probablemente -en términos de capacidad física y atlética- nos permite comprender porque fue seleccionada para integrar el Ballet Bonampak de Ana Mérida.

El otro pilar de la creación de danzas y bailes folklóricos en Chiapas, Martha Arévalo Osorio, tuvo una formación distinta. Martha Arévalo nos relata su relación con las artes:

En la Ciudad de México hice todos mis estudios, además de danza en la Academia Karles, clases de piano particulares, declamación y [...] arte dramático, además de los estudios académicos [...] después de 1950, nos fuimos a Nuevo Laredo, Tamaulipas, en donde comencé a trabajar como maestra de danza en la Secundaria y Preparatoria. (Arévalo Osorio, 2010: 26-27).

Es el trabajo conjunto de estas dos profesoras, lo que explica la cultura dancística de los bailes folklóricos de Tuxtla y de Chiapas. El trabajo que realizaron, dada su formación académica, fundamentalmente clásica y moderna, se orientó más a la creación que al rescate de las danzas de los pueblos originarios. En la década de los años cincuenta del siglo XX, no solo era imposible el acceso físico, es decir carretero, a las culturas dancísticas de los pueblos originarios, sino también el desconocimiento de las lenguas originarias imposibilitaron ese rescate. De ahí que los temas de danzas y/o bailes indígenas sean producto sólo de la observación a distancia de la expresión corporal, por un lado y, de la capacidad creativa de las profesoras, por otro.

En este sentido podemos asegurar que una parte de la cultura dancística en Tuxtla Gutiérrez y Chiapas nace a partir de los años cincuenta del siglo pasado, con la creación y recreación de las danzas y bailes a partir del acervo cultural impuesto por la academia. Otra parte de la cultura dancística, persiste en los

pueblos originarios la cual no está considerada en los propósitos de la presente obra.

Situándonos concretamente en el área urbana de Tuxtla Gutiérrez, podemos también distinguir en la cultura de la práctica dancística, dos corrientes sobre la interpretación: una, que ha tratado de continuar la tradición académica y que asume a la práctica dancística como espectáculo artístico, que sólo hace una representación folklórica, pero que acepta la idea de la representatividad de la cultura nacional. Su actividad se concreta en los ballets folklóricos y que en esta investigación denominaremos grupos Institucionales; otra corriente, que en voz de sus agentes argumenta que su actividad no es de ballet y por tanto su expresión dancística está más apegada al pueblo, es decir a las capas subalternas. A los agentes de esta corriente, les denominaremos grupos Independientes, como ellos se autodenominan.

Veamos primero, la cultura dancística a partir de su producción. Como ya se señaló, son las profesoras Beatriz Maza Solís y Martha Arévalo las creadoras y recreadoras fundamentales de los bailes y danzas de Tuxtla Gutiérrez y de Chiapas. No entraremos en la discusión de quien es la autora de cada baile puesto que hasta la fecha no existe, según palabras de los directores-coreógrafos participantes en esta investigación, el registro de derechos de autor. No obstante, haremos alusión a lo que se ha publicado al respecto, es decir sobre la producción. En este sentido, Corzo, (*op Cit.:* 60-61), nos explicita:

[...] los bailes mestizos comenzaron propiamente a partir de 1954 bajo la dirección de la Maestra Beatriz Maza, cuando trabajaba en la Escuela Anexa del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas. Tiempo atrás, el profesor de educación física Carlos Castañón Gamboa, había elaborado en forma sencilla las coreografías de los bailes: “caminito y bolonchón”, “el indio de Comitán” y “las Chiapanecas”, los cuales la profesora Maza incorporó a su repertorio. [...] En 1955, la profesora Martha Arévalo se incorpora a la Escuela Anexa [...] y ambas maestras continuaron ampliando

el horizonte dancísticos de Chiapas, y también comenzaron a surgir sus diferencias [...] para abordar los enfoques coreográficos.

El *habitus* establecido en función de la apreciación artística contiene una dosis de conflicto, dado que la apreciación depende en buena medida de la formación académica y de la posición política. Este *habitus* generó estas diferencias, lo que propició la ruptura entre los pilares. En cuanto a la formación académica, la de la maestra Arévalo era más completa. Respecto de la posición política, la maestra Maza estaba mejor posicionada desde que fue seleccionada para bailar y hacerse cargo del *Ballet Bonampak*⁴⁴, primera obra dancística, con técnicas de la danza moderna, sobre la cultura prehispánica de Chiapas.

La ruptura se efectuó en 1965. Sin embargo, esta ruptura enriqueció la producción de bailes y re-creación de danzas en y para Chiapas. A decir de la profesora Arévalo (*op.Cit.:* 58):

Concluyo mi trabajo en Bellas Artes del Estado, e ingreso al Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH). Allí formo un grupo de danza folklórica, donde investigo y creo los siguientes Bailes: El alcaraván [...], Palenque, Ecos del Grijalva, El llorón, Las Tonaltecas, El Gallito, Sones Chiapanecos, Quema de la Candela, El pañuelo Rojo, La Tuxtlequita, La Tortuga del Arenal, La Encamisada.

Así mismo, se amplió la práctica dancística en dos instituciones educativas de nivel superior. La profesora Martha Arévalo fundó el Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla Gutiérrez (ITTG) en 1973, y el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH) en 1975, lo que redundó en la difusión tanto de las creaciones y recreaciones de bailes y danzas no solo de Chiapas, sino de todo México.

Por otro lado, según la semblanza escrita por Zebadúa (*op. Cit.:* 104-105), la maestra Beatriz Maza Solís:

44 Se hizo cargo del Ballet Bonampak, desde 1953 hasta su deceso en noviembre de 2015.

a partir de 1983 fue nombrada maestra de danza en la Escuela de Danza de la Dirección General de Bellas Artes, la cual pasó a formar parte del ICACH [Así mismo] Recorrió el estado de Chiapas para conocer las leyendas, costumbres tradiciones, habla de los pueblos [...] en varias ocasiones se encontró con bailables que apenas se recordaban. La maestra Maza Solís realizó estos viajes, en compañía de Martha Arévalo [cursivas mías]...

En el texto de Zebadúa (*ibid.*: 92-95), se exponen dieciocho creaciones y recreaciones, de las cuales solo dos -Carnaval Chamula y Bajada de Maza- no coinciden con las 44 creaciones y recreaciones que se adjudica la Maestra Martha Arévalo Osorio (*op. Cit.*: 57-59). No obstante a estas alturas de la historia, desentrañar la autoría de los bailes y danzas mestizas de Chiapas y de Tuxtla Gutiérrez es una labor estéril, lo importante es el efecto que tuvo en la conformación de una cultura dancística que estaba ausente en la primera mitad del siglo XX, sobre todo en las áreas urbanas de Chiapas y concretamente en Tuxtla Gutiérrez. Situación que Martha Arévalo lo expreso así:

Después, en Tuxtla ingresé a Bellas Artes del Estado para investigar más danzas de mi tierra y, ¡oh sorpresa!, era muy poco los que había; lo que bailaban de aquí era *El Bolonchón, Las Chiapanecas, Las Comitecas* y ya; esto es, que no existía una verdadera metodología de investigación [...]. Por esta razón, agregué al escaso repertorio *El Cachito* y *El Rascapetate*, tal como lo bailaba con mi padre (*ibid.*: 28).

Así, la cultura dancística de Chiapas en cuanto a la creación y recreación de danzas y bailes es un proceso interminable. Uno de los maestros más pródigos fue Adoraín Vásquez Juárez, fallecido hace seis años (2010) y a quien sus alumnos, ahora Directores-coreógrafos, le adjudican por lo menos seis creaciones y los Directores-coreógrafos contemporáneos le reconocen su enorme creatividad.

Existen por lo menos entre 15 y 20 creaciones (posiblemente mucho más) que adolecen del mismo mal, no tienen autor o en todo caso, nadie reclama los derechos de autor. Razón por lo que

se han convertido en hijos adoptivos de todos los Directores-coreógrafos. En lo que a esta obra concierne, se considera innecesario hacer el registro de derecho de autor, puesto que en este sentido le arrebataría el carácter de cultura folklórica y subalterna, característica fundamental de las creaciones llamadas de dominio público o de autor anónimo. Por otro lado, el registro de autor implica ya un proceso de privatización de la obra y que inevitablemente podría significar un obstáculo para la difusión libre como hasta hoy se hace. Además de que potencialmente habría limitaciones para el montaje de esas creaciones, como sucede con el Ballet Bonampak, que siendo de una institución pública, no cualquier agrupación puede hacer el montaje escénico.

Respecto a la cultura de la práctica dancística, en términos de expresión corporal, existen dos corrientes que coinciden con la formación posterior a la academia, es decir, después de la separación de las maestras Beatriz Maza y Martha Arévalo, los alumnos inician caminos distintos pero siempre ligados a una de las profesoras. De este modo, los propios alumnos se identifican como *alumno de*. Esta adhesión a un mentor, evidencia también los intereses que se habían formado y siguen formándose en términos del gusto por el estilo y del sentido de la enseñanza, entre otros.

Así pues, aunque fueron formados por las dos maestras, la generación siguiente de directores-coreógrafos, que se hallaban en activo al inicio de esta investigación (2013), se adscriben (a sí mismos y entre ellos) de la siguiente manera: alumnos de la profesora Beatriz Maza: José de Jesús Matuz Marina, Víctor Manuel López Martínez y José Luis Velasco Chandomí. Alumnos de la Maestra Martha Arévalo Osorio: Víctor Manuel Torres Velázquez y Florinda Ocampo (que no fue considerada en este estudio, pues ya no se encontró en activo).

Las dos corrientes a las que nos hemos referido pueden diferenciarse, porque el papel de Director-coreógrafo, además de la formación académica, también está ligado a la oportunidad de empleo en el ámbito de la danza. Así, aunque son alumnos de profesoras distintas, José Luis Velasco Chandomí (alumno de Beatriz Maza) y Víctor Manuel Torres Velásquez (Alumno de Martha Arévalo) ambos están ligados a una institución oficial, y han sido formados con la corriente académica del ballet, aunque llegaron por diferentes caminos. El primero es coreógrafo del Ballet de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas -antes ICACH y heredera del Ballet Bonampak-. Egresó en 1987 del Instituto Nacional Bellas Artes, con la licenciatura de Maestro de danza con especialidad de coreógrafo. El segundo, es director de Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chiapas. Su trayectoria como bailarín transitó de las agrupaciones que se formaron después de 1960, como el Ballet Folklórico Chiapaneco, fundado en 1961 por el profesor Adán Palacios. Posteriormente ingresó a la UNACH después de haber recibido algunos cursos. Situación que le hizo enriquecer su formación académica de ballet, teniendo como maestra a la profesora Martha Arévalo.

Un caso distinto es del Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla Gutiérrez, que fue formado por Martha Arévalo y posteriormente dirigido por Florinda Ocampo. Este ballet, hasta 2006, año en que se hace cargo el actual director Adolfo León Ballinas, continuaba con las técnicas de ballet; ahora ya no. Evidentemente, la formación sobre la danza en la Normal Superior, y no en la escuela de Bellas Artes ha dirigido su gusto por la danza folklórica del actual director.

A esta corriente, es decir de las agrupaciones institucionales, es la que asume a la práctica dancística como espectáculo artístico y afirma que en el escenario, sólo se hace una representación folklórica. Para esta corriente la *estilización* es inevitable para hacer un buen espectáculo.

La otra corriente, argumenta que su actividad no es de ballet y por tanto su expresión dancística está más *apegada* a lo que practica el pueblo, es decir a las capas subalternas. Los agentes de esta corriente fundaron las agrupaciones *Independientes*, como ellas se autodenominan. En esta corriente se encuentra la mayoría de los Directores-coreógrafos, que han construido el discurso sobre el rescate y la difusión de los bailes y danzas folklóricas.

En esta línea se encuentran los Directores-coreógrafos en activo, Víctor Manuel López Martínez y José de Jesús Matuz Marina. El primero, es maestro de primaria, maestro de danza Titulado, becado en el internado de Bellas Artes [México D. F.], Licenciado en Educación Artística, Licenciado en Acondicionamiento Físico y en Psicología Clínica actualmente dirige al Grupo de Danza Folklórica *Cohuiná* de la Preparatoria, No. 1 de Tuxtla Gutiérrez. Su actualización en la danza lo hace permanentemente en los Diplomados que organiza su colega el Maestro Matuz, con el cual mantiene una comunicación permanente y con quien colabora en los diplomados como informante de la cultura dancística Zoque (Observación de campo).

El profesor José de Jesús Matuz Marina, por su parte, estudió en la escuela Normal [en Chiapas], posteriormente hizo algunos estudios en la Normal Superior de Danza y participó como integrante en el Conjunto Folklórico Magisterial de México. Al regresar a Chiapas fundó el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas [1977], lo que le ha permitido formarse en la danza a través de sesenta congresos nacionales donde ha estudiado directamente con las etnias, con los jefes de danza, el fenómeno dancístico (José de Jesús Matuz Marina, 2015).

Con la finalidad de agotar la influencia de esta corriente, la del rescate de las danzas, señalaremos a una tercera generación de directores-coreógrafos, cuya formación dancística se ha dado por

su permanencia en las agrupaciones: Ballet Folklórico Tuchtlán⁴⁵ y el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.

Del Ballet Folklórico Tuchtlán, fundado por Adoraín Vásquez Juárez han *egresado* los siguientes Directores coreógrafos y su respectiva agrupación dancística: Edgar Omar Santana Utrilla (Grupo de Danza Folklórica Catzojoyó); Adriana Elizabeth Ruiz Hernández (Grupo de Danza Sunyietsé); Víctor Manuel Alamilla (Ballet Folklórico Matzá) y Eric Franco García Toledo (Compañía de Danza Folklórica Tuchtlán⁴⁶).

Del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas han egresado: Adolfo Alfredo León Ballinas (Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla Gutiérrez); Juan Carlos Gómez Colmenares (Grupo Folklórico Jovel) y Guadalupe Bautista Domínguez (Compañía Folklórica Cadox).

Además, en el transcurso de la investigación, se detectaron las siguientes agrupaciones independientes y que por supuesto, tienen relación con alguna de las agrupaciones antes mencionadas:

1. Grupo de danza folklórica de Jubilados y pensionados del ISSSTE.
2. Grupo de Danza Folklórica Maya de Chiapas.
3. Grupo Folklórico Tuchtlán AVJ (Adoraín Vásquez Juárez).
4. Ballet Folklórico Pakal.
5. Grupo de Danza Folklórica Itzcuahutli.

45 Esta agrupación fue fundada el 12 de octubre de 1981 como Ballet Folklórico Tuchtlán. Su fundador, el Profesor Adoraín Vásquez Juárez, fue uno de los principales creadores de bailes mestizos de Chiapas. El 5 de marzo de 2010, con apoyo de Coneculta-Chiapas, se le hizo un homenaje póstumo en el teatro de la Ciudad Emilio Rabasa. Además del Ballet Folklórico Tuchtlán, participaron: el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas, la Compañía Folklórica "Cadox", el Ballet Folklórico de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), y el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH).

46 El cambio de calificativo de "Ballet" a "Compañía" permite la refundación de la agrupación, pues en el momento de la entrevista, septiembre de 2014, la agrupación cumpliría cinco años. En el programa de mano de su cuarto aniversario "Fraternizando al folklor" (s.f.) se establece el 12 de octubre de 2009 como fecha de fundación.

6. Grupo Folklórico Tsujot.
7. Grupo de Danza Folklórica Etzé Matzá.
8. Grupo Folklórico Soy Chiapas.
9. Grupo Folklórico Tierra de Ámbar.
10. Agrupación Folklórica Olín Tihax

De estas últimas agrupaciones, participaron en la investigación como informantes los Directores-coreógrafos de: Grupo de Danza Folklórica Maya de Chiapas, Grupo de Danza Folklórica Itzcuahutli; Grupo de Danza Folklórica de Jubilados y Pensionados del ISSSTE los bailarines, entrevistados como grupo focal del Ballet Folklórico Pakal.

Los bailarines de las agrupaciones: Grupo de Danza Folklórica Maya de Chiapas, Grupo de Danza Folklórica Itzcuahutli y Grupo Folklórico Tsujot participaron como informantes a través de un cuestionario, para hacer el censo de los bailarines en Tuxtla Gutiérrez.

5.3.2. Las agrupaciones

La mayoría de las agrupaciones independientes de danza folklórica de Tuxtla Gutiérrez son jóvenes, pues los Directores-coreógrafos que las fundaron, son herederos de las enseñanzas de las cuatro agrupaciones más importantes tanto por su antigüedad como por el impacto en la formación dancística de las nuevas generaciones. Así, las cinco agrupaciones más antiguas y en funciones en Tuxtla Gutiérrez, son: 1). El Ballet Folklórico de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (descendiente del Ballet Bonampak, institucionalizado en 1953). Aunque primero empezó como parte de la Escuela de Danza de la Dirección General de Bellas Artes; 2). El Ballet Folklórico de Instituto Tecnológico se fundó en 1973 -el Instituto en octubre de 1972; 3). El Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chiapas en 1975. La UNACH creada por decreto en 1974, inició formalmente sus actividades en 1975; 4). El Conjunto Folklórico

Magisterial de Chiapas en 1977 y, 5). El Ballet Folklórico Tuchtlán se fundó en 1981.

Como puede observarse, las agrupaciones institucionales son producto de la política educativa y cultural del Estado, pues son creados casi inmediatamente a la fundación de la institución respectiva, y cuyo interés inicial es la formación integral de los profesionistas. En el caso del Instituto Tecnológico, el proyecto de formación tiene sus raíces en la fundación del Instituto Politécnico Nacional en el periodo del General Lázaro Cárdenas (1934-1940). En el Instituto Tecnológico también se imparten cursos de música, natación, banda de guerra. Además hay una partida presupuestal para cultura y deporte, lo que les permite a los bailarines asistir a los Festivales Nacionales de Arte y Cultura que se realizan anualmente. Los alumnos que participan, les hacen un descuento hasta del 40% en la reinscripción (Adolfo León Ballinas, 2014).

En el caso del Ballet de la UNACH, la razón de ser está directamente relacionada con la obligatoriedad de la Difusión de la Cultura, una de las responsabilidades emanadas de la Ley Orgánica. Artículo 45. Que a la letra dice, “Para cumplir con los objetivos de la Universidad, las funciones de docencia, de investigación y de extensión y difusión de la cultura, se realizarán con base en una planeación universitaria”. Así mismo en el Artículo 105. Del estatuto General de la UNACH, establece que:

La Dirección General de Extensión Universitaria tendrá las atribuciones siguientes: Difundir la cultura plural chiapaneca y nacional, el deporte y los servicios en el ámbito de la Universidad y extender sus beneficios a la sociedad con la mayor amplitud posible. [Además de] Fomentar el mayor aprovechamiento de los teatros, auditorios, salas de conferencias, instalaciones deportivas y demás recintos universitarios de índole semejante, cuyos fines sean la difusión de la cultura, las actividades deportivas y los servicios, [Deberá] Fomentar talleres u otras actividades con el fin de procurar la vinculación y formación artística y deportiva dentro de la Universidad e incentivar la actividad artística y deportiva que tiendan al rescate de la cultura plural chiapaneca.

Contrariamente a las agrupaciones institucionales, las agrupaciones independientes, como la Compañía de Danza Folklórica Tuxtlán y el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas, su creación se fundamenta en el gusto, experiencia como bailarín, sueños e iniciativa personal de cada fundador. Por tanto, son grupos que se mantienen del esfuerzo y cooperación de sus integrantes, así como de las familias, en el caso de los menores de edad.

No obstante, hay aspectos políticos y sociales que vale la pena mencionar, pues la creación de las instituciones de Educación Superior en Chiapas está relacionada con el acontecer nacional. Así, puede asegurarse que durante el sexenio de Luis Echeverría se crearon no sólo las instituciones ya citadas en Chiapas, sino también en otras partes del país. La política de expansionismo en el gasto público en el área de la educación puede entenderse como una respuesta a la situación social que se generó en la década anterior y que, producto del agotamiento del modelo económico conocido como *Desarrollo Estabilizador* que centró su fortaleza en un elevado proteccionismo industrial en detrimento del sector agropecuario, generó el deterioro social que se expresó en las diferentes luchas de la sociedad cuyo corolario fue el asesinato de estudiantes el 2 de octubre de 1968. Aunque lo que había sucedido en México, también estaba relacionado con la situación mundial. En efecto según Ramos (*op. Cit.:* 51-53):

[...] La década de los sesenta fue una época de convulsiones sociales en el mundo: la Revolución Cubana, la primavera de Praga, el mayo francés, la guerra de Vietnam; los movimientos feminista y hippie en Estados Unidos, entre otros. En México, el movimiento de los médicos, del 64, y el estudiantil en 1968 evidenciaban las carencias sociales que había generado el modelo de desarrollo adoptado por los gobiernos mexicanos. Estos acontecimientos motivaron la redefinición de algunos aspectos en la política oficial, entre ellos el educativo; en 1968, Díaz Ordaz planteó la necesidad de reformar a la educación [...] el objetivo era adiestrar a la población para que se insertara en la vida productiva una vez

que terminara su instrucción básica; otra alternativa era preparar a la gente para que a la par estudiaran y trabajaran. La llegada de un gran número de alumnos al final de la primaria y la secundaria, como resultado de los esfuerzos anteriores, hizo que en el sexenio de Echeverría (1970-1976) la presión de la demanda se transfiriera a los niveles siguientes, lo que inició una época de crecimiento sin precedentes de la educación media superior y superior, que se apoyó con una política de creación de nuevas instituciones en esos niveles, el Colegio de Ciencias y Humanidades, el Colegio de Bachilleres, las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales de la UNAM, la Universidad Autónoma Metropolitana, universidades públicas e institutos tecnológicos en los estados, y el desarrollo de la educación superior privada (Roxana Ramos 51, 52, y 53).

Por otro lado, la propia Roxana Ramos nos ilustra con nitidez la situación prevaleciente en el ámbito de la formación académica de la danza:

Con respecto a que se buscaba capacitar a los alumnos técnicamente, el plan de estudios señalaba que al término de su carrera el egresado sería un “técnico que ha adquirido los conocimientos y la técnica específica del arte coreográfico y está en aptitud de transmitir a otras personas las técnicas del baile aprendidas durante su aprendizaje y de expresar su talento creador a través de la danza”. Aquí nuevamente se enfatiza que el alumno se podrá incorporar, al finalizar sus estudios, a la vida productiva, desde el momento en que pueda transmitir a otras personas las técnicas del baile aprendidas (*ibid.*: 55).

Sin embargo, pese a la vorágine de creación de instituciones, los planes de estudio de las escuelas de danza no fueron actualizados por lo que estuvieron vigentes durante las décadas de los sesenta y de los setenta (*Ibidem*). Además, una serie de acontecimientos repercutieron de forma negativa el desarrollo de la danza académica en el centro del país:

El 4 de noviembre de 1968 murió Gloria Campobello, prima ballerina del Ballet de la Ciudad de México, hermana de Nellie Campobello y profesora de danza de la institución, reconocida por su calidad y vocación por la docencia. En 1973 se suspendieron las funciones que la escuela ofrecía desde 1935 en el Palacio de Bellas Artes. En diciembre de 1974 la Escuela Nacional de Danza tuvo

que abandonar el domicilio que había ocupado desde 1947 [...] En 1976 murió Martín Luis Guzmán, amigo y protector de Nellie Campobello y de la institución dancística. En 1977 las autoridades del INBA quisieron implantar la carrera de danza clásica en el plantel, pero Nellie Campobello no aceptó la propuesta debido a que la nombraban “asesor consejero de la Subdirección General”, retirándola del puesto de directora (*Ibidem*: 55).

La situación antes descrita, nos permite afirmar entonces que los ballets folklóricos institucionales de Chiapas fueron creados junto con las instituciones correspondientes para responder a la necesidad del Estado de atenuar el descontento generado en la década de los sesenta. Por otro lado, la ausencia de iniciativas que actualizaran los planes de estudio y el conjunto de problemas en la administración de la principal escuela del país, generó un vacío en la formación de bailarines por lo menos en el centro del país. Contrariamente y coincidentemente en Chiapas y Tuxtla Gutiérrez, se generaron espacios de creación y difusión de la danza, pero no de la danza clásica, ni moderna ni contemporánea; sino solo de la danza folklórica tanto en las instituciones educativas como en las agrupaciones independientes.

Las agrupaciones institucionales de danza en Tuxtla Gutiérrez, como ya vimos se formalizaron desde el Estado, como consecuencia de la política cultural y en ese sentido, tienen recursos, aunque no suficientes, para el desempeño de la práctica dancística.

Pero las agrupaciones de danza independientes ¿cómo se formalizaron? La respuesta es múltiple, como múltiples son las motivaciones para bailar. Sin embargo, en este momento solo apelaremos al análisis de la información vertida por los Directores-coreógrafos. En este sentido, se destaca que el primer requisito es el gusto. Evidentemente este gusto fue desarrollado por la formación de más de quince años de práctica. La experiencia acumulada respecto de coreografías, vestimenta, música,

pasos y la secuencia, organización de Congresos Nacionales, relaciones públicas, etcétera, permite al bailarín con experiencia a convocar o extraer de su centro de trabajo, que normalmente es una escuela de educación básica, a aprendices que se forman en la agrupación, como el Director-coreógrafo lo hizo. Así, de manera informal y con el reconocimiento del bailarín con más experiencia se formalizan las agrupaciones independientes.

Es en este marco general que se inserta la creación de agrupaciones de danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Ahora veamos más de cerca la organización, sobre todo, de la tercera generación de Directores-coreógrafos y sus respectivas agrupaciones.

5.3.3. Condiciones para la práctica de la danza folklórica

La diferencia entre las agrupaciones institucionales y las independientes, no solo son marcadas por la concepción de la práctica dancística: espectáculo folklórico, arte y difusión de la cultura para unas e investigación y rescate para otras. La diferencia también está en la organización, las condiciones de financiamiento, condiciones materiales y de disponibilidad de los espacios.

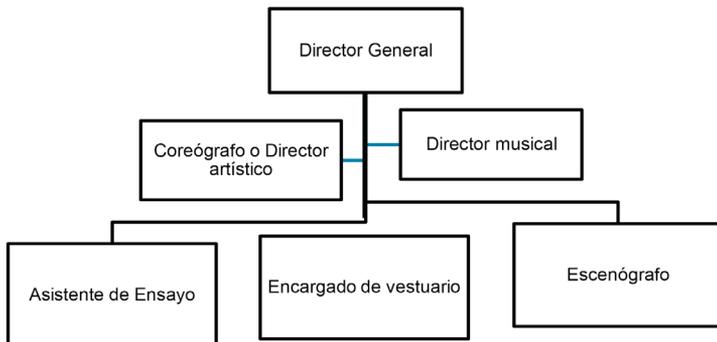
5.3.3.1. Las agrupaciones Institucionales

Respecto a la organización, en el caso de las agrupaciones institucionales depende directamente del lugar que ocupan en el ordenamiento legal y por ende en el organigrama de la Institución Educativa a la cual pertenece. No obstante, en este análisis no consideraremos las actividades de las agrupaciones por el organigrama. Primero, porque el ordenamiento legal y administrativo no se corresponde con la práctica real de la

danza y segundo, porque los apoyos económicos que reciben los bailarines institucionales los conduce a otras expectativas y actitudes del bailarín y por ende su compromiso con las práctica. Esta última condición explica en buena medida, porque los bailarines de las agrupaciones institucionales no se han atrevido a formar otras agrupaciones. El *habitus* del bailarín de las agrupaciones institucionales se ha construido de forma diferente al *habitus* del bailarín de las agrupaciones independientes. Asunto que también está relacionado con procesos identitarios y de adscripción social, es decir de estratos sociales, que hacen de sí mismos los propios bailarines. Así pues, las agrupaciones institucionales tienen el siguiente esquema organizacional:

Figura 1

Estructura organizativa de las agrupaciones Institucionales de danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2014.



El esquema anterior, elaborado a partir de las observaciones *in situ*, evidentemente es un esquema general, cada institución difiere de las características administrativas y de compromiso de los bailarines. Dada la encomienda de la institución escolar, la de formar recursos humanos profesionales en las áreas científicas, cada ciclo escolar se renueva el número de integrantes. Por lo que el número de bailarines es muy reducido y a menudo se echa mano de bailarines externos a la institución, es decir de integrantes que no estudian una carrera profesional dentro de la institución educativa. Esto implica entonces, que el proceso de enseñanza tiene que empezar de cero para que los aprendices o nuevos integren tanto el estilo y las técnicas como el repertorio de cada agrupación.

En el caso del Ballet Folklórico de la UNICACH, toda la responsabilidad de la práctica dancística recae en el coreógrafo, que al momento de esta investigación funge como Director artístico. Esta estructura está asegurada en el sentido de que los cuatro responsables son trabajadores de la UNICACH, lo que implica, además de la estabilidad laboral, la continuidad del proyecto dancístico tanto en el estilo, como en la misión. Esta última tarea está dentro de las funciones de extensión y difusión de la cultura de la propia Universidad.

En cuanto al financiamiento, además de los salarios de los encargados, los bailarines, antes del 2 de julio de 2014, recibían una beca. Ahora solo se les apoya cuando van de gira. Aunque en palabras del Director Artístico ellos no sufren en sus presentaciones, pues además del apoyo económico a los bailarines, las condiciones de traslado, hospedaje y alimentación son las ideales: “nosotros tenemos la ventaja de que cuando viajamos nos pagan todo, yo sé que hay otros grupos que ellos tienen que solventar sus gastos y todo, nosotros tenemos esa ventaja, el grupo sale pero sale bien y pagándole todo” (Velasco, 2014).

En cuanto al espacio, el Ballet folklórico de la UNICACH, tiene un espacio definido y adecuado. Un salón suficientemente amplio y con las características típicas de los salones de ballet: espejos y barras en el frente y atrás del espacio. Aunque en términos de la ubicuidad del salón no son las idóneas. Pues dado que el terreno que ocupa esta parte de la Universidad, está aproximadamente medio metro abajo el nivel de la calle. En época de lluvias, como en esta (2 de julio de 2014) el espacio de ensayo se inundó y la duela se levantó. Además del daño a la duela, el vestuario y zapatos de algunas bailadoras⁴⁷, fueron inutilizados. Anoche cayó una tromba.

Por otro lado, este Ballet cuenta con un área especial para guardar el vestuario, lo que permite tener un control más adecuado tanto para la distribución expedita en los casos de presentaciones, como para recoger el vestuario sin correr riesgos de pérdida del *stock*, tan común después de una presentación. Así mismo, en esta área hay espacio para un taller de diseño y restauración de materiales: tocados, máscaras y otros aditamentos propios de la actividad dancística.

En cuanto al Ballet de la UNACH la organización es similar a la del Ballet de la UNICACH. En palabras de su director:

[Estoy] como Director⁴⁸ y encargado de todo lo que es el área de danza. [Hay una Dirección General] que me corresponde, una Dirección artística que le corresponde al maestro Cano; un auxiliar de dirección [...] un encargado de vestuario. Teníamos un director musical que es el Maestro Roger, pero tiene alrededor de 6 años que se retiró y ahora estoy buscando la manera de reincorporarlo, pero ya para hacer un Taller Musical para formar ejecutantes, de repertorio (Víctor Manuel Torres Velázquez, 2014).

47 Lo mismo sucedió el año pasado según una bailarina que llegó poco después que yo. Se desilusiona por la suspensión del ensayo. Le pregunto ¿suspenden ensayos cada vez que llueve? La respuesta es afirmativa incluso con molestia. Abunda en su respuesta y comenta que en una ocasión, el agua afectó al vestuario. Incluso encontraron vestidos con lodo y gusanos. También comenta que ahora ya no les apoyan con una beca —no especificó el monto—. Sólo les dan un apoyo extra cuando tienen presentación como el próximo 15 de julio, que viajarán a Tapachula (plática informal el 2 de julio de 2014).

48 También funge como Director de la Escuela de Danza de la UNACH. La primera generación está inscrita en el sexto módulo. El plan de estudios está constituido de ocho módulos.

Cabe señalar que los bailarines apoyan a la agrupación dedicándole un día de la semana a la restauración del vestuario. Actividad, por otro lado, que los capacita indirectamente, en la elaboración de materiales. Estos bailarines reciben una beca mensual, insuficiente según comentarios de los bailarines, aunque les permite tener recursos para el transporte colectivo y desplazarse por la ciudad.

Así mismo, el ballet cuenta con un salón bien acondicionado con espejos, barras y un piso de madera. Esta circunstancia favorece no solo la capacidad física del bailarín, al evitarle posibles lesiones en los pies y rodillas, sino que favorece también la capacidad para escuchar con más nitidez el zapateo. Esta posibilidad, de escuchar el zapateo, fortalece a su vez la capacidad para entrar en el ritmo y a limpiar la técnica de golpeo. Esto es, permite la precisión en el zapateo.

Otra de las agrupaciones institucionales, el Ballet del ITTG, aunque tiene una organización semejante a los Ballets anteriores, el Director general solamente tiene el salario como docente de tiempo completo. Porque la actividad dancística sólo es parte de uno de los talleres, entre los que se encuentran talleres de música, grupos de *break dance*, banda de guerra, natación y otras actividades. Por tanto, el Director artístico lo desempeña el alumno más aventajado en conocimiento del repertorio y de las técnicas de la danza folklórica. El encargado de ensayo y el encargado del vestuario, son estudiantes que estuvieron en el ballet. Y, por las exigencias del servicio social, tienen la posibilidad de emplear sus habilidades dancísticas para realizar esas actividades y cumplir con el servicio social. La dirección musical está en manos de un profesor que se encarga de enseñar a tocar la marimba en el taller respectivo.

En cuanto al espacio para el ensayo, este ballet tiene lo mejor de lo que puede encontrarse en Tuxtla Gutiérrez. Tiene un salón amplio y con un espejo en una de las paredes laterales.

También en este espacio se encuentran las marimbas que corresponden al taller de música. Recién cambiaron el piso de madera y está perfectamente iluminado y ventilado. Así mismo, tiene un espacio para el vestuario, aunque lo comparte con la rondalla, pues las guitarras se guardan ahí. Situación que no pocas veces causan conflictos, aunque siempre se resuelven con el diálogo y la coordinación entre profesores.

Respecto al financiamiento, aunque hay gastos destinados para arte y cultura, los recursos cada vez fluyen menos. A tal grado ha sido el estrangulamiento presupuestal que el año pasado (2015) se tuvo que implementar *venta de alimentos y bebidas* los días sábado. Se formaron equipos entre los bailarines y cada equipo coopera con la preparación de los alimentos y bebidas los cuales se venden en el receso. Los demás integrantes se comprometen a comprar ahí. El beneficio -los *vendedores* no recuperan la inversión- se entrega al director general. Estos recursos se utilizan para comprar vestuario y utilería.

Pero no solo es la falta de recurso el problema de este ballet. Al igual que los ballets de la UNICACH y de la UNACH, carecen de apoyo de la planta docente, además de la indiferencia de las autoridades, que generalmente están de paso y no les interesa el desarrollo integral de los estudiantes. Los docentes no están familiarizados con los ámbitos del desarrollo humano de los estudiantes; solo les interesa la capacitación científica y no brindan los espacios para que los estudiantes participen de las actividades “culturales”. En el caso de las autoridades, es más evidente su indiferencia, consideran como pérdida los recursos para financiar las actividades artísticas.

Por tanto, los tres Ballets hasta aquí analizados, padecen la sequía para obtener bailarines de su propia institución. En realidad estos ballets en el sentido estricto no representan a la institución que financia el salario de quienes se encargan de las actividades dancísticas. El modelo educativo, homogeneizante

y por competencias, impide que la planta docente proponga alternativas distintas a la clase presencial. Por lo que el tiempo de los estudiantes es muy limitado. A esto habrá que agregar que los prejuicios docentes, y su ignorancia por supuesto, impiden que otorguen permisos para realizar las actividades culturales las cuales son calificadas como *pérdida de tiempo*, en el mejor de los casos, en otros, los bailarines son adjetivados como *locos*.

De este modo, los tres Ballets institucionales de referencia, tienen que acudir o aceptar a exintegrantes e incluso a bailarines de otros grupos para cumplir con algún compromiso importante. Esto puede hacerse porque la mayoría de los bailarines de folklor han transitado por diversas agrupaciones y esto les ha permitido ampliar su campo de relaciones. No es sorprendente encontrar a un bailarín hoy en una agrupación y el próximo fin de semana, en otra. El bailarín puede moverse de un grupo institucional a uno independiente y viceversa, porque el único requisito en común es el *gusto* por la danza folklórica.

Finalmente, entre las agrupaciones, por cuyo nombre debiera ser adjetivado como institucional, es el Grupo de Danza de Jubilados y Pensionados del ISSSTE. Pese a que la organización es semejante a las agrupaciones institucionales, solo la Directora general y coreógrafa, recibe un sueldo cuyo monto apenas representa 1.5 veces el salario mínimo general de 2014 para Chiapas. En este grupo desaparece el puesto de director artístico y las funciones se concentran en el Director, que se convierte en Director-coreógrafo. En esta organización también hay un responsable de vestuario y un responsable del sonido.

Respecto de los recursos, estos se obtienen de los integrantes a través de una cooperación anual; la inscripción. Aunque en algunas ocasiones solicitan apoyo al ISSSTE. En el caso de las giras, el ISSSTE puede proporcionarles hasta un 40% del costo de transporte. Pero el hospedaje y la alimentación corren a cargo de los integrantes. Otra fuente de financiamiento ha

sido el PACMIC [Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias]. En el 2011, el grupo fue beneficiado, recurso que sirvió para comprar vestuario (María Magdalena Aquino Nangusé, 2014).

Por otro lado, también se financian con proyectos. Estos recursos se obtienen gracias a una figura organizativa que no existe en otras agrupaciones: un Comité. El Comité está conformado por la mayoría de los integrantes y por un coordinador del proyecto -en el 2011 era el profesor Hugo Herrera Herrera- y el Director general del grupo. Esta capacidad de agencia, hace distinto a este grupo del resto de las agrupaciones de danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez. Capacidad de agencia que es producto de la historia personal de los integrantes, pero también de la vida compartida, si no de espacio y tiempo, sí de procesos y condiciones laborales, pues a excepción de un contador, los cuarenta integrantes son profesores de educación básica jubilados y/o pensionados. Además del aval que les dio el ISSSTE para el logro de ese proyecto, la voluntad de compartir la vida les ha dado elementos de permanencia de la agrupación a lo largo de siete años.

Finalmente, aunque las condiciones no sean las idóneas, el ISSSTE les apoya con un espacio techado y con un templete de madera en el estacionamiento del Hospital, ubicado en el lado sur poniente de Tuxtla Gutiérrez. No obstante, durante el verano, ese espacio se ocupa para otras actividades que ofrece el ISSSTE por lo que el grupo de danza se ve obligado a desplazarse a la casa de uno de los integrantes. Así mismo, este grupo cuenta con un pequeño espacio para guardar el vestuario y los aparatos de sonido.

5.3.3.2. Las agrupaciones Independientes

Las condiciones organizativas de las agrupaciones independientes, dependen del nivel de madurez del grupo, es

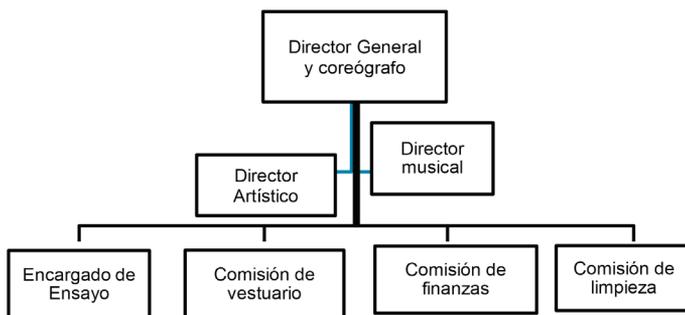
decir de la edad del grupo, edad que va de la mano de la edad del director. Entre más antiguo el grupo, más estabilidad tiene el Director-coreógrafo. Esto se debe a que, casi siempre, la iniciativa para formar una agrupación de danza folklórica independiente es individual. Un grupo independiente es en principio un proyecto individual que aglutina el gusto por la danza a muchas personas con menos experiencia y conocimiento de las técnicas corporales, relacionadas con el baile y la danza folklórica.

De tal manera que un grupo recién creado, tiene menos integrantes, menos recursos y normalmente no tiene un espacio definido para ensayar. En estas condiciones el Director-coreógrafo asume todas las funciones: Director-coreógrafo, Director artístico, Director de ensayo, salvaguarda del vestuario y pues casi siempre él ha hecho la primera inversión pecuniaria en aparatos de sonido, discos y algún vestuario que le permita tener presentaciones. Estas condiciones permiten proponer el siguiente organigrama pensado para la mayoría de las agrupaciones independientes consolidadas, con más de cinco años de fundación y con cierta permanencia en un espacio para el ensayo.

Al igual que la propuesta respecto de las agrupaciones Institucionales, este organigrama es muy general. Por ejemplo, la única agrupación de danza folklórica independiente en Tuxtla Gutiérrez que cuenta con un grupo de músicos es el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas. El grupo musical se ha ido desarrollando a tal grado que no hay género musical, dentro del folklor, que no sea abordado por los integrantes, que también son profesores de educación básica en el área artística.

Figura 2

Estructura organizativa de las agrupaciones independientes de danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2014.



Las agrupaciones Independientes pueden crear figuras organizativas, debido a la precariedad en que se encuentra la mayoría. Pueden aparecer encargados o comisiones de forma coyuntural. Por ejemplo comisión de *Kermesse*; comisión de lo social para organizar festejos de cumpleaños y fiestas; encargado de rifas, encargado de difusión, que implica distribuir carteles y/o trípticos; comisión de aseo y reparación de vestuario que implica barrer y limpiar el espacio donde se guarda todo el material, etcétera.

Respecto de las fuentes de financiamiento, hay una diversidad de posibilidades que depende de la trayectoria de cada agrupación y por supuesto del reconocimiento de quienes gustan de este arte. La fuente principal es vía cooperación que puede variar. La cuota mensual puede estar entre 60 y 100 pesos mensuales. Si una agrupación tiene 20 integrantes, podemos darnos una idea de la situación económica en que estarían si solo se dependiera de esta fuente. Sin embargo, las otras fuentes de financiamiento, son: vendimias, rifas, tandas y a veces una aportación extra a la cooperación mensual, para solventar gastos

del vestuario de estreno. Esta situación se presenta cuando se acerca una presentación muy importante, como es el festejo del aniversario de la agrupación y que generalmente se realiza en el Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa, aunque en las últimas fechas se ha utilizado el auditorio de la UNICACH. Es precisamente el festejo del aniversario del grupo, el objetivo de todas las estrategias de financiamiento antes descritas y que finalmente, se espera recuperar en la función de aniversario, pues allí se realiza un cobro por el espectáculo.

El precio del boleto varía, según la trayectoria, el prestigio y el reconocimiento hacia la agrupación. Pero también de la capacidad de compra de los integrantes y por supuesto, de los familiares de los integrantes. Pues son los mismos bailarines quienes venden los boletos, que normalmente son comprados por los familiares y amigos del bailarín. De este modo, los familiares y amigos son quienes fortalecen a las agrupaciones independientes. La capacidad de compra es tan diferenciada, que algunos grupos cobran entre treinta o cuarenta pesos, mientras que otros pueden cobrar hasta ciento cincuenta. Cabe señalar que en algunos casos los boletos se venden a mitad de precio, pues el bailarín puede recuperar algo de dinero, ya que él deberá entregar a su agrupación de danza el monto total de los boletos que se le encomendó vender.

Otra fuente de financiamiento, no muy común, es la búsqueda de patrocinadores en el sector privado. Esta situación, que hasta hoy es incipiente, es posible que se fortalezca en el futuro. También en el financiamiento existen diferencias, debido a la capacidad de gestión -es decir, de relacionarse con el Estado- de cada Director-coreógrafo.

Los espacios para la práctica de la danza folklórica, las posibilidades de conseguir un lugar idóneo son mínimas. En principio, porque la ciudad no está equipada, no cuenta con espacios suficientes para el desarrollo de actividades culturales.

Los espacios ideales, como pequeños foros y auditorios que tienen piso de madera normalmente no tienen actividades los fines de semana, que son los días de ensayo de las agrupaciones independientes. En el acceso a los espacios, también hay diferencias muy marcadas y que, como señalamos líneas arriba, depende de prestigio del grupo y la trayectoria del Director-coreógrafo.

De este modo, los espacios se logran a través de acuerdos verbales, generalmente a cambio de actuaciones de las agrupaciones en los festivales de fin de cursos escolares, en el caso de quienes están practicando en un centro escolar. La capacidad de negociación por supuesto, depende de los acuerdos que el director del grupo logre establecer con las autoridades. En el mejor de los casos esos acuerdos tardan años. Pero en cuanto hay cambio de autoridad el grupo se desplaza a otro espacio. Veamos algunos ejemplos entre las agrupaciones participantes de esta investigación.

Como ya vimos, hasta el grupo de Jubilados y Pensionados del ISSSTE deben moverse temporalmente de su área de práctica. De tal forma que para las otras agrupaciones independientes, la situación es más complicada. No es raro que una agrupación independiente tenga vida de nómada y sea difícil de ubicarlo físicamente.

En el caso del Grupo Itzcuahutli, inició en el 2009 en el Teatro Bonampak⁴⁹, ubicado en el Parque de Convivencia Infantil⁵⁰:

“Ahí nos metíamos, como no éramos muchos y estaba siempre desocupado pues nos metíamos. Ahí ensayábamos, después, nos [fuimos a otro] a un espacio donde estaban las [letras] Vocales...”

49 Este teatro lleva el nombre Bonampak, en alusión al Ballet Bonampak. Se construyó especialmente para montar el citado espectáculo en los años cincuenta. Sin embargo, carece de techo y practicar la danza en días de calor, prácticamente es un martirio.

50 El Parque, se encuentra a un costado del Teatro de la Ciudad “Emilio Rabasa”. En las cercanías se encuentra también el Jardín Botánico “Faustino Miranda”, el Museo Regional de Antropología e Historia y el Museo de Paleontología “Eliseo Palacios Aguilera.

luego pedimos permiso y nos fuimos al [área del] Teatro Guiñol [...] El primer año recorrimos todas las partes de Convivencia Infantil; donde se podía ensayar...Mientras no nos corrieran” (Albino Serrano Llaven y Concepción Jiménez Méndez, 2014).

Posteriormente, producto de las relaciones establecidas en el medio, la agrupación se trasladó a la Casa de Cultura. Pero infortunadamente, el piso no era adecuado -tenía bolas de mezcla-, a tal grado que un integrante del grupo tropezó, se lastimó y abandonó el grupo. Este fue uno de los motivos para que la agrupación buscara otro espacio. Al momento de esta investigación (agosto de 2014) el grupo se ubica en el edificio de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) ubicado en el centro de la ciudad en la segunda norte y segunda oriente. El lugar de ensayo es el estacionamiento. Aunque el piso es de cemento, se encuentra parejo. Esta techado, bien iluminado y suficiente ventilación. A este lugar se accedió a través de una exigencia de solicitud por escrito, aunque el recibimiento y trato de las autoridades fue muy amable a decir de los directores de la agrupación.

En el caso de la agrupación Sunyietsé, [a esta agrupación se le conoció también como el grupo del CONECULTA (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes), pero en la actualidad se desempeña sin ninguna relación con esa institución]. A decir de su fundadora, CONECULTA fue la primera institución que los apoyó para los ensayos:

[... encontrar un espacio es muy difícil, ahí nos dieron [espacio] primero afuera [en el estacionamiento⁵¹] luego en el vestíbulo, después nos abrieron las puertas de la sala Carlos Olmos pero pues no es una noticia escondida que todos los edificios están en condiciones deplorables. Habían unas goteras en la sala que pudrieron toda la duela, entonces nos comenzaron a decir que ya no podíamos ensayar con zapatos,

51 El estacionamiento está al aire libre, a un costado del bulevar principal de la ciudad. Además de estar a la intemperie y el ruido del tráfico vehicular, tiene la peor superficie para zapatear. El piso es demasiado irregular. Este espacio lo ocupa actualmente el grupo folklórico Tierra de Ámbar.

pero el bailarín que no ensaya con zapatos no aprende, entonces para mí es muy importante la marcación y necesitábamos [usar] los zapatos. Entonces, poco a poco, nos dijeron “hoy sí pueden, hoy no pueden”, nos sacaron al vestíbulo [...] Después de un tiempo [nos dicen que tampoco ahí] se puede. Nos venimos [de nuevo] al estacionamiento. Pero pues hay que cuidar a los chicos no?, el zapatear en el cemento es malo, les daña, entonces ya se cansaban. Estaba muy caliente el pavimento, ya no rendían lo que tenían que rendir. CONECULTA nos apoyó en nuestros inicios muchísimo para la difusión, nos llevaron a muchos lugares. Por ser un grupo pequeño [le] convenía mucho, porque no gastaban mucho en viáticos, en transporte, hospedaje... pero sí nos dieron a conocer mucho a nivel estado. Después yo consideré que ya habíamos agotado todo nuestro esfuerzo ahí [...]. Cambiaron al Director y ya no había el apoyo que nosotros necesitábamos, entonces comencé a tocar puertas otra vez, me fui al INDEPORTE, al Municipio, al DIF, al Departamento de Arte y Cultura, y en ningún lugar había espacio, no hay espacio. Sí hay la necesidad de difundir la cultura, de investigarla, de presentarla, de todo, pero apoyos hay muy pocos. (Adriana Elizabeth Ruiz Hernández, 2014).

Posteriormente la agrupación se desplazó a la Escuela Primaria Federalizada Campo Militar 31-A, edificio que también se utiliza para la Escuela Secundaria del Estado Manuel Velasco Siles en el turno vespertino. El edificio se ubica en la instalación militar, en la zona oriente de la ciudad.

El grupo Catzojoyó, fundado en el 2007, después de hacer el peregrinaje en búsqueda de espacio, logró establecerse en el Auditorio del Sindicato de Trabajadores de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. La relación se dio, porque una de las integrantes del ballet es conocida del dirigente de los trabajadores del Sindicato. Se pidió el apoyo, este fue atendido de manera positiva. Pero antes, el grupo también tuvo que hacer un recorrido por la ciudad:

[...] lo que hicimos nosotros, [primero ir a la] Casa de la Cultura sabiendo que en ese momento no tenía grupo de danza, aclarando bien que no queríamos una plaza como maestro o como instructor de danza, únicamente que nos prestaran el espacio, iba a ser un apoyo recíproco, mientras ellos daban el espacio, pues nosotros

presentábamos en las actividades que ellos programaran, ¿no?... así es como se busca primero un espacio. [Después] por algunas otras razones dejamos esos lugares y empezamos a ver otros lugares más amplios, mejor acondicionado. Uno quisiera la excelencia, un salón de danza con duela, pero pues no sé puede tan fácilmente [...] Este es un auditorio que se utiliza para fútbol rápido, vóley bol. Entonces nosotros nos dimos a la tarea de darle un poquito de limpieza, [incluso hemos pintado] algunos murales ahí, como tenemos algunos muchachos que son estudiantes de artes visuales y ellos son los que nos apoyaron para pintar un poquito ahí el salón [...] lo único que nos piden es cuidar el lugar y en determinado momento, una presentación en algún convivio o fiesta, porque sabemos que ellos celebran año con año el día del caminero. Siempre hemos estado en esa disponibilidad con ellos (Edgar Omar Santana Utrilla, 2014).

El grupo Tsujot, es un caso inédito pues tiene apoyo de una universidad privada, ubicada en el norte oriente de la ciudad. Le asignaron un espacio con espejos y aire acondicionado. Según el director del grupo en breve se acondicionará el piso con madera.

Las agrupaciones: Compañía de Danza Folklórica Tuchtlán, Grupo de Danza Folklórica Maya de Chiapas, Compañía Folklórica Candox y el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas, no escaparon a la citada búsqueda de espacio. Actualmente se encuentran bien establecidos.

La Compañía de Danza Folklórica Tuchtlán, en palabras de la Directora Eric Franco García Toledo (2014):

Gracias a Dios si tengo el espacio. Algo que hay que hacer es agradecer a esas personas que han llegado al Centro Cultural Jaime Sabines, quienes me han apoyado al cien por ciento. [Pues si yo] pido [el foro] tal día, me lo dan. [...]. Desde que estaba la Lic. Blanca Margarita que en paz descanse, fue una persona que marcó mucho para mí para el inicio del grupo... y la verdad las personas que han llegado [al Centro Cultural] se han portado excelente. Ahorita está la profesora Lola Montoya y pues ella está dentro de la cultura, aunque su área es la del teatro, pero también a la danza la ha apoyado muchísimo...Ella es la directora del Centro Cultural Jaime Sabines.

Grupo de Danza Folklórica Maya⁵² de Chiapas, por su parte tiene un espacio en el Parque Convivencia Infantil, en el área de Teatro Guiñol. Situación complicada para este grupo. El 5 de mayo de 2014, se encontraba un grupo de salsa ocupando ese espacio. Lo que hicieron ambos grupos fue ensayar a espaldas uno de otro. Unos minutos después se retiró el grupo de salsa, reconociendo la antigüedad del Grupo Maya en ese espacio. La disputa por los espacios de este Parque es implícita. La razón es que aquí hay techo y energía eléctrica disponible y, presumiblemente, gratuita.

En este Parque también se encuentra la Compañía Folklórica Candox, fundada en 2000, por su actual Directora. Esta agrupación inició primero como grupo infantil. Actualmente la Compañía forma parte del Instituto de Arte y Cultura Candox A.C., institución fundada también por la Directora-coreógrafa de la Compañía. El proceso para ocupar este espacio, en palabras de la fundadora, fue el siguiente:

[Conseguir espacio] creo que es lo más difícil ¿sí?, porque la verdad no hay. La mayoría de las agrupaciones independientes han sufrido esa situación y me incluyo. Yo ensayaba en el Teatro de la Ciudad, pero por la remodelación se quedó destruida el área donde nosotros ensayábamos y afortunadamente me dieron [este] espacio... lo pedí directamente con el presidente municipal, el espacio de Convivencia Infantil y ahí estamos... Afortunadamente ahora ya somos Instituto de Arte y Cultura Candox, [...] una asociación civil. [...] ya logré, ser donataria ya tengo mi equipo de trabajo, mi administración ahora lo que me falta son los espacios que vamos a conseguir, vamos a trabajar duro, esto es de trabajar todos los días (Guadalupe Bautista Domínguez, 2014).

El Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas, la organización más antigua de las agrupaciones Independientes en activo de manera ininterrumpida, tampoco escapó a la circunstancia de peregrinar en busca de espacios. En sus inicios

52 En enero de 2016, el Grupo se encuentra ensayando en el CETIS 138, ubicado al norte-orientado de la ciudad.

el grupo ensayaba en el CREA (Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud⁵³), posteriormente se trasladó al estacionamiento de lo que hoy es el Auditorio de la Escuela de Artes de la UNICACH, anteriormente Ágora-FONAPAS. En 1988, ocupó un espacio dentro del Teatro de la Ciudad y posteriormente se desplazó uno de los salones de las instalaciones del ISSSTECH, mejor conocido como Domo del ISSSTECH, entre 1992 y 1994. Actualmente desarrolla sus actividades en la Normal Superior del Estado.

Podemos asegurar que esta agrupación, de entre las agrupaciones independientes, es la que tiene el espacio mejor dotado para la práctica de la danza. El salón tiene piso de madera, espejos y sanitarios interiores. Así mismo, la Escuela dispone de una cafetería que resuelve el problema alimentario, aunque el grupo está organizado para que los domingos siempre haya bebida sana en el receso.

5.3.4. Formación dancística y desempeño

El proyecto institucionalizado de la danza folklórica instaurado por el Estado ya sea con la creación de escuelas o a través de programas escolares, constituyen los espacios iniciales de formación de los directores-coreógrafos que se desempeñan en Tuxtla Gutiérrez Chiapas. Es decir todos los coreógrafos iniciaron o en la escuela de Bellas Artes en Chiapas o en la escuela primaria o secundaria. Respecto a los bailarines, excepto uno, perteneciente al ballet de la UNICACH, cuyo origen es zoque y que participa en la Danza de Pastores en la Iglesia

53 En 1950 el entonces presidente de México Miguel Alemán creó el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (Injuve), el cual se dedicaría a atender muchas de las inquietudes de la juventud, pero que en la práctica se enfocó a fomentar el deporte entre los jóvenes mexicanos. Pasado el tiempo, [en el sexenio 1970-1976, de] Luis Echeverría [se creó] un organismo que se encargara de fomentar el deporte, así nació el Instituto Nacional del Deporte (Inde)...Después durante la administración del presidente José López Portillo, se decidió que el Injuve llegara a su fin para dar paso al Crea (Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud) fundado en 1977 y que tendría más alcances que el Injuve. Y aunque en sus fines no había ninguna referencia específica a la atención deportiva de los jóvenes, en la práctica realizó importantes actividades en coordinación con el Inde. CONADE (2010: 5) [en línea] Disponible en <http://www.conade.gob.mx/Documentos/Publicaciones/Conade.pdf> (11/03/2016/05:30).

del Cerrito (observación realizada el 24 de diciembre de 2014), la mayoría de los bailarines no pertenece a una congregación o grupo tradicional.

Así, la formación inicial de lo que denominaremos la segunda generación, formada por los Directores-coreógrafos: José de Jesús Matuz Marina, Víctor Manuel Torres Velásquez, José Luis Velasco Chandomí, Adán Palacios†, Adoraín Vásquez Juárez† entre otros, transitaron inicialmente por la Escuela de Bellas Artes de Chiapas, excepto Víctor Manuel Torres Velásquez que inicia en un taller del INDE, aunque después se integra al Ballet Folklórico Chiapaneco de Adán Palacios.

[...] en 1970 ingresé al Instituto [Nacional]de la Juventud Mexicana [INJUVE] recién creado, en una capacitación técnica [...] dentro de esa capacitación había un programa cultural... me acerqué a ver cómo era el ambiente y todo, y sí, me gustó, posteriormente ya le hablé a la maestra y dijo: adelante, bienvenido, y así empecé a bailar...mi debut con el baile clarinetes calientes en la inauguración del canal 8 local, de televisión en 1972 o 1973. Si, era grupo independiente, pero como tuvimos acercamiento con el INJUVE, [lo que posibilitó que] el INJUVE adoptará como representativo al Ballet Folklórico Chiapaneco del maestro Adán [Palacios], entonces yo me involucré ahí y en 1972 fuimos a nuestro primer festival mundial de folklor que se llevó a cabo en el 1972 en Guadalajara. Ahí empecé, estuve 3 años en el Ballet Folklórico Chiapaneco...ingresé [a la UNACH] en el 1976 y [pues a] la maestra Marta que era la directora le gustó mi experiencia, mi estilo y me quedé en la UNACH (Torres Velásquez, 2014).

Pese a que los demás coreógrafos inician en Bellas Artes, la formación académica parece marcar el sello de la formación posterior en danza, los Directores-coreógrafos institucionales, centran en el trabajo de la danza académica y se fortalecen con la tradición del ballet. El director artístico del Ballet Folklórico de la UNICACH, José Luis Velasco Chandomí, se forma como coreógrafo en el INBA. El actual director del Ballet Folklórico de la UNACH, Víctor Manuel Torres Velásquez, estudia arquitectura, pero también recibe cursos en Bellas Artes. En cambio José

de Jesús Matuz Marina, continúa su formación como profesor normalista y su formación se aleja de la academia, lo cual tendrá un impacto distinto en la percepción de la organización para la práctica de la danza folklórica:

[...] fue precisamente cuando estaba en la Normal, me invitaron para entrar a Bellas Artes. Ahí hice mis estudios en lo que era la Dirección General de Bellas Artes. Afortunadamente, con la Profesora Beatriz Maza. Ahí empezamos y estuvimos hasta cierto tiempo, [luego] nos tocó ir a trabajar de maestros en Oaxaca [después me desplazé] al Estado de México y finalmente al Distrito Federal. Desde 1970, ahí participé, hice algunos estudios en la Normal Superior de Danza y participé en el Conjunto Folklórico Magisterial de México, me tocó ver esa evolución de grupo a Conjunto en el sentido de que primeramente eran congregaciones y después se implementó el que tuviéramos esa parte musical. Eso me inspiró a querer siempre manejar esa idea. Después de venirme para acá, fundé el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas y estuve participando en cantidad de congresos, 60 congresos nacionales en donde se estudia de manera muy viva el folklor, porque es, principalmente, no tan académico sino directamente con las etnias con los jefes de la danza, es decir con un contacto primario, directo, con el fenómeno dancístico, y me hice de muchas amistades, muchas relaciones con otros maestros informantes de toda la república. Digamos que la mínima formación que tengo en la danza es a través con informantes reales. Entonces, eso pues para mí [es] válido. Porque a veces [la formación de] escuelas generalmente ya es muy académico, ya el concepto es muy manoseado dos o tres [arreglos] que le van poniendo, lo que consideran, y ya no [se] encuentra el fenómeno folklórico que, como requisito, tiene que ser fresco [...] (Matuz Marina, 2015).

Así pues, a partir de los setenta, se fortalecen dos caminos para la formación de los bailarines de folklor en Tuxtla Gutiérrez. Los cursos y talleres que se implementan de forma institucional en la UNACH y Bellas Artes, que continúan con la tradición de ballet y quienes se forman en la Escuela normal del Estado, cuyo pensamiento se dirige a bailar como el pueblo y en este sentido, recatar los bailes *auténticos*.

La mayoría de los Directores-coreógrafos que participan en esta investigación, y, que desde nuestra apreciación, corresponden a una tercera generación, han sido formados por los maestros de la segunda generación pero también se nutren de otras fuentes muy distintas a la de sus mentores. Cabe señalar que en este proceso, dos profesores destacan por la cantidad de Directores-coreógrafos que han formado.

Si la segunda generación se nutrió inicialmente en Bellas Artes del Estado de Chiapas, la tercera inició su primer acercamiento en la primaria, pero sobre todo en la secundaria, y posteriormente se integraron fundamentalmente a las agrupaciones independientes. Aunque algunos bailarines han transitado por dos agrupaciones, siempre hay un regreso a la agrupación donde iniciaron. Así, Eric Franco Toledo García, directora de la Compañía Folklórica Tuchtlán, se mantuvo alrededor de 20 años en el Ballet Folklórico Tuchtlán que dirigía Adorain Vázquez; Edgar Omar Santana Utrilla, director del Grupo Catzjojyó, se mantuvo 23 años; Adriana Elizabeth Ruiz Hernández, 15 años y Víctor Manuel Alamilla Vázquez director del Ballet Folklórico Matzá, también 15 años.

En el Conjunto Folklórico Magisterial, dirigido por el profesor José de Jesús Matuz Marina, Juan Carlos Gómez Colmenares director del Grupo de Danza Jovel, se mantuvo durante 20 años; Guadalupe Bautista Domínguez directora de la Compañía Folklórica Candox, se mantuvo 22 años; Adolfo León Ballinas director del Ballet del ITTG, estuvo 19 años y Ronay Urbina Trejo director del Grupo Maya, ha sido formado por Juan Carlos Gómez Colmenares. Ronay Urbina pasó por el Conjunto Folklórico Magisterial y fue discípulo de Francisco Castellanos Zavala† exintegrante del Conjunto Folklórico Magisterial y quien permaneció ahí más de 15 años. Francisco Castellanos fue Director del grupo Zoque, ya extinto.

Así, podemos asegurar que las agrupaciones independientes de danza folklórica han sido y son instituciones muy sólidas, por el tiempo que permanecen y porque constituyen verdaderas escuelas de formación, que en el lenguaje de la pedagogía, pudiéramos llamarle educación no formal. La capacidad de ser formadoras, se fortalece porque que la mayoría de los directores se encuentran trabajando en una institución escolar y la permanencia en estas agrupaciones, les permiten actualizarse permanentemente en el ámbito de los bailes y la danza folklórica.

Los directores de las Agrupaciones del ISSSTE, María Magdalena Aquino Nangusé y del Grupo Itzcuahtli, Concepción Jiménez Méndez y Albino Serrano Llaven, aunque han seguido trayectorias distintas, tienen en común haber participado en el Conjunto Folklórico Magisterial o tomado cursos o en la Escuela o Normal Estado. Corriente ligada a las agrupaciones independientes.

Una línea de formación son los cursos implementados por el profesor José de Jesús Matuz Marina pionero en esta modalidad en Tuxtla.

Allá cuando llegué, de regreso [a Tuxtla] allá en 1976 [el medio] estaba muy supeditado a los mismos bailes. Yo traía formación de México y empecé difundiendo, lo digo con toda honestidad, la realidad [es que aquí] no se pasaba de lo mismo, decían algunos, de Veracruz el Tilingo Lingo. Lo mismo que había difundido Bellas Artes o la UNACH. A partir de que me toca venir empecé a difundir y, al rato el curso, y en todas las escuelas ya hay Durango [...] Nuevo León y [...] Chihuahua; se empieza [ampliar] el panorama dancístico porque aquí [había] un problema muy grande, el ejecutante bailaba muy poquito porque los bailes chiapanecos no tienen grado de dificultad, con un valseado de tres ahí te la llevas y un zapateadito sencillo y ahí te la llevas... (Matuz, 2015).

La tercera generación de directores de agrupaciones independientes parece que alimentó esta oferta de cursos pues la mayoría confirma esta vía de formación:

[...] y en 1990, del 1990 a 1991 ingreso al curso del maestro Matuz; ahí es donde empiezo a perfeccionar, digámoslo así de una manera necesaria los conocimientos adquiridos los conocimientos que ya tenía, me empiezo a reforzar, me empiezo hacer de nuevos conocimientos y empiezo a tomar los cursos del maestro Matuz como un referente; primero para mi formación pedagógica y luego dar estos conocimientos, esta metodología y esta didáctica en las escuelas que yo estaba enseñando para sostener mi preparatoria. Inmediatamente después de ese curso, se da la oportunidad gracias a un maestro del cual estoy muy agradecido se llama Luis Alonso Trujillo de una colonia de Arriaga. Él habla con el maestro Matuz e ingreso en [1990 o 1991] por ahí, en el Conjunto Folklórico Magisterial. Con ello empiezo otra formación muy diferente de la que yo tengo (Juan Carlos Gómez Colmenares, 2014).

Por su parte, Adriana Elizabeth Ruiz Hernández directora del grupo Sunyietzé, afirma: “aparte, pues, acudo a los diplomados que imparte el maestro Pepe Matuz. Cada año en verano, en donde vienen maestros de diferentes estados y la verdad ¡son buenísimos esos cursos!”.

Así mismo, Eric Franco García (2014), de la Compañía de Danza Folklórica Tuchtlán asegura que:

[...] empiezo a entrar a cursos de verano, que ahorita ya son diplomados, pero antes eran cursos de verano, que realiza el maestro Matuz Marina y vienen muchos maestros de fuera a dar los cursos. [Eso] entonces, me llamó mucho la atención [y] por ahí llevé los cursos como dieciseis años consecutivos.

María Elena Aquino Nangusé directora del Grupo de Danza de Jubilados y Pensionado del ISSSTE, además de tomar cursos en la UNACH y dado su inscripción a la Normal Superior en 1987, afirma que:

[..] pues lógico es, de que dentro de la licenciatura [en Educación Artística] estaban las clases de danza folklórica. Me llamó la atención y ya empiezo tomar cursos con el maestro Matuz, el director del Conjunto Folklórico Magisterial, aparte de que empecé a tomar cursos con él, fui integrante del grupo Magisterial (Aquino Nangusé, 2014)

De forma similar Víctor Manuel Alamilla Vázquez (2014), Director del Ballet Matzá, toma lo cursos que propone el profesor Matuz, “los primeros eran avalados por la Asociación Nacional de Maestros de Danza Popular Mexicana A.C. y más reciente de 2007 para acá, son diplomados que avala la Secretaría de Educación”.

5.3.4.1. La formación autogestiva

Una tercera vía de formación o de autogestión, lo constituyen los Congresos Nacionales que las Asociaciones de danza realizan por lo menos una vez al año. En 2016 se realizó en Chiapas, en San Cristóbal De las Casas, el XXXIV Congreso de la Asociación de Coreógrafos Folkloristas de México A.C. A esta asociación pertenecen la Compañía Folklórica Candox y el Grupo de Danza Itzcuauhtli.

Las otras asociaciones que están representadas en Chiapas son: la Asociación Nacional de Grupos de Danza Folklórica Mexicana A.C. a esta, pertenece el grupo Maya y el grupo Jovel; la Asociación Nacional de Maestros de Danza Popular Mexicana A.C., a la cual pertenece el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas; el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana A.C. a la cual pertenece el Ballet de la UNACH.

Los Congresos son el mecanismo principal para enriquecer el conocimiento sobre las diversas expresiones dancísticas del país. Cada grupo o grupos organizadores de los congresos, se apoyan en informantes autóctonos que enseñan a los congresistas desde las técnicas corporales, ritmos y vestimenta, hasta el origen del baile o danza. Existen, según uno de los directores, entre diez y doce Asociaciones, pero es un dato difícil de precisar ya que algunas desaparecen o se dividen.

Según el profesor Ronay Urbina Trejo, Director del Grupo Maya, un Congreso tiene en general los siguientes requerimientos y características:

[...] principalmente pues hay que tener un grupo de danza, es un requisito indispensable, o en su defecto estar a cargo como un este caso, un maestro de ensayo, un director artístico, porque aparte de un director general, hay un director artístico, maestro de ensayo, y pues para formar parte de esta Asociación - Asociación Nacional de Grupos de Danza Folklórica Mexicana A.C.- Es el primer requisito y posteriormente se paga una inscripción que pues la verdad es bastante simbólica, estamos hablando de \$ 2,500.00 [en 2013], por ocho días, de trabajo donde nos dan [información] teórico-práctico, talleres conferencias y va incluido hospedaje, alimentación y material por esos \$ 2,500.00, los Congresos se realizan en diferentes sedes cada año. Antes era cada semestre, era en febrero, abarcando el 5 de febrero por la cuestión de un puente vacacional y luego era en julio pero era desgastante tanto físico como económico para todos los integrantes de ésta Asociación, y se decidió por mayoría que se llegara a realizar cada año. La organización de un congreso se empieza a planear desde dos o tres años. Primero porque hay que buscar a los informantes, el material que nos van a proporcionar, [...] ahora sí que les sirva a los compañeros, en un momento dado, en algún concurso de danza. Cabe hacer la aclaración, en lo personal no compagino con los concursos de danza, pero pues, estamos acostumbrados ya a esa parte pero muchos de los compañeros nos sirve la información de primera mano. Luego vienen los lugares que van a conocer, porque también vienen como turistas [los] maestros de otro estado, recorren pues los centros más llamativos de nuestro Estado (Urbina, 2014).

Finalmente, otra vía de formación, también autogestiva, son los intercambios entre grupos. Producto de los Congresos y de las relaciones personales que se establecen entre los directores de grupos acuerdan hacer un intercambio. Este, consiste en una visita recíproca, cada el grupo financia el costo del traslado y la alimentación durante el trayecto. Después de arribar a la ciudad, el grupo anfitrión se encarga de la alimentación y del hospedaje, así como de las presentaciones. Es decir organizar los lugares donde el grupo visitante actuará y difundirá su

cultura dancística. Dependiendo de la capacidad organizativa y financiera de cada grupo, el hospedaje podrá ser en los hogares de los bailarines anfitriones o en un hotel o posada. Es poco probable que un grupo independiente aloje en un hotel a los visitantes. Por otro lado, el grupo visitante para poder financiar el viaje, acude a veces a los familiares de los bailarines e invitan a familiares cercanos o a bailarines de otras agrupaciones que puedan costear el pasaje total del viaje. Lo mismo sucede en las giras internacionales.

Después de todo este esfuerzo, ambos grupos dedican un día para aprender de ambas agrupaciones el repertorio de cada estado. Normalmente solo se enseña y aprende danzas y bailes del estado anfitrión y del visitante. En este espacio se intercambian monografías, fotografías de la vestimenta y a veces la forma de hacerla, música, utilería y coreografías. De aquí que el conocimiento sobre las diversas culturas dancísticas no es teórico, pues se aprende y se vive corporalmente la experiencia de aprendizaje en el lugar de origen del repertorio.

5.3.4.2. Espacios y oportunidades de acción

En el caso de las agrupaciones institucionales, dependen más de la capacidad por ejemplo, del rector o del director de difusión, o en todo caso del gusto de ellos. Sin embargo, los espacios de actuación varían, son las fiestas patronales de los municipios, las ferias industriales o comerciales donde son requeridos. Así mismo, en los congresos académicos de cada institución, normalmente los Ballets amenizan la inauguración o el cierre en una cena, como en la vieja tradición de la nobleza feudal europea.

Contrariamente, la capacidad de agencia de las agrupaciones independientes, depende totalmente de la experiencia y del capital social y político de cada director. Capital que se gana con la calidad en la ejecución de los bailes y danzas.

Normalmente es el Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa el lugar por excelencia para medir la calidad de cada agrupación. Aunque a últimas fechas, ante la limitante de pagar la renta, se ha optado por el auditorio de la UNICACH y solo quienes tienen nexos con el Teatro y CONECULTA o la capacidad organizativa acceden al Teatro Emilio Rabasa.

En algunos casos, las agrupaciones independientes son requeridas por CONECULTA para que actúen en Puerto Chiapas para el entretenimiento del turista. Las agrupaciones reciben un pago extra además del transporte, hospedaje y alimentación. En otros, los más del área de Tuxtla Gutiérrez, son requeridos por las escuelas primarias y secundarias en los festivales del 10 de mayo y/o en las clausuras del ciclo escolar. A veces son requeridos por las juntas patronales de las ferias y de las parroquias católicas. Algunos grupos piden apoyo económico, pero no siempre hay recursos. Esta situación es más frecuente en las agrupaciones más jóvenes donde el gusto por bailar sobrepasa a sus necesidades materiales. Incluso algunos grupos financian su traslado con tal de expresarse a través de la danza.

Las agrupaciones ya consolidadas con más de cinco años, ya no aceptan con tanta facilidad escenarios parroquiales o festivales escolares, sin una compensación por lo menos para el transporte. Grupos con más de diez años de conformación y dirigidos por coreógrafos con más de treinta años de experiencia, los espacios de actuación, además de los anteriores, es el mundo.

Por otro lado, la capacidad de agencia es tal, que algunos grupos han realizado giras a Europa cada dos años. El reconocimiento de su capacidad por parte del público europeo es tan explícito y específico, que envían invitaciones para participar en Encuentros Mundiales de Folklor, sin que medie institución pública, la invitación es dirigida a la agrupación independiente directamente. Para esto, las agrupaciones independiente, invitan a bailarores de otras agrupaciones, cuando los integrantes del propio grupo no pueden ir a la gira, ya sea por el costo del

pasaje, asuntos de salud o laborales. Los gastos de transporte es el único desembolso económico que exige la organización anfitriona, pues al igual que los intercambios a nivel nacional, los organizadores internacionales se encargan de la alimentación y del hospedaje.

Estos viajes internacionales, a menudo despiertan la envidia entre las agrupaciones. Los viajes al exterior se han convertido en una meta de las agrupaciones, representan prestigio y calidad en el campo de la práctica dancística. Pero también la competencia implícita, a menudo desencadena en descalificaciones, también ocultas, lo que evidencia la lucha por el dominio del campo, en términos de Bourdieu.

Así, tenemos entonces agrupaciones con una gran capacidad de agencia, que después de cinco años, se han convertido en formadoras de bailarines. Sobre todo aquellas agrupaciones cuyos directores son docentes en centros educativos de secundaria y preparatoria. Pues estos centros se constituyen en la cantera para las agrupaciones independientes. Estas agrupaciones siguen creciendo y aparecen más cada año, pese al desdén con que son tratadas.

Normalmente en los lugares que las agrupaciones son requeridas para una presentación, además de no tener el espacio suficiente, el desconocimiento de las condiciones en que se realiza la práctica; tipo de baile, cambio de vestuario, manejo de utilería, etcétera, impide una práctica digna del bailarín de folklor. En algunos casos el cambio de vestuario se hace en la calle a la vista de los transeúntes que solo ven con morbo cómo las mujeres tienen que cubrirse entre ellas con las faldas. En el caso de los hombres, dado que el vestuario normalmente es más sencillo el tiempo de exposición a las miradas es menor, pero igualmente se cambian en la calle.

La capacidad de agencia se ha fortalecido a través de las asociaciones nacionales ya que estas, pueden sancionar junto con

la Secretaría de Educación los Diplomados de Danza Folklórica que se ofertan en las vacaciones de fin de cursos. Además, en respuesta a la celebración del Día Internacional de la Danza⁵⁴, promovida por las instituciones oficiales, como el CONECULTA, la Asociación Nacional de Grupos de Danza Folklórica Mexicana⁵⁵, instituyó el 15 de abril como el Día Nacional de la Danza Folklórica Mexicana. Esta celebración se propuso a partir de la iniciativa de las agrupaciones independientes a nivel nacional. En esta iniciativa, se evidencia la lucha por los espacios simbólicos y materiales en el campo de la danza folklórica, pues la eventual celebración implica el uso de espacios públicos, es decir administrados por el Estado, e inversión de recursos que pueden ser obtenidos del erario público. En este sentido debe entenderse las palabras de la maestra de danza folklórica, Esther Zúñiga:

“...cuando éramos invitados a los eventos para el Día Internacional de la Danza, abundaban los grupos contemporáneos, de ballet clásico, de jazz, de otro tipo de disciplinas artísticas. Entonces viene la pregunta por qué no proponer un día en el que únicamente se valore y se ponga en alto el folklor mexicano que es muy rico”. El Día Nacional de la Danza es una celebración que no sólo lo festejan quienes están dentro de la Asociación sino también invitan a grupos que no pertenecen a ella para que se vaya promocionando este evento y más adelante lo festejen de manera independiente, y así tener un día en el que se valoren aquellas costumbres y tradiciones que existen en México (Gabriela Guadalupe Barrios García, 2013).

54 El Día Internacional de la Danza fue establecido por la Unesco en 1982, atendiendo a una iniciativa del Comité Internacional de Danza, perteneciente al Instituto Internacional de Teatro (ITI/UNESCO). Para celebrar la danza, se eligió el 29 de abril, por ser el natalicio de Jean-Georges Noverre, innovador y estudioso de este arte, maestro y creador del ballet moderno. Día Internacional de la danza (s.f.) en Wikipedia [en línea]. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADa_Internacional_de_la_Danza (11/03/2016/02: 57).

55 Día nacional de la Danza Folklórica en El Sol de San Luis [en línea]. Disponible en http://www.oem.com.mx/el_soldesanluis/notas/n2952773.htm (11/03/2016/03:07).

Así mismo:

La propuesta de esta celebración fue presentada en el IX Congreso Nacional efectuado en Mazatlán, Sinaloa en el mes de julio del año 2003. Estando presentes todos los Delegados del País y llegándose a un acuerdo, señalándose el día 15 de Abril de cada año para realizar dicha celebración simultánea en todos los Estados a Nivel Nacional, siendo el mes de abril de 2004 la primera conmemoración [...] Este evento fue organizado por el Maestro Luis Antonio Reyna Bustamante, director de la Asociación Nacional de Grupos de Danza Folklórica Mexicana, A.C., así como por el Centro Folklórico Potosino, que también él dirige acertadamente, caracterizándose por ser siempre un gran promotor de la Danza Folklórica mexicana, que tiene años organizando este magno festival para conmemorar el Día Nacional de la Danza Folklórica Mexicana y para que revaloremos este arte, aunque indicó que se sumaron a este evento la Secretaría de Educación del Gobierno del Estado, la Secretaría de Cultura de Gobierno del Estado, la Dirección de Cultura Municipal, la Coordinación General de Difusión Cultural SEGE [...] El objetivo principal es tener la intencionalidad de conservar y rescatar los valores de la Cultura que se encuentra en nuestras tradiciones y costumbres a través del Folklor, así mismo conmemorar dignamente el área artística y dancística más hermosa, valiosa y popular que hay, gracias a la cual se conservan hasta nuestros días las raíces puras y auténticas, herencia viva de nuestros ancestros [En este evento, se realiza] con la participación de Grupos Folklóricos, Presentación de Grupos de Música Folklórica, Exposiciones de Trajes regionales, Exposiciones fotográficas con motivos folklóricos y Conferencias. Todo esto encabezado por las Delegaciones Estatales pertenecientes a esta Asociación Nacional.

Como puede observarse, la capacidad de gestión del presidente de la Asociación y su relación con las instituciones del Estado constituyen elementos fundamentales para la permanencia y solidez de las Agrupaciones Independientes y es una muestra que los agentes tienen conocimiento de las reglas del juego en el campo de la danza folklórica de México.

Capítulo 6

Los agentes y las representaciones sociales de su práctica

El punto de partida de la teoría de las representaciones sociales, a decir de Abric (2004), es el abandono de la idea de que el sujeto y el objeto de conocimiento están separados. En consecuencia, el objeto de conocimiento sólo es objeto en tanto que lo es para un sujeto y viceversa, el sujeto de conocimiento solo es sujeto de conocimiento en tanto se establece la relación con ese objeto. Por ejemplo, los objetos que nos rodean en la vida cotidiana sólo se convierten en objetos de nuestra atención en la medida que forman parte de nuestro horizonte cultural y por esta circunstancia, susceptibles de ser conocidos.

Esta consideración implica entonces que la realidad que percibimos está mediada por el horizonte cultural que se corresponde con el grupo al cual nos adscribimos. Este grupo comparte por supuesto, los significados que le atribuimos a la realidad compartida. Los significados permitirán la construcción de las representaciones a través de los símbolos compartidos y entre los cuales, el lenguaje es el símbolo fundamental, pues a través de él se reconstruye el objeto; la realidad. En palabras de Abric:

El objeto reconstruido es entonces de forma tal que resulta consistente con el sistema de evaluación utilizado por el individuo. Es decir, por sí mismo un objeto no existe. Es y existe para un individuo o un grupo y en relación con ellos. Así pues, la relación sujeto-objeto determina al objeto mismo. Una representación siempre es la representación de algo para alguien. Y como lo dice Moscovici (1986: 71), esta relación, «este lazo con el objeto es parte intrínseca del vínculo social y debe ser interpretada así en ese marco». Por tanto, la representación siempre es de carácter social. (Abric, 2004:12).

En este sentido, es pertinente también considerar que las representaciones sociales, en la medida que representan algo siempre para alguien, están delimitadas junto con el sujeto, puesto que son inseparables, en un contexto de realidad espacio-tiempo acotado por la existencia del sujeto. Este, el sujeto y/o el grupo, puede construir a lo largo de su existencia muchas representaciones de la realidad y con ello construir múltiples realidades. Sin embargo, existe una, que en términos de Peter Berger L. y Thomas Luckman (2006: 37) “se presenta como la realidad por excelencia. Es la realidad de la vida cotidiana. Su ubicación privilegiada le da derecho a que se llame suprema realidad”. En esta realidad, la de la vida cotidiana, es donde se produce el conocimiento del sentido común.

La relación que guarda la vida cotidiana y los discursos que los sujetos hacen de ella, es decir sus representaciones, nos permiten evaluar el conocimiento de los sujetos respecto de un objeto, proceso, situación o acontecimiento de la realidad suprema, es decir de la vida cotidiana. El discurso, es decir las representaciones, se convierten así en un objeto de estudio válido para comprender y describir el conocimiento respecto de un objeto, prácticas o de los procesos sociales, políticos y culturales de los sujetos. En este sentido, el constructivismo social de Berger y Luckmann (2006) se avoca al análisis de la construcción social de la realidad de los sujetos a partir también de la experiencia subjetiva, mediada por el proceso de socialización, es decir de la interiorización de la realidad social objetivada. Así, según Tania Rodríguez Salazar (2007: 157):

Las representaciones sociales son entendidas como modalidades del pensamiento del sentido común que se generan, permanece y transforman mediante procesos comunicativos cotidianos y mediáticos. La teoría se orienta a comprender y explicar el pensamiento del sentido común. Al destacar su carácter social, está vinculada con una sociología de la vida cotidiana o una teoría de la cultura [...].

Así pues, la construcción de la realidad es social y el “orden” con que se nos aparece la vida cotidiana no es más que el producto de la actividad humana. Esta producción de la vida y del ser social, se da en una relación dialéctica entre la necesidad biológica; la angustia de saber que moriremos y el impulso a mantener las condiciones de reproducción tanto biológica como social. Este proceso, según interpretamos, conlleva a un proceso de institucionalización. Este proceso de institucionalización, se nos aparece en la vida cotidiana como establecido y “se experimenta como si poseyeran una realidad propia, que se presenta al individuo como un hecho externo y coercitivo” (Berger y Luckman, 2006: 78). Por otro lado, según Jodelet (1986: 472), las representaciones sociales:

[...] se presentan como: imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permite interpretar lo que nos sucede e incluso dar un sentido a lo inesperado; categorías para clasificar los fenómenos y a los individuos con quienes tenemos algo que ver y teorías que permiten establecer hechos sobre ellos.

El hecho de que la construcción de la realidad, se dé en la vida cotidiana, nos permite aseverar, junto con De Alba, citada por Girola (464-465), que:

[Existe] una gradación de niveles de construcción simbólica. Las representaciones sociales se refieren a un saber pragmático, un saber para la operación, mientras que los imaginarios sociales son constructos abstractos. [Así mismo, los] imaginarios [tienen] relación con lo mítico, lo mágico, las ensoñaciones o leyendas, y la memoria colectiva. [Además] las representaciones sociales están ancladas en los microuniversos sociales formados por los grupos de pertenencia/referencia del agente, mientras que los imaginarios son esquemas de representación asociadas a identidades culturales más amplias, como la nación, el grupo étnico o la época; que las representaciones sociales tienen sujeto y objeto, mientras que los imaginarios no los tienen, sino que más bien se refieren a deseos, proyectos, utopías elaboradas simbólicamente y que finalmente ambas nociones pueden complementarse.

Siguiendo con el propósito de esta escueta exposición sobre los imaginarios sociales, representaciones colectivas y representaciones sociales. Podemos afirmar, junto con los autores citados, que las representaciones sociales, tienen un nivel de abstracción más concreto, dado que su objeto de estudio son las construcciones de sentido de los agentes en microespacios y esta condición nos permite abordar el análisis de las representaciones de la práctica de la danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez.

A continuación caracterizaremos brevemente la teoría de las representaciones sociales, para esclarecer, sobre todo, su pertinencia para el estudio de la práctica de la danza folklórica. Caracterización que Rodríguez Salazar (2007: 160) sintetiza del siguiente modo:

En el trabajo fundador de Moscovici [...] se señala la existencia de tres componentes [en el conocimiento de sentido común] : a) la información, que se refiere a la suma de conocimientos poseídos a propósito de un objeto social, así como a su calidad; b) el campo de representación, que expresa la organización del contenido de una representación, la jerarquización de sus elementos y el carácter más o menos rico de estos; y c) la actitud, que expresa la orientación positiva o negativa frente a un objeto. Así mismo, ahí emergieron dos de los conceptos fundamentales de la teoría: objetivación y anclaje. La objetivación es el proceso de recuperación de saberes sociales en una RS que hace concreto lo abstracto a través de la emergencia de imágenes o metáforas; el anclaje, se refiere a la incorporación de los eventos, acontecimientos, significados extraños a categorías y nociones familiares en grupos sociales específicos (Rodríguez Salazar, 2007: 160).

Por otro lado según María Auxiliadora Blanch (2000), citada por Campo-Redondo María Susana y Catalina Labarca Reverol, (2009: 43), afirma que:

[..] en el desarrollo de la teoría de las representaciones sociales existen dos enfoques: el estructural y el procesual. Existen entre estas dos posturas dos presupuestos epistemológicos y

ontológicos diferenciados en cuanto al modo de cómo se concibe al ser humano y su relación con el mundo que lo rodea. En el caso del enfoque procesual se concibe al ser humano como productor de sentidos y focaliza su análisis en las producciones simbólicas, de los significados, del lenguaje, a través de los cuales los seres humanos construyen el mundo en que vivimos [...] Desde una perspectiva estructural las RS es una modalidad de saber que elabora una configuración del objeto, que posee un soporte lingüístico y de comportamiento. Las RS se convierten en un conocimiento asentado en las personas basado en un núcleo central, el cual es una propuesta de Abric (1994) para quien las representaciones sociales es un sistema socio-cognitivo y significativo, y cuya importancia está doblemente determinada por el contexto. (Campo-Redondo María Susana y Catalina Labarca Reverol, (2009: 43).

Por otro lado, en el trabajo de Rodríguez Salazar (2007) pueden rastrearse dos posibilidades de desarrollo de la investigación de las representaciones sociales: una que se ha centrado en el *anclaje*, es decir en el proceso de familiarización de una representación en el acervo de conocimiento de los sujetos. Proceso que está mediado por la posición social que ocupan los individuos. La otra posibilidad, ha centrado su interés en el proceso de *objetivación*, es decir en “el cuerpo de información, creencias opiniones, y actitudes sobre un objeto dado.” (Abric, 2001), citado por Rodríguez (*op. Cit*: 166).

De este modo, las investigaciones que se han desarrollado, en concordancia con los términos *objetivación* y *anclaje*, han privilegiado procedimientos distintos, aunque consideramos que pueden ser complementarios. En el primer caso, la investigación que focaliza la objetivación, la ha desarrollado Jean-Claude Abric (2004: 18):

Así definida, la representación es constituida pues de un conjunto de informaciones, de creencias, de opiniones y de actitudes al propósito de un objeto dado. Además este conjunto de elementos es organizado y estructurado. El análisis de una representación y la comprensión de su funcionamiento necesitan así obligatoriamente una doble identificación: la de su contenido

y la de su estructura. Es decir, los elementos constitutivos de una representación son jerarquizados, asignados de una ponderación mantienen entre ellos relaciones que determinan la significación, y el lugar que ocupan en el sistema representacional. Esta característica implicará [...] una metodología específica de recolección y de análisis.

La propuesta de Abric, sobre la existencia de un *contenido* y una *estructura* de la representación social, condujo a plantear la teoría del núcleo central. Este núcleo es el elemento central de una representación, ya que determina la significación y la organización de la representación (Abric, *op. Cit*: 20). Así, para Abric existen dos problemas metodológicos en el estudio de las representaciones sociales: el de la recolección de las representaciones y el del análisis de los datos obtenidos. En este sentido Abric plantea que:

[El] estudio de las representaciones sociales reclama la utilización de métodos que por una parte busquen identificar y hacer emerger los elementos constitutivos de la representación, y por otra conocer la organización de esos elementos e identificar el núcleo central de la representación. Finalmente, si es posible, verificar la centralidad y la jerarquía manifiesta. En el estado actual de nuestros conocimientos, este triple objetivo implicará una aproximación multimetodológica de las representaciones, organizada en tres tiempos sucesivos: 1) La identificación del contenido de la representación. 2) El estudio de las relaciones entre elementos, su importancia relativa y su jerarquía [y] 3) La determinación y el control del núcleo central. (ibid: 54).

En el segundo caso, la que se ha centrado en el proceso de *anclaje*, de acuerdo con Salazar (*op.Cit*: 165). “Metodológicamente, estos estudios se apoyan en materiales lingüísticos, sobre todo, conjuntos de palabras jerarquizadas y producidas en cuestionarios o asociaciones de palabras, y los datos se analizan para descubrir variaciones interindividuales mediante técnica de análisis factorial (tradicional y de correspondencias) [...]”

Como corolario de esta apretada reseña sobre las representaciones sociales, conviene hacer referencia a la observación de Jodelet (*op. Cit:*472- 473) sobre la noción de las representaciones sociales:

[Si pasamos] del laboratorio a contextos sociales o históricos, de datos recopilados mediante procedimientos codificados, al análisis de los discursos institucionales o espontáneos, vemos perfectamente que siempre se trata de lo mismo. A saber: una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento social. Y correlativamente, la actividad mental desplegada por individuos y grupos a fin de fijar su posición en relación con situaciones, acontecimientos, objetos y comunicaciones que les conciernen. Lo social interviene ahí de varias maneras: a través del contexto concreto en que se sitúan los individuos y los grupos; a través de la comunicación que se establece entre ellos; a través de los marcos de aprehensión que proporciona su bagaje cultural; a través de los códigos, valores, e ideologías relacionadas con las posiciones y pertenencias sociales específicas (Denise Jodelet, 472-473).

6.1. Precisión metodológica

El análisis de las representaciones sociales se hizo fundamentalmente desde el proceso del anclaje, la decisión para partir del anclaje se inserta en la tradición de posicionamiento, es decir, en lugar de asumir a las representaciones sociales como construcciones consensadas, las representaciones sociales se significan como toma de posición. Lo que permite considerar significados más o menos divergentes entre los grupos. Así:

[la forma de analizar el proceso de toma de posición es bajo el procedimiento metodológico siguiente] . a) en la primera fase [...] se identifican los contenidos que circulan con relación a un objeto específico. Esto se hace a través de técnicas de asociación libre de palabras. b) La segunda fase se centra en reconocer los principios que organizan las variadas posiciones individuales o los grupos que se investigan. Los datos deben ser recolectados de tal manera que permitan realizar comparaciones intergrupales e interindividuales [...] Esto se puede hacer a través de cuestionarios

estandarizados contruidos a partir de la información obtenida en la primera fase... c) Finalmente la tercera etapa se propone caracterizar a los individuos o grupos a partir de la información producida mediante los cuestionarios. En esta fase se analiza los vínculos entre posiciones y principios con los características de los informantes (Rodríguez Salazar, 2007:165)

Por otro lado con la finalidad de complementar el análisis de las representaciones para los conceptos de danza y baile. Se consideró el proceso de objetivación, propuesto por Abric e inserto en la tradición estructural, la cual sostiene que existe una organización de la representación social alrededor de un núcleo central. Para Abric, citado por Tania Rodríguez Salazar (2007: 168), existen tres características que ayudan a tipificar la centralizar de los elementos de una representación.

- 1) su valor simbólico, “un elemento central no puede ser cuestionado sin afectar la significación de la representación”;
- 2) su valor asociativo “un elemento central [...] está asociado con un amplio número de constituyentes de la representación”; y
- 3) su valor expresivo, que se manifiesta a través de la aparición de un término, aunque complementando esta apreciación con información más cualitativa.

Así, para el caso del análisis de las representaciones sobre la práctica de la danza y bailes folklóricos se utilizó, preferentemente el discurso de los Directores-coreógrafos y los grupos focales, además de la asociación libre de palabras. En el primer caso, permitió detectar la toma de posición de las agrupaciones institucionales y las agrupaciones independientes respecto de la práctica de la danza y el baile. En el segundo caso, la asociación libre de palabras, se aplicó a los bailarines que tuviesen una edad igual o superior a los veinte años y tener por lo menos cinco años de experiencia como bailarín, el total de agentes que participaron en este proceso fue de 87, de entre ellos también se seleccionaron los grupos focales. El análisis la asociación libre de palabras, se hace bajo el supuesto de que de que los bailarines han interiorizado, no sólo reglas

de procedimiento impuestas por la práctica sino que también los discursos de los Directores-coreógrafos han impactado en la formación del bailarín, durante por lo menos, cinco años de práctica.

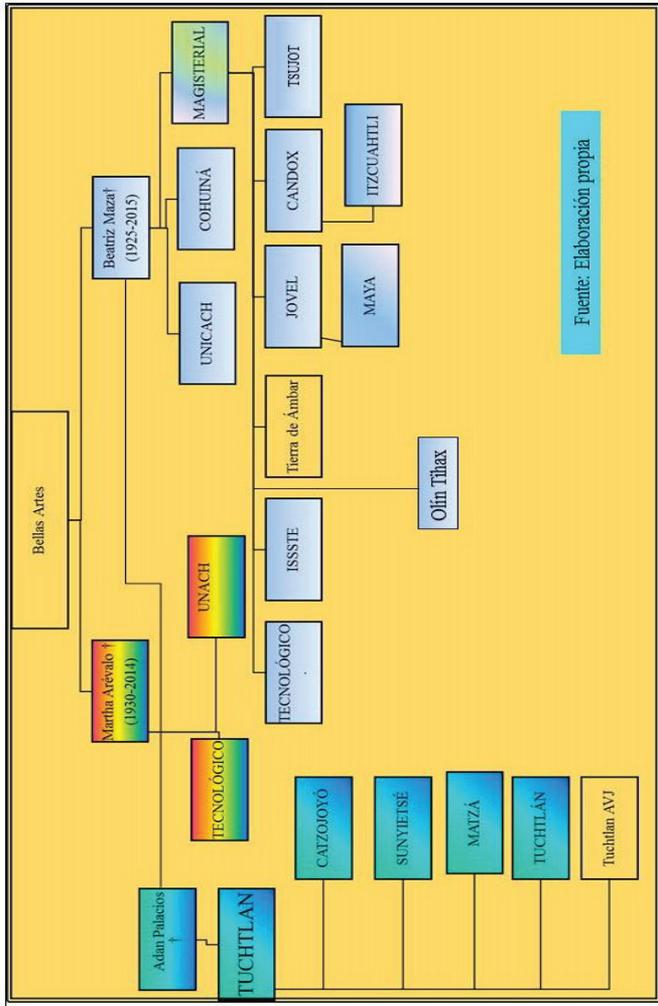
Asimismo la asociación libre de palabras, también sirvió para registrar el *valor expresivo* de las representaciones de danza y baile. Es decir un análisis de la frecuencia con la que aparecieron en el ejercicio de asociación de palabras. Datos que se complementaron con las observaciones y los discursos en las entrevistas con los Directores-coreógrafos y los grupos focales. Así, del análisis de la información se desprenden las siguientes representaciones respecto de la práctica de la danza y bailes folklóricos, de las agrupaciones dancísticas urbanas de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Una de las características fundamentales del aprendizaje de la danza y baile folklórico es que, un enorme porcentaje de los formadores no son bailarines profesionales, pero sí docentes de educación básica, algunos con especialidad en educación artística y los más, capacitados en Congresos de las Asociaciones Nacionales de danza. De aquí que el proceso de construcción de una de las representaciones sociales sobre la práctica de la danza, esté fuertemente relacionado a ideología nacionalista del criollo, que después de cinco siglos, sigue considerando a nuestras manifestaciones dancísticas como artesanía y no como arte.

Por otro lado, la condición necesaria de comunicación, obliga a que los conceptos en tanto símbolos, se construyan conjuntamente entre el bailarín y el Director del grupo. Esta construcción se registró a través de las voces tanto del bailarín como de los Directores y con la asociación libre de palabras, además de observaciones *in situ*.

De este modo, el análisis de toda la información construida junto con los Directores-coreógrafos y bailarines, nos llevó a los siguientes resultados sobre las representaciones sociales de la práctica de la danza y bailes folklóricos en la región urbana e *Imaginada* de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Un aspecto fundamental es que los resultados, están validados por las múltiples miradas de bailarines que han sido formados en las agrupaciones independientes. Por tanto las coincidencias se fundamentan en la genealogía de las agrupaciones, pues éstas constituyen espacios de formación. El siguiente diagrama, producto de esta investigación, ilustra esta genealogía.

Genealogía de las agrupaciones de danza folklórica.
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas 2014



6. 2. Los agentes

Antes de puntualizar los resultados sobre las representaciones sociales, es necesario caracterizar socialmente a los agentes-participantes. Para esto, los dividiremos en dos grupos. El primer grupo está constituido por los agentes-participantes con los que dialogamos -entrevista individual y entrevista grupal-, el segundo grupo lo constituyen bailarines, a quienes se les aplicó dos instrumentos; un cuestionario para obtener su trayectoria y características sociales y la carta de asociación libre de palabras.

El primer grupo de agentes-participantes, está conformado por los trece directores-coreógrafos, de diecisiete agrupaciones localizadas -sin incluir a los grupos pertenecientes a las instituciones de escolares de nivel secundaria y preparatoria- y por catorce bailarines que se entrevistaron como grupo focal (tres agrupaciones). En este apartado, a excepción del profesor Matuz Marina, quien de manera explícita concedió permiso para ser citado, los demás informantes fueron sustituidos por un nombre ficticio, para respetar su decisión del anonimato en temas polémicos y personales y que por supuesto, en el contexto local son muy importantes para los informantes.

Los agentes-participantes, tienen más de veinte años en el mundo de la danza y bailes folklóricos, en algunos casos hasta treinta y nueve. Son estos agentes los principales formadores de bailarines de folclor, ya sea dentro de una institución educativa o desde la agrupación a la que pertenece. Así mismo, la mayoría son inmigrantes. Es decir, son hijos o de padres que inmigraron del campo Chiapaneco o bien hijos de padres que permanecieron en el campo: son parte del flujo migratorio de los años setentas o nacieron en esa década. Esta circunstancia nos permite comprender por qué la danza folklórica se asentó en el gusto de los agentes-participantes y su práctica se convirtió en una manera de resolver la profunda necesidad de ser representante

y de ser representado en el grupo social al cual se adscribe. Esa necesidad, profunda necesidad, no es más que la permanente búsqueda de identidad. La respuesta a esa necesidad se encontró en la práctica de la danza folklórica, de ahí que ésta, la práctica, se haya convertido para los practicantes una de las actividades más estables que le da razón y sentido a su vida; la danza folklórica lo es todo para los directores y ejecutantes.

Una característica fundamental de los agentes es la de su autopercepción de su origen social. En algunos casos lo explicitan, en otros lo hemos interpretado a partir de la trayectoria o entrada al mundo de la danza. Así pues, los Directores-coreógrafos y bailarines se autodefinen como personas de origen campesino o de origen humilde, o con exacerbado gusto por las etnias, como la zoque. De los trece directores-coreógrafos entrevistados seis son inmigrantes del campo y para ellos la evocación es una de las principales herramientas para ilustrarse, veamos lo que afirman cuatro de ellos:

[...] desde pequeño pude constatar y formó parte de mis vivencias, las danzas de Copainalá, y pues no llegaron a inquietarme porque salí muy pequeño a Tuxtla para estudiar, aquí en la escuela. Como la condición siempre fue un poquito precaria no había oportunidad de participar en danza porque había que pagar los vestuarios y eso implicaba crear una situación....en mi casa, [...] y ya cuando me tocó participar fue precisamente cuando estaba en la Normal (Matuz, 2015).

Tenía ocho años, y en la primaria iba a salir en la baile [...] y como no había dinero, me hicieron el traje de papel crepé. Pues no había dinero...y nos cayó un aguacero y me quedé sin traje. [Aunque] yo ya traía [el gusto] desde...uhhh, porque en la primaria [preguntaban] las maestras ¿quienes quieren bailar? pues yo alzaba la mano y a veces hasta yo me ponía. Me acuerdo que en un año yo puse un baile, ¿cómo? no sé y la maestra admirada. ¿Cómo y ... de dónde lo saca! y en una colonia de donde no tenemos nada porque prácticamente era una colonia en donde no hay nada... [Ni de donde heredar] Pues no, entonces mi papá se dedicaba a la charrería él era rancharo al cien por ciento, mi mamá ama de casa... (Bernardo, 2014).

Yo tengo un mal recuerdo de la primaria, usted sabe dónde nació, en una comunidad muy pequeña, pequeñita. En la primaria los días 10 de mayo -bailable les decían en ese tiempo- y yo recuerdo que yo quería bailar y el maestro decía: tú no va a bailar [...] tú no puedes comprar ropa ¿quién lo va a comprar? [Entonces] entraban los niños que tenían sus papás, en ese tiempo, la posibilidad de comprar un pantalón y nosotros quedábamos fuera y ¡cómo dolía en el fondo esa!... a pesar que éramos chamacos y pensábamos en otras cosas, yo quería bailar y no podíamos (Luis, 2014).

...en mi caso también, no sé, yo tengo todavía esa, no digo el arraigo de comunidad, yo tengo muchos recuerdos, mis orígenes son campesinos, mis padres son campesinos, yo no puedo despegar todavía, desprender el arraigo que tengo de mi comunidad de mi familia (Francisco, 2014).

Los informantes que nacieron en Tuxtla Gutiérrez, también tiene un origen social relacionado con las clases subalternas. Para poder estudiar o bien estuvieron becados por una institución pública o trabajaron durante la secundaria y preparatoria. Sin embargo, el gusto y las habilidades dancísticas les proporcionó una oportunidad para emplearse como maestro de danza en las instituciones públicas de nivel superior o dando clases de danza en escuelas primarias.

Respecto al origen social de los bailarines, podemos deducir que ha habido un acomodamiento de los inmigrantes del campo: los abuelos de los actuales bailarines se dedicaban al comercio (15%), a servicios educativos (7%) y a la agricultura y ganadería (42%). Mientras que los padres se integraron a actividades más diversificadas: en servicios educativos (24%), especialistas en ciencias sociales, administrativas y artes (14%), al comercio (12%), servicios de transporte (11%) servicios administrativos (8%), especialistas en ciencias exactas (8%), en la industria de la construcción solamente el 6% al igual que la agricultura y ganadería.

Un dato por demás interesante es que los padres de los bailarines, que se dedican a los servicios educativos, provienen de

los abuelos con tareas relacionadas con los estratos subalternos: el 33% de la agricultura y ganadería, el 16% del comercio, el 8% de artesanos de la madera, 6 % de la construcción y 6% del transporte.

Según estos datos, los agentes-participantes tienen el gusto por la danza folklórica no solo porque el acceso a la escuela formal se los permitió, más del 40%, sino porque lo aprendió en las agrupaciones independientes, es decir de profesores que han estado más relacionados con la formación a través de las Asociaciones que a través de la academia -aunque un dos por ciento aseguró que aprendió en la UNACH- lo cual explica la postura de rescate de la danza y la fortaleza del argumento en favor de la identidad nacional.

6.3. Representaciones sociales sobre la práctica de la danza folklórica

Yo siento que el que no conoce el folklor no conoce su país, no conoce su identidad.⁵⁶

En el análisis teórico de las representaciones sociales, la toma de posición de los agentes respecto de su práctica y su posición en el campo, nos permite diferenciar a los agentes informantes. Esta diferenciación guiará nuestro análisis de aquí en adelante. Asimismo, esta diferenciación puede explicitarse en dos ámbitos: 1) en el de la posibilidad del acceso a los recursos tanto financieros como materiales y de espacio para la práctica de la danza; 2) en el de acceso a la formación, es decir pedagógica, que en el léxico del campo de la danza folklórica se le denomina actualización del repertorio. Así pues, la diferenciación, a partir

⁵⁶ Profesor Manuel Ríos Gálvez. Egresado de la Normal Superior con Especialidad en Matemáticas. 15 años de práctica. Integrante del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.

de la toma de posición de los agentes, nos permite clasificarlos desde el ámbito de acceso a los recursos, en agrupaciones *Independientes e Institucionales*. Desde el ámbito de la formación, se clasifican en agrupaciones Académicas y No Académicas. Esta diferenciación se fundamenta en la trayectoria de formación de los Directores-coreógrafos. Así, los académicos, su formación pasó en escuelas formales y se mantuvieron en ella y los no académicos, su trayectoria de formación ha sido autogestiva, es decir, a través de las Asociaciones Nacionales de Danza.

6.3.1. La identidad local y nacional sobre los hombros

La certeza o duda sobre, si la danza o la representación folklórica de ésta, representa a cultura de las clases subalternas o al pueblo, por supuesto que están mediadas por el origen social al cual se adscriben los practicantes. En este sentido, la tarea de investigar y difundir nuestras raíces culturales está en el propósito de las agrupaciones independientes, aunque no lo expliciten todas. Así pues, las agrupaciones independientes han asumido la responsabilidad del mantenimiento y difusión de la cultura dancística folklórica. Responsabilidad que se significó, en el lenguaje de la política cultural del Estado, como rescate. Es este concepto también nos permite diferenciar la toma de posición de las agrupaciones, en cuanto a la representatividad de la identidad local y nacional de la cultura subalterna, en el campo de la danza folklórica.

Adicionalmente, también por la trayectoria de formación, se comprende la toma de posición de las agrupaciones. Respecto a la tarea de rescate de la cultura dancística, existe una evidente diferencia entre los académicos o institucionales y los no académicos o independientes. Los primeros no dudan que la labor que ellos realizan no es rescate, porque desde que se lleva a escena una danza, aunque vayan los pobladores autóctonos

al escenario, pierde autenticidad. “Entrar a escena de un modo y no de otro” oculta la esencia de la danza y por tanto, no hay rescate, sino escenificación.

[El exdirector] de un área de CONECULTA, él era, él es bailarín de [danza] contemporánea... Entonces él decía que quería el folklor, quería el folklor nato, pero cuando lo llevaba a sus festivales a Bellas Artes para celebrar el 14 de septiembre, llevaba todos los zoques, llevaba toda la gente...pero qué hacía cuando estaba allá: les empezaba a marcar una coreografía, van a salir pos acá, van a dar tantas vueltas y luego se van a subir de este lado, entonces ya le estaba quitando autenticidad a eso [...] Lo auténtico es que lo baile la gente natural, en su lugar natural y en su día específico. Los zoques digamos [bailan] un solo día al año o máximo dos, cuando hacen el recorrido de todo Tuxtla pero no lo vuelve a ver más que hasta el otro año...si lo sacamos y lo estamos poniendo en un teatro pues lógico ya no es folklor auténtico. (César, 2014).

En la orilla opuesta se encuentran quienes no han sido formados en la academia, quienes a través de un trabajo con informantes directos asumen su puesta en escena como rescate de las danzas:

[...] y estuve participando en cantidad de congresos, 60 congresos nacionales en donde se estudia de manera muy viva el folklor, porque es principalmente no tan académico sino directamente con las etnias con los jefes de la danza, es decir con un contacto primario, directo con el fenómeno dancístico. [...] porque a veces [la danza] de escuelas generalmente ya es muy académico, ya el concepto es muy manoseado dos o tres... que le van poniendo lo que consideran y ya, no encuentran el fenómeno folklórico, que como requisito tiene que ser fresco [aunque] me ha tocado sacar una serie de conclusiones sobre muchos sones y llegar a que el folklor es creativo, con una base pero creativo ... Hay algunos que de plano pierden casi todo y hay algunos que guardan algún sabor, digamos que ese sería el mérito los grupos: que sacando del contexto la danza folklórica la puedan llevar, pero conservar algo, es para mí el mérito, no tanto hacerlo como espectáculo sino que guarde un poquito de esencia. (Matuz Marina, 2015).

No obstante las diferencias, sobre la posibilidad de rescatar y mantener la esencia de las danzas, existe un acuerdo en la

capacidad de representar la identidad local y nacional a través de las danzas, pero solo en las danzas. Respecto a los bailes, ambos tipos de agrupaciones -académicas y no académicas- tienen claridad y consenso que no son exactamente auténticos porque han sido creados aunque esa creatividad se convirtió en signos de identidad sobre todo en Tuxtla. La razón fundamental de este acuerdo es que ellos, los Directores-coreógrafos, fueron testigos pues fueron alumnos de las creadoras de los bailes, como es el caso de El Alcaraván, obra icónica que representa a Tuxtla Gutiérrez

Así, pues, el esfuerzo, para mantener la cultura folklórica, se sustenta en la certeza de que la cultura de los bailes folklóricos:

Expresa nuestras raíces y nuestra historia, nuestras costumbres. Porque [a través de los bailes] regresamos al mundo mágico de nuestro entorno. Porque nos gusta conocer algo de todos los estados...porque vibra la música dentro de [nosotros]. Porque [los bailes] son parte nuestra, ahí está plasmada toda la historia de nuestros pueblos y al bailarlo uno lo vive. Porque la danza la traemos en la sangre...somos un pueblo de bailarores. Le bailamos a la religiosidad, le bailamos al difunto, a la vida, a la muerte... (Jorge, Leonel, Fernando, Guillermo y Vladimir, 2014).

De este modo, las danzas y bailes folklóricos representan sin lugar a dudas la identidad local, regional y nacional. Pues a través de ellos podemos conocer nuestra cultura.

Por eso es necesario practicar las danzas y bailes. Porque tenemos que conocer todas las costumbres, tradiciones de nuestro estado para empezar y después conocer otras culturas y otras costumbres de los demás estados (Abelardo, 2014; Claudio, 2014).

La danza, además, forma parte de nuestra identidad y de la tradición:

En una ocasión la maestra Josefina Lavallo, en una conferencia, le pregunté ¿hasta qué punto un baile creado por alguien forma parte del folclor del lugar? y me contesta: mira, si tu creas algo y el pueblo se identifica con lo que tú creaste ya forma parte del folclor; y es cierto, la maestra [creó] alrededor de unas cincuenta

coreografías que fueron tomadas de elementos que observaba, actitudes, comportamientos, pasos, estilos y ya, creaba un baile, como El Pirí, como Mi Casita, como El Alcaraván [...] que ahora ya forman parte de nuestro [folklor], de Chiapas. (Ernesto, 2014).

[Las danzas] son nuestras raíces, son nuestras tradiciones, que si nosotros vamos partiendo de eso hay un dicho que... un estado, un pueblo sin cultura es como vivir en el extranjero, entonces, si no tenemos cultura si nosotros no les enseñamos a nuestros hijos a nuestros nietos nuestras raíces, nuestras tradiciones ¿cómo van a crecer? Van a crecer como robot en los juegos electrónicos, perdiendo ese sentimiento. Porque nuestro folklor es nuestro pueblo es nuestro sentimiento, nuestro sentir, nuestra pasión, es como cuando no quieres a tu bandera, que significa tu bandera, es tu lábaro patrio, es el amor a nuestra patria a nuestra tierra, a nuestros hermanos mexicanos, chiapanecos, tuxtlecos...entonces yo creo que de ahí vienen las raíces el que no siente eso, baila por bailar o por dinero (Norberto, 2014).

En el plano internacional, la danza folklórica representa a México, es como la segunda bandera. Pues esta, que representa al nacionalismo del Estado-Nación creado en el siglo XIX, junto con el himno nacional, no transmite tanta pasión como las danzas y bailes folklóricos. Y esta identidad, con o sin Vasconcelos, se hace necesaria en estos tiempos de globalización:

[El proyecto nacionalista] aunque no sea de Vasconcelos, la sola idea que perdamos nuestra identidad es terrible. La danza puede ser más fuerte que el futbol y ahí viene el contrasentido...no te hace más identificado [con México] que grites a la selección de futbol. [En cambio] si sales con un traje de una región, te sientes orgulloso porque ahí no te van a eliminar. [En el folklor] ahí eres parte de México, [porque] estoy vistiendo con mucho orgullo mi traje de Parachico, mi traje de Conchero. El traje de México, El Charro, cualquiera que te vea, todo el mundo, se quiere tomar foto contigo. Es la verdad, es muy fuerte eso... [En Europa] quieren ver las faldas, quieren oír el Cielito Lindo, quieren oír La Cucaracha...todos los que bailamos, los que hacemos folklor de alguna manera somos patriotas, queremos a México... (Matuz Marina, 2015).

[Además, el folklor] es un elemento de resistencia porque la globalización trata de borrar las ideas de identidad para

decir: señores ustedes sujétense a esto, es lo nuevo, esto es lo maravilloso, esta es la medicina para la economía, solo así van a progresar. [Y eso] no le va a dar terreno al folklor...¿Sí? ¿Por qué? porque saben de alguna manera que un país [con identidad] no tan fácilmente te van a manipular... (Matuz Marina, 2015).

6.3.2. Instrumento de formación integral

En cuanto a la formación, la danza es un arte para las agrupaciones académicas y la danza como parte de la identidad para los no académicos o independientes. No obstante, solamente estos últimos se refirieron a la danza como elemento para conocer la historia, las costumbres y las diversas culturas del país:

[...] tener a jóvenes que conozcan lo que nosotros practicábamos de jóvenes, que nuestros ancestros lo hacían, que nuestras tradiciones nos marcan, que nuestra historia así lo dice (Antonio, 2014).

Poco a poco empecé a conocer parte de las costumbres de nuestro país, de nuestro estado y me pareció formidable rescatar algunas cosas y en ese momento ya como maestro, ahora sí como docente, tienes que conocer parte de tu historia, de tus raíces, de tus antepasados (Francisco, 2014).

Pero la danza folklórica no solo forma a los estudiantes, sino que aporta conocimientos a la sociedad en general a través de la difusión que las agrupaciones independientes hacen, sobre todo en las presentaciones, pese al gasto que realizan:

[...] es importante la difusión cultural, porque la historia misma nos ha marcado que si tú no conoces tu historia repites los mismos errores... La difusión cultural es una parte de la educación integral del adolescente, del joven, del adulto, es parte de una formación y como formación es indispensable su difusión. Sí, para esa difusión los directores seguimos sacando dinero de nuestra bolsa. Es una inversión muy, muy fuerte. Porque podremos decir que en Chiapas no se hace nada, pero entonces, si tú hablas de que no se hace nada y tú no haces nada, estás contribuyendo a ese nada.

Pero si tú gestionas una difusión cultural, el día de mañana vas a decir yo sí hice algo por la cultura de mi pueblo (Claudio, 2014).

Pero no solo es el amor por la danza lo que les justifica su empeño en la difusión de las diversas culturas dancísticas de México. Dado que la mayoría de los informantes son profesores de educación básica, también saben del sustento legal que de algún modo les justifica sus iniciativas para la organización y práctica dancística. En efecto:

[La prácticas de] la danza obedece en México a una postura, a un fundamento que la misma Constitución y en la Ley General de la Educación⁵⁷ está, cuando dice que se debe fomentar las tradiciones y la identidad cultural de México. Entonces el maestro está obligado a saber danza y por eso en las Normales tiene que haber danza. Digamos, el Tecnológico está cumpliendo con otra finalidad para complementar la formación de un individuo por la parte cultural, porque lo debe tener cualquiera y un profesionista más, pero digamos que no está tan obligado. Pero en una Normal está obligada, el maestro tiene que salir con el conocimiento de su raíz, su identidad cultural y tiene que llegar al fondo (Matuz, 2105).

6.3.3. La opción para trascender.

En cuanto a la formación personal, coinciden tanto las agrupaciones académicas como independientes. La parte de los deseos personales se evidencia por las historias de vida, que, aunque los ejecutantes no las expliciten, están relacionadas con la formación individual por la búsqueda permanente de reconocimiento, en una ciudad y estado con muchas carencias de espacios tanto para la vida social, como para la vida artística.

57 En la Ley General de Educación se establece en Artículo 7º, Fracción III.- Fortalecer la conciencia de la nacionalidad y de la soberanía, el aprecio por la historia, los símbolos patrios y las instituciones nacionales, así como la valoración de las tradiciones y particularidades culturales de las diversas regiones del país; y en la fracción VIII, Impulsar la creación artística y propiciar la adquisición, el enriquecimiento y la difusión de los bienes y valores de la cultura universal, en especial de aquéllos que constituyen el patrimonio cultural de la Nación. Lo mismo se establece en el artículo 8, fracciones VII y XII de la Ley de Educación para el Estado de Chiapas.

Parte fundamental en la formación personal, es la posibilidad del goce, del placer y del disfrute del encuentro con el otro, que es el público. El placer, de disfrutar el cuerpo, de dominarlo, se evidencia en las interpretaciones de las obras dancísticas, pero también en los discursos:

“...la emoción que siento al dominar mi cuerpo, al zapatear, hacer cosas diferentes, al retarme a mí mismo a hacer cosas con mi coordinación, con mi cuerpo y eso a mí me satisface y me hace emocionarme, aparte si le agregamos el conocer gente, a la satisfacción de conocer amistades, conocer lugares, todo eso yo creo que hace el gusto por bailar (Francisco, 2014).

[La danza] es la formación de mi vida, podría decir, porque a pesar de que también tengo poquitos añitos bailando, cada vez que subía a un escenario siempre me ponía nerviosa como si fuera la primera vez que iba yo a bailar. O sea, siempre sentía yo esa adrenalina de que el nervio, de que no sabes cómo te va a responder el público...a veces la emoción de que la misma gente lo sentía y nos aplaudía tanto, que las lágrimas [salían] porque se entregaba mucho la gente, por lo que estaban viendo, entonces, para mí es una formación. [La danza] es una satisfacción, porque así como el deportista demuestra ser bueno en los partidos así también lo hace un bailarín y nosotros como bailarines ¿qué es lo que tenemos como satisfacción? Son los aplausos del público. Y siento que para que hagas algo que realmente te gusta, debes de tener que transmitir a las personas que te están viendo para que tú también te sientas satisfecho y aparte, la cualidad, porque si no lo traes, aunque te lo enseñen... no vas a desarrollarlo bien. Yo digo que todos traemos un don, si el don es el de bailar pues hay que hacerlo bien y sentirnos satisfechos con lo que hagamos (César, Ramiro, Rodolfo, y Gerardo, 2014)

Por otro lado, tanto las agrupaciones independientes como los institucionales, acentúan su interés en el impacto que tiene la danza folklórica en sus vidas por la posibilidad de conocer otros espacios, otras ciudades del país y del mundo. La posibilidad de viajar a través de compromisos que sólo tienen como condición el bailar o danzar es un aliciente seductor y eficaz. Cabe señalar que el sueño de viajar, primero fuera de Chiapas y después fuera del país, es un sueño compartido y, con frecuencia, alentado por

el Director-coreógrafo. Transcender a través de los viajes es una meta que cuando se cumple, no faltan espacios para difundirlo y enorgullecerse.

[Una ventaja] es pues, conocer lugares porque a veces no tenemos la posibilidad o la oportunidad de pagar un viaje a otro estado y gracias a la danza tenemos esa oportunidad de conocer un poquito de todo ¿no? (Iván, Julio, Martín y Sergio, 2014). Por amor. Porque me gusta sentir la música, me gusta proyectar el escenario, me gusta conocer otra cultura, de otros estados de otra tradición. (Bernardo, 2014). Es más fácil de que [viaje] y conozca bailando, a que salga yo solo, muchos, muchas de las personas que tenemos les gusta porque salen de viaje, porque conocen, conocen otra gente. Entonces si me preguntas, te voy a contestar: porque viajo y sale más económico (Alfredo, 2014).

6.3.4. La benéfica adicción

Toda actividad física con el tiempo se convierte en droga, correr, caminar, nadar, etcétera. Así mismo, la danza se ha asociado con la medicina, a tal grado que se ha desarrollado toda una profesión llamada Danza Movimiento Terapia (DMT) nombre que sustituyó al de Danza Terapia. La certeza de que es el movimiento lo que activa la vida, aunque solo se refiere a las actividades puramente funcionales como caminar o comer, la DMT, considera al movimiento, el modo de ejecutar las acciones cotidianas expresa a las personas en los niveles más profundos (Wengrower y Chaiklin, op cit: 21). En este sentido, los bailarines de folklor experimentan estados de éxtasis, relacionados con el esfuerzo físico. El cansancio en realidad es la recompensa que el cuerpo le da al espíritu, que ya satisfecho se recrea en el placer del dolor provocado por la dinámica dancística, en los ensayos.

Pareciera entonces que el cansancio es la droga que impulsa al bailarín a regresar a la semana siguiente a tomarla de nuevo. La ventaja de esta droga es que se consume en colectivo. Es imposible que el bailarín de folklor baile solo, en algunos montajes posiblemente lo haga por unos segundos por

capricho del coreógrafo, pues siempre el esfuerzo físico está en relación con otro cuerpo que complementa no solo la obra, sino el movimiento con sentido ya sea de oposición, simulando una pelea o de complemento, el galanteo.

[...], la danza es un alimento no solamente del cuerpo, también del espíritu. Originalmente la danza lleva a satisfacer los movimientos del cuerpo, bueno ya lo realicé [el movimiento], pero al mismo tiempo me está alimentando al espíritu, me está haciendo sentir más ágil, más joven, más contento, entonces la danza cumple esa función doble (Matuz, 2015).

La danza te permite sustituir a incluso a un psicólogo para que te escuche los problemas:

[...] a veces sales de tu casa con problemas ya sea peleas con tu pareja, con tu esposa, con tu hermano, con tu papá o con tu mamá. Vienes aquí enojado, molesto, triste. Tal vez lloraste en el camino pero vienes, empiezas a bailar y se te olvida. Entonces ahí yo creo que es otro beneficio, ¿por qué?, porque te aparta de todo el mal, o sea en lugar de estarte drogando, tomando alguna bebida. Te permite el desahogo, te da fortaleza (Iván, Julio, Martín y Sergio, 2014).

Para mí en todo el tiempo que yo he estado bailando, que no es un poquito [...] se ha convertido como en una necesidad, es una forma de hacer. Lo que yo puedo hacer [lo] expreso por medio de la danza, el bailar para mí es una necesidad, le podría decir que es como un vicio, un vicio que no puedes dejar, [...] pero se baila [...] porque se necesita, porque el cuerpo lo necesita, necesita desahogar todas esas emociones que trae... (César, 2014).

Pero la danza fol klórica no solo ayuda a la salud mental y física⁵⁸, también impide o limita la posibilidad de habituarse

58 Los investigadores en neurología de la Escuela de Medicina Albert Einstein, en Estados Unidos, estudiaron la relación entre la práctica de actividades de ocio y la aparición de la demencia. La demencia senil (o senilidad) es un deterioro de las facultades intelectuales que ocurren en personas mayores de 70 años. El estudio se centró en seis actividades de ocio -leer, escribir, hacer crucigramas, tarjetas, charlas, música- y nueve actividades físicas -natación, ciclismo, danza, gimnasia, juegos de equipo, caminar, limpiar, cuidar niños-, atribuyendo puntos particulares de acuerdo a su frecuencia de la práctica anterior -diario, varias veces por semana, una vez por semana, mensual, o nunca-. Los sujetos tenían más de 75 años [...] Entre las actividades físicas estudiadas, el baile es la única que reduce significativamente el riesgo de desarrollar demencia senil. Practicado con regularidad, reduce este riesgo en un 76%, el doble de la lectura. Otras actividades físicas no indican un impacto significativo. A diferencia de la mayoría de otras

a actividades lúdicas negativas. En el deporte amateur, como el fútbol, es común ver a los deportistas consumiendo alcohol en las esquinas o en las cantinas después de haber realizado la práctica o competencia. Contrariamente, las agrupaciones de danza independientes, normalmente tienen sus prácticas los viernes en tarde-noche, los sábados en la tarde y los domingos en la mañana. Horario que permite alejar a los bailarines de otras actividades relacionadas con reuniones en antros para socializar y cuyos horarios coinciden con las actividades dancísticas.

La danza, en sí misma, es un medio excelente para socializar sobre todo en las etapas tempranas de la juventud. Otra razón más para prevenir el riesgo de adquirir hábitos relacionados con el consumo de drogas y/o alcohol, pues normalmente existen en las agrupaciones dancísticas, dos o tres integrantes de una familia. Así lo asumen los coreógrafos y bailarines. Según Abelardo (2014), la danza folklórica “ [...] les da mucha seguridad [...] se distraen, hacen ejercicios, es una actividad sana por lo cual no se les permite ningún vicio, ni fumar, ni alcohol, ni drogas, nada por el estilo...” . Además:

[...] porque con todo esto de la modernidad muchos jóvenes se han perdido y es una lástima verlos en la calle tomados, drogados, este... vivir una vida que yo creo que no se merecen, y aquí en el grupo [...], no nada más enseñamos el arte de la danza, sino los buenos principios, los valores, que se integren no solamente a su familia. [...] también aquí, también nosotros mismos, hacemos una segunda familia. Es importantísimo practicar la danza. Aparte que mantiene a los jóvenes, con salud, con mucha salud... (Antonio, 2014).

Esta aseveración es compartida por la totalidad de los Directores-coreógrafos. En los ensayos, es normal que entre

prácticas físicas, la danza implica interacciones mentales y sociales significativas. La danza integra diversas funciones mentales en una sola actividad –kinética, racional, musical y emocional-, lo cual estimula la conectividad neuronal. La sola actividad física no ha demostrado ser beneficiosa en prevención de la senilidad, aunque por supuesto es buena para la salud en general. Revol (2014): “Los bailarines tienen un mejor cerebro” en Revista Revol [En línea]. Disponible en [http://revistarevol.com/actualidad/los-bailarines-tienen-un-mejor-cerebro/\(24/11/14/11:37\)](http://revistarevol.com/actualidad/los-bailarines-tienen-un-mejor-cerebro/(24/11/14/11:37)).

baile y baile, se aluda a la necesidad de una alimentación sana, aunque a veces se hace escarnio de quienes tienen sobrepeso con bromas que, evidentemente, se dirigen a un bailarín ausente.

6.3.5. La posibilidad laboral.

Si la danza interfiere en tu trabajo...deja el trabajo.

La danza folklórica no solo representa el arte, la identidad, salud mental y física, también, hasta hoy, permite abrir las posibilidades de un empleo. Los directores-coreógrafos han accedido a esta posibilidad, gracias al conocimiento de la danza, que les ha permitido ampliar sus relaciones personales y hasta desarrollar estrategias de negociación con autoridades escolares. Recordemos que uno de los mecanismos para conseguir espacios para la práctica de la danza, es el ofrecimiento de la agrupación, para participar en los festivales de fin de cursos y/o en el día de las madres.

De estas relaciones se abren dos posibilidades para obtener un empleo en el sector educativo. Aunque no es un empleo estable, sí existe la oportunidad de ser contratado por horas: 1) con un contrato de interinato y, 2) enseñando a los niños sólo para un festival. En este caso, los profesores de la escuela financian la contratación por dos o tres montajes de bailes. En el caso de los interinatos, los motiva la esperanza de que posteriormente el bailarín sea contratado de forma definitiva. Lo que, en efecto, ha sucedido desde el inicio del proyecto nacionalista en los años cincuenta del siglo pasado en Chiapas. La habilidad primero y la formación después han consolidado la permanencia de los Directores-coreógrafos en las instituciones educativas. La historia de vida de cada integrante así lo ilustra:

[...] terminé mis estudios de maestro de primaria y me dan mi documento para irme a trabajar, pero tampoco quería yo dejar la danza, entonces me dan mi plaza, y cada que venía yo, venía a apoyar al grupo de danza de la profesora, pero ...no me gusta ser maestro de primaria, no tengo la vocación para estar sentado en un escritorio con a, e, i, o, u [y] me regreso porque no me dieron un cambio de donde yo estaba, allá por Frontera Comalapa. Me vengo a Tuxtla, no vuelvo a regresar a escuela primaria, me ofrecen 10 horas como maestro de danza de la Normal del Estado, pero 10 horas interinas, lo acepto sí, pero yo quería más... (Enrique, 2014).

...porque cuando yo trabajaba aquí, trabajaba como profesor de inglés en bachillerato y a nivel superior...entonces me llamaron como sabían que [yo] tenía muchos viajes que iba mucho por Europa. Sabían de todos mis permisos, que me iba dos o tres meses, pues me llamaron para atender un taller. Yo les dije que iba a probar, que no era ese mi objetivo, ni mi actividad, pero como me gusta y los alumnos respondieron bastante dí el curso a tres grupos y de esos tres grupos saqué uno para que nos representara (Abelardo, 2014).

Si tu trabajo perjudica la danza, deja el trabajo. Frase parecida a la del epígrafe de este apartado, pero que en palabras de un Director-coreógrafo, denota el sentido de la pasión por la danza:

...a mí me paso eso. Me dice el maestro [de danza]: tienes que pedir permiso porque nos vamos una semana, yo trabajaba con un ingeniero y le digo: Ingeniero, tengo una urgencia, tengo que salir de la ciudad y necesito permiso. Y me contestó: Si te vas, ya no regreses. Le digo: pero ingeniero, estoy pidiendo permiso, es más, mis trabajos ya los tengo terminados. Sí pero hay más, hay que trabajar y... discúlpeme pero sí me tengo que ir, y me fui, cuando regresé me presenté como todos los lunes y me dijo: Tú ya no trabajas acá... así que te quedas sin trabajo [eso fue en 1972]. En 1978...le gustó mi estilo de trabajar, porque inclusive monté un cuadro de Veracruz al ballet, me preguntó ¿Quieres trabajar conmigo? ¿Quieres trabajar con el taller de danza? Sí está bien. Bueno, preséntate tal día a tales horas. Así empecé a trabajar, y empecé a trabajar con niños de 3 años en el taller, yo sin ninguna experiencia de docente, pero fue una experiencia tan bonita... pero sobre todo porque yo lo hacía por amor a la danza. Pero ahora ya me estaban pagando ¡no! pues con más ganas empecé a

trabajar... (Ernesto, 2014).

[Cuando entré a] la Prepa ahí conocí a unos amigos que me invitaron a formar parte del ballet, eso fue en el año de 1975, en el 75 paso a formar parte del ballet folklórico de Bellas Artes —antes que se llamara ballet de la UNICACH—, se llamaba Bellas Artes, pertenecíamos al gobierno del Estado, como en el 1982 se hace un Decreto del Gobernador Juan Sabines Gutiérrez y pasa a... Todo lo que era la parte de Bellas Artes pasa a pertenecer al ICACH, entonces se vuelve Ballet folklórico del ICACH, en 1995, se vuelve Universidad y hasta la fecha... En 1980 la Maestra [...] me invita a formar parte de su equipo de trabajo, a ser maestro y su ayudante... (César, 2014).

Un aspecto relevante es que los Directores-coreógrafos citados con anterioridad, tienen la característica de representar a grupos institucionales y en este sentido, en efecto, la danza se convirtió en la alternativa laboral. Lo mismo sucede con los directores-coreógrafos de las agrupaciones independientes. También están relacionados con el sistema educativo de nivel básico y medio. Veamos algunos ejemplos:

....cuando estaba en la normal, me invitaron para entrar a Bellas Artes, ahí hice mis estudios en lo que era la Dirección general de Bellas Artes afortunadamente con la Profesora Beatriz Maza, ahí empezamos y estuvimos hasta cierto tiempo, Después me fui a trabajar de maestro en Oaxaca, [...] y siempre, a partir del primer año de trabajo [la danza] me permitió tener una proyección que yo siempre agradezco, porque me abrió las puertas en muchos aspectos, como un elemento de referencia de recomendación y pues lo recuerdo mucho y después me fui a trabajar al Estado de México y finalmente al Distrito Federal (Matuz, 2015).

[La danza me ha dado] un beneficio que no lo voy a terminar de agradecer, que es mi trabajo, porque gracias a eso tengo un trabajo. [...] en el turno de la tarde trabajo en la administración... pero en la mañana, doy clases de danza, dí clases en primaria, en la Escuela de Educación Física, en La Salle. ¿Tengo o no tengo razón para agradecer muchísimo a la danza? (Bernardo, 2014).

[Pero] al jubilarme pues yo necesitaba hacer una actividad, y entonces voy al [grupo] y ahí encuentro ya formado, no lo formé yo, sino que ya estaba formado el grupo. Cuando llegué y quise

ser bailarín, de ahí, del grupo, y me aceptaron con la suerte de que no había maestro. Y me dijeron que si yo quería colaborar para ser la maestra del grupo, la instructora del grupo de danza y a partir de ahí, fue en el 2007, a partir de ahí estamos al frente del grupo (Diego, 2014).

Finalmente, una tercera opción de empleo, lo constituye un solo restaurante. Que tiene como programa, presentar además de bailes, algunas representaciones de los rituales de la tradición familiar, como el de cumpleaños. Este ritual consiste en coronar al festejado acompañándolo con un verso. Actualmente el grupo que actúa cada noche, sustituyó al grupo Pakal. Las diferencias con el dueño respecto de un posible aumento de salario, detonó la finalización del “acuerdo verbal” para bailar ahí.

Aunque no hay un estudio económico profundo, es evidente que las condiciones en que bailan los folkloristas no son las ideales. No solo deben bailar toda la semana, sino que época de vacaciones se duplica la jornada al igual que el salario. El grupo Pakal complementaba su ingreso con la propina de los comensales. Esta propina se acumula durante la semana y se distribuía al final de esta. Dado que el horario es nocturno, los bailarines deben pagar taxis para su traslado, lo que implicaba hasta un treinta por ciento de su ingreso diario. En caso de faltar un día, el propio bailarín debía reclutar un sustituto y a quien se le pagaba lo mismo que al de base (Pablo Gómez Oliveros⁵⁹, 2014).

El gusto por el baile explica en buena parte las relaciones laborales y afectivas que se establecían entre los integrantes del grupo Pakal. En una especie de escalafón, los relevos accedían a ser de base si eran constantes en las sustituciones. En caso de que un bailarín de base faltara en demasía, era sustituido por el relevo con más antigüedad.

59 Plática informal el 18 de noviembre de 2014. Informante de 24 años y seis años de experiencia. Formó parte del grupo Pakal durante tres años. Al mismo tiempo que pertenecía al Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla Gutiérrez.

La frase: *en este lugar no gano mucho, pero como me divierto*, frase con la que se identificaba el grupo, nos da una idea de cómo el trabajo del bailarín de folklor, está condicionado no únicamente por su gusto hacia la actividad dancística, sino también por el sistema económico que, negándole la posibilidad de un salario digno, aprovecha de la necesidad lúdica del cuerpo; de la necesidad del disfrute pleno de la vida, para someter ese disfrute de los artistas de los estratos sociales subalternos a las reglas del mercado laboral.

6.4. Representaciones de la danza

No hay duda, el bailarín de las agrupaciones de folklor, de Tuxtla, no confunde la danza con el baile. El argumento, que desde el punto de la definición radical, danza y baile significan lo mismo, no tiene sustento cuando se trata de la danza folklórica. Aunque el bailarín de folklor no lo pueda explicitar en forma oral, puesto que su formación es más empírica y esto, en el sentido estricto ha encarnado un saber práctico, las representaciones sobre la danza así lo evidencia. Además, la distinción que establece el bailarín entre danza y baile lo hace a través del cuerpo, pero también porque en su vida personal participa en los rituales religiosos, como danzante prehispánico y no como bailarín. Tal es caso de las fiestas guadalupanas en Tuxtla Gutiérrez y en Chiapa de Corzo en la Fiesta Grande como Parachico.

6.4.1. La tradición en ciernes.

Las danzas son consideradas como tradicionales, bajo el imaginario del nacionalismo mexicano. Aunque se debe aceptar que existe una gran tradición en el centro de la república concretamente en Querétaro, donde perviven organizaciones sólidas que han desarrollado una labor de difusión de las danzas y rituales prehispánicos prácticamente en todo el país. Son

estas las fuentes directas de los bailarines, que a través de las Asociaciones Nacionales, son capacitados en los Congresos. Esta circunstancia, de recibir información directa de los danzantes de esa región lo que le da fuerza a la representación de la danza como tradicional y religiosa. Además de que en el estado, y en Tuxtla y sus alrededores aún se conservan danzas que se observan en las fiestas patronales.

Por otro lado, los discursos de los directores de las agrupaciones independientes, sobre todo quienes han trascendido las fronteras del país, refuerzan el amor a estas danzas pues ellos han sentido en carne propia, el afecto que el público extranjero le dispensa a las representaciones prehispánicas. Prácticamente no hay grupo de danza que su repertorio adolezca de danzas. No importa de qué estado del país sea. En el discurso de los Directores-coreógrafos se repite constantemente la sentencia: *grupo que no tiene en su repertorio danzas es un grupo incompleto. Es más, imposible que se denomine grupo de danza.*

Adicionalmente, el énfasis que se hace de la expresión corporal y la exigencia en su ejecución, *la danza es para los fuertes*, contribuye al afecto que el bailarín desarrolla por su cuerpo. No todos tienen la fuerza para danzar.

6.4.2. La danza es cultura

Cuando se pregunta sobre el pasado de México en el ámbito dancístico, la referencia inmediata, son las danzas prehispánicas o en su defecto las danzas de moros o de conquista. Las danzas nos recuerdan que existieron otros distintos, pertenecientes a una cultura y que somos producto del pasado, el amor por la cultura de los que danzaban, florece. Es decir se concibe a la cultura como lo objetivo, lo que está definido, no como si se construyera continuamente.

Adicionalmente, la concepción de la danza como parte de la historia personal, implica también que la historia y la cultura nacional han encarnado en el bailarín de folklor y en ese sentido su cuerpo representa a los trozos de la historia y de la cultura. Trozos, no porque sea dispersa, sino porque representa a las diversas danzas de todo el país. Desde la parodia, que hace el Ballet Folklórico de México, de la danza del venado hasta la original *Danza de Calalá* de Suchiapa. Es evidente que los calificativos *parodia* y *original* dependen de la posición del hablante. En este caso, para los folkloristas y algunos nacionalistas, esencialistas, la danza del venado es una perversión, una deformación de la cultura *Yoreme*.

La cultura se encarnó en el cuerpo del bailarín a lo largo de años de repetición constante, en espacios y entornos de aprendizaje motivados por la búsqueda de identidad. Se ha encarnado a través de la imitación constante, horas de práctica y esfuerzos debidamente planeados, lo que echa por tierra la idea absurda de los académicos, de que la práctica de la danza folklórica es espontánea y artesanal.

Es el sentido de pertenencia, como todo ser humano, lo que impulsa a la práctica de la danza folklórica, entre otros aspectos:

[...] si me dieran a al elegir entre salsa, zumba, danzón, siempre voy a preferir la danza folklórica, porque [los bailes] son parte nuestra, ahí está plasmada toda la historia de nuestros pueblos, y al bailar lo como que uno lo siente y se vive. Bueno el que le gusta, lo disfruta. Y lo mismo [para] mí, cada baile se siente, se vive, hasta la música como si estuviera apropiada a la región. Es parte de nuestra historia la danza folklórica y pues yo siempre he dicho que en los programa de estudios de la primaria. A partir de la primaria debe ser una de las materias portantes la danza folklórica, porque es parte de nuestra historia y debe inculcarse mucho, es mas en los programas prefieren poner rondas y bailes modernos [y no] impulsan ahí nuestra danza folklórica. A mí me gusta mucho ver grupos de jovencitos, de muchachos y muchachas bailando folklor, me encanta y digo: “ojala no se pierda, que esa juventud la siga impulsando. Que no se pierda,

son nuestras raíces. La Secretaría de Educación debe de impulsar mucho la danza folklórica (Jorge, Fernando y Vladimir, 2014)

6.5. Representaciones del baile.

Al igual que el conocimiento sobre la danza, los bailarines de folklor, diferencian claramente el carácter lúdico del baile folklórico respecto de la danza. En todas las agrupaciones de danza folklórica aparece la alegría como representación por excelencia. ¿La alegría está en el juego de representar a otro? ¿O en el juego de la necesaria relación de pareja para ejecutar los bailes?

6.5.1. El juego de la alegría.

Parece que la alegría proviene de ambas circunstancias, la necesidad de compartir la vida en el disfrute y encuentro con el otro, jugar con el otro y también por representar a otro. En todo caso, hemos visto que los bailes folklóricos nacieron primero del juego de representar a otro. Pero, a diferencia del teatro donde el personaje es alguien ajeno al actor, en la danza folklórica quien representa al personaje, no es externo al bailarín, es el bailarín mismo que se asume como parte de la clase y de la cultura que baila o que representa. En el caso de Tuxtla Gutiérrez, hemos visto que ésta aseveración es sostenible todavía por los propios ejecutantes. Pero, históricamente, los bailes folklóricos nacieron imitando a las clases hegemónicas, tal es el caso de algunos de los bailes criollos y mestizos del norte del país. Contrariamente, en Chiapas, el proceso fue al revés, son los mestizos que se apropian de las expresiones de los sectores indígenas, tanto de la expresión corporal -aún se sostiene que se debe bailar como indígena, agachado, como ha sido la vida de los indígenas- como de la vestimenta.

Es decir, que el baile representa alegría porque ha nacido del juego de ser el *otro*. Nada más placentero que, bajo ciertas circunstancias, poner en juego mi cuerpo entero en favor del placer de moverlo sin la rigidez que la danza exige. El juego es pues el incentivador para la alegría, del juego que se encarna desde la infancia.

Para el caso de la práctica de los bailes folklóricos, en efecto, las estrategias didácticas y técnicas corporales que utilizan los directores-coreógrafos para enseñar, normalmente están relacionadas con las rondas infantiles y con juegos de pies y manos, además del lenguaje oral. Esto se debe a que, un porcentaje alto de los directores de grupos folklóricos está relacionado con la educación formal y un porcentaje, no definido, en la educación básica. Según Daniel (2014):

[...] mentiría si le dijera que el 100% [son profesores] pero pues, un 90% de los que conformamos la Asociación...sí están en docencia son maestros, le repito, maestros del Colegio de Bachilleres, maestros de Secundarias, o sea todo lo que tiene que ver con [educación] media superior y educación básica.

Pero la alegría, no es solo juego en el sentido infantil. Según Huitzinga (1957), el juego tiene que ver con el juego de la vida social:

[..] la conexión entre juego y cultura, nos permite no atender a todas las formas de juego [sino solo a los juegos sociales]. Podemos designarlos como las formas superiores del juego. Son más fáciles de describir que los juegos primarios de los niños [...] porque por su estructura están más desarrollados y articulados [...] tendremos que ocuparnos, pues, de competiciones y carreras, de exhibiciones y representaciones, de danzas y música de mascaradas y torneos (Huitzinga, 1957:19).

De aquí que la alegría del baile, tiene que ver con este juego social donde, puedo divertirme y moverme representando a otro, incluso burlándome de su expresión corporal, pero recreando con mi cuerpo nuevas formas de movimiento y de disfrute.

Pero además, la alegría del baile, no se obtiene únicamente del juego. También se encarna a partir de compartir con el otro, el tiempo y el espacio. En el baile folklórico *nadie juega solo* a menos que el coreógrafo lo imponga. Desde el momento de acercarse a la pareja el disfrute del contacto corporal y la exigencia de sincronización obligan a que el movimiento, el ritmo y el espacio de vida se compartan y se juegue de manera simultánea. La seguridad ontológica que proporciona el moverse, de jugar el mismo juego, de plegar el cuerpo al ritmo junto con el otro y confirmar la existencia, el éxtasis de la vida junto a otro, desencadena procesos de enamoramiento que no es más que una parte del juego social, el de comprometerse con la vida del otro. ¿Podría no expresar alegría este juego social tan serio? Parece que no, la alegría del baile está en el juego de compartir el mundo y la vida aunque sea por instantes. Por esto, no es difícil encontrar matrimonios o parejas consolidadas, en cada agrupación de danza folklórica.

6.5.2. Para jugar, la técnica

En definitiva no hay posibilidad de bailar sin una técnica. La técnica es inherente al movimiento humano. Cada actividad por lo tanto tiene una técnica específica. Las técnicas de un albañil, difieren sustancialmente de la de un campesino. El conocimiento del mundo en el que se está, en el que se Es, como *Ser en el mundo*, en gran medida depende de estas técnicas corporales para acercarse tanto al mundo de los objetos físicos como a objetos de conocimiento. La técnica de desplazamiento

horizontal, por ejemplo para ir al encuentro con los otros, es fundamental en el desarrollo de las relaciones interpersonales, en el micro-espacio por ejemplo.

Los bailes folklóricos -a diferencia de la danza en la que se enfatiza el movimiento de todo el cuerpo-, se caracterizan por las técnicas del zapateo. Pues son estos los que definen los estilos e incluso diferencian las culturas dancísticas. A tal grado es el acento en las técnicas de zapateo, que a decir de quienes han viajado a Festivales Mundiales de Folklor en Europa, sostienen que lo que más les atrae del folklor mexicano, es la fuerza del zapateo:

Pero lo que les llama la atención [a los europeos] es lo fuerte que hacemos nuestros pasos en México. Ningún grupo en todo el mundo hace los pasos fuertes como lo hacemos nosotros, en el caso de jarochos, de concheros, los huapangos, Jalisco, norte. Todo eso les llama la atención [...] Pero sí, la mayoría de los entrevistadores en televisión, en radio me hacían esas observaciones que qué bonito bailaba el grupo de México porque hacía los pasos muy fuertes y lo hacía diferenciarse de todos los demás países que bailan un poco fuerte igual los de Ecuador, los de Venezuela, pero no se compara con los de México, y México de veras que es maravilloso... (Abelardo, 2014)

Los zapateados veracruzanos y de huapango aparecen con mucha frecuencia exaltados en el discurso de los Directores-coreógrafos. Lo cual acentúa también el interés de los bailarines en esos tipos de baile. Evidentemente, además del discurso de los Directores-coreógrafos y el tiempo dedicado a la repetición de los pasos permiten que el gusto por esos bailes se haga carne en el cuerpo del bailarín, el gusto se encarna en la totalidad humana del bailarín, que a todas luces disfruta y presume en el escenario.

De aquí, que, asociado al baile, aparezcan palabras como control, dominio, precisión, habilidad, zapateo. Asimismo, al cumplir con estos requisitos permite que el bailarín disfrute el juego, la diversión y la alegría que representa el baile. Este

disfrute a su vez se exagera al poder compartir con la pareja su corporeidad. Para lograrlo, solo falta agregar los requisitos de control, coordinación, sincronización, acoplamiento, entre otros. Palabras que son parte del dominio de la jerga dancística que se refiere a los bailes folklóricos.

Capítulo 7

Veredas y desencuentro.

Tratar de asir el movimiento, es un intento vano. El movimiento solo puede ser descrito a partir de algo material. Esto es, solo puedo imaginarme una parábola si antes he tenido la experiencia de ver un objeto, o un dibujo ilustrando el movimiento. Pero el dibujo, en tanto tal, ya no es parábola sino dibujo de la parábola, el movimiento ya no es real, es solo una representación. Contrariamente, si lanzo una piedra, solo veré el movimiento en tanto se refiere a la descripción que se hace de la trayectoria del objeto; esa trayectoria es real, pero desaparece a cada fracción de segundo en que se desplaza la piedra; la parábola solo permanece en la memoria de quien vio a la piedra en movimiento.

Algo semejante ocurre con la danza, solo existe en el momento en que se ejecuta, pero como todo movimiento, también desaparece cada nanosegundo. Después sólo es memoria, recuerdo, evocación. Pero a diferencia de la piedra, que no tiene movimiento propio ni memoria, el cuerpo humano, el del bailarín sí lo tiene, por eso es él quien produce, crea, transforma, interpreta, re-crea una y otra vez y cada vez de distinta manera, el movimiento. He aquí el primer escollo que habría que sortear en el análisis de la danza folklórica en particular. ¿Cómo narrar aquello que no existe, aquello que siempre está en permanente movimiento y desapareciendo, pero que está reproduciéndose como una luz intermitente?

7.1. El recorrido.

Esta condición, la de desaparecer permanentemente nos obligó a buscar elementos teóricos, epistemológicos

y metodológicos pertinentes para el abordaje de la danza folklórica. Esta fugacidad de la danza, nos obligó hacer el recorrido histórico, para comprender porque los cuerpos y las danzas para el caso de Chiapas, en la región de Tuxtla sobre todo, son de un modo y no de otro. Es decir el movimiento de las danzas y bailes se hacen memoria encarnada a través del proceso de enseñanza tanto verbal, como de repetición mecánica. De tal modo que el recorrido histórico habría que hacerlo, dada la evidente fugacidad del movimiento, para saber cómo se llegó a la expresión corporal y del vestuario asociados a la danza, pero más a los bailes de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

En este empeño, después de las primeras lecturas en la construcción del Estado del Arte, fueron apareciendo algunos discursos recurrentes en los textos académicos y vacíos de información. Es decir, de la danza folklórica se habla poco y el discurso, escaso, es para denostarla. El discurso más recurrente, es que la danza folklórica es artesanía y no arte. Discurso que se ha encarnado en algunos bailarines de corte académico con quienes en el transcurso de la investigación conversé incidentalmente en alguna conferencia. Otro discurso recurrente es que la danza folklórica actual, constituye una deformación perversa de las danzas originarias.

Estos hallazgos orientaron el replanteamiento de la investigación hacia la práctica de la danza folklórica y no sobre el significado de ella. Esto a su vez nos obligó a la búsqueda de una mirada distinta de la historia en general y de la danza en particular, distinta a la que repite una y otra vez el discurso del arte por el arte mismo. La Teoría del Control Cultural de Guillermo Bonfil Batalla vino en nuestra ayuda para comprender que la danza es parte fundamental de un tejido cuyos hilos son la economía, la historia, la política, entre otras ciencias.

Por otro lado, la importancia de la danza reside en que representa la encarnación de la cultura, es decir la cultura hecha

cuerpo y este, es quien expresa la dinámica social. Esta última consideración, agregó al análisis de la danza folklórica el elemento de la corporeidad. Esta nueva cuestión, enriqueció el interés de la investigación; ya no se trataba entonces solo de saber sobre la historia de la danza. La historia habría que reinterpretarla a partir de las condiciones, en que el ser humano, es decir corporeidad, ha generado las expresiones dancísticas en Abya-Yala, en México, en Chiapas y en Tuxtla Gutiérrez en particular. La corriente de pensamiento denominado Pensamiento Crítico de América Latina, vino a complementar a la teoría del control cultural para reinterpretar la historia de la danza con una mirada distinta a la occidental. Además, la necesidad de ilustrar la dinámica social sobre la corporeidad, nos orilló a considerar, siempre desde el plano sociológico, La Teoría de la Estructuración, La Teoría del Campo y La Teoría de la Biopolítica.

Las teorías arriba citadas, asimismo, posibilitaron replantear en el plano epistemológico, tanto el análisis de la historia como el proceso metodológico. En ambos casos, resultó imposible permanecer al margen de los procesos. La consideración epistemológica de considerar al cuerpo como una construcción social y a la danza como reflejo de este proceso, nos incluyó tanto a los informantes como a un servidor en tanto actores del proceso histórico de lo que cada fin de semana hacemos; danzar.

El fundamento epistemológico, entonces nos orientó hacia la Fenomenología de Alfred Schütz, esto es, de la filosofía de la vida cotidiana, capaz de explicar el sentido de este mundo de vida de una manera rigurosamente científica. Este mundo vital, la vida diaria, nos enfrenta a constantes interacciones cara a cara con otros y donde podemos aprender de nosotros mismos y de la vida social. De ello se desprende que el estudio de la interacción social que se da en la vida cotidiana de la danza folklórica, nos iluminó aspectos significativos del discurso de los Directores-coreógrafos, y de la historia contada por ellos y vivida por quien realizó la investigación. Entre los discursos más significativos,

por supuesto, está el del sentido de identidad que construye la práctica de la danza folklórica y la territorialización de la práctica como fundamento de la ubicuidad de la cultura dancística.

En el plano metodológico, era necesario pues, escuchar la historia de la danza folklórica de Tuxtla Gutiérrez desde los agentes; Directores-coreógrafos y bailarines, pero también se requería alguien que tuviese el tiempo suficiente para cumplir con las condiciones o bases de la fenomenología: una, establecer una relación física y temporal, entre los seres humanos, en este caso con los agentes, pues es en el trascurso de la vida cotidiana que se aprenden las tipificaciones que guían las acciones; dos, la necesidad de establecer una relación cercana con los *sucesores*, sobre los que eventualmente podría tener influencia en el futuro -en este caso el investigador fue discípulo durante tres lustros de Directores-coreógrafos de la corriente no académica de la danza folklórica- y tres, la relación con los *contemporáneos*. Los contemporáneos, con quienes se comparte la vida, son con los que incluso se envejece, es decir, se comparte tiempo y espacio, en este caso, el investigador, no solo fue compañero de los bailarines informantes, sino que en algunos casos fue su profesor, en la formación profesional distinta a la danza folklórica.

Esta última situación, la de compartir espacio de vida, resolvió el reto metodológico de encontrar alguien que comprendiera el mundo de vida de los bailarines. Pues se necesitaba establecer una relación cara a cara y con quienes se comparte, como en el caso de las agrupaciones de danza folklórica regional; conocimiento a mano, objetos y actitudes comunes, es decir, tipificaciones. Este aspecto de la vida cotidiana, la *relación con los asociados*, es lo que le da sentido a los discursos, pues éstos siempre van en referencia, a la construcción que también el *Otro* ha hecho, bajo la presunción de la *reciprocidad de perspectivas*. Esto vino a complementar el trabajo de campo sobre las representaciones sociales. Pues estas son construcciones simbólicas del pensamiento de sentido

común; que surgen de las prácticas recurrentes de los actores en interacción; que les permite interpretar el mundo en el que viven; que constituyen un elemento crucial en las predisposiciones a actuar de los sujetos; que, por lo tanto, orientan la acción; que dependen o al menos están estrechamente relacionadas con las posiciones y pertenencias de clase y las actividades de los sujetos, o sea que son parte de lo que Bourdieu llamó *habitus*.

Por otro lado, la estancia del ser humano en el mundo, sólo puede comprenderse en la medida en que ha interiorizado los conceptos, reglas y ritos del contexto social. En este caso, la influencia del contexto dancístico que ha encarnado, interiorizado, el bailarín pudo objetivarse, ponerla de manifiesto a través del diálogo. En tal sentido, insisto, la posibilidad de establecer un diálogo franco y abierto con los agentes-participantes, fue posible gracias a la convivencia con ellos.

En términos de la fenomenología de Schütz, esto significa que el investigador y los agentes-participantes deben ser contemporáneos asociados. Esto es, para saber del mundo, siempre se necesitará de alguien con quien se haya compartido la explicación del mundo. El diálogo es inevitable, el mundo solo adquiere significación para el ser humano, cuando tal significación es compartida.

7.2. Los hallazgos

En el plano de los hallazgos, la Teoría del Control Cultural y el Pensamiento Crítico de América Latina complementaron la reinterpretación del discurso tanto de los textos escritos sobre la danza folklórica, como de los discursos de la historia en general. Pues la idea de analizar la danza folklórica como arte y desde la técnica perdió fuerza y se fortaleció el análisis como práctica social y como resultado de la historia en general, dado el carácter corpóreo de la danza. Es decir se intensificó el deseo de exponer

la historia de la danza no desde la danza misma, sino desde la historia del ser humano integral, es decir corporeidad.

En este sentido, podemos asegurar que, en el análisis histórico la danza folklórica, como práctica social, salió a flote el carácter impositivo de la estética occidental. Esta imposición ha invisibilizado a la danza folklórica. Esta invisibilización se ha visto reflejada en la idea falsa de que únicamente el ballet clásico y las danzas modernas y contemporáneas sean considerados como arte. En este sentido, se admira al arte de la Danza Folklórica Rusa por ejemplo; pero se hace escarnio del Ballet Folklórico de México.

Contrariamente a lo que se sostiene en múltiples publicaciones, *el origen del ballet es subalterno*. La burguesía occidental en ascenso, que controló los procesos de producción tanto material como simbólica también trató de borrar su origen subalterno y avergonzándose de su origen, exaltó aquello a lo que aspiraba: ser noble. El hecho de tener que pagar para aprender arte, financiar o convertirse en mecenas permitió a la burguesía imponer su gusto y con esto maquillar su pasado prosaico. Maquillaje que sirvió para que la danza se analizara precisamente, solo desde el arte culto y no desde el análisis social. Parafraseando a Bonfil Batalla, podríamos aseverar que la burguesía occidental, al igual que el indígena de México que se desindianizó, el burgués europeo se *descampesinó* y se *desvillanizó* para poder construir su propia historia pero sin contenerse en ella.

En este orden de ideas, el carácter subalterno de lo folklórico, se debe entender solo desde la mirada de la modernidad. Pues la folklorización, como lo referente a las clases bajas, solo tiene sentido desde la mirada de occidente, sobre todo en la danza folklórica, dado que las danzas prehispánicas eran practicadas por la nobleza sacerdotal y guerrera y en menor proporción por las clases subalternas. En México se dio un

proceso inverso al europeo. Mientras allá las danzas campesinas y villanas *se les deformó* para convertirlas en Ballet; en México: a las danzas nobles se les *degradó* a lo folklórico, lo que representa la imposición ideológica europea. A tal grado ha calado esta imposición a lo largo de 500 años que aún se mantiene esta mirada y por supuesto que se refleja en la actitud de la población en general respecto a la práctica de la danza en general.

En este mismo sentido, la casta criolla en México, ha impuesto a sangre y fuego, el sentido de pertenencia a través del nacionalismo. En este proceso, los criollos exaltaron el pasado indígena, es decir el México profundo. De aquí que para el caso de Chiapas, en el ámbito de la cultura dancística, el nacionalismo, que se replicó en los años veinte a nivel nacional, se reimplantó a partir de los años cincuenta a través del rescate. Es decir que la historia de la danza en Tuxtla Gutiérrez y en Chiapas, solo puede explicarse a partir del *proceso de apropiación de elementos culturales* por parte de los criollos y mestizos. Lo cual no significa que el sentimiento de identidad nacional sea falso, sino que está enraizado en el proceso histórico de homogenización cultural conocido como mestizaje. En efecto, nada más mestizo que los bailes folklóricos chiapanecos.

En el plano nacional, el Ballet Folklórico de México, al igual que el Mariachi, se convirtió en el modelo de la cultura nacional, es decir se asume como representación de las danzas autóctonas de México. Independientemente que reproduzca o no la autenticidad de las expresiones dancísticas autóctonas, este Ballet se convierte en modelo de los llamados ballets folklóricos actuales. Se impone así un *proceso de estilización* que al igual que el ballet de 1661 europeo, transforma las expresiones populares. La imposición del arte dancístico europeo se legitimó al ser expuesto en el Palacio de Bellas Artes. Se legitimó también la imposición del concepto de *belleza corporal* en las danzas autóctonas; no más cuerpos prietos, obesos, enjutos, diminutos, desnutridos como los verdaderos danzantes. Los criollos

impusieron así, no solo el liberalismo económico, sino también su gusto estético vestido de nacionalismo.

Otro concepto, que se resignificó en el transcurso del análisis del origen de los bailes de Chiapas, fue el del rescate. Para el caso de las danzas, es falso el proceso de rescate porque solo quien tenía técnicas corporales de la academia se encargaron de la copia o recreación del movimiento. Pero como ya apuntábamos al inicio de estos hallazgos, no se puede reproducir el movimiento. En la danza menos, el copista nunca podrá sentir y reproducir el sentido pleno de la danza, porque el sentido pleno no es solo la técnica, ni el vestuario, ni la música. Es, además de todo esto, el sentido de la vida y este, está construido desde un contexto social e histórico tan distinto que, quien *rescata*, difícilmente comprenderá.

De este modo, la intencionalidad del rescate para fortalecer el nacionalismo criollo y mestizo, privilegió a quienes tenían las técnicas corporales desarrolladas para la danza artística o escénica y se les contrató en las escuelas de instrucción pública. Es decir desde el inicio se impuso las técnicas occidentales acorde con la ideología criolla o del México imaginario. De ahí que el rescate de las danzas para los nacionalistas les parezca una perversión lo que hacen los ballets folklóricos. Así pues, las técnicas corporales desarrolladas en el contexto académico, no podrían rescatar nada original. El simple hecho de imitarles transforma de manera irremediable tanto la forma como el sentido del movimiento. Porque este, el movimiento, se integra a un ser humano distinto, con un *habitus* y en consecuencia con un sentido práctico distinto.

Lo anterior da pie, para afirmar que la identidad local ha creado también una actitud de indiferencia por la cultura dancística de Chiapas. A veces los bailarines y los directores-coreógrafos, evidencian su gusto por otras manifestaciones dancísticas pertenecientes a otras regiones del país. Esto se ha

traducido en que los cierres del programa, cuando se festeja el aniversario de la agrupación, no se escenifiquen con bailes chiapanecos, salvo contadas excepciones. Normalmente los cierres son con bailes donde el zapateo fuerte, las habilidades de equilibrio o uso del machete la dan el carácter de espectacularidad.

El hecho de que nunca se cierre con una danza, y menos de Chiapas, también evidencia el racismo cultural. No se puede cerrar un programa dancístico con lo que no está en el gusto -en términos de Bourdieu-. En general, los bailarines urbanos *están desindianizados*, no solo por el gusto, sino porque no hay evidencias de que integrantes de las etnias indígenas participen en las agrupaciones dancísticas. En el transcurso de la investigación, uno de los Directores-coreógrafos, negó que un indígena participara en su agrupación, pese a que en la aplicación del cuestionario, una semana antes, el integrante sostuvo ser indígena y portaba el uniforme de la agrupación.

Una prueba más del proceso de *apropiación* de los mestizos de la cultura indígena, pero no de correspondencia como clase subalterna, lo constituye el gusto por los bailes no indígenas. Lo cual significa un reflejo de la *contradicción del mestizo*, de su conflicto. Se entusiasma cuando baila sonos de Jalisco, que se nos ha impuesto como representativo de México. El mestizo acepta la imagen criolla a través de la cultura dancística, el mariachi y jarabe tapatío, -y tuvo que venir una rusa para institucionalizarla y darle el carácter de nacional- que no es más que el gusto de la clase criolla.

Lo anterior no significa que el bailarín esté consciente de ello, la contradicción es expresión del proceso de enseñanza de la danza folklórica y del discurso de los directores. Es decir se ha encarnado desde el propio proceso de creación de los bailes. Los bailes de Chiapas son sencillos porque el indígena es sencillo, desde la mirada occidental, en su manera de vivir. Por tanto, es

difícil expresar los bailes de Chiapas, porque tiene que hacerse con todo el cuerpo, dado que no tiene exigencia técnicas de zapateos o de filigrana. Pero también es difícil expresarlo, interpretarlos, porque precisamente, el cuerpo del bailarín urbano no es de indígena; no se puede expresar lo que no está en el *gusto*...ser indígena.

7.3. El desencuentro

La representación de la identidad chiapaneca y tuxtleca a través de los bailes y danzas está atravesada por la historia del folklor dancístico, sobre todo por los bailes, por un lado y, por otro, por la visión esencialista de la cultura dancística. Visión esencialista que aún mantienen los académicos de la danza y buena parte de los directores de las agrupaciones independientes que, como ya vimos, proceden de grupos sociales subalternos.

Se sabe también, que las representaciones sociales, al igual que el *habitus*, se encarna en los agentes a través *del sentido práctico*⁶⁰ y del *disciplinamiento*, procesos fundamentales para la práctica de la danza folklórica. Por lo que, a menudo pueden encontrarse contradicciones entre el discurso de los agentes y su práctica dancística: aunque el origen del agente sea de una posición social subalterna, la imposibilidad de encontrar en el área urbana lo auténtico -en función de la visión esencialista, occidental- desprecia la creación de bailes folklóricos e incluso a las expresiones dancísticas, es decir danza, en el sentido

60 Bourdieu (2009), creador del término, define al sentido práctico como: la necesidad social vuelta naturaleza, convertida en esquemas motrices y automatismos corporales, es lo que hace que las prácticas, en y por aquello que permanece en ellas oscura a los ojos de quien las producen y en lo que se revelan los principios transubjetivos de su producción, sean sensatas, vale decir habitadas por un sentido común. Precisamente porque los agentes no saben nunca completamente lo que hacen, lo que hacen tiene más sentido del que ellos saben [...] Todos los órdenes sociales sacan partido sistemáticamente de la disposición del cuerpo y del lenguaje para funcionar como depósitos de pensamientos diferentes, que podrán ser detonados a distancia y con efecto retardado, por el solo hecho de volver a colocar el cuerpo en una postura global apropiada para evocar los sentimientos y los pensamientos que le están asociados, en uno de esos estados inductores del cuerpo que, como bien lo saben los actores, hacen surgir estados del alma (Bourdieu; 111-112).

religioso. Se da así en los Directores-coreógrafos y bailarines, una contradicción, un conflicto interno o angustia existencial. Tal conflicto es similar al que se expresa de manera amplia y social entre el proyecto del México Profundo, que ha sido y sigue siendo excluido, y el proyecto del México Imaginario.

Veamos con detenimiento esta contradicción, cómo se generó históricamente. Por un lado, en los años cuarenta en Tuxtla se reinicia el movimiento nacionalista; los íconos actuales de la identidad cultural de Chiapas ya estaban definidos: la marimba y el traje de Chiapaneca que, -al igual que el mariachi y el charro impuesto por Porfirio Díaz- se convirtieron en la imagen de Chiapas en un acto oficial. En el caso de Chiapas, se trató del acto inaugural del Monumento a la Bandera en 1943. A partir de este hecho, se instauró en los actos oficiales y en las escuelas de nivel básico del sistema estatal, el uso de la música de marimba (Raúl Mendoza Vera , 2015).

Por otro lado el flujo migratorio desde los años cuarenta, cuando la ciudad empezó a modernizarse, propició que el gusto por la marimba se multiplicara; los nuevos habitantes se aferraron a las costumbres ciudadinas. La marimba se escuchaba en el único salón de baile, el Casino Tuxtleco, lugar de esparcimiento de los mestizos y criollos, no de indígenas. Para estas alturas de la historia de los bailes chiapanecos, la marimba ya había sustituido al tambor y carrizo indígenas.

En efecto, Según Mendoza (*ibid*, 127), “para 1950 la marimba orquesta reinaba en Chiapas, no había fiesta en donde no estuviera presente, desplazó a la jaranita, al tambor y pito zoque, los cuales quedaron reducidos a ciertos bailes y a la ceremonia religiosa”. Es decir, que el instrumento musical ya estaba enraizado en el gusto de una población, que buscaba su identidad, pues la población originaria, estaba en franco retroceso tanto territorialmente como culturalmente; la etnia zoque. Así pues, incluso danzas y bailes con música de tambor

y carrizo fueron trasladados a la marimba, como es el caso de Los Parachicos y del *Tonguy Etzé*, entre otros. Actualmente las agrupaciones urbanas de danza folklórica, en muy raras ocasiones recurren a la musicalización original con tambor y carrizo, pese a que las recreaciones bailables pueden ejecutarse con los dos arreglos musicales.

En consecuencia, la búsqueda de identidad de los mestizos, fue coronada con las creaciones dancísticas -aunque más de bailes- de los dos pilares de la danza folklórica en Chiapas: Martha Arévalo Osorio y Silvia Beatriz Maza Solís. Las creaciones y recreaciones de los bailes y danzas en Chiapas, son realizadas precisamente cuando la modernidad se acentúa en Tuxtla Gutiérrez y las técnicas académicas encarnadas en las profesoras, orientan la construcción de la expresión corporal de los bailes folklóricos chiapanecos, pero sobre todo de Tuxtla Gutiérrez.

No obstante, faltaba cubrir la corporeidad, la expresión corporal, el sentido del baile. Había que *inventar* nuevos bailes y con materiales pertenecientes a la cultura regional y local. ¿Pero, cuál era la cultura regional y cultura local, de Tuxtla Gutiérrez? ¿La de los indios zoques? La de los descendientes de los criollos? ¿La de los mestizos, llegados del campo? ¿La de los indios desindianizados, llegados del interior de Chiapas?

La respuesta a estas interrogantes se encuentra en el proceso de apropiación de los elementos de la cultura indígena; de su vestimenta y de la expresión corporal, que incluso fue modificada. De este modo, en las expresiones dancísticas creadas en los inicios de la década de los años cincuenta del siglo XX en Chiapas, nos permite asegurar que, a diferencia de los bailes del norte del país, donde predomina el criollismo, en Tuxtla Gutiérrez, la fusión de las técnicas académicas de la cultura occidental y las expresiones corporales y vestimenta indígenas, generaron un mestizaje de la expresión dancística folklórica. En

concordancia con esta apropiación, se consumó la imposición del gusto de los mestizos y criollos en las expresiones bailables y en menor medida, en las danzables.

Por consiguiente, el proceso de apropiación generó, la contradicción ya señalada más arriba: los bailarines provienen y se adscriben a los sectores subalternos y se asumen como representantes del folklor, es decir del pueblo; sin embargo, las expresiones dancísticas, las del pueblo chiapaneco, no han sido consideradas dignas de un cierre de programa. Incluso, una de las agrupaciones cuyo fundador llevó al escenario un programa únicamente de bailes chiapanecos y que, en consecuencia, se ha asumido como la agrupación con mayor del repertorio Chiapaneco, en la última representación cerró el programa con bailes de otras entidades del país.

Adicionalmente, existe una invisibilización de la cultura dancística indígena. Invisibilización comprensible, pero no justificable, si asumimos que en México y Chiapas, se ha negado siempre la indianidad. Al llegar a la ciudad, los sectores subalternos se fueron desindianizando, sobre todo a través de la educación básica, donde lo indígena solo existe en la biografía de Benito Juárez. La cultura indígena se mira de reojo; soslayo incómodo porque en este caso, mirar de ese modo, implica mirarse a sí mismo⁶¹.

La invisibilización de la cultura indígena de Chiapas, en las prácticas dancísticas de las agrupaciones, no solo se evidencia porque nunca cierran un programa con una danza indígena. Sino también porque se explicita en los discursos que acompañan la sistematización y repetición de las técnicas durante los ensayos.⁶²

61 Según estudios genómicos, "El mestizo mexicano presenta una mezcla de genes caucásicos, indígenas y negroides, siendo el componente indígena mayor al 50 por ciento, esto dependiendo de la región del país que se trate" (Carmen Báez, 2014).

62 Los más de veinticinco años de estar en el medio dancístico folklórico, me han permitido participar como bailarín en cinco de las agrupaciones participantes de esta investigación, he colaborado en un Congreso Nacional de Danza y he fundado y dirigido el grupo Olín Tihax. Esta experiencia me ha permitido

Veamos primero el caso de los bailes. En la enseñanza de los bailes de Tuxtla y en general de Chiapas, los Directores-coreógrafos han debilitado el sentido de pertenencia a la cultura de Tuxtla o de Chiapas, en dos aspectos: 1) por el tiempo que se les dedica en los ensayos cotidianos y, 2) a través del discurso hacia los bailarines aprendices o nuevos. El primer aspecto se evidencia en el tiempo mínimo que les dedica a los expresiones dancísticas locales, incluso pueden pasar semanas sin ensayarlas, a menos que haya una presentación importante en puerta, en este caso, se ensayan hasta con un día de antelación; en el segundo aspecto, frases como: *los bailes de Chiapas son creados y los bailes de Chiapas son muy fáciles, son pasos muy sencillos y cualquiera lo puede bailar* provocan que el aprendiz, el nuevo, interiorice estas verdades a tal grado que cuando se acerca alguna representación folklórica, manifiesten abiertamente con sus pares, frases como: *ojalá que me metan a un cuadro aunque sea de Chiapas*. En algunos casos, los propios compañeros de los nuevos reproducen el desdén por los bailes al aseverar que: *aunque no te guste [los bailes de] Chiapas...si quieres viajar, apréndelos*. Según el director de una agrupación:

[...] el bailarín baila todo lo que le pongas, menos Chiapas, es el poco gusto que le tienen al estado; pero no es culpa del bailarín, es culpa de nosotros los que exponemos adelante. Estoy hablando de los directores, los maestros, todos ellos, ¿por qué? porque cada vez que vas a poner un baile, si es un [bailarín] principiante lo primero que dices Chiapas, póngale Chiapas; entonces, vamos haciendo a Chiapas como lo más suavcito, lo más tranquilo, entonces el bailarín cada vez que le pones Chiapas, es como si le estuvieras diciendo tú no sabes bailar, así que con eso te vas a conformar; por lo tanto, Chiapas es uno de los bailes que menos quieren los bailarines. (Claudio, 2014).

percibir la discriminación tanto hacia las personas como a las expresiones de las danzas de origen indígena. En el proceso de este trabajo, uno de los directores-coreógrafos negó tener en su grupo a un bailarín de origen indígena, pese a que una semana antes el bailarín tenía puesto el uniforme del grupo. La procedencia del bailarín fue corroborada a través del cuestionario y una plática informal, pues había sido compañero mío en una agrupación de danza ya desaparecida.

En el segundo caso, de las danzas, es más evidente que el proceso de espectacularización de las expresiones dancísticas ha obligado tanto a la transformación de la expresión corporal, como su inclusión al inicio de los programas. En este sentido la mayoría de los Directores-coreógrafos coinciden en que la danza folklórica, se ha convertido en un espectáculo, se tiene que editar. Pues las danzas son muy monótonas, lentas y el público se dormiría si se recreara según el contexto natural y festivo.

Las danzas son más místicas, son más religiosas, ellos tienen un patrón si, por ejemplo un Son puede durar hasta dos o tres horas, [pero] a lo largo del espectáculo dices ¡bueno! cinco minutos nada más y si son veinte sones. [Pues si] nada más quiero cinco sones de veinte minutos, ya lo conviertes en veinte minutos lo que pueden ser horas enteras, pierde sentido la danza en un escenario [...] El director, eh, si quiere tener un público eso es triste, lo que voy a decir, pero es la verdad, si un grupo quiere llevar gente a un teatro, [puede] abrir un evento muy bonito con una danza muy sencilla que, que tiene su contexto, su significado y su valor, pero a la segunda y a la tercera ya el público se empieza a dormir[...] la creencia de ellos es que agarrar una fruta les va a traer buena cosecha, eso no lo podemos traer nosotros al escenario porque no lo van a... la gente se va aburrir viendo diez o quince minutos dando vuelta y vuelta y vuelta o ver la danza del torito, que nada más están los señores así y al final se suben un torito y se empiezan a aventar, después de diez o quince de estar haciendo eso...nadie lo quiere llevar al escenario porque no va a resultar [...] Bailamos para un público y por consiguiente el público tiene que ver en un escenario cómodamente sentado, lo que sucede en el pueblo pero ya a través de una técnica, a través de respeto de las reglas del escenario y todos los elementos que conforman; entonces, no puede ser posible que yo baile como baila el pueblo, no, porque entonces simplemente no estoy haciendo lo que me corresponde hacer como bailarín y como director de un grupo, que estoy haciendo es presentar lo mismo pero con técnica[...] corporal y técnica de desplazamiento y escénica específicamente (Norberto,2014; Matuz; 2015;Ernesto, 2014 y César, 2014)

En consecuencia, la apropiación de los elementos culturales indígenas, la invisibilización de sus expresiones y la imposición de las técnicas de Occidente en el proceso de creación, sobre todo

de los bailes, posibilitó que la identidad del criollo y del mestizo se objetivara en la vestimenta de la etnia zoque. Misma que hoy día, solo aparece en las fiestas patronales, en las camisas de las mujeres mestizas y de los estratos subalternos de la tercera edad. Aunque puede observarse también en la periferia de Tuxtla Gutiérrez en los días festivos, los domingos de misa o en los mercados públicos.

Finalmente, respecto al proceso de mercantilización, esta no ha impactado en la restricción de la corporeidad de los bailarines de las agrupaciones independientes. Sin embargo, en cuanto a las expresiones corporales si ha habido un *avance* hacia la espectacularización. Los Directores-coreógrafos aceptan que los bailes se deben hacer más atractivos para llamar la atención y llenar el teatro. En términos de la homogeneización de la expresión corporal, solo se hallan en ese proceso los bailes folklóricos. Durante el trabajo de observación en campo, en una misma función de danza con seis agrupaciones participantes, solo una logró expresar con los gritos la diferencia entre una región y otra. Los restantes emitían el mismo sonido de júbilo, aunque bailasen un baile chiapaneco, sones de Jalisco, un huapango, un son jarocho o una polka de Nuevo León. Esto parece ser producto del intercambio permanente, a visita recíproca, entre las agrupaciones independientes; una de las posibilidades que tienen para viajar, conocer y ampliar el repertorio.

Fuentes consultadas

- Abric, Jean-Claude. (2004). *Prácticas sociales y representaciones*. México, D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Alamilla Vázquez, Víctor Manuel (2016). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (enero 11 de 2016). Director del Ballet Folklórico Matzá.
- Alemany Lázaro, María José (2013). *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*. Valencia: Piles. Editorial de música a.C.
- Ángel Maya, Augusto (2015). *La fragilidad ambiental de la cultura. Historia y medio ambiente*. Recuperado el 10 de Abril de 2015, de www.augustoangelmaya.com: http://augustoangelmaya.com/images/obras/fragilidad_ambiental_de_la_cultura.pdf
- Aquino Nangusé, María Magdalena. *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (julio 23 de 2014). Directora del Grupo de danza de jubilados y pensionados del ISSSTE.
- Arellano Chávez, Josefina. (2009). *Danza folklórica Mexicana en educación básica*. México D.F.: Trillas.
- Arévalo Osorio, Martha. (2010). *Danzas y bailes del estado de Chiapas. Monografías*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.: UNACH.
- Arriaga, Guillermo (2008). *La época de oro de la danza moderna mexicana*. México D.F.: CONACULTA.
- Aulestia, Patricia (2013). *Historias Alucinantes de un mundo ecléctico. La danza en México 1910-1939*. México D.F.: Impresos Chavez.
- Ávila Jiménez, Norma. (1985). Cursos Intensivos de Primavera 1985. Impulso a la investigación de la danza folklórica. *Boletín informativo del Centro de información y Documentación de la Danza 06*, 23-26. México D.F.

- Báez, Carmen. (16 de Diciembre de 2014). *Investigación genómica: ¿Por qué los mexicanos somos mas vulnerables a la aterosclerosis?*. Disponible en <http://www.conacytprensa.mx/index.php/ciencia/salud/624-nota-12-dic-estudian-marcadores-geneticos-que-conllevan-al-desarrollo-de-la-enfermedad-arterial-coronaria> (21/12/2014).
- Barrios García, Gabriela Guadalupe (13 de abril de 2013). *La danza folclórica en la escuela y en el escenario*. Disponible en <http://desmesuradas.com/2013/la-danza-folclorica-en-la-escuela-y-en-el-escenario/> (13/04/2013).
- Bartolomé, Miguel Alberto (2004). "Identidad, religión, rituales y palabra. El arte de los pueblos indígenas", en *Patrimonio cultural, oral e inmaterial. La discusión está abierta. Antología de textos*. Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 9, Conaculta, México.
- Batjin, Mijail. (1987). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Bautista Domínguez, Guadalupe. *Diálogo Temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (septiembre 26 de 2014). Directora de la Compañía Folklórica Cadox.
- Berman, Sabina (2016). "El abanico de Juan Gabriel", en *Proceso*. Núm. 2082, 18 de septiembre, México. Disponible en: [tpp://www.proceso.com.mx/45512/abanico-juan-gabriel](http://www.proceso.com.mx/45512/abanico-juan-gabriel).
- Berger, Peter , y Thomas Luckmann. (2006). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu/editores.
- (1984). *Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 01*. México D.F.: SEP, INBA, CID Danza.
- (1987). *Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 14*. SEP, INBA, CID Danza.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1991). *La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos*. (U. d. Colima, Ed.) Estudios

sobre las Culturas Contemporáneas, IV(12), 165-204.

——— (2014). *México Profundo. Una civilización negada*. México D.F.: DeBOLS!LLO.

Bourdieu, Pierre. (2004). *El baile de los solteros*. Barcelona: Anagrama.

——— (2007). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama S.A.

——— (2009). *El sentido práctico*. México D.F.: Siglo XXI.

Burman, Edward. (1993). *Los secretos de la Inquisición*. México D.F.: Roca.

Cámara, Elizabeth (2008). De la danza tradicional a la folclórica y a los “ballets folclóricos”: la aplicación de nuevos enfoques a la solución de nuevos problemas. En C. I. Silva Argueta, *Por los senderos de la danza* (págs. 167-179). México D.F.: UNAM.

Campobello, Nellie y Gloria Campobello (1940). *Ritmos indígenas de México*. México D.F.: Oficina Editora Popular.

Campo-Redondo, María Susana y Catalina Labarca Reverol, C. (2009). La teoría fundamentada en el estudio empírico de las representaciones sociales: un caso sobre el rol orientador del docente. *Opción. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 41-54.

Cardona Patricia y otros (1985). “Reconocimiento” Grupos independientes 1985. *Cuadernos del CID Danza, números nueve y diez*. México D.F.: CID Danza/INBA/SEP.

Castoriadis, Cornelius. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México D.F.: Tusquets Editores.

Cerón Ruiz , Miguel Ángel. (1985). La danza prehispánica y su reconstrucción. *Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 02*, 14-15.

- Cirese, Alberto Mario. (1997). *Cultura hegemónica y cultura subalterna*. México D.F.: UAEM.
- Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (1997). *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Correo de la UNESCO. México.
- Córdova, Fray Matías De. (1989). El problema del indio (1797). *Lecturas Chiapanecas*, 1, 103-121. (C. López Sánchez, Recopilador) México D.F.: Miguél Ángel Porrúa.
- Córdova, Marcelo. (2010). *La cirugía estética como práctica sociocultural distintiva: un lacerante encuentro entre corporeidad e imaginario social* Disponible en <http://search.ebscohost.com/loginfile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=18528759&AN=57086144&h=CHKTAPskRVkGstmBWwkR8AphsXnR411eeYniRVJSwlcj8pupcECrt4GnGa0dp6yo1fJdnrEAZv2kVIK3dyMB%2BQ%3D%3D&crl=c> (23/02/2014)
- Corzo, Alejandro C. (1999). *Chiapas: voces desde la danza*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Dallal, Alberto (1976). Danza como lenguaje: danza como expresión: algunas consideraciones teóricas. *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, XIII(46), 141-157.
- (1983). *La danza contra la muerte*. Mexico D.F.: UNAM.
- (1986). El estudio de la religiosidad en las danzas indígenas. *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas*, XIV(55), 215-225.
- (1987). *El "dancing" mexicano*. Mexico D.F.: Oasis-SEP.
- (Diciembre de 1998). Procesos espontáneos y procesos inducidos en el arte dancístico. *Revista de la Universidad de México*, LIII(575), 18-27.

- Del Moral, Adriana (2014). "Juan Gabriel. Placer culposo y cultura nacional", en *La jornada Semanal*, Núm. 997. México.
- Delgado martínez, César (1987). Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán. *Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza* 13, 41-42.
- — — (1991). *Laberinto de voces que danzan*. México D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza.
- Descartes, René (13 de Noviembre de 2014). *Meditaciones metafísicas*. Disponible en http://www.librardot.com/en/search_byby-title (13/02/2014)
- Domínguez Hernández, Adelita del Carmen y otros (2014). *Diálogo temático focal*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (julio 28 de 2014). Integrantes del Grupo de danza de jubilados y pensionados del ISSSTE.
- Dreher, Jochen (2012). Fenomenología: Alfred Schutz y Thomas Luckman. En E. de la Garza Toledo, & G. Leyva, *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. (págs. 96-133). México D.F.: UAM Iztapalapa- F.C.E.
- Dussell, Enrique. Curso: "16 Tesis de Economía Política". *Tesis 1*. Disponible en <http://www.youtube.com>: <http://www.youtube.com/watch?v=wFTPHCmwtVw&feature=youtu> [be_gdata_player](http://www.youtube.com/watch?v=wFTPHCmwtVw&feature=youtu) (27/05/2015).
- Eisenberg Wieder, Rose y Alicia Grasso (2007). Introducción conceptual a *corporeidad, movimiento y educación física*. En COMIE, *Corporeidad, movimiento y educación física, 1992-2004* (pág. 557). México, D.F.: Grupo Ideograma Editores.
- Elías, Norbert (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. (R. García Cotarelo, Trad.) Madrid: F.C.E.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. (2004). El México antiguo. En *Historia mínima de México* (págs. 11-57). México D.F.: El Colegio de México.

- Escobar, Arturo. (2000). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo? En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. perspectivas latinoamericanas* (págs. 113-143). Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.
- Espejo, Alicia (2008). Folklore. En C. Silva Argueta. *Por los senderos de la danza* (pág. 140). México D. F.: UNAM.
- Espinosa de la Mora, Dulce María. (2012). Sones, huapangos y otros géneros musicales de la Huasteca. En Valle Esquivel Julieta, D. Prieto Hernández, & B. Utrilla Sarmiento, *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano. Atlas etnográfico* (págs. 233-249). México D.F.: INAH-INLI.
- Fábregas Puig, Andrés. (2007). Tras las huellas del jaguar. *¿Ankulegi?*, 81-90.
- FAO. (agosto de 2003). *Perfiles nutricionales por países, agosto 2003*. Disponible en <http://www.fao.org/docrep/017/aq028s/aq028s.pdf>.(17/03/2015).
- Fernández Jiménez y otros (2014). *Diálogo temático focal*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (julio 23 de 2014). Integrantes del Conjunto Folkórico Magisterial de Chiapas.
- Fernández Segado, Francisco (2003). Reflexiones críticas en torno al federalismo en América Latina. *El derecho público a principios del S XXI*, 585-619.
- Ferrero, Mariano (2006). La globalización en acción: regionalismo y paradiplomacia en Argentina y el cono sur latinoamericano. *Revista electrónica de estudios internacionales*, 5.
- Florescano, Enrique (Junio de 1999). Etnia vs. nación. *Nexos*(258), 59-62.
- (2002). Prólogo. En Maya Ramos Smith, y P. Cardona Lang, *La danza en México: visiones de cinco siglos* (Vol. 2, págs. 21-24). México D.F.: CONACULTA, INBA, CENEDI José Limón, Escenología A.C.

- Foucault, Michel. (1992). *La microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.
- (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México D.F.: S. XXI.
- (2003). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Mexico D.F.: S. XXI.
- Fuentes Mata, Irma. (1995). *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta*. México D.F.: Cenidi Danza/ INBA/Conaculta.
- Gaarder, Jostein. (1998). *El mundo de Sofía*. México D.F.: Patria/ Siruela.
- Galeano, Eduardo (1996). *Las venas abiertas de América Latina*. México D.F.: Siglo XXI.
- García Aguilar, María del carmen y Daniel Villafuerte Solís (1995). A propósito de la insurrección zapatista. Notas sobre economía y sociedad en Chiapas, México. En C. d. Centroamérica, *Anuario 1995*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- García Canclini, N. (1990). Introducción. En P. Bourdieu, *La sociología de la cultura* (págs. 5-40). Mexico D.F.: Grijalbo- CONECULTA.
- (1999). *La globalización imaginada*. México D.F.: Paidós mexicana.
- (2009). *Culturas híbridas*. México, D.F.: Debolsillo.
- García Selgas, Fernando (2004). El cuerpo como base del sentido de la acción. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 41-83.
- García Toledo, Eric Franco (2014). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (septiembre 8 de 2014). Directora de la Compañía de danza folklórica Tuchtlán

- García, Blanca y Elmira Cadena (2005). *Danza. Cuaderno de trabajo. Secundaria*. México D.F.: Castillo.
- García, Diego. (2 de mayo de 2015). *El folclore. Reflexiones*. Disponible en http://maestrodemusica.com.ar/generos_musicales/folklore/que_es_el_folklore.htm (2/05/2015)
- Gibson, Charles (1986). *Los aztecas bajo el dominio español 1519-1810*. México D.F.: Siglo XXI.
- Giddens, A. (2011). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2011). *La constitucion de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Argentina: Amorrortu/editores.
- Giménez, Gilberto. (2005). Cultura, identidad y metropolitanismo global. *Revista Mexicana de Sociología*, 483-512.
- Ginsburg, Leslie B. y Oscar Uribe Villegas (1958). Significado del Término Región. *Revista Mexicana de sociología*, 20(3), 781-789.
- Girola, Lidia (2012). Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias actuales en la investigación. En E. de la Garza Toledo, y G. Leyva, *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. (págs. 441-468). México D.F.: UAM Iztapalapa-F.C.E.
- Gómez Colmenares, Juan Carlos (2014). *Diálogo temático*. San Cristóbal De Las Casas, Chiapas (julio 27 de 2014). Director del Grupo Folklórico Valle de Jovel.
- Gómez Díaz de León, Carlos y Verónica Hinojosa Cruz (2006). El federalismo y el sistema federal: una clasificación conceptual. *Evolución del derecho en América Latina II*, 296-310.
- Gramsci, Antonio (1976). "Observaciones sobre el folklore", en *Obras de Antonio Gramsci. Literatura y vida nacional*, (Vol. 4). México D.F.: Juan Pablos.

- (1981). *Los cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era. México.
- Guzmán, Adriana. (2010). *Cuerpo y danzar: movimiento en concupiscencia. Regiones, suplemento de antropología...*, 7-12.
- Haesbaert, Rogério. (2011). *El mito de la desterritorialización. Del fin de los territorios a la multiterritorialidad*. México D.F.: Siglo XXI.
- Heller, Ágnes. (1987). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península.
- (2004). *Teoría de los sentimientos*. México D.F.: Ediciones Coyoacán S.A.
de C.V.
- Hidalgo Ochoa, Job Emilio y otros (2014). *Diálogo temático focal*. Tuxtla Gutiérrez (noviembre 8 de 2014). Integrantes del Grupo Pakal.
- Hirsch, Joachim (2000). *Globalización, Capital y Estado*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Huberman, Leo (1999). *Los bienes terrenales del hombre*. México D.F.: Nuestro Tiempo.
- Huitzinga, Johan (1957). *Homo ludens*. Buenos Aires: Emece Editores.
- Islas, Hilda (2002). La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana. En M. Ramos Smith, & P. Cardona Lang, *La danza en México: visiones de cinco siglos* (Vol. 1, págs. 145-163). México D.F.: CONACULTA, INBA, CENEDI José Limón, Escenología A.C.
- Jaúregi, Luis (2004). Las reformas borbónicas. *En Nueva historia mínima de México* (págs. 113-136). Mexioco D.F.: El Colegio de México.

- Jaúregui, Jesús (2012). "El mariachi. Símbolo musical de México", en: *Música Oral del Sur*(9), 220-240.
- (2004). "Lengua , mitología y literatura oral. Patrimonio intelectual de los pueblos indígenas", en *Patrimonio cultural, oral e inmaterial. La discusión está abierta. Antología de textos. Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 9*, Conaculta, México.
- Jodelet, Denise (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici, *Psicología social II* (págs. 469-494). Barcelona: Paidòs.
- (2008). El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales. *Cultura y representaciones sociales*, 32-63.
- Kuhn, T. S. (1971). *Las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lander, E. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En E. Lander, y E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (págs. 11-40). Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.
- Lavalle, Josefina (1998). *El jarabe...el jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México D.F.: CENEDI Danza/INBA.
- Le Breton, David (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.
- León Ballinas, Adolfo Alfredo (2014). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (agosto 16 de 2014). Director del Ballet Folklórico del ITTG
- León-Portilla, Miguel (2006). *La filosofía náhuatl*. México D.F.: UNAM.

- (2012). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México D.F.: UNAM.
- Lombardi Satriani, Luigi María (1988). *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México D.F.: Editorial Nueva Imagen.
- Lomnitz Adler, Claudio (1995). *Las salidas del laberinto: cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*. Mexico D.F.: J. Mortiz.
- López Austín, Alfredo (1985). *La educación de los antiguos nahuas 1*. México D.F.: SEP- El Caballito.
- López Martínez, Víctor Manuel. *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (septiembre 21 de 2014). Director del grupo de danza folklórica Coahuilá.
- López Sánchez, José María (s.f.). *Aquel Tuxtla. Anecdotario histórico*. Tuxtla Gutiérrez: Talleres Gráficos del Estado.
- López Suárez, María Gabriela (2012). *Historias de Vida en Espacios Posmodernos: Miradas Emergentes de Conocimiento regional. Arte, Cultura e Identidad*. Tuxtla Gutiérrez: DER-UNACH.
- Maffesoli, Michel (2004). *El tiempo de las tribus*. México D.F.: Siglo XXI.
- Mandoki, Katia (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México D.F.: Grijalbo
- (1997). Las tres clausuras de la estética en Batjín. *Libros de versión*, 45-61. UAM-X. Mexico D.F.
- Mardones, J., y N. Ursua (1997). *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*. México D.F.: Fontanamara.
- Martínez Barreiro, Ana (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, 127-152.

- Martínez, Manuel de Jesús (2010). Danzas y bailes Zoques. En Martha Arévalo Osorio. *Danzas y bailes de Chiapas. monografías.* (págs. 179-199). Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.: UNACH.
- Martínez-Pellégrini, Sára (2003). Convergencia regional e integración: los casos de México y España. En N. Fuentes F., A. Díaz B., & S. Martínez-Pelégrini, *Crecimiento con convergencia o divergencia en las regiones de México. Asimetría centro-periferia.* México DF: El Colegio de la frontera Norte, Plaza y Valdés Editores.
- Marx, Carlos (1976). Capítulo XXIV. La llamada acumulación originaria. En I. d. Marxismo-Leninismo. *Obras Escogidas II* (págs. 101-151). Moscu: Editorial Progreso.
- Matuz Marina, José De Jesús. *Diálogo temático.* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (enero 26 de 2015). Director del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.
- Melo, Juan Vicente. (1965). Del folklore y otros peligros. *Revista de la Universidad de México*, 26-27.
- Mendoza Vera , Raúl (2015). *Memoria de marimbistas: Marimbas tuxtlecas 1900-1980.* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONECULTA.
- Mendoza, Vicente T. (1957). El papel de Manuel Toussaint en el folklore. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, VI(25), 85-94.
- Mérida, Carlos (2008). La danza en México. En C. I. Silva Argueta, *Por los senderos de la danza* (págs. 145-159). México D.F.: UNAM.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción.* México D.F.: Origen/Planeta.
- Mignolo, Walter D. (2007). *La idea de América Latina.* Barcelona: Gedisa.

- Montano Perches, R. (2003). Monte Albán. Su desarrollo sociocultural desde las primeras manifestaciones culturales a su consolidación política (8000 a.C. -250 d.C.). *Estudios Mesoamericanos*, 22-46. Disponible en http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Vol%C3%BAmenes/Volumen%205/monte_alban_regina_montano2.pdf. (08/09/15/01:16).
- Moreno Martínez, Alida Genoveva (2010). *La sal y el azogue, dos ingredientes indispensables en la mnería virreinal: el caso de la Nueva Galicia*. Disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/morenomartinezspring2010.htm> (9/09/2015)
- Muñoz Guemes, Alfonso (2013). Análisis de danzas tradicionales. La expresión etnocoreográfica entre los grupos de Mesoamérica y Aridoamérica. *Antropología*(95), 3-17. Obtenido de <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3716>
- Navarrete , Carlos. (1971). *Prohibición de la danza del tigre en Tamulte, Tabasco en 1631*. Disponible en <http://www.iifilologicas.unam.mx/tlalocan/index.php?page=tlalocan-vi-4>
- (1985). Un escrito sobre danzas zoques de antes de 1940. (UNAM, Ed.) *Tlalocan*, X, 449-456.
- Navarrete Linares, Federico (2008). *Los pueblos indígenas de México*. Comisión Nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas/Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo. México.
- Nolasco, Margarita, Marina Alonso et al., [coords.] (2015). “Chiapas, el archivo y la etnografía”, en Los pueblos indígenas de Chiapas. *Atlas etnográfico*. Coordinación de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 490.

- Ochoa Ávila, María Guadalupe (2012). La persistencia discontinua: rebelión, sumisión y resistencia indígena. En JULIETA Valle Esquivel, Diego Prieto Hernández y Beatriz Utrilla Sarmiento, *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano: Atlas etnográfico* (págs. 381-394). México D.F.: INAH-INLI.
- Olivera B., Mercedes (1974). *Catálogo Nacional de Danzas. Danzas y fiestas de Chiapas*. (Vol. I). México D.F: FONADAN.
- Ordoñez M., César (1985). Contexto socioeconómico de la producción agrícola en la subregión Tuxtla Gutiérrez Chiapas. *Centro de Estudios Políticos y Sociales. Chiapas: PRI-CEPES*.
- Palacios Gama, Yolanda (2010). *El santísimo como encanto: vivencias religiosas en torno a un ritual en Suchiapa*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad Intercultural de Chiapas: Chiapas. Gobierno del Estado. CONECULTA: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Palacios Gamaz, Ana. (2010). Representaciones sociales de la ciudad y la otredad. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 35-58. Disponible en <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0718-17952010000100003&script=sci-arttext&tIlg=es>
- Planella, Jordi. (2006). *Corpografías: dar la palabra al cuerpo*. Disponible en <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/planella.pdf> (14/11/2014).
- (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Barcelona: Desclée de Brouwer.
- Ponce, Anibal. (2000). *Educación y lucha de clases*. México D.F.: Fontamara.
- Pujadas, Joan J. (2003). Biografía de una frontera. Procesos de globalización en dos enclaves pirenaicos: Andorra y Cerdeña. En CARMEN Bueno y Encarnación Aguilar. *Las expresiones locales de la globalización: México y España*.

Mexico DF: CIESAS, Universidad Iberoamericana, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.

- Quijano, Anibal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas* (págs. 201-246). Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.
- Ramírez Plascencia, Jorge (2007). Durkheim y las representaciones colectivas. En T. Rodríguez Salazar, & M. García Curiel, *Representaciones sociales. Teoría e investigación* (págs. 17-50). Guadalajara, Jalisco, México: CUCSH-UDG.
- Ramos Smith, Maya (1990). *La danza en México durante la época colonial*. México D.F.: Alianza Editorial Mexicana-CONACULTA.
- Ramos, Roxana (2009). *Primera escuela pública de danza en México. Travesía por sus propuestas de formación (ca.1930---2009)*. México D.F.: CenidiDanza, INBA, CONACULTA.
- Revol (2014). *Los bailarines tienen un mejor cerebro*. Disponible en <http://revistarevol.com/>: [http://revistarevol.com/actualidad/los-bailarines-tienen-un-mejor-cerebro/\(8/10/2014\)](http://revistarevol.com/actualidad/los-bailarines-tienen-un-mejor-cerebro/(8/10/2014)).
- Rodríguez Gallardo, Adolfo (s.f.). *Notas para el estudio del azogue en México en el siglo XVII*. Recuperado el 29 de Septiembre de 2015, de <http://www.ejournal.unam.mx/>: <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn08/EHN00810.pdf>
- Rodríguez León, Félix (2007). *Los zoques de Tuxtla: como son muchos dichos, muchas palabras, muchas historias*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Rodríguez Salazar, Tania (2007). Sobre el estudio cualitativo de la estructura de las representaciones sociales. En T. Rodríguez Salazar, & M. García Curiel, *Representaciones sociales*.

Teoría e investigación (págs. 157-188). México D.F.: CUCSH-UDG.

- Rojas, Mariano. (Enero-Abril de 2011). El bienestar subjetivo: su contribución a la apreciación y la consecución del progreso y el bienestar humano. *Realidad, datos y espacio. Revista internacional de estadística y geografía*, 2(1), 64-77.
- Ruiz Hernández, Adriana Elizabeth (2014). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (julio 19 de 2014). Directora del Grupo de danza Sunyietsé.
- Sachs, Wolfgang [editor] (1996). *Diccionario del desarrollo. Una guía del conocimiento como poder*. PRATEC, Perú, 1996 (primera edición en Inglés en 1992), 399 pp.
- Salazar, Adolfo (1964). *La danza y el ballet*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez C., J. Braulio (Agosto de 1989). Gajos de su historia y los Soques. *Coyatokmó*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
- Santana Utrilla, Edgar Omar (2014). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (septiembre 6 de 2014) Director del Grupo Catzojoyó.
- Schutz, Alfred (2003). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu/editores.
- Segrelles Serrano, José Antonio (2004). *Agricultura y territorio en el mercosur*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Serrano Llaven, Albino y Concepción Jiménez Méndez (2014). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (septiembre 2 de 2014). Director y co-directora del Grupo Folklórico Itzcuahtli.
- Sevilla, Amparo. (2000). *El baile y la cultura global*. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1217743&orden=43636&info=link> (26/02/2014).

- (2008). Definición de danzas y bailes popular-tradicionales. En C. I. Silva Argueta, *Por los senderos de la danza* (págs. 141-142). México D.F.: UNAM.
- Silva Galdames, Osvaldo (1985). *Las civilizaciones prehispánicas de América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Simons, Gerald (2012). *El origen de Europa*. Quéretaro, Mexico.: Ediciones Culturales Internacionales S.A. de C.V.
- Solís , Susana (abril de 2005). *Tuxtla: gobiernos fugaces, historia efímera*. Disponible en: <http://www.chiapas.contralinea.com.mx/archivo/2005/abril/html/tuxtla.htm> (15/03/2014).
- Speckman Guerra, Elisa (2004). El porfiriato. En *Nueva historia mínima de México* (págs. 192-244). México D.F.: El Colegio de México.
- Spinoza, Baruch (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Hyspamérica.
- Sten, María (1990). *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- (2008). La danza y su sentido. En C. Silva Argueta, *Por los senderos de la danza* (págs. 39-49). México D.F.: UNAM.
- Todorov, Tzvetan. (2007). *Nosotros y los otros*. México D.F.: S. XXI.
- Torres Velázquez, Víctor Manuel (2014). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (septiembre 4 de 2014). Director del Ballet Folklórico de la UNACH
- Tortajada Quiroz, Margarita (Marzo de 2008). La investigación artística mexicana en el siglo xx: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes. *Cultura y Representaciones Sociales*(4), 169-196. Disponible en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num4/Tortajada.html>
- (2011). *Danza y género*. México D. F.: CENIDID-INBA-CONACULTA.

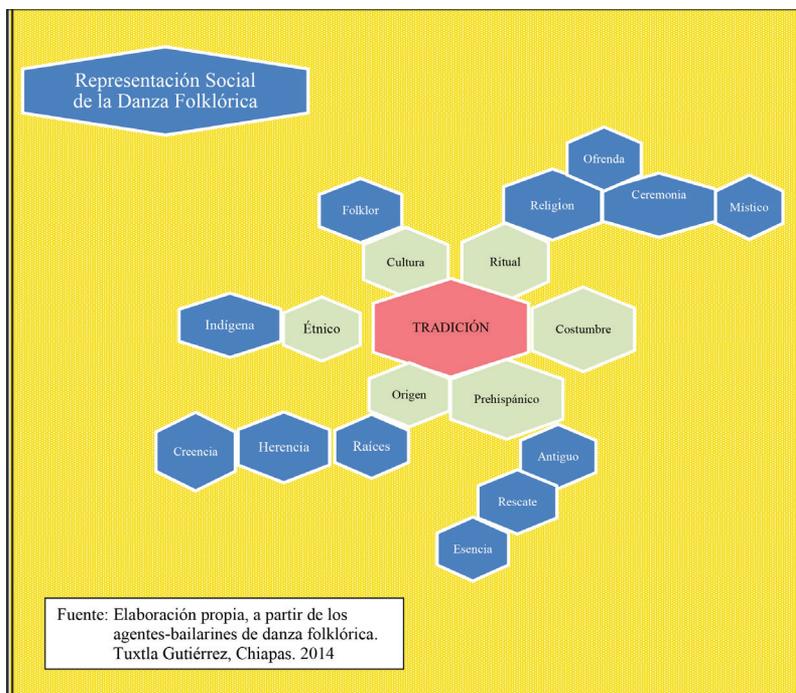
- (1987). *Encuentro internacional sobre investigación de la danza 1985*. (Margarita Tortajada, Recopilador) México D.F.: SEP/INBA/DIDA/CID.
- Touraine, Alain (2005). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Barcelona: Paidós.
- Toussaint, Manuel (1954). Veinte años de investigaciones estéticas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.*, VI(22), 5-13.
- Turner, Bryan S. (1994). Los avances reciente en la teoría del cuerpo. *Reis*, 11-39.
- UNESCO. (3 de Mayo de 2015). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- Urbina Trejo, Ronay (2014). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (septiembre 13 de 2014). Director del Grupo Maya de Chiapas.
- Vaillant, George. (1994). *La civilización azteca: origen, grandeza y decadencia*. (S. Vasconcelos, y M. Montero, Trads.) México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Valery, Paul (Febrero de 1937). La Danza. *Revista de la Universidad de México*, T. III(13), 7-12.
- Vásquez Henestrosa, Luis Antonio (2013). *Colectivos juveniles y espacio público en Tuxtla Gutiérrez: la semantización de la ciudad*. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- Velasco Chandomí, José Luis y otros (2014). *Diálogo temático focal*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (diciembre 4 de 2014). Integrantes del Ballet de la UNICACH.
- Vicente Nicolás, Gregorio (2009). *Movimiento y danza en Educación Musical: un análisis de los libros de texto de Educación primaria*. Tesis doctoral (en línea), Universidad de Murcia. Disponible en http://www.tesisenred.net/TESIS_UM/AVAILABLE/TDR-0120110140610//VicenteNicolas.pdf

- Wengrower, Hilda y Sharon Chaiklin. (2008). *La vida es danza: el arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. (V. Fischman, Trad.) Barcelona: Gedisa.
- Zaid, Gabriel (Octubre de 2001). *Nosotros*. *Letras libres*, 30-34.
- Zamora Acosta, Elías (2011). Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial. *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, 9(1), 101-113.
- Zebadúa Maza, José Luis (2014). *El Ballet Bonampak y la Fiesta chiapaneca*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONACULTA/ CONECULTA/UNICACH.
- Zebadúa Sánchez, Alicia Yulieth. (2012). *Habitus, Representaciones y Escenarios de la lectura de las educadoras en formación en las 15 regiones de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: DER-UNACH.
- Zoraida Vázquez, Josefina (2004). De la independencia a la consolidación republicana. *En Nueva Historia Mínima de México* (págs. 137-191). México D.F.: El Colegio de México.
- Zybin, Hipólito. (1985). Informe de la comisión en las fiestas de Chalma. *Boletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 04*, 19-21.
- Zygmunt, Bauman. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. (C. Corral, Trad.) Mexico D.F.: Tusquets.

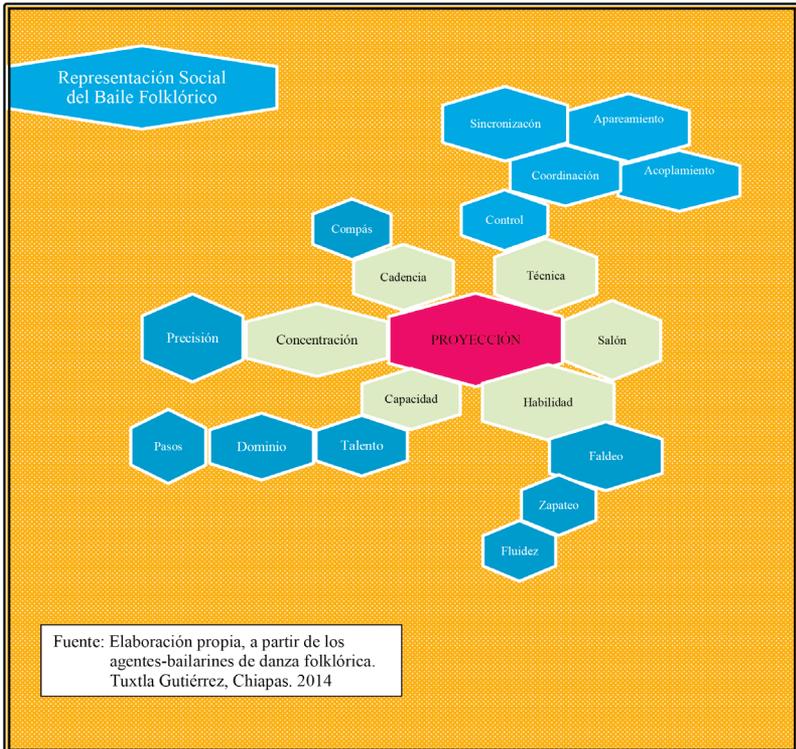
Anexos

Anexo 1. Estructura de las representaciones sociales.

Anexo 1.1. Estructura de la representación social de danza folklórica.



Anexo 1.2. Estructura de la representación social de baile folklórico



Anexo 2. Informantes-participantes

INFORMANTES PARTICIPANTES	
Informante director-coreógrafo	Informante-Bailarín
1 Adolfo Alfredo León Ballinas	1 Adelita Domínguez Hernández
Adriana Elizabeth Ruiz	
2 Hernández	2 Amir Fernández Jiménez
3 Albino Serrano Llaven	3 Brenda María Narcía Martínez
Concepción Jiménez	
4 Méndez	4 Delia Camacho Cruz.
5 Darinel García Dean	5 Diana Gabriela Ventura Pérez
6 Edgar Omar Santana Utrilla	6 Emilio Hidalgo Ochoa
7 Eric Franco García Toledo	7 Gualberto Enrique Aguilar Damián
Guadalupe Bautista	
8 Domínguez	8 Hugo Herrera Herrera.
José de Jesús Matuz	
9 Marina	9 Isis Fabiola Roblero Balbuena
José Luis Velasco	
10 Chandomí	10 Javier Corzo Aguilar
Juan Carlos Gómez	
11 Colmenares	11 Manuel Ríos Gálvez
María Magdalena Aquino	
12 Nangusé	12 Mara Rachel García Ríos
13 Ronay Urbina Trejo	13 María Esperanza Testas Arrona
Víctor Manuel Alamilla	
14 Vásquez	14 Mario Alberto Mota Vázquez
Víctor Manuel López	
15 Martínez	15 Narda Fabiola Hernández Robles
Víctor Manuel Torres	
16 Velásquez	16 Néstor Trinidad Pérez
	17 Patricia del Carmen García Lara
	18 Ricardo Jesús Vásquez Pérez



La presente edición se terminó de imprimir en febrero del 2017 con un tiraje de 1000 ejemplares más sobrantes.

Impreso en los talleres de:

Historia Herencia Mexicana Editorial, S. de R.L. de C.V.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

Tel. (961) 21 20 487

Cel. 961 151 48 08

www.historiaherenciamexicana.com.mx

dicrea2000@hotmail.com

Historia Herencia Mexicana Editorial, S. de R.L. de C.V. es una empresa que se preocupa por apoyar a los escritores contemporáneos, para que puedan publicar sus obras a bajos costos y de pocos ejemplares. Dando la oportunidad a las voces actuales de expresarse y que perduren para el futuro, porque los libros son la extensión de la memoria humana, según Borges. Es por esto que el contenido de esta obra respeta el estilo propio de cada autor, tanto en el fondo como en la forma. La finalidad de este proyecto es lograr que el estado de Chiapas sea el primero a nivel nacional en seguir apoyando a la cultura y fomentar la lectura mediante este proyecto.