



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

Dirección General de Investigación y Posgrado

Doctorado en Estudios Regionales

Danza folklórica y corporeidad. Representaciones sociales desde los agentes de la danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez Chiapas

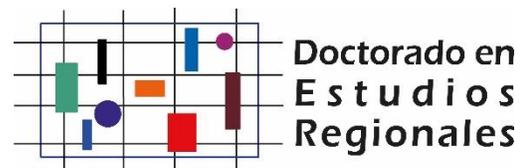
TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
Doctor en Estudios Regionales

PRESENTA
Roselver Gómez Padilla

DIRECTOR DE TESIS
Dr. José Antonio Cruz Coutiño

CO-DIRECTOR DE TESIS
Dr. Jorge Balderas Domínguez

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS
MAYO DE 2016



La realización de esta investigación fue posible gracias a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), con número 357987, durante de doctorado en Estudios Regionales en la Universidad Autónoma de Chiapas (Unach).



DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
 CONSORCIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
 DOCTORADO EN ESTUDIOS REGIONALES
 ÁREA DE TITULACIÓN
 AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS



F-FHCIP-TD-016

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a 27 de mayo de 2016.

Oficio No. TDER/099/16.

C. **ROSELVER GOMEZ PADILLA**

Promoción: **QUINTA**
 Matrícula: **13162009**
 Sede: **TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS.**
 Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del **JURADO** para el examen de grado del Programa de Doctorado en Estudios Regionales, para la defensa de la tesis intitulada:

"DANZA FOLKLORICA Y CORPOREIDAD. REPRESENTACIONES SOCIALES DESDE LOS AGENTES DE LA DANZA FOLKLORICA EN TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS".

Se le **autoriza la impresión de siete ejemplares impresos y cuatro electrónicos (CDs)**, los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis tesis y dos CD: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales y a la Coordinación del Doctorado en Estudios Regionales.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente

"Por la Conciencia de la Necesidad de Servir"

MTRO. GONZALO ESTEBAN GIRON AGUIAR

Director (a)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
 FACULTAD DE HUMANIDADES
 CAMPUS VI
 DIRECCIÓN
 Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

DRA. NANCY LETICIA HERNÁNDEZ REYES

Coordinador (a) del Doctorado en Regionales.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
 Doctorado en Estudios Regionales

C.c.p.- Expediente/Minutario.
 GEGA/NLHR/mcmd*

Agradecimientos

Este trabajo de investigación, como cualquier otro, es un producto del trabajo colectivo. El más importante, es el aporte los directores-coreógrafos que han contribuido con su vida dentro de la danza folklórica, a construir un espacio de anhelos para sentir la vida y anclarse en ella con un sentido de pertenencia. Así mismo a los bailarines en general, pero en especial a los bailarines de la danza folklórica que aún sin proponérselo, contribuyeron a esta investigación en charlas “coloquiales” y comentarios “espontáneos”. Estas voces, que a veces las confundí con la mía, han construido también esta tesis. Este primer agradecimiento es para ellos.

Un segundo agradecimiento, no menos importante, pero que por obvias razones aparecieron después en mi camino, es para quienes participaron en la construcción del discurso científico que sustenta este trabajo. La asesoría puntual y a veces asfixiante, pero siempre con un tenaz compromiso en la revisión meticulosa del proceso de elaboración, estuvo a cargo de mi Director, el Dr. José Antonio Cruz Coutiño. La Dra Sophia Isabelle Pincemin Deliberos contribuyó con las observaciones sobre la precisión de los datos históricos. Así mismo, la Dra. Karla Chacón Reynosa, se encargó de señalar la importancia de la construcción de la región. Un agradecimiento especial, para mi Co-director, el Dr. Jorge Balderas Domínguez, quien fortaleció el trabajo con observaciones muy puntuales y enriquecedoras en el aspecto teórico. Su apoyo llegó al extremo de proporcionarme textos, que un servidor, difícilmente podría haber conseguido.

A Esmeralda, estudiante y bailarina, cuyo trabajo de captura de las entrevistas facilitó la sistematización.

Agradecimiento muy especial, a Juan Carlos Cabrera Fuentes. Me hubiese gustado expresarle este agradecimiento de manera personal, pero se trasladó a otra instancia de existencia, con un poco de anticipación. Conmigo siempre fue solidario, solidario como pocos.

Roselver Gómez Padilla
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, mayo de 2016.

Dedicatorias

A todas las mujeres, en especial, a quienes me han dado la vida:

Rosaura, una niña de más de noventa años, que a veces reparte monedas de plata¹.

Amparo, cuyo nombre lo dice todo y es todo para mí.

Carmen, quien su más tierna caricia, para mí, siempre es una sonrisa.

Isabel, quien siempre me recordaba que los desvelos son malos; pero algunos, inevitables.

Rubicelia, quien siempre impulsó a la búsqueda de caminos.

Oralia, cuyo gusto por el pasado parece que se ha exacerbado con este trabajo y no cesaba de preguntar ¿Ya mero?

A mis ayudantes de investigación, mis hijos: Pablo, Iyalí, Ernesto y Leonardo, que cargaron cámaras, lápices y cuestionarios. También capturaron información y me sirvieron de compañía en la búsqueda de los directores y grupos de danza. Además, a lo largo de tres años y más, comprendieron mi aislamiento nocturno y de fines de semana.

A Silvia, mi camarada, cuyo apoyo fue y sigue siendo invaluable.

¹ Anexo 8

Contenido

Introducción.....	10
Capítulo 1.	26
La danza en México y el mundo.....	26
1.1. Concepto de danza.	26
1.2. Clasificación de la danza.	29
1.2.1. Una propuesta de clasificación.....	33
1.2.2. Algunas precisiones sobre nuestra clasificación.	37
1.3. La danza. Antecedentes generales.	40
1.3.1. El mundo antiguo.	43
1.3.2. La Edad Media	45
1.3.3. El Renacimiento.	48
1.4. La danza folklórica en México. Origen y desarrollo.	57
1.4.1. Arte popular, folklor y danza.	59
1.4.2. La danza folklórica en México.....	62
1.4.3. La danza folklórica, entre la Conquista y la Independencia.....	66
1.4.4. La danza folklórica, de la independencia al neoliberalismo.....	77
1.4.5. La danza folklórica en la primera mitad del siglo XX	83
1.5. Estado del Arte.....	91
1.6. Investigación, planificación y procedimientos.	103
1.6.1. Planeación de la investigación.	103
1.6.2. Procedimiento analítico.....	106
Capítulo 2.	110
Globalización, corporeidad y danza folklórica.....	110
2.1. Globalización, corolario de la hegemonía occidental.....	110

2.2. Cuerpo y corporeidad. Un recuento.....	118
2.2.1. Estudios sobre el cuerpo.....	121
2.2.2. El cuerpo encarnado.....	124
2.2.3. Cotidianidad, hábitos y corporeidad.....	126
2.3. Corporeidad, danza folklórica y globalización.....	129
2.3.1. Corporeidad y contexto general.....	129
2.3.2. Corporeidad y contexto local.....	134
Capítulo 3.....	138
Región y danza folklórica regional.....	138
3.1. Teoría regional.....	140
3.1.1. La región desde la teoría de redes.....	141
3.1.2. La región desde el espacio de vida.....	143
3.2. La región desde la danza folklórica.....	146
3.2.1. Las regiones en México.....	147
3.2.2. Las regiones en Chiapas.....	150
3.2.3. La propuesta: “Regiones imaginadas de los bailes folklóricos de Chiapas”.....	152
Capítulo 4.....	162
La danza y los bailes folklóricos en Tuxtla Gutiérrez.....	162
4.1. Danza, cultura dancística y agrupaciones de danza folklórica.....	164
4.1.1. Antecedentes de las agrupaciones de danza folklórica.....	169
4.1.2. Pioneros, desarrollo y cultura dancística.....	172
4.1.3. Formalización de las agrupaciones de danza folklórica regional.....	180
4.2. Organización, financiamiento y espacios.....	184
4.2.1. Las agrupaciones Institucionales.....	184
4.2.2. Las agrupaciones Independientes.....	190
4.3. Formación y desempeño.....	198
4.3.1. La formación inicial en la danza.....	198
4.3.2. La formación autogestiva.....	202
4.3.3. Espacios y oportunidades de acción.....	204
Capítulo 5.....	210
Las representaciones sociales.....	210
5.1. El imaginario social.....	212

5.2. Las Representaciones colectivas.....	214
5.3. Las Representaciones sociales.	215
5.4. Precisión metodológica para el análisis de las representaciones sociales, sobre la práctica de las danzas y bailes folklóricos de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.	220
Capítulo 6	224
Resultados y conclusiones de la investigación	224
6.1. Los agentes-participantes.....	225
6.2. Representaciones sociales respecto de la práctica de la danza folklórica.....	227
6.2.1. La identidad local y nacional sobre los hombros.	228
6.2.2. La identidad “apropiada”.	230
6.2.3. La danza, instrumento de formación integral.	236
6.2.4. La danza para trascender.	237
6.2. 5. La benéfica adicción.....	238
6.2.6. La danza, la posibilidad laboral.....	241
6.3. Representaciones de la danza.....	244
6.3.1. La tradición en ciernes.	244
6.3.2. La danza es cultura.	245
6.4. Representaciones del baile.	247
6.4.1. El juego de la alegría.	247
6.4.2. Para jugar, la técnica.	249
6.5 Representaciones de “cuerpo”.	250
6.5.1. El eterno movimiento.	251
6.5.2. El cuerpo como resistencia.....	251
6.5.3. Expresión y proyección.	253
6.6. Conclusiones	254
6.6.1. Sobre lo teórico, epistemológico y metodológico	255
6.6.2. Algunos hallazgos.	258
6.6.3. Los aportes	262
6.6.4. Sugerencias.....	265
Fuentes consultadas	268
Anexos	284
Anexo 1. Estructura de las representaciones sociales.....	285

Anexo 2. Valor expresivo de danza, baile y cuerpo.	288
Anexo 3. Informantes-participantes.....	291
Anexo 4. Ficha técnica de los directores-coreógrafos	292
Anexo 5. Agrupaciones de Danza Folklórica.	296
Anexo 6. Diálogos temáticos	297
Anexo 7. Bailarines de las agrupaciones	307
Anexo 8. Sobre el cuerpo, la historia.....	312

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, la escultura entre otras. 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 bailar, 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 un desconocimiento del tema, acompañado con un tono de desdén como enfatizando un “no me interesa”.

La pregunta era sobre significado del movimiento que hacen los varones en el baile llamado El jabalí, baile del estado de Chiapas y cuyo origen es ubicado, por su creadora, en San Fernando, población cercana a Tuxtla Gutiérrez la capital de Chiapas, entidad federativa de México. Así, en el desarrollo de la investigación la pregunta se transformó en la búsqueda del sentido de la práctica de la danza folklórica.

El cambio de interés, no fue tan simple como parece. En principio, porque la antropología ya había dado respuesta, en la mayoría de los casos, sobre el significado de las danzas. Esto que implicó, además de la frustración transitoria sobre la imposibilidad del estudio, el reconocimiento de que el tema ya estaba superado. Esta circunstancia, organizó 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 de la cuestión.

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 los grupos de danzas y bailes folklóricos, sujetos de estudio de esta tesis, que como se verá en el desarrollo de este documento, su aparición 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 los flujos de información, que dependen del desarrollo tecnológico, es más acentuado en las ciudades más urbanizadas lo que potencializa su capacidad para ampliar su repertorio. Adicionalmente, la necesidad de desarrollarse en la ciudad, se debe a que la mayoría de los grupos 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 los grupos 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, ligada a la corporeidad, es la práctica de las danzas y bailes folklóricos.

En Tuxtla Gutiérrez, la práctica se ha establecido a través de los autodenominados Grupos de Danza Folklórica o Ballets Folklóricos que, en función de la fuente de recursos económicos, en esta tesis se les clasificará en “grupos independientes” y “grupos institucionales”. Estos últimos tienen un espacio físico definido para las actividades y profesores que forman parte de la nómina institucional; no es el caso de los grupos independientes.

Estas agrupaciones mantienen viva la diversidad cultural expresada en los bailes y danzas folklóricas. 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 vivencia corporal en 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, así como de la corporeidad implícita que han construido los bailarines de los grupos independientes e institucionales del área urbana de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 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 los grupos independientes e institucionales del área urbana de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; b). Describir el origen y la trayectoria de los grupos independientes e institucionales que practican las danzas y bailes folklóricos en el área urbana de Tuxtla Gutiérrez Chiapas y, c). Identificar, analizar y sintetizar los significados que atribuyen a la práctica, a la danza, al baile y al cuerpo, 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. En la segunda clase de componentes de la matriz disciplinar, “compromisos compartidos con creencias en modelos particulares y categorías”, tendríamos 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.

Asimismo, 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*, 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

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. A menudo, desde la mirada de la academia, es decir, de quienes tienen formación dancística en las escuelas oficiales de danza, la danza folklórica es una expresión homogénea. No hay diferencia entre el Ballet Folklórico de México y el de Chile o Panamá. Y en este sentido no representan a la diversidad de las expresiones corporales que pretenden defender.

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).

De este modo, 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 como se comprenderá, 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 estética² 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, *Íbid*: 18).

La estética burguesa en México ha “olvidado” precisamente el trasfondo histórico de donde se nutrió la danza moderna y contemporánea. La Revolución Mexicana, movida por las clases populares, fue la 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 ha sido objeto las danzas de las culturas originarias por parte de los “ballets folklóricos”. Hasta hoy, es sumamente escasa la investigación sobre la práctica de la danza folklórica desde dentro, esto es, desde los agentes involucrados.

En el ámbito de la cultura relacionada con las expresiones corporales de la vida cotidiana, los patrones de belleza han sido impuestos a través de la publicidad. Ello ha orillado a la transformación artificial de la corporeidad. Situación semejante sucede con las

² En la presente investigación 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).

expresiones corporales artísticas, como en el caso de la danza clásica y contemporánea. Ellas exigen moldes a la usanza de la cultura europea, es decir, el cuerpo y sus formas de expresión están siendo impactadas por relaciones de poder, impacto que se evidencia en la imposición del gusto o de la “unidad de estilo”. Esta forma de presentar el cuerpo por tanto, es fortalecida en función de las necesidades estéticas, de prestigio y reglas sociales de los grupos dominantes.

En este sentido, la globalización actual estandariza la cultura. En los espacios de educación formal, concretamente en la educación preescolar y primaria, se practican cantos y bailes promovidos por los medios masivos de comunicación, cuyo objetivo es la venta de modelos corporales estandarizados. De esta forma, el interés de los niños se orienta al consumo de una cultura globalizada en detrimento del conocimiento de las culturas locales y regionales. No obstante, en el nivel de la educación secundaria y preparatoria el Estado ha implementado la asignatura de “educación artística”, que incorpora el estudio y práctica de danzas y bailes folklóricos. Así mismo, en este nivel ejercen su actividad profesional los docentes que generalmente participan en alguno de los grupos ya citados: institucionales o independientes.

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, como parte de las manifestaciones culturales actuales de la danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez y en todo el país, lo que impulsó la investigación.

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, para esos eventos. 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 de los grupos, tan activa, no son tan sencillas de encontrar. Esta investigación representa apenas un grano dentro del estero y playa de la llamada Danza Folklórica. Pero que en tal grano de arena están contenidos procesos identitarios y oportunidades para trascender la vida citadina 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.

Así pues, pese a la actividad constante de las agrupaciones de danza folklórica en México, los estudios referentes son escasos, aunque los aportes más importantes, se han dado desde la antropología en la primera mitad del siglo pasado fundamentalmente. Sin embargo, parece que también esta disciplina ha tomado distancia sobre el particular.

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.

Por lo tanto, las dificultades que se presentaron en el camino, se debieron a la cantidad de compromisos de las agrupaciones de danza folklórica, lo que en ocasiones postergó la aplicación del cuestionario o dificultó establecer un acuerdo para la fecha del diálogo, más que entrevista. Sin embargo, el trabajo se realizó en tiempo y forma. Esto nos

permite asegurar que la información obtenida en esta investigación es de calidad, no solo porque fue suficiente en cuanto a la cantidad de bailarines informantes, sino porque ellos fueron los mejores en cuanto a su trayectoria. Cuatro directores-coreógrafos, los mayores tantos en edad como en experiencia, son los herederos directos de las enseñanzas de las pioneras de la danza folklórica en Chiapas.

Los cuatro directores-coreógrafos, en activo, representan hoy día en Tuxtla Gutiérrez, las voces más experimentadas para evocar la historia de la danza en Chiapas. Las cuatro voces contribuyeron a este trabajo. Pero además, para enriquecer el trabajo se incluyeron a nueve directores más y a cuatro grupos focales, con lo que se cubrió a más del 70 por ciento de las agrupaciones que practican la danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez.

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.

Ahora veamos un panorama de la información contenida, en la presente tesis.

En el primer capítulo se hace una propuesta de clasificación de la danza, cuyo criterio es la intencionalidad del cuerpo, de la acción y no de la técnica como comúnmente hace la academia. Posteriormente se hace 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 esta reseña histórica se enfatiza la relación de la danza y las condiciones económicas y sociales que están alrededor, y que explican de algún modo los cambios en las danzas y los bailes. Asimismo se incluye una reseña histórica de la danza y los bailes en

México, a partir de la Conquista y hasta mediados del siglo XX, cuando la danza se institucionaliza, y por este medio es que se incorpora a la política cultural de Chiapas a inicios de los años cincuenta del siglo XX. En este primer capítulo, se agrega también un panorama general, del estado del arte, de lo que se ha escrito sobre la danza en México y Chiapas. Las evidencias sobre el interés que muestran las instituciones respecto de la danza folklórica no sobrepasan los años cincuenta, a excepción del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), en los años setentas, que significó un intento de catalogar las danzas del país. Esfuerzo que se truncó; pues solo se hizo una publicación; sobre Chiapas, afortunadamente. Adicionalmente, se incorpora en este capítulo el procedimiento metodológico.

En el capítulo dos se incorpora el tema de la globalización, como elemento que aglutina las manifestaciones culturales, tanto de la expresión corporal como de los procesos de homogeneización cultural. Se enfatiza en los estudios del cuerpo para esclarecer el fenómeno de la “encarnación” del poder en el cuerpo. Así mismo, se hace recuento de las condiciones de alimentación de la población de Chiapas y una breve reseña de un estudio sobre la alimentación infantil en Tuxtla Gutiérrez. La intención es esclarecer cómo la corporeidad depende de las condiciones sociales en general.

En el capítulo tres se hace un recuento de algunas teorías sobre la región. Además se hace una propuesta de regionalización, misma que se encuentra fundamentada en el origen de la danza folklórica en Chiapas, entendiéndose esta, como la que practican las agrupaciones urbanas o mestizas, no así las que practican los grupos autóctonos u originarios. Además, como criterio, se consideró también el proceso creativo de los bailes chiapanecos. En tal sentido, se estableció una regionalización, siguiendo las coordenadas de creación establecidas por las políticas de rescate y aplicadas por las maestras Martha Arévalo Osorio y Silvia Beatriz Maza Solís. Estas coordenadas son: a) la técnica, establecida desde la academia y que encarnaron en la expresión de las bailarinas, y b) la apropiación de la cultura indígena de Chiapas, que les permitió corporeizar y re-territorializar las expresiones bailables, más que danzables, de sus propias creaciones.

En el capítulo cuatro, se describe el contexto del estudio, así como una semblanza de la danza folklórica en general, además de caracterizar la organización de las agrupaciones de danza. Se establece una genealogía de las agrupaciones, y la forma autogestiva de su formación.

En el capítulo cinco, se describe la teoría de las representaciones sociales. Para eso se hace una reflexión basada en especialistas, respecto de la diferencia entre Imaginario social, Representaciones colectivas y Representaciones sociales. El ejercicio comparativo, nos permite aseverar, que el nivel de concreción del análisis de las representaciones sociales, nos da luz sobre la vida de los agentes y la posibilidad de analizar las ideas que guían su acción.

Finalmente en el capítulo seis, se concentran los resultados y las conclusiones y sugerencias. Veamos algunos aspectos de los resultados y conclusiones.

Respecto a la producción de los bailes, 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, sin embargo, tienen en 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.

Por lo tanto, la danza y bailes folklóricos que practican las agrupaciones tanto institucionales como independientes, por lo menos en el ámbito urbano, deben considerarse

arte y no artesanía como hasta ahora la ideología hegemónica occidental la ha considerado. Las horas que se dedican a eficientar las técnicas de zapateo y de expresiones desde el dorso hasta la mano y los movimientos de la cabeza, echan por tierra la sentencia de que el folklor es además de artesanal, espontáneo.

Así pues, fue la creatividad excelsa, impuesta por el Estado, 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 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”. 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, ensayan 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.

Aunque las danza y bailes de Chiapas y Tuxtla, como ya hemos visto, la mayoría no tienen un referente en la actividad productiva. Este 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 así, los estratos sociales subalternos no bailan así. 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 tesis, puede resultar incómoda para quienes aún a sabiendas de la destrucción de las culturas de Abya Yala 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 al considerar 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.

Por lo anterior, este trabajo no puede leerse al margen de la historia de la danza en general y de la danza en Chiapas en particular. Con esto quiero decir que no se puede estar al margen de la historia ya que todos somos actores activos. No existen objetos de estudio al margen del ser humano. De este modo, las ideas que se vierten en el presente trabajo respecto de las contradicciones en los discursos de los agentes, seguramente contribuirá al análisis interno del lugar, posición o nivel social que cada agente se adjudica en el espectro de su propia vida social e histórica.

Capítulo 1.

La danza en México y el mundo.

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 en la vida humana y su natural movimiento dancístico, aún sin instrumentos específicos para la música, su más exquisito producto.

1.1. Concepto de danza.

Partir de conceptos establecidos limita siempre el análisis de cualquier información. Esta tradición, la de buscar en la realidad hechos que coincidan con la teoría, tradición de la ciencia positiva, es un “mal necesario”. Para definir una postura o en todo caso nuestra adhesión a algunas ideas sobre la danza, se describirá someramente lo que se ha escrito sobre el concepto.

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, (*ibíd*: 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, palmoteo 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, *Ibíd.*: 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, 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 base en textos, que en general, asumen una postura crítica desde lo que se ha calificado como el “pensamiento crítico de América Latina”³ mismo que ha desembocado en una postura distinta al eurocentrismo y al occidentalismo, que hasta hoy, domina al mundo intelectual de la región. Esta hegemonía 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 del cuerpo y de la práctica de la danza desde los grupos folklóricos urbanos, mestizos de Tuxtla Gutiérrez.

1.2. Clasificación de la danza.

Toda clasificación implica necesariamente la exclusión o delimitación del análisis en virtud de los objetivos del estudio. Tal exclusión casi siempre responde a los objetivos e intereses de la institución financiadora y el 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

³ Uno de los exponentes de esta corriente es Walter D. Mignolo (2005). En su obra *La idea de América 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).

“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. (*ibíd.*: 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 Occidente⁴.

⁴ 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).

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 exótico⁵ de “América”.

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

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 (*ibíd.*: 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 (*ibíd.*: 48-49) la danza folklórica posee una técnica diferente por lo que es “difícil” una clasificación general que permita

⁵ 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 Vespucio 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).

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 (ibídem: 49-50) prefiere hacer una clasificación según la naturaleza de las expresiones, de la procedencia de los grupos 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 Dallah (1987: 50).

En resumen, 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.

1.2.1. Una propuesta de clasificación.

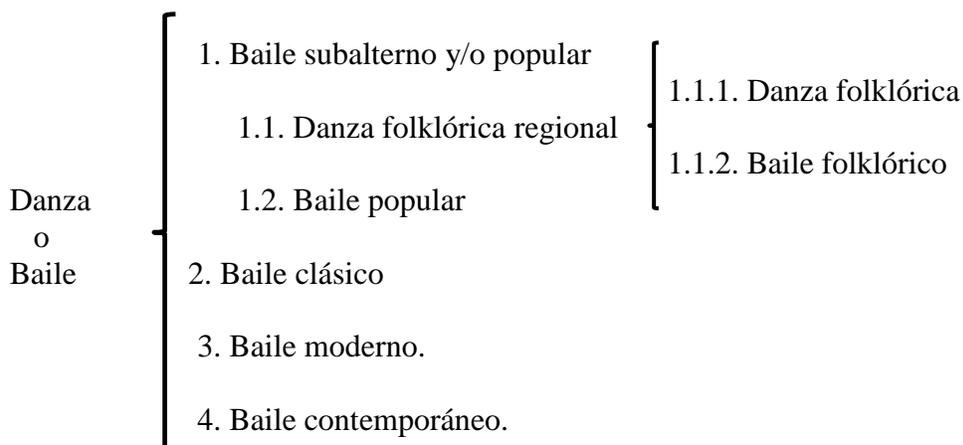
Como ya se señaló, la visión de Occidente privilegia los aspectos técnicos de la danza y la noción de "bellas artes". Como arte y actividad dancística, invalida automáticamente las

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. No porque sea imposible, sino porque desviaría de objetivo central de la investigación. 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 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 estudio, 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:



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 folklóricos.

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, los grupos urbanos de danza, que son el objeto de análisis de esta investigación, han recibido información de los danzantes originarios⁶ y eventualmente exhiben las danzas y fiestas en los teatros o lugares *ad hoc*. Tal es el caso de la danza del venado y otras, que se llevan al escenario comercial.

⁶ 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

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 los grupos urbanos practicantes de la danza, una lucha vedada en el ámbito del capital simbólico.

Por otro lado, para homogeneizar el discurso de esta investigación conviene aclarar que, dada la diversidad de definiciones sobre danza y baile, desde aquí propongo el calificativo *danza folklórica regional* a la actividad que desarrollan los grupos urbanos 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*⁷ 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 o Grupo de danza folklórica* y no de baile.

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 folklóricización 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 las cultura enajenada. (Guillermo Bonfil Batalla, 1991: 175).

⁷ 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.

1.2.2. Algunas precisiones sobre nuestra clasificación.

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 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.

Lo folklórico y regional. El término folklórico tiene como origen dos voces sajonas: “*folk*” = pueblo, “*lore*” = sabiduría. 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 *tradicición*. 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. Sin embargo, en esta investigación sostenemos que lo folklórico, no es el efecto de un atraso cultural, sino una forma distinta de posicionarse ante el embate del proceso de globalización.

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 el las áreas urbanas de Chiapas: rock, chachachá, mambo, salsa, cumbia, paso-doble, 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 pobladores⁸. 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 quince 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.

⁸ 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.

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 inicia en los años sesentas.

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 y hegemónica.

1.3. La danza. Antecedentes generales.

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 más 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*⁹, que provoca y produce cuerpos que el *status quo* requiere. Aunque también, ese mismo disciplinamiento, ha provocado y posibilitado las

⁹ El momento histórico de [la] disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende 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).

condiciones para desarrollar la creatividad y expresar de múltiples formas el dinamismo de la vida.

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 del cuerpo y la corporeidad humana. 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 (óp. 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).

1.3.1. El mundo antiguo.

Según Alemány (ibíd., 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 (Ibíd. 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 “América Latina”. No obstante, la idea esencialista Occidente la 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: matemática, filosofía cosmogónica al inicio y antropocéntrica después, la 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 Cícladas 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 terrible, 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 base en el disciplinamiento para las artes y la competencia física. Pues a diferencia de Esparta, su base económica no se basaba 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.

1.3.2. 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 empieza por ceder tierras en forma de préstamo a cambio de una parte del trabajo del nuevo trabajador, el siervo. Este se hace 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...” (Ibídem: 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 Clermont, 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 Cátaros¹⁰. 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 que era tocado por el predicador y sanado y convertido Ponce (*op. cit.*: 125) lo ilustra del siguiente modo:

¹⁰ “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).

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, sobre el 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.

Aun 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).

1.3.3. 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 [seguián] 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)

De este modo, 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 pagánías 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 *balletto* en Italia y *balet* o *ballet* en Francia. (Ibíd.: 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 querían inacabables y que, para darles mayor amenidad, variedad original y suntuosidad decorativa, apelarán a injertar entre dos platos; *entremets*, espectáculos metidos entre ellos, *intromese*. 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. (Ibídem: 74)

Lo anterior ilustra un poco el origen de los espectáculos actuales, en los que los grupos 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 el imaginario social 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 hay que 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 las clases hegemónicas, la nobleza y la burguesía, bailes placenteros; movimientos finos y suaves con cuerpos bien nutridos y adiestrados en el ritmo del *adagio*¹¹ 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 período se construyen nuevos instrumentos teóricos como la 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).

¹¹ Tanto en la música como en el ballet, se refiere a un movimiento lento.

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).

Es te tipo de *ballets* no necesitaba demasiado soportes escenográfico. Bastaba que los músicos entraran disfrazados y formarán 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 a 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, pavanas 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. (*Ibíd.*: 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. (*Ibíd.*: 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, óp. 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. Cuerpos sometidos 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.

La música y la danza espontánea 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.

1.4. La danza folklórica en México. Origen y desarrollo.

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*¹². 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 tesis la identidad nacional, no se referirá ni como resolana, a la identidad nacional generada por la burguesía y el Estado Nación¹³. 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.

¹² *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).

¹³ 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).

1.4.1. Arte popular, folklor y danza.

Un aspecto fundamental en la conformación de la identidad social, son los calificativos, que desde la mirada de los otros, se construye. Los calificativos, solidificados en creencias construidas desde la mirada hegemónica de Occidente, han dirigido el estudio del arte. 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, 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, por lo tanto, 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.

Es necesario también, antes de rastrear el origen del termino folklórico, 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 funda 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: 241).

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 el 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 y popular pero que estaba en la memoria de las personas de estratos populares. De ahí la necesidad de registrarlos, 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 recreación 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 tesis la grafía folklórica, para referirnos a la actividad desempeñada por los grupos 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. De ahí que la pertenencia o no de los danzantes a las clases subalternas, en el caso de los agentes, será analizada a partir de los hallazgos de esta investigación.

Finalmente y 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. En tal sentido 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 Occidental.

1.4.2. La danza folklórica en México.

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 los 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. 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, bailaban¹⁴, 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

¹⁴ 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.

regalo para 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 dos últimos 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 subalternas¹⁵. Contrariamente, la visión del mundo y del universo, estaba en 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

¹⁵ 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...”.

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. Caso contrario, 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 *zuquichiuhqui*, 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. Es decir, 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 los grupos urbanos 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 grotesca¹⁶ 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.

1.4.3. La danza folklórica, 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 esta investigación. 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

¹⁶ [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).

españoles, africanos, alemanes y franceses 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”¹⁷, pero que en realidad, la folklóricización de la cultura es parte del proceso de sometimiento de los aborígenes de “América Latina”. En segundo lugar, en esta propuesta de narración, se excluye en función de la acotación propuesta, el desarrollo de la danza 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 han evidenciado la investigación, el análisis y desarrollo histórico de estas tres últimas.

En este sentido, el origen de las danzas y bailes folklóricos se encuentra en el proceso de 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 las diversas naciones como la maya, náhuatl, purépecha, chiapaneca, chichimecas, 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 Tawantinsuyo¹⁸ y Anáhuac¹⁹ y los pueblos africanos, por ejemplo, fueron reducidos a la categoría de «indios» y «negros».

¹⁷ Sincretismo. Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes (RAE)

¹⁸ 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).

¹⁹ 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).

Así pues, 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 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 español²⁰.

Poco a poco los “pagos” que recibían los nuevos administradores fueron sustituyéndose los tributos en especie por pagos en dinero, lo que evidenciaba la necesidad del circulante, producto de las nuevas relaciones de producción. Según Gibson (Ibíd.: 189)

²⁰ 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.

“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 de 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 es decir 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.

Por otro lado, 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 estética²¹ de los pueblos originarios de *Abya-Yala*.

A diferencia de occidente, el arte prehispánico estaba encarnado en la vida cotidiana. Las “bellas artes” para la cultura originaria, 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 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).

²¹ 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 sincretismo es mentira: la Tonantzin no es Guadalupe, ni Quetzalcoatl 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.

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 *teeanque* “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 *cihuatepixque* “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 (íbidem: 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 imposición²² 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... (*ibídem*: 27).

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 “Mesoamérica”. En el caso de la cultura Mexica, el *Tonalpohuali*, 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

²² 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).

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 prohibidas²³, 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

²³ 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).

desembocado en manifestaciones pecaminosas a través de la danza. Así, según Ramos (ibídem: 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.

De este modo, 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 investigación, 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 es lo 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 como 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 (ibíd., 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 practica 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 mojigangas²⁴ que acompañaban o interrumpían la comedia, había canciones y danzas de corte, populares “de la tierra” y españolas (*ibíd.*: 69).

A finales del siglo XVIII en las principales ciudades de la Nueva España se había construido “Coliseos” —teatros en el 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 (*ibídem*: 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

²⁴ Obrilla dramática muy breve, para hacer reír, en que se introducen figuras ridículas y extravagantes (RAE).

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.

1.4.4. La danza folklórica, de la independencia al neoliberalismo.

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 América 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 es 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”²⁵. 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 azogue²⁶ llegara a Nueva España para poder generar dinero que gastaba la Metrópoli.

²⁵ 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 reforma también se diluyeron privilegios, se mejoró en algo la condición del indio y se extendió la cultura [a los criollos y peninsulares] (Jáuregi, 2004: 114).

²⁶ 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).

Este proceso funcionaba así: el rey de España pedía dinero prestado a un financiero, por ejemplo francés, y éste cobraba el 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, óp. 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 (*óp. 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, en que las disputas entre peninsulares y criollos, llevó al asalto del palacio virreinal en que el virrey Iturrigaray fue destituido y hecho prisionero por los españoles (Maya, *ibíd.*: 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, *ibídem.*: 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 renueve 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 francesa²⁷ 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.

Para fines de reforzar la clasificación propuesta en esta tesis, 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

²⁷ 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://terramestizomaniadanzasybailes.blogspot.mx/2010/08/region-centro-de-nuevo-leon.html> (25/02/15/ 11:24))

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.

No obstante, 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, se 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.

1.4.5. La danza folklórica en la primera mitad del siglo XX

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 imaginario²⁸. 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, Óp. 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.

Un par de ejemplos más 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),

²⁸ 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).

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 por que 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, c) 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 Córdova 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 interese privados... (Ochoa, *Ibíd.*: 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” (*ibíd.*: 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 de 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 acentuado 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* 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 aborígen 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. Lo cual también explica porque los grupos de danza folklórica se desarrollan más en las ciudades que en el área rural. 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 tuvo que entrar en un proceso de sustitución de importaciones que abarcó hasta mediados de los 50s.

Para poder 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 proveen de alimentos al desarrollo urbano así como de mano de obra. En lo que respecta a la danza, se crean instituciones que van incorporando las danzas populares a la danza moderna. Así mismo a mitad de los años 50s, se da un proceso de estabilidad económica que perdura hasta los años setentas. Este periodo que se los expertos lo 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 acentúa el crecimiento urbano y en el ámbito de la danza se crea 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 Televisión, acompañando a figuras de la canción ranchera como Lola Beltrán y Cuco Sánchez [...] Más tarde, el éxito 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.

De este modo, El Ballet de México, al igual que el mariachi se convierte 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 folklórico 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 legitima al ser expuesto en el Palacio de Bellas Artes. Se legitima 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 septiembre de 1966 surge un nuevo grupo de danza moderna. Es el Ballet Independiente de México, que busca realizar la expresión contemporánea de la danza reflejando “la problemática de nuestro tiempo y de nuestro país” [...] Sobresalen sus experimentos en torno a una danza que ante todo se convierta en un espectáculo crítico, ya sea contra de la enajenación del hombre en la sociedad capitalista, ya sea en contra de la explotación económica y social (Dallal, op. cit: 130).

En el ámbito económico, a partir de los setentas se evidencia 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 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 inicia el modelo neoliberal que hasta hoy domina la política del México imaginario.

A manera de precisión sobre el origen de lo que en esta tesis 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 clásico²⁹. Lo que dio origen a los ballets folklóricos. Sin embargo posteriormente, a mediados de los años 70s, en Chiapas, además de los ballets aparecen agrupaciones de danza folklórica que se asumen como representantes del folklor autóctono y rechazan toda técnica del ballet. Son estas agrupaciones sobre las cuales se enfatiza el análisis correspondiente.

1.5. Estado del Arte.

En el ámbito Institucional y académico, la investigación relacionada con la cultura popular desde la corporalidad de las danzas y bailes folklóricos, es escasa en comparación con la investigación en otras manifestaciones de la cultura dancística.

Después de revisar en línea 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.

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

La revista Perfiles Educativos que se publica desde 1978, en 136 números, sólo hay una reseña relacionada con la danza, publicada en el número 36 en el 2012. El libro se

²⁹ “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).

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, y algo semejante ocurre con otras publicaciones:

- a) Revista Internacional de Educación y las Artes.
- b) Revista Arte terapia.
- c) Revista Iberoamericana de Educación Superior
- d) 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 tradicional 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 en

concepto según la propuesta de clasificación en el texto de Adriana Guzmán (2010). Clasificación basada en la gestualidad.

La importancia de esta revista evidencia 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 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 Escénicas” con apenas 6 números. En el número 5 (abril de 2012) publica 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 folklore 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 congregarse 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 la ciudad de México, 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 en esta memoria se dividieron con las siguientes en temáticas: danza y educación, danza escénica, danza popular, rural y urbana, así como danza y salud.

Por otro lado, 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, sostiene 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*"³⁰. 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 de 1985, 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 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 pasos europeos, estropeándolos y

³⁰ *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.

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 el *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, además de la crítica a los ballets folklóricos, es que aunque critiquen la transformación del vestuario, los ballets folklórico 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 irremediamente 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 semejanza 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 setentas e inicios de los ochenta: *Alternativa* (1978, director: Rodolfo Reyes Cortez), *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 fotógrafos 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 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 organizados 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), prologista 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. Sólo hemos tenido referencia de cinco publicaciones: 1) Mercedes Olivera B. (1974), *Las danzas y fiestas de Chiapas*; 2) Alejandro C. Corzo (1999), *Chiapas: voces desde la danza*; 3) Yolanda Palacios Gama (2010), *El Santísimo como Encanto. Vivencias religiosas en torno a un ritual en Suchiapa*; 4) Martha Arévalo Osorio (2010) *Danzas y bailes del estado de Chiapas*; 5) José Luis Zebadúa Maza (2014). *El ballet Bonampak y la Fiesta chiapaneca*. Esto no significa que

sean las únicas, solo que en la búsqueda realizada se pudo tener acceso únicamente a estos materiales. Estas publicaciones serán comentadas en el apartado “4.1. Danza, cultura dancística y las agrupaciones de danza folklórica” de esta investigación.

1.6. Investigación, planificación y procedimientos.

Durante el proceso de esta investigación, se hizo necesario, además de la disponibilidad de tiempo y espacio, la convivencia humana para buscar en la memoria, imaginar, analizar y comprender el mundo compartido; la práctica de la danza folklórica regional en Tuxtla Gutiérrez. En este sentido, el método utilizado se fundamentó en el enfoque cualitativo utilizando la estrategia de observación participante, la cual exige una relación estrecha con los agentes-participantes. Exigencia resuelta a través de la incursión en el ámbito de la danza folklórica desde hace 26 años, circunstancia que permitió realizar diálogos con los agentes-participantes, en el caso de los directores de los grupos y diálogos colectivos, en el caso de los bailarines.

Así mismo, la hospitalidad que ofrecieron los agentes-participantes sujetos de estudio, permitió realizar el trabajo de campo: aplicación de instrumentos como la asociación libre de palabras y una cédula de registro del bailarín; observaciones *in situ*, video-grabaciones y en especial, las entrevistas que se convirtieron en “diálogos temáticos”.

1.6.1. Planeación de la investigación.

El protocolo o proyecto de investigación es el principal recurso de planificación de cualquier estudio; el instrumento para su aplicación y desarrollo.

De ahí que, en un primer momento, se haya procedido a la delimitación del objeto de estudio y a la justificación. Por lo que el tema central se circunscribió a la identificación de la práctica sociocultural la danza y baile folklórico, efectuada por los grupos independientes e institucionales del área urbana de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Dado que la danza y baile folklórico pueden abordarse desde múltiples miradas, se hizo necesaria una delimitación más precisa, de aquí que en el trabajo e investigación, se descartó el análisis de la danza como símbolo o como expresión corporal. Más aun, de todas las formas dancísticas, sólo hay interés en estudiar a la denominada danza folklórica y a los bailes así también calificados. En consecuencia, el objeto de estudio se limitó a escudriñar las representaciones sociales que han construido los bailadores de los grupos de danza y bailes folklóricos, sobre la práctica y la corporeidad. Así mismo, para diferenciar a los grupos de danza, en esta investigación se propone la división de las agrupaciones de danza en dos tipos según los medios para allegarse de recursos: grupos independientes y grupos institucionales.

Los grupos independientes, son agrupaciones que bajo la iniciativa y dirección de un bailaror experto, se conforman a partir del compromiso del experto para compartir sus saberes sobre la cultura dancística, local, regional y nacional. Los integrantes, por su parte, convienen en aportar una cuota mensual para hacerse de materiales, además del vestuario, de grabadoras, discos, etcétera

Los grupos institucionales, son agrupaciones pertenecientes a instituciones públicas y/o privadas que por lo menos tienen un espacio físico estable y el director del grupo recibe un salario de la institución o apoyo para transporte y otros menesteres, en algunos casos tienen dos o tres integrantes que también reciben un salario, es decir forman parte de la nómina institucional.

También se hizo necesario acotar espacialmente el estudio, en función de los objetivos de los grupos de danza, que se adjudican la responsabilidad de investigar, difundir y recrear la cultura dancística. Para lograr estos objetivos, se necesita una infraestructura que permita el acopio de información y medios de comunicación expeditos. Esta última condición hizo factible la presente investigación en Tuxtla Gutiérrez, que reúne las condiciones logísticas suficientes.

Posteriormente, después de haber delimitado el objeto de estudio, se procedió a la justificación del mismo. Una justificación fundamental, es sin duda el interés académico e intelectual, para hacer posible una propuesta de análisis del fenómeno dancístico folklórico distinto al análisis estético. En este sentido, el trabajo aportará información valiosa para que la Universidad genere procesos de actualización, profesionalización y formación de profesores de danza y bailes folklóricos, con la calidad y pertinencia local, regional y nacional.

En un segundo momento se inició el trabajo de campo para que, en acuerdo con los agentes-participantes, se estableciera el calendario de visitas. El primer paso fue identificar el número de grupos y ballets y su ubicación física en Tuxtla Gutiérrez. Durante este momento se elaboraron los instrumentos de investigación; cédula de registro del bailarín, guía de entrevista, carta de asociación libre de palabras, formatos o guía de observación.

La entrada al campo implicó recorrer la ciudad y establecer el diálogo primero con el director de cada grupo y a grandes rasgos, explicar el motivo de la visita. En más de una ocasión, se aplazó el diálogo por el exceso de trabajo de los grupos y la evidente desconfianza. Esta última se basa en que la información de las coreografías o “pasos básicos” pudieran ser revelados o compartidos a otros grupos. La certeza de que la investigación no apuntaba a saberes sobre el repertorio o significado de las danzas, sino sobre la práctica, permitió acuerdos para elaborar un calendario de trabajo con cada agrupación, previo acuerdo con el director.

El tercer momento, después de acordar el calendario de trabajo, fue el del “acopio” de la información. Es decir, la aplicación de los instrumentos de investigación. Lo que implicó aplicar la cédula de registro del bailarín. Este instrumento permitió saber respecto de los bailarines, el tiempo acumulado de practicar la danza, la formación académica, lugar de nacimiento, ocupación de padres y abuelos, instancias de aprendizaje de la danza, etcétera.

El acopio de información también incluyó la aplicación del instrumento “asociación libre de palabras”. Primeramente se hizo un ejercicio piloto con dos grupos. Este ejercicio permitió hacer dos ajustes al instrumento. El primero consistió en separar los conceptos de danza y baile. Pues los bailarines diferencian de manera implícita ambos términos. El segundo ajuste se hizo para seleccionar a los agentes “expertos”, para lo que se requirió cierta edad y experiencia de los bailarines, el instrumento se aplicó a agentes con preparatoria y mayores de veinte años y con experiencia mínima de cinco años de practicar la danza.

El diálogo temático con los directores, la entrevista testimonial, fue más complicada por los tiempos de ensayo, generalmente el director también es coreógrafo y la entrevista implicó hacer un calendario alterno al de los días de práctica del grupo. Esta circunstancia nos llevó a aplazar la entrevista, en dos casos, hasta cinco meses.

Los diálogos con los integrantes del grupo, seleccionados según la edad y años de práctica, se realizaron generalmente en los recesos o al final del ensayo de cada agrupación.

Las video filmaciones implicaron asistir a los ensayos habituales, e incluso realizar un viaje fuera de Chiapas, para observar en qué condiciones se realiza la práctica en otras latitudes. Esto exigió pagar la cuota como cualquier integrante para tener acceso a la comida y el hospedaje. Además, para observar a todas las agrupaciones en el escenario, hubo necesidad de asistir a las “presentaciones” de aniversario.

1.6.2. Procedimiento analítico.

Un paso obligado es el de codificar la información para hacerla “manejable” es decir, susceptible de ordenar, clasificar, jerarquizar y analizar. En este sentido se procedió a darle un tratamiento a la información, que posibilitara clasificarla de tal forma que pudiese ser comparada en un futuro, con otras posibilidades similares de investigación.

Así, para concentrar la información de la cédula de registro del bailarín sobre lugar de procedencia, se utilizó la Clasificación Regional de Municipios, que cuenta con 123

municipios y 15 regiones administrativas. Además, para los agentes no nacidos en Chiapas, se les clasificó en el municipio 124 (otro) y en la región 16.

Para sistematizar la información sobre la ocupación de padres y abuelos, se tomó como criterio el Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones 2011, del Instituto Nacional de Geografía e Informática (INEGI). Dado que los padres y abuelos de los agentes nacieron a mediados del siglo pasado, lo que indica que las actividades no estaban tan diversificadas como hoy en día, se consideró la clasificación hasta de dos dígitos, aunque el Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones desglosa hasta tres dígitos. En esta clasificación se hizo necesario agregar el código 100 para las “actividades del hogar” que no aparece en el citado Sistema.

Por otro lado, para sistematizar el concepto de “preferencias” de los agentes por las danzas o bailes, se crearon códigos. Se ordenaron alfabéticamente a las entidades federativas y el número que le correspondió se convirtió en el código de clasificación. La intención de este código es entresacar el “gusto” que se ha desarrollado en el aprendizaje de la danza folklórica.

Un elemento muy importante para detectar la “trayectoria de aprendizaje” de la danza folklórica, es el número de agrupaciones por las que ha transitado el agente. Para este ejercicio, se requirió crear códigos para los lugares o agrupaciones donde ha aprendido el agente. Para este efecto se le asignó un número a cada agrupación registrada en el trabajo de campo, según la respuesta de los agentes. Además de los códigos asignados a cada agrupación, se añadieron códigos a Casa de la cultura, Escuela, Cursos de verano SEP, Familia, entre otros.

Después de codificar la información se procedió a afinar la mirada para eficientar el proceso de construcción de la información y de la información misma. En este proceso se seleccionó por etapas los agentes-participantes de mayor calidad en virtud de su experiencia como bailarín y sus características socioculturales. El procedimiento fue el siguiente:

La reducción de datos se dio de la siguiente manera: de los 314 catorce bailarines censados en una primera etapa en catorce agrupaciones dancísticas, se aplicó a 297 la cédula de registro del bailarín.

Posteriormente se seleccionaron a dos grupos (Tecnológico y Matzá) de manera conveniente para aplicar “la prueba piloto” de la carta de asociación libre de palabras. Esto implicó el análisis de la información de 32 bailarines. Después de analizar la información se hicieron ajustes al instrumento, para la aplicación definitiva.

Para aplicar el instrumento validado en la prueba piloto, es decir, la carta de asociación libre de palabras, se establecieron como criterios de selección 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 se redujo a 87.

La información sobre los conceptos de la “asociación libre de palabras”, permitió realizar otra reducción, esta vez para las entrevistas o diálogos grupales. La exigencia aquí fue el que el informante tuviera por lo menos diez años de experiencia dancística y una formación académica mínima de preparatoria, para garantizar la comunicabilidad.

Esto dio como resultado, obtener cuatro grupos focales, que fueron entrevistados en sus lugares de práctica de la danza.

Cabe señalar que debido a que la reducción de agentes para seleccionar a agentes-participantes clave; los de mayor edad, experiencia en la práctica y trayectoria dancística, se ajustaron las tareas de registro y sistematización de información. Por lo que La participación de los grupos se hizo de manera diferenciada. Por ejemplo, al grupo Tsujot, solo se le aplicó el cuestionario de datos personales, pero no la “asociación libre de palabras” pues, sólo dos integrantes cumplían el requisito de veinte años y más de edad. Además que es un grupo que en el periodo del estudio tenía menos de cinco años de haberse formado y el director era novel en esa actividad, aunque con experiencia como bailarín en otras dos agrupaciones.

El grupo Pakal, que estaba formado por integrantes de otros grupos, no tenía un director como tal, sino que estaba formado por integrantes de otros grupos. Este grupo participó solo como grupo focal e infortunadamente se desintegró en el transcurso de la investigación. Los otros grupos focales se constituyeron con los integrantes del Ballet Folklórico de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), Conjunto Folklórico Magisterial y Grupo de Pensionados y Jubilados del ISSSTE.

De los catorce grupos participantes, diez directores-coreógrafos consintieron en participar con el diálogo temático (entrevista).

Por otro lado, para profundizar en la relación entre las representaciones de la práctica de la danza folklórica y sobre el cuerpo, es necesario hacer un análisis sobre la conveniencia de utilizar el concepto de globalización en este trabajo. Este concepto, la globalización, se ha constituido en centro de la discusión y análisis de múltiples áreas del conocimiento humano. Para fines de esta tesis, la globalización, representa en términos de los procesos culturales, el discurso de la modernidad que hasta hoy permea la vida social, política y cultural del mundo.

Capítulo 2.

Globalización, corporeidad y danza folklórica.

Tal como los otros conceptos creados o apropiados por las ciencias sociales, la globalización no escapa a la polémica. A veces es llamada internacionalización y en otras planetarización. La mayoría de las propuestas conceptuales explicitan lo evidente desde la óptica del sentido común: el avance de las fuerzas productivas y los cambios en las formas de consumo. Cambios acelerados por el enorme despliegue del desarrollo tecnológico en el ámbito de la comunicación y el comercio de bienes y servicios, pero sobre todo, del capital financiero. Otro concepto, el de la mundialización, es también recurrente en los análisis de la situación social. No obstante, en este capítulo, además de la discusión breve sobre el concepto de globalización, se propone a aquella como un proyecto colonial.

2.1. Globalización, corolario de la hegemonía occidental.

Diversos autores se han propuesto discernir las diferencias reales o impuestas de los conceptos arriba señalados, estos conceptos son los que dirigen la lectura, explicación y justificación del estado de cosas imperante en el mundo actual. En este sentido Gustavo Bueno (2002) parte de una clasificación que diferencia entre mundialización y globalización. Divide lo que para él son opiniones, aunque entre paréntesis sostiene que para otros pueden ser teorías. Mediante esta propuesta de análisis, incluye en un primer grupo a todas las opiniones o teorías que de algún modo sostienen la idea de que los términos mundialización y globalización son equiparables.

En un segundo grupo incluye teorías u opiniones que afirman la existencia de una diferencia esencial entre globalización y mundialización. Así mismo las teorías u opiniones para el caso del primer grupo, a decir de Bueno, carecen de fundamento incluso desde la adscripción lingüística que se les atribuye “globo” y “global” son términos del español de origen tan latino como “mundo” o “mundial”. En cuanto al segundo grupo, el autor establece criterios para valorar las diferencias, mismas que son de distinto orden. Los criterios que propone son:

(A) A supuestas diferencias de orden material, o bien (B) las que se atienen a diferencias de orden estructural [Aunque] en realidad, los criterios (A) vienen a presuponer que los procesos de mundialización y los de globalización tienen la misma estructura lógico-material, por lo que sus diferencias habría que tomarlas de los campos categoriales a los cuales se aplican (Bueno, 2003: 2)

A decir de este autor, los criterios del orden material más utilizados son dos:

1). La mundialización y la globalización serían procesos operatorios de la misma estructura, que se aplicarían a dos campos o fases históricas, por ejemplo: la mundialización designaría a los procesos de totalización (social, comercial, política...) que tuvieron lugar en la era de los descubrimientos modernos (América, principalmente) [...]; mientras que la globalización se utilizaría de hecho para designar a los procesos de totalización vinculados a las [nuevas tecnologías], principalmente a las que implican la energía eléctrica (telégrafo, teléfono, automóvil, avión, televisión, Internet...). (Bueno, óp. cit: 3)

2) Mundialización y globalización son procesos de similar estructura pero aplicada a campos categoriales diferentes. Por ejemplo, el término globalización se aplicaría a la categoría económica [...] En cambio, el término mundialización, tendría que ver con categorías no estrictamente económicas, sino por ejemplo, políticas, religiosas, tecnológicas; mundialización equivaldría a «cosmopolitismo», si tenemos en cuenta que «mundo» traduce ya en los clásicos el término griego «cosmos». (Bueno, ibid: 4)

Como puede observarse, de acuerdo con la revisión de este autor, las distinciones que ha descubierto, denotan la visión occidental de la vida social, es decir que prevalece la separación entre el fenómeno estrictamente tecnologicista del proceso económico y los otros procesos sociales, como si la economía no constituyese parte de la cultura en general.

La división permanente entre modos de producir y modos de pensar y vivir no solo es ilusoria, sino que imposibilita la comprensión de cómo un fenómeno económico es al mismo tiempo un fenómeno cultural que afecta la vida de los seres humanos. Por ejemplo, el desarrollo del comercio aunque existe desde los albores de la sociedad, el intercambio de productos era forzado por el saqueo y el sometimiento. Este proceso por supuesto que alteraba la cultura en general de cada pueblo, tanto del agredido como del agresor.

La ampliación del comercio y de las transacciones culturales desde las batallas de conquista entre Europa, Asia y África, evidencian que el objetivo fundamental era el control de las rutas del comercio. Lo que orilló hasta el siglo XV, a la búsqueda de rutas alternativas para Europa central. Es este proceso el que sentó las bases para que el comercio fuera el fundamento, de la futura organización de la sociedad humana en todo el globo terráqueo. La búsqueda incesante de metales preciosos, indica que en la conciencia humana ya estaba centrada en la búsqueda de un objeto intermediario entre el productor y el consumidor de los productos. Esto es, la cultura de los seres humanos empezó a construirse a partir de la separación de la inteligencia que produce el mundo, los trabajadores, y el mundo construido por él. Carlos Marx [1868] a este proceso le denominó la Acumulación Originaria la cual no es “más que el proceso histórico de la disociación entre el productor y los medios de producción” (Marx, 1976: 103). Asimismo, este proceso se vio fortalecido y desarrollado por la colonización de *Abya Yala*, en donde se reprodujo el proceso de globalización, proceso violento que Marx describe así:

En las plantaciones destinadas exclusivamente al comercio de exportación, como en las Indias Occidentales, y en los países ricos y densamente poblados, entregados al pillaje y a la matanza, como México y las Indias Orientales, era, naturalmente, donde el trato dado a los indígenas revestía las formas más crueles. Pero tampoco en las verdaderas colonias se desmentía el carácter cristiano de la acumulación originaria. Aquellos hombres, virtuosos intachables del protestantismo, los puritanos de la Nueva Inglaterra, otorgaron en 1703, por acuerdo de su *Assembly*, [Asamblea Legislativa] un premio de 40 libras esterlinas por cada

escalpo de indio y por cada piel roja apresado; en 1720, el premio era de 100 libras por escalpo; en 1744, después de declarar en rebeldía a la rama de Massachusetts–Bay, los premios eran los siguientes: por los escalpos de varón, desde doce años para arriba, 100 libras esterlinas de nuevo cuño; por cada hombre apresado, 105 libras; por cada mujer y cada niño, 55 libras; ¡por cada escalpo de mujer o niño, 50 libras! Algunos decenios más tarde, el sistema colonial inglés había de vengarse en los descendientes rebeldes de los devotos *pilgrim fathers* [padres peregrinos], que cayeron *tomahawkeados* bajo la dirección y a sueldo de Inglaterra. El parlamento británico declaró que la caza de hombres y el escalpar eran "recursos que Dios y la naturaleza habían puesto en sus manos" (Marx, *ibid*: 141).

De tal manera que esta forma de construir el mundo; la separación entre quien produce y el producto, relación que implica la apropiación de la riqueza por unos cuantos, es el punto central de la dinámica mundial hasta nuestros días. Proceso que ha sido desarrollado y justificado por la cultura en general: la religión, la ciencia y la política. Esto está presente en la tendencia actual que consiste en pretender concebir a la globalización como la "única" alternativa de desarrollo mundial. En tal sentido, según Joachim Hirsch (2000: 89-90):

La globalización no es un proceso económico sencillo, ni tampoco señala una "lógica" inevitable del capital, sino que es una vasta *estrategia política*. Esta estrategia se impuso esencialmente por el capital internacionalizado, en coordinación con los gobiernos neoliberales que, a consecuencia de la crisis, llegaron al poder. La política económica de liberalización y desregulación tiene como meta crear las condiciones políticas institucionales adecuadas para una transformación en la correlación de fuerzas de las clases, tanto nacional como internacional; he aquí la condición para la reorganización técnica de la producción capitalista. [...]. El neoliberalismo dominante desde los años setenta otorga la legitimación ideológica de esta estrategia capitalista para superar la crisis.

De otra parte vienen las miradas desde el *Abya Yala*³¹, que apuntan a una reconstrucción epistemológica que permita la búsqueda de alternativas de desarrollo social y económica distinta a la mirada europea. El neoliberalismo, que hoy se representa solo como modelo económico, lo que separa de nuevo a la economía de otras forma de entender el mundo, impide ver las relaciones de la economía política con otros aspectos de la vida social como la cultura, el ocio, la educación, etcétera.

³¹ 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).

En los debates políticos y en diversos campos de las ciencias sociales, han sido notorias las dificultades para formular alternativas teóricas y políticas a la primacía total del mercado, cuya defensa más coherente ha sido formulada por el neoliberalismo. Estas dificultades se deben, en una importante medida, al hecho de que el neoliberalismo es debatido y confrontado como una teoría económica, cuando en realidad debe ser comprendido como el discurso hegemónico de un modelo civilizatorio, esto es, como una extraordinaria síntesis de los supuestos y valores básicos de la sociedad liberal moderna en torno al ser humano, la riqueza, la naturaleza, la historia, el progreso, el conocimiento y la buena vida (Edgardo Lander, 2000: 11).

Esta idea de ver a la globalización y al neoliberalismo como un proyecto político, cultural civilizatorio, y que a mi entender, no ha cambiado las relaciones humanas mediadas por el dinero, coincide con el punto de vista de Ulrich Beck (2008) al referirse a la globalización como un proceso de politización y no sólo económico:

[...] la puesta en escena de la globalización permite a los empresarios, y sus asociados, reconquistar y volver a disponer del poder negociador política y socialmente domesticado del capitalismo democráticamente organizado. La globalización posibilita eso que sin duda estuvo siempre presente en el capitalismo, pero que se mantuvo en estado larvado durante la fase de su domesticación por la sociedad estatal y democrática: que los empresarios, sobre todo los que se mueven a nivel planetario, puedan desempeñar un papel clave en la configuración no sólo de la economía, sino también de la sociedad en su conjunto [...] (Beck, 2008: 7).

Este modelo de desarrollo humano basado en el comercio, la expropiación de la vida de otro de forma “pacífica” o violenta. Es decir de la expropiación de la energía humana, de la capacidad creativa, intelectual y física. Ha dado evidencias de la distribución inequitativa de la riqueza. Riqueza generada por la energía y capacidades humanas de todas las partes del globo terráqueo, pero que solo es consumida por una minoría.

Según el informe de 1998 del programa de las Naciones Unidas para el desarrollo humano (PNUD), el 76% del Producto Mundial Bruto es consumido por apenas ese 15% de la población mundial, que habita en su mayor parte en los países del Norte; mientras que el resto, es decir, el 85% de la humanidad, debe contentarse con apenas el 24%. Y ello a pesar de que el grueso de ese producto está constituido por bienes manufacturados con materias primas y mano de obra de los países del Sur. [...] (Jorge Armand, 2000: 26-27).

Así mismo en el informe del PNDU³² de 2014, se afirma que las 85 personas más ricas del mundo tienen la misma riqueza que los 3500 millones de personas más pobres.

³² <http://www.undp.org/content/dam/undp/library/corporate/HDR/2014HDR/HDR-2014-Spanish.pdf> (21/06/15)

Así mismo, las desigualdades económicas no disminuyen; entre 1990 y 2010 en los países en desarrollo aumentaron un 11 por ciento. Aunque han disminuido las desigualdades en salud y educación, aun así, siguen manteniéndose muy altas, especialmente en regiones como el África Subsahariana que posee la tasa de desigualdad más alta en el ámbito de la salud, y Asia Meridional que posee la tasa de desigualdad más alta en el de la educación. El informe reconoce que la desigualdad es una amenaza importante para el desarrollo humano, porque es un reflejo de la desigualdad de oportunidades.

Así pues, la globalización para fines de este trabajo, significa la hegemonía occidental que desde el ámbito financiero y tecnológico ha impuesto hasta hoy su proyecto político. Proyecto que tiende a homogeneizar la vida humana en función de sus intereses y valores. Los valores fundamentales que promueve sin duda son: la competencia individual y la idea de modernidad. La idea de la competencia individual, refuerza la visión del sujeto individual y egoísta que puede prescindir de los lazos con su contexto, capaz de desterritorializarse en aras de una ciudadanía universal. La idea de modernidad, asociada al progreso como consumo, fortalece la homogeneización de la vida humana; para ser moderno debo parecer a los otros, modificar incluso el cuerpo.

Es decir, culturalmente se pretende homogeneizar, gustos y preferencias a través de la imposición del canon occidental; imposición que inició con la llegada de los europeos a *Abya Yala* y que en el actual México inició en 1521 con el sometimiento militar de los Mexicanos. Este proceso civilizador fue impuesto con estrategias militares y educativas a través de la religión, al grado tal que Fray Matías de Córdova se convirtió en portavoz del proyecto mercantil de la expansión comercial de la matriz civilizatoria europea; imponer su cultura, su modo de vivir, de vestir y de calzar. 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 desnudez³³ y la descalcez (*ibid*: 113).

La sugerencia de Matías de Córdova parte de la idea de que la imagen hace al hombre y asegura que la ropa y el calzado hace al hombre bueno, pues la opinión de los demás le obligarán a tener una actitud en función de la imagen que se forma con el vestido. Lo que evidencia el terror que le provocaba, a la cultura europea de esa época, la desnudez propia de las regiones “bárbaras” y “exóticas”

Nosotros hacemos concepto de los hombres por su figura. Si vemos a uno vestido con decencia, creeremos que es digno de nuestro trato. Más si le vemos derrotado, inferimos no sé qué agregado de maldades, que nos lo hace sospechoso [...] hasta los trajes y el peinado influyen en nuestro juicio: por lo cual un hombre cuerdo debe considerar sus vestidos como que componen parte de su ser [...] Debemos suponer que todo mundo desea vestirse con decencia [...] es decir, de aquel modo que [lo hacen] los hombres de superior jerarquía, esto es, a la española. (Ibíd.: 115)

En síntesis, lo que actualmente se le llama globalización, no es más que el corolario del dominio eurocéntrico, denominado modernidad. Proceso civilizatorio que utilizó, entre otros argumentos, el racismo para justificar el despojo económico desde hace más de quinientos años. El racismo no sólo ha se intensificado con el desarrollo tecnológico, sino que ha invadido todas las esferas de la vida social e intelectual. Tal dominio permeó el pensamiento de los intelectuales del siglo XX, que gustosamente aceptaron el concepto,

³³ Síndrome de “Candide”. Este síndrome consiste en solo querer tratar con lo bueno y hermoso de las cosas [yo diría del mundo]. Por eso desde el siglo XVII con Baumgarten y los teóricos del gusto anglosajones, hasta el día de hoy, la estética ha realizado una operación quirúrgica de exclusión sistemática de todos aquellos que no sean positivos y útiles en su potencial de placer. [...] El “Síndrome de Candide” explica que la estética se haya ocupado solo del arte y de lo bello; cuando aparecen otras cualidades no tan placenteras, o son mencionadas de paso o simplemente hechas a un lado. Pero lo asqueroso, lo grosero, lo insignificante, lo estúpido, carecen de estudio en la estética. No son categorías dignas de estudiarse, aunque nuestra sensibilidad las confronta cotidianamente (Mandoki, 1994: 53-54).

como para denominarse “raza de bronce” en el caso de México. A decir de Aníbal Quijano (2000):

[El racismo]... ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el inter-sexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales (Quijano, 2000: 203):

Por otro lado, el control de la fuerza de trabajo y de las materias primas redujo a la relación de dependencia a través del salario y de las rutas comerciales. Vale la pena pues hacer énfasis en que el proceso globalizador se inició con la modernidad y la irrupción del capitalismo como forma de explotación tanto del hombre como de los recursos de la naturaleza. Para el caso de “América Latina” este proceso fue forzado, pues no había continuidad con las formas culturales de producción de la vida material e intelectual prehispánicas. Según Quijano (ibíd., 2004), las nuevas formas de explotación; el esclavismo, la servidumbre, la pequeña producción mercantil, de reciprocidad y salarial fueron ensambladas en la relación salarial y articuladas al mercado mundial.

La forma de consumo y de vida actuales en las regiones más urbanizadas, han tendido a seguir precisamente los patrones culturales de Occidente. Así, desde la perspectiva de Silvio Baró Herrera, la “globalización tiene como objetivo la uniformización de los patrones o estilos de vida, sistemas de valores, costumbres, etcétera, para lo cual se tiende a la conversión de todos los habitantes del planeta en consumidores de productos culturales estandarizados” (Baró, 1997: 48). Entre esos productos a consumir, también se imponen modelos corporales y de belleza.

No obstante, aunque el proceso de globalización se reproduce en regiones más tecnologizadas y urbanizadas, no necesariamente impacta de la misma manera en algunas sectores sociales de las regiones urbanas de México. En algunos sectores de la sociedad urbana no se adoptan los valores “universales” que propone el mercado global. Es en este sentido que se abordará la relación entre la globalización como proyecto político, económico y cultural de Occidente y las representaciones sociales que los bailarines de danza folklóricas, han construido sobre su práctica y el cuerpo.

2.2. Cuerpo y corporeidad. Un recuento.

El ser humano ha sido dividido, separado en duplicidades según Rose Einsenberg Wieder y Alicia Grasso (2007: 44-45) en: cuerpo-mente, cuerpo- alma, cuerpo-espíritu, lo que dio origen a las ciencias que se dedican al estudio en detalle de una condición, una categoría, una característica, un estado, un nivel, un atributo, un aspecto de lo humano. De aquí que tradicionalmente se ha estudiado lo corporal como aquello que está encerrado en el cuerpo y su movimiento, en lo tangible, lo visible; en funcionamientos de sistemas y órganos; en movimientos de aparatos y palancas; constituyéndose en tema de medicina, biología, anatomía, fisiología, derecho, mecánica y otros campos relacionados con la salud, el deporte y la expresión artística.

No obstante, en las últimas décadas el análisis del cuerpo se ha alejado de estas miradas dualistas. Es en este sentido que se inscribe el tenor de este trabajo de investigación. Así en concordancia con Eiseberg y Grasso (Ibíd.: 47), la corporeidad:

[...] se refiere al cuerpo como un territorio cargado de representaciones en donde se construyen y deconstruyen imágenes culturales, en donde se deja notar el espacio y el tiempo y se proyectan señas de identidad y alteridad. El cuerpo humano (o corporeidad) como receptor de los acontecimientos sociales y culturales que suceden a su alrededor y además constituyendo una unidad biológicamente cambiante que, en contacto con su entorno, se halla sujeto a significados diversos, importantes para la comunicación social. [...] Esta estructuración social del cuerpo, por una parte, afecta a toda nuestra actividad más inmediata y aparentemente más natural (nuestras posturas, actitudes, o movimientos más espontáneos) y, por otra, es el resultado no sólo de la educación propiamente dicha sino también de la simple imitación o adaptación del ser humano con su medio.

Así pues la concepción dualista sobre la corporeidad, ha sido rebasada en los últimos estudios. Uno de estos, lo constituye el análisis de Jordi Planella (2006: 43) quien después de revisar los diccionarios de diferentes disciplinas de las Ciencias Sociales, concluyó que:

a) en los diccionarios de especialidad la voz *cuerpo* no se asimila exclusivamente a la condición de materialidad. Este aspecto difiere de los diccionarios de la lengua en general, en los cuales mayoritariamente, *cuerpo* es sinónimo de materialidad, b) el cuerpo pasa a ser sinónimo de la persona. Una de las constataciones más relevantes del análisis de los

diccionarios de especialidad es esta relación entre cuerpo y persona. Esta perspectiva es especialmente evidente en algunos diccionarios de teología, c) el cuerpo es el que permite a la persona socializar. Desde esta perspectiva también se puede constatar su posibilidad comunicativa, representativa y simbólica. El cuerpo puede ser entendido no solamente como cuerpo-objeto, sino también como cuerpo-propio y, d) la antropología que sustenta la mayor parte de las definiciones del cuerpo en los diccionarios de especialidad es una antropología monista.

Como puede observarse, las concepciones sobre cuerpo y corporeidad han sido transformadas sustancialmente. Esta circunstancia exige, para fines de este trabajo, realizar breve descripción del origen de la concepción dualista del ser humano y de las distintas formas en que se aborda la corporeidad en tiempos actuales.

En este sentido, podemos asegurar que uno de los efectos de la dominación imperial o del proceso colonizador de la modernidad eurocéntrica impuesto a América Latina, es precisamente la idea dual del hombre. La separación entre alma y cuerpo. Desde la división social de los hombres, en Europa central, el pensamiento sobre el ser humano, separó el análisis del mismo. No se consideró en la explicación de la realidad, a un ser humano pleno, como una unidad entre pensamiento (alma, espíritu, inteligencia) y cuerpo (materia, extensión, carne). La división del trabajo impelía a justificar el estado de cosas: el trabajo intelectual para los gobernantes y el trabajo material para los pobres y desarraigados. Carne de yugo, escribiría el poeta español Miguel Hernández³⁴ ya entrado el siglo XX. La élite no usa su corporeidad, al contrario usa la corporeidad de los otros. Como fuerza bruta en el caso del esclavismo, como servidumbre durante el feudalismo y como apéndice de la máquina y de las mercancías ahora mismo con el capitalismo.

Con Platón, el desaire sobre la corporeidad se acentúa al fincar el análisis ontológico en el mundo de las ideas. Las ideas eternas no tocan el mundo terrenal. Las ideas existen fuera de este mundo y sólo encarnan en los hombres, justo antes de ser paridos. Es decir, las ideas son innatas, lo que se asemeja a la idea de la religión judeo-cristiana en el Nuevo Testamento sobre la encarnación; el alma ya está en el cuerpo, pero no provienen de él.

³⁴ Poema “El niño yuntero” en: *Miguel Hernández. Breve antología poética* (Dámaso Chicharro Chamorro y Francisco Escudero Galante, 2014: 51)

Contrariamente, a decir de Planella (ibíd: 58) en el Antiguo Testamento el cuerpo se consideraba como una unidad, la resurrección implicaba resurgir con el cuerpo real y en el origen del pecado Adán y Eva andarían desnudos es decir se darían cuenta de su corporalidad. Con la influencia griega “Judaísmo helenístico”, se dará un giro hacia el desprecio del cuerpo. El cuerpo empieza a ser considerado como origen y sede de las pasiones “sobre todo las malas pasiones”.

Para Platón, esclavista al fin al cabo, la razón o inteligencia sólo la alcanzan los filósofos. Por eso, según Jostein Gaarder (1998: 11) en la organización política, es decir el Estado, el cuerpo sirve de metáfora para ilustrar el papel de las clases sociales: la cabeza, es decir la razón y la sabiduría, la representan los gobernantes; el pecho, la voluntad y el valor, lo representan los soldados, y el vientre, el deseo y la moderación, es representado por los productores. Esto es, los esclavos.

Por otra parte, ya entrado el siglo XVI, Descartes plantea la división del hombre en cuerpo y mente. Obligado por el despliegue del comercio y el desarrollo de la industria, condiciones de ese momento histórico, obligaron a que el conocimiento que se generaba y la enseñanza del mismo, ya no se hiciese bajo la lógica celestial. Es decir que el conocimiento y la verdad ya no provinieran de Dios. El mundo externo a los monasterios y a las catedrales, exigía cada vez más precisión en los cálculos matemáticos. Estos evidenciaban la contradicción entre discurso eclesiástico y el mundo de la racionalidad del cálculo, el cual se orientaba hacia la construcción de máquinas.

La separación entre el “cuerpo” y el “no cuerpo”, según Quijano (*ibid*: 224-225), en Descartes se convirtió en una radical separación entre “razón/sujeto” y “cuerpo”. En esta racionalidad eurocéntrica, la “razón/sujeto” es la única entidad de conocimiento “racional” mientras que el cuerpo no es más que “objeto” de conocimiento, fuera del entorno del “sujeto/razón”. Desde esta perspectiva, el ser humano es, por excelencia, un ser dotado de “razón”, la cual reside en el alma. Así, en esta perspectiva el cuerpo es incapaz de razonar, es condenado a ser siempre objeto. Esta separación permitió la teorización “científica” del

problema de la raza. Desde esa perspectiva eurocéntrica, ciertas razas son condenadas como “inferiores” por no ser sujetos “racionales”...en un sentido esto los convierte en dominables y explotables.

No obstante, el análisis del cuerpo en las últimas décadas, ha avanzado sustancialmente con diversos aportes desde varias disciplinas, como la sociología, la antropología y la comunicación, entre otras. Aportes cuya idea en común es considerar la corporeidad como producto de una construcción social, con base en la cual aquí, se establece la inexistencia de la separación entre cuerpo y razón. Es decir, la corporeidad es la totalidad del ser humano, el desarrollo corpóreo en interrelación permanente con el contexto social.

2.2.1. Estudios sobre el cuerpo

Para ilustrar los estudios sobre la corporeidad, se consideran ahora a tres estudiosos: Bryan S. Turner (1994) autor de “Los avances recientes de la teoría del cuerpo”; Jordi Planella (2006) y su libro “Cuerpo, cultura y educación” y Ana Martínez Barreiro, (2004) autora de “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”.

Turner (1994) ilustra el interés sobre el cuerpo, primero desde la antropología y posteriormente desde la sociología. Así, propone cuatro razones por las cuales la antropología le concede un puesto vital al cuerpo humano desde el siglo XIX.

La primera, a decir de Turner (Ibíd.: 11-14) es el desarrollo de la antropología filosófica, y la cuestión del cuerpo en relación con la ontología del hombre pues históricamente hablando, la antropología se ha inclinado a plantear cuestiones de esencia universal de la humanidad. Una segunda, se relaciona con el interés por la relación entre cultura y naturaleza. Esta razón se puede enmarcar en la cuestión que, si damos por hecho que la humanidad tiene un punto de origen común en una especie de mamífero, ¿cuál es el punto de disyunción entre naturaleza y cultura? La tercera razón, es el desarrollo del análisis desde el evolucionismo hacia la antropología, desarrollo que contribuyó al estudio

del cuerpo humano y que se le ha denominado darwinismo social. Y la cuarta razón o tendencia se orienta en el desarrollo de la sociobiología, la cual intenta descubrir y explicar «los universales humanos» en términos de herencia genética

En cuanto a la sociología clásica, siguiendo a Turner, se centra más en el análisis de las sociedades y la industrialización. Sin embargo, los sociólogos contemporáneos se muestran ahora mucho más sensibles al hecho de que las clasificaciones del *status* social dependen de forma significativa del modo en que el cuerpo se presenta en el espacio social. Tal es el caso de Bourdieu, citado por Turner, quien en uno de los estudios más influyentes sobre la clase social y el gusto estético, ha argumentado que “[...] El gusto, una cultura de clase entregada a la naturaleza, lo que significa, *encarnada*, ayuda a dar forma a la clase del cuerpo [...] Ello lleva al cuerpo a ser la materialización más indiscutible del gusto de clase” (Turner, *ibídem*: 19).

Por su parte, Planella (*op. cit*), describe el interés sobre el cuerpo desde la diversidad de los estudios que se han realizado, desde la óptica de la ciencia occidental. El análisis desde las diversas disciplinas ha traído como consecuencia la heterogeneidad de los estudios por lo que se hizo necesario establecer una epistemología del cuerpo. Este intento ha desembocado en el análisis de la producción sobre el cuerpo, lo que ha permitido, desde la sociología, clasificar los discursos en tres direcciones: a) una sociología de contrapunto, donde el cuerpo funciona como un analizador de la realidad social; el cuerpo es la base epistemológica; b) una sociología funcional o de aplicación; y c) una sociología del cuerpo con la finalidad de generar teoría.

No obstante, pese a la diversidad de disciplinas y la heterogeneidad de los estudios que han abordado el cuerpo, se ha logrado identificar cuatro concordancias o convergencias respecto de la epistemología de la corporeidad; ello de acuerdo con Planella (*ibíd.*: 29-31):

[1.]...la aceptación que el significado “cuerpo” es una “ficción”. No se trata de pensarlo como irreal, sino como construido socialmente... [2] el cuerpo es constitutivo de la persona. Constitución que se basa en modelos antropológicos no dualistas... Este enfoque se traduce en la simbolización de la construcción del cuerpo, que posibilita que el sujeto encarne su corporeidad, lo viva y lo represente como una unidad psicosomática... [3]...el cuerpo es

uno de los ejes centrales en de los discursos de las ciencias sociales en la posmodernidad... [4.]...un cambio de concepción del cuerpo...A partir de los setenta la interpretación del cuerpo se hace más positiva.

En cuanto a Martínez Barreiro (2004), analiza los principales cambios sociales que se han operado sobre la imagen social del cuerpo en las culturas contemporáneas, a través de siete temas. Los temas relevantes para Martínez (Ibíd.: 128-143) autora son:

1) Naturaleza y cultura. Desde esta perspectiva, el cuerpo es interpretado culturalmente en todas partes, por lo tanto, la biología no se encuentra excluida de la cultura, sino que está dentro de ella;

2) el auge de la cultura somática. Aquí se destacan algunas razones relacionadas con la cultura moderna que explican el surgimiento del cuerpo en los estudios sociales, tales como el pensamiento feminista, la exaltación de la cultura consumista y el cambio demográfico;

3) la política de los cuerpos: poder/sexualidad. En este apartado, Martínez centra el análisis en la obra de Michel Foucault "...quien estaba especialmente interesado en estudiar los efectos del poder sobre el cuerpo";

4) el cuerpo frente a la corporalidad. En este tema se afirma que la mayoría de los estudios definen nuestro cuerpo como algo objetivo, concreto, que se puede medir con límites precisos; sin embargo, lo que llamamos «esquema corporal» es la idea que tenemos del mismo, por lo tanto es algo subjetivo y sujeto a posibles modificaciones;

5) el cuerpo «habla». En este tema se afirma que: [...] la mayoría de los estudios sobre el comportamiento humano en los procesos de interacción se dirigían a la comunicación verbal. Sin embargo, a comienzos de la década de 1960 se abre un nuevo campo de investigación: la comunicación no verbal. De esta forma, el cuerpo se presenta como una estructura lingüística que «habla» y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio;

6) El cuerpo como mercancía y signo. En la sociedad de consumo, sostiene Martínez, que el cuerpo se transforma en mercancía y pasa a ser el medio principal de producción y distribución [...] donde el cuerpo aparece dentro del abanico de los objetos de consumo, y bajo el signo de la liberación sexual, el cuerpo comienza a ser objeto de inversiones narcisistas, físicas y eróticas. Todo ello prueba que el cuerpo se ha convertido en un objeto de salvación...en todo este proceso el cuerpo parece haber sustituido al alma como objeto de salvación. La propaganda y la publicidad se encargan continuamente de recordarnos que tenemos un solo cuerpo y que hay que salvarlo y cuidarlo;

7) cuerpos, ciencia y tecnología. En la actualidad, el cuerpo ya no puede considerarse como algo fijo (o una identidad fisiológica), sino que ha acabado profundamente implicado en la reflexibilidad de la modernidad. En las sociedades tradicionales, el cuerpo solía considerarse un aspecto de la naturaleza, regido sólo incidentalmente por la intervención humana. No obstante, todo esto se vio alterado por la progresiva invasión del cuerpo por sistemas abstractos o los conocimientos especializados. El cuerpo, al igual que el yo, pasa a ser un lugar de interacción, apropiación y reapropiación [...] La definición del principio y del fin del cuerpo humano determinada por las leyes biológicas ha ido dejando de ser una condición inamovible con el consecutivo avance de la medicina.

Como puede observarse en los temas propuestos por Martínez, el hilo conductor es la construcción social del cuerpo. Idea que también se asume en esta investigación.

2.2.2. El cuerpo encarnado.

Asumiendo que el cuerpo es una construcción social, debemos adoptar también el concepto de corporeidad que igualmente responde a esta óptica. Es decir, la corporeidad como el ser humano en su totalidad, es decir, como unidad de análisis de las acciones humanas. Esto es, concebimos al ser humano como una unidad psicosomática, en permanente performatividad con el contexto social.

En este orden de ideas, asumo como fundamento conceptual más concreto la propuesta de Fernando García Selgas (2004:42) quien concluye que “el «cuerpo», o, mejor dicho, la constitución social y constante de la corporalidad, es una solidificación básica del trasfondo, que posibilita la configuración de marcos de sentido para las diferentes acciones”. Asimismo, el concepto de “encarnación” permite superar los dualismos del análisis social del cuerpo, por lo que es considerado como herramienta para el análisis de la corporeidad y las representaciones que de ella tienen los practicantes de la danza folklórica. La práctica de la danza folklórica, en tanto práctica social, es atravesada por el contexto social y de relaciones de poder que se encarnan en los agentes sociales, es decir que se hacen cuerpo. El concepto de encarnación, nos permitirá ver al cuerpo:

[...] como la materialidad significativamente conformada; como la estructura dinámica de interacción con el medio, que alimenta nuestros procesos cognitivos y volitivos; y como el asiento de la estructuración social, que hace posible la realización de acciones y la reproducción de estructuras. (García Selgas, Óp. cit: 42).

Como puede observarse, esta propuesta de cuerpo a la que se denominará de aquí en adelante corporeidad, se asemeja al concepto de *habitus* en la medida en que este, significa el conjunto de disposiciones del hombre estructuradas y estructurantes de las prácticas sociales. Adicionalmente, este concepto permite dar cuenta de la “unidad de estilo que une las prácticas y los de un agente singular o de una clase de agentes” (Bourdieu, 2007: 19).

Así mismo, es necesario reiterar la idea central del discurso, el cual asume la corporeidad como una construcción social. El espacio social es el telón, o la escenografía, donde la corporeidad se produce y reproduce, es decir, es construida, habitada, encarnada. Pero la corporeidad también, construye el entorno, es decir, la estructura social, dependiendo de la posición del agente (corporeidad) en el espacio social.

En este sentido, las representaciones sociales, como el sistema de creencias que sobre la práctica de la danza folklórica tienen los ejecutantes y directores de los ballets y grupos de danza folklórica, pueden ser comprendidas a la luz del análisis de las relaciones de poder que permean su práctica, lo mismo que la corporeidad inmersa en un contexto más amplio impactado por la cultura hegemónica prevaleciente. En esta dinámica el concepto

de encarnación que propone García Selgas, sintetiza las ideas fundamentales de Bourdieu sobre, de Foucault sobre y Giddens sobre la estructuración de la vida social.

2.2.3. Cotidianidad, hábitos y corporeidad.

El proceso de globalización y su instrumento fundamental, el neoliberalismo, ha alterado las actividades de la vida cotidiana de los seres humanos, sobre todo de quienes habitan las ciudades medias y grandes. La velocidad con la que se mueve la población al interior de las ciudades ha disminuido, como es el caso de Tuxtla Gutiérrez, pero ha aumentado el tiempo del recorrido. La aglomeración de los medios de transporte, tanto privados como públicos, hace cada vez más lentos los recorridos ciudadanos. Pero al mismo tiempo, el peatón camina más aprisa. La dinámica en tal sentido, presiona a los sujetos, a la búsqueda de distractores para “descansar” del trabajo. La vida familiar a su vez, invadida por los medios electrónicos, cumple cada vez menos la función de reproducir las relaciones afectivas y de solidaridad. De manera tal que la vida cotidiana, en las ciudades para la gran mayoría, se divide fundamentalmente en cuatro tiempos. El de transporte, el del hogar, el del tiempo de trabajo y/o estudios en el caso de los niños y jóvenes y el tiempo de ocio o entretenimiento.

No obstante, la importancia y el sentido de la vida cotidiana depende de las relaciones que cada ser humano tenga con su entorno. La relación dependerá del estatus social, del grupo político, de la agrupación con la cual se identifique, etcétera. Por tanto, la vida cotidiana no es objetiva en sí misma, en todo caso es objeto u objetable para los sujetos que le dotan de sentido a ciertos aspectos del día a día. Agnès Heller por ejemplo, ilustra la necesidad de acercarse a la vida cotidiana, para comprender la relación entre los sujetos y el contexto macro:

...cuando se reflexiona con la mirada puesta en la realidad, resulta, por el contrario que solamente por la mediación de una esfera tal pueden ser comprendidas científicamente las interrelaciones e interacciones entre el mundo económico-social y la vida humana. Los [seres humanos] – en su particularidad- se adaptan a las formas sociales que sus fuerzas productivas hacen nacer cada vez concretamente. En la medida en que tales adaptaciones se realizan, como de costumbre, inmediatamente en actos particulares, esto se verifica en actos particulares de hombres particulares, en el interior de grupos concretos de un proceso social conjunto concretamente determinado. (Heller, 1987: 9)

En otras palabras, a partir de que se acepta que la vida cotidiana no es homogénea, es que posemos asegurar que las representaciones sociales se construyen respecto de una vida concreta, de una rutina concreta y en un espacio concreto, y dado que cada ser humano se adapta y transforma o por lo menos se convierte en actor de la vida cotidiana que construye junto con otros, el análisis de la vida cotidiana nos da luces sobre la encarnación del contexto social en que se desenvuelven los agentes. En esta misma lógica se identifican tres modos de vida cotidiana de los agentes-participantes. Es decir tres modos de relacionarse con el contexto social, a partir del ámbito de la práctica de la danza y esto es así porque la mayoría de los bailarines que entrevisté, para los fines de este trabajo, tiene diez años consecutivos de practicar la danza tres días a la semana: viernes, sábado y domingo. En el caso de los directores de grupo, tienen entre veinte y treinta y ocho años de manera permanente.

Para los directores de grupos y agrupaciones independientes, su vida cotidiana esta intersectada por el ámbito laboral, el ámbito familiar y el ámbito del ocio o entretenimiento. En cuanto a los directores de grupos institucionales la vida cotidiana coincide con la vida cotidiana laboral y de entretenimiento. Respecto a los bailarines, la vida cotidiana está más relacionada con el ámbito de la recreación y los estudios o trabajo. No obstante, después de diez años ininterrumpidos desarrollan lazos de compromiso, de manera que la práctica de la danza se convierte, para la mayoría, en el sentido para la vida en general.

Lo descrito es el marco de sentido general, marco en el que encuentran insertos los agentes. Es decir, existe un marco histórico y espacial que permite darle sentido a las acciones. Marco que también le da sentido a la construcción de las representaciones sociales y que como toda práctica social, establece las condiciones de posibilidad de recrear la práctica, en este caso, de la danza folklórica. Por lo pronto se debe agregar que para que la práctica de la danza, como toda práctica social, debe establecerse condiciones de posibilidad. Siguiendo a García Selgas (2004: 56), para que el conjunto de acciones de los sujetos sea posible de realizarse, debe haber un “entramado práctico, discursivo y desiderativo, entre cuyos elementos deben aparecer los siguientes: principios de organización familiar y espacial; medios de identidad personal y social; conjunto de

hábitos, disposiciones y valores; y formas de representación y percepción socialmente características”.

Además, es necesario precisar que para comprender el sentido de la acción, según García Selgas (Óp. cit.: 56), debe aceptarse que:

“la acción es realidad procesual, práctica [...] que se asienta en unos agentes capaces de participar material y simbólicamente... [Así mismo] para comprender las acciones, una práctica, hay que ver sobre qué bases interviene el agente y que discurso despliega, [por lo que] para comprender el sentido de la acción, se requiere de elementos ontológicamente básicos: agentes, una intencionalidad y unos discursos o juegos de lenguaje...pero estos tres elementos se configuran, se mantienen y redefinen sobre la base de un trasfondo general de sentido...[sobre el cual] se constituyen los agentes, la intencionalidad y los discursos, además y que posibilita los funcionamientos de los tres elementos.

Así pues, es indispensable clarificar el trasfondo general para comprender el sentido o significado de las acciones sociales. A decir de García Selgas (Ibíd.: 57) es importante señalar que “estando sociohistóricamente y narrativamente estructurado, el trasfondo conjuga su historicidad y su permear todos los ámbitos de la vida [...] con un venir constituido por la sedimentación de la vida en hábitos, disposiciones, creencias prácticas y biografías”

Es decir, en la vida cotidiana el ser humano se forma junto con otros, pero esta formación está inmersa, en un trasfondo formado por agentes, intencionalidades y discursos. Estos elementos, de cuya combinación generan el sentido de las acciones, de las prácticas, permiten que el trasfondo se concrete en “manifestaciones actuales”. A decir de García Selgas (ibídem), estas manifestaciones actuales o procesos de encarnación se manifiestan en modos concretos tales como: procesos de formación de las identidades, enraizamiento del conjunto de disposiciones duraderas y transferibles, y la configuración dinámica de esquemas corporales, modelos de conducta, etcétera.

Para puntualizar el concepto de corporeidad, es decir vida encarnada, sintetizo aquí las formas en que el *habitus*, es decir las disposiciones duraderas se hacen cuerpo. La propuesta de García Selgas (ibídem.: 59) es la siguiente:

Así veremos aparecer la encarnación bajo las siguientes formas: i) como esquemas corporales [...] ii) como una parte o aspecto comprensivo y global de la conducta (maneras de andar, moverse, comportarse, etc.); iii) como clasificaciones o taxonomías prácticas (arriba abajo; izquierda-derecha; de frente-detrás; masculino-femenino) [...] ; iv) como el porte o estilo con que se presentan y actúan los agentes (gesto, aire, ademán, garbo, paso, etc.).

Podemos aseverar que la construcción de la corporeidad es un proceso social, y por tanto producto y productor de las circunstancias cotidianas. Aunque también es claro que no todos los seres humanos atienden a un proceso de reflexividad que en los términos de Giddens, los haría convertirse en agentes. Es decir, la heterogeneidad de la vida cotidiana, genera también distintas forma de encarnar el mundo. No es el mismo proceso de encarnación de los grupos hegemónicos, que el de los subalternos.

De modo tal que la vida cotidiana de los bailarines y sus respectivos grupos y agrupaciones forman parte del espacio y se inserta en la ciudad. Su vida cotidiana no está en el aire, se encuentra territorializada. Este es el caso los grupos de danzas y bailes folklóricos. Las posibilidades de recreación y fomento de su práctica están condicionados por el desarrollo tecnológico y los flujos de la información. Condición obligada debido a que la mayoría de los grupos independientes se han impuesto como objetivos la investigación, recreación y difusión de la cultura local, regional e incluso nacional.

2.3. Corporeidad, danza folklórica y globalización.

2.3.1. Corporeidad y contexto general.

El sólo hecho de caminar o movernos de una u otra forma, en una u otra posición; en una u otra dirección, está determinada por el conjunto de relaciones que los agentes tienen con el contexto histórico y social concreto. Es decir por el contexto cultural donde se desenvuelve el cuerpo. En este sentido, la corporeidad no nace libre sino que se va construyendo culturalmente. Dada esta circunstancia, el cuerpo es susceptible de modificaciones en relación al contexto social. A decir de Turner, son los cambios sociales a partir de la posguerra, entre ellos el crecimiento de la cultura del consumo (Turner, 1994: 25), es lo que

han provocado que el cuerpo sea blanco de la mercantilización. Se ha privilegiado el desarrollo de habilidades físicas en función de la competencia deportiva, cuya finalidad es la obtención de ganancias y lo mismo ocurre con las cirugías, donde el cuerpo es el objeto de imaginarios sociales impuestos desde la mercadotecnia. Se estima que la industria global de la belleza corporal representó en 2003, 160 mil millones de dólares, y respecto a las “cirugías cosméticas” y actividades relacionadas, como el ejercicio y las dietas, alrededor de 20 mil millones de dólares. De esta cifra, aproximadamente 11 mil millones corresponderían al consumo de cirugías plásticas estéticas sólo en Estados Unidos (Marcelo Córdoba, 2010: 39).

Situación semejante sucede con las expresiones corporales artísticamente “cultas” como son la danza clásica, la danza moderna y la danza contemporánea, que exige moldes a la usanza de la cultura europea. Es decir, el cuerpo y sus formas de expresión, son condicionados por el discurso estético eurocéntrico. Discurso que es reproducido por los medios de información masiva como la televisión, donde se promueven concursos de belleza. Estos concursos imponen el gusto por un tipo de cuerpo y de ropa que cumple con el estereotipo de belleza occidental. Así, la imposición del modelo de belleza occidental, lleva implícito el posicionamiento de la corporeidad en el mundo y “las clasificaciones del status social dependen de forma significativa del modo en que el cuerpo se presenta en el espacio social” (Turner, 1994: 19). Esta forma de presentar el cuerpo por tanto, es fortalecida en función de las necesidades de los grupos dominantes, los que promueven la belleza corporal, tales como los empresarios que producen de ropa deportiva y empresarios de “alta costura” de ropa femenina entre otros.

En otro estudio sobre la corporeidad, fortalece esta idea. La corporeidad es una síntesis de la historia biológica y social. El cuerpo es una unidad de:

[...] conocimientos, sensaciones, emociones, deseos, actitudes, biografía, valores, imagen, esquema corporal. Conjunto de condiciones del proceso de construcción de identidad. La corporeidad trasciende la esencia material e inmaterial del cuerpo, va más allá, se constituye en un cuerpo prolongado que se extiende en los objetos y las personas a las que uno imprime su identidad [...] Soy yo y todo lo que me identifica. Todo en lo que dejo huella, en lo que me corporizo aun no estando de cuerpo presente, como la letra, frases distintivas, gestos personales, hábitos... (Grasso, 2007: 315 y 316).

Sin embargo en el mundo contemporáneo, en la perspectiva de diversos autores, la corporeidad está siendo impactada por la homogeneización que promueve el proceso globalizador. Siguiendo esa línea de pensamiento, este proceso está destruyendo la diversidad cultural. Por otra parte, hay un componente de clase en esta tendencia, las formas de mover y hacer se imponen desde modelos y moldes expresivos para el consumo de los estratos sociales económicamente dominantes. . Las élites en México se adscriben a esos patrones y moldes eurocéntricos a los cuales consideran pertenecer. A su vez, ese discurso eurocéntrico y de clase impacta al mundo de la danza, en el cual para ser bailarín, se exige determinada talla, peso y modelo anatómico; este simple hecho deja sin posibilidad de expresión y por supuesto, de vivir el cuerpo desde la perspectiva de las vivencias culturales de los grupos sociales económicamente desfavorecidos, dada la precariedad en la que se desenvuelve su vida cotidiana.

Respecto a esta última cuestión, es importante señalar que el acceso a la alimentación saludable de los grupos subalternos está limitado por la falta de recursos. Por lo tanto, el desarrollo intelectual y motriz está distanciado del funcionamiento pleno de la corporeidad, lo que limita su capacidad de aprender y aprehender el mundo inmediato, es decir, el contexto cultural en que se desenvuelve: la desnutrición o el sobrepeso lo impiden.

En este sentido, el cuerpo no solo es masa física en movimiento, sino historia de sometimiento y consentimiento, de imposición y negociación con la hegemonía; de transformación cultural y de construcción del patrimonio inmaterial vivo, es decir, de inteligencia situada.

Con base en las razones anteriores, debe buscarse formas alternativas para el desarrollo social, comprendiendo que la relación dialéctica entre el cuerpo como individuo y como agente social, está moldeado por el desarrollo social en general. Por desarrollo social debe entenderse el proceso que atañe a los agentes asentados en un territorio específico, proceso que implica el conocimiento de ese entorno, la vivencia del mundo concreto y circundante, por lo que pueden rehacer y transformar su patrimonio cultural desde la corporeidad, su vida misma una región particular. En concordancia con Elías

Zamora Acosta (2011), el estudio del patrimonio cultural posibilita el desarrollo individual, y social desde el territorio:

En primer lugar, el patrimonio –cuando es definido y conocido por los miembros de una sociedad que es sujeto y objeto de su propio desarrollo y no por agentes externos– adquiere el valor de instrumento para el autorreconocimiento de los individuos y los grupos en su pasado y en su presente. Un reconocimiento que, en un efecto especular, contiene el valor de la valoración que los individuos y la sociedad se dan a sí mismos, toda vez que los procesos de marginalización suelen ir acompañados de pérdida de la estima, cuya recuperación resulta requisito fundamental para las acciones orientadas a impulsar procesos de desarrollo fundamentadas en los propios recursos de un territorio (Zamora, 2011: 9).

El desarrollo social asociado a la corporeidad en particular y a la cultura en general, también se evidencia a través de la educación formal, situación que en México es endeble de acuerdo con las conclusiones de Eisemberg (2007: 369) para quien:

La educación artística ha sido concebida como una materia intrascendente y esto resulta grave ya que diferentes estudios provenientes por igual de las ciencias sociales o naturales y de los propios artistas y educadores demuestran que la exposición de los niños a la música mejora sustancialmente su raciocinio espacio-temporal y enfatizan que la unión de la educación y las artes opera positivamente en el tejido neuronal de los menores, fortalece la autoestima, salvaguarda la identidad cultural y propicia el pluralismo, el reconocimiento y el respeto por los otros.

Lo que sucede es que, en el caso concreto de la expresión corporal, el Estado mexicano durante los años treinta del siglo pasado, impulsó políticas públicas para el rescate de danzas y bailes folklóricos con la intención de mantener y fomentar la identidad local, regional y nacional. A partir de esa política se sistematizó información sobre la cultura de los diversos núcleos de población lejanos a la mirada mestiza y colonizada de los gobernantes de esa época. Así, se documentó en patrimonio material e inmaterial para ilustrar y recrear las expresiones dancísticas de los grupos sociales subalternos del pasado. Pero en la actualidad, pese a que, en palabras de Pincemin y Magaña (2011: 36):

Para muchas poblaciones —especialmente para los grupos minoritarios y las poblaciones indígenas— el patrimonio intangible representa la fuente vital de una identidad profundamente arraigada en la historia y constituye los fundamentos de la vida comunitaria. Sin embargo la protección de este patrimonio es muy vulnerable debido a su índole efímera.

Es decir, que la corporeidad de los grupos subalternos está amenazada por la indiferencia de las políticas públicas en el ámbito de la educación formal. Además, en la actualidad, el proceso de globalización fortalecido por la política neoliberal arremete con más fuerza no solo las expresiones dancísticas, sino incluso los espacios, es decir los territorios de los grupos subalternos.

Empero, aunque los caminos para lograr el desarrollo local y regional a través de la corporalidad no son claros, la resistencia cultural en ese ámbito, es latente, según Michel Foucault, 1998: 57):

Las resistencias también (...) están distribuidas de manera irregular: los puntos, los nudos, los focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio, llevando a lo alto a veces grupos o individuos de manera definitiva, encendiendo algunos puntos del cuerpo, ciertos momentos de la vida, determinados tipos de comportamiento [...] Pero más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles.

En este sentido, una parte importante del desarrollo social, es la defensa de la corporalidad expresada en los bailes folklóricos puesto que no solo representan una forma de identidad, sino también una frontera de resistencia cultural, ante el proceso homogeneizador de la globalización imperante.

Chiapas no escapa a esta situación de globalización mundial y los procesos de neoliberalización de la economía. La liberación de la mano de obra constituye el trasfondo de la evaluación de los profesores de educación básica, además de las reformas energéticas que han puesto a la venta el derecho a la extracción del petróleo en manos privadas. Así mismo, en Chiapas, se ha privatizado el derecho para el tránsito vehicular por las autopistas. Lo anterior es solo una muestra de los nexos que existen entre las políticas globalizadoras y la política interna.

2.3.2. Corporeidad y contexto local.

La corporeidad, de los seres humanos en plenitud, puede desarrollarse armónicamente si las condiciones sociales las permiten. Esto es, si se tiene acceso a todos los bienes y servicios que las condiciones medias de una región ofrece a los habitantes. Uno de los indicadores para referirse al grado de satisfacción de los seres humanos es el acceso a los alimentos en calidad y cantidades suficientes. El acceso a los alimentos está condicionado por la capacidad de compra de los sujetos, pero también por la disponibilidad de aquellos. Si a esto se agrega el enorme despliegue de la publicidad de alimentos de baja calidad, el panorama es desalentador en términos de un desarrollo equilibrado y armónico de la corporeidad. En este sentido, debe considerarse que la publicidad es efectiva porque se corresponde con un nivel de vida general objetiva ya encarnada a través del *habitus*. García Canclini, lo expresa así:

Bourdieu trata de reconstruir en torno del concepto de *habitus* el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. Si hay una homología entre el orden social y las prácticas de los sujetos no es por la influencia puntual del poder publicitario o los mensajes políticos, sino porque esas acciones se insertan —más que en la conciencia, entendida intelectualmente— en sistemas de hábitos, constituidos en su mayoría desde la infancia. (García Canclini, 1990: 26).

De manera que un componente fundamental para explicar las potencialidades, tanto físicas como intelectuales de la corporeidad, es el acceso a los alimentos, mediado por el *habitus*, puesto que el acceso remite al indicador que sintetiza las condiciones sociales en que se reproduce la corporeidad; el estado nutricional. El estado nutricional aunque expresas las condiciones clínicas, biológicas que guardan los sujetos, también expresan las relaciones que guardan los sujetos con el espacio y el contexto territorial, en las diversas regiones de Chiapas y México.

Un breve recorrido por los resultados de las mediciones de estado nutricional, nos dará una idea general del estado de salud de la población en México y Chiapas.

En un estudio realizado durante el periodo de 1974 a 1996 para conocer la situación nutricional de la población infantil del medio rural mexicano, demostró que la desnutrición

seguía siendo un problema grave en la población infantil menor de cinco años de edad. Así mismo, el estudio demostró que después de 22 años, la desnutrición infantil seguía afectando a la población rural del sur de México donde hay mayor población indígena. (Abelardo Ávila Curiel, Teresa Shamah Levy, Carlos Galindo Gómez, Gerardo Rodríguez Hernández y Linda M. Barragán Heredia, 1998)

Los datos más recientes, respecto a Chiapas, se destaca que:

El estado de Chiapas ocupa el segundo lugar de desnutrición en el país, después de Guerrero. Más de la mitad de los municipios padecen de este problema. Sesenta municipios presentan desnutrición severa, 36 con importante grado de desnutrición, 13 con moderada y sólo dos con desnutrición leve, según el gobierno del estado a finales del año 2006. La desnutrición en la población indígena en 2008 era del 71.6%. (Tzinnia Carranza López, 2009: 43)

Pero no solamente la población rural e indígena tiene problemas de salud. Un estudio realizado en Tuxtla Gutiérrez, relacionó el estado nutricional con las alteraciones en el aprendizaje en 483 preescolares de veintidós jardines de niños. El estudio comparó indicadores antropométricos e inteligencias múltiples. Los resultados arrojaron una relación entre la malnutrición y déficit en la inteligencia cognitiva, lógica matemática, cenestésica-espacial e interpersonal [...] Asimismo, según el indicador peso para la edad (p/e) la desnutrición se presentó en el 42.12% de la muestra estudiada [...]. Un dato muy significativo es que los preescolares de primer grado, registraron los valores más altos de desnutrición, por lo que las repercusiones en el largo plazo serán la disminución en la velocidad de crecimiento y la presencia de talla baja para la edad. (Pérez, Gutiérrez, Vela Gutiérrez, Flores y López, 2012)

Pero además la situación de deterioro de las condiciones de vida en Chiapas, también la padecen otros grupos y estratos sociales. Tal es el caso de la población adulta mayor, que aunque haya logrado beneficios económicos durante su vida productiva y también derecho al descanso, este descanso no ha sido acompañado de estrategias pertinentes para el uso adecuado del tiempo libre, pues el tiempo que se deja de trabajar se utiliza para el consumo, eslabón que cierra el ciclo de la reproducción del capital. Y si agregamos que las medidas de salud pública han abatido las enfermedades infecciosas de

origen microbiano³⁵ en esas regiones, el aumento de las enfermedades crónicas es el resultado obvio que plantea otro reto para la calidad de vida. He aquí una ilustración:

[...] las enfermedades crónicas –tumores malignos, diabetes mellitus y enfermedades cardiovasculares– como las principales causas de muerte [son] las que, de manera natural, afectan más a los ancianos[...] Para el año 2020, 12% de la población total mundial tendrá más de 60 años y, debido a la migración del campo a la ciudad, se estima que para el año 2000, 75% de los ancianos residirán en áreas urbanas [...] En México los sujetos de 60 años y más representan 6.5% del total de la población [...] (Borges-Yañez y Gómez-Dantés, 1998: 2).

Como puede observarse el déficit de programas estatales de atención a las personas de la tercera edad, es una muestra del rezago del país respecto a otros países miembros de la OCDE, lo que se ha convertido en un problema no solo humano, sino de la administración de salud pública y del poder político. En Chiapas, se intenta resolver el problema mediante una visión utilitarista que sólo provoca dependencia hacia el Estado. La población con una edad de 64 años y más, recibe una dádiva de 500 pesos mensuales por parte del partido gobernante, el Partido Verde Ecologista, a través del programa “amanecer”.

Según datos del INEGI (2010), la población total de Tuxtla Gutiérrez, es de 553,374, de la cual el 59 por ciento, es derechohabiente de los servicios de salud y son alrededor de 40 mil personas de 60 años y más que, independientemente de que tengan o no acceso a los servicios de salud, no hay condiciones para que la calidad de su vida en el retiro sea humanamente digna. Nos referimos a una parte de la población cuyas condiciones de precariedad, exclusión social y violencia estructural les obliga a seguir laborando. No es difícil encontrarlos, algunos trabajan de “cerillos” en los centros comerciales de autoservicio, tanto hombres como mujeres, aunque prevalecen los primeros. Otros en trabajan en actividades de jardinería, albañilería o de “veladores”. Las mujeres cuyas parejas se ocupan en estas últimas actividades, generalmente están dedicadas de por vida a los trabajos del hogar, aunque algunas de ellas también venden frutas de temporada, pozol o dulces caseros. Algunos son los representantes de los sectores subalternos. Corporeidad que

³⁵ No obstante, durante el transcurso de la redacción de esta investigación, se presentó en Tuxtla Gutiérrez una epidemia de Chikunguña (en makonde: chikungunya) conocida además como artritis epidémica. La chikunguña o fiebre de chikunguña es una enfermedad producida por el virus de tipo alfavirus del mismo nombre, que se transmite a las personas mediante la picadura de los mosquitos portadores.

sostienen con su existencia, las costumbres y tradiciones religiosas y algunas manifestaciones dancísticas, cada vez menos recurrentes.

Capítulo 3

Región y danza folklórica regional.

Para caracterizar a la región objeto de estudio y asumir un concepto específico como propuesta, es obligado, dado el carácter propositivo del concepto “región”, hacer algunas precisiones. En la primera, se hará necesario hacer un recuento muy general de las miradas sobre región. En la segunda, dadas las características del objeto de estudio, se enfatizará en la percepción culturalista. Aunque esto no significa el abandono de otras, como las miradas económicas y políticas y, en la tercera, se selecciona una matriz disciplinar fundada en el estructuralismo construccionista. Esto significa: que la existencia de estructuras sociales, económicas y políticas externas a los sujetos, no impide que estos participen en la configuración de aquellas. Los agentes, encarnan relaciones de poder que dinamizan la práctica y la vida social, aunque no necesariamente lo hagan en forma consciente.

La apuesta por una matriz disciplinar se debe a que en la investigación, las limitaciones del investigador son las que obligan a enfatizar una mirada o en un conjunto de disposiciones conceptuales. En el mundo real, no existe nada aislado. Por tanto, para describir o explicitar las relaciones del objeto de estudio con otros aspectos de la realidad, se hace necesario adoptar una visión interdisciplinaria, por lo menos. La especialización en la búsqueda del conocimiento es una imposición arbitraria de Occidente que al separar al hombre del contexto vital de su existencia, es decir de la capacidad de producir y producirse a sí mismo, dividió el análisis del mundo.

La producción para el mercado centró la atención en el flujo del objeto creado, en un destino, un trasiego y consumo, en el objeto mismo. Se creó la economía para verificar costos de producción y de transporte. Se creó la antropología para facilitar el discurso colonial del siglo XIX, la geografía para buscar itinerarios y recursos abundantes. Se creó la ciencia política para mantener la fuerza de trabajo bajo condiciones de credibilidad sobre su situación laboral y de arraigo a un espacio definido; desde los intereses de los estratos sociales hegemónicos. A la política le acompañó la creación del derecho, para legitimar el estado de cosas. De modo que si está contenido en la ley, todo es válido.

Así, las ciencias exactas se encaminaron a desarrollar la tecnología. Las ciencias sociales y humanísticas a descubrir o analizar los procesos sociales que resultaron de las nuevas formas de organización social. El impacto en la educación hizo necesaria la creación de la pedagogía, las relaciones sociales fueron abordadas por la sociología, la filosofía se independizó de la religión. El hombre fue separado de Dios y de sí mismo; el cuerpo para la ciencia y el espíritu para Dios, las deidades.

Así pues, no hay fenómenos aislados. Por ejemplo, el simple acto de compra-venta (acto económico), también es un acto político, en el sentido que se establece una relación de dos sujetos con propiedad privada, y la propiedad privada está garantizada por la instancia del derecho que, a vez, es una instancia del poder político, el Estado. (Dussell, 2015: min. 35-36).

Es decir que todos los objetos de estudio, implican necesariamente más de una disciplina y/o teoría que oriente tanto el proceso de construcción del objeto como de su interpretación, y es en este sentido que se dispone de una somera descripción de los abordajes del concepto de región.

3.1. Teoría regional.

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, región proviene del latín *regiō, -ōnis*, cuyo significado tiene por lo menos dos acepciones: a) Porción de territorio determinada por caracteres étnicos o circunstancias especiales de clima, producción, topografía, administración, gobierno, etcétera; b) Cada una de las grandes divisiones territoriales de una nación, definida por características geográficas e histórico-sociales, y que puede dividirse a su vez en provincias, departamentos, [entidades federativas y municipios en el caso de México], etcétera.

De acuerdo con Carlos Alzugaray Treto (2009: 5-6) sin embargo, “región” deriva del vocablo latino *regio* que se refiere a un área administrativa o una amplia área geográfica distinguida por rasgos similares.[...] también podemos encontrar que la voz latina que originó a *regio* fue *regere*, que significa ‘dirigir, gobernar’.

Ambas propuestas coinciden en tres ámbitos de análisis: 1) En lo geográfico ellas remiten al espacio territorial; 2) En lo etnográfico, se refieren a los grupos poblacionales y 3) En lo político-administrativo. Lo político-administrativo, obliga a considerar al poder como elemento aglutinador tanto de lo geográfico como lo administrativo; no se puede administrar sin poder y éste, necesariamente se ejerce sobre un grupo poblacional y un territorio.

La condición del poder, para ejercer control sobre un territorio determinado y la población correspondiente, ha dirigido las políticas de los estados nacionales a lo largo de la historia. Los programas de vacunación, educativos, alimentarios, entre otros, han fortalecido la visión economicista, geográfica y territorial para la construcción de regiones.

La existencia de regiones presupone la existencia de ‘constructores de regiones’, por lo general fuerzas, clases, sujetos o actores sociales, o élites políticas, nacionales o transnacionales interesadas en incrementar su capacidad de influencia sobre la política y la economía internacional o doméstica (ibíd, 2009: 9).

Esta visión pragmática ha subestimado los aspectos culturales para el abordaje de la región. Se ha considerado a la cultura como una especie de esencia y por tanto, estática, lo que implica localizar las culturas en territorios que hacen las veces de contenedores. Por el lado contrario, la visión culturalista ha menospreciado las implicaciones del territorio y la economía en las manifestaciones y prácticas culturales. Así, es claro que ubicarse en uno de estos extremos, imposibilitaría abordar la corporeidad como el resultado de la interacción entre el espacio y las prácticas sociales, como la danza folklórica. Las miradas por tanto deben complementarse para construir la región como en el presente caso.

3.1.1. La región desde la teoría de redes.

El sentido común dicta que el mercado tiene un espacio físico. Así, se habla del mercado de La Lagunilla, de Los Ancianos, etcétera. Pero si uno se pregunta ¿dónde está el mercado del petróleo o el mercado de valores? resulta que el análisis del espacio como territorio, es inoperante para la explicación. Esto es así porque desde el inicio del comercio, lo que realmente constituye el mercado, es el conjunto de relaciones que se establecen entre los vendedores y los compradores.

El poseedor de la mercancía no necesariamente está físicamente presente para entregar el producto, ni el comprador para recibirlo. Lo que sí existe es un *flujo de información* que permite ponerlos en contacto. Pero esto no es nuevo, antes se hacía a través de un vocero o gritón, luego se hizo a través de la letra impresa, mucho después a través de la radio y ahora, mediante el cine, la televisión y la internet. La circunstancia actual es que esa distancia entre el comprador y el vendedor, en términos de tiempo, sólo se ha acortado; en conclusión, el mercado sólo es aprehensible a partir de las relaciones humanas.

Algo similar sucede con el concepto de región desde los acuerdos de producción, para que exista una región habrá que apelar a las relaciones que se establecen más allá del espacio entre las empresas. Por ejemplo según Curbelo (1993), citado por Sergio Boisier (1996), afirma que:

[..]Son ya muchas las experiencias de regiones y municipios (generalmente los de mayor tamaño) que establecen protocolos de cooperación con otras regiones y ciudades comunitarias para el desarrollo de programas conjuntos”. En Bélgica, el programa LEDA (LIEGE-EUROPE Devolopement Action) tiene como propósito, entre otros, reforzar e impulsar entre Lieja y otras ciudades comparables en el plano internacional [...] La idea de una región virtual es ciertamente deudora de una modalidad de operación desarrollada por las grandes empresas transnacionales. El siguiente aviso periodístico internacional [...] ilustra el punto: “IBM [...] lanza el primer sistema basado en Power PC. El microprocesador de más alto rendimiento en el mundo, producto de la alianza de tres grandes: IBM, Motorola y Apple. Fabricado por IBM Electronics división”. Este es precisamente un ejemplo de una corporación virtual, un arreglo temporal para...competir. Logrado el objetivo, la asociación se disuelve; en otras palabras, ninguno de los tres socios originales ha perdido su identidad corporativa. (Boisier, 1996: 67)

En el plano del flujo de la información, se hace necesario apelar al concepto de Manuel Castells (1994: 42) pues él establece “Por flujos [las] secuencias programables repetitivas de intercambio y de interacción entre posiciones físicamente distanciadas asumidas por actores sociales en organizaciones e instituciones de la sociedad”.

Nuevamente el concepto fundamental estriba en las relaciones humanas que se establecen entre un punto y otro. No hay que olvidar que para que haya un flujo, se requiere necesariamente dos puntos y estos deben estar físicamente, objetivamente identificados. Esta condición permite establecer redes de flujos no sólo de información comercial, sino de información personal y por tanto de cultura.

Lo anterior, en consecuencia, permite distinguir sociedades cuyos flujos de información están conectados con la red de redes (internet), de aquellas que no lo están o están de manera incipiente. De acuerdo con Castells (ibíd, 39-40):

El acceso a tales flujos se hace crítico para cualquier economía, y por tanto para cualquier sociedad. Estar desconectado a la red es equivalente a no existir en la economía global. La posición en la red, es decir la función obtenida en la nueva división del trabajo se convierte en un elemento esencial para definir las condiciones materiales de existencia de cada país y región.

Por lo tanto, podrá regionalizarse el espacio, según se tenga acceso o no a la red. Por supuesto que esto impacta también a las relaciones interpersonales que se establecen a través de la red. La conformación de la cultura de los que tienen acceso a la red, les permite establecer relaciones permanentes y las percepciones de la realidad son distintas de quienes

no tienen esa posibilidad. La percepción, del tiempo, por ejemplo, permite conformar sectores de población que viven en regiones cuya dinámica es más lenta. Según Beck (2008):

[...] las personas adscritas al segundo mundo están encorvadas y oprimidas por el peso de un tiempo superabundante y *superficial* que no pueden llenar. En su tiempo “nunca pasa nada”. No “controlan” el tiempo, ni tampoco son controladas por él, al igual que sus antepasados estaban sometidos al rito sin rostro del tiempo de la fábrica. Sólo les queda matar el tiempo, de la misma manera que ellas son matadas por él... (op. cit. 2008, 120).

Si a lo anterior se agrega que a través de la red sólo es posible establecer relaciones con quienes se comparten valores y tradiciones, idioma, gustos, experiencias, es posible sostener que los flujos de información virtual son perfectamente identificables (los expertos pueden detectar dónde se encuentra mi computadora). Podríamos hablar de regiones de flujos entre ingleses, chinos, etcétera.

Es decir, la cultura puede definir, aún en la red, regiones virtuales y en tal sentido, la red no necesariamente la globaliza. De aquí que, García Canclini (1999) proponga que la globalización cultural sólo es imaginada. Aunque también sostiene que nos permite aprender fragmentos de otras culturas. La comunicación interpersonal en la red, permite juntar lo distante porque la cultura también es un flujo y este flujo no sólo se da de manera virtual. Es decir, en el caso de la cultura, también la movilidad de las personas constituye un flujo cultural, pues ella misma, la persona, es su cultura local o regional encarnada, corporeizada. Este proceso de encarnación, se da de manera inconsciente a través de la vida cotidiana.

3.1.2. La región desde el espacio de vida.

La región también es un espacio de vida humana y ésta, necesariamente establece nexos con su contexto, es decir con el espacio y de modo que para comprender la actividad humana, ha de ser sometida al análisis histórico. Al respecto, Castells (op. cit.) toma como criterio la acción social en su forma más fundamental, es decir, como *patrón de relaciones entre naturaleza y cultura*. Bajo este criterio establece tres modelos. En el primero, la

naturaleza dominó a la cultura. En el segundo, originado en la era moderna, la cultura dominó a la naturaleza y el tercero, en el que la cultura se remite a la cultura. Así, afirma que:

Estamos entrando en un nuevo estadio [histórico] en el que la cultura se remite a cultura, habiendo sustituido la Naturaleza hasta el punto de que la Naturaleza, está artificialmente reconstruida (“conservada”) como una forma cultural: esto es en efecto el significado del movimiento ecologista, para reconstruir la naturaleza como una forma ideal de cultura. A causa de la convergencia del cambio de la evolución histórica y tecnológica hemos entrado en un patrón puramente cultural de interacción social y organización social (ibíd: 50).

En tal sentido, podría regionalizarse el mundo; en función del grado de dominio o de la cultura o de la naturaleza. Así que las regiones donde todavía la naturaleza condiciona a la cultura, entendida esta como: “...la organización social de significados interiorizados por los sujetos y los grupos sociales, y encarnados en formas simbólicas [...] en un contexto históricamente específico y socialmente estructurado (Gilberto Giménez, 2007: 271)”, la organización social y la vida cotidiana, girarán en torno a la producción del espacio de vida en forma muy rudimentaria, es decir con escaso nivel tecnológico y probablemente la capacidad de reproducción de la región, estará sujeta a régimen de lluvia, como es el caso de algunas regiones de Chiapas. En la visión de Castells, estas regiones estarían en la etapa premoderna.

Las localidades semi-urbanizadas, donde persisten fuertes nexos con la tierra y la mayor parte de su vida depende de las materias primas del entorno, se ubican en regiones semi-modernas, con una división del trabajo más desarrollada y con tendencia a la tercerización de la economía, aunque algunos servicios como los de hospedaje, alimentos y bebidas y servicios bancarios no se han desarrollado lo suficiente, como para haber erradicado formas habituales y concepciones de la vida relacionadas con la naturaleza a la que, aun habiéndola dominado tecnológicamente, culturalmente es explotada no solo con el afán exclusivamente comercial. Incluso, en relación con el tiempo, la vida cotidiana transcurre sin la angustia de que el tiempo “no les alcanza”. En Chiapas, existen localidades, donde el cambio de horario no es considerado para la organización de la vida cotidiana.

Y finalmente, siguiendo la propuesta de Castells, en las regiones modernas se localizarían las ciudades y megalópolis plenamente tecnologizadas. En estas, la vida cotidiana se remite más a la cultura y, la naturaleza es sustituida. Esto es, convertida en objeto de la cultura y no únicamente como materia prima, tal es caso del embellecimiento de calles y avenidas con piedras y árboles traídos de otros contextos fisiográficos. Existen políticas conservacionistas y de fomento a la expansión de la naturaleza a través de programas de reforestación, protección y conservación de las especies. En el ámbito de las expresiones culturales, se establecen también políticas de conservación del patrimonio intelectual. Son regiones globalizadas tanto económica como culturalmente. En estas regiones se localizan, centros comerciales idénticos a los de cualquier parte del mundo. Centros comerciales que homogeneizan todo, desde el espacio hasta la “mercadería” y el orden de exposición de la misma.

Sin embargo, también es cierto que en esta etapa de globalización económica, las tres regiones posibles desde Castells, se interconectan y por tanto se influyen permanentemente. En el caso de Chiapas, las regiones “premodernas” están en constante defensa del territorio, pues la vida cotidiana está fuertemente relacionada con el contexto físico y simbólico de los recursos del lugar. Además, las formas de organización social y cosmovisión de los pueblos “originarios” difieren sustancialmente de las regiones semi-modernas y modernas donde, en palabras de Alan Touraine (2005), se tiende al individualismo y las reglas de la vida colectiva se han sustituido por las leyes del mercado y se manifiestan preferencias múltiples influidas por la publicidad y las políticas públicas.

Lo anterior da pie para sostener que en las regiones urbanizadas, globalizadas, los procesos de interacción social se han atomizado tanto que las minorías ya no buscan reclamos sólo económicos, sino de respeto y dignidad. Esta circunstancia, será un elemento que en buena medida, permite aseverar la búsqueda permanente de identidad de las minorías en el ámbito urbano.

En el caso de Tuxtla Gutiérrez, podemos caracterizarla como una región muy urbanizada y en expansión constante de la mancha urbana hacia el sur poniente. Área que, a

raíz de las reformas de la tenencia de la tierra, ha concentrado la compra-venta de tierras ejidales. Sin embargo, pese a que Tuxtla es la capital política, no lo es en el ámbito de las manifestaciones artísticas y culturales, como las muestras de cine, simposios y el festival Cervantino, etcétera. Normalmente los viajeros tanto extranjeros como nacionales, no se detienen en Tuxtla, transitan directamente del aeropuerto, a otros destinos turísticos como San Cristóbal de la Casas. Esta ciudad se ha convertido en una ciudad global a partir del levantamiento zapatista en 1994.

No obstante, Tuxtla Gutiérrez tiene una amplia infraestructura en términos de espacios públicos, como parques y jardines, que la hacen ideal para el desarrollo de múltiples actividades, entre ellas la práctica de la danza folklórica, aunque no haya espacios idóneos para esta actividad. El crecimiento urbano, además, ha traído problemas asociados con la inmigración que se evidencia en el continuo crecimiento del número de los llamados “chicleritos” y “limpia parabrisas” de origen indígena, además de vendedores ambulantes y de mendigos.

La ciudad ha crecido, como también ha crecido el distanciamiento entre los integrantes de la familia. En este sentido, se puede afirmar que los agentes-participantes de este trabajo están en la ruta de la búsqueda permanente del sentido de pertenencia de identidad espacial, territorial y cultural. Así lo evidencian los *slogans* de sus agrupaciones, al proponerse el rescate y difusión de las diversas manifestaciones dancísticas.

3.2. La región desde la danza folklórica.

En el capítulo dos se llegó a la clarificación del concepto de corporeidad, basada en la propuesta de García Selgas, que el cuerpo humano, es decir la corporeidad, el ser humano en su totalidad física y psíquica, encarna el contexto sociohistórico y se hace uno con él. Esta idea, reforzada por la fenomenología, nos permite asegurar que la región está contenida, encarnada en el cuerpo de los bailarines.

Así, 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 hábito 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.

Así pues, en coincidencia con José Antonio Segrelles Serrano (2004:34) esta investigación sostiene 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. Y 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.

Así pues, para fines de esta investigación 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 las clasificaciones que se han hecho al respecto.

3.2.1. Las regiones en México.

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 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 “funciones” 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 locales*³⁶, mismos que influyen en los ritmos, tipo de música y los instrumentos musicales que utilizan. (ibíd: 18).

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 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 más 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 los grupos 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

³⁶ Al igual que la visión eurocéntrica la cultura popular no es visión de mundo, saberes, sino supercherías.

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.

3.2.2. 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 “presentaciones” 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, etcétera³⁷. 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

³⁷ Regionalización de uno de los grupos agentes. Así organiza el repertorio y así se escenifican los bailes.

completo, que permita siquiera tener una idea de cuáles son las danzas y bailes de los pueblos indios y mestizos de Chiapas.

En uno de los escasos textos que se ha escrito sobre la danza en Chiapas “*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 del 2011. Aunque toda regionalización siempre responde a los criterios políticos y administrativos, la manera de regionalizar, esto es de construir la clasificación, no siempre es clara. Según los nombres de las regiones socioeconómicas, pueden presuponerse tres criterios:

1. Étnico-fisiográfico: 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, y la relación de esta con el territorio. No hubo preocupación sino hasta hoy, cuando desde esta investigación 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 (incluyendo a bailarines, coreógrafos, directores y maestros de danza). He aquí la primera investigación, pionera en este campo, la

que ha de producir una propuesta de análisis o comprensión de la práctica grupal de las organizaciones referidas.

3.2.3. La propuesta: “Regiones imaginadas de los bailes folklóricos de Chiapas”.

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 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 y 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 de las artes dancísticas 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 Arte” 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 el proceso educativo formal donde esta “imposición” se desarrolló, como toda imposición ideológica.

El origen está en la idea del rescate³⁸ de las danzas populares e indígenas. Pero ¿qué es rescatar? Existen diversas acepciones del concepto, dependiendo del tema. Pero si consideramos 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.

³⁸ 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).

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 re-creación 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 re-crear aquello que copia, pero 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, es el sentido de la vida y este, está construido desde un contexto que el copista jamás comprenderá.

Una metáfora más, podría esclarecernos este “falso rescate” de las danzas. En la re-creación del vestuario, sólo quien sabe utilizar las tijeras el hilo, la escuadra y tiene el conocimiento de los tipos de textiles, podrá producir nuevos modelos, enriquecer (modificar) algunos y hasta crear nuevos. Pero es la técnica la que determina el producto. La re-creación 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 los grupos 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 bailables. Hacía falta la danza o bailes que le dieran identidad a los mestizos, pues los indígenas casi han 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, se funden para crear el folclor 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 re-territorializar, 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, porque nació esto, y porque nació el otro. Entonces, bueno, todo eso el maestro lo llevó al escenario [...] También tiene una puesta en escena en Ocuilapa que es el

de camino a la Asunción y del Centro tiene “Flor de Ziquité”. Dejó otros dos más, de Tonalá, el Son del turulete y el otro, de San Cristóbal. No lo pudo llevar al escenario, no recuerdo el nombre, pero la verdad es muy bonito! también y eso quedó pendiente para presentar. (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 sábado, 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, los grupos urbanos 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 re-territorializó 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 entender que 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, 2001: 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 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 re-territorializar 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

En cuanto a la expresión corporal, no hay diferencias profundas al interior de las regiones propuestas. Pues 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”.

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 re-creadas. 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 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 folklor. 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.

De tal forma que para 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, promovido tardíamente en Chiapas, a través de la Escuela de Bellas Artes” fueron los elementos que explican porque

los bailes folklórico de Tuxtla Gutiérrez, en el ámbito local, tomaron tal una fuerza que en apenas veinte años pues en los años setenta ya se hablaba de bailes autóctonos zoques. En estos bailes “autóctonos” se incluyen creaciones de los años cincuenta; El riíto, El niño dormido, El Pirí que se reprodujeron en los festivales escolares.

Estos cuatro factores: la disponibilidad de la música y sus creaciones, la población inmigrante y mestiza, la política de “rescate” de las danzas y 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 re-territorializado geográficamente.

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

Capítulo 4

La danza y los bailes folklóricos en Tuxtla Gutiérrez.

Tuxtla³⁹ 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, en 1940 absorbían casi el 25 % mientras que en 1980 absorbían el 30 % de la población económicamente activa.

En las décadas de los setentas, ochentas y noventas el crecimiento de la urbe se aceleró. En los setentas por la inmigración de fuerza de trabajo para la construcción de hidroeléctricas, en los ochentas por el desplazamiento de los afectados por la erupción del Volcán Chichonal y en los noventas, 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.

³⁹ Tuxtla, nombre de raíz náhuatl (Tochtlán) 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.

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 Mactumatzá,⁴⁰ 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 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” en Tuxtla Gutiérrez. .

La transformación del espacio físico y la dinámica comercial alteraron los recorridos de la población y, su interés se desplazó del centro, 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 paso doble 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.

⁴⁰ 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.
<http://www.chiapas.contralinea.com.mx/archivo/2005/abril/html/tuxtla.htm>

Son espacios homogéneos; mismas tiendas, mismos cinemas, mismos restaurantes. Mismos nombres cosmopolitas, excepto el de algún expendio de café que se identifica con algún 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”.

4.1. Danza, cultura dancística y agrupaciones de danza folklórica.

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 nosotros, el único volumen que se publicó 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 Ocozocuahtla

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” (*ibid*, 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. Después, 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 Narváez 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.

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 como Suchiapa (aunque esta pertenece a la cultura Chiapaneca), Copoya y sobre todo en Ocozocoautla. Esta última localidad ha difundido más su cultura, 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

Como puede observarse, las 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. Contrariamente, el baile folklórico en Tuxtla Gutiérrez, aunque es producto del mismo encuentro cultural, la mayoría de ellos son creaciones de mediados del siglo XX (Corzo, *op. cit.*).

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 los grupos 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 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 en giras a Europa y América del sur.

4.1.1. Antecedentes de las agrupaciones de danza folklórica.

La aparición de las agrupaciones de danza folklórica 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 cultura en la entidad [...] (Zebadúa Maza, 2014). Se crea 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 empieza la historia de los grupos de danza Folklórica de Tuxtla Gutiérrez Chiapas. Producto del proyecto nacionalista del Estado Mexicano, se inició la enseñanza “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 los grupos independientes de danza folklórica de Tuxtla Gutiérrez. A decir de Enrique Vela Quintero (citado en Aulestia, *Ibíd.*: 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 planteó la creación de la Escuela de Danza de la SEP.[...] Chávez [Carlos] propuso que no se impartiera danza hasta que no contar con una síntesis de las danzas indígenas y mestizas de todo el país y recomendó que 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 (de 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 [entre otros] (*ibídem*: 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 Danza⁴¹ 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 los grupos 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)

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)

⁴¹ [...]. 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).

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, es 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.

4.1.2. Pioneros, desarrollo y cultura dancística.

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 cultura dancística 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 investigación.

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 seguir 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), 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.

Sin embargo, 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. Estas diferencias, 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 “Bonampak⁴²”, primera obra dancística, con técnicas de la danza moderna, sobre la cultura prehispánica de Chiapas.

La ruptura en 1965, era inevitable. 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 (óp. cit.: 104-105), la maestra Beatriz Maza Solís:

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

⁴² Se hizo cargo del Ballet Bonampak, desde 1953 hasta su deceso en noviembre de 2015.

[...] en varias ocasiones se encontró con bailables que apenas se recordaban. La maestra Maza Solís realizó estos viajes, *en compañía de Martha Arévalo...*

En el texto de Zebadúa (ibíd.: 92-95), se exponen dieciocho creaciones y recreaciones, de las cuales solo dos —Carnaval Chamula y Bajada de Maza— no coinciden con las cuarenta y cuatro 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 (ibíd.: 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 quince y veinte 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 nosotros concierne, consideramos que no es necesario hacer el registro de derecho de autor, puesto que en este sentido le quitaría 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 poner obstáculo a 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 grupo 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 el “alumno de”. Esta adhesión a un mentor, evidencia también los intereses que se habían formado y siguen formándose en términos de gusto por el estilo de 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 Velásquez y Florinda Ocampo (que no fue considerada en este estudio, pues ya no encuentra en activo).

Las dos corrientes a las que nos hemos referido pueden diferenciarse, porque el papel de director-coreógrafo, además de su 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 los grupos que se formaron después de 1960, como el Ballet Folklórico Chiapaneco de Adán Palacios, y 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 a los grupos 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 ellos 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 los grupos Tuchtlán⁴³ y el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.

Del grupo Tuchtlán, fundado por Adoraín Vásquez Juárez —alumno de Adán Palacios— han “egresado” los siguientes directores-coreógrafos y su respectiva agrupación dancística:

1. Edgar Omar santana Utrilla (Grupo de Danza Folklórica Catzojoyó; permaneció 23 años).
2. Adriana Elizabeth Ruiz Hernández (Grupo de Danza Sunyietsé, permaneció 15 años).
3. Víctor Manuel Alamilla (Ballet Folklórico Matzá, estuvo 16 años).
4. Eric Franco García Toledo (Compañía de Danza Folklórica Tuchtlán⁴⁴; se mantuvo durante 17 años).

⁴³ 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 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).

⁴⁴ 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.

Del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas han “egresado”:

1. Adolfo Alfredo León Ballinas (Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla Gutiérrez; permaneció 19 años).
2. Juan Carlos Gómez Colmenares (Grupo Folklórico Jovel; se mantuvo durante 20 años).
3. Guadalupe Bautista Domínguez (Compañía Folklórica Cadox; permaneció 22 años).

Además, en el transcurso de la investigación, se detectaron los siguientes grupos independientes y que por supuesto, tienen relación con alguno de los grupos antes mencionados:

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.
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 estos últimos grupos, participan en esta 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 los grupos: 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.

4.1.3. Formalización de las agrupaciones de danza folklórica regional.

La mayoría de las agrupaciones independientes de danza folklórica de Tuxtla Gutiérrez son jóvenes, pues los directores-coreógrafos que los fundaron, son herederos de las enseñanzas de las cuatro agrupaciones más importantes tanto por su antigüedad de fundación como por el impacto en la formación dancística de las nuevas generaciones. Así, las cinco instancias más antiguas y en funciones en Tuxtla Gutiérrez, son: 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 y cuyo destino ha sido marcado por la política sexenal de México y Chiapas. A excepción de este Ballet, los cuatro restantes se fundaron después de los setentas.

Así, el Ballet Folklórico de Instituto Tecnológico se fundó en 1973 —el Instituto en octubre de 1972— el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chiapas en 1975 — La UNACH fue creada por decreto en 1974 e inició formalmente sus actividades en 1975—, el Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas en 1977 y el Grupo Tuchtlán en 1981.

Como puede observarse, los grupos 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 de Lázaro Cárdenas. 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 cuarenta por ciento en la reinscripción (Adolfo León Ballinas, 2014).

En el caso del Ballet de la Universidad su 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 los grupos institucionales, los grupos independientes, como el Grupo Folklórico Tuctlán y el Conjunto Folklórico Magisterial, su fundación 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 (ibíd.: 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 setenta” (ibídem). 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 (ibídem: 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 danza folklórica tanto en las instituciones educativas como en los grupos 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 los grupos 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, 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 el grupo”, como el director-coreógrafo lo hizo. Así, de manera informal y con el reconocimiento del bailarín con más experiencia se formalizan los grupos independientes.

Es en este marco general que se inserta la creación de grupos 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.

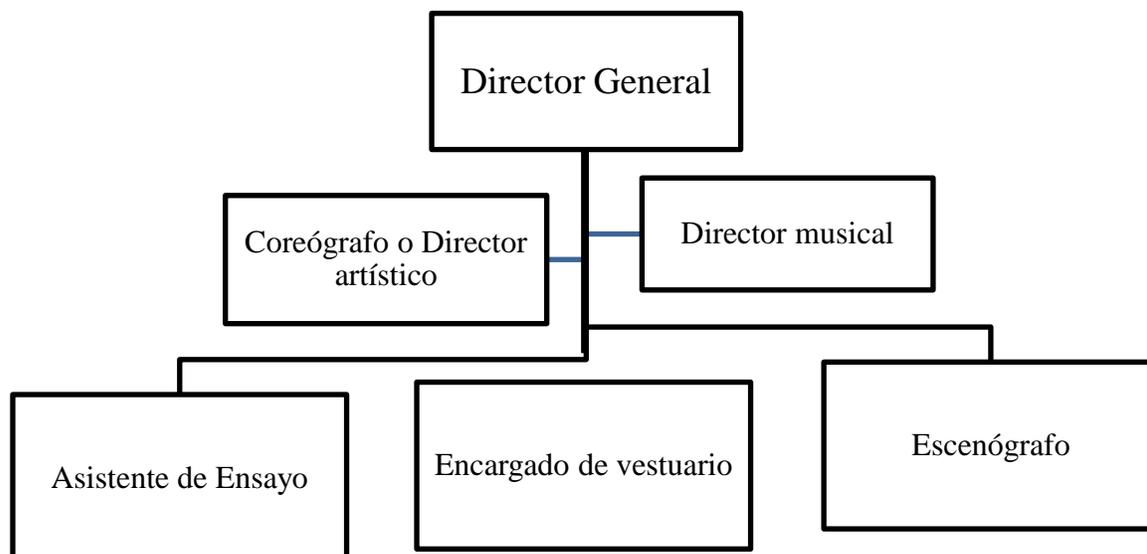
4.2. Organización, financiamiento y espacios.

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.

4.2.1. 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 los grupos 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 los grupos institucionales no se han atrevido a formar otras agrupaciones. El *habitus* del bailarín de los grupos institucionales se ha construido de forma diferente al *habitus* del bailarín de las agrupaciones independientes. Asunto que también está relacionado procesos identitario y de adscripción social, es decir de estratos sociales, que hacen de sí mismos los propios bailarines. Así pues, los grupos institucionales tienen el siguiente esquema organizacional:

Estructura organizativa de los grupos 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. Dado que por la propia naturaleza de la institución, la de formar recursos humanos profesionales en las áreas científicas y no artísticas, 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. Esto implica entonces, que el proceso de enseñanza tiene que empezar de “cero” para que los “aprendices” integren tanto el estilo, las técnicas y 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, de 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, esta 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 vio inundado y la duela se levantó. Además del daño a la duela, el vestuario y zapatos de algunas bailadoras⁴⁵, 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 tales como máscaras y otros aditamentos propios de la actividad dancística.

⁴⁵ 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).

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 Director⁴⁶ y encargado de todo lo que es el área de danza. [Hay una Dirección General] que me corresponde a mí, 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).

Cabe señalar que aunque, las personas mencionadas arriba, trabajan en la UNACH, se dedica un día de la semana a la restauración del vestuario, trabajo que hacen los bailarines. Actividad, por otro lado, que los capacita indirectamente, en la elaboración de materiales. Cabe señalar que estos bailarines reciben una beca mensual, aunque insuficiente según comentarios de los bailarines, que les permite tener recurso para el transporte colectivo y desplazarse en la ciudad.

Así mismo el ballet cuenta con un salón bien acondicionado, con espejos y barras, además de que el piso es 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 a 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.

Otro de los grupos 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

⁴⁶ 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.

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 “ventas 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 entregan 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” de 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 “libere” o 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 los grupos, 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 los grupos 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 cuarenta por ciento del costo de transporte. Pero el hospedaje y la alimentación corren a cargo de los integrantes.

Además, otra fuente de financiamiento, lo han conseguido a través del 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).

Otra fuente de financiamiento son los proyectos. Estos se 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.

4.2.2. Las agrupaciones Independientes.

Las condiciones organizativas de los grupos independiente, 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

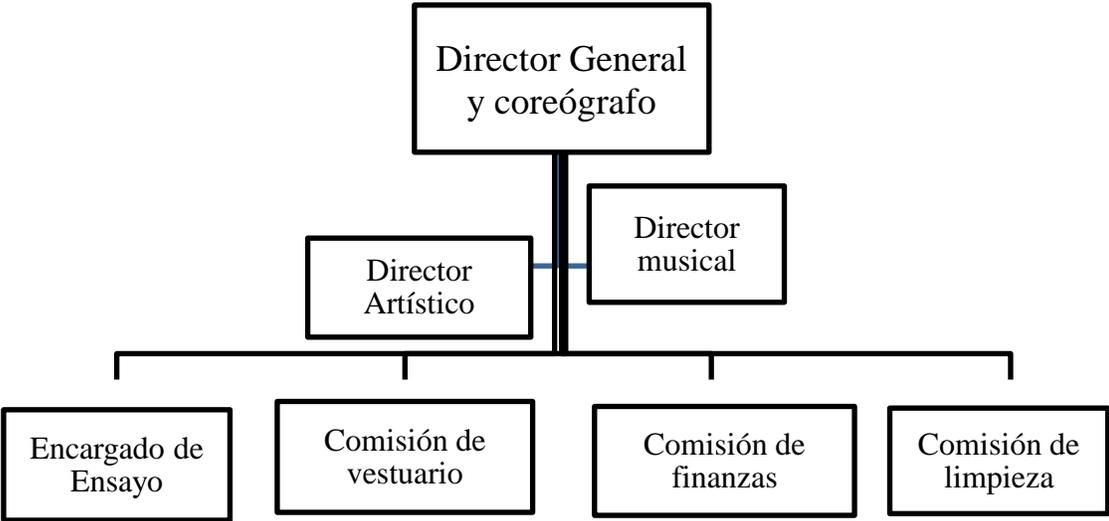
que aglutina el gusto por la danza a muchas personas con menos experiencia y conocimiento de las técnicas corporales, relacionadas con el baile y la danza folklóricas.

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. Es Director-coreógrafo, Director artístico, Director de ensayo, salvaguarda el vestuario y casi siempre él ha hecho la primera inversión pecuniaria en aparatos de sonido, discos y algún vestuario que le permita tener presentaciones. Por tanto la propuesta de organigrama siguiente, está pensada para la mayoría de los grupos independientes “consolidados”, con más de cinco años de fundación y con cierta permanencia en un espacio para el ensayo.

Al igual que la propuesta respecto de los grupos 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 los grupos independiente de danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2014.



Los grupos 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 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 el grupo. 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 los grupos 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 vende a mitad de precio, pues el bailarín puede recuperar

algo de dinero, ya que él deberá entregar a su grupo 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.

Respecto de 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 los grupos 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 los grupos 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 otros espacios. Veamos algunos ejemplos entre los grupos 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 los otros grupos independientes, la situación es más complicada. No es raro que un grupo independiente tenga vida de nómada y sea difícil de ubicarlo físicamente.

En el caso del Grupo Itzcuahutli, inició en el 2009 en el teatro Bonampak⁴⁷, ubicado en el Parque de Convivencia Infantil⁴⁸ “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... 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, el grupo 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 el grupo 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 del Grupo Itzcuahutli⁴⁹.

En el caso del Grupo Sunyietse, la situación es la siguiente, este grupo 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:

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Este 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.

⁴⁹ En el momento de redactar este informe (enero de 2016) a través de su página en *face book*, el grupo convoca a integrarse a la práctica de la danza en las instalaciones de la Universidad del Valle de México; la peregrinación continúa.

[...] encontrar un espacio es muy difícil, ahí nos dieron [espacio] primero afuera [en el estacionamiento]⁵⁰ 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, ya no pueden ensayar con zapatos y 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 si 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 el grupo 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 zona militar, en lado oriente de la ciudad. Espacio que se logró debido a que el grupo ya había participado en algunos festivales. La fundadora del grupo sostiene que “después de dialogar con los directores conseguimos ese espacio, ahorita estamos viendo lo de las tarimas porque igual, [el piso es de] cemento.” (Ruiz, 2014).

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:

⁵⁰ 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.

[...] lo que hicimos nosotros, [primero ir a la] casa de cultura sabiendo que en ese momento no tenían 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 Maya⁵¹ 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

⁵¹ En enero de 2016, el Grupo se encuentra ensayando en el CETIS 138, ubicado al norte-oriente de la ciudad.

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 Cadox, 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 Cadox 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 demás difícil sí, porque la verdad no hay. La mayoría de los grupos independientes han sufrido esa situación y me incluyo. Yo ensayaba en el Teatro de la Ciudad, pero por 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 Cadox, [...] 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 los grupos Independientes en activo de manera ininterrumpida, tampoco escapó a la circunstancia de peregrinar en busca de espacios. En sus inicios el grupo ensayaba en el CREA (Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud)⁵², 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

⁵² 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).

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 los grupos 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.

4.3. Formación y desempeño.

4.3.1. La formación inicial en la danza.

El proyecto institucionalizado de la danza folklórica instaurado por el Estado ya sea con la creación de escuelas o a través de programas sociales, 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 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, pasaron inicialmente por la escuela de Bellas Arte del 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 de la Juventud Mexicana recién creada en una capacitación técnica [...] dentro de esa capacitación había un programa cultural... me acerque 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 la maestra Marta que era la directora pues le gustó mi experiencia, mi estilo y me quedé en la UNACH (Torres Velázquez, 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, un promedio de 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 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] válida. 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).

De este modo, a partir de los setentas, 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 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 los grupos independientes, aunque algunos se insertaron en uno o dos, siempre hay un regreso al grupo donde iniciaron. Así, en Ballet Folklórico Tuxtlán: Eric Franco Toledo García, directora de la Compañía Folklórica Tuxtlán, se mantuvo alrededor de veinte años; Edgar Omar Santana Utrilla, Director del Grupo Catzjojó, veintitrés años; Adriana Elizabeth Ruiz Hernández, quince años y Víctor Manuel Alamilla Vásquez Director del Ballet Folklórico Matzá, también quince años.

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

Así, podemos asegurar que los grupos independiente de danza folklórica han sido y son instituciones muy sólidas, por el tiempo que permanecen y porque constituyen

verdaderas escuela de formación, que en el lenguaje de la pedagogía, pudiéramos llamarle educación no formal. En tanto 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 danza folklóricos.

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 los grupos 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 una 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 la colonia de Arriaga. Él habla con el maestro Matuz e ingreso en el 90 – 91 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, Adrian Elizabeth directora del grupo Sunyietse, 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 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”.

4.3.2. 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 realizará 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 en 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. 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 costea el pasaje 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 “original”.

4.3.3. 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 los grupos independientes, depende totalmente de la experiencia y del capital social y político de cada director. Capital que se lo 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 los grupos independientes son requeridos por CONECULTA para que actúen en Puerto Chiapas para el entretenimiento del turista. Los grupos 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 diez 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 los grupos más jóvenes donde el gusto por bailar sobrepasa a sus necesidades materiales. Incluso algunos grupos pagan su traslado con tal de expresarse a través de la danza.

Los grupos ya consolidados 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 es además de los anteriores, es el mundo.

La capacidad de agencia es tal, que algunos grupos han hecho 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, los grupos independiente, invitan a bailadores 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 sus Ballets o Grupos independientes. Estas agrupaciones siguen creciendo y aparecen más cada año, pese al desdén con que son tratadas.

Así, 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 Danza⁵³, promovida por las instituciones oficiales, como el CONECULTA, la Asociación Nacional de Grupos de Danza Folklórica Mexicana,

⁵³ 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).

instituyó el 15 de abril como el Día Nacional de la Danza Folklórica Mexicana⁵⁴. Esta celebración se propuso a partir de la iniciativa de los grupos 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 valoricen aquellas costumbres y tradiciones que existen en México (Gabriela Guadalupe Barrios García, 2013).

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.

⁵⁴ 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).

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 5

Las representaciones sociales.

Antes de abordar las representaciones sociales construidas por Directores-coreógrafos y bailarines de las agrupaciones de danza y bailes folklóricos, es conveniente hacer un breve acercamiento y descripción de la teoría respectiva, que nos clarifique el rumbo del análisis de la información construida junto con los agentes participantes en esta investigación.

La teoría de las representaciones sociales surgió a partir del estudio realizado por Serge Moscovici sobre la difusión del psicoanálisis en la sociedad francesa. Así mismo, según Denise Jodelet (1986: 469). Las representaciones sociales son equivalente o similares a representación colectiva. En una breve introducción, respecto al origen de las representaciones sociales, tanto en el tiempo como de la disciplina de procedencia, sostiene que:

Representación social: es un término que actualmente encontramos en todas las ciencias sociales, mucho después de que S. Moscovici (1961) hubiese reanudado con el empleo de este «concepto olvidado» de Durkheim [...] El concepto de representación social —o más bien, colectiva— aparece en sociología, ciencia en la que sufre un largo eclipse [...]

En la década de los sesentas del siglo pasado, se agrega al análisis de las representaciones el término de “imaginario social” propuesto por Cornelius Castoriadis (2013). En su obra, *La institución imaginaria de la sociedad*, se deslinda de conceptos de representación y de imaginación como hasta antes de él se entendía. Castoriadis nos advierte así:

Sobre un solo punto quisiera llamar la atención del lector [...]. Lo que, desde 1964 llamé lo imaginario social [...] y, más geneneralmente, lo que yo llamo lo imaginario no tiene nada que ver con las representaciones que corrientemente circulan bajo este título. En particular, no tiene nada que ver con lo que es presentado como «imaginario» por ciertas corrientes psicoanalíticas: lo «especular», que no es evidentemente más que imagen *de* e imagen reflejada, dicho de otra manera *reflejo* [...] Lo imaginario no es a partir del espejo o de la mirada del otro. Mas bién, el «espejo» mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras de lo imaginario que es creación *ex nihilo*. [...] Lo imaginario del que hablo no es imagen *de*. Es creación incesante y esencialmente *indeterminada* (histórico/social y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse *de* «alguna cosa». (Castoriadis, 2013: 11-12).

Por otro lado, para comprender cómo se da el proceso de creación, construcción o conformación de la sociedad se hace necesario siempre el proceso de simbolización, pues este obliga al uso del lenguaje, que a su vez permite la transmisibilidad de la experiencia humana y la construcción de significados que le dan sentido a la vida de los sujetos, es decir a la vida cotidiana. La vida cotidiana, el conocimiento de la vida social y concreta, está permeada también por la simbolización construida (representaciones, tipicidades, imaginarios) que permiten darle sentido al mundo social y a la acciones de los sujetos. Desde aquí, además, puede percibirse que el proceso de simbolización también implica darle estabilidad a la sociedad. Estabilidad que nos remite al problema del poder. Según Baczkó Bronislaw (1999: 8):

A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos tales como el “valiente guerrero”, el “buen ciudadano”, el “militante comprometido”, etcétera. Estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de esta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social. De este modo, todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección. La dominación de este campo de representaciones, así como de los conflictos cuyo punto crucial son éstas requiere una elaboración de estrategias adaptadas a las modalidades de esos conflictos, como por ejemplo, la propaganda. Imaginarios sociales parecieran ser los términos que convendrían más a esta categoría de representaciones colectivas, ideas imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella. (Bronislaw, 8).

Tenemos así, tres posibilidades y/o niveles de abstracción para interpretar lo que se ha denominado la “construcción social de la realidad”: las representaciones colectivas, las

representaciones sociales y los imaginarios sociales. Las tres posibilidades están alejadas del modelo epistemológico donde el sujeto y el objeto de conocimiento están separados; las tres posibilidades de interpretación coinciden en que en el “orden social”, el sujeto no está separado del objeto, la sociedad, e influye en la constitución, creación o reproducción de ella.

Haremos pues una breve reseña, apoyada en autores que han discernido las diferencias entre representaciones colectivas, representaciones sociales e imaginarios sociales. Producto del análisis de estos autores, proponemos la exposición en el siguiente orden: imaginarios sociales, representaciones colectivas y representaciones sociales. La razón de este ordenamiento, es que, aunque históricamente aparecen primero las representaciones colectivas como instrumento de análisis, el término que abarca procesos sociales más “amplios” es el de imaginario social y el que abarca objetos, prácticas y/o procesos más “específicos” es el de representaciones sociales.

5.1. El imaginario social.

Un aspecto importante en el estudio de los imaginarios sociales, es precisamente las connotaciones de lo imaginario y lo social, que a decir de Bronislaw, dificulta el análisis de lo histórico a partir de los conceptos ya referidos. Pues para analizar los imaginarios se requiere de un conjunto de saberes de varias disciplinas además de la “fatal polisemia”. Los conceptos *imaginación*, *imaginarios*, sostiene este autor (1988:27), que: “los dos términos [...]. Se refieren, en efecto, a un elemento fundamental de la conciencia humana, y es por eso que sus definiciones no pueden obtenerse nunca”. En este sentido, según Starobinski, citado por Bronislaw (1988:27), la imaginación está:

Insinuada en la percepción misma, mezclada con las operaciones de la memoria, abriendo alrededor de nosotros el horizonte de lo posible, escoltando el proyecto, el temor, las conjeturas, la imaginación es mucho más que una facultad para evocar imágenes que multiplicarían el mundo de nuestras percepciones directas; es un poder de separación gracias al cual nos representamos las cosas alejadas y nos distanciamos de las realidades presentes.

Por otro lado:

El adjetivo *social* delimita una acepción más restringida al designar dos aspectos de la actividad imaginante. Por un lado, la orientación de esta hacia lo *social*, es decir la producción de representaciones globales de la sociedad [...] por ejemplo, del “orden social”, de los actores sociales y de sus relaciones recíprocas (jerarquía, dominación, conflicto, etcétera.), [...]. Por otro lado, el mismo adjetivo designa la inserción de la actividad imaginante individual en un fenómeno colectivo. En efecto, las modalidades de imaginar, de reproducir y renovar el imaginario, como las de sentir, pensar, creer, varían de una sociedad a la otra, de una época a la otra y por consiguiente, tienen una historia. (Bronislaw, *ibidem*)

Esta circunstancia, la dificultad de asir los términos de manera precisa, tal vez explique porque los imaginarios sociales son ejemplificados en temas amplios, como aspectos teóricos del Marxismo, del Estado-nación, la religión y la economía entre otros. Es decir, que los análisis se refieren a significaciones globales y no de tal o cual grupo. En el análisis de la economía capitalista por ejemplo, a propósito del funcionamiento de las *significaciones de los imaginarios sociales*, los cuales no son un *reflejo*, Castoriadis sostiene que las significaciones no tienen referentes:

Tampoco hay referente de las significaciones ciudadano, justicia, mercancía, dinero, capital, etc., que no sean las significaciones mismas. Decir que un objeto o una clase de objetos son mercancías, no es decir algo acerca de estos objetos como tales, *sino de la manera en que una sociedad trata [...] acerca de la manera de ser de esos objetos y de esa sociedad; es decir que esta sociedad ha instituido la significación mercancía* —como tal y en y por una red de significaciones derivadas—, comportamientos de individuos y dispositivos materiales que le dan existencia a los objetos, a tales objetos como «mercancías» (Castoriadis, *Op. Cit.*: 565).

En este orden de ideas, Castoriadis explicita su rechazo a las representaciones colectivas y representaciones sociales, refiriéndose al modo en que funcionan las significaciones en el imaginario social, cuando afirma que:

[...] no se puede relacionar las significaciones sociales con un «sujeto» construido expresamente para ser su «portador», ya sea que se lo llame «conciencia del grupo», «inconsciente colectivo» o como se quiera [...] En este sentido, igualmente, los términos «representación colectiva» o «representación social» [...] son impropios y corren el riesgo de crear confusión [...] En términos más generales no se puede reducir el mundo de las significaciones instituidas a las representaciones individuales efectivas, o a su «parte común», «media» o «típica». Las significaciones no *son* evidentemente *lo* que los individuos se representan, consciente o inconscientemente, no *lo* que piensan. Son aquello por medio de lo cual y a partir de lo cual los individuos son formados como individuos sociales, con capacidad para participar en el hacer y el representar/decir social, que puede representar, actuar y pensar de manera compatible, coherente, convergente [...] (*ibid*: 566).

En este mismo sentido, respecto a los análisis globales de los imaginarios sociales, Lidia Girola (2012) sostiene que:

Los imaginarios son “impregnantes” de mayor grado que las representaciones sociales; los imaginarios no son representaciones, sino esquemas de representaciones [...] Asimismo, tienen que ver con lo posible, con un parámetro ideal, con un marco social “epocal” de asignación de significado y de interpretación de la realidad –más que con lo real existente- e implican una representación del pasado y una prefiguración del futuro que orienta la acción. Tienen lo que podría llamarse una **historicidad/temporalidad “densa”** y de larga duración en términos relativos; así como un componente mítico, emotivo y movilizador; de allí que Castoriadis lo considere “magma”, es decir elemento cohesionante que proporciona identidad profunda. (Girola, 2012: 464)

5.2. Las Representaciones colectivas.

Como se señaló al inicio de este apartado, la noción de representaciones colectivas es asociada con el de representaciones sociales, aunque su acuñación es más antigua. Según Girola (Op. Cit. 442) las representaciones colectivas:

[Hacen] referencia a aquellos elementos constitutivos de la conciencia colectiva, tales como creencias, mitos y leyendas. Son un conjunto muy variado de manifestaciones espirituales que surgen de la participación en común, del compartir y del intercambiar cotidianos, de la propia organización social, y son formas de interpretación de la realidad y de expresión de los sentimientos, angustias e ideales de *un grupo*, que constituyen la realidad efectivamente vivida por sus miembros. *Las representaciones colectivas se manifiestan en los refranes y dichos populares*, en las corrientes de opinión, y también en las formas más cristalizadas y estables tales como estilo de vida, reglamentos, códigos morales y jurídicos.

Esta noción de representaciones colectivas nos permite proponer que, en tanto se constituyen de creencias, mitos y leyendas, el nivel de análisis es menos abstracto. Las creencias, mitos y leyendas se refieren siempre a «algo», que tiene una ubicuidad más cercana a un espacio-tiempo más concreto que los imaginarios. Si esto agregamos que son la expresión del modo de interpretar la realidad *de un grupo* el nivel de análisis es más concreto aún. Podemos atrevernos a sostener, a partir del análisis de Girola (ibid), que mientras los imaginarios sociales propondría la creación del mito por ejemplo del “el amor a la patria”; las representaciones colectivas nos daría datos sobre cómo se vive y se expresa (significa) ese amor a la patria en las diferentes clases sociales, grupos étnicos o regiones de un país.

Por otro lado, al igual que las representaciones sociales, ayudan y guían acciones de los sujetos. Pero, a diferencia de los imaginarios sociales que son creaciones, a decir de Girola (ibídem), las representaciones colectivas tienen un componente coercitivo, pues:

Participan [...] de las mismas características de los hechos sociales: en tanto que son *producto colectivo son externas a la conciencia individual*, y en esa medida *ejercen cierta coerción* sobre cada uno, a la vez que por los procesos de socialización tienen un carácter interno, ya que son interiorizadas por los miembros del grupo...la objetivación de las representaciones colectivas [también] ocurre a través de un vasto sistema de simbolización (442).

5.3. Las Representaciones sociales.

Serge Moscovici, creador de las representaciones sociales, se agrega a la discusión, acerca del carácter construido del mundo social, el papel de las tradiciones y los prejuicios, el estudio de los significados que las acciones tenían para los sujetos y las consecuencias no esperadas de la acción. Discusión que estaba en el horizonte cultural de mediados de los años sesenta del siglo pasado (Girola, 443).

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 esta 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 del 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 [...]

Como corolario de esta apretada reseña sobre las representaciones sociales, conviene hacer referencia a la observación de Jodelet (op. cit: 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 (Denisse Jodelet, 473).

5.4. Precisión metodológica para el análisis de las representaciones sociales, sobre la práctica de las danzas y bailes folklóricos de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Aunque en el apartado de la metodología se explicitó el procedimiento de construcción de la información de campo, conviene puntualizar sucintamente el procedimiento de análisis de la información y los métodos de recolección de contenidos de las representaciones.

El análisis de las representaciones sociales se hizo fundamentalmente desde el proceso del *anclaje*, la acción de 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 “tomas 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 (2001: 89) (Rodríguez Salazar, 2007)(165)

Por otro lado con la finalidad de complementar el análisis de las representaciones para los conceptos de danza, baile y cuerpo. 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 danzas y bailes folklóricos su 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 los grupos institucionales y los grupos independientes respecto de la práctica de la danza y del cuerpo. 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, baile y cuerpo. Es decir un análisis de la

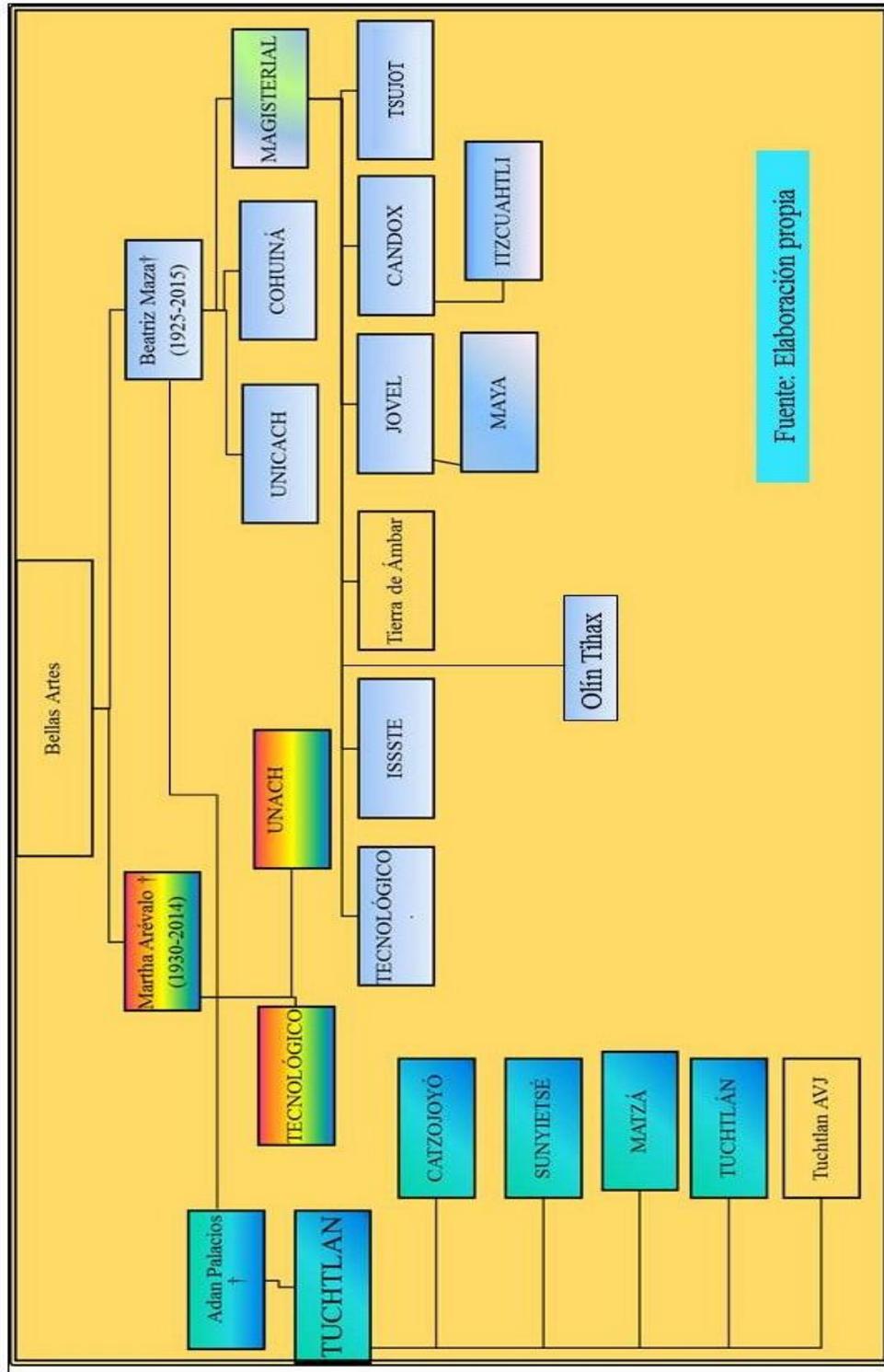
frecuencia con la que aparecieron en el ejercicio de asociación de palabras. Datos que se complementaron con las observaciones y los discursos en las entrevistas con los Directores-coreógrafos y los grupos focales. Así, del análisis de la información se desprenden las siguientes representaciones respecto de la práctica de danza y bailes folklóricos y sobre danza, baile y cuerpo, 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 la voz 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 los grupos 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



Fuente: Elaboración propia

Capítulo 6

Resultados y conclusiones de la investigación

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, los resultados sobre todo, a excepción del profesor Matuz Marina, quien de manera explícita concedió permiso para ser citado, los demás informantes serán 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 las informantes.

6.1. Los agentes-participantes

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 folklor, 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 esta, 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 ranchero al cien por ciento, mi mamá ama de casa... (Bernardo, 2014).

Yo tengo un mal recuerdo de la primaria, usted sabe dónde nací, en una comunidad muy pequeña, pequeña. 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 cuarenta por ciento, sino porque lo aprendió en los grupos 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*.

6.2. Representaciones sociales respecto de la práctica de la danza folklórica.

Yo siento que el que no conoce el folklor no conoce su país, no conoce su identidad⁵⁵.

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 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.

⁵⁵ Profesor Manuel Ríos Gálvez. Egresado de la Normal Superior con Especialidad en Matemáticas. Quince años de práctica. Integrante del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.

6.2.1. La identidad local y nacional sobre los hombros.

La certeza o duda sobre, si la danza o la representación folklóricas 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 los grupos independientes, aunque no lo expliciten todos. Así pues, los grupos 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, estudió en Cuba. 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, un promedio de sesenta 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 sonos 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 de 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 bailadores. 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, así mismo, forma parte de nuestra identidad [y] de la tradición:

En una ocasión la maestra Josefina Lavalle, en una conferencia, le pregunté ¿hasta qué punto un baile creado por alguien forma parte del folklor del lugar? y me contesta: mira, si tu creas algo y el pueblo se identifica con lo que tú creaste ya forma parte del folklor; 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 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, o como quieran llamar, 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 Parachicos, mi traje de Conchero. El traje de México, 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. [A eso] no le va a dar terreno el folklor...Sí ¿por qué? porque saben de alguna manera que un país [con identidad] no tan fácilmente te van a manipular... (Matuz Marina, 2015).

6.2.2. La identidad “apropiada”.

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.

Sabemos así mismo que las representaciones sociales, al igual que el *habitus*, se encarna en los agentes a través del sentido práctico⁵⁶ y del disciplinamiento⁵⁷, 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 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.

⁵⁶ 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).

⁵⁷ Según Foucault (2003), El momento histórico de la disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende 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 [...] 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; 141-142).

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 representante 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 exponente mayor del folklor Chiapaneco, en la última “presentación” 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 mismo⁵⁸.

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 ensayos⁵⁹.

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 las 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

⁵⁸ 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).

⁵⁹ Durante los más de veinticinco años de estar en el medio dancístico folklórico, me ha 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”, ahora en receso. Esta experiencia me ha permitido 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.

“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 suavecito, 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).

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 sonos. [Pues si] nada más quiero cinco sonos 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,14; 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.

6.2.3. La danza, instrumento de formación integral.

En congruencia con la formación, la danza como arte para los grupos académicos y la danza como parte de la identidad para los no académicos o independientes, solamente estos últimos se refirieron a la danza como elemento para conocer la historia, las costumbres y las diversas culturas del país, se hacen necesario por tanto:

[...] 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 los grupos 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 lo 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, estas 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 Educación⁶⁰ 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 otras 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).

6.2.4. La danza para trascender.

En cuanto a la formación personal, coinciden tanto los grupos académicos 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.

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 así mismo de disfrutar del cuerpo de dominarlo se evidencia en las interpretaciones, 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

⁶⁰ 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.

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 los grupos 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 decir porque viajo y sale más económico (Alfredo, 2014).

6.2. 5. 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, aun solo tratándose de 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, aún 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 mi 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 folklórica no solo ayuda a la salud mental y física⁶¹, también impide o limita la posibilidad de habituarse a actividades lúdicas negativas. En el deporte amateur,

⁶¹ 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

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, los grupos 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 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 o imaginario.

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 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/> (24/11/2014/11:37).

6.2.6. La danza, 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 trabajo. 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, si 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 montaje 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:

[...] termino 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 di 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 la 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, di clases en primaria, di clases en la Escuela de Educación Física, di clases 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 Oliveros, 2014)⁶².

⁶² 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.

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.

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.

6.3. 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 vista 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.

6.3.1. 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.

Hay algo aquí importante en la danza folklórica, al interpretar un baile, pues vamos a conocer *la indumentaria* que se utiliza y nos vamos rápido a nuestras raíces, nuestras costumbre, nuestras tradiciones, y quien no de nosotros o alguno le ha gustado la historia, o , ora sí que las áreas sociales, porque ahí nos sociabilizamos y todo y regresamos al mundo mágico de nuestro entorno, de nuestro pueblo, y eso hace que trascienda pues aunque haya muchas actividades diferentes [...]la gente nos prefiere. Aunque hay mucha gente, que a nivel social, no le da mucha importancia. Pero la divulgación de nosotros ha hecho que aparezca como algo importante la danza, porque damos a conocer quiénes somos, como fuimos y tenemos que conservar nuestras costumbres (Jorge, Fernando y Guillermo, 2014).

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 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”.

Por otro lado, el énfasis que se hace de la expresión corporal y la exigencia en su ejecución, “la danza es para fuertes”, contribuye a al afecto que el bailarín desarrolla por su cuerpo. No todos tienen la fuerza para danzar.

6.3.2. 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 nacionalista 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 bailarlo 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)

6.4. 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 todos los grupos 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?

6.4.1. 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 cien por ciento [son profesores] pero pues, un noventa por ciento 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 re-creando con mi cuerpo nuevas formas de moverse 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. Aunque no es difícil encontrar matrimonios o parejas consolidadas, en cada agrupación de danza folklórica.

6.4.2. 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 bailes. 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.

6.5 Representaciones de “cuerpo”.

Para evidenciar la claridad sobre el sentido de la práctica de la danza folklórica respecto del cuerpo, la danza y el baile, se presentan a continuación los resultados de la asociación libre de palabras, apuntalados por las entrevistas tanto de directores–coreógrafos, como de los bailarines expertos, es decir con las entrevistas focales.

El procedimiento de reducción de datos para las tres concepto; cuerpo, danza y baile fue el siguiente: de los 293 bailarines encuestados, solo participaron 87 bailarines con experiencia de entre 5 y 25 años consecutivos práctica dancística y con 20 años mínimo de edad. Así, para el concepto de cuerpo se registraron 427 palabras, estas se ordenaron en función de su *valor expresivo*, es decir, según la frecuencia con que aparecieron. De esta manera se registraron 127 *palabras asociadas o conceptos* que, en un nuevo ejercicio de síntesis según el valor expresivo. De donde se desprende que en orden de importancia, las palabras más asociadas a cuerpo son: movimiento, expresión, coordinación, salud (física) condición, fuerza, agilidad, disciplina, elasticidad y porte.

6.5.1. El eterno movimiento.

La idea de que el cuerpo es movimiento, evidencia la claridad con que los bailarines de folklor experimentan el cuerpo. La danza folklórica a diferencia de los otros géneros, no descansa. Es decir, no hay intervalos de quietud en un baile o en una danza, a menos que el coreógrafo en un alarde de creatividad, introduzca momentos donde un sector de los bailarines permanezca inmóvil en el escenario, mientras otros realizan una parte de la coreografía. Estrategia que se utiliza en danzas y bailes cuyo sentido nos recuerda al regateo agonístico del mercado público, pero más concretamente, en la porfía que es tan común en las canciones de “contestadas”. En el caso de la danza folklórica, la porfía se hace con los pies y a veces con las “bombas”. Es decir, en la actividad dancística del bailarín del folklor, no hay espacios de inmovilidad, porque su actividad, como ya se analizó anteriormente, trata de retratar la vida del pueblo, las manifestaciones de los sectores subalternos y, la vida de estos sectores transcurre de mil maneras, pero nunca sosegada.

Por otro lado, el movimiento, invisible al espectador, el bailarín lo experimenta desde la sangre que bulle con intensidad, antes de entrar al escenario. Pero dentro del escenario, el esfuerzo para mantener el ritmo de la respiración aun estando estático por la exigencia de la coreografía, le obliga a mover todo su ser para, paradójicamente, permanecer quieto. No hay descanso pues. Todo el cuerpo es movimiento permanente, porque es lo que le da sentido a la danza; el movimiento constante y efímero. Esta última condición es la que detona la representación del cuerpo como movimiento.

6.5.2. El cuerpo como resistencia.

En cuanto al cuerpo, podemos concluir que dos posiciones entre los agentes-participantes. Una, sostenida por los grupos institucionales, que exigen que el bailarín debiera tener una figura cercana al modelo del bailarín de ballet. Son los únicos grupos cuyo espacio de práctica está dotado con barras. Elemento típico de los salones de ballet.

Los “calentamientos” aunque no son extenuantes, emplean técnicas de estiramientos y trabajo de piso propio del ballet. Aunque, dadas las condiciones sociales del contexto deben conformarse con lo que llega.

[...] lo ideal es tener un cuerpo de bailarines con ciertas características: alto, delgado, yo tengo la complexión bien fuerte, firme, sin ningún problema óseo, pero en nuestro medio ha sido difícil, nos han llegado bajitos de estatura, muy altos, gorditos, muy delgados, en fin de todo, y aceptamos de todo, claro que lo ideal como decía es para ocasiones estéticas tiene que ser un cuerpo... todos con la misma estatura, con la misma constitución física pero es difícil. Debe de... tener un cuerpo de bailarín, pero para nuestro medio es difícil (Torres, 2014).

En cuanto a la posición de los grupos independientes, no existe ninguna restricción al cuerpo, con tal de que tengan ritmo y condición física proyección:

[...] se necesita proyección, o sea, que no dependiendo del estado que se baila, hay estados que se baila agachadito y hay estados como los del norte que se bailan muy parados, tienen que sonreír, no hay ninguna técnica únicamente la gracia que el alumno pone o como le digas que lo haga lo tiene que hacer, pero tiene que ensayarlo varias veces, pero no hay ninguna técnica especial únicamente la técnica de calentamiento, el ritmo y el estilo del estado que se va a ensayar, a bailar (León, 2014)

Por otro lado, la concepción de que se representa a las clases subalternas ha permitido que no haya restricción para la práctica en estas agrupaciones. Pues el pueblo no tiene cuerpo de bailarín.

No, porque la gente que baila en el pueblo no necesita tener un cuerpo especial, generalmente heredaron de sus antepasados ese gusto por bailar, hoy vemos a un Parachico, el niño quiere ser Parachico [...] él ya es Parachico desde pequeño, entonces no le dice su papá tú no tienes cuerpo para bailar. Simple y sencillamente el continúa una tradición, se baila porque en la casa se bailaba [El folklor] es muy abierto por eso es popular, es la danza popular porque ahí le puede entrar cualquiera [...] Un bailarín gordo en [danza] contemporánea ni siquiera [lo eligen], pero en el folklor es el gordito que hace ruido, es el gordito que saca vendiendo las chilindrinas o los panes, y tiene en el contexto popular un lugar [...] (Matuz, 2015).

Son precisamente, estas concepciones sobre la corporeidad del bailarín de folklor, las que nos permiten sostener que la danza folklórica puede ser un bastión de resistencia, en la medida que permite las múltiples formas corporales, de morenos, bajitos, altos, etcétera.

Esto no significa que se deban mantener las condiciones de inequidad en la sociedad, solo que en las condiciones de acceso a la cultura y el arte, la complexión y las características somáticas de un enorme sector social urbano, no impiden el disfrute del arte y de la posibilidad de disfrutar su propio ser.

6.5.3. Expresión y proyección.

El bailarín de folklor chiapaneco, tiene una encomienda y no siempre puede cumplirla o en todo caso son pocos los que lo logran. Y es que ante la técnicas corporales que se emplean en los bailes chiapanecos, no hay posibilidad de disimular la expresión y por tanto la proyección. Los bailes de Chiapas son puestas en escena de una obra teatral. La escasa vigorosidad con que ejecutan, no da para golpear el piso —normalmente se bailan con huaraches— por lo que todo el trabajo se concentra en la expresión corporal, sobre todo del rostro.

[...] actualmente [en bailes no chiapanecos] que zapatean muy fuerte y, bailando Chiapas no. Y no, nuestro folklor es más corporal que de filigrana de pasos y pues la coreográfica, es puramente expresión corporal ¿por qué? porque cada uno de los bailes tiene una historia que contar; por ejemplo, El Pirí, con verlo bailar ya se da uno cuenta de que es lo que significa ese [coqueteo], ese enamoramiento, esa lucha constante entre el novio y la mujer por el amor, sí, por conquistarla, los celos en fin, ahí se plasma. Igual el alcaraván, es la danza amorosa, el cortejo... (Ernesto, 2014).

Esta condición, la de expresión corporal, exige así mismo un enorme esfuerzo, dado que la proyección, al contrario de los bailes del norte del país, no puede desentenderse de la pareja, a excepción de las danzas, en los bailes mestizos el sentido del movimiento corporal va encaminado a la pareja u otros “personajes” del baile. Para proyectar y tener el “porte” de chiapaneco habrá que tener una enorme fuerza en las extremidades inferiores, para soportar el peso y poder cumplir con la cadencia sosegada de muchos bailes que se crearon imitando al movimiento corporal de los indígenas. Por eso cuesta “proyectar” lo que no se “es” o no se acepta ser. No apropiamos de su vestimenta para expresarnos, pero cuesta proyectar aquello que no se tiene, porque se ha aprendido de mala gana o solo para viajar.

De cualquier modo, la proyección asociada al cuerpo, se manifiesta en bailes cuyo objetivo es recrear las fiestas. En efecto, el bailarín, sobre todo las mujeres, hacen alarde de aquellas expresiones que están muy relacionadas con la vida cotidiana ya desaparecida o que aparece en algunas festividades dedicadas a los santos patronos de los barrios. Son proyecciones que están más relacionadas con el mundo mestizo y florece la “arrechura” tanto del cuerpo, como del discurso. En estos tipos de baile, se entrelazan y se hacen uno el arte popular y la vida cotidiana. Se entra así en la proyección del juego amoroso, pero juego al fin. Según Johan Huitzinga (1957), en el juego:

[...] se engarzan, desde un principio, la alegría y la gracia. La belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego. En sus formas más desarrolladas éste se halla impregnado de ritmo y armonía, que son los dones más nobles de la facultad de percepción estética con que el hombre está agraciado. Múltiples y estrechos vínculos enlazan el juego y la belleza (Johan Huitzinga, 1957: 18-19).

He aquí porque para los bailarines, el juego de la vida cotidiana llevada a escena, les exige la expresión como parte fundamental del cuerpo. Amén de que el juego, en la vida cotidiana, es parte constituyente de nuestra cultura.

6.6. Conclusiones

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 quien produce, crea, transforma, interpreta, expone, alimenta, 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?

6.6.1. Sobre lo teórico, epistemológico y metodológico

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 son memoria, que se encarnó 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 asociadas 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 de la cuestión, 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 guio a considerar, siempre desde el plano sociológico, las teorías de la estructuración, la teoría del campo y la biopolítica.

Las teorías arriba citadas, asimismo, nos obligaron a replantear en el plano epistemológico tanto el análisis de la historia como el del 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 como 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 los grupos de danza folklórica regional; conocimientos 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.

6.6.2. Algunos 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. Parfraseando 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 folklóricización, 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 así 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 “recate”. 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 folklórico 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 legitima al ser expuesto en el Palacio de Bellas Artes. **Se legitima 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 estas conclusiones, 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 festejan “el aniversario” de la agrupación, no se hagan 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 mi “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, incluso uno de los directores-coreógrafos, negó que un integrante de su grupo fuese indígena, pese a que en la encuesta el integrante sostuvo ser indígena.

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 sones 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 darle 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, cuesta bailar los bailes de Chiapas, porque tiene que ser con toda expresión corporal, dado que no tiene exigencia técnicas de zapateos o de “filigrana”. Pero también cuesta bailarlos, porque precisamente, el cuerpo del bailarín urbano no es de indígena; no se puede expresar lo que no está en el gusto...ser indígena.

Por otro lado, respecto al proceso de globalización, este no ha impactado en la **restricción de la corporeidad de los bailarines de los grupos 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 homogenización 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 seis grupos participantes, solo uno pudo 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 los grupos independientes; una de las posibilidades que tienen para viajar, conocer y ampliar el repertorio.

6.6.3. Los aportes

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, el baile y el cuerpo, 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 contruidos—, contrariamente, para este estudio la cultura no tiene nada de abstracto. Fuera de todo análisis de símbolos y significados. La tesis 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 desde 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.

De este modo, 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, aunque 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.

En este sentido, la presente tesis 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, la tesis puede contribuir a la formación de los estudiantes de 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 esta tesis, 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 abra 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.

6.6.4. Sugerencias

Los cambios acelerados actuales obligan a que la formación de los sujetos sea cada vez más amplia e integral. La educación artística parece ser un campo aún por explorar en el contexto urbano y concretamente en las danzas y bailes folklóricos. En este sentido, dada nuestra adscripción a la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH) y concretamente a la Facultad de Humanidades, instancia responsable del Doctorado en Estudios Regionales (DER), los resultados de esta investigación permiten sugerir que en la UNACH se deben desarrollar líneas de investigación en la pedagogía del ocio, pedagogía y cultura y pedagogía del arte.

En este mismo sentido la UNACH debe retomar el trabajo inconcluso de los años setenta, del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), para elaborar el “Catalogo de Bailes y Danzas de Chiapas” o por lo menos de los bailes mestizos. El Catálogo puede construirse a partir de trabajos de investigación que se traduzcan en tesis profesionales de las licenciaturas de Antropología, Pedagogía y de la propia Escuela de Danza principalmente. Aunque también pueden incluirse investigaciones des las licenciaturas de Sociología y Comunicación

Así mismo, toda la información recabada a través de las investigaciones para las tesis, sería la base para que la UNACH genere procesos de actualización y capacitación sobre las danzas y bailes folklóricos, con la calidad y pertinencia local, regional y nacional, a profesores que laboran en los niveles de preescolar y de primaria fundamentalmente,

Por otro lado, es necesario complementar este trabajo con un diccionario biográfico de los agentes fundamentales, como un reconocimiento de su labor en la gestión, organización, creación, difusión y enseñanza de la danza folklórica en Chiapas. La labor de enseñanza, además de las ya citadas, ha implicado un esfuerzo de más de veinte años en el mundo de la danza y bailes folklóricos, en algunas casos hasta treinta y nueve. Son los

principales formadores de bailarines de folklor, ya sea dentro de una institución educativa o desde la agrupación a la que pertenece o dirige.

Dado que la mayoría de los ejecutantes de danza folklórica inicia en los niveles de educación secundaria. Debe dotarse a las escuelas de ese nivel, con un espacio mínimo adecuado para la práctica de esta actividad. Las condiciones del piso no son ideales para evitar lesiones de los adolescentes.

Por otro lado, la Secretaría debe evitar los “concurso de danza” que se hacen a nivel de secundaria y preparatoria. El desconocimiento del origen de los bailes y del proceso de creación de estos, ha permitido que desde la política cultural se refuerce la idea esencialista de la danza. En este trabajo se ha demostrado lo absurdo de tal consideración. Los concursos de danza, solo fomentan una competencia mal entendida, pues las distintas expresiones corporales corresponden a situaciones sociales distintas y por tanto “supone” culturas distintas. Los concursos, en este sentido, repiten la imposición de occidente la cual sostiene que una cultura es superior a otra. Los resultados de estos concursos son desastrosos: rencor, frustración y llanto innecesario de adolescentes.

En sentido contrario, lo que la Secretaría de Educación Pública debería promover, son festivales de danza folklórica. En estos festivales, se deben propiciar encuentros de diferentes culturas dancísticas. Tales encuentros deben promover el respeto a la diversidad cultural que es tan pródiga en el estado de Chiapas. El disfrute del cuerpo desde la infancia y la adolescencia son el mejor mecanismo para formar personas creativas y la danza, en este caso folklórica, una de las herramientas fundamentales.

Los directores-coreógrafos, por su parte, deben fortalecer estos encuentros y festivales, más que los concursos, pues son ellos finalmente los “villanos” de los concursos, dado que, generalmente, son requeridos como jueces en los concursos estatales.

Fuentes consultadas

- Abric, Jean-Claude. (2004). *Prácticas sociales y representaciones*. México, D.F.: Ediciones Coyoacan.
- Acuña Delgado, Ángel., y Acuña Gómez, E. (2011). *Bases teórico metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folclórica*. Disponible en: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1418> (15/07/2014)
- Aguilar Ros, A. (2009). Cuerpos múltiples: añoranzas naturalistas y dispersión de significados. *Desacatos*, 7-12. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742009000200001\(11/10/2013\)](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742009000200001(11/10/2013)).
- Alamilla Vázquez, Víctor Manuel (2016). *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (enero 11 de 2016). Director del Ballet Folklórico Matzá.
- Alemaný 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.
- Alzugaray Treto, Carlos (2009). *La Construcción de regiones: Un acercamiento teórico inicial para su aplicación comparada en América Latina y el Caribe*. ITAM, Departamento de Estudios Internacionales. CEPI.
- 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.
- Arita Watanabe, Beatriz Yozuko. (2005). La capacidad y el bienestar subjetivo como dimensiones de estudio de la calidad de vida. *Revista colombiana de Psicología*(14), 73-79.
- Armand, Jorge (27 de Octubre de 2000). Mundialización versus globalización. *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 1(2), 9-33.
- 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 Curiel, Abelardo y otros (1998). La desnutrición infantil en el medio rural mexicano. *Salud Pública de México*, 150-160. México D.F.
- Ávila Jiménez, Norma. (1985). Cursos Intensivos de Primavera 1985. Impulso a la investigación de la danza folclórica. *Boletín informativo del Centro de información y Documentación de la Danza 06*, 23-26. México D.F.
- Ayuntamiento, H. (1988). *Monografía del municipio de Tuxtla Gutiérrez*. Tuxtla Gutiérrez.
- Ayús Reyes, Ramfis y Enrique Eroza Solana (s/d de Dic 2007-Mayo 2008 de 2007). *El cuerpo y las ciencias sociales*. (UNAM, Ed.). Disponible en: http://www.pueblosyfronteras.unam.mx/a07n4/pdfs/n4_art02.pdf (27/11/2014).
- 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).
- Bataillon, Claude. (1993). *Las regiones geográficas de México*. Mexico D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Batjin, Mijail. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza editorial.

- Bautista Domínguez, Guadalupe. *Diálogo Temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (septiembre 26 de 2014). Directora de la Compañía Folklórica Cadox..
- Beck, Ulrich. (2008). *¿Qué es la globalización?* Barcelona: Paidós.
- Berger, Peter , y Thomas Luckmann. (2006). *La construcción de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu/editores.
- Bidault de la Calle, Sophie. (2013). *Nellie Campobello. Una escritura salida del cuerpo*. México D.F.: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.
- Boisier, Sergio (1996). *Modernidad y Territorio*. (NU-CEPAL-ILPES, Ed.). Disponible en http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/9712/s9591083_es.pdf?sequence=1 (6/03/2016)
- (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.
- Borrul, Trini. (2008). Resumen histórico de la danza española. En C. Silva Argueta, *Por los senderos de la danza* (págs. 196-209). México D.F.: UNAM.
- 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.
- Bresler , Liora. (2004). Metodología de investigación cualitativa: Prestando atención a la música escolar como género en sus micro y macro contextos. *Revista Electrónica Complutense de investigación en Educación Musical-RECIEM*, 1, 1-14.
- Bronislaw, Baczko. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión SAIC.

- Bueno, Gustavo. (Mayo de 2002). Mundialización y Globalización. *El catoblepas. Revista crítica del presente*, 1-10 (manualmente). Disponible en <http://www.nodulo.org/sem/index.htm>: <http://www.nodulo.org/ec/2002/n003p02.htm> (26/01/2015).
- 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). Meéxico 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.
- Canales, Diego. (2007). La sociología del cuerpo. *Revista de Historia social y de las Mentalidades*, 187-190.
- Cardona Patricia y otros (1985). "Reconocimiento" Grupos independientes 1985. *Cuadernos del CID Danza, numeros nueve y diez*. México D.F.: CID Danza/INBA/SEP.
- Carranza López, Tznnia. (2009). *Tejiendo igualdad. Manual de transversalización de la perspectiva de género*. México D.F.: PNDU.
- Castellanos, Alfonso (2010). El devenir de la tradición: la danza del dundumba en los contextos rurales y urbanos de Guinea. *Regiones, suplemento de antropología*, 21-25. Disponible en <http://www.suplementoregiones.com/pdf/Regiones40.pdf>
- Castells, Manuel. (1994). *Nuevas perspectivas críticas en educación*. Barcelona: Paidós.
- Castoriadis, Cornelius. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México D.F: Tusquets Editores.
- Castro-Gómez, Santiago (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas* (págs. 145-161). Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO ; UNESCO, Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe.

- 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.
- Chalmers , Alan F.. (2001). *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* México D.F.: Siglo XXI.
- Chicharro Chamorro, Dámaso., y francisco Escudero Galante (2014). *Miguel Hernández. Breve antología poética*. Jaén, España: Instituto de Estudios Giennenses.
- Cirese, Alberto Mario. (1997). *Cultura hegemónica y cultura subalterna*. México D.F.: UAEM.
- Cordera, Rolando., y Carlos Tello (1981). *México: la disputa por la nación. perspectivas y opciones del desarrollo*. México D.F.: Siglo XXI.
- 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/login.aspx?direct=true&profile=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.
- 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.librdot.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=wFTPmwtVw&feature=youtu_gdata_player (27/05/2015).
- Einsenberg 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 publico 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-CONACULTA.
- (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). *Literatura y vida nacional* (Vol. 4). México D.F.: Juan Pablos.
- 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). Mexico D.F.: El Colegio de México.
- Jaúregui, Jesús (2012). El mariachi. Símbolo musical de México. *Música Oral del Sur*(9), 220-240.
- 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 Austin, Alfredo (1985). *La educación de los antiguos nahuas I*. 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 Cohuiná.
- López Sánchez, José Mría (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, Sárah (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*. Mexico 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). Moscú: 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/Volume%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.

- 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&tlng=es>
- Pérez Jácome, Alfredo y otros (2012). Efectos de la Malnutrición en el aprendizaje y rendimiento escolar en niños preescolares en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México. *Lacandonia*, 99-102.
- 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).
- 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 Sunyietse.
- 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*. Querétaro, Mexico.: Ediciones Culturales Internacionales S.A. de C.V.
- Solís , Susana (abril de 2005). *Tuxtla: gobiernos fugaces, historia efímera*. Disponible en marzo <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>

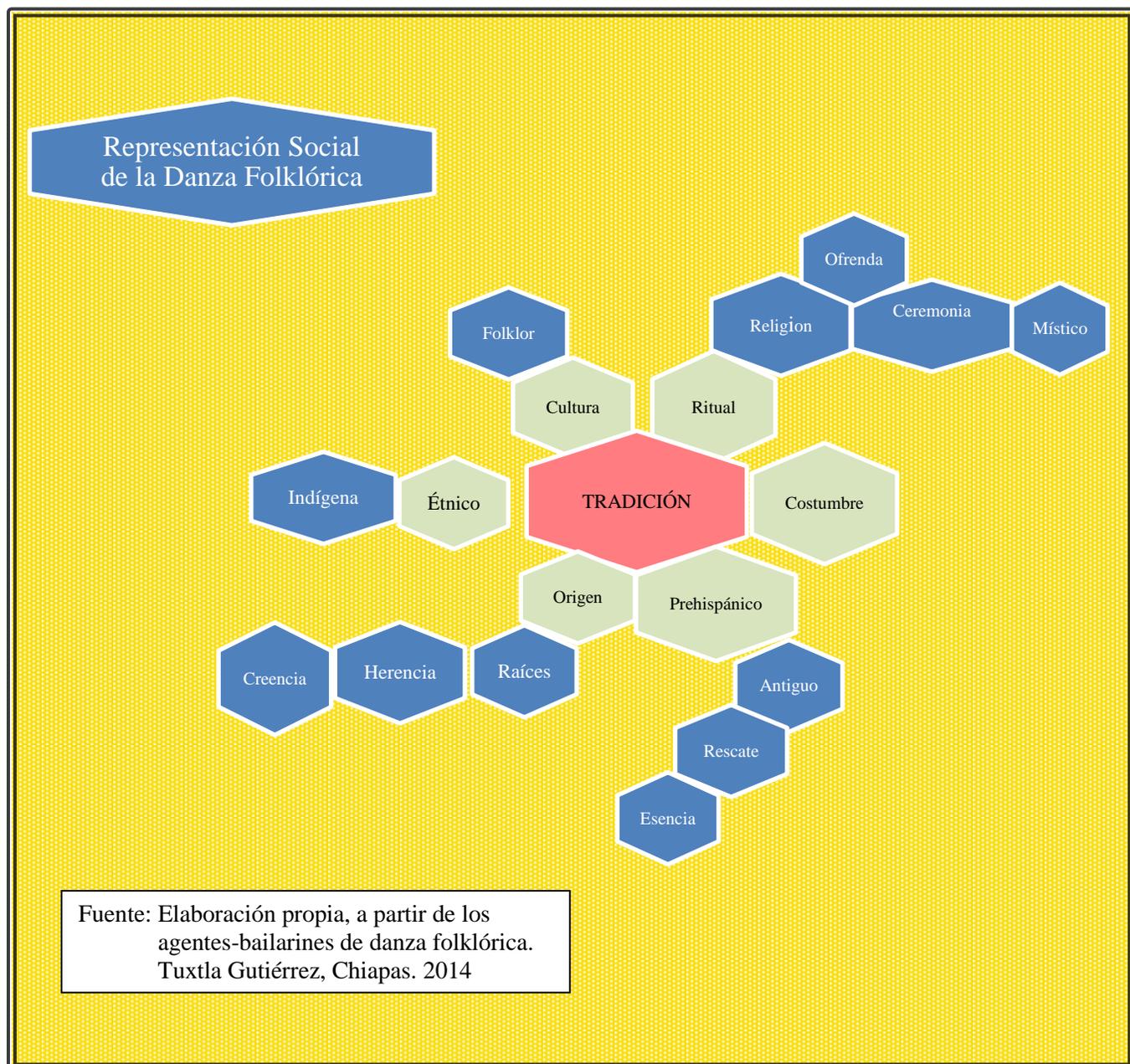
- (2011). *Danza y género*. México D. F.: CENIDID-INBA-CONACULTA.
- (1987). Encuentro internacional sobre investigación de la danza 1985. (Margarita Tortajada, Recopilador) México D.F.: SEP/INBA/DIDA/CID.
- Touraine, Alain (2005). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Barcelona: Paidós.
- 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. (1895). 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.

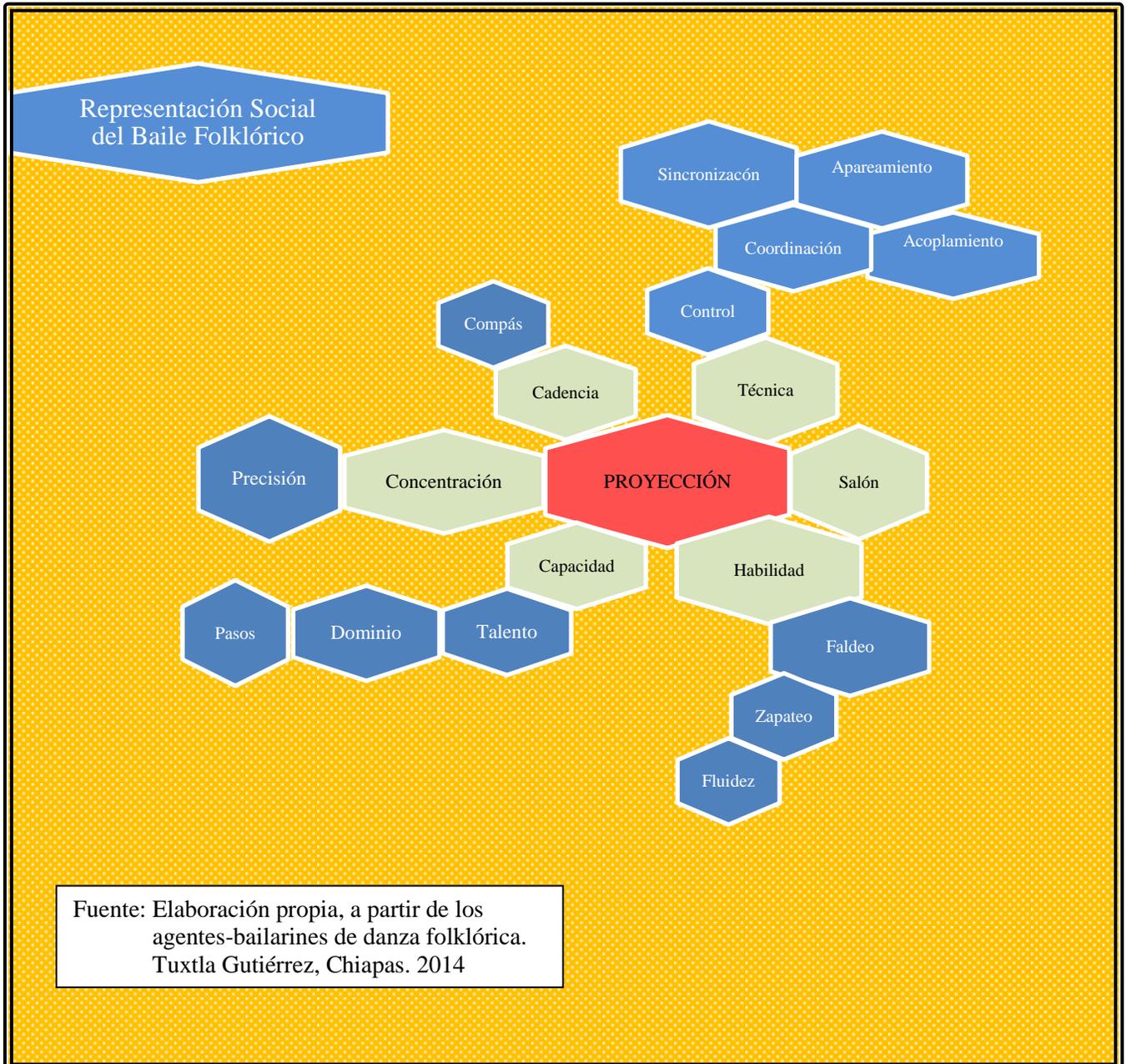
Anexos

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. Valor expresivo de danza, baile y cuerpo.

Anexo 2.1

CATEGORIAS DE ANÁLISIS ASOCIADAS A LA DANZA (430 REGISTROS; 113 CONCEPTOS; 11 CATEGORÍAS)											
	26	49	18	57	71	25	9	26	8	12	129
2	11	4	15	20	11	6	16	6	3	3	19
Arte	Sensibilidad	Expresión	Proyección	Energía	Técnica	Valores	Personal	Formación	Música	Tradición	
Arte	Pasión	Actuación	Expresión	Agilidad	Coordinación	Respeto	Amistad	Aprendizaje	musica	Tradición	
Belleza	Sentimientos	Alegría	Vestuario	Baile	Ritmo	Honor	Chiapas	Conocimiento	Carrizo	Cultura	
	Amor	Comunicación	Proyección	Concentración	Dificultad	Lealtad	Compañerismo	Educación	Tambor	Costumbre	
	Emoción	Estilo de vida	Color	Condición	Desplazamiento	Libertad	Cuerpo	Formacion		Folklor	
	Creatividad		Entusiasmo	Constancia	Destreza	Orgullo	Culto	Historia		Ritual	
	Experiencia		Identidad	Coreografía	Habilidad	Responsabilidad	Decisión	Lineamientos		Religión	
	Felicidad		Escenario	Dedicación	Precisión		Desestrés			Mística	
	Interpretación		Porte	Disciplina	Soltura		Modismo			Ceremonia	
	Nervios		Actitud	Diversión	Valseo		Parachicos			Origen	
	Sacrificio		Arrechura	Ejercicio	Virtuosidad		Pueblo			Raíces	
	Sensación		Manifestación	Ensayo	Zapateo		Región			Antiguo	
			Postura	Entrega			Significado			Creencias	
			Presencia	Esfuerzo			Sincretismo			Etnias	
			Presentación	Espacialidad			Teatro			Herencia	
			Representación	Fortaleza			Tiempo			Indígenas	
				Fuerza			Vida			Ofrenda	
				Movimiento						Prehispánico	
				Resistencia						Esencia	
				Rutina						Rescate	
				Tenacidad							

Anexo 2.2

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS ASOCIADAS A BAILE											(417 registros; 120 conceptos; 11 categorías)										
51	9	74	18	29	61	38	39	25	39	34											
14	5	19	6	12	20	8	3	14	6	13											
Energía	Estética	Proyección	Sensibilidad	Sentimiento	Técnica	Creatividad	Música	Personal	Lúdico	Tradición											
Actividad	Armonía	Actitud	Cuerpo	Amistad	Acoplamiento	Colorido	Marimba	Actualidad	Alegria	Barrios											
Condición	Arte	Actuación	Libertad	Amor	Apareamiento	Coreografía	Música	Bailarines	Diversión	Costumbre											
Constancia	Delicadez	Careo	Motivación	Emoción	Cadencia	Creatividad	Ritmo	Carisma	Fiesta	Cultura											
Dedicación	Elegancia	Carisma	Sabor	Entrega	Capacidad	Diseño		Centro	Careo	Educación											
Disciplina	Estética	Comunicación	Sensaciones	Felicidad	Compás	Imaginación		Compañerismo	Fandango	Folklor											
Ejercicio		Conexión	Sensibilidad	Gusto	Concentración	Secuencia		Danza	Alegria	Historia											
Energía		Coquetería		Ilusión	Control	Vestuario		Equipo		Leperada											
Ensayo		Escenario		Inspiración	Coordinación	Vivacidad		Erudición		Mestizaje											
Entusiasmo		Estilo		Intensidad	Dominio			Identidad		Popular											
Esfuerzo		Expresión		Pasión	Ejecución			Limpieza		Pueblo											
Fuerza		Extroversión		Romanca	Faldeo			Pareja		Raíces											
Movimiento		Forma		Seguridad	Fluidez			Relación		Simbolismo											
Práctica		Interpretación			Habilidad			Responsable		Tradición											
Sudor		Lucir			Pasos			Salud													
		Muestra			Precisión																
		Porte			Salón																
		Presencia			Sincronización																
		proyección			Talento																
		Representación			Técnica																
					Zapateo																

Anexo 2.3

CATEGORIAS DE ANALISIS ASOCIADAS A CUERPO											(427 REGISTROS; 127 CONCEPTOS; 11 CATEGORIAS*)										
Instrumento	Sensaciones	Sensibilidad	Proyección	Dramática	Estética	Bienestar	Energía	Técnica	personal	Cohesión											
13	31	27	84	10	18	49	93	66	26	10											
5	12	19	19	5	7	6	13	18	16	7											
Herramienta	Brazo	Alegría	Actitud	Agotamiento	Armonía	Bienestar	Agilidad	Aptitud	Compañía	Asociación											
Instrumento	Cabeza	Alma	Caracterización	Cansancio	Arte	Condición	Dinámico	Baile	Complejidad	Conjunto											
Máquina	Extremidades	Amor	Comunicación	Dolor	Belleza	Cuidados	Elasticidad	Calentamiento	Contenedor	Coqueteo											
Medio	Físico	Aprendizaje	Estilo	Drama	Delicado	Ejercicio	Energía	Capacidad	Efímero	Coreografía											
Vehículo	Hombros	Carisma	Estructura	Sudoración	Elegancia	Salud	Esfuerzo	Control	Escencia	Grupo											
	Manos	Emociones	Expresión		Estética	Sano	Flexibilidad	Coordinación	Espacio	Integración											
	Músculos	Exploración	Figura		Exquisitez		Fuerza	Desplazamiento	Libertad	Sincronización											
	Piernas	Felicidad	Firmeza				Rapidez	Destreza	Magia												
	Pies	Imaginación	Forma				Reflejos	Disciplina	Respeto												
	Sensaciones	Inteligencia	Gesticulación				Resistencia	Ejecución	Seguridad												
	Sentido	Memoria	Interpretación				Rudeza	Equilibrio	Sistema												
	Tonalidad	Mente	Porte				Soltura	Estabilidad	Suspense												
		Motivación	Posición				Movimiento	Habilidad	Templo												
		Paciencia	Postura					Pasos	Todo												
		Pasión	Presencia					Quebre	Vida												
		Paz	Proyección					Ritmo	Ser												
		Relajamiento	Representación					Rotación													
		Risas	Transmisión					Técnica													
		Sentimiento	Imagen																		

* No se incluyó Otros

Anexo 3. Informantes-participantes

INFORMANTES PARTICIPANTES			
Informante director-coreógrafo		Informante-Bailarín	
1	Adolfo Alfredo León Ballinas	1	Adelita Domínguez Hernández
2	Adriana Elizabeth Cruz Hernández	2	Amir Fernández Jiménez
3	Albino Serrano Llaven	3	Brenda María Narcía Martínez
4	Concepción Jiménez 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
8	Guadalupe Bautista Domínguez	8	Hugo Herrera Herrera.
9	José de Jesús Matuz Marina	9	Isis Fabiola Roblero Balbuena
10	José Luis Velasco Chandomí	10	Javier Corzo Aguilar
11	Juan Carlos Gómez Colmenares	11	Manuel Ríos Gálvez
12	María Magdalena Aquino Nangusé	12	Mara Rachel García Ríos
13	Ronay Urbina Trejo	13	María Esperanza Testas Arrona
14	Víctor Manuel Alamilla Vásquez	14	Mario Alberto Mota Vásquez
15	Víctor Manuel López Martínez	15	Narda Fabiola Hernández Robles
16	Víctor Manuel Torres Velásquez	16	Néstor Trinidad Pérez
Danza folklórica y corporeidad. Representaciones sociales desde los agentes de la danza folklórica en Tuxtla Gutiérrez Chiapas, 2014.		17	Patricia del Carmen García Lara
		18	Ricardo Jesús Vásquez Pérez

Anexo 4. Ficha técnica de los directores-coreógrafos

Directores-coreógrafos de las agrupaciones de danza folklórica.
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2014.



1. José de Jesús Mátuz Marina.

Mezcalapa, Chiapas. Fundador y director del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas. Profesor normalista y licenciado en Educación Artística. Fue integrante del Ballet Folklórico de Bellas Artes, Chiapas y del Conjunto Folklórico Magisterial de México.



2. Víctor Manuel Torres Velázquez.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Director del Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH). Arquitecto. Fue integrante del Ballet Folklórico Chiapaneco, y Ballet Folklórico de la UNACH.



3. José Luis Velasco Chandomí.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Director artístico del Ballet Folklórico de la UNICACH. Licenciado en danza con especialidad en coreografía (INBA). Fue integrante del Ballet Folklórico de Bellas Artes, Chiapas y Ballet Folklórico del ICACH.



4. Víctor Manuel López Martínez.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Director del Ballet Folklórico Cohuiná Maestro de Danza (INBA), Profesor de educación primaria. Licenciado en Educación Artística y Licenciado en Acondicionamiento físico aeróbico y Licenciado en Psicología Clínica. Fue integrante del Ballet Folklórico de Bellas Artes, Chiapas.



5. Guadalupe Bautista Domínguez.

Ocosingo, Chiapas. Fundadora y Directora de la Compañía Folklórica Cadox. Secretaria Ejecutiva y auxiliar contable. Inició con talleres de danza en el DIF. Fundadora y presidenta del Instituto de Arte y Cultura Cadox, A.C. Fue integrante del Ballet Folklórico de Chiapas y del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.



6. Juan Carlos Gómez Colmenares.

Arriaga, Chiapas. Director del Grupo Folklórico Valle de Jovel de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Profesor de Educación Básica en Ciencias Naturales (Normal Superior de Chiapas). Fue integrante del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.



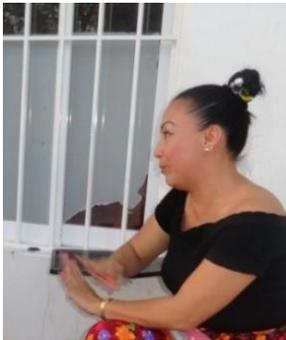
7. Adolfo Alfredo León Ballinas.

Las Rosas, Chiapas. Director general del Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla. Profesor de Educación Primaria y profesor de inglés.. Fue integrante del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.



8. Eric Franco García Toledo.

Villaflores, Chiapas. Directora de la Compañía Folklórica Tuctlán. Contadora pública.. Fue integrante del Ballet Folklórico Tuctlán y del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.



9. Adriana Elizabeth Ruiz Hernández.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fundadora y directora del Grupo Folklórico Sunyiétse. Licenciada en educación. Desde el 2001 pertenece a Misiones Culturales. Fue integrante del Ballet Folklórico Tuctlán



10. María Magdalena Aquino Nangusé.

Chiapa de Corzo, Chiapas. Directora del Grupo de Danza de Jubilados y pensionados del ISSSTE. Licenciada en Educación Artística (Normal Superior de Chiapas).. Fue integrante del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.



11. Edgar Omar Santana Utrilla.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fundador y Director del Grupo Folklórico Catzojoyó. Profesor de Artes en secundarias generales del Estado de Chiapas. Diplomado en Danza tradicional Mexicana (Escuela Superior Artística del Noroeste. San Luis la Paz, Guanajuato). Fue integrante del Ballet Folklórico Tuctlán.



12. Ronay Urbina Trejo.

El Bosque, Chiapas. Director del Grupo de Danza Folklórica Maya de Chiapas Licenciado en Educación Secundaria con especialidad en Matemáticas. Fue integrante del Conjunto Folklórico Magisterial y del. Grupo Folklórico Zoque de Chiapas



13. Darinel García Dean. Subdirector del Grupo de Danza Folklórica Maya. Arquitecto.



14. Albino Serrano Llaven.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Director del Grupo de Danza Folklórica Itzcuahutli. Licenciado en Bibliotecología.. Formó parte del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas y de la Compañía Folklórica Cadox

15. Concepción Jiménez Méndez.

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Codirectora. Licenciada en Administración Turística.



16. Victor Manuel Alamilla Vásquez.

Raudales Mal Paso, Chiapas. Fundador y Director del Ballet Folklórico Matzá. Licenciado en medicina y naturoterapia. Formó parte del Ballet Folklórico Tuchtlán. Exbailarín del Ballet Nacional de Silvia Lozano.

Anexo 5. Agrupaciones de Danza Folklórica.

Agrupaciones de Danza Folklórica participantes
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas 2014

1	Ballet Folklórico de la UNACH**
2	Ballet folklórico de la UNICACH (f)
3	Ballet Folklórico del Instituto Tecnológico de Tuxtla Gutiérrez**
4	Ballet Folklórico Matzá (Estrella)*
5	Compañía de Danza Folklórica Tuchtlán**
6	Compañía Folklórica Cadox**
7	Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas** (f)
8	Grupo de Danza Folklórica Catzojoyó (Flor de limón)**
9	Grupo de danza folklórica de Jubilados y pensionados del ISSSTE** (f)
10	Grupo Folklórico Tsujot (Búho)*
11	Grupo de Danza Folklórica Pakal (f)
12	Grupo de Danza Folklórica Itzcuahutli (Águila de obsidiana)**
13	Grupo de Danza Folklórica Maya de Chiapas*
14	Grupo de Danza Sunyietsé (Baile bonito)**
* Entrevista al Director-coreógrafo ** Entrevista al Director-coreógrafo y Cuestionario f Focal	

Anexo 6. Diálogos temáticos
(Entrevistas con los directores-coreógrafos y grupo focal).

MÁTUZ Marina José de Jesús (2015): *Diálogo temático*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (enero 26 de 2015). Director del grupo del Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas. Participante calificado; 50 años involucrados en la danza; 39 años como Director. Profesor Normalista y con Licenciatura en Educación Artística. 65 años de edad. *Diálogo* en el Centro Cultural Jaime Sabines (Biocafé).

Buenas tardes maestro, podría darnos sus datos personales y un poco sobre su llegada a la danza.

Mi nombre es José de Jesús Mátuz Marina. Nací en Mezcalapa, Chiapas. Para, mí Chiapas es la tierra de las mil danzas. Catalogo los 3 ejes o 4 ejes principales de la danza de Chiapas que son primeramente Copainalá, Suchiapa, Chiapa de Corzo que es prácticamente lo mismo y Coita en donde todavía la manifestación dancística es viva. En Copainalá definitivamente, la tierra de las danzas vivas, algunas desaparecidas pero afortunadamente con la intervención de algunas personas que aman ese arte se tienen todavía las danzas vivas, de ahí sería Chiapa de Corzo con una danza que es proyección Internacional, nada más en este caso los Parachicos, en el caso de Suchiapa pues definitivamente la danza más fuerte que es el Calalá y en Coita la danza de listones, lo demás son danzas desaparecidas que ni siquiera con el presupuesto de FONADAN, que repartieron mucho, cientos de miles de pesos, millones, [aun así] no pudieron registrar.

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 [económica] siempre fue un poquito precaria no había oportunidad de participar en danza porque había que pagar los vestuarios y eso implicaba crear una situación [difícil] en mi casa. Entonces ya cuando me tocó participar 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.

[Después] nos tocó ir a trabajar de maestros en Oaxaca. [En Bellas Artes] tuve convivencias muy buenas con la maestra Bety Maza y principalmente me acuerdo de la Olimpiada Mundial de folklor que fue en el 68, estuvimos con los atletas de todo el mundo y participamos en muchísimos eventos con los principales grupos de toda la República Mexicana. Se llamó Olimpiada Mundial de folklor, de lo que yo me acuerdo aparte de otros eventos y que siempre participábamos en cada informe de Gobierno, el 1º. de noviembre en el Teatro al aire libre de aquí de Bonampak, en [el parque] Convivencia, que era presentar el ballet de Bonampak.

Después me toca irme como maestro a Oaxaca y siempre, a partir del primer año de trabajo, significó [una ventaja] la danza para mí, el haber participado, tener un mínimo de conocimiento. Es una proyección que yo siempre agradezco porque me abrió las puertas la danza 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 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, un promedio de 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 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 valida porque a veces el conocimiento de las escuelas generalmente ya es muy

académico, ya el concepto es muy manoseado 2 – 3 que le van poniendo lo que consideran y ya no encuentran el fenómeno folklórico que como requisito tiene que ser fresco.

Me ha tocado sacar una serie de conclusiones sobre muchos sones y llegar a la mayor [conclusión], que el folklor es creativo, con una base pero creativo sin embargo muchos lo conocen solo con el aspecto creativo y eso es lo triste porque como es un aspecto creativo pues no tienen la mínima idea de la esencia [para] llevarlo a un escenario... pero ya muy cambiado muy salido de su contexto. El folklor para ser lo más auténtico posible tiene que ser dentro de su contexto, todos los grupos que ya lo llevamos a un escenario que, no es el propio, ya pierde una sustancia y en esa pérdida está la diferencia, hay algunos [grupos] 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.

Entonces, de hecho en el conjunto folklórico magisterial de México tuve muchas vivencias importantes, giras internacionales y en algún momento dado me di más cuenta del aspecto pedagógico de la danza, que incluso tuve la oportunidad de bailar con Amalia Hernández pero no me interesó solo el hecho de bailar danza, sino me empezó a interesar lo que había atrás, lo que hay atrás de la danza con la maestra Bety tiempo después quise, al ser un alumno distinguido de ella encontrar qué es lo que había detrás de los bailes y esto ya lo manejé como [propósito] en los diplomados y en los cursos que me toca dar en otro momento, que no existe en realidad una fundamentación muy amplia de folklor Chiapaneco, sino que se va a la creatividad de la maestra Martha y de la maestra este Bety, Bety y Martha y por ahí ya va tomando un sesgo a través de los alumnos que recibimos de ellas la información y le aportamos tal vez unas cositas que no alcanzaron ellas a este a agregar en su herencia que nos han dejado.

He tratado de buscar un registro donde a alguien se le atribuye la creación de algo, obviamente hay, unos y otros dicen que tal baile lo compuso la maestra Beatriz o la maestra Martha, ¿no hay un registro en Chiapas donde digan yo registré esto y tengo el derecho de autor?

Por lo mismo, no lo hay, por lo mismo, porque como son creativos no creyeron ellas tener una autoridad, posesión, del trabajo, sí, sí las coreografías en realidad fueron muy inteligentes, por ejemplo para mí me encanta mucho la coreografía del Jabalí que aprendí con la maestra Bety que fue la creadora de este baile por decir si me acuerdo de los bailes que creó una y otra, pero no hay tal registro, más bien hubo una especie de idea de que ellas siempre iban a ser reconocidas y tristemente no es así, hoy me acabo de enterar que por ahí en la red aparece que la creadora del alcaraván aparece [...] y me da risa, no me molesta de ninguna manera pero meda risa que diga [...] que ella es la creadora del alcaraván cuando ni idea del folklor tiene ella, ni idea de nada.

Pero se presta precisamente a eso, los que estamos en el folklor sabemos que fue la máxima creación de la maestra Martha Arévalo y yo lo pongo con todo respeto como una de las máximas obras del folklor, el alcaraván es una obra plástica tremenda, y es admirable la forma de haber creado esa obra porque la maestra Martha decía, y aquí esta lo triste de lo que se crea. [hay un] límite porque si tu revisas la monografía del alcaraván no te ubica, el alcaraván no es un ave, como dice un ave zancuda, el alcaraván no es sancuda, en segunda y en primera el traje de zoque no corresponde, es como si dijéramos vamos a presentar el baile del oso polar y de repente sacáramos un traje del ecuador, ¡no puede ser! ¡ no!. Tendría que ser con traje de frío porque el oso polar sabe donde habita, entonces el alcaraván no habita en zona tuxtleca en la zona del centro, habita en los esteros y en Tuxtla no hay esteros lo atribuyen a Jiquipilas y tampoco hay nada y al final es muy débil el fondo, y al final la situación es de que la maestra argumentó y es válido que ella fue a ver al zoológico porque si hay alcaraván en el zoológico, que ella fue a ver al zoológico al alcaraván, pues es difícil creerle que en ese momento se estaba apareando a porque pues, sin embargo, entra en la imaginación de su creatividad y bueno es válido, entonces por eso, yo por eso acepto que le ponga el traje de bichi.

¿Cómo regionalizar la cultura? en el caso de las danzas, lo que le da la connotación de regional, por ejemplo cuando vemos la falda de bichi inmediatamente la ubicamos en la región centro, la creatividad de la maestra sentó las bases para que se asuma como característica del centro porque nadie se atrevería a decirle que es de la costa aunque como bien dice no corresponde con el lugar del ave.

Sí el ave habita en los esteros y la costa le toca a los esteros y el traje debe ser [de la costa] vaporero, yo hago el cambio sin dejar de respetar que la esencia y el mérito es de la creación del baile, o sea yo construí la casa pero que venga y la pinta no quiere decir que le ayuda, ayuda a ubicar, si la maestra tuvo esa capacidad los que vienen atrás no lo deben ver como una biblia deben ver, bueno aquí le faltó algo a la maestra trabajar, bueno se lo doy yo o se lo damos nosotros y entonces ese plus también sirve para una nueva generación, que entienda mejor eso, de otra manera.

Regionalizar la cultura es muy complicado porque para empezar desde que surgió México hubo la dificultad de querer dividir en estados políticos y los estados políticos trataron de regionalizar sus intereses económico, político, social. Tratando de que aquí termina un estado y ahí empieza el otro y ya nosotros somos aquí y aquellos son de allá y si eso fuera poco son nuestros enemigos, sin entender que esos dos estados culturalmente tienen el mismo origen y la misma manifestaciones, tenemos un ejemplo pero tremendísimo, yo siempre lo pongo, la danza de palotereros tiene en Culiangato y en Puruandío, Culiangato es Guanajuato y Puruandío es Michoacán, solo los divide la laguna de Yuridia y dicen los palotereros de Yuridia, los palotereros de Puruandío y Guanajuato, es lo mismo, entonces ¿qué hacen? Unos, le ponen el traje azul los de Puruandío y los de Yuridia de Guanajuato les ponen el traje rosa y son los mismos sones y es el mismo paloterero y es la misma, entonces no puede haber dos palotereros, sin embargo por regionalizar la cultura, [...] los políticos se equivocaron porque desde que hubo estados enormes y estados chiquititos cuando pudieron haber hecho, pero se hizo al vapor como muchas cosas se hacen en México...

Entrevista focal concedida por integrantes del Ballet Folklórico de la UNICACH
César, Rodolfo, Ramiro y Gerardo
Realizada en Tuxtla Gutiérrez Chiapas, el 8 de diciembre de 2014.

Gracias de antemano por acceder a la entrevista. Vamos a proceder a la presentación de los integrantes.

Yo me llamo [Gerardo]. Mi formación como bailarín fue primero en los Servicios Educativos para Chiapas con el maestro Ricardo Mancilla Herrera ahí estuve tomando mis cursos básicos de danza 1 y danza 2, y a los 13 años me reincorporo acá al ballet folklórico de la UNICACH con un legado y una herencia por parte familiar de mis hermanas y mi madre y es una formación que a mí me ha gustado muchísimo porque también como persona me ha dejado muchas buenas experiencias. Tengo licenciatura en Comunicación así que también desarrollo otras funciones en este caso fotografía, producción de medios audiovisuales, tanto en radio como en televisión, pero en sí más mi formación acá ahorita estoy desempeñando como auxiliar administrativo.

Mi nombre es [Rodolfo]. La formación como tal, pues me ha gustado la danza, lo vengo haciendo desde primaria, secundaria en forma [continua]. Como parte del grupo folklórico de la secundaria. Estudié en el Colegio de Bachilleres de Chiapas pero ahí no tuve oportunidades recuerdo que si había pero no ingresé. Estuve en otras actividades como “Pies Negros” que eran los montañistas, escalar y [después] me integro nuevamente a lo que es el ballet. También en ese periodo [de receso] estuve en karate, estuve en torneo entonces no estuve en la danza me retire un rato, ya regresé a la danza estando en el Tecnológico Regional estudiando la licenciatura, ahí estuve con la profesora Florinda en el Ballet. En ese tiempo estaba la profesora Florinda como encargada, estuve 7 años con ellos bailando, después de eso me ingreso aquí a la Universidad que en esa época habían becas para los alumnos, entonces teníamos ahí afinidad con unos compañeros que eran parte de este ballet y que estudiaban en el Tecnológico. Fueron quienes me invitaron y así es como llegue aquí al ballet de la universidad, de la UNICACH.

Hace cuánto está aquí maestro.

Rodolfo . Yo ya, bueno en forma, porque no tengo trabajo base sino siempre cubriendo interinato, estuve mucho tiempo con la esperanza de que decían ya va haber base, estuve como 9 años así creo, 9 años antes, ahorita llevo un poquito más pero este firmábamos contratos de 6 meses y así estuvimos y como no se daba pues me salí. En el concepto de trabajar con la universidad, llegaba, bailaba en programas y todo pero no era un elemento que laboraba ya con ellos, entonces yo ya tengo un buen de años ya con ellos y así es como llegué a la Universidad, ya ahorita actualmente ya no doy clases, ya no imparto las clases, las clases que antes se daban, no este, ahorita me dedico más al taller, la parte que es taller, que es creación, reparación de utilería, este, renovación y cosas por el estilo, es lo que hacemos hoy.

Su formación en la danza, cuál es?

Rodolfo.- Pues le digo en forma ya, nada más formal con clases fue en el Tecnológico Regional, en el ballet.. Ya con técnica, porque realmente allá era un calentamiento muy personal. Estiramiento, ya con técnica fue ya aquí en el ballet [de la UNICAH] que ya se ve el Jazz, ballet clásico, posición de piernas, brazos, posturas.

¿ Maestro?

Mi nombre es [Ramiro], yo nací en el Distrito Federal, de mamá Chiapaneca por lo consiguiente por eso estoy aquí, y este pues yo empecé, en el ballet, antes era el ballet del ICACH, fue en el año de 1990 yo estaba estudiando la preparatoria y ahí conocí a una persona que ya era integrante del ballet, me invitó, lo cual llegué a la escuela me gustó y me quedé, del 90 al 95 fui alumna activa en el ICACH, en el 1995 pasa a ser UNICACH y ya me ingreso como trabajadora, entonces ya era yo bailarina, instructora del ballet también, y aquí fue mi formación, me gustó la técnica, me gustaron las clases, me gustó la enseñanza

[...] de ahí hasta la fecha seguimos activos ya tenemos 20, bueno 25 años contando los 25 como alumna más 20 que ya tengo de trabajadora.

Maestro [César] adelante, su curriculum.

Mi nombre es [César], yo estudié la primaria en la Escuela Belisario Domínguez, que ahora es la CEBECH, la secundaria la hice en la 24 de febrero en la ciudad de México, terminando la secundaria regreso y entro a la Prepa 1 que eran nuestras instalaciones y 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 se llamaba el ballet, antes de UNICACH se llamaba Bellas Artes, pertenecíamos a Gobierno del Estado, como en 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 1984 entro a estudiar en ... perdón en el 1980 la Maestra Bety me invita a formar parte de su equipo de trabajo, como maestro y su ayudante...

Sigue ese plan de estudios supongo.

César. Sigue todavía pero ya es descentralizado, las delegaciones tienen escuelas de Bellas Artes y ya, entrar a la academia nacional ya es.. cuesta muchísimo, entonces en 1987 salgo graduado como coreógrafo y me regreso a Chiapas a formar, a seguir formando parte del ballet folklórico del ICACH, que nunca deje de pertenecer a él, ya que mi carrera me lo solventó la Universidad, el ICACH, yo la estudié por medio de una beca, estoy desde 1975 hasta la fecha, yo sigo trabajando con el ICACH, con Bellas Artes, ICACH o Bellas Artes yo ya soy parte del inventario de aquí de la Institución y pues, otra de mis actividades es que soy museógrafo, trabajo en CONECULTA, en Bellas Artes nos dedicamos a la restauración y conservación de cuadros, pinturas, esculturas y todo ese tipo de cosas.

¿Alguna anécdota de la infancia que tengan que quieran compartir?

César.- Bueno la mía va a sonar raro pero la mía [la anécdota], es que yo no quería bailar, yo en la primaria, en el kínder, según me cuentan mis papás nunca bailé, ellos tenían la ilusión de que yo bailara, como todo padre quieren ver a sus hijos bailar en un festival, las veces que me seleccionaban yo nunca bailé, me escondía yo, si no era en los salones era arriba de los árboles, según esto me cuenta mi papá nunca bailé, la primaria pues lo consiguiente y la secundaria pues menos, o sea, era yo negado para la danza, no me atraía la danza, lo que a mí me gustaba era el deporte, pero a final de cuenta vea usted lo que vine a terminar.

El destino.

César.- Créame el destino, sí.

Ramiro.- Pues yo sí bailé, la primaria siempre estuve participando en lo que era las rondas o en los bailes folklóricos, en el D.F. cuando estudié la primaria salí como en 2 u 3 festivales cuando ya me vine aquí a terminar la primaria, este, porque yo terminé la primaria en la Juan Benavides y de ahí me pasé a la López Mateos a la secundaria, este no, me llamó más el deporte porque ya no se practica o sea, aquí no se practicaba antes mucho la danza, los bailes si no eran nada más rondas, eran tablas rítmicas y eso era lo que yo practicaba en la secundaria, en la prepa estuve en los...en un equipo de Vóley bol.. .me gustaba mucho hacer eso.

¿Es lo que más recuerda de su infancia, el Vóley bol?

Ramiro.- Si porque hasta la fecha las fotos que tengo de secundaria y de prepa estamos en las canchas jugando Vóley bol, le digo yo llegue a un ballet por una amiga en la prepa que ella ya bailaba en este grupo, entonces me invitó y por eso me incorporo

Rodolfo.- Pues a mí algo muy parecido al maestro [César], a mí no me gustaba, era muy tímido, me acuerdo que hasta para pedir permiso para ir al baño era muy tímido y mi madre era muy dada, de las que llegaba y [le decía al profesor] usted no le pregunte mévalo y me

acuerdo la primera vez mi mamá me hizo declamar y a la mitad se me olvidó, ya nada más dije gracias y me retiré, llorando, con pena, y me acuerdo que una ocasión a mí me toca salir de sexto año de primaria y me toma en cuenta la maestra y me mete al baile de los enanos, como nos ponían una bolsa en la cabeza, este, la carita del enano pintada en el estómago y un palo de escoba pues... fue la primera vez que actué, pues ahí sí no me dio tanta pena porque venía tapada la cara.

Rodolfo.- Pues, y este, y de ahí pal real que ya participé en la secundaria y este, ya cuando llego a vivir, porque nosotros vivíamos, bueno veníamos de fuera a radicar aquí a Chiapas, nos tocó vivir por Villaflores, entonces esa parte era muy rural pues, estudié en una secundaria técnica, vengo ingresando de la secundaria con ballet, bueno con el grupo de folklor y de ahí ya para el real entonces cuando ya llego aquí a Tuxtla, para eso estudie antes en Oaxaca la Licenciatura en Sistemas, ya luego me regreso aquí a Chiapas otra vez aquí a Tuxtla ingreso en Ingeniería en Sistemas, veo lo del ballet y ya de ahí no me despegué.

Gerardo.- Bueno yo, como mi mamá daba clases en la escuela donde yo estudiaba, en la escuela Gustavo Díaz Ordaz, la maestra de danza, nos metía en los festivales, pero llegó un momento en el cual yo pude decidir, le dije sabes qué, yo no quiero bailar, yo quiero aprender un instrumento musical y me metió a unos cursos de marimba, entonces era yo bailaba y aparte la que tocaba en los festivales, y una anécdota que tengo muy, pero muy marcada, que me sacaba de clases para ir a aprender a tocar las Chiapanecas, ...y el día del festival no sé qué pasó pero me fue a sacar donde estaba tocando la marimba para que yo fuera a bailar en ese lugar donde había yo ensayado. Ya en la secundaria no había danza folklórica y yo era la que incitaba a mis compañeros, bailemos, bailemos, yo traigo la grabadora y bailemos, y también igual la música. Tanto la música como el baile mis dos legados que tengo como herencia, y como tengo oído le dije a mi mamá, si voy a ser rebelde lo voy a hacer bien, entonces aprendí a tocar 4 instrumentos musicales y era lo que le comentaba que me quería el conservatorio de música, y no me dejó, pero pues aquí sigo con la danza.

Anexo 7. Bailarines de las agrupaciones

Anexo 7.1 Compañía de Danza Folklórica Tuchtlán y Grupo de Danza folklórica de jubilados y pensionados del ISSSTE

Compañía de Danza Folklórica Tuchtlán	Grupo de Danza folklórica del ISSSTE
Adilene Gpe. Ramírez Espinosa	Adelita Domínguez Hernández
Adriana G. Jiménez Domínguez	Clara Estela Flores Calvo
Ahyziri Yazmín López Valles	Consuelo Niño Aguilar
Alejandro Jordy Cornelio Gutiérrez	Delia Camacho Cruz
Andrés Vázquez Ríos	Fulvia Cabrera Martínez
César Carrillo Martínez	Hilda Aguilar
Cindy Estefanía Toledo Albores	Hugo Herrera Herrera
Cristel Celene Ramos Velasco	Javier Corzo Aguilar
Esmeralda Ruíz José Tania	José Alfredo Mancilla Chávez
Guadalupe. Concepción Cruz Loremo	José Ángel Carlos Flandes Molina
Jaqueline Barrios Sánchez	José Luis Zúñiga Toledo
José Abel Victoria García	Josefa Aguilar Gálvez
José Pablo Trujillo Bonifaz	Layde Luz Gutiérrez Natarén
Kathya del Carmen Teco Figueroa	Luz María Cabrera Arreola
Laura Araceli Guitiérrez Gómez	Ma. Del Rosario Martínez Sánchez
Luía Monserrat Hernández Alonso	Magdalena Secundino Alvarado
Marien Elizabeth Toledo Albores	Marcela del Carmen Ruíz Bernal
Martín A. Paniagua Hernández	María Pilar Osorio Calvo
Romeo Jaury Cameras Hernández	Marizabel de León Morales
Rosa Isela De la Cruz Mandujano	Nelly A. Nuricumbo Brindis
Sebastián Esteban Sánchez Hernández	Ricardo de Jesús Vázquez Pérez
Valeria del Carmen Bermúdez Grajales	Román Santos González
	Samuel Espinoza Nandayapa
	Trinidad Jiménez Gordillo

Anexo 7.2. Grupo de Danza Folklórica Itzcuahtli y Ballet Folklórico Matzá

Grupo de Danza Folklórica Itzcuahtli	Ballet Folklórico Matzá
Albino Arcadio Serrano Llaven	Alan Gerardo Andrade Ovando
Alondra Verde Rincón	Brenda Paola Samayoa Morales
Christian Villa Diego	Carlos Alberto Blanco Alcántara
Concepción Jiménez Méndez	Carlos Cesar Galdámez Álvarez
Daniela Rosete Pérez	Carlos O.De la Cruz Villarreal
Dulce Joana López Zarate	Ciro Berlaín Zenteno Gonzales
Dulce María Herrera Méndez	Efrén Orozco Ramos
Gabriel Simuta Chacón	Estibalis Ojeda Vázquez
Gema Simuta Chacón	Hassby Andrade Ovando
Gladys Velázquez Martínez	Héctor Martínez Madariaga
Graciela Velázquez Martínez	Iovana Ojeda Vázquez
Graciela Yanin Jiménez Díaz	Ivan López de la Cruz
Grey Mandujano Franco	Ixchel Margarita Sánchez Román
Israel Gutiérrez García	Jordán Hernández Montejo
Norberto Esquinca Alafaro	Linda Carolina Gómez de la Cruz
Rogelio Neftalí Serrano Llaven	María de los A. Morales Estrada
Roxana Rosete Pérez	Mónica Morales Molina
Simón Domínguez Guzmán	Rafael Solís Madrigal
	Roberto Carlos Ayar Jimenez
	Sindy Isabel López Aguilar

Anexo 7.3 Grupo de Danza Sunyietsé, Grupo de Danza Folklórica Maya de Chiapas y Ballet Folklórico de la UNACH

Grupo de Danza Sunyietsé	Grupo de Danza Folklórica Maya de Chiapas
Adamaris Medina Salazar	Darinel García Dean
Agustín Santiago Fernández	José Humberto Jiménez Martínez
Alondra J. Hernández Montejo	Manuel Omar Mejía Pacheco
Antonio Urbina Ruiz	Mariana Rincón Hernández
Aracely Vázquez Tóala	Reyna K. Moreno Morales
César Gómez Velázquez	Yuliana Gómez Bastar
Cinthia Barbosa Fernández	
Claudia Díaz Pérez	Ballet folklórico de la UNACH
Claudia Fayfar Martínez	
Dorian Axel Robledo Balbuena	Ángel Lara Aguilar
Favio de Jesús Aguilar Pérez	Claudia Alejandra López Gamboa
Flor Edith Gallegos López	Claudia Berenice Tovilla Delgado
Fredy Becerra Velázquez	Cristal Yuridiana Espinosa Álias
Gloria Montejo de la Torre	Francisco Javier Sánchez Pérez
Jesús Rodríguez Vásquez	Israel Guízar García
José Salvador Narcia Zebadúa	Juan José Pérez Montesinos
María Fernanda Méndez Ruiz	Karina Gpe. Díaz Pedroza
María Gloria Velázquez Solís	Miguel Ángel Zea Hidalgo
María Guadalupe Roblero Gonzales	Samara Santiago Chanona
Néstor Trinidad Pérez	Susana Guadalupe. López Gamboa
Xóchitl Roblero Gonzáles	Víctor Manuel Torres Jiménez

Anexo 7.4. Ballet Folklórico del ITTG y Conjunto Folklórico Magisterial de Chiapas.

Ballet Folklórico del ITTG
Alejandra Ríos Ruíz
Ana Karen Vázquez Coutiño
Araceli Velázquez Lorenzo
Brizzeyda Ruiz Paniagua
Carolina Ríos Jonapá
Cesar Gómez Velázquez
Claudia Beatriz Orantes Arroyo
Dulce Berenice López Vázquez
Edder Omar Zenteno Arroyo
Eduardo Bustos Torres
Ernesto Gómez Oliveros
Esmeralda León Espinosa
Fernando Cadenas Castro
Gladys Margarita Herrera Domínguez
Guadalupe del Roció Ruiz Gómez
Iván Enrique Herrera Sol
Iyalí Gómez Oliveros
Job Emilio Hidalgo Ochoa
Juan Eduardo Melo de los Santos
Juan Ignacio Ramos Cantoral
Juliana Álvarez Cervantes
Karen Isabel Hernández Santiago
Mara Rachel García Ríos
Marijose Fuster Espinosa
Maritza De la Cruz Méndez
Martha Elizabeth Solís Constantino
Mextli Citlalli León Espinosa
Néstor Trinidad Pérez
Nubia Ileana Flores Guillen
Pablo Gómez Oliveros
Roció Janeth Fernández Mota
Segundo Nicolás Hernández Solís
Selene Jazmín De la Cruz García
Stephanie Torres Alonso
Yesenia López Tevera

Conjunto Folklórico Magisterial
Adelita del Carmen Santos Lázaro
Alejandra Barrientos
Alejandra Gálvez Castro
Alina Sofía Coutiño Molina
Amir Fernández Jiménez
Ana Beatriz Avendaño Santiago
Anelí Velázquez López
Carla S. De la Cruz López
Carlos Ernesto Victorio Zambrano
Carlos Liévano Gómez
Carlos Luis Pérez Méndez
Carlos Manuel Ríos Gálvez
Claudia Jiménez Pérez
Diana Belem Fernández Ventura
Diana Laura Alfonzo Bautista
Eva María Zúñiga Díaz
Fernando Cuello Vilo
Gerardo Reyes Velazco
Iris Magdalena Pérez Albores
Jabibi Moreno Castillejos
Joaquín F. Zúñiga
Juan Diego Mijangos Mendoza
Karina Marcelo García Trejo
Leonel Estuardo Herrera
Manuel Ríos Gálvez
Mario Alberto Villarreal García
Miguel Ernesto Cortez Aquino
Narda Fabiola Hernández Robles
Norma Yaneth Aguilar Damián
Patricia del Carmen García Lara
Samantha Yau Dorry
Stephani Judith Pérez Alvarado
Teresita Morales Colmenares
Victoria López Santiago
Walberto Aguilar Damián
Yeniffeer Mérida Nuricumbo

Anexo 7.5. Compañía Folklórica Cadox y Grupo de Danza Folklórica Catzojoyó

CANDOX	CATZOJOYÓ
Adilene Marina Pérez	Armando Ríos Romero
Ángeles Verence Cruz Ponce	Carlos Alonso Vásquez Manga
Azalea Benazir Gómez Molina	Carlos Giovanni Sol Ramírez
Beatriz Bautisa Domínguez	Carlos Martín Alfonso Bravo
Brissa Sofía Velázquez González	Carlos William Cervantes Santa Ana
Carlos Iván Gordillo Camposeco	Cecia Jacivi Álvarez Solís
Daisy Valeria Cancino García	Cristina Gpe. Mendez Cabrera
Edgar David Méndez Vidal	Diego Poza Hernández
Eduardo A. Albores Sánchez	Dinora Mayuli Santana López
Génesis Gpe. Ponce Castro	Edhalí Mejía Sarmiento
Iris Liliana Velazco Rodríguez	Esmeralda Rubí Cruz Morales
Irung Velázquez Cruz	Fco. Javier Ovando Gutiérrez
Itzel Alejandra Ordoñez Pana	Fernando Gómez Luis
Jorge Balbuena Álvarez	Florelija García Gonzáles
José Gilberto Vázquez Laguna	Fredy Alberto Guzmán Pérez
José Humberto Jiménez Martínez	Genaro León Hernández
José Luis Velasco Sánchez	Gladys Nucamendi Sánchez
Juan de Jesús Armengol Fuentes	Henry Gallegos Martínez
Karla Daniela Cruz Villanueva	Jesús Alejandro López Ordoñes
Luis Ignacio Cruz Santiago	Jhovanna A. Prats Castillejos
Luis Ignacio Guzmán Gutiérrez	Jonathan Estudillo Moscoso
Luz Daniela García Gordillo	José Antonio Santana López
Lyl Abzaneth Jiménez Martínez	José Omar Hernández Vásquez
María Isabel Martínez Pérez	Karina Alejandra Gómez Montero
Mary Carmen González Ortiz	Laura J. Flores Alfonso
Mayra Montserrat Cruz Ponce	Laura Sánchez Xóchitl
Merle Sofia Velázquez López	Liliana Nayuribe Sánchez Zúñiga
Nayeli Cruz Espinosa	Lucero Marcelín Ruiz
Priscilla S. Culebro Moreno	Luis Alonso Fuster Simuta
Rocío Paulina Gutiérrez Coezco	Mariana López Jiménez
Rodolfo Álvarez López	Maritza Llaven Hernández
Sue Lorenzana Álvarez	Miguel Alejandro Marcelín Ruíz
Víctor Hugo Domínguez Maza	Minerva Gómez Alegría
Yomaly Goe José Alfaro	Montserrat Hernández Salazar
	Noemí Osiris Rodríguez Ramírez
	Oriana González Grajales
	Perla A. Flores Alfonso

Anexo 8. Sobre el cuerpo, la historia.

Rosaura es una niña de más de 90 años. Es de tez clara, muy clara comparada con la de los trabajadores de la hacienda donde creció, según cuenta ella. Ahora es delgada aunque tiene una gran fuerza física. Si uno le da la mano la aprieta con tal firmeza que puede incluso tronarle los dedos. Hace algunas décadas perdió el oído y aun así no se desespera ni se amarga. Hasta hace unos años caminaba perfectamente. Hará unos siete años que cayó y se rompió el fémur derecho. Soportó la operación y todavía se levanta temprano a lavar los utensilios de cocina y tomar café en un vaso de peltre azul con motitas blancas. A veces, al vaso con café, le agrega leche y tortillas tostadas; así se alimentaba y alimentó a sus nietos hace décadas.

Ayer, Rosaura empezó a platicarnos algo de su vida que, incluso sus hijos no sabían. Ella vivió hasta los catorce años en una hacienda del valle de Cintalapa, lugar donde llegaron los primeros negros a Chiapas y donde prevalecía, en la década de los treinta del siglo XX, el pago a los trabajadores con el sistema de tiendas de raya. Rosaura tenía 10 años.

Recuerda muy bien que iba por el monte cerca de la Hacienda y encontró una olla con monedas de plata. Ella, con la inocencia que tenían los niños y niñas, regaló a los criados una moneda a cada uno. Al enterarse el patrón, la castigó por ladrona.

Rosaura está sentada frente a nosotros y grita y llora desesperadamente y suplica ¡no me pegue; yo no robé nada, encontré las monedas tiradas. Nos mira desesperadamente y nos suplica que la defendamos.

Rosaura se colocó repentinamente la mano derecha en el antebrazo izquierdo, pero no pudo evitar que el cinturón le explotara la llaga de la vacuna. Se fue a refugiarse en la cama y allí tiritaba como ave bajo una lluvia fría. Los golpes siguen y los insultos y reclamos ¿por qué robaste? Si te “recogimos” y te dimos todo. Rosaura es huérfana. Ahora frente a nosotros llora amargamente y entre suspiros profundos pregunta ¿Papá, por qué no me llevaste contigo? ¿Mama por qué me abandonaste?

Rosaura, niña de más de 90 años, tiene encarnada su historia en el cuerpo. Un cuerpo que a los 14 años se fue con Mario Enrique, porque era su única salida del infierno de la hacienda. Un cuerpo que parió a nueve hijos desde los quince años. Un cuerpo que interiorizó el dolor de perder a tres hijos. Interiorizar y soportar; eso hacen los pobres que viven y mueren en condiciones sociales, donde los adelantos científicos no llegan o llegan únicamente a la casa del patrón. La primogénita de Rosaura murió de tifoidea a los siete años de edad. El tercero en el orden de nacimiento, falleció a los siete días de nacido, por

una infección en la región umbilical –mozosuelo le decían- es decir, de onfalitis infantil. El séptimo en el orden, feneció de tosferina a los nueve meses de edad.

Rosaura también es un cuerpo con leve intoxicación por envenenamiento y que salvó a tres o cinco nietos que tomarían el pozol, dirigido a una de sus hijas. Un cuerpo que perdió la vista temporalmente, cuando amantaba al segundo hijo. Rosaura tiene encarnada la pobreza material de toda su vida.

Tiene pobreza, desde que su madre escapó del esposo alcohólico y se refugió en la hacienda en busca de trabajo. Cuerpo empobrecido de afecto, porque a los seis años de edad murió su madre en un parto del segundo “matrimonio”. Cuerpo a la deriva, al salir de una hacienda rica en alimentos y cosas, pero miserable para dar amor a una huérfana. Rosaura tiene pobreza en el cuerpo, por el desdén de su esposo que le abandonó con seis hijos en un lugar que no conocía, al cual llegó en 1955. Pueblo tan rural y machista como el de dónde salió.

Rosaura es un espíritu formidable. Tan grandioso y noble que sin haber recibido amor, ha tenido de sobra para los demás. Alimentó a los hijos de su esposo con dos amantes, con la justificación de: “son niños y ellos no tienen la culpa”.

Pero toda la violencia de su vida que encarnó en Rosaura, está provocando, cada vez con más frecuencia, que ella regrese a ese mundo del que, al parecer, nunca salió. El pasado no solo se encarnó y osificó, también se ha hecho espíritu y estrategia de sobrevivencia. Rosaura es fuerza y vida pese a todo... Sigue siendo la niña de hace ochenta años y sigue encontrando monedas de plata para regalar.

Rosilver Gómez Padilla.
Marzo de 2015.