



Una mirada histórica crítica de la danza moderna/contemporánea en México

Roxana Margarita Díaz Castellanos¹

¹Universidad de Buenos Aires – UBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

RESUMEN – Una mirada histórica crítica de la danza moderna/contemporánea en México – En este artículo se analizan algunos discursos históricos del investigador Alberto Dallal en torno a la danza escénica en el México del siglo XX. Se identifican tres problemáticas: 1) la linealidad de la historia y su división teleológica entre danza moderna y contemporánea; 2) la incorporación de las categorías occidentales de lo *moderno* y lo *contemporáneo* a la historia de la danza mexicana para mostrar su desarrollo; 3) la explicación del origen y el acontecer de la danza mediante ciertas personalidades ejemplares. Se propone una crítica discursiva de la historia que evite linealidades y jerarquías y explore la coexistencia de otras expresiones opacadas por las narrativas dominantes. Palabras clave: **Historia. Danza moderna/contemporánea. Historicismo. Colonialismo. Individualidades.**

ABSTRACT – A critical historical view of modern/contemporary dance in Mexico – This article analyzes some historical accounts by researcher Alberto Dallal about stage dance in 20th century Mexico. Three issues are identified in them: 1) the linearity of history and its teleological division between modern and contemporary dance; 2) the incorporation of the Western categories of *modern* and *contemporary* into the history of Mexican dance to show its development; 3) the explanation of the origin and the occurrence of the dance through certain exemplary individuals. A discursive critique of history is proposed to avoid linearities and hierarchies, and the coexistence of other expressions overshadowed by the dominant narratives is explored. Keywords: **History. Modern/contemporary dance. Historicism. Colonialism. Individualities.**

RÉSUMÉ – Une vision historique critique de la danse modern/contemporaine au Mexique – Dans cet article nous analysons certains discours historiques du chercheur Alberto Dallal sur la danse scénique du XX^e siècle au Mexique. Trois problèmes y sont identifiés: 1) la linéarité de l'histoire et sa division téléologique entre danse moderne et contemporaine; 2) l'incorporation de catégories occidentales, telles que *moderne* et *contemporaine*, à l'histoire de la danse de scène mexicaine afin d'expliquer son développement; 3) une vision qui explique l'émergence, les transformations et le développement de la danse, au travers du génie et de la virtuosité de certaines personnalités du milieu de la danse. Dans ce travail, nous proposons une critique discursive de l'histoire de la danse qui s'affranchit des linéarités et des hiérarchies, et explore la coexistence d'autres expressions éclipsées par les récits dominants.

Mots-clés: **Histoire. Danse moderne/contemporaine. Historicisme. Colonialismo. Individualités.**

La danza no sólo representa una identidad hegemónica o transmite un orden disciplinario estructurante, sino que también expresa una suerte de *discursividad corporal del exceso* que casi siempre dice más de lo que debe o quiere.

(Vallejos, 2019, p. 12).

Introducción

En los últimos años, la historia de la danza ha despertado interés en varios países latinoamericanos, tanto en el ámbito artístico como en otras áreas de las ciencias sociales y las humanidades. Si generalmente la historia era escrita por bailarines y coreógrafos, actualmente se han sumado otras perspectivas disciplinarias que han cuestionado las formas tradicionales de escribir la historia en aspectos tales como su función, la linealidad del relato, las fuentes de las que se sirve, la legitimidad del discurso, etcétera¹.

Este artículo se centra en una parte de la historiografía sobre la danza escénica en México que se desarrolló durante el siglo XX. Particularmente analizamos algunos discursos² que integran los textos: *La danza contra la muerte* (1993a), *La danza en México en el siglo XX* (1994) y *La danza moderna en México* (2013a), del investigador Alberto Dallal³, por ser este uno de los referentes más importantes de los estudios de la danza en México y una presencia que marcó profundamente el rumbo del pensar y el quehacer histórico de esa disciplina.

Concretamente, reflexionamos en torno a tres problemáticas que identificamos en las narrativas históricas del autor: 1) la linealidad de la historia y su división teleológica entre danza moderna y contemporánea; 2) una tendencia que traslada las categorías occidentales de lo *moderno* y lo *contemporáneo* a la historia de la danza escénica mexicana para explicar su desarrollo a partir del arribo de las corrientes artísticas provenientes de Europa y Estados Unidos; 3) una visión individualista que explica la emergencia, las transformaciones y el acontecer de la danza atribuyéndolos básicamente a la genialidad de ciertas personalidades que la integran.

En otras palabras, consideramos que dentro de esos discursos subyace una perspectiva gradual y progresista. En esta continuidad, se ha establecido una división entre danza moderna⁴ y contemporánea para diferenciar una

serie de movimientos artísticos provenientes de Europa y Estados Unidos a lo largo del siglo XX.

Es importante aclarar que lo que se denomina danza moderna mexicana refiere un periodo histórico —comprendido entre las décadas de 1930 y 1950— que se caracterizó por la ejecución de danzas narrativas con elementos populares y de la cultura nacional, impulsada por el Estado posrevolucionario. No es el caso de la danza contemporánea mexicana, que se ubica desde la década de 1960 y se sigue perpetuando hasta nuestros días, sin que se le fije una delimitación suficientemente clara. A grandes rasgos, esta última supone un conjunto de danzas que se alejan de lo narrativo en la búsqueda de la autoreferencialidad, la experimentación y la universalización temática.

A la par, creemos que narrativas como las que analizamos en este artículo no solo reproducen un modelo lineal e historicista, sino que además podrían sostener una perspectiva vertical que concibe a este país como una extensión de la modernidad gestada en la danza occidental. De esa forma, alimentarían una historia de la danza que centra su atención en las biografías de sus protagonistas y explica los cambios históricos como consecuencia de los éxitos individuales, opacando los procesos y las relaciones sociales que los atraviesan y posibilitan.

A pesar de que los planteamientos críticos expuestos a largo de este texto ya han sido desarrollados desde diferentes enfoques en los estudios de la danza⁵, consideramos pertinente recuperar expresiones teóricas que nos permitan dialogar con la historiografía sobre la danza escénica mexicana y explorar algunas de sus limitaciones epistemológicas.

Con el objetivo de proponer otras lecturas, nos apoyamos en los preceptos teóricos de Walter Mignolo (2005), Walter Benjamin (1971), Michael Foucault (2002), así como en algunos investigadores de la danza como Mark Franko (2019), Ignacio Vallejos (2014), Eugenia Cadús (2019), Fabián Barba (2011), Emily Wilcox (2018), entre otros.

Durante el recorrido de este trabajo, nos detenemos, en primer lugar, en la problematización de la dicotomía entre lo moderno y lo contemporáneo dentro de la historia de la danza escénica mexicana del siglo XX. Más adelante, analizamos la idea de importación que se usa como fundamento para

explicar el surgimiento y el desenvolvimiento de dichas danzas; así como el carácter individualista de su contenido.

La teleología histórica de la danza en México: de lo moderno a lo contemporáneo

En general, la historia de la danza escénica mexicana del siglo XX se ha construido tomándose como base dos periodos consecutivos y claramente identificables que marcaron su derrotero: el moderno y el contemporáneo.

Se afirma que el periodo de la danza moderna (1930-1950) arrancó en plena efervescencia posrevolucionaria. El Estado reconocía en el arte⁶ una oportunidad para consolidar la unidad nacional, por medio de la recuperación de elementos identitarios considerados comunes y constitutivos de lo mexicano⁷. Era un intento de modernizar el país rescatando, al mismo tiempo, un pasado *auténtico* con elementos del imaginario nacionalista y libertario de la época.

Básicamente se trataba de danzas que incorporaban técnicas concebidas como modernas, provenientes del extranjero, con tópicos nacionalistas. Coexistieron coreografías narrativas y abstractas, con personajes, vestuarios, escenografías, musicalidades, sonidos y elementos visuales que retomaban estéticas populares e indigenistas, así como paisajes mexicanos. Por ejemplo, se abordaron temáticas de la vida de personajes épicos de la historia nacional, leyendas prehispánicas, acontecimientos como la lucha armada, y se representaron sectores populares, como el obrero y el campesino, que buscaban generar una verdadera transformación social en aras de un futuro prometededor.

El segundo periodo en el que se sitúa el nacimiento de la danza contemporánea suele ubicarse en la década de 1960 hasta nuestros días, sin tener una delimitación suficientemente clara. La historiadora Margarita Tortajada afirma que se originó, entre otros factores, como consecuencia de un debilitamiento de los discursos institucionalizados del nacionalismo precedente, del surgimiento de nuevas necesidades expresivas de los artistas, de la llegada de corrientes artísticas foráneas, así como del desarrollo de técnicas dancísticas

provenientes del extranjero, principalmente la técnica Graham (Naser, 2014).

Este periodo involucró la diversificación de la danza y el surgimiento de nuevas propuestas como la posmoderna, que se caracterizó por el rompimiento progresivo de los modelos de representación y de todo indicio de referencialidad externa con el objetivo de generar una danza cada vez más *pura*⁸. En palabras de Alberto Dallal, la danza contemporánea implicó una búsqueda de estilos, de lenguajes y el asentamiento de la profesionalidad, generando el esperado cambio del figurativismo hacia la imagen generalizada e incluso abstracta (1994, p. 122).

Suponemos que desde esta lógica existiría una transición de lo moderno a lo contemporáneo que se plantea como *necesaria* para el proceso evolutivo de la danza. Esta idea se complementa con otra contenida en una cita del autor en la que argumenta que “[...] existe una modalidad más avanzada de *danza moderna* que lleva el nombre (así mismo limitado) de *danza contemporánea*, la cual significa el rompimiento con algunas normas rígidas y ‘academizadas’ de la *danza moderna*” (Dallal, 1993a, p. 27).

Reconocemos que establecer etapas históricas en el desarrollo de la danza ha favorecido el estudio de determinadas prácticas corporales, así como la construcción de categorías analíticas para observar cambios y particularidades que prevalecen en momentos históricos concretos. Sin embargo, es importante puntualizar que delimitar periodos y cronologías de manera consecutiva para explicar el devenir de esta disciplina nos acerca a una lógica historicista⁹, que tiende a ordenar los hechos de acuerdo a relaciones causales y fases cerradas y sucesivas.

Bajo esta perspectiva, la historia de la danza escénica en México se organizaría mediante un continuum lineal y progresivo fundamentado en el paradigma moderno, lo que en términos *benjaminianos* sería la exaltación de una sucesión homogénea de instantes (Benjamin, 1971). Es decir, hablaríamos de una representación evolutiva de la danza según la cual una corriente artística novedosa superaría constantemente a otras más antiguas.

Es en ese sentido que Mark Franko sostiene que “el rasgo más destacado de la narrativa modernista es su recorrido progresivo, que va desde la

expresión como espontaneidad a la expresión como sistema semiológico llegando luego a la marginación de la intención expresiva” (2019, p. 23 y 24). Si bien el caso de la historia de la danza norteamericana, a la que se refiere Franko (2019)¹⁰, es sumamente distinto al de la mexicana, identificamos que en los relatos históricos sigue presente un recorrido que transita de lo narrativo y expresivo de la danza hacia la abstracción y el abandono de la representación.

Ahora bien, afirmar que existe un proceso continuo que transcurre de la danza moderna a la contemporánea entraña una gran dificultad, pues implica pensar que existen periodos históricos estáticos y temporalidades homogéneas. Habría que entender que las danzas nunca son completamente *puras* ni responden a rupturas necesariamente conscientes con respecto a las manifestaciones artísticas anteriores, sino que dialogan constantemente con factores sociopolíticos e históricos particulares.

Lo que queremos decir es que concebir la dicotomía entre danza moderna y contemporánea nos impide observar matices y factores contextuales que habilitaron las prácticas, las creaciones y las técnicas empleadas por los artistas. Si bien podríamos distinguir distintas tendencias dancísticas que son más predominantes en ciertos momentos que en otros, reconocemos que en un periodo histórico o en la trayectoria de un artista podríamos encontrar elementos formalistas o tendientes a la abstracción, incluso en periodos tempranos de la danza moderna, como también narrativos o expresivos en momentos en los que se supondría que la transición de la danza moderna a la contemporánea ya habría ocurrido.

En ese sentido, coincidimos con Fabián Barba (2011) cuando argumenta que la danza no tiene el mismo procedimiento en todas las geografías. De ahí que sea importante mantener una mirada crítica hacia el historicismo y la historia lineal, que separan la danza moderna de la contemporánea, presentando la primera como algo atrasado y superado y la segunda, como algo nuevo.

Discurrimos que la historia de la danza es un acontecer mucho más complejo en el que existen continuidades, direcciones, pero también rupturas, interrupciones, giros y azares. Como señala la siguiente cita,

[...] en lugar de observar a la historia [...] como a un desarrollo gradual a ser descrito en términos de un crecimiento acumulativo, con mejoramientos sucesivos y puntos de innovación claramente identificables, el mismo podía ser estudiado, en su existencia caprichosa, incluso azarosa en el tiempo (Vallejos, 2014, p. 159).

Este argumento coincide con la perspectiva de Foucault, para quien

La ruptura no es un tiempo muerto e indiferenciado que se intercale —siquiera fuese por un instante— entre dos fases manifiestas; no es el lapso sin duración que separe dos épocas y desplégase de una y otra parte de una fisura, dos tiempos heterogéneos; es siempre entre unas positividads definidas, una discontinuidad especificada por cierto número de transformaciones distintas (2002, p. 293).

Es importante entonces estudiar la historia de la danza mexicana más allá de comienzos y procedencias para visibilizar lo accidental, contingente y subyacente. Es decir, valdría la pena evidenciar los matices que existen dentro de ciertas tendencias y/o periodos históricos, pero también las relaciones de poder implícitas en ellas.

Así, por ejemplo, las danzas nacionalistas no constituyen procesos homogéneos. El imaginario nacionalista se configuró de diferentes maneras en función de las inquietudes sociales de la época, así como de las políticas culturales implementadas en los gobiernos de Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y/o Miguel Alemán (1946-1952). En cada uno de ellos, la idea de nación y los elementos simbólicos que la acompañaron adquirieron rasgos heterogéneos, incluso contradictorios.

Por ejemplo, coexistieron danzas con temáticas vinculadas al movimiento armado, visto como el camino que, en función de sus consecuencias políticas, conduciría al fin de la desigualdad y la injusticia social. Muestra de ello fue *La Coronela* (1940), de Waldeen, obra en la cual, por medio de la sátira, se escenifica el conflicto entre clases sociales, representándose a los sectores campesinos en su lucha contra los abusos de la burguesía porfiriana (Tortajada, 2008). Otras producciones, en cambio, se volcaron hacia posturas indigenistas y representaciones de leyendas prehispánicas que mostraban el *pasado glorioso*, concebido como el origen de la cultura mexicana. Un ejemplo es *Los cuatro soles* (1951), de José Limón, que “[...] se basaba en el relato

mítico registrado en el Códice Vaticano donde se narra la sucesión de cuatro épocas del mundo azteca” (Hernández del Villar, 2012, p. 118). También representan esta tendencia coreografías con elementos costumbristas populares, como *Danza sin turismo* (1955), de Guillermina Bravo, que incorporaba el tema de la migración en México¹¹.

Sin embargo, a pesar del enfoque profundamente nacionalista de las danzas, había siempre una tensión entre lo externo y lo propio, entre la integración de técnicas extranjeras, como el ballet clásico, la danza moderna alemana y norteamericana, y el uso de temáticas, elementos visuales y sonoros de la cultura mexicana, recuperándose también movimientos empleados en danzas autóctonas.

Por otro lado, es evidente que en la segunda mitad del siglo XX la danza se diversificó abandonando cada vez más el proyecto estatal. Aunque surgieron danzas abstractas y minimalistas, inspiradas en las tendencias norteamericanas de la Judson Church¹², también coexistieron otras, como la Danza-Teatro, influenciadas por la escuela de Pina Bausch, o aquellas que no dejaron su rumbo narrativo. De ahí la dificultad de hablar de una generación unida por un movimiento temático o estilístico estable.

Por ejemplo, brotaron grupos independientes como el Forion Ensemble, cuyas obras abrían las puertas a la experimentación y a la improvisación. Muestra de ello es *Paisaje Interior*, de Jorge Domínguez, una danza de siluetas en la que los “[...] cuerpos inmovilizados se ofrecían a la luz para arrancar, bailar y volver a su sitio visual” (Dallal, 1980, p. 4).

A la par, emanaron otros colectivos en los años ochenta, como Barro Rojo, que, si bien utilizaron la experimentación y la improvisación como método creativo, continuaron produciendo danzas anecdóticas, danzas que mantuvieron un discurso político que denunciaba problemáticas sociales, no solo mexicanas. Por ejemplo, *El camino*, que narraba algunos conflictos derivados de la revolución de El Salvador.

Ante este panorama, asegurar que las danzas moderna y contemporánea ocurrieron en periodos delimitados y consecutivos supone dificultades al momento de historiarlas, pues la visibilización de dichas tendencias ocurrió de manera discontinua en función de las inquietudes sociales de cada época.

Había proyectos estilísticos y estéticos distintos, pero también formas diversas de movilizar las emociones que coexistieron en un mismo tiempo y espacio histórico.

Para cerrar este apartado, valdría la pena repensar: ¿qué significa lo moderno y lo contemporáneo en la danza en México actualmente?; ¿se trataría acaso de una serie de géneros artísticos, que, en el primer caso, tenderían más hacia lo local y narrativo y, en el segundo, hacia la universalización, el formalismo y la abstracción?; ¿son rasgos que denotan periodos cronológicos?; ¿es lo moderno una forma obsoleta que se opone a lo contemporáneo como una práctica que supone una innovación y una ruptura constante con respecto a las formas del pasado?; ¿o bien es lo contemporáneo una actitud crítica hacia la práctica artística misma?

El modelo de importación de la danza moderna/contemporánea en México

Otro de los discursos históricos que nos interesa problematizar es el que sostiene que el desarrollo de la danza moderna/contemporánea en México ocurrió, entre otras cosas, gracias a la importación de corrientes estilísticas y técnicas provenientes de Europa y Estados Unidos, ya sea por la visita o la permanencia en el país de varias personalidades del mundo de la danza que se formaron en el extranjero.

Por ejemplo, se dice que el *movimiento de la danza moderna mexicana* brotó gracias a la llegada a México, en 1939, de dos bailarinas y coreógrafas estadounidenses, que marcarían el rumbo de esta disciplina: Waldeen von Falkenstein y Anna Sokolow. La primera provenía de la escuela alemana de danza moderna; la segunda, de la norteamericana, volcada principalmente hacia la técnica Graham¹³.

Estas bailarinas educadas en el extranjero conformaron conjuntos de bailarines que crearon nuevas danzas e impulsaron la formación profesional de varias generaciones. Como añade Dallal, “[...] algunas de las jóvenes bailarinas que participaban en los grupos ya habían viajado por los Estados Unidos y algunos países de Europa y tenían conocimiento de la amplitud y capacidad de adaptación del género” (1994, p. 73).

De hecho, para el autor, en ese momento, “[...] afloran condiciones que se hallaban maduras para el surgimiento de una danza moderna auténticamente mexicana, una danza que incorporará el tema mexicano a los elementos técnicos que en los Estados Unidos y Alemania habían desarrollado y divulgado Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman” (2013a, p. 12).

Coincidimos en que la llegada a México de las nuevas corrientes artísticas de la danza fue importante para el desarrollo de la danza escénica, pues esta se retroalimentó, dialogó con otras propuestas y generó nuevas vetas artísticas en función de sus particularidades sociopolíticas e históricas. Sin embargo, nos preguntamos si trasladar las categorías occidentales de lo moderno y lo contemporáneo al desarrollo de la danza escénica mexicana durante el siglo XX es factible para explicar la realidad histórica de esa disciplina o si, por el contrario, alimenta una visión sesgada que nos impide observar otras manifestaciones escénicas que no encajan en dichos esquemas.

De hecho, englobar la danza escénica mexicana bajo la lente de los paradigmas occidentales moderno/contemporáneo podría suponer la idea de que el desarrollo de las danzas correlativas es una extensión del devenir de la estética occidental. Implicaría la concepción de una historia receptora de las novedades foráneas.

Siendo así, la historia de la danza mexicana no solo sostendría en su discurso un recorrido lineal y progresivo, sino además colonialista, pues obedece a un paradigma de tiempo moderno que inicia en los países occidentales. Para Mignolo, las consecuencias de ese pensamiento radican en “[...] que el mundo es, en apariencia, lo que las categorías europeas de pensamiento (y, posteriormente, las estadounidenses) permiten decir que es (2005, p. 61). Por lo tanto, aquello que es “[...] válido y legítimo se mide de acuerdo con parámetros occidentales” (2005, p. 66 y 67).

Continuando con esta lógica, el estatus moderno y contemporáneo de las danzas en México es alcanzado en función de la importación de las tendencias artísticas foráneas que luego se imbrican con elementos culturales de la región. Siguiendo a la teórica de la danza Eugenia Cadús, “[...] la danza de las potencias económicas e imperialistas no sólo ganan [sic] su lugar como

‘universales’ sino que también pasan [sic] a ser las determinantes del factor temporal” (2019, p. 150). Así, las demás expresiones que no se ajustan a los moldes modernos y contemporáneos “[...] se tornan tradición —forman parte de las danzas tradicionales—, obturándose sus capacidades artísticas estéticas y sus posibilidades de modificarse y establecer nuevas o distintas genealogías” (2019, p. 151).

Este argumento coincide con el de Wilcox, para quien resulta problemático “[...] privilegiar a los artistas de la danza moderna y contemporánea en la escritura de la historia de la danza, descrita con frecuencia como ‘global’ [...], pues [ello] oscurece sujetos alternativos y limita nuestro entendimiento de las prácticas dancísticas presentes y pasadas” (2018, p. 161, traducción mía).

Pensar el derrotero de la danza como una trayectoria única nos obliga a mirar a los países latinoamericanos como entidades estáticas a la espera de lo que sucede en los polos *desarrollados*. Lo cierto es que, lejos de esos trazos sucesivos y unidireccionales, estuvimos inmersos en una pluralidad de acontecimientos artísticos y proyectos culturales que al sucederse y coexistir unos con otros configuraron formas singulares y sumamente diversas (Echeverría, 2000, p. 144).

Dado lo anterior, afirmamos que las nociones de lo moderno y lo contemporáneo son categorías inestables, ya que no solo existe una vaguedad en la temporalidad que abarcarían, sino también en cuanto a las características estilísticas y estéticas que las definirían. Habría que repensar entonces si ajustar las categorías occidentales de lo moderno y lo contemporáneo a determinadas realidades como la danza mexicana contribuye a explicar el desenvolvimiento que efectivamente ha tenido esa práctica en el siglo pasado o si, por el contrario, solo supone la noción de una historia extensiva de la occidental.

De cualquier manera, valdría la pena ir más allá de una historia de la danza que haga hincapié en los orígenes y los comienzos foráneos para visibilizar las relaciones de fuerza que subyacen a esos procesos. En cierto modo, cuestionar las categorías de la modernidad y la contemporaneidad en la danza escénica en México pone en evidencia el conflicto centro-periferia y, por lo

tanto, relaciones de poder que nos motivan a reflexionar las maneras en que se concibe y se escribe la historia de la danza.

Probablemente lo moderno y lo contemporáneo no sean definiciones suficientes para poder explicar la realidad de la danza en México y eso porque ninguna de las dos son categorías imparciales, sino que tienen implicaciones políticas e ideológicas (Wilcox, 2018, traducción mía).

Más allá de las imprecisiones conceptuales, es importante entender que la danza escénica en México no es una prolongación de la historia de la danza occidental ni tampoco una secuencia inagotable de rupturas en la cual determinadas tendencias artísticas se sobrepondrían unas a otras para generar formas novedosas.

Se trata en cambio de visualizar el acontecer de la danza como historias que convergen simultáneamente, permitiendo la aparición de otros agentes y genealogías, desligadas del progreso modernista (Cadús, 2019, p. 159). Por ende, cabe acoger otras posibilidades de diálogo entre diversas manifestaciones dancísticas alternativas y analizar la relación que estas tienen con los circuitos artísticos y con aspectos estructurales de la sociedad a la que pertenecen.

Las individualidades en la historia de la danza moderna/contemporánea en México

Por último, nos interesa destacar la tendencia individualista de la historia, que asume que el surgimiento y el desarrollo de la danza escénica mexicana fue gracias a la intervención de ciertas personalidades que habrían abierto el camino para su emergencia, o bien para la transición de lo moderno a lo contemporáneo.

Por ejemplo, como ya lo habíamos mencionado, se considera que la creatividad de Waldeen y Sokolow fue un parteaguas para el surgimiento de la danza moderna en México. De hecho, sobre la primera, Dallal refiere lo siguiente:

México se inició en las acciones de la danza moderna, entre otras causas y razones, gracias a la inventiva, a las enseñanzas y a la capacidad de organización de una bailarina norteamericana [...] Como la imagen de los padres

fundadores en la historia de México, la imagen de Waldeen perdura en el desenvolvimiento de la danza moderna en el país [...] coincide con la iniciadora, la que muestra el camino, la que se convierte en un ejemplo liberador (1993b, p. 41).

Así como las bailarinas mencionadas, cabría mencionar a muchas figuras destacadas de la historia de la danza moderna/contemporánea en México, como Nellie y Gloria Campobello, Amalia Hernández, Gloria Contreras, entre otras. Una de las más sobresalientes es la coreógrafa y bailarina Guillermina Bravo: además de haber conformado el Ballet Nacional Mexicano, se le atribuye a ella la transición de la danza moderna nacionalista a la contemporánea. Para Dallal, Bravo fue una “[...] organizadora, implacable ideóloga, incansable creadora, lúcida analista de la época que le tocó vivir [...] manifiesta en su coreocronología una serie de transiciones funcionales, relacionadas con los cambios experimentados por la danza moderna y la danza contemporánea en todo el mundo” (2013b, s.p.).

Estos discursos históricos muestran una clara tendencia que hace hincapié en las agencias, trayectorias e iniciativas individuales como motores de los cambios que ocurren en el seno de la esfera dancística. Así, la historia de la danza se ha consolidado como una secuencia biográfica en la cual se exalta la genialidad y la creatividad de las artistas, *las pioneras de la danza*, para explicar las transformaciones acontecidas.

Siendo así, existe una narrativa en la que se describen sujetos épicos e idealizados que se alejan del análisis de la dimensión colectiva y de los procesos históricos que jugaron en esas transformaciones. En efecto, “[...] cuando la valoración de los personajes —y su obra— se transforma en un aislamiento de las acciones individuales para luego conducirlos a un proceso de mitificación, el recurso se debilita y la explicación sobre los fenómenos históricos aparece reducida y sesgada” (Crespo y Young, apud Izaguirre, 2016, p. 5).

De hecho, para Izaguirre¹⁴, “[...] tenemos una historia anecdotista de la danza, en la cual lo que resalta son los personajes en sí mismos envueltos en un aura de heroificación, muy cercana de los modelos idealistas que han caracterizado diversos procesos del conocimiento” (2016, p. 16). Destaca la creatividad de los artistas y sus dificultades, así como sus capacidades para adaptar las técnicas dancísticas del exterior a las pautas de la cultura mexicana.

No queremos decir que las creaciones individuales no hayan contribuido al desarrollo de la danza moderna/contemporánea, sino que su surgimiento y sus cambios no se pueden medir en función de las acciones de una sola persona, sino que obedecen a factores más amplios que se filtran e influyen en dichas prácticas sociales.

Habría que generar nuevos anclajes críticos de la historia de la danza que rompan con la descripción convencional de las vidas de las artistas y de sus obras para analizar de qué manera estas se articulan con sus condiciones sociales y políticas. Y es que no se trata de entender las individualidades como genealogías, desde el punto de vista de una esencia unívoca y originaria, sino como “[...] una constatación de la historia como producto de las relaciones de poder, como efecto de las luchas. Se trata de una metodología que implica, en paralelo, una concepción de la representación escénica como *acontecimiento*” (Vallejos, 2019, p. 17).

De alguna manera, la forma en que la historia de la danza ha sido narrada obedece también a ciertas políticas que contraponen aquellos personajes y obras estimadas importantes a aquellos que no lo serían. Es necesario, entonces, “[...] desafiar la exclusividad canónica de la historia de la danza, [para] invocar otras alternativas olvidadas o suprimidas —cultural, estética y políticamente” (Franko, 2019, p. 216).

En otras palabras, es indispensable entender la historia de la danza desde las diferencias que ocurren en sus prácticas, pero también desde los conflictos que se generan en ellas. Podríamos preguntarnos no solo qué factores macro-sociales incentivaron determinadas transformaciones, sino, por ejemplo, de qué manera otros bailarines y/o artistas participaron en ese proceso, qué papel jugó la crítica y la audiencia, así como qué circunstancias políticas y culturales las facilitaron.

Como señala Vallejos,

Si en un principio la historia de la danza se ha focalizado únicamente en la reconstrucción de las prácticas artísticas, con un interés particular en las corrientes estéticas, las creaciones, y las técnicas empleadas, hoy en día los investigadores se interesan por objetos mucho más amplios y complejos: dan cuenta del trabajo de los bailarines, de su inserción en el mundo social, de los objetos producidos en relación con la danza [...], del estudio de los textos en

su arquitectura interna pero también en su inserción en un campo específico (social, económico, cultural) (2014, p. 171).

Así la utilización de otros enfoques de estudio, recursos epistemológicos y fuentes históricas (como las audiovisuales y el *reenactment*¹⁵), puede abrir caminos novedosos para la investigación de la historia de la danza que se aparten de la mirada biográfica y personalista de la danza en aras de analizar otros cruces socioculturales y políticos que juegan en su emergencia, desarrollo y reproducción.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido hemos podido analizar tres problemáticas que han estado presentes en los discursos históricos de Dallal sobre la danza escénica mexicana del siglo XX. En primer lugar, la orientación teleológica y progresiva que ha llevado al autor a dividir su relato en dos periodos específicos y consecutivos de la danza: la moderna y la contemporánea.

Consideramos que esta visión atrae dificultades al momento de historiar esta disciplina, pues concebir la historia como una línea ascendente implica afirmar que existen etapas estáticas y cerradas y, por lo tanto, nos impide observar las particularidades y la existencia de otras danzas que se rigen por parámetros distintos al orden en que estas se clasifican.

Como diría Banes, la investigación no consiste en construir categorías abstractas para después buscar que la realidad encaje en ellas, sino en entender una tendencia como aquello que emerge de una práctica artística que se desarrolla históricamente y que, como tal, tiene su raíz en su propio tiempo, lugar y cultura (1989, p. 15).

En ese sentido, es importante abrir la historia, escapar de las cronologías, los tiempos homogéneos que sustentan el historicismo, para construir una historia con temporalidades discontinuas. Es decir, no se trata de “[...] afirmar una coherencia evolutiva a través de la identificación de una raíz ontológica que explique el devenir, se trata de poner el acento en la ruptura, en la imposibilidad de la síntesis” (Vallejos, 2019, p. 17). Asimismo, resulta oportuno encontrar las relaciones de poder que subyacen a determinados procesos y matizar las prácticas que acontecieron en la historia de la danza.

Por ejemplo, el periodo asignado a la danza moderna nacionalista no fue homogéneo, sino que adquirió rasgos disímiles en función de las políticas culturales de los gobiernos en turno y de cómo los artistas asimilaban esos imaginarios del *ser nacional*. A partir de este proceso, sería interesante observar qué implicaciones tuvo el modelo hegemónico de la danza moderna sobre otras manifestaciones alternativas, qué significó para la danza nacionalista el uso de determinadas temáticas, técnicas y movimientos foráneos y locales, cómo estas dialogaron con esa realidad y a qué factores sociopolíticos respondieron.

Por otro lado, consideramos que la segunda etapa de la danza, llamada contemporánea, no se ciñó únicamente a las tendencias autorreferenciales y formalistas, influenciadas por el posmodernismo norteamericano u otras corrientes externas, sino que en ella coexistieron prácticas creativas que continuaron siendo narrativas pero que incorporaron otras temáticas y características, más diversificadas y heterogéneas, en función de las necesidades históricas del momento. De ahí la dificultad de establecer periodos estáticos y conclusos.

Valdría la pena repensar qué significan actualmente categorías como lo moderno y lo contemporáneo en la danza, si son géneros dancísticos divergentes, adjetivos que demarcan periodos cronológicos o bien rupturas que ponen constantemente en cuestión las manifestaciones que les precedieron; así como reflexionar sobre cuáles serían las resonancias entre esos modos de danzar y de qué manera se conecta el pasado y el presente en ellos. Es preciso reconocer si las corrientes dancísticas llamadas modernas o contemporáneas implicaron una libertad del movimiento o si, por el contrario, evidencian otras formas de poder silenciadas.

Del mismo modo, pudimos avistar otras problemáticas que siguen estando presentes en los relatos históricos aquí analizados. Particularmente, nos preguntamos si existiría una visión colonialista en el intento por encajar la realidad de la danza escénica mexicana en los paradigmas occidentales modernos/contemporáneos importados de las tendencias artísticas de Europa y Estados Unidos.

A pesar de que reconocemos que las tendencias externas retroalimentaron en mucho la producción de la danza en México y generaron danzas particulares, creemos importante problematizar las categorías de lo moderno y lo contemporáneo, ya que, de lo contrario, podríamos reproducir una historia vertical y pasiva que transcurriría en función de la llegada de las *novedades* externas, una visión que implicaría la exaltación de un tiempo lineal pautado por las trayectorias occidentales, oscureciendo la coexistencia de otras historias que a veces se cruzan, conviven o se confrontan.

Por último, el recorrido de este trabajo pone en cuestión la visión épica, personalista e idealizada de la danza que explica el surgimiento y el desarrollo de esta disciplina en México en función de los éxitos individuales de protagonistas como Waldeen, Sokolow o Bravo. Por el contrario, el devenir de la danza está vinculado a factores histórico-políticos más amplios, así como a dinámicas microsociales vinculadas a la agencia de las colectividades que la integran.

En general, observamos cómo los tres discursos de la historia de la danza se vinculan a una dimensión política al proponer un transcurso que valida las obras, vidas y trayectorias que merecen ser recordadas y define las que no ameritarían tal reconocimiento. Pero, además, reafirmarían una visión que hoy en día sigue atravesando algunos relatos históricos en los cuales, generalmente, lo que se concibe como *moderno* o *novedoso* es lo que proviene de afuera, pero desde un transcurrir meritocrático que, de alguna manera, neutraliza las agencias colectivas.

Habría que estudiar la historia de la danza desde un enfoque crítico e interdisciplinario que evite esencialismos, linealidades y jerarquías. Proponemos, en su lugar, una historia que, desde la teoría y la práctica, retome la relevancia del cuerpo para la búsqueda de un conocimiento (Koritz, 2005, p. 81) que resignifique el pasado desde las danzas, con y a través de ellas.

Notas

- ¹ Por ejemplo, los Estudios de la Danza desarrollados en Estados Unidos han sido un campo relevante en virtud de las investigaciones de teóricos como Mark

Franko, Susan Leigh Foster, Susan Manning, Laurence Louppe, Randy Martin, entre otros.

- ² Igualmente nos apoyamos en algunos artículos históricos del autor especificados en la lista de referencias.
- ³ Alberto Dallal (1936) es periodista, historiador, investigador, promotor cultural y crítico de arte mexicano. Actualmente es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Ha obtenido el Premio Xavier Villaurrutia (1982) y el Premio Nacional de Danza José Limón (2008) por su trayectoria como crítico e investigador.
- ⁴ Para Franko, es importante no perder de vista la diferencia entre lo moderno y el modernismo de la danza como “[...] un conjunto de procedimientos estéticos que se encuentran actualmente sometidos a un intenso escrutinio crítico” (2019, p. 23).
- ⁵ Basta consultar algunos trabajos que cito a lo largo de este artículo, como el de Ignacio Vallejos (2014), Eugenia Cadús (2019), Juan Izaguirre (2016), Fabián Barba (2011), entre otros.
- ⁶ El muralismo mexicano fue un movimiento artístico que se desarrolló a principios del siglo XX, después de la Revolución Mexicana, y fue impulsado por varios pintores intelectuales como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Gerardo Murillo, David Alfaro Siqueiros, entre otros.
- ⁷ Recordemos que durante la Revolución Mexicana, el país se encontraba dividido y en conflictos, por lo que, en el proceso posterior, era necesario alcanzar la unificación del país en términos políticos, pero también simbólicos. Aunque el impulso nacionalista ya se venía gestando desde finales del siglo XIX, fue en el periodo posrevolucionario cuando la danza visibilizó esa tendencia con mayor fuerza; incluso, se le llamó la *época de oro* de la danza mexicana.
- ⁸ El posmodernismo es una categoría que continúa siendo problemática en los estudios de la danza, pero básicamente alude a las tendencias formalistas, “[...]”

la racionalización reflexiva del movimiento” (Banes, 1989, p. 5). Hace hincapié en la autonomía, la autorreferencialidad y su separación del contexto.

- ⁹ El historicismo se entiende como una corriente filosófica que concibe la realidad como un flujo histórico dentro de una temporalidad progresiva. Sin embargo, esta corriente ha tenido diferentes interpretaciones y matices a lo largo del tiempo, por lo que resulta complicado establecer una definición unificada y precisa. Coincidimos con Alfonso Mendiola, quien identifica la tendencia historicista “[...] con el tiempo nacido con la Revolución Francesa: un tiempo revolucionario, marcado por el cambio radical, que por definición otorga la primacía al futuro por encima del presente y el pasado. En este esquema, el cambio radical instaura una *tabula rasa* histórica que interrumpe la determinación del pasado sobre el presente y establece el futuro como un espacio de posibilidad abierto” (Citado en Beck, 2017, p. 46).
- ¹⁰ En su libro *Danzar el modernismo/actuar la política*, Mark Franko (2019) sugiere una perspectiva que contribuye a deconstruir la historia universalista de la danza y su sentido teleológico: “[...] en vez de concebir al cambio estético como resultado de un progreso (modernización), [sostiene] que las nuevas prácticas estilísticas son el resultado de críticas internas a la teoría de la expresión” (2019, p. 27).
- ¹¹ Algunas danzas que muestran estos diferentes imaginarios del nacionalismo se pueden ver claramente en obras como: *Ballet Simbólico 30-30*, de Nellie y Gloria Campobello, *La Coronela*, de Waldeen, *La Luna y el venado*, de Ana Mérida, *El Zanate*, de Guillermina Bravo, *El Zapata*, de Guillermo Arriaga, entre otras.
- ¹² Fue un colectivo de bailarines, compositores y artistas visuales que se desarrollaron en la Judson Memorial Church en Greenwich Village, Manhattan, Nueva York, entre 1962 y 1964.
- ¹³ Método de danza desarrollado por la bailarina y coreógrafa estadounidense Martha Graham durante la primera mitad del siglo XX. Usualmente se caracteriza por movimientos que enfatizan contracciones, torsiones, relajaciones, así como caídas controladas.
- ¹⁴ En su artículo *La personalización en la historia de la danza en México: un límite en la construcción del conocimiento* (2016), Juan Crisóstomo Izaguirre desarrolla

un análisis crítico sobre la personalización en la historia de la danza en México. Su texto realiza una crítica profunda y enriquecedora de la historiografía basada en personajes heroicos, sosteniendo que la personalización es un obstáculo epistemológico en la danza.

- ¹⁵ *Reenactment* es un término que usualmente se ocupa para referirse a la reposición de una coreografía. Sin embargo, para Barba, no es una mera ilustración ni una copia de formas y ritmos, sino una práctica que involucra la imaginación (2011, p. 86).

Referencias

- BANES, Sally. Terpsichore in Combat Boots. **The MIT Press**, v. 33, n. 1, p. 13-16, 1989.
- BARBA, Fabián. A dancer writes: Fabian Barba on Mary Wigman's Solos. **Dance Research Journal**, v. 43, n. 1, p. 84-89, 2011.
- BECK, Humberto. El acontecimiento entre el presente y la historia. **Desacatos**. Ciudad de México, CIESAS, 55, p. 44-59, sep./dic. 2017.
- BENJAMIN, Walter. Tesis de filosofía de la historia. En **Angelus Novus**, Barcelona: Edhasa, 1971. P. 77-89.
- CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. **Intersticios. De la política y la Cultura. Intervenciones Latinoamericanas**, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, v. 8, n. 16, p. 143-166, dic. 2019.
- DALLAL, Alberto. Obras del Forion Ensemble, **Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas**. Ciudad de México: El Colegio de México, v. 16, n. 3, p. 24-27, may./jun. 1980.
- DALLAL, Alberto. **La danza contra la muerte**. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993a.
- DALLAL, Alberto. Waldeen: la fundadora (1913- 1993). **Revista de la Universidad de México**, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 41-43, sep. 1993b.

DALLAL, Alberto. **La danza en México en el siglo XX**. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

DALLAL, Alberto. **La danza moderna en México**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013a.

DALLAL, Alberto. Guillermina Bravo: la danza total. **Revista Electrónica Imágenes**, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013b. Disponible en: <http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/guillermina_bravo_la_danza_total>. Consultado el: 8 abril 2021.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. Ciudad de México: Ediciones Era, 2000.

FOUCAULT, Michael. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

FRANKO, Mark (prólogo de Vallejos, J.). **Danza el modernismo/actuar la política**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.

HERNÁNDEZ DEL VILLAR, Sureya. **Danza y nacionalismo en México (1931-1956)**. Guadalajara, Jalisco: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/Universidad de Guadalajara, 2012, Maestría en Historia de México.

IZAGUIRRE RUÍZ, Juan Crisóstomo. La personalización en la historia de la danza en México: un límite en la construcción del conocimiento. **Memoria Académica. UNLP-FaHCE**, Argentina, Universidad Nacional de La Plata, p. 1-18, nov. 2016.

KORITZ, Amy. Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies". In: MORRIS, Gay (ed.). **Moving words**. London y New York: Taylor & Francis Group, 2005. P. 78-91.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

NASER, Lucía (2014). Entre institucional y plebeya: historias de la danza y la nación mexicana. **2 (DA) Cuadernos de danza**, Buenos Aires, 2014. Disponible en: <http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/34/entre-institucional-y-plebeya-historias-de-la-danza-y-la-nacion-mexicana> Consultado el: 8 ago. 2021.



TORTAJADA QUIROZ, Margarita. *La Coronela* de Waldeen: una danza revolucionaria. **Revista Casa del Tiempo**, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, v. 1, n. 8, p. 54-60, jun. 2008.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible? Telón de fondo. **Revista de Teoría y Crítica Teatral**, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n. 20, p. 155-173, dic. 2014.

VALLEJOS, J. Prólogo. In: FRANKO, Mark. **Danza el modernismo/actuar la política**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.

WILCOX, Emily. When place matters. Provincializing the global. In: MORRIS, Geraldine; LARRAINE, Nicholas (ed.). **Rethinking Dance History: Issues and Methodologies**. 2ª ed. Londres y Nueva York: Routledge, 2018. P. 160-172.

Roxana Margarita Díaz Castellanos es licenciada y maestra en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); especialista en Historia del Arte (UNAM). Es bailarina en Danza Contemporánea por el Centro Cultural Ollin Yoliztli. Actualmente es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y becaria de CONICET.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8864-1694>

E-mail: roxana.maga14@gmail.com

Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez, también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 17 de abril de 2021

Aprobado el 17 de agosto de 2021

*Editores responsables: Arnaldo de Siqueira Junior, Cassia Navas,
Henrique Rochelle y Ana Mora*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.