

# resDanza



resDanza #12  
enero-junio 2020



**UACH**  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
CHIHUAHUA



**M.E. Luis Alberto Fierro Ramírez**  
**Rector**

**Dr. Jesús villalobos Jión**  
**Secretario General**

**Dr. Ramón Geronimo Olvera Neder**  
**Director de Extensión y Difusión Cultural**

**L.C.I. Berenice León Galindo**  
**Jefa del Departamento Editorial**

# Tercera llamada

## **Estimados lectores:**

Nos complace presentar la edición número 12 de resDanza, En un momento histórico que nos ha invitado a la introspección, esta entrega de la revista de la Facultad de Artes se vuelve hacia nuestras raíces y hacia la condición humana de quienes dan vida al escenario.

Este número es una invitación a reconocer los rostros que cimentaron nuestra disciplina, a cuestionar nuestra identidad nacional y, de manera primordial, a velar por la integridad de quienes hacen de la danza su profesión. Con los artículos rendimos homenaje a los visionarios y visionarias cuyas teorías y cuerpos transformaron el arte del siglo XX, exploramos el recorrido histórico y estético de una búsqueda que aún hoy sigue nutriendo a nuestros coreógrafos y creadores. Y se analiza la realidad del gremio para proponer una práctica profesional más justa, saludable y digna.

Esperamos que este número sea una herramienta de consulta y una fuente de reflexión para estudiantes, docentes y profesionales del arte.

**La danza es historia, es identidad y, sobre todo, es el bienestar de quienes la habitan.**

## resDanza

### **Comité Directivo**

Universidad Autónoma de Chihuahua.  
Gabriela Ruiz González  
Blanca Laura Lee  
Yeny Ávila García

### **Comité Académico**

Universidad Autónoma de Chihuahua.  
Carmen Eugenia B. De la Mora Laphond  
Violeta Almendra Hinojos Aviles

### **Comité Editorial Nacional**

Ana Lucía Piñan Elizondo, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.  
Rocío del Carmen Luna Urdaibay, Universidad Michoacana de SNH, Michoacán.  
Rosalinda Rivas Castilla, Universidad Autónoma de Chihuahua.  
Verónica Hernández López, Instituto Politécnico Nacional, CDMX.  
Alejandra Olvera Rabadán, Universidad Michoacana de SNH, Michoacán.  
Liliana Aide Galicia Alarcón, Benemérita Escuela Normal Veracruzana.  
Ana Cristina Medellín Gómez, Universidad Autónoma de Querétaro.

### **Comité Editorial Internacional**

Lucrecia Aquino, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.  
Dolores Madrid Vivar, Universidad de Málaga, España.  
Jorge Zuzulich, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.  
Martin Aiello, Universidad de Palermo, Argentina.  
Marcelo Isse Moyano, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.  
Carmen del Rocío León Ortiz, Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador.  
María Pía Carrizo Guglielmino, Universidad de Palermo, Argentina.  
Stella Maris Diez, Universidad de Palermo, Argentina.  
Ana González Vañek, Artes Escénicas y Comunicación, Argentina.  
Mailyn Castillo Laffita, Universidad de la Habana, Cuba.  
Viviana E. Vásquez, Universidad de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

### **Comité de traducción**

Marai Garay Coyac, Somerset Community College.  
Georgina Montoya Campos, Universidad Autónoma de Chihuahua.

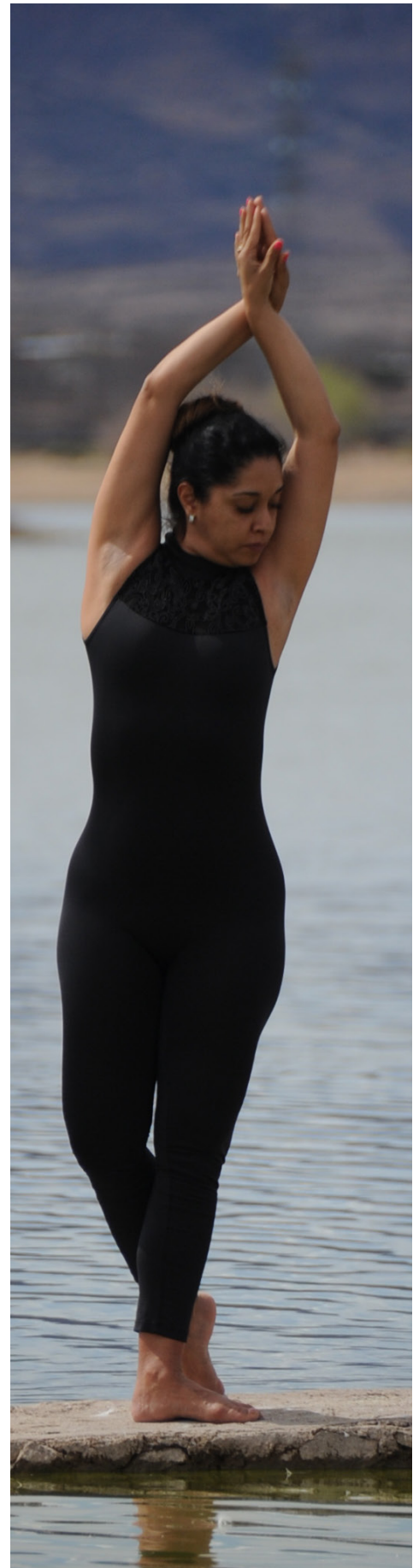
### **Comité de sistema**

Octavio Ernesto Burrola Muñoz, Universidad Autónoma de Chihuahua.

### **Diseño editorial y maquetación**

Jesús Linares González, Universidad Autónoma de Chihuahua.

ResDanza, año 7, número 12, es una publicación semestral enero-junio 2020, editada por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua dirección: Escorza 900, Colonia Centro, C.p: 31000, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4400, URL: <https://uach.mx/fa/revistas/resdanza/>. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2017-051112242700-203; ISSN 2594- 2794 por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Lic. Ernesto Burrola Muñoz, Campus 1, Av. Universidad s/n, C.P. 31170, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4426, fecha de término de edición: marzo del 2020. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.



# ÍNDICE

**DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO: UNA  
MIRADA A LAS CONDICIONES LABORALES DE  
LOS BAILARINES.**

Luisa Fernanda Gómez Alarcón

**7**

**EN BUSCA DE LA DANZA MEXICANA:  
TRANSFORMACIONES POSREVOLUCIONARIAS  
Y EL SURGIMIENTO DEL NACIONALISMO  
CULTURA**

Rubén Abraham Quintero Gómez

**13**

**FIGURAS SIGNIFICATIVAS DE LA DANZA  
MODERNA: JOSÉ LIMÓN, ANNA SOKOLOW,  
ERICK HAWKINS, LESTER HORTON  
Y ALVIN AILEY.**

Gabriela Ruiz González

**16**

**GALERÍA EN MOVIMIENTO**

**20**



# Danza contemporánea en México: una mirada a las condiciones laborales de los bailarines.

Luisa Fernanda Gómez Alarcón

## Introducción

En esta investigación se introduce en el recuento de la historia de la danza contemporánea en México desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Con base a la información reunida, realiza un análisis para poder sugerir políticas públicas de desarrollo económico-socio-cultural para el sector danza. Conocer la historia de la danza en México nos permite conocer cómo a través del tiempo se ha presentado la danza en el país, después podremos analizar los errores y aciertos del pasado y los resultados obtenidos de la misma.

El trabajo en el ballet en México es un objeto de estudio con poca evidencia científica, lo que ocasiona un desconocimiento sobre aspectos económicos y sociodemográficos, así como de las características de las relaciones entre las personas del campo, medios de producción, entre otros (Olmedo, 2019).

Se busca conocer cómo se fundamenta una organización dancística desde el cuidado y bienestar de los bailarines desde el análisis de las políticas culturales actuales considerando su transformación histórica.

## Marco histórico

La danza pasó de ritual sagrado en civilizaciones antiguas a disciplina cortesana en el Renacimiento donde los bailarines disfrutaban estatus privilegiado pero efímero, evolucionando en el siglo XIX con el ballet romántico hacia

condiciones más explotadoras bajo el capitalismo industrial. En el siglo XX, sindicatos en Europa y ballets nacionales en América Latina introdujeron derechos mínimos, como en la Compañía Nacional de Danza de México, aunque persiste la precariedad en compañías independientes, con pagos por función de apenas 200 pesos y omisión de nombres en programas. Este trayecto revela un retroceso en derechos laborales, donde condiciones dignas se perciben como privilegios (CENIDI, 2013).

Con la creación de las Misiones Culturales a cargo de José Vasconcelos en 1923 debido a la necesidad de llevar educación y arte a lugares de poco acceso a ella, Gloria y Nellie Campobello se unen al proyecto y realizan un programa de danza educativa para escuelas rurales, con el objetivo de construir una nueva identidad mexicana, su programa incluye danzas tradicionales. Con el paso del tiempo, en 1937, se forma la Escuela Nacional de Danza gracias a la Secretaría de Educación Pública, siendo Nellie Campobello la directora desde 1937 hasta 1984 (Marín, 2004).

Gracias al trabajo de Gloria y Nellie Campobello, la danza comienza a profesionalizarse, y entre distintas escuelas, academias y ballets surgen también necesidades, en el libro, mujeres de danza combativa, mencionan varias bailarinas de la época como Rosa Reyna y Lin Duran, que tenían que pagar con su dinero sus vestuarios, a los bailarines, sus hospedajes, e incluso los salones

donde ensayaban evidenciando la ausencia de apoyo estatal y la carga personal en una profesión aún no regulada. Esta dinámica se extiende a los años 40 y 50, cuando la creación de la Compañía Nacional de Danza en 1948 ofrece contratos mínimos, pero sin seguridad social plena ni salarios dignos, perpetuando la vulnerabilidad ante lesiones y contratos por función. Tales condiciones históricas subrayan la lucha por la dignidad laboral, preludio a sindicatos como Untradanza en décadas posteriores (Marín, 2004).

### **Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea.**

La Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC), adscrita al INBA, opera principalmente como institución educativa pública con programas de licenciatura en danza clásica, contemporánea y coreografía, donde los contratos laborales se limitan a personal docente, administrativo y ocasional para proyectos escénicos. Los estudiantes no reciben contratos salariales, sino becas o apoyos durante su formación (e.g., prácticas escénicas sin remuneración formal), enfocándose en admisiones anuales vía convocatorias. Para bailarines egresados o invitados, los contratos son por honorarios temporales para temporadas o talleres, regulados por la LFT (art. 304-310) con pagos por servicio específico, sin plazas indefinidas permanentes (INBA, s.f).

Tipos de Contratos:

Por honorarios: Predominan para profesores visitantes o coreógrafos, con duración por semestre o evento, declarados en plataformas como [cdmx.gob.mx](http://cdmx.gob.mx), sin prestaciones completas como IMSS pleno.

Temporales para producciones: En temporadas de otoño/invierno, se contratan bailarines profesionales por proyecto corto

(semanas), cubriendo ensayos y presentaciones con viáticos básicos, pero sin garantía de continuidad.

Becas estudiantiles: No contratos laborales; apoyos para alumnos en planes como "Especial para Varones", condicionados a exámenes y prácticas, sin salario. Los contratos se gestionan vía convocatorias en [sgeia.inba.gob.mx](http://sgeia.inba.gob.mx), priorizando egresados del Sistema Nacional de Danza para audiciones internas.

La precariedad es común: ausencia de pago por ensayos extensos y retiros por edad/lesiones, aunque la ENDCC enfatiza formación sobre empleo estable. Para plazas fijas, derivan a la Compañía Nacional de Danza

### **Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC)**

El Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC), adscrito al INBA, contrata bailarines profesionales a través de convocatorias anuales abiertas, seleccionando en vía de fases administrativa, técnica y audiciones presenciales para residencias temporales en categorías internos y residentes. Los contratos funcionan como estímulos económicos mensuales por un año fiscal (renovable hasta dos años máximo, con permanencia total no superior a seis años), sujetos a evaluaciones periódicas, disponibilidad presupuestal y resultados de audiciones grupales/individuales. La postulación requiere documentos como carta de motivos, CV artístico, videos de trabajo y declaración de disponibilidad exclusiva de tiempo y con plazo límite (Secretaría de Cultura, 2019).

Sueldos y Condiciones:

Internos: \$15,000 MXN mensuales, para bailarines emergentes con experiencia relevante.

Residentes: \$25,000 MXN mensuales, para profesionales consolidados, permitiendo aspirar a

cambio de categoría vía audición.

Estos montos cubren participación en producciones coreográficas interdisciplinarias, con contraprestaciones como ensayos y funciones, pero sin plazas indefinidas; la continuidad depende del Consejo Técnico. No incluyen viáticos extras, y los aspirantes cubren traslados para audiciones.

En el caso del CEPRODAC, no se mencionan seguros médicos, fondo de ahorro ni prima dominical en las convocatorias; la continuidad depende de evaluaciones anuales, con tope de seis años totales para rotación generacional. En caso de terminación, aplican proporcionales mínimos por LFT (e.g., aguinaldo si aplica), pero el gremio critica esta informalidad, impulsando demandas sindicales por inclusión plena en prestaciones, sin embargo, este sí proporciona espacio, equipo técnico y camerinos para ensayos y residencias, además ofrece talleres de actualización profesional, ensayos y producciones coreográficas interdisciplinarias, fomentando desarrollo creativo sin costo adicional.

### **Ballet Folklórico de México**

El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, fundado en 1952 y reconocido como compañía icónica del folkllore nacional, opera con contratos por función o semanal bajo esquema privado con subsidios parciales del INBA/FONCA, priorizando bailarines con dominio de danzas regionales mexicanas. El ambiente laboral se describe como de alto rendimiento con reconocimiento artístico internacional, pero marcado por bajos sueldos, presión física intensa y falta de estabilidad, con evaluaciones mixtas que destacan aprendizaje pese a la precariedad. No ofrece plazas indefinidas formales, sino pagos variables por presentaciones (12 mensuales típicas), con jornadas de ensayos pagados mínimamente (Paredes, 2020).

Condiciones salariales: Tres niveles aproximados (100, 300, 700 pesos por función según trayectoria/solista), equivaliendo a 300–2,100 pesos semanales por 3 funciones, o ~10,000 MXN mensuales consolidados; en giras internacionales, 10–70 USD por show. Ensayos: ~70 pesos/hora, con multas por ausencias (40 pesos).

Sin prestaciones plenas: Ausencia de IMSS, seguro de vida o daños; lesiones cubiertas solo médicamente durante inactividad, sin salario. Ambiente competitivo con riesgo de rebajas arbitrarias por el director.

Alta exigencia: Entrenamiento riguroso diario, giras frecuentes; empleados destacan pasión cultural, pero muchos complementan con otros trabajos dada la informalidad (71.6% en sector danza).

Proceso de Contratación: Convocatorias informales vía redes, requiriendo audiciones con variaciones regionales, delgadez, compromiso y disponibilidad inmediata. Integración directa al elenco profesional post-selección, sin becas fijas; renovaciones dependen de desempeño (Paredes, 2020).

### **Taller Coreográfico de la UNAM**

El Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM), fundado en 1970 por Gloria Contreras, opera como compañía residente de la Coordinación de Danza UNAM, contratando bailarines profesionales vía audiciones públicas anuales para un elenco selecto de unos 23 integrantes con alto nivel en ballet clásico como base. Los contratos son temporales o por honorarios bajo el esquema universitario, sin reconocimiento pleno como trabajadores formales, lo que genera demandas recientes por derechos plenos, incluyendo aplicación del Contrato Colectivo de Trabajo con el STUNAM. Existen becas o estímulos

mensuales estimados en 15,000–20,000 MXN, pero sin prestaciones completas como IMSS, aguinaldo o vacaciones garantizadas. Los bailarines enfrentan jornadas intensas con ensayos diarios, funciones en teatros como el UNAM y giras, pero carecen de estabilidad: disponibilidad exclusiva requerida, retiros por edad/lesiones y ausencia de pago por ensayos extras (Paredes, 2020).

Proceso de Contratación: Audiciones abiertas (para mayores de 19 años con +2 años experiencia) incluyen clases grupales, variaciones clásicas y entrevistas ante comité, priorizando técnica, entrega y trayectoria. Renovaciones dependen de evaluaciones; no plazas indefinidas, alineado con reformas para artistas, aunque persisten protestas por invisibilización (Paredes, 2020).

Adicional a la situación laboral que existe en México en las compañías que han sido mencionadas, no podemos olvidar también el acoso y discriminación que sufren las y los bailarines y como cada vez se ha levantado más la voz en contra de estas injusticias. Podríamos decir que esta violencia es estructural, vinculado a dinámicas de poder donde se controlan los cuerpos y las mentes.

Casos documentados incluyen manipulaciones físicas agresivas, abusos de autoridad y chantajes emocionales en escuelas como la ENDCC y ADM, donde estudiantes reportan “jaloneos” sin consentimiento y burlas por cuerpos no ideales. El INBA ha recibido denuncias formales por violencia sexual, impulsando protocolos como #YoTeCreo para atención, aunque persisten críticas por revictimización (Paredes, 2020).

#### Análisis

Las Misiones Culturales de 1923 y la Escuela Nacional de Danza (1937, dirigida por Nellie Campobello) profesionalizaron la enseñanza,

pero las bailarinas financiaban ensayos y trajes de su bolsillo. La CND (1948) ofreció contratos semestrales con jerarquías salariales, sindicatos y seguridad social básica vía INBAL, contrastando con independientes sin pagos estables ni IMSS.

Desde los 70, el Taller Coreográfico de la UNAM y Ballet Folklórico Nacional ampliaron plazas subsidiadas con sueldos de 15–25 mil pesos mensuales en estímulos, pero predominan jornadas extenuantes sin pago por ensayos, retiros prematuros a los 40 años y entornos competitivos hostiles. Se destaca precariedad en independientes (demoras en pagos, sin seguros), impulsando sindicatos como Untradanza. La pandemia exacerbó vulnerabilidades, demandando reformas para la dignidad laboral plena.

El decreto de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1947 institucionalizó compañías como la CND, otorgando plazas con seguridad social vía FONACOT y subsidios, un avance sobre la informalidad previa. En 1992, el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SEP-INBA) reguló formación oficial, impactando indirectamente empleabilidad al estandarizar títulos, aunque sin blindar contra despidos arbitrarios o retiros forzados por edad. Promulgada en 2011 obliga al Estado a apoyar derechos culturales (artículo 7), incluyendo condiciones dignas para artistas, pero carece de una aplicación específica para bailarines, limitándose a fondos como PECDA sin resolver informalidad (90% del gremio). Iniciativas fallidas de sindicatos como Untradanza buscan incluir danza en la LFT como profesión de riesgo, destacando vacíos legislativos persistentes.

Se evidencia una evolución marcada por hitos como las Misiones Culturales de 1923, la Escuela Nacional de Danza (1937) y reformas a la LFT

, donde compañías subsidiadas como CEPRODAC, TCUNAM y Ballet Folklórico ofrecen estímulos de 15,000-36,000 MXN mensuales, pero con informalidad persistente, ausencia de prestaciones plenas y violencia sexual/acoso endémico en entornos jerárquicos.

Esta síntesis propone una visión dialéctica: la danza como expresión de identidad nacional choca con su mercantilización corporal, donde cuerpos “colonizados” por estándares eurocéntricos fomentan abusos físicos y emocionales, como en ENDCC o ADM, exacerbados por contratos por honorarios sin IMSS ni protección ante lesiones. Se destaca la brecha entre avances legislativos (LFT Capítulo XI) y realidad: 90% de bailarines independientes sin seguridad, con demandas sindicales como Untradanza revelando retrocesos. La dignidad trasciende salario, abarcando autorrealización bloqueada por entornos tóxicos.

## Conclusiones

La contribución humanista del estudio radica en rescatar al bailarín mexicano como sujeto integral —cuerpo, emoción y espíritu— frente a su cosificación histórica para reivindicar la autorrealización artística como derecho fundamental, más allá de salarios precarios o abusos jerárquicos documentados en CEPRODAC, TCUNAM y Ballet Folklórico. El enfoque histórico-humanista ilumina cómo la danza, desde rituales prehispánicos hasta reformas, encarna la dignidad como resistencia cultural posrevolucionaria, proponiendo un paradigma ético donde el arte no explota, sino eleva la persona en contextos de identidad nacional fracturada.

Se proponen indagaciones sobre la interseccionalidad de género y clase en violencia sexual, evaluaciones longitudinales de subsidios PECDA y modelos híbridos de cooperativas

danzantes inspirados en Untradanza para superar informalidad.

## Fuentes de información:

- CENIDI. (2013). Diferencias en la danza. CONACULTA/INBA.
- INBA (s.f). Reglamento de funcionamiento interno de la escuela Nacional de danza clásica y contemporánea. Subdirección general de educación e investigación artísticas. [https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/normateca/escuelas\\_profesionales/reglamento\\_endcc.pdf](https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/normateca/escuelas_profesionales/reglamento_endcc.pdf)
- Marín, N. (2004). La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): Otra perspectiva de las misiones culturales. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART
- Olmedo Neri, R. A. (2019). El mercado de trabajo de los artistas en México: Una aproximación desde la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE). Revista de Economía, Facultad de Economía, Universidad Autónoma de Yucatán, 36(93), 63-91.
- Paredes Trejo, C. (2020). Danza folclórica mexicana: un diagnóstico laboral en la ciudad de México. <https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/acccb671-1f32-43ef-b6de-598a6ae23129/content>
- Román García, Laura E. (s.f). Condiciones laborales en la danza contemporánea: una aproximación. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0bce0b7e-f074-479d-a23e-db4efa94cbe3/condiciones-laborales-en-la-danza-contemporanea-una-aproximacion>
- Secretaría de Cultura. (2019). Lineamientos para el otorgamiento de estímulos económicos a los integrantes del Centro de Producción de Danza Contemporánea. Diario Oficial de la Federación / Archivo Interno INBAL.



# En busca de la danza mexicana: Transformaciones posrevolucionarias y el surgimiento del nacionalismo cultural

Rubén Abraham Quintero Gómez

A principios del siglo XX, la danza escénica en México carecía de influencia para establecer su identidad dentro del nuevo movimiento cultural que estaba transformando la escena nacional. En su mayoría, seguía reproduciendo patrones, técnicas y repertorios extranjeros, a excepción de los teatros de revista. Aunque se presentaron algunas expresiones que buscaban explorar esta identidad, como las realizadas por compañías y artistas visitantes, fue la obra “La fantasía mexicana” presentada por la compañía de Anna Pavlova en 1919 la que marcó un hito en este sentido. Este sencillo espectáculo, que contó con la participación de varios artistas mexicanos, tuvo un gran impacto al “elevar” el arte popular al nivel de “culto” (Dallal, 1986).

Los trajes de la china poblana y las zapatillas de punta usadas por Pavlova, junto con el atuendo de charro del primer bailarín Alexandre Volinine, junto con su virtuosismo, se interpretaron como la manifestación de una síntesis revolucionaria y nacionalista del arte de la danza mexicana. Para figuras como Vasconcelos y otros artistas e intelectuales, esta síntesis implicaba combinar conceptos y técnicas modernas con las danzas y bailes populares e indígenas. Aspiraban a crear un “ballet mexicano” inspirado en los Ballets Rusos de Diaghilev, que representaran una alta calidad artística, un enfoque multidisciplinario y una recuperación de la cultura nacional (Dallal, 1986).

A pesar de los esfuerzos de las instituciones oficiales por promover estas innovaciones, el campo de la danza aún carecía del capital, la experiencia y los especialistas necesarios. Vasconcelos enfatizó la necesidad de desarrollar la “plástica del bailarín” y promover la actividad física, lo que llevó a la creación de la Escuela de Educación Física y la popularización de la gimnasia rítmica en las escuelas públicas. Este énfasis en el trabajo corporal tuvo un impacto significativo, especialmente en las mujeres, quienes encontraron en la danza una forma de expresión y una vía hacia la independencia en una sociedad que las marginaba (Dallal, 1986).

Sin embargo, la profesionalización del campo de la danza no se produjo hasta alrededor de 1931, cuando se fundó la Escuela de Plástica Dinámica bajo el Departamento de Bellas Artes (dba) de la SEP. Esta escuela, dirigida por el pintor Carlos González, marcó un paso importante hacia el reconocimiento oficial de la danza como un arte y proporcionó un espacio para su desarrollo dentro del movimiento nacionalista. Su objetivo era formar profesionales de la danza que pudieran crear un arte con una vocación social, fusionando la cultura alta y popular para construir una nueva danza revolucionaria en forma y contenido, con una identidad distintiva y universal (Dallal, 1986).

La Escuela de Danza, fundada en 1932 y dirigida por Carlos Mérida, continuó este trabajo y se convirtió en un centro importante para la formación de bailarines profesionales. A través de esta escuela y otros esfuerzos independientes, se exploraron y promovieron las manifestaciones dancísticas mexicanas, incluyendo la investigación de la música, la indumentaria y las costumbres indígenas, así como el análisis del movimiento y los ritmos empleados. Estos esfuerzos culminaron en espectáculos profesionales y propuestas artísticas que buscaban representar y celebrar la identidad mexicana a través de la danza en escenarios tanto nacionales como internacionales (Tortajada, 2001).

La información contextualiza tanto el periodo del Porfiriato como el de la Revolución Mexicana. Estos contextos

históricos son de suma importancia para comprender el trasfondo socioeconómico, político y cultural que marcó profundamente el devenir de México. El Porfiriato, representó una era de estabilidad y modernización, pero también de opresión y desigualdad, sentando las bases para las posteriores convulsiones sociales.

La Revolución Mexicana, por otro lado, fue un acontecimiento de gran trascendencia que sacudió los cimientos del país, buscando reformas profundas y la justicia social. Ambos periodos han dejado un legado indeleble en la identidad nacional mexicana, y el análisis de sus eventos y repercusiones es fundamental para comprender la actualidad.

En conclusión, el surgimiento de una danza propiamente mexicana no fue un evento aislado, sino el resultado de una convergencia entre la técnica universal y el fervor nacionalista de la posrevolución. Este análisis demuestra que la danza en México evolucionó al ritmo de su historia política. Desde el refinamiento porfirista hasta la vocación social del nacionalismo revolucionario, cada etapa aportó los elementos necesarios para consolidar una identidad dancística propia. Hoy en día, la danza nacional es el testimonio de esa síntesis entre lo local y lo universal, consolidándose como un arte que nació de la necesidad de representar la complejidad y la riqueza de la identidad mexicana

**Fuentes de información:**

Dallal, A. (1986). La danza en México: Siglo XX. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Tortajada Quiroz, M. (2001). Frutos de mujer: Las mujeres en la danza escénica en México. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón".



# Figuras significativas de la danza moderna: José Limón, Anna Sokolow, Erick Hawkins, Lester Horton y Alvin Ailey.

Gabriela Ruiz González

La danza moderna no nació simplemente como una nueva técnica, sino como una rebelión. Figuras como Isadora Duncan, quien despojó al pie de su zapatilla para buscar la conexión con la tierra, o Martha Graham, que encontró en la contracción y la liberación el lenguaje de las pasiones ocultas, transformaron el escenario y a la danza en un espacio de cruda honestidad.

Este compendio explora los aportes principales de figuras significativas en la danza moderna que continuaron definiendo esta vanguardia. Se recopila información desde un contexto técnico, de movimiento y exploración en la expresión que abonaron de alguna manera para que la danza continuara desarrollando sus caminos.

## **José Limón (1908-1972)**

Logró desarrollar una técnica con estilo muy específico, en la concepción de la danza como la expresión inevitable del espíritu humano. El exalumno de Doris Humphrey y Charles Weidman empezó a concebir el cuerpo humano en movimientos como una orquesta; las distintas partes del cuerpo como distintos instrumentos musicales que componen la orquesta, abordando así el desarrollo de una serie de ejercicios que aislaban distintas partes del cuerpo con el propósito de aprender a controlar el peso, explorar los límites de rotación, estiramiento y flexión (Márquez, 1988).

Incluyó ejercicios de desplazamiento para integrar los trayectos y donde los estudiantes concentraban el estilo de caída-recuperación de Doris, pero añadiendo el aislamiento que Limón agregó. Los conceptos que constituyen el vocabulario básico de la técnica Limón son: alineación, sucesión, oposición, energía potencial y kinética, caída, peso, recuperación, rebote y suspensión. Aplicando estos principios el bailarín logra extensión, estiramiento y fuerza muscular que le permitirán cierta libertad para movimientos más difíciles de la técnica. Limón busca la fuerza y el impulso en la respiración pulmonar y el pulso del corazón, en movimientos puramente humanos (Márquez, 1988).

## **Anna Sokolow (1910-2000)**

Discípula de Graham y Horst, desarrolla en base a los principios elaborados por Martha Graham, su propio estilo. Encaminó su danza hacia obras de motivación sociológica: los orígenes y la realidad social, su condición judía, de protesta contra la guerra, el racismo o la pobreza. Durante su quehacer coreográfico dirigido principalmente a la crítica de la época y a las clases trabajadoras, introdujo nuevos elementos como el jazz u otras formas de la cultura neoyorkina y judía, que impactaron por su gran fuerza expresiva. Para finales de los treinta Sokolow ya había logrado el reconocimiento de su trabajo. Aunque veía la educación del bailarín idealmente formado mediante la técnica del ballet y la libertad creativa de la danza moderna, su interés se enfocó en el contenido y buscó los movimientos de su propia necesidad expresiva (Lynton, 1988).

## **Erick Hawkins (1909-1994)**

Tuvo su preparación dancística en ballet clásico con George Balanchine, entró en contacto con la danza moderna formando parte de la

compañía de Martha Graham y se convirtió junto con Cunningham en bailarín solista.

En su búsqueda de movimiento, fundó su grupo Erick Hawkins Dance Theatre y creó por medio de la danza abstracta una simpleza, belleza y tranquilidad, sin la fortaleza y frustración que, según él, imperaba en la danza moderna de la época. Bailes energéticos pero poéticos y serenos. Su método llamado Teoría normativa que tiene puntos de contacto con la técnica Graham, desarrolla la búsqueda de un mejor nivel de inteligencia y percepción. Es una propuesta que incluye estudios sobre el gesto corporal (Márques, 1988).

Hawkins revolucionaría el "free Flow", la técnica que pone énfasis en la conciencia del peso, colocación, impulso, flujo sin esfuerzo y las posibilidades de la dinámica del movimiento. Al liberar la tensión del cuerpo, hay más energía disponible para desarrollar la fuerza y flexibilidad. En conjunto un movimiento que armoniza cuerpo, mente y espíritu (Hawkins, s.f).

### **Lester Horton (1906-1953)**

Ex bailarín de los ballets rusos, entra también en la primera generación de bailarines modernos. Desarrolla su labor mayormente en base a temas de diferentes tribus y sus danzas ceremoniales; combinó las danzas primitivas con el lenguaje de la danza moderna. Siendo fundamentalmente un hombre de teatro, utilizó técnicas de danza japonesa inspiradas en el Teatro Noh. Su método técnico se basó en el trabajo de cada parte del cuerpo por separado, incluyendo ojos y boca. Empezando por los pies en posición de pie, se trabajan las articulaciones de manera intensiva e independiente para lograr mayor flexibilidad y fluidez en los movimientos (Márques, 1988).

### **Alvin Ailey (1931-1989)**

Destacado discípulo de Horton trató de mantener su escuela y aunque no desarrolló una técnica o método, es importante destacar su labor como creador de la danza moderna norteamericana.

Fundó su compañía The American Dance Theatre en 1958 y se dedicó a la creación de obras haciendo énfasis y rescate del folclore negro. Aparta la técnica excesivamente elaborada, el virtuosismo y la acrobacia e implementa la fusión de estilos que van desde la danza moderna hasta el ballet, el jazz hasta la danza vernácula afroamericana. En un estilo expresionista, sus obras reflejan lo que él llamó "memorias de sangre", coreografías creadas a partir de recuerdos de su infancia y juventud, y buscando la proyección teatral y calidad de movimiento (Márques, 1988).

Este breve recorrido revela que la danza moderna no fue un destino final, sino un proceso de expansión continua. Cada uno de estos artistas tomó la semilla de la rebelión sembrada por las pioneras y la hizo germinar en direcciones diversas. A pesar de sus diferencias, todos coincidieron en un principio fundamental: la danza debe emanar de una necesidad interna, ya sea esta anatómica, emocional o social.

En última instancia, el legado de estas figuras significativas reside en haber transformado el cuerpo humano en un instrumento de posibilidades infinitas. Gracias a su búsqueda de una honestidad, la danza moderna logró trascender para convertirse en un espejo de la complejidad humana, permitiendo que las generaciones posteriores continúen explorando la libertad.

**Fuentes de información:**

Hawkins, Erick. (s.f) History. <https://www.erickhawkinsdance.org/Biographies>

Lynton, Anadel. (1988). Anna Sokolow. Cuadernos del CID danza, número veinte. México. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/591/1/382difcua20.pdf>

Márquez, Guillermo (1988). Danza moderna y contemporánea. La Habana: editorial Pueblo y Educación. Cuba.

Warren, Larry. (1998). Anna Sokolow. The rebellious spirit. Routledge publishers. New York. [https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781136649776\\_A23860624/preview-9781136649776\\_A23860624.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781136649776_A23860624/preview-9781136649776_A23860624.pdf)



# **GALERÍA EN MOVIMIENTO**

**Fotografía Octavio Romero**













