

resDanza

A close-up photograph of a ballerina's feet in white pointe shoes. The shoes are secured with white ribbons that crisscross over the feet. The ballerina is standing on a light-colored wooden floor. The lighting is warm and focused on the feet, creating soft shadows.

resDanza #14
enero-junio 2021



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

Es un gusto poner en sus manos la edición número 14 de resDanza. En esta entrega, la revista de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua se propone explorar las fronteras del movimiento, desde la ruptura de los grandes paradigmas históricos hasta la realidad física y cultural que enfrentan los bailarines en la actualidad.

La danza es una disciplina de contrastes: es tanto un eco de la calle como un estudio de precisión en el estudio. Este número busca precisamente honrar esa diversidad, ofreciendo perspectivas que van desde la antropología urbana hasta la medicina aplicada a las artes escénicas.

Este número es una invitación a pensar la danza no solo como un espectáculo, sino como un campo de estudio riguroso que requiere tanto pasión como conocimiento técnico y salud física. Agradecemos a los académicos e investigadores que, con sus contribuciones, fortalecen el diálogo en nuestra Facultad.

Por una danza consciente y en constante evolución.

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.

Maily 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 Muñóz, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Diseño editorial y maquetación

Jesús Linares González, Universidad Autónoma de Chihuahua.

ResDanza, año 8, número 14, es una publicación semestral enero-junio 2021, 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 2021. 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

**CAUSAS PRINCIPALES DE LESIONES EN
BAILARINES DE BALLET Y DANZA JAZZ**

Dalia Valeria Parra Loya

7

EL SONIDO DE LA POLKA EN MÉXICO

Rubén Abraham Quintero Gómez

12

**PIONEROS DE LA DANZA POSMODERNA
Y CONTEMPORÁNEA**

Gabriela Ruiz González

14

**SIGNIFICADOS CULTURALES DEL HIP HOP:
ENFOQUE DANCÍSTICO**

Edith Irasema Yañez Álvarez

19

GALERÍA EN MOVIMIENTO

24

Causas principales de lesiones en bailarines de ballet y danza jazz.

Dalia Valeria Parra Loya

Resumen

La danza, al ser una disciplina artística y deportiva, exige que el cuerpo funcione como principal instrumento de movimiento y expresión. Sin embargo, el inicio temprano de la práctica —especialmente en técnicas como el ballet y la danza jazz— ha generado una alta incidencia de lesiones en bailarines jóvenes, quienes aún no han alcanzado un desarrollo físico completo. Estas lesiones pueden afectar su rendimiento presente y futuro, e incluso limitar su carrera profesional.

Diversos factores influyen en la aparición de lesiones, entre ellos: la enseñanza incorrecta de la técnica, una mala postura, instalaciones inadecuadas, sobrecarga física, falta de equilibrio entre fuerza y flexibilidad, y desconocimiento de los límites corporales. La biomecánica deportiva resulta fundamental para comprender cómo actúan las fuerzas internas y externas sobre el cuerpo durante el movimiento, así como para mejorar el rendimiento técnico y prevenir daños.

El estudio compara información bibliográfica y datos recogidos en investigaciones previas, destacando fuentes como *La danza, su técnica y lesiones más frecuentes*

(Pintos et al., 2011) y artículos de la Revista Cubana de Ortopedia y Traumatología (Hoyos, 2013). Estas obras señalan que alrededor del 50% de los bailarines —principalmente adolescentes— sufren lesiones cada año, sobre todo por sobreuso y en los miembros inferiores.

Las lesiones más comunes identificadas son: esguinces de tobillo, fracturas por estrés, tendinitis

de los peroneos laterales, desgarros musculares (especialmente del gemelo interno) y problemas de columna como escoliosis. La mayoría de estas afecciones se relacionan con la repetición de movimientos extremos, el uso excesivo del cuerpo, la falta de descanso adecuado y deficiencias técnicas.

El análisis concluye que la prevención y el tratamiento temprano son esenciales. Es imprescindible que docentes y bailarines comprendan los factores de riesgo, cuiden la alineación corporal, respeten los límites físicos y acudan a especialistas cuando existan molestias. Fomentar una práctica más consciente puede prolongar la vida artística y preservar la salud de los intérpretes.

Introducción

La danza es una disciplina que involucra tanto el ámbito artístico como deportivo, se considera al cuerpo como medio de instrumento y de expresión. Se pueden apreciar las posibilidades de movimiento que el cuerpo puede llegar a ejecutar, desde movimientos lentos y controlados que ponen a prueba el equilibrio hasta movimientos que involucran mucha fuerza y energía como en el caso de la acrobacia. También están los movimientos que tienen que ser ágiles para las piernas y los pies (Gonzales, 2024).

Cuando este instrumento corpóreo atraviesa una circunstancia que le genera alguna lesión, repercute de manera negativa en la salud del bailarín, impidiendo que pueda proseguir con su trabajo de manera efectiva, curiosamente

las lesiones y afectaciones son comunes a muy temprana edad dentro de la danza. Se entiende que todo deporte conlleva riesgos, y puede haber lesiones que molestan de forma temporal o llevan problemas de salud a largo plazo. Específicamente en la danza, cuando estos traumas físicos suceden en una edad formativa, en donde aún no se llega a un estado de maduración, puede afectar al grado de imposibilitar un buen rendimiento a lo largo de su vida.

El riesgo de lesiones en la danza aumenta considerablemente debido a algunos factores como la ejecución técnica incorrecta, la falta de higiene postural, el uso de instalaciones inapropiadas, el sobreesfuerzo físico y una nutrición inadecuada.

Dominar la técnica dancística va más allá del movimiento; requiere la consciencia plena de los factores de riesgo para garantizar la protección del cuerpo. Es importante que cada bailarín se conozca a sí mismo y sepa hasta dónde llegan sus limitaciones y con ello obtener un mejor rendimiento en su desempeño, así como para hacer más longeva su práctica dancística. Es fundamental que el personal docente identifique las causas de riesgo específicas para bailarines en etapas de crecimiento. Al considerar estos factores, los maestros no solo previenen lesiones inmediatas, sino que aseguran la longevidad física y la movilidad funcional del alumno al llegar a la edad adulta (Pintos, Enrique Lommi, & Cecilia Diaz, 2011).

Contextualización

El ballet se basa en movimientos complejos para los cuales se necesita fuerza muscular, flexibilidad, estabilidad articular y coordinación neuromuscular. Se requiere balance y se somete al bailarín a una sobrecarga de estructuras óseas y musculares, provocando que los bailarines de

ballet sean más propensos a pasar por lesiones musculoesqueléticas debido a su entrenamiento. Además, influye la naturaleza repetitiva de sus patrones de movimiento (Hoyos, 2013).

La danza jazz es un estilo que combina movimientos del ballet y de la danza contemporánea. Esta danza surgió de la música jazz y de la creatividad de los bailarines. La danza teatral de 1940 experimentó un gran desarrollo en las siguientes décadas, y en 1960 surgió aquel estilo que adoptó elementos que necesitaban tanto del ballet como de la danza moderna. Es una danza que tiende a ser enérgica y con movimientos muy dinámicos. Los movimientos tienen una gran conexión con la música. Se utiliza la improvisación, y los bailarines suelen hacer ejercicios para mejorar su rango de movimiento ya que la flexibilidad es un elemento fundamental (Gonzales, 2024).

La base del movimiento depende de cada articulación, tendones y músculos que son dirigidos por lo que indica el cerebro. En este mismo libro se realizó un estudio con 205 bailarines, cada bailarín presentó dos tipos de lesiones al año aproximadamente. 406 lesiones por todos. De todos, el esguince de tobillo ha sido el más común, teniendo 43 casos con ese problema (Pintos et al., 2011).

Una de las cosas más importantes a considerar son los factores predisponentes para lesiones deportivas. Algunos de los factores de riesgo son la falta de balance entre fuerza y flexibilidad, arcos de movimiento articular insuficiente o excesivo, mala alineación postural, técnica de baile y anomalías anatómicas. También se menciona que al año se lesionan aproximadamente el 50% de los bailarines y que la mayor parte son tan solo adolescentes. Esto es preocupante ya que si no se tratan estas lesiones poco a poco los bailarines van

perdiendo movilidad y oportunidades de trabajo. Las personas dedicadas a la danza necesitan una atención especializada y más información sobre los factores de riesgo ya que cada factor repercute de manera negativa y es fundamental para determinar la gravedad de la lesión, si tiene solución o si es crónica (Hoyos, 2013).

La tendinitis de los peroneos laterales es una lesión común en bailarines. Al realizar un movimiento de flexión y extensión del pie, justo debajo del maléolo aparece un dolor que causa la pérdida del equilibrio. Con el paso del tiempo provoca la limitación de los movimientos. Para su tratamiento se indica el reposo de la actividad e inflamatorios (Pintos et al., 2011).

Respecto a los desgarros musculares uno de los más comunes es el del musculo gemelo interno. En la dinámica muscular el talón se eleva por el tendón de Aquiles, este está unido al gemelo interno. Cuando hay una lesión de este musculo, no se pueden realizar ejercicios del ballet debido al intenso dolor que impide el movimiento. Tal desgarró muscular es la lesión parcial de miofibrillas del gemelo. Antes de agravarse suelen sentirse espasmos musculares. Como parte del tratamiento se sugieren 21 días fuera de toda condición que fuerce a volver a las tareas habituales (Pintos et al., 2011).

La columna tiene curvaturas fisiológicas que son naturales y permiten llevar a cabo sus funciones, sin embargo, existen curvaturas que no son fisiológicas, son más bien desviaciones laterales. La recomendación más clara en caso de presentar molestias es recurrir a un especialista para una revisión de columna. En caso de una curvatura de 20 grados, el bailarín puede seguir con actividad física (Pintos et al., 2011).

Existen varios factores de riesgo para

lesiones como el arco de movimiento, anomalías anatómicas, técnica de baile, disciplina de baile, estabilidad postural. Anualmente se lesionan alrededor de 50 % de los bailarines y la mayoría son adolescentes. Las lesiones más frecuentes son por sobreuso y ocurren principalmente en los miembros inferiores. Se concluye que necesitan una atención especial como grupo ocupacional, más información sobre los factores de riesgo y las posibilidades de diseñar programas de prevención (Hoyos, 2013).

Al respecto del sobreuso como bailarines profesionales, se observa que el bailarín pasa tiempo significativo en arcos de movimiento extremo, lo que lleva a estiramiento capsular con inestabilidad subsecuente; además, la rotación externa repetitiva también lleva a una laxitud capsular y todo lo anterior aunado a una carga axial (Hoyos, 2013).

Muchas veces es la misma postura la culpable de desarrollar ciertos transtornos llevando a los bailarines a la consulta médica. Los bailarines están sumamente expuestos a presentar lesiones por su tipo de oficio (Pintos et al., 2011).

Análisis y conclusión

La danza, tanto en ballet como en jazz, representa un desafío fisiológico único. Mientras que el ballet se fundamenta en la sobrecarga de estructuras óseas y patrones repetitivos para alcanzar la estabilidad articular (Hoyos, 2013), la danza jazz añade un componente dinámico y enérgico que exige una interconexión extrema entre la coordinación neuromuscular y la música (Gonzales, 2024).

Esta demanda no es puramente estética; es mecánica. La ejecución de rangos de movimiento extremos y la rotación externa repetitiva generan una laxitud capsular y una inestabilidad que, sumadas a la carga axial, predisponen al bailarín a patologías crónicas (Hoyos, 2013).

Los datos estadísticos subrayan una realidad en la que aproximadamente el 50% de los bailarines se lesionan anualmente, con una media de dos lesiones por individuo:

1. Esguince de tobillo: Identificado como la lesión más común, reflejando la vulnerabilidad del complejo pie-tobillo ante el impacto y el equilibrio.

2. Tendinitis de los peroneos: Una patología por sobreuso que compromete el equilibrio y la movilidad funcional.

3. Desgarros musculares (Gemelo interno): Evidencian la tensión mecánica transmitida a través del tendón de Aquiles durante la elevación del talón, movimiento básico en casi todas las disciplinas dancísticas (Pintos et al., 2011).

El análisis identifica que la lesión no es producto del azar, sino de una combinación de factores corregibles y anatómicos: el desequilibrio Físico (la falta de balance entre la fuerza muscular y la flexibilidad), la deficiencia Técnica, ya sea por una ejecución incorrecta o una mala alineación postural que altera las curvaturas fisiológicas naturales, y factores Individuales como anomalías anatómicas y rangos de movimiento insuficientes o excesivos.

Un hallazgo crítico es que la mayoría de los lesionados son adolescentes. Esta etapa de crecimiento es particularmente riesgosa debido a que las estructuras óseas y musculares están en desarrollo. La falta de atención especializada en esta fase no solo interrumpe la formación actual, sino que compromete la movilidad en la adultez y las oportunidades laborales futuras.

La danza debe dejar de verse únicamente como un arte para ser entendida también como una actividad de alto rendimiento que requiere atención médica especializada. Es imperativo diseñar programas de prevención que incluyan

higiene postural, fortalecimiento compensatorio y, sobre todo, una educación docente que priorice la salud del bailarín por encima de la estética inmediata.

Fuentes de información:

Gonzales, D. (2024). Danza jazz y sus características. <https://www.scribd.com/document/714221039/LaDanza-Jazz-y-Sus-Caracteristicas>

Hoyos, J. C. (2013). Lesiones en bailarines de ballet. Revista Cubana de Ortopedia y Traumatología. https://www.researchgate.net/publication/262747007_Lesiones_en_bailarines_de_ballet

Pintos, L., Enrique Lommi, & Cecilia Diaz. (2011). La danza, su técnica y lesiones más frecuentes. <https://www.scribd.com/document/895280836/La-Danza-su-tecnica-y-lesionesmas-frecuentes-1>

El sonido de la polka en México

Rubén Abraham Quintero Gómez.

La transmisión de los géneros musicales europeos en el país se debió a la presencia de bandas militares. Sin embargo, al concluir la Revolución Mexicana en los años veinte la polka, redova, shotis, vals y mazurca iniciaron un proceso de regionalización en los estados del norte del país: Chihuahua, Coahuila, Durango, Nuevo León y Tamaulipas. Este arraigo se dio entre los campesinos de dicha época convirtiéndose en los protagonistas del proceso de la reforma agraria. La polka originalmente es producto de regiones rurales de Europa, pero en México encontró un sentido de pertenencia entre las clases socioeconómicamente bajas, adaptando su movimiento con mayor fuerza y rapidez al ejecutarla (Ramos, 2013).

Después de su tránsito por elegantes salones europeos y teatros mexicanos, los ritmos aludidos se enraizaron entre las clases populares de los estados del norte del país. Sobre todo, a partir de la segunda década del siglo XX, cuando aparecen en la frontera mexicoamericana los acordeonistas Pedro Ayala, Antonio Tanguma y Narciso Martínez, El Huracán del Valle, pioneros de la música nortea, que los texanos llaman: Tex Mex. Martínez, Tanguma, Tomás Ortiz, El Ciego Melquiades Rodríguez y don Inocencio Chencho Cárdenas encabezan la nómina de músicos acordeonistas, pioneros en el norte y noreste de México. Martínez es autor de las polkas "La Chicharronera", "El Lirio", "Lupita", "La Mancha", "La Desvelada", "La Chulada" y muchas más. Siendo la más antigua "La Chicharronera", grabada en 1936 (Ramos, 2013).

En el norte del país la polka es un estilo musical de acordeón y guitarra. La polka fue ejecutada por todas las clases sociales, pero fue el pueblo de campo quien le dio popularidad adaptándola como propia, ejecutándola en todas ocasiones con motivo de fiesta o celebración y, sin embargo, fue en tiempos de la Revolución que cobró fuerza y estilo (Moreno, 1989).

Así, la polka encontró en el norte de México un territorio fértil para su reinvencción. Al acelerar su ritmo y dotarla de la fuerza del campo, las clases populares mexicanas transformaron un estilo de salón en una expresión de pertenencia. Lo que comenzó como un protocolo militar terminó siendo el latido de la vida cotidiana en Chihuahua, Tamaulipas y Nuevo León; una prueba fehaciente de que la cultura popular tiene el poder de apropiarse de la historia y convertirla en una fiesta compartida. En conclusión, la polka en México recorrió un camino inverso al de muchas artes: nació en la sofisticación de los salones para encontrar su verdadera alma en el polvo de los campos y el estruendo de la Revolución. Al ser adoptada por los campesinos y perfeccionada por los pioneros dejó de ser un préstamo extranjero para convertirse en el lenguaje sonoro del norte. El sonido de la polka no solo recuerda una herencia europea, sino que celebra la resistencia y la alegría de un pueblo que supo hacer de un ritmo ajeno su más profundo sello de identidad.

Fuentes de información:

- Moreno Rivas, Y. (1989). Historia de la música popular mexicana. Alianza Editorial / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Ramos, A. F. (2013). Academia.edu. Obtenido de Academia.edu: https://www.academia.edu/23141886/De_Punta_y_Talon_La_Musica_Nortena_en_Tamaulipas_by_Francisco_Ramos_Aguirre

Pioneros de la danza posmoderna y contemporánea

Gabriela Ruiz González

Desde principios del siglo XX, un grupo de visionarios decidió que el movimiento debía nacer del alma y no solo de la técnica. Estos pioneros no solo rompieron las reglas de la estética; cambiaron para la forma de entender el cuerpo humano como un vehículo de expresión política, emocional y existencial, redefinieron el espacio, el tiempo y el peso. Desde la liberación del cuerpo hacia una narrativa emocional en la danza posmoderna, la cual fue efervescente en los años sesenta y principalmente en el seno del Judson Danza Theater, se desarrollaron propuestas que continuaron un legado para indagar en otros lenguajes.

La danza contemporánea no nació simplemente como una técnica nueva, sino como un grito de rebelión. A continuación, se hace un compendio de las figuras clave que desafiaron el canon tradicional y cómo sus innovaciones continúan vibrando en los escenarios de todo el mundo. Sin estilos cerrados y desde la herencia técnica y transdisciplinar, la danza contemporánea se reconoce como un campo de experimentación.

Merce Cunningham (1919-2009)

Como principal pionero aparece Merce Cunningham, discípulo de Lester Horton y Martha Graham. Fue el primer bailarín y coreógrafo en concebirla danza con otros cauces a los establecidos por la danza moderna, desarrollando un vocabulario independiente que adecuó a sus pensamientos y preocupaciones. Buscó en el movimiento sólo el aspecto esencial, que por sí mismo podía ser hermoso e interesante, sin necesidad de reflejar

algo. A partir de este pensamiento, desarrolla una teoría del movimiento danzario, en un proceso de experimentación y elaboración progresiva y de integración de la técnica, la cual nunca negó que fuera necesaria. Firme propulsor de la vanguardia y el uso de las nuevas tecnologías que le permitieron mantenerse en primera línea de la actualidad artística (Márquez, 1988).

El fundamento de Cunningham radica en alejar la necesidad coreográfica del artista en comunicar algo, deja fuera cualquier impulso interior para la creación, en una búsqueda de movimientos naturales en el espacio y tiempo tan poco estilizados como fuese posible, donde el silencio o la inmovilidad también ocupaban un lugar dentro de la experiencia estética. Sus coreografías conocidas como event carecían de sentido de encadenamiento o construcción lógica; son resultado de una fragmentación y contenidos poco estables. En su afán de reflejar la flexibilidad de la vida, basa su teoría en que los acontecimientos no tienen que tener siempre un comienzo, un medio y un final y sus obras se prepararon para presentarse en cualquier espacio en un sentido tridimensional. Es así como sus obras se alejan por completo de la línea de la danza moderna y une novedosos métodos de iluminación, decorados, vestuarios y acompañamientos musicales y se apoya de la dirección de John Cage (Márquez, 1988).

Cunningham, abrió camino a la libertad de creación coreográfica, su técnica se basa en el trabajo de la espalda, y la llamada "curva", la cual implica un estiramiento de la columna vertebral en distintas posiciones y a diferencia de Graham que le da expresión en el plano emocional; esta curva libera el tórax y el abdomen de la contracción; aunque el propósito sea el mismo en ambas técnicas: flexibilizar y estirar la columna desde las cervicales

hasta la zona pélvica, permitiendo así una amplia gama de movimientos en los torsos de los bailarines (Hume, 2009). También retoma las cinco posiciones de ballet, aunque les da mayor amplitud, sobre todo a la segunda y cuarta posición, así como una mayor exigencia en la rotación coxofemoral en el entendido que la técnica no solo se emplea para hacer maniobras en el escenario (Dallal, 2007).

Pina Bausch (1940-2009)

Estudiante de Kurt Jooss y heredera de las teorías de Laban y Wigman, le otorga al movimiento una abstracción de extrema teatralidad, estrechamente vinculada a las concepciones de Mary Wigman; las coreografías de Pina son simple unión de movimientos corporales. El expresionismo en sus bailarines no debe tener limitaciones; Sentir y vivir, son los dos principales aspectos esenciales del trabajo de Pina Bausch (Márquez, 1988).

La teatralidad para Pina fue el principal medio de comunicación con el público, donde a través de imágenes concretas tiene la posibilidad de imaginar libremente para llegar a una conclusión; y es así como todo fenómeno puede tener distintas interpretaciones según el ángulo y reflexión personal del que se mire. Mediante la improvisación, Pina logró crear sus obras, una especie de mosaico de ideas, palabras, situaciones, recuerdos, gestos o cualquier motivación. Fue una importante creadora del siglo XX (Márquez, 1988).

Paul Taylor (1930-2018)

Ex bailarín de la compañía de Martha Graham y de Merce Cunningham, fue un creador que combinó tres corrientes esenciales de inspiración; lo humorístico, lo abstracto y lo intelectual. Su búsqueda corporal se dirigió a lograr la acción de los músculos y el desplazamiento de los cuerpos en el espacio. Los temas recurrentes incluyeron la vida y la muerte; el mundo natural y el lugar del hombre

dentro de él, amor y sexualidad (Taylor, s.f)

Alwin Nikolais (1910-1993)

Bajo influencia de Hanya Holm, se vinculó con el expresionismo alemán y creó su compañía en Nueva York donde comienza a experimentar tendencias contemporáneas como la abstracción. No le interesa el cuerpo humano como fuente de movimiento, sino que propicia las sensaciones visuales. El gran uso de accesorios deforma la realidad del cuerpo humano, se vincula a la expresión artística y los medios técnicos. Crea espectáculos de arte sensorial, que crean ilusiones ópticas sin significado o contenido (Márquez, 1988).

Carolyn Carlson (1943)

Ex bailarina de Nikolais y Murray dirige su trabajo con dos aspectos fundamentales: el espacio y el tiempo, relacionados para crear contrastes y un mundo misterioso, onírico y simbólico que va más allá de apariencia escénica. Carlson es un personaje que conjuga diferentes estilos a través de la historia de la danza, desde Laban, Wigman, Holm y Nikolais, para crear un producto de gran significancia personal (Márquez, 1988)..

Twyla Tharp (1941)

Importante representante de la nueva danza contemporánea, combina y coloca distintos estilos musicales juntos. Un estilo propio en el que destaca el trabajo de piernas y pies con la extrema flexibilidad de la parte superior del cuerpo. Toma movimientos de cualquier parte e interviene la repetición, la combinación y la inversión; dejando a los bailarines que expresen sus propias vivencias. Respecto al entrenamiento, usó técnicas tan variadas desde danzas orientales, contemporáneas, folclóricas y estilos tan variados de bailes populares desde el rock and roll hasta el kick boxing (Márquez, 1988).

Louis Falco (1942-1993)

Fue hombre de teatro que se distinguió por el trabajo conjunto del movimiento natural y libre del cuerpo y la espontaneidad. Combinó hábilmente las distintas formas para encontrar la expresividad. Famoso por trabajar en importantes proyectos para el cine y la televisión, desarrolló las enseñanzas de sus maestros Weidman, Nikolais, Limón, Murray y elaboró su propio lenguaje desarrollando grandes apitutes creativas (Dallal, 1983).

Trisha Brown (1936-2017)

Innovadora en cuanto a ideas con el espacio danzario suele utilizar espacios alternativos como paredes y techos, así como también es característico el uso de objetos diversos. Hay una acumulación de gestos cotidianos y naturales en sus coreografías que provocan la exploración y experimentación. La improvisación es esencial en el trabajo de Trisha. Trisha Brown se convirtió en un fenómeno posmoderno en el Judson Dance Theater. Su compañía fundada en 1970 sigue presentándose en los teatros de todo el mundo, aunque también trabajan en programas educativos ofreciendo clases de técnica, repertorio e improvisación (Márquez,1988).

Lucinda Childs (1940)

Realizó su trabajo en base al control del sonido por el movimiento, en relación con los objetos; es decir que sus danzas se podían acompañar solo por los sonidos producidos por los intérpretes; simples movimientos son empleados sin repetir exactamente la misma forma. En su estilo, los movimientos tenían más o menos una estructura de trazo espacial, pero las extremidades superiores podían seguir libremente. Lucinda continúa su trabajo relacionado en el uso de objetos técnicos que operen dentro de los límites de sus cualidades naturales y en un contexto minimalista, de

movimientos simples (Márquez,1988).

Viola Farber (1931-1998)

Manejó el azar como un elemento esencial en sus coreografías, asociada a las ideas de Cunningham, cualquier movimiento podía ser útil. Permitía además que cada bailarín manejara a su antojo el material brindado, realizara cambios en dinámicas y niveles sin salirse de la estructura establecida de tiempo y espacio; todo lo permitía que el bailarín expresara y se desarrollara en su propia forma. Se concentró en la expansión del movimiento del torso, brazos y piernas en todas formas posibles. En general el gusto de Viola fue simple, sin adornos y donde se interpreta desde un punto de vista muy propio (Márquez,1988).

Deborah Hay (1941)

Coreógrafa vanguardista ha redefinido la danza con sus trabajos experimentales, en una búsqueda a partir de movimientos conocidos, funcionales; ve la respiración como un movimiento más. Cada individuo tiene su propia forma de movimientos y desarrollo. Fomenta la apreciación por el cuerpo humano dentro de la construcción cultural de la sociedad contemporánea, a través de la danza como experiencia de la audiencia, los estudiantes y/o los intérpretes (Hay, s.f).

Conclusión

Difícilmente se puede juzgar el trabajo realizado en las últimas décadas del siglo XX dado que toda obra necesita tiempo para poder ser considerada fundamental y representativa de un periodo. Sin duda, estos personajes estuvieron presentes en un momento importante donde se empezaron a cuestionar las verdades históricas y principios estéticos que hasta entonces se habían conocido. Una etapa de cambios y estabilidad creativa, en función de las nuevas tendencias coreográficas fue la que aportaron estos

contemporáneos; nuevos estilos de movimiento modificaron la tradición dancística para dar paso a la búsqueda y singularidad que identifica la danza contemporánea que hoy conocemos, una compleja y contradictoria multiplicidad de conceptos y tendencias.

Fuentes de información:

- Dallal, A. (2007). Los elementos de la danza. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
https://www.am-entrenadorpersonal.com/_files/ugd/cb11b4_95f8c69504214cd794222307f633df1f.pdf?index=true
- Dallal, A. (1983). La danza contra la muerte. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Hay Deborah. (s.f). Deborah Hay Company. <https://dhdcblog.blogspot.com/>
- Hume Eriksson, Marisol. (2009). Técnica de trabajo corporal. El sistema de la técnica en la pared. Editorial Paidotribo. Badalona, España.
- Márquez, Guillermo (1988). Danza moderna y contemporánea. La Habana: editorial Pueblo y Educación. Cuba.
- Taylor (s.f). Paul Tylor <https://paultaylordance.org/discover/about-us/history/>

Significados culturales del Hip Hop: Enfoque dancístico

Ma. De los Ángeles Moreno Carvajal

Introducción

La presente investigación, analiza la dimensión simbólica, identitaria y expresiva del Hip Hop desde una perspectiva interpretativa y cualitativa. A partir del diálogo con autores como Chang, Questlove, Lavado, Cervantes y materiales institucionales, se examina cómo esta cultura urbana ha evolucionado desde sus raíces afrodescendientes y latinoamericanas en el Bronx hasta convertirse en un fenómeno global que articula historia, resistencia, comunidad y creatividad. El estudio incorpora también la experiencia personal de tres años y medio como bailarina de Hip Hop, lo cual enriquece el análisis desde una mirada situada.

Los hallazgos evidencian que la danza Hip Hop funciona como un lenguaje corporal cargado de significados culturales, donde cada movimiento expresa libertad, identidad, disciplina y conexión profunda con la música. Asimismo, se reconoce que el proceso formativo, especialmente la influencia del primer maestro, constituye un elemento clave para la construcción de seguridad, técnica y sentido de pertenencia. Las competencias y los intercambios entre estilos también fortalecen el carácter comunitario del Hip Hop, que trasciende la rivalidad para promover solidaridad y aprendizaje colectivo.

Se plantea desde la necesidad de comprender al Hip Hop más allá de una práctica artística o una moda juvenil. Analiza el valor simbólico y cultural que los bailarines atribuyen a

esta disciplina, entendiendo que el Hip Hop es una manifestación que integra elementos de identidad, historia, resistencia y comunidad.

Contextualización

El Hip Hop, aunque surgió en la década de los setenta en el Bronx, Nueva York, como una expresión de resistencia social y cultural, se ha divulgado a través de fronteras geográficas, sociales y generacionales.

...el Hip Hop es una cultura urbana que surgió en los barrios afroamericanos y latinos de Nueva York durante la década de 1970, integrando expresiones artísticas como el rap, el graffiti, el DJing y el breakdance. Más allá de ser un simple estilo musical o de baile, representa una forma de resistencia, identidad y expresión frente a contextos sociales de marginación y desigualdad. (Lavado, 2021, p.13)

Alrededor del mundo esta cultura ha adquirido un papel fundamental en la vida de jóvenes que encuentran en ella un espacio de pertenencia y expresión. Sin embargo, muchas veces se reduce la percepción del Hip Hop únicamente a un estilo de música o baile urbano, sin reconocer la profundidad de sus significados culturales.

En México, el Hip Hop ha evolucionado como un movimiento cultural que expresa las realidades locales, apropiándose de los valores de lucha, creatividad y comunidad. Algunos bailarines adoptan esta cultura como un medio de expresión personal y colectiva, adaptando sus significados a su entorno social, económico y cultural. La danza urbana, dentro de este contexto, se convierte en una herramienta de construcción identitaria y un canal de comunicación simbólica entre los jóvenes.

El estudio del Hip Hop como fenómeno cultural ha sido abordado desde diferentes

perspectivas académicas, históricas y sociológicas. Chang (2006) describe en *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, el surgimiento del Hip Hop en el contexto del Bronx durante los años setenta, destacando su papel como una forma de resistencia y expresión de las comunidades afroamericanas y latinas. Su análisis aporta una base histórica esencial para comprender cómo el Hip Hop se transformó en un movimiento global con significados diversos según cada contexto cultural.

De manera similar, Lavado (2021) examina en *Historia del rap: cultura hip hop y música de combate* la evolución del rap como “componente fundamental del Hip Hop, subrayando su carácter de denuncia social frente a las desigualdades” (p.26).

Este enfoque resulta pertinente para interpretar cómo los bailarines adoptan el Hip Hop no solo como entretenimiento, sino como un pilar de identidad y un discurso frente a su realidad local. Más allá de la ejecución técnica del baile, este género se constituye como un estilo de vida integral.

Por su parte, Cervantes (2024), en su artículo *El hip-hop y la profesionalización en la Ciudad de México*, analiza la transformación del Hip Hop en un medio de desarrollo profesional y artístico, destacando el proceso de legitimación de la danza urbana en contextos académicos y culturales. Este estudio es relevante para establecer paralelismos con lo que ocurre, donde los bailarines también buscan reconocimiento institucional y social dentro de una cultura urbana en expansión.

Esta transición resulta innovadora; sin embargo, su plena aceptación institucional se ve obstaculizada por el desconocimiento del género. No obstante, el Hip Hop es una disciplina dancística lo suficientemente integral para ser ejecutada con

rigor profesional.

Lavado (2021) dice “El Hip-Hop es un movimiento cultural popular norteamericano que tiene expresiones como la danza. El cuál se creó en base a una resistencia, una comunidad, un conjunto de personas con intereses y objetivos en común, una identidad, toda una cultura, modos de vida y pensamientos de un grupo social” (p.15). Enfatiza que el rap y la danza comparten el impulso de nombrar experiencias sin voz, lo cual se refleja en el cuerpo que baila.

Moser-Kindler (2024) considera que la cultura hip hop se ha transformado en un aspecto influyente dentro de las sociedades. Trasciende su dimensión como género musical o disciplina dancística y representa una forma de vida que engloba una filosofía, una moda, un lenguaje y una perspectiva del mundo. Además, profundiza en la noción de que cada elemento del Hip Hop transmite valores simbólicos. Desde esta perspectiva, el movimiento dancístico expresa fuerza, autenticidad, flow y colectividad

Los autores revisados coinciden en que el Hip Hop es más que un género musical o un estilo de danza: es una cultura compleja, con prácticas, significados y expresiones que se han transformado históricamente. Chang (2006) considera que el Hip Hop surge como una respuesta creativa ante la marginalización afrodescendiente en el Bronx, destacando que su fuerza cultural proviene de la relación entre cuerpo, comunidad y resistencia. En sintonía, Questlove (2025) afirma que la historia del Hip Hop es inseparable del ritmo, del movimiento y de la experiencia colectiva. Su análisis revela que la danza no es un elemento secundario, sino un lenguaje corporal donde los bailarines reescriben identidades.

El Ministerio de Cultura de Argentina

(2021) subraya que la cultura Hip Hop se ha convertido en un canal de expresión para jóvenes, donde la danza es un espacio de pertenencia. Cervantes (2024) señala que en México la danza urbana vive procesos de profesionalización, creando nuevas legitimaciones culturales.

Análisis

Desde un enfoque dancístico, el Hip Hop funciona como un sistema de símbolos corporales. El movimiento agresivo o con groove comunica historias, emociones y vivencias. En estilos como old school, new style, core y popping, el cuerpo expresa fuerza, identidad, disciplina y musicalidad.

Los significados culturales del Hip Hop son múltiples y dinámicos. La práctica dancística demuestra que el Hip Hop no es solo un estilo, sino una forma de construir identidad, reconectar con la música y crear comunidad.

Los hallazgos interpretativos del Hip Hop desde un enfoque dancístico permitieron reconocer que esta cultura, más que un simple conjunto de técnicas corporales, constituye un universo simbólico que articula identidad, memoria, resistencia y comunidad. A lo largo de este proceso, se lograron distintas comprensiones que se entrelazan entre las fuentes teóricas revisadas y la experiencia personal como bailarina de Hip Hop con más de tres años y medio de trayectoria.

En primer lugar, se identificó que el Hip Hop funciona como un lenguaje expresivo que resignifica la relación del cuerpo con la historia. Este origen continúa manifestándose en las prácticas actuales: cada paso ya sea un groove, un popping, un wave o un bounce tiene un trasfondo que vincula cuerpo, memoria y entorno.

Un segundo hallazgo relevante es que el Hip Hop, en su dimensión dancística, favorece procesos identitarios profundos. La experiencia personal

incluida en este estudio confirma que la danza hiphopera ofrece una fuerte sensación de libertad, pertenencia y autenticidad.

Otro hallazgo importante fue reconocer la figura del enseñanza-aprendizaje dentro de la danza Hip Hop como un acto formativo y emocional. La presencia de un maestro o maestra que brinda seguridad, herramientas técnicas y conocimientos teóricos constituye un pilar identitario.

Finalmente, el análisis reveló que el Hip Hop crea espacios comunitarios afectivos, especialmente visibles en competencias. Aunque existan dinámicas de rivalidad, prevalece un sentido de hermandad: compartir, celebrar, apoyar, reconocer.

Conclusión

El Hip Hop comprendido desde un enfoque dancístico, es un fenómeno cultural que trasciende ampliamente la noción de estilo de baile para constituirse como un sistema complejo de significados históricamente contruidos y corporalmente transmitidos.

En primer lugar, se concluye que la danza Hip Hop es un dispositivo de identidad, donde el cuerpo se convierte en un espacio de expresión auténtica y autodeterminación.

En segundo lugar, esta investigación evidencia que el Hip Hop posee una carga simbólica ligada a la resistencia, la creatividad y la construcción colectiva.

Una tercera conclusión apunta a que el Hip Hop es un proceso de intercambio cultural transversal, donde estilos, países, generaciones y comunidades dialogan entre sí.

Las líneas para futuras reflexiones sobre este tema pueden abrir rutas de análisis más

amplias y profundas. Sería valioso profundizar en el papel que desempeña el Hip Hop en la salud mental y el bienestar emocional, considerando cómo el baile y la música funcionan como formas de desahogo, autocuidado y expresión afectiva entre los practicantes. Resulta pertinente explorar la dimensión filosófica del cuerpo dentro de la cultura urbana, entendiendo al cuerpo no solo como instrumento técnico, sino como un espacio simbólico donde se inscriben historias, resistencias y significados identitarios.

Otra línea importante reside en investigar el papel de las mujeres en el Hip Hop mexicano, rescatando sus aportaciones, desafíos y la manera en que han transformado la escena desde perspectivas diversas. Finalmente, también conviene analizar cómo las competencias de baile contribuyen a reforzar la comunidad y el sentido de pertenencia, pues estos eventos funcionan como espacios de encuentro, aprendizaje colectivo y validación cultural. Estas líneas, en conjunto, permiten ampliar la comprensión del Hip Hop como un fenómeno artístico, social y humano en constante evolución.

A partir del análisis realizado, el Hip Hop revela un impacto significativo en múltiples dimensiones humanas. En el plano ético, esta cultura urbana reafirma valores fundamentales como la autenticidad, la resistencia frente a la desigualdad y la expresión honesta del yo. Se coincide en que el Hip Hop surgió como una respuesta ética ante la marginalización; hoy, estos principios se preservan en la práctica dancística, donde el bailarín actúa desde el respeto, la disciplina y la responsabilidad hacia su comunidad. La ética del Hip Hop se manifiesta en la lealtad hacia los maestros, el apoyo mutuo en competencias y la valoración del cuerpo como instrumento de verdad.

El impacto social del Hip Hop se observa en su capacidad para crear comunidad. Las competencias, lejos de promover rivalidad negativa, generan espacios de apoyo, intercambio y crecimiento colectivo. En México se ha vuelto un entorno de profesionalización, pero sin perder su vocación comunitaria confirmando el sentido de hermandad y pertenencia que caracteriza a la danza.

Finalmente, en el aspecto educativo, el Hip Hop funciona como una pedagogía corporal que transforma a quienes lo practican. Enseña autoconocimiento, disciplina, manejo emocional, historia cultural y pensamiento crítico. La figura de tu primer maestro ejemplifica el impacto educativo directo: transmitir técnica, teoría y seguridad emocional. Además, aprender estilos de diferentes países amplía la visión intercultural del bailarín, fortaleciendo su formación artística integral. En conjunto, estas dimensiones muestran que el Hip Hop no solo es una práctica estética, sino un espacio ético, social y educativo que contribuye al desarrollo sensible, crítico y creativo de quienes lo habitan.

Fuentes de información:

- Cervantes, D. (2024). El hip-hop y la profesionalización en la Ciudad de México. *Revista de El Colegio de San Luis*, 14(28), 1-25. Recuperado de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-64422024000100108
- Chang, J. (2006). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Lavado, R. (2021). *Historia del rap: cultura hip hop y música de combate*. Madrid, España: Taurus.
- Ministerio de Cultura de la Nación (Argentina). (2021). La cultura Hip Hop gana protagonismo y se afianza como un canal de expresión. Recuperado de <https://www.cultura.gob.ar/la-cultura-hiphop-gana-protagonismo-y-se-afianza-como-un-canal-de-exp-10441/>
- Moser-Kindler, F. (2024). ¿Qué es el hip hop? Guía completa de historia del hip hop. Red Bull. Recuperado de <https://www.redbull.com/es-es/que-es-hip-hop-guia-historia>

GALERÍA EN MOVIMIENTO

Fotografía Octavio Romero































