

resDanza

A woman with long dark hair is posing in front of a large, dark, carved stone sculpture of a face. She is wearing a black sleeveless dress with a long, sheer skirt and a white feathered shawl draped over her shoulders. Her arms are raised, touching the sculpture, and her legs are spread wide in a dance pose. She is wearing white ballet flats. The background shows a body of water and hills under a bright sky.

resDanza #17
Agosto-diciembre 2022



UACH
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA



M.D. Luis Alfonso Rivera Campos

Rector

C.P. Jesús Ignacio Rodríguez Bejarano

Secretario General

Dra. Ruth Del Carmen Grajeda González

Directora de Extensión y Difusión Cultural

M.A. Martha Lorena Mier Calderón

Directora Académica

Dr. Luis Carlos Hinojos Gallardo

Director de Investigación y Posgrado

Dra. Myriam Victoria Hernández Acosta

Directora de Planeación y Desarrollo Institucional

Lic. Alberto Eloy Espino Dickens

Director Administrativo

M.A. Jesús Xavier Venegas Aragonés

Director

M.A. Hugo Fernando de León Flores

Secretario Académico

M.A.P. Carolina María Aguirre Prado

Secretaria Administrativa

M.A. Evelyn Rocío Girón Velázquez

Secretaria de Investigación y Posgrado

M.A. Marcia Pamela Martínez Navarro

Secretaria de Extensión y Difusión

M.A. Miguel Hernández Andrade

Secretario de Planeación

Tercera llamada

Estimados lectores y comunidad artística:

Nos complace presentar la edición número 17 de resDanza, un volumen que se sumerge en las raíces de la modernidad y, al mismo tiempo, celebra la vitalidad de nuestras tradiciones locales. Como revista de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, nuestra misión sigue siendo ofrecer un espacio donde la teoría y la práctica dancística converjan para enriquecer nuestra visión del cuerpo en escena.

En esta entrega, el contenido transita desde la ruptura estética en el viejo continente hasta el latido constante de nuestro folklore, recordándonos que la danza es, ante todo, un lenguaje de identidad

A través de estos textos, invitamos a nuestra comunidad académica y al público general a reflexionar sobre cómo el pasado europeo y nuestra herencia regional se entrelazan para dar forma a los bailarines del presente. Agradecemos a los colaboradores por su rigor y pasión en cada línea.

¡Disfruten de la lectura y del baile!

resDanza

Comité Directivo
Universidad Autónoma de Chihuahua.
Gabriela Ruiz González
Blanca Laura Lee
Yeny Avila García

Comité Académico
Universidad Autónoma de Chihuahua.
Ruth Mora Ordoñez
Rubén Abraham Quintero Gómez

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.

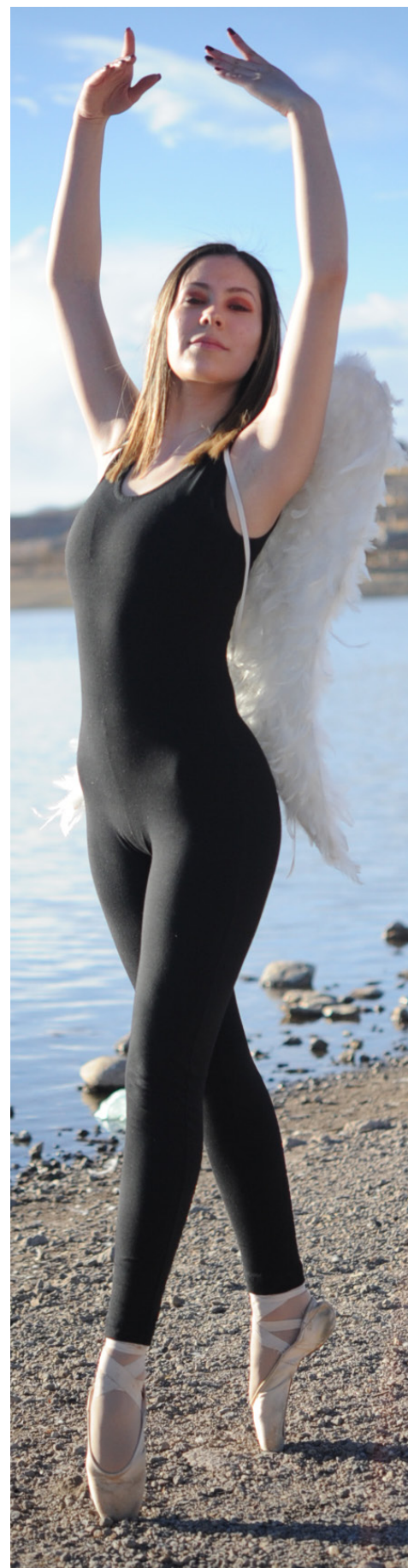
Comité Editorial Internacional
Lucrecia Aquino, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
Dolores Madrid Vivar, Universidad de Málaga, España.
Jorge Zuzulich, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
Martin Aiello, Universidad de Palermo, Argentina.
Marcelo Isse Moyano, Universidad 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.
Marilyn 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 17, es una publicación semestral agosto diciembre 2022, 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: agosto del 2022. 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. (Peso total del archivo 23.4 MB)



ÍNDICE

Precursores y pioneros de la danza moderna en Europa Simplificación del libro Danza moderna y contemporánea (1988) de Guillermo Márquez. Gabriela Ruiz González Yeny Ávila García	7
--	----------

¡A bailar la polka! Rubén Abraham Quintero Gómez	12
--	-----------

El cuerpo, color y vestuario como identidad y extensión de una obra Ana Ximena Rodarte Salas	16
--	-----------

Día Internacional de la Danza Nota periodística: Lilian Irigoyen Baeza	21
--	-----------

GALERÍA EN MOVIMIENTO	23
------------------------------	-----------

Precursores y pioneros de la danza moderna en Europa

Simplificación del libro Danza moderna y contemporánea (1988) de Guillermo Márquez.

Gabriela Ruiz González

Yeny Ávila García

La danza moderna surge como una expresión de conciencia, sin los rigores de la danza clásica la cual, hasta entonces, habría sido la verdadera danza; se utiliza el cuerpo humano para dar una nueva visión y sentido a los gestos y a la realidad de la vida cotidiana; aun siendo fuertemente criticada e incluso repudiada, la danza moderna y sus danzarines encontraron el vocabulario danzario correcto, eliminando lo que pudiese distraer la atención y se centraron en la expresión corporal. Las figuras más conocidas como grandes precursores de la danza moderna trabajaron independientemente, sin tener relación entre sí, desarrollando ideas y criterios, relacionados directa o indirectamente con la danza.

Guillermo Márquez en su libro Danza moderna y contemporánea (1988) menciona como figuras principales en Europa a Francois Delsarte, Emile Jaques Dalcroze, Rudolf von Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss.

Precursores: Francois Delsarte (1811-1871) – Emile Jaques Dalcroze (1865-1950)

El trabajo de Francois Delsarte se vincula con estudios realizados sobre el gesto humano y la expresión para el actor teatral. “Lo primero que llamó su atención fue la relación que existía entre la voz, el gesto y la emoción interior” (Márquez, p.11). Estudió detenidamente a todo tipo de personas llegando a la conclusión de que, cada emoción o imagen cerebral tienen un movimiento físico

determinado, principio conocido como Ley de la Correspondencia que postula y busca una perfecta armonía entre la relación físico, mental y espiritual; estudio que estaría en estrecha correspondencia con el posterior desarrollo de la danza moderna dado que sus principios fueron asimilados y aplicados a sucesivas generaciones de bailarines. Otro de sus principios es la Ley de Elevación, que hace referencia al movimiento que progresa desde una posición fetal hasta el despliegue total de pie con brazos extendidos y otorga el protagonismo del suelo como verdadero lugar de contacto con el cuerpo. Quizá la más desarrollada sería la Ley del Movimiento armonioso en la que distingue tres principales tipos de movimientos:

1. Oposiciones; cuando una o varias partes del cuerpo se mueven y otros segmentos del cuerpo realizan movimientos opuestos. 2. Paralelismos; cuando las partes del cuerpo se mueven al mismo tiempo y dirección. y 3. Sucesiones; movimientos fluidos que parten del centro del torso hacia los miembros superiores del cuerpo.

En cuanto a dinámica del movimiento menciona tres formas: 1. Ritmo. Lento, moderado, acelerado, 2. Inflexión. Formas y direcciones de movimientos circulares, directos o quebrados, y 3. Armonía (Márquez, 1988).

Por su parte, Dalcroze desarrolla un sistema llamado Euritmia en el que establece un equilibrio de interrelación entre la música y el

movimiento corporal y analiza el movimiento del cuerpo a partir de su sentido rítmico. Es decir, la música y sus distintos ritmos provoca en el cerebro sensaciones que causaban movimientos físicos expresivos, "Su sistema planteó, sin que fuese su objetivo, el surgimiento de la danza a partir de la música" (Márquez, p.14).

El delsartismo llegó a la danza en parte por Isadora Duncan y Ted Shawn, mientras que las ideas de Dalcroze fueron exploradas por parte de Nijinski y Mary Wigman.

De Rudolf von Laban (1879-1958) y el expresionismo alemán en la danza moderna: Mary Wigman (1886-1973) - Kurt Jooss (1901-1979)

Uno de los aportadores más importantes de Europa fue Rudolf von Laban, quien desarrolla su trabajo en Alemania alrededor de la Segunda Guerra Mundial, y que de alguna manera influyó en todas las manifestaciones de danza moderna como un fiel experimentador de movimientos.

Logró establecer una teoría coherente y ordenada basada en la similitud de las leyes de movimiento en todas las actividades de la vida. "Su sistema se llamó coréutica y su objetivo principal consistía en darle al bailarín un sentido exacto del espacio donde se mueve y a la vez al coreógrafo, un sentido de los grupos que invaden ese espacio" (Márquez, p.16). El movimiento de acuerdo a Laban, podía considerarse desde aspectos como el tiempo, peso, espacio, flujo y energía. Dichos aspectos, producían una combinación de factores que daban lugar a determinadas formas y movimientos. De esta manera, se planteó ocho acciones básicas de esfuerzo que ocuparon un lugar importante en la danza moderna (Márquez, 1988).

También establece diferencias entre los distintos tipos de bailarines: el bailarín alto y delgado para el que los movimientos livianos y grandes

extensiones eran favorables, el bailarín medio al que le son afines los movimientos terrestres y aéreos, y el bailarín bajo de movimientos folclóricos, terrestres y primitivos. Otra de sus teorías fue respecto a la creación coreográfica que divide en tres etapas: etapa de exploración, vinculada a la improvisación; etapa de experiencias, donde intervienen las experiencias físicas acumuladas del bailarín y por último la etapa de repetición o fijación. Todo esto con la intención de buscar formas personales tras una interpretación y búsqueda interna muy propia, bajo la perspectiva de la libertad, en movimientos no específicos, donde cada cultura y cada artista pueden aportar cosas nuevas (Márquez, 1988).

Con dos de los aspectos fundamentales, el movimiento y el espacio, Laban crea el Icosaedro, el cual establece la relación cambiante del bailarín con respecto al espacio. Formado por veinte triángulos equiláteros que se encuentran en doce vértices, permite a los estudiantes tener una visión precisa de los puntos del espacio desde donde se mueven y hacia donde se mueven (Márquez, 1988).

Otro aporte esencial es la llamada Labanotación, un sistema de notación danzaría, quizás el más preciso y complejo, de difícil elaboración y de lectura interpretativa que aún es utilizado. La coreografía utiliza arreglos espaciales, movimientos en el espacio, trayectorias, dinámicas, procesos de adaptabilidad, volumen y fuerzas que nos estabilizan y nos movilizan.

El trabajo de Laban fue estudiado y desarrollado por Kurt Jooss y por Mary Wigman.

Mary Wigman quien fué directamente influenciada por Dalcroze, asimiló plenamente sus enseñanzas y las incorporó orgánicamente a sus ideas y experiencias en la danza. Al vivir directamente las consecuencias y el caos que existía en Alemania, en un periodo nazista, reflejó esta tragedia en

sus danzas; por medio de la deformación, de lo feo, de lo grotesco convirtiéndose en una gran exponente de la Danza Expresionista Alemana. Dedicada a denunciar la realidad que la rodeaba, desarrolla cuatro aspectos básicos en sus danzas; el expresionismo, el espacio, danza sin música y el principio de tensión-relajación (Márquez, 1988).

Su danza se caracterizó por una expresión extremadamente trágica, que proporcionaba vida, fuerza, sentido a la forma, de temáticas relacionadas con la muerte y el sacrificio; toda una manifestación sincera y vibrante del tormento que la rodeó. Gustaba de movimientos en el nivel bajo y aparecía en el escenario fuerte, poderosa, fea y rígida. Fue una de las primeras coreógrafas en realizar danzas en completo silencio, usando sólo el cuerpo del bailarín para producir sonidos y ritmos. Su obra está vinculada al principio de tensión-relajación, basado en la respiración, la cual sería el punto de partida para propiciar y controlar el movimiento del cuerpo en un espacio asimilado ya que para Wigman el propio bailarín es quien crea el espacio y este nunca es limitado.

En un nivel estrictamente técnico considera que la respiración es la fuente de todo movimiento, mientras que el tórax y la pelvis son el centro del mismo. Una de las características más importantes en sus presentaciones coreográficas era su estilo agresivo e intenso con acciones extras como chasquidos, golpes, exclamaciones y detalles de tipo sonoro; también utilizó las máscaras para acentuar en sus danzas aspectos pavorosos, y más tarde sólo se convertirían en rostros artificiales, impersonales y de significación universal. Su objetivo principal siempre fue hacer brotar la danza de los impulsos más profundos del ser humano, sin la necesidad de crear una técnica codificada de movimientos, una de las razones por la cual probablemente

sus métodos no fueron aplicados posteriormente (Márquez, 1988).

Personaje importante de este periodo también fue Kurt Jooss, quien definió su vocación por la danza y se unió a Laban. Nombrado primer bailarín y asistente de su maestro, Jooss con una formación en música, danza y teatro, encaminó su trabajo a enseñar danza y todas las artes escénicas. Logró poner el ritmo y el diseño en función de una idea dramática central y destacó por mezclar conscientemente el arte de la danza y el teatro (Márquez, 1988).

El estilo de Jooss tenía una sólida base en el ballet, combinado con los nuevos movimientos para expresar las ideas contemporáneas. Utilizó máscaras, la mímica y motivó a sus bailarines, al igual que Wigman, a buscar la expresión profunda y verdadera en el movimiento. Su estilo conocido como esencialismo vinculaba la realidad mediante imágenes fuertes, vigorosas y el gesto social (Márquez, 1988).

En conclusión, el legado de estos precursores no solo reside en la creación de nuevas técnicas, sino en la legitimación de la danza como un vehículo de introspección y crítica social. Mientras Delsarte y Dalcroze sentaron las bases de la conexión mente-cuerpo y la musicalidad interna, Laban, Wigman y Jooss expandieron estas fronteras hacia la edificación del espacio y la crudeza de la experiencia humana. La danza se convirtió en un lenguaje universal capaz de traducir los impulsos más profundos del ser. Estos pioneros, trabajando a menudo en aislamiento, pero unidos por la misma urgencia expresiva, dotaron a las generaciones posteriores de un vocabulario infinito.

La danza moderna se consolidó como el resultado de una ruptura necesaria. La integración de la ciencia del movimiento de Laban, la rítmica

de Dalcroze y la intensidad emocional de la escuela alemana transformaron el escenario en un espacio de revelación humana. Estos precursores no solo cambiaron la forma en que los bailarines se mueven, sino la forma en que el mundo comprende el movimiento: ya no como un adorno, sino como la expresión más pura y visceral de la realidad cotidiana.

Fuentes de información:

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

¡A bailar la polka!

Compendio del libro De punta y talón, La música norteña en Tamaulipas de Francisco Ramos Aguirre (2013)

Rubén Abraham Quintero Gómez

Al finalizar la lucha de Independencia, los bailes se convirtieron en una de las principales distracciones entre los sectores militares, intelectuales, mineros, propietarios de textiles y comerciantes extranjeros, quienes en esa época buscaban alianzas para establecer tratos mercantiles en México. Los bailes se vinculaban políticamente para lograr crecimientos entre la élite. Los conciertos y las cenas creaban espacios de protocolo para unir alianzas políticas, comerciales y matrimoniales. Cuando el ejército francés llegaba a las fiestas daba cierto significado de fuerza, lo que se convirtió en un factor esencial para que la polka y otros ritmos adquirieran su carta de naturalización en México.

Lo más influyente para su desarrollo entre las masas populares fue sin lugar a dudas la presencia de bandas militares que se dispersaron por todas las regiones del territorio nacional. Los integrantes no solo aportaron y compartieron sus saberes musicales, de igual manera, dieron a conocer nuevos instrumentos que despertaron el interés de los ejecutantes mexicanos. A todo esto, se suma el gusto por el baile entre oficiales y jefes políticos, tanto del bando conservador como liberal.

En las principales ciudades controladas por las milicias al servicio de Maximiliano, se celebraban bailes en honor a los oficiales franceses para festejar sus triunfos, mientras que los anfitriones aprovechaban la oportunidad para que sus hijas casaderas establecieran contacto con apuestos militares y, en el mejor de los casos, contrajeran matrimonio. En las plazas públicas, kioscos y

alamedas se ofrecían conciertos y serenatas a la luz de la luna, mientras que en los teatros los artistas profesionales interpretaban piezas que lograban presencia en esa época.

Una de ellas era "La Paloma" de Sebastián Iradier, cantada por Concha Méndez, quien cobró fama entre la corte imperial. En julio de 1863, varios oficiales franceses organizaron en la Ciudad de México un baile que llamó la atención de los cronistas. Su convocatoria tenía como propósito legitimar el triunfo del Imperio de Maximiliano.

La influencia musical de los franceses perduró en México aún después de su salida del país en 1867. Una de las figuras relevantes de esta época era Aniceto Ortega: médico, político, pianista y compositor musical, quien se movía en una camarilla intelectual a la que pertenecían: Manuel Carpio, Guillermo Prieto, José María Torne, Mariano Otero, entre otros. Miembro de la Sociedad Filarmónica de México, compuso las marchas Zaragoza y Republicana con elementos patrióticos que las hicieron prevalecer en ceremonias solemnes desde el gobierno de Juárez hasta la administración de general Porfirio Díaz.

Al triunfar los juaristas, en 1867, la Marcha Republicana fue interpretada en el Gran Teatro Nacional por una orquesta, una banda y diez pianos a cuarenta manos. De su autoría destaca la pieza "Victoria", clasificada por Francisco Alvarado Pier en el rango de la polka marcial. Los compositores de la primera mitad del siglo XIX, dice la investigadora Yolanda Moreno Rivas, "captaron los estilos predominantes en Europa de un modo muy inseguro, extrayendo de ellos lo más obvio y fácil: el valor melódico".

Las danzas que llegaron a México eran: el vals, polka, mazurca, polonesa, danza habanera y shotis. La manera como se bailaba la polka en

salones y amplias residencias coloniales a partir de la primera mitad del siglo XIX era en cuadrillas y portando elegante vestimenta. Las tertulias se organizaban periódicamente y consistían en reuniones para intercambiar noticias sobre temas de moda. Los dueños de las casas, ofrecían bocadillos y vinos generosos. El platillo fuerte era el baile por parejas abrazadas.

Por la afirmación sobre el estilo del baile y la referencia del estado de Texas, se infiere sobre la habilidad de los anglosajones para invadir territorios mexicanos.

Otra muestra del proceso de mexicanización de la polka la consigna el mismo escritor republicano, activo observador de la vida cotidiana y costumbrismo mexicano en la segunda mitad del siglo XIX. Prieto dejó un registro no sólo para recrear muchos sucesos, sino también para construir el conocimiento del pasado. Precisamente en sus Memorias consigna la crónica de la vida social en la capital del país, en este caso un baile lo bailaban en cuadrillas, después variaron las figuras y hubo persas, griegas y mexicanas. Las cuadrillas eran bailes de «cuadros» es decir, que se bailaban entre dos y cuatro parejas y se realizaban muy diferentes figuras, algunas de ellas ya establecidas. La música variaba con frecuencia y eran ejecutadas con poleas, ya que se utilizaban varios trozos musicales donde variaban los ritmos y obligaban a los bailadores a emplear el paso de polka cuando ese ritmo era ejecutado por los músicos.

Este tipo de conciertos que se repetían en las ciudades del norte del país ayudaban a matizar un poco las relaciones entre la sociedad civil y el ejército invasor. Por ejemplo, en uno de los programas se incluye el allegro militar: “La Toma de Oaxaca”, “El Bravo” y la redova “La Sultana”; mientras que del repertorio de polkas destacan:

“Adiós a la Francia”, “El Recuerdo”, “La Partida”, entre otras.

Uno de los personajes más bailadores que dejó recuerdos en muchas fiestas de la provincia mexicana y en la propia capital de la república, Louis Georges, a quien Meyer describe como un militar controvertido y temerario: Su verdadero triunfo empieza con las primeras notas de la polka. No es uno de esos dandis que arrastran los pies, no es un esnob que llega tarde para salir antes del momento mágico de la mazurca. Se retira rojo, agotado, después de la última danza. Baila con las ricas y las más hermosas.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el registro de bailes era abundante en ilustraciones y crónicas. Guillermo Prieto documenta en sus artículos el ritual para organizar y ejecutar este entretenimiento cotidiano. El baile de compadres tradicionalmente se realizaba a principios de enero en alguna residencia, donde se reunían las familias con sus hijos e hijas casaderas. Por separado sustraían una papeleta de diferentes urnas, donde indicaba el nombre de la pareja para el baile. Si no eran de mutua satisfacción, la rifa se repetía hasta encontrar la pareja ideal, luego pasaban al centro de la sala donde se les brindaba un aplauso. Al día siguiente los padres se hacían cargo de los gastos y organización del festejo, mientras que las comadres decidían los colores de vestidos para la próxima fiesta y ensayaban algunas polkas con las que deleitarían a la concurrencia.

A través de estas crónicas y registros, queda claro que la música de salón del siglo XIX fue el escenario donde se negociaron alianzas, matrimonios y victorias políticas. La herencia francesa y europea, lejos de desvanecerse con la retirada de las tropas, se transformó en manos de importantes compositores como de la propia gente

en las plazas. Así, el paso de polka dejó de ser un rastro de la invasión para convertirse en el latido de una nueva cultura popular que comenzaba a reconocerse a sí misma en el sonido del acordeón y el rigor del baile.

Fuentes de información:

- Cowell, Mary-Jean. (2013). Michio Ito. <http://www.michioito.org/>
- Dallal, Alberto. (2013). La danza moderna en México. Instituto de Investigaciones Estéticas. INBA. <https://materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf4/artes-l-dallal-danza.pdf>
- INBAL (2021). Luis Fandiño. Transformador de la danza contemporánea mexicana. <https://inba.gob.mx/prensa/15879/luis-fandino-transformador-de-la-danza-contemporanea-mexicana>
- Ortiz Vázquez, Celia Susana. (2015). "Historia de la danza en México a partir del Porfiriato". <https://arte86tv.wordpress.com/2015/05/09/436/>
- Morales, Ana y Sandoval Ana. (2014). Símbolos nacionalistas: la danza folklórica como búsqueda de la identidad mexicana. Repositorio de investigación y educación artísticas del Insittuo Nacional de Bellas Artes. Escuela Nacional Nellie y Gloria Campobello. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/492/4/352edfotesnac01.pdf>
- Ruiz González, Gabriela. (2014). Historia de la danza moderna y contemporánea: técnicas y nuevas tendencias. Trabajo de producción para obtener el título de Maestro en Artes. Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Tortajada Quiroz, Margarita. (2001). Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica. Repostorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. México. D.F. CENIDI danza. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/335>

El cuerpo, color y vestuario como identidad y extensión de una obra

Ana Ximena Rodarte Salas

Resumen

Este proyecto de investigación analiza el cuerpo, el color y el vestuario como elementos fundamentales en la construcción de identidad y como extensiones significativas dentro de una obra. Desde una perspectiva documental, se examina cómo el cuerpo del intérprete funciona como soporte expresivo y simbólico; cómo el color es un lenguaje visual capaz de transmitir emociones y significados culturales; y cómo el vestuario actúa como una extensión del cuerpo que transforma la identidad escénica.

El estudio integra enfoques provenientes de los estudios del cuerpo, la teoría del color, la semiótica y la danza, con el fin de comprender la manera en que estos elementos interactúan para transmitir la estética, el discurso y la identidad de una obra.

Introducción

La identidad en el contexto de la danza se refiere a la constitución de un sujeto o una obra, no solo desde su técnica y forma de moverse, sino también a través de los significados que se construyen y comunican a través del movimiento. En la danza la identidad es dinámica y se negocia constantemente en la interacción entre los cuerpos en escena, los discursos sociales y la historia de los intérpretes, la identidad es un proceso de identificación, de constante reelaboración frente a la multiplicidad de influencias culturales y sociales que configuran a los individuos y a las obras en su contexto (Sánchez, 2002).

El color es un recurso fundamental en la



danza, no solo como un estímulo visual, sino como un signo cargado de emociones y significados. El color tiene una influencia emocional y psicológica directa sobre el espectador, y que, en el contexto de la danza, el uso del color en el vestuario, la iluminación y el espacio puede alterar la percepción de la obra y amplificar sus mensajes. El color no es solo decorativo; se convierte en un código visual que señala estados de ánimo, tensiones o cambios, creando atmósferas que acompañan y matizan la narrativa corporal. En este sentido, lo visual no es simplemente una capa superficial, la visualidad organiza la información y genera significados. La imagen escénica, compuesta por el movimiento del cuerpo, la luz y el color, se convierte en un todo que el espectador interpreta. Cada imagen en la danza es una síntesis que transmite una idea o emoción en un instante determinado (Heller, 2008).

La obra de danza es mucho más que un conjunto de movimientos coreografiados; es un acontecimiento donde se cruzan múltiples dimensiones de significado y de experiencia, la obra se define por su estructura interna, sus códigos visuales y su capacidad de generar un encuentro entre el intérprete y el espectador. La esencia de una obra, por su parte, se refiere a su núcleo profundo e intangible, aquello que unifica todas sus partes y da coherencia al discurso escénico (López, 2019).

Contextualización y análisis

Comprender el significado de los usos de diferentes elementos que construyen una obra dancística como el cuerpo, el color y el vestuario se constituye como una oportunidad para comprender el énfasis que aportan en la intensión expresiva. Entendiendo que en mediante ellos, se encuentra la identidad y la esencia de una obra pues generan el impacto visual, emocional y sensitivo.

Las imágenes dancísticas se conforman con el movimiento y las herramientas del lenguaje visual,

principalmente el color, la forma y el espacio, cuyo conjunto se ordena en composiciones abiertas a una libre interpretación.

Una obra dancística es una producción compleja de movimiento, imágenes y narrativa; los elementos visuales y corporales influyen en la construcción de simbología/significado dentro de una pieza dancística.

... la danza, viéndola como un arte integral, que incluye los elementos de diseño como parte de su discurso y no solamente como un accesorio o herramienta independiente. En la danza se involucran estímulos auditivos y visuales y se transmiten mensajes tanto con los cuerpos en movimiento, como con el color y la luz. De la misma manera la escenografía y la iluminación crean atmósferas. (López, 2019, p. 2)

La danza involucra una jerarquía de estímulos donde lo visual y lo auditivo no solo acompañan, sino que guían la interpretación del espectador. El color y la luz no solo permiten la visibilidad, sino que transmiten mensajes específicos, el espectador no observa solo cuerpos, sino que se sumerge en un ambiente donde la temperatura del color y las texturas del vestuario definen en sí todo el espacio.

De acuerdo a la psicología del color Eva Heller (2008) puntualiza que colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento. El simbolismo psicológico y la tradición histórica permiten explicar por qué esto es así. El significado de los colores puede variar dependiendo incluso de una región a otra pues la forma de pensar, el contexto histórico y cultural de cómo ha ido evolucionando el uso de color en cada zona geográfica es diferente.

El color es más que un fenómeno óptico y

que un medio técnico, Los teóricos de los colores distinguen entre colores primarios rojo, amarillo y azul, colores secundarios verde, anaranjado y violeta y mezclas subordinadas, como rosa, gris o marrón. También discuten sobre si el blanco y el negro son verdaderos colores, y generalmente ignoran el dorado y el plateado, aunque, en un sentido psicológico, cada uno de estos trece colores es un color independiente que no puede sustituirse por ningún otro, y todos presentan la misma importancia. (Heller, 2008, p.18)

Lo que la autora propone es que el color en el escenario no es una sugerencia estética, sino un imperativo psicológico. Transforma la percepción del color en la danza, pasa de ser un elemento decorativo, pasa a ser un código preinstalado en la mente del público. Su enfoque permite entender que el vestuario no inventa significados, sino que activa asociaciones que el espectador ya posee.

Al integrar la perspectiva de Heller (2008), comprendemos que el diálogo entre el espectáculo y el público se basa en un lenguaje de colores que no es accidental. Si, como afirma López (2019), el vestuario potencia el discurso escénico, es porque utiliza estas asociaciones universales y culturales para generar una atmósfera emocional inmediata.

El cuerpo en la escena es considerado el primer instrumento de expresión y comunicación. Se plantea que el cuerpo escénico es un medio de comunicación latente que manifiesta usando como referentes elementos esenciales como la paralingüística, la kinésica y la proxémica, así como la conciencia del cuerpo como hecho escénico, como producción de significado y como conciencia de la expresión; dando la capacidad de mostrar un cuerpo presente, habitado y sentido (Jiménez, 2023).

Esta propuesta sitúa al intérprete no como un mero ejecutor de movimientos, sino como un medio de comunicación latente. Bajo esta

premisa, el cuerpo en la danza no solo está en el escenario, sino que manifiesta significados a través de un sistema de códigos complejos. Esto implica que cada decisión sobre el aspecto físico del bailarín es una decisión semántica. El cuerpo en escena es aquel que es consciente de que su sola presencia, vestida de una forma determinada, ya está comunicando una carga emocional antes de empezar a moverse.

El cuerpo en sí mismo es una imagen y junto con el diseño escénico crean un diálogo entre el espectáculo y su público. Para la danza el cuerpo es el primer vehículo de expresión, pero no se presenta como único, sino que el color y el vestuario lo complementan, potenciando la capacidad de comunicar el discurso escénico. Estos tres elementos interactúan funcionando como un todo y siendo también una extensión del intérprete y un medio que construye el discurso visual y emocional para el público (López, 2019).

Aunque el cuerpo es el origen de la expresión, se enfatiza que este no es autosuficiente para la comunicación compleja. El vestuario y el color no son complementos externos, se convierten en potenciadores.

Siguiendo la línea de López (2019), el cuerpo debe entenderse como una imagen integral donde el diseño escénico no es accesorio. Esta visión propone que la capacidad de comunicar el discurso no recae solo en la técnica física, sino en cómo el color y el vestuario funcionan como una extensión del intérprete. Como resultado, se crea un todo orgánico que construye una narrativa emocional inmediata para el público, permitiendo que el cuerpo que menciona Jiménez (2023) trascienda la escena y conecte con la sensibilidad del espectador.

El cuerpo en la danza contemporánea no es solo un instrumento de movimiento, sino un cuerpo cultural, que encarna historia, memoria y

subjetividad, el cuerpo en la danza se convierte en un medio para la creación de identidad y para la transmisión de significados profundos que van más allá de las palabras. El cuerpo es el espacio donde se despliegan las tensiones emocionales, políticas y sociales, convirtiéndose en un signo que puede ser interpretado por el espectador (Islas, 2001).

La autora sugiere que para que la transmisión de significados profundos ocurra más allá de las palabras, todos los elementos deben trabajar para que el espectador pueda leer esas tensiones políticas o sociales en el cuerpo presente. Si el cuerpo es un medio para la creación de identidad, entonces el vestuario es la frontera donde esa identidad se encuentra con la mirada del otro, utilizando el color para articular las tensiones que el movimiento por sí solo no alcanza a nombrar.

Conclusión

A lo largo de este estudio, se ha demostrado que la obra dancística trasciende la ejecución técnica para constituirse como un fenómeno comunicativo integral. La interacción entre el cuerpo, el color y el vestuario no debe entenderse como una suma de elementos independientes, sino como una sinergia semántica donde cada componente potencia la capacidad narrativa del otro.

El cuerpo del intérprete se reafirma como un cuerpo cultural. No es un lienzo vacío, sino un soporte cargado de memoria y subjetividad que, al ser habitado y sentido, se transforma en el vehículo primordial de la identidad. Sin embargo, esta identidad no se completa de forma aislada; requiere de la visualidad para organizar la información y generar un encuentro genuino con el espectador.

En este proceso, el color emerge como el imperativo psicológico que guía la interpretación emocional del público. Al dejar de ser un recurso ornamental, el color se convierte en un código que articula tensiones sociales y políticas, permitiendo

que la obra sea leída más allá del mero movimiento. El vestuario, por su parte, se consolida como la frontera física y simbólica de esta identidad: una extensión del intérprete que materializa el discurso escénico y da coherencia al núcleo profundo de la pieza.

Finalmente, se concluye que la excelencia de una obra dancística radica en la armonía de su jerarquía de estímulos. Cuando el movimiento, la luz y la indumentaria se fusionan, el cuerpo trasciende la escena para conectar con la sensibilidad del espectador. La imagen dancística es, en última instancia, una síntesis de significados donde el diseño escénico es tan coreográfico como el movimiento mismo, y donde el color es el lenguaje silencioso que permite nombrar lo intangible.

Fuentes de información:

- Heller, E. (2008). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Gustavo Gili. https://ia601202.us.archive.org/30/items/psicologiadelcolor_201907/Psicologia-del-Color.pdf
- Islas, H. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. CONACULTA-INBA.
- Jiménez Draguicevic, P. S. (2023). El cuerpo en escena y sus significaciones. En M. T. Olalde Ramos, C. Frago Susunaga, O. Frago Susunaga, & C. Córdoba Flores (Coords.), *Interacciones semióticas entre el diseño, el arte y la cultura* (pp. 232-242). Universidad Autónoma Metropolitana. <https://doi.org/10.24275/uama.7048.10077>
- López Sánchez, L. D. C. (2019). *La imagen dancística: Análisis del lenguaje visual en la danza contemporánea del siglo XXI* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana]. Repositorio Institucional UAM.
- Sánchez, J. A. (2002). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre artes escénicas de las vanguardias*. Akal.

Día Internacional de la Danza

Nota periodística: Lilian Irigoyen Baeza

El pasado viernes 29 de abril volvimos a bailar, ya que celebramos el Día Internacional de la Danza en la Facultad de Artes de la UACH; iniciamos las actividades a las 8:30 con la conferencia magistral Antropología de la Danza Rarámuri con el Dr. Carlo Bonfiglioli, a la cual nos enlazamos de manera virtual desde el Teatro de Cámara de la facultad, en conjunto con la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Al terminar, el secretario académico, Juan Carlos Delgado dirigió un mensaje a los alumnos y docentes presentes en el que dio la bienvenida a la presencialidad así como el inicio a la celebración. Por su parte, la maestra Laura Lee, compartió el mensaje oficial del Día Internacional de la Danza a cargo de la bailarina surcoreana y Kang Sue-Jin en esta ocasión, quien mencionó el ballet de Giselle, estrenado durante la pandemia de la peste negra, en relación a situación actual del mundo y nos recordó la presencia del amor más allá de la muerte.

Después pudimos disfrutar de la charla “Movimiento Alquímico”, con Sara Tolosa y Irasema Serrano, quienes compartieron su trabajo en COSA (Cuerpos Orbitando en Sistemas Artísticos) a través de la introspección nacional, un estudio en los 32 estados del país para generar un registro y mapeo de experiencias sensibles, además de algunas reflexiones sobre la danza y la importancia de encontrar el movimiento personal, originadas en sus experiencias personales.

Por la tarde tomaron lugar las presentaciones de danza; primero, en el patio central de la FA se presentó el programa de folclor,

que inició con la Compañía de Danza Folclórica de la Uach, presentando variados cuadros de polkas tradicionales del estado de Chihuahua como Santa Rita, La Licha, Chihuahua Alegre y Mi Compadre Juan.

El Centro Comunitario Dale nos acompañó con un grupo conformado por niñas y niños que bailaron con cuadros como La Bruja y la Bamba del estado de Veracruz. Y, para finalizar, las alumnas de octavo y décimo semestre de la Licenciatura en Danza con salida de Folclor nos deleitaron con Comunción de estilos 4.0 post folklor, de viaje con Lila: El relámpago y El Mezcalito.

En el Teatro de Cámara de la Facultad de Artes continuamos la celebración con la participación de la academia Danssa Studio 12, representada por un trío infantil femenino con Clásicos del Rock. Después, los alumnos de octavo semestre de la Licenciatura en Danza bailaron la pieza afro contemporánea Sulkari con la adaptación coreográfica de Gabriela Ruiz. Las alumnas de décimo semestre de la Licenciatura con salida en Contemporáneo presentaron En Ciclo en dueto y Quila en trío, ambos con la coordinación de Gabriela Ruiz. Aflicción, coreografía de Gabriela Ruiz, fue la quinta pieza, presentada por Deimos Danza Contemporánea; y, finalmente, La Manzana presentó un fragmento de Soledad Compartida, coreografía de Rosario Gómez Galán.

Sin duda, la comunidad de danza de la Facultad de Artes disfrutó este Día Internacional de la Danza 2022 y esperamos con emoción la próxima edición.

GALERÍA EN MOVIMIENTO

**Fotografía Octavio Romero
Compañía de danza folclórica de la UACH
Rubén Abraham Quintero Gómez**

resDanza #17
Agosto-diciembre 2022 **23**















