

Izaguirre Ruíz, Juan Crisóstomo

La personalización en la historia de la danza en México: un límite en la construcción del conocimiento

V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales

16 al 18 de noviembre de 2016

Izaguirre Ruíz, J. (2016). La personalización en la historia de la danza en México: un límite en la construcción del conocimiento. V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 16 al 18 de noviembre de 2016, Mendoza, Argentina. Métodos, metodologías y nuevas epistemologías en las ciencias sociales: desafíos para el conocimiento profundo de Nuestra América. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8477/ev.8477.pdf

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

LA PERSONALIZACIÓN EN LA HISTORIA DE LA DANZA: UN LÍMITE EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO.

Juan Crisóstomo Izaguirre Ruíz
izaguirre.juan@gmail.com
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Universidad de Sonora

INTRODUCCIÓN

No nos encontramos, pues, frente al trabajo de un historiador frío
(si acaso existe un historiador frío,
que no se involucre en los hechos que investiga)

Jaime Labastida

En este trabajo se plantea una hipótesis consistente en que la personalización como recurso metodológico en la historia de la danza es, en términos de Bachelard (2013), un obstáculo para el conocimiento. Se entiende por “personalización” una tendencia académica a centrar la atención en la biografía de los protagonistas de la danza enfatizando sus actos individuales, como resultado de logros personales. Con base en un análisis bibliográfico sobre tres personajes de la danza en México durante el siglo XX, se observa una acentuación puesta en aspectos biográficos de los sujetos estudiados, sin que se descarte el estudio de su obra. La hipótesis de *la personalización como obstáculo epistemológico en la danza* desprende, en el ámbito de esta

investigación, dos líneas de reflexión. La primera consiste en que centrar la documentación y el estudio en la biografía de los personajes obedece a razones afectivas e ideológico-políticas, una actitud metodológica afín a la historiografía general de México; la segunda lleva al resultado de que promover la personalización como modelo de investigación tiene consecuencias para el estado y naturaleza del conocimiento histórico y teórico de la danza.

La estructura del texto está integrada por tres apartados. En el primero se esboza una caracterización general de la historiografía de la danza. Al ser una disciplina emergente, puesta en la necesidad de desarrollar un marco conceptual, se ha optado por recurrir a la historiografía general. Esto es comprensible si se asume que entre la historia de México y la historia de la danza en México existe una afinidad disciplinar “natural”. ¿Es la danza componente de una estructura más extensa y, por lo tanto, debe verse como un objeto de estudio en términos históricos, sociales y políticos siendo parte del Estado mexicano; o, en cambio, es un objeto ontológico autónomo cuyo estudio requiere un marco epistemológico específico? Esta pregunta doble ha surgido como parte de la reflexión en torno a la historiografía de la danza, pero sus eventuales respuestas deberán ser parte de posteriores trabajos.

En el segundo apartado se describen la afectividad e ideología política, como razones estructuralmente correlacionadas. Aparece que uno de los rasgos más claros de la historiografía de la danza es la construcción de personajes heroicos, como reflejo de lo que ocurre en la historiografía de México. Aquí se da seguimiento al proceso mediante el cual los historiadores presentan imágenes asombrosas respecto a las hazañas de los protagonistas de la danza. Se observa de qué manera esta idealización de los individuos está correlacionada con la intención ideológica del llamado a la unidad nacional aludiendo al panteón de los héroes de la Patria.

En el tercer apartado se describen tres casos que sintetizan la personalización como recurso metodológico en la historia de la danza. Los nombres de Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Gloria Contreras, integrados a la institución formada por cada una de ellas y al género de danza

correspondiente, son presentados como resultado de la visión historiográfica *personalista* de la danza. El análisis muestra el proceso mediante el cual el nombre y la personalidad de la artista son integrados por medio de un juego dialéctico a la institución dancística y ésta a los nombres. El resultado es la unidad monolítica entre el nombre, la institución y el género de danza respectivo.

Por último, en las conclusiones se formulan preguntas acerca de algunos fenómenos que permanecen ocultos sobre la danza en México, como consecuencia de la historia personalista. También se hace una valoración del análisis tradicional que se ha desarrollado enfatizando que la historia de la danza en México ha acumulado un *corpus* significativo en términos de información. Se sugiere que en la medida en que se descubra y reconozca la complejidad de la danza, como expresión social, siendo parte de los procesos históricos, entonces las acciones individuales podrán ser objeto de reflexión y luego ésta, a su vez, deberá ser elevada a la abstracción para aproximarse a un proceso teórico general.

CARACTERIZACIÓN DE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA DANZA EN MÉXICO

Para el desarrollo de una danza artística y profesional
se precisa del apoyo directo del Estado

Jaime Labastida

La historiografía de la danza en México es un reflejo del modelo disciplinar de la historia; pero esta reproducción no se ha limitado al plano de lo científico. En su construcción epistemológica la historia ha mantenido desde el momento de la Conquista un vínculo inherente con lo político¹. Con claridad desde las primeras

¹ La clásica *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, encabeza el *corpus* histórico-literario de un modelo en el que la crónica, como macrogénero de escritura, se impuso como soporte del interés político, económico y religioso. La relación expresada entre el súbdito-autor y el monarca-destinatario, atravesando la estructura política y militar en su conjunto, refleja en parte la naturaleza que marca a la Historia de/en México como disciplina científica.

décadas del siglo XIX, tras la guerra de Independencia en 1821, el desarrollo de la historia *en* México y la historia *de* México han mantenido una alianza orientada a la construcción del Estado mexicano. Aquí la construcción política², en términos de la Modernidad, y el desarrollo científico de la historia han estado ligados de manera transparente y recíproca (Crespo, 2009; Young, 2010; Brenes Tencio, 2010; Ramírez, 2010).

De esta alianza entre lo político y lo científico sobresale el concepto de héroe, así como los usos ideológico, político y artístico atribuidos al término. Del mismo modo en que la historia de México ha construido un panteón para los héroes de la Patria, como un mecanismo diseñado entre otras razones para llamar a la unidad nacional, la historia de la danza opera tales procesos de manera más o menos semejante, en relación con las comunidades dancísticas. Gracias al empleo de este recurso de heroificación, la historia de la danza mantiene una congruencia disciplinar con la historia y al mismo tiempo genera o reproduce su propio ámbito ideológico en relación con las comunidades afines.

En ambos planos historiográficos hay unidades de análisis que dan cuenta de este fenómeno. Miguel Hidalgo y Costilla en el plano político y Guillermina Bravo en el plano dancístico, son las dos figuras más representativas. Tras un laborioso proceso de construcción icono-heroica, ya de dos siglos, en el que se observa la participación principalmente de historiadores y artistas plásticos, Miguel Hidalgo es conocido como el Padre de la Patria (Brenes Tencio, 2010; Ramírez, 2010). Por su parte Guillermina Bravo, reconocida como la principal figura de la danza escénica en México durante el siglo XX, recibe el afectuoso sobrenombre de la Bruja, por su cualidad de volver danzable cualquier ámbito de realidad (Varios autores, 2014). En ambos casos, cada uno de los personajes ha alcanzado un respectivo estatus heroico gracias a las hazañas protagonizadas, en lo político-social y en lo dancístico, respectivamente.

² Sobre el uso de la historia como herramienta específicamente política en la construcción del Estado mexicano, tras la lucha de Independencia y a lo largo del siglo XIX, sirvan de referencia la embrionaria *Historia de México* de Lucas Alamán, o bien la enciclopédica *México a través de los siglos* de Vicente Riva Palacio.

Existe, pues, entre el plano político y el plano dancístico un paralelismo que la historia en México cultiva como recurso metodológico: la heroificación de sus protagonistas. ¿Debería, acaso, regatarsele a Hidalgo su arrojo cívico en el inicio de la lucha de Independencia o a Guillermina Bravo cuestionársele su pasión expresiva y ejemplar capacidad de gestión al frente del Ballet Nacional de México? Definitivamente, no. El reconocimiento de las acciones personales, cuando éstas ocurren visiblemente extraordinarias, es una actitud metodológica válida, pues dibuja la biografía y permite situar a los personajes en la perspectiva conveniente para valorar su participación. De este modo es posible abrir un proceso en la comprensión genuina de los procesos históricos. Pero cuando la valoración de los personajes – y su obra- se transforma en un aislamiento de las acciones individuales para luego conducirlos hacia un proceso de mitificación, el recurso se debilita y la explicación sobre los fenómenos históricos aparece reducida y sesgada (Crespo, 2009; Young, 2010). De este modo, al proyectar el nombre y la figura de un individuo, como representante de las distintas comunidades, la historia de la danza en México reproduce un paradigma mediante el cual ha sido construido el concepto de Estado nacional. En dicho paradigma nociones como patria, nación y pueblo se amalgaman desordenadamente con el propósito de producir un extendido sentimiento de unidad monolítica en torno de la polisemia de dichos conceptos, por lo regular a costa de las diferencias, la incontenible diversidad y los conflictos de cualquier orden.

Así en el *corpus* de la investigación historiográfica prevalece el modelo disciplinar de la historiografía general, como recurso de reivindicación social y política. Maya Ramos Smith (1990), por ejemplo, en una visión que deberíamos suponer conciliatoria, y desconociendo u ocultando el drama étnico y cultural derivado de la Conquista española, asegura que:

El siglo XVI fue época de transición entre dos mundos cuando se encontraron y empezaron a mezclarse los elementos indios, negros, y españoles que en los tres siglos de coloniaje y de múltiples influencias, darían origen a las formas populares – musicales y bailables- de una nueva raza (p. 19).

Para la autora “las formas populares de música y baile” durante la Colonia son resultado de un ambiente “de encuentro” en el que simplemente “se mezclan” elementos étnicos diferentes. Esta sobresimplificación de los procesos históricos, además de ingenua, es reduccionista en cuanto ignora la complejidad sistémica envuelta en sucesos como la Conquista; y es también frívola por presentar una naturaleza casi meramente festiva de unas expresiones que, por otra parte, nunca han ocurrido aisladas del resto de las estructuras histórico-sociales de las que son parte. El enfoque historiográfico de la danza que Ramos Smith nos presenta es primero un reflejo de la pauta ideológica que sigue la historia general de México queriendo neutralizar cualquier clase de conflicto, como premisa metodológica y epistemológica;

En los primeros años de la colonia, la danza no tenía todavía un carácter definido. Por un lado se implantaron formas europeas, a las que pronto se mezclaron elementos indígenas y negros. Por otro lado, aun cuando se “cristianizaron” las antiguas danzas rituales, aplicándoles una temática apropiada a las exigencias de la nueva religión siguieron, en el fondo, conservando su antiguo simbolismo. (Ramos Smith, 1990: 19).

Como consecuencia se muestra a un objeto pintoresco y gracioso, un modelo de análisis que pulió su diseño estructural durante el siglo XIX pero principalmente en la época nacionalista, entre las décadas de 1920 a 1950. Provocar en el espectador o lector una actitud de simpatía, frente a la danza y música popular o autóctona, es un propósito en Ramos Smith que proyecta el afecto genuino del investigador por dichas expresiones y sus ejecutantes, quienes por lo regular están situados siempre en contextos sociales de marginalidad, pero al mismo tiempo orgullosos de poder representar su cultura. En última instancia, la sobresimplificación de que las expresiones son objeto mueve a apreciarlas como entidades valiosas por sí mismas, sin problematizar sobre la complejidad histórico-social en que éstas tienen lugar. Así música y danza en Ramos Smith son una parte de la expresión colonial que el nacionalismo revolucionario del siglo XX recupera para motivar el sentimiento

de pertenencia patriótica. En esta circunstancia, en la que converge el resultado cultural del exilio español promovido por el cardenismo, van a tener desarrollo las expresiones artísticas mexicanas del siglo XX.

AFECTIVIDAD E IDEOLOGÍA POLÍTICA EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA DANZA

Con el surgimiento, en 1983, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información (CENIDI) de la Danza José Limón, la danza en México refuerza un proceso de registro histórico oficial que ya tenía antecedentes en instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A partir de este momento el reflejo de la historiografía general sobre la historiografía de la danza se vuelve institucional. Como parte de este modelo, empieza a ser trazada con formalidad la estructura general de la afectividad e ideología política (período al que corresponde la obra citada de Ramos Smith.). Afectividad e ideología política son dos nociones que, en principio, parecen mutuamente incompatibles como categorías integradas en un análisis teórico. No es así. Aunque el primer término, afectividad, tiene resonancia inmediata en la subjetividad personal, sus proyecciones alcanzan con frecuencia el plano social. Piénsese por ejemplo en el efecto que se genera en muchas concentraciones masivas sean éstas de naturaleza política, religiosa o artística. El segundo término, ideología política, desarrollado teóricamente en la dimensión histórico-social-masiva, concentra sus efectos también en el plano del individuo. Las decisiones que cada quien asume respecto al voto, el credo o los valores estéticos serían evidencia de la proyección ideológica integrada y concentrada en la personalidad. Así, en la historiografía de la danza *afectividad* e *ideología política* presentan relaciones intersubjetivas que se construyen y actualizan ya sea de manera diacrónica o sincrónica, según lo hemos visto gracias a las imágenes que Ramos Smith nos presenta sobre la danza en el México colonial.

La estructura de la afectividad e ideología política en la historia de la danza presenta de manera regular dos agentes protagonistas: un sujeto

investigador y un sujeto investigado³. Aunque en el INBAL hay esfuerzos que apuntan en la dirección de una perspectiva historiográfica alternativa y teorización general sobre los procesos dancísticos⁴, esta tendencia acaba imponiéndose con rasgos de hegemonía. El énfasis con mucha frecuencia es colocado en el sujeto investigado, exaltado propositivamente en su individualidad. La relación entre ambos, investigador e investigado, no es de naturaleza exclusivamente académica, o al menos no se proyecta sólo en esos términos. Con frecuencia hay cercanía producto de una relación de colaboración, lo cual genera un reconocimiento moral que el investigador prodiga al investigado en virtud de la trayectoria artística y de la obra que éste ha construido; en este reconocimiento dirigido al sujeto investigado, su trayectoria y su obra son visualizados como una sola entidad. Un sentimiento de orgullo gremial, floreciente gracias al *curriculum* y la obra vista como resultado del esfuerzo individual, es el punto de partida y al mismo tiempo la ruta a través de la cual el investigador despliega la historia de su personaje, como lo muestra la siguiente imagen de Emilio Carballido sobre Guillermina Bravo.

Se ha ido volviendo más profunda, más perfecta, hasta ser, si no la única, la que con mayor orgullo podríamos presentar en cualquier teatro del mundo” (Carballido citado por Raquel Tibol, 1982: 143)

Este mecanismo muestra una honda semejanza con el sentimiento nacionalista que en el plano cívico-político se promueve mediante la figura de los héroes de la Patria en diferentes fechas festivas.

En esta historiografía afectiva ha de ser agotada, como recurso retórico, la anécdota a través de lo cual se intenta mostrar una imagen terrenal de un

³ Del *corpus* historiográfico en cuestión selecciono como referencia específica sobre la afectividad e ideología política la obra *Guillermina Bravo. Testimonial*, escrita entre Varios Autores y editada en 2014 por el Instituto Nacional de Bellas Artes, a menos de un año del fallecimiento de la artista.

⁴ Véase por ejemplo la obra de Hilda Islas (2001), (Compiladora) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. México: CONACULTA.

personaje que paulatinamente ha sido concebido y presentado como mítico. Asimismo es inexistente cualquier dato biográfico que ponga en duda la calidad mortal, ética o política del personaje; cuando esta regla se rompe, la “violación moral” aparece como graciosa ocurrencia en el comportamiento del artista. El afecto en este modelo historiográfico corre por dos niveles paralelos. Primero el del investigador y el investigado, cuya simbiosis anímico-subjetiva concentra el acuerdo tácito entre ambos por mostrar al segundo como indudable generador y destinatario del orgullo y satisfacción gremial. El segundo nivel afectivo corresponde al lector o espectador, por lo regular miembro anónimo estructurante de las comunidades dancísticas que en sintonía y disposición receptiva proyecta su imaginario en la historia heroica de su personaje artístico. Para que la eficacia estética de ambos planos afectivos esté garantizada éstos deben ser trazados en medio de la adversidad como ambiente político-cultural.

En general, en 1969, la danza moderna no atraía ni interesaba al público, y esto era muy grave porque Guillermina Bravo, por ejemplo, llevaba entonces veintidos (sic) años de ininterrumpido trabajo hecho con seriedad, confundida a veces, con brillantez muchas otras y también con aciertos que habían hecho historia en el desarrollo de la danza en México.

Ballet Nacional no era en 1969, lo que cinco o diez años atrás. Muchos de sus principales elementos se habían separado y habían integrado el Ballet Independiente. El golpe fue grave; pero Guillermina no se arrendó, no se dejó vencer y reestructuró un grupo con una coherencia y una unidad que antes no había tenido, tanto en el físico como en la técnica de los bailarines (Tibol, 1982: 146)

Respecto a otro de los personajes objeto de análisis, Margarita Tortajada (2006) presenta la siguiente viñeta:

Así que en 1962 Amalia Hernández y el BFM demostraron que era posible desafiar a la burocracia cultural y triunfar sobre ella manteniendo contactos directos con las más altas esferas del poder político nacional, línea que ha conservado durante todos los años (y sexenios) de su larga vida (P. 58).

Se postula que este recurso historiográfico en la danza, basado en la afectividad como tributo al personaje artístico, responde a la ideología política colonialista de exaltación del individuo, como ha ocurrido con el paradigmático Hernán Cortés. Uno de sus propósitos es elevar al personaje al plano de la idealización y presentarlo como figura extraordinaria por sus hazañas épicas. Mediante este proceso de mitificación el personaje queda paradójicamente separado de las comunidades. Lo más riesgoso de este modelo basado en la promoción de la afectividad y la ideología es, no obstante, el ocultamiento de los procesos históricos que las acciones individuales –siempre en relación con un conjunto de otros factores- habrían generado.

En seguida será presentado un breve análisis crítico sobre tres artistas mexicanas asociadas cada una a una institución de danza. El análisis es crítico en cuanto al enfoque personalista y afectivo producto de la historiografía general.

OPACIDAD SOBRE LOS PROCESOS HISTÓRICOS

Durante la segunda mitad del siglo XX los nombres de Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Gloria Contreras emergieron y se consolidaron en México como protagonistas de trayectorias profesionales en la danza; al mismo tiempo cada nombre era sólidamente fundido a una institución: Guillermina Bravo al Ballet Nacional de México (BNM), Amalia Hernández al Ballet Folklórico de México (BFM) y Gloria Contreras al Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM), respectivamente. Actualmente es complejo pensar los nombres separados de las instituciones y a éstas al margen de sus fundadoras. Desde la perspectiva historiográfica objeto de análisis es razonable y comprensible que lo anterior ocurra. Desde una perspectiva heterodoxa, mantener como fetiche los nombres asociados a las instituciones dancísticas no sólo es irracional. Una perspectiva teórica de la historia fundamentada en el sobredimensionamiento de los personajes mantiene velado sobre la danza en México mucho más de lo que se esperaría. ¿Por qué y de qué forma mantener el nombre de Guillermina Bravo

estrechamente asociado al BNM, el de Amalia Hernández al BFM o el de Gloria Contreras al TCUNAM obstaculiza el conocimiento y la comprensión de la danza como expresión artística en México?

Primero debe esclarecerse la naturaleza del vínculo observado entre los nombres de las artistas y las instituciones por ellas fundadas. La relación es dialéctica en el sentido hegeliano más clásico, y es en parte reflejo de la historiografía basada en la afectividad e ideología política. La estructura de la relación es la siguiente. Primero el nombre y la personalidad de la artista integrados en una unidad representan la tesis: la afirmación de la profesionalización de la danza; luego la cultura política, de la que las artistas son parte, representa la antítesis, siendo ésta la negación de la profesionalización dancística. Finalmente, de un conflicto constante entre artista y cultura política, emerge una institución de danza. Ésta es la síntesis. La estructura dialéctica tiene matices en cada una de las tres unidades.

En el primer caso aparece el nombre de Bravo y luego su personalidad mezclados como la tesis incuestionable: la permanente afirmación de la danza profesional con contundencia desde el momento mismo de la fundación de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) en 1947. Luego la adversidad política, materializada en el conjunto de las instituciones públicas y sus rotativos representantes, omisa frente a la necesidad del desarrollo social, inestable e insensible ante las expresiones culturales es la antítesis. De esta lucha sostenida por décadas entre una tenaz Guillermina Bravo (tesis) y una cultura política veleidosa (antítesis) va a surgir de modo progresivo e imponente el BNM como síntesis gloriosa, si bien dicha institución fue disuelta por su propia fundadora en 2006.

Por su parte, de acuerdo con Tortajada Quiroz (2006), Amalia Hernández nunca tuvo necesidad de enfrentar ninguna adversidad política para fundar e impulsar el BFM. Por el contrario, ella es el miembro de su generación que más tempranamente logró definir un proyecto artístico compatible y complaciente con las circunstancias históricas del Estado mexicano⁵, por lo cual recibió

⁵ Entre danza contemporánea, clásica y folklórica son claras las asimetrías con que son incorporadas en las estructuras oficiales por el Estado mexicano. Por su parte, la danza

mucho más del apoyo económico y político que a sus colegas se les regateaba de manera sistemática, incluidas Bravo y Contreras, desde luego. La negación de la tesis en el caso de Hernández es visible en otro nivel: la profesionalización de la danza folklórica en México, fuera del BFM, sigue siendo un anhelo o bien un motivo de lucha incesante por parte de una comunidad amorfa integrada por bailarines-estudiantes, docentes, investigadores, coreógrafos y promotores culturales dispersos en todos los niveles del Sistema Educativo Nacional y entre sectores sociales diversos. Mientras tanto, el BFM permanece enseñoado para atestiguar como síntesis quimérica la profesionalización de la danza folklórica.

La tercera entidad, formada por Gloria Contreras y la danza clásica, tiene de acuerdo con Snow (2008) e Illarionov (2009) una estructura menos sencilla. Mostrando afinidad temprana por la danza clásica, la joven Gloria había sido objeto de un trato hostil por parte de un gremio naciente (Snow, 2008), el de la danza moderna, que parecía no estar dispuesto a negociar lo que creía su fundamento estético con paradigmas culturalmente ajenos a lo “mexicano”. Ésta es una razón por la cual Contreras se vio obligada a explorar fuera de México otras posibilidades de formación y desarrollo profesional. En 1970, finalmente, la artista pudo ingresar a la UNAM e instalar allí el Taller Coreográfico, que permanece activo tras la muerte en 2015 de su fundadora. En la UNAM la artista pudo dar forma, por lo menos de modo parcial, al proyecto con el que había soñado desde finales de los años 50 radicando en Nueva York (Snow, 2008): una compañía de ballet alimentada por su propia escuela, de la cual ella debía ser la cabeza visible operando como formadora y coreógrafa. Debe notarse que la tesis representada por Gloria Contreras y la danza clásica no aparece como producto netamente mexicano, sino como uno transcultural si se tiene en cuenta que, además de residir en Estados Unidos, la artista tuvo estancias en distintos países de América Latina y Canadá antes de reinstalarse en México.

folklórica es de los tres el género que con solvencia tiene un uso instrumental en términos ideológicos y políticos a través de su presencia curricular o extracurricular dentro del Sistema Educativo, desde el nivel preescolar hasta el universitario. Sobre el uso problemático del folklore y lo “folklórico” hay un debate abierto en el que se sigue discutiendo cuál es la manera más adecuada de interpretar la cultura mexicana. Ver por ejemplo el reciente estudio *La imagen de México en el mundo 2006-2015*.

La antítesis: la negación de la profesionalización de la danza clásica en México, también tiene una forma bifurcada y por lo tanto más compleja que en los casos de Bravo y Hernández. Aunado al simbólico rechazo de que Contreras siempre fue objeto en México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) venía realizando intentos, sin éxito, por impulsar el desarrollo de este género escénico desde la fundación de la ADM, en 1947. Sólo tras el ingreso de Contreras en la UNAM, en 1975 el INBAL adoptó el plan de estudios de la escuela cubana de ballet y a partir de 1977 surgió formalmente en su seno la Compañía Nacional de Danza (Illarionov, 2009). La síntesis en cuanto a la profesionalización de la danza clásica tampoco tiene una forma sencilla. Por un lado existe el TCUNAM, como obra de Gloria Contreras, mostrando lo que se llama un estilo neoclásico; por otro la Compañía Nacional de Danza, como logro del esfuerzo oficial. “(...) cuya existencia estaba destinada a mantener el prestigio capitalino, (pero) nunca ocupó un lugar importante en la cultura del país” (Illarionov, 2009: 57). Con este juicio del crítico de ballet, podemos darnos una idea del estado subprofesional en que la danza clásica oficial se encuentra en México. Que el INBAL haya impulsado la profesionalización de la danza clásica con mayor ímpetu en los años 70, cuando Contreras consiguió entrar en la UNAM, no parece un dato meramente casual. Aunque esta coincidencia aún no ha sido objeto de interés para los historiadores de la danza, valdría la pena formular alguna hipótesis de trabajo tendiente a analizarla, así como del resultado poco afortunado respecto a la profesionalización de la danza clásica en México.

Si la relación dialéctica entre las artistas de danza, la política cultural y la institución formada por cada una de ellas es válida tenemos que actualmente, con su desaparición física (Amalia Hernández en 2000, Guillermina Bravo en 2013, Gloria Contreras en 2015) la tesis en cada uno de los casos estaría diluida. Y con ello el resto de la estructura entra en cuestionamiento⁶. Éste es

⁶ Muy recientemente ha circulado en medios de comunicación nacional en México una petición en la plataforma Change.org, promovida por seguidores de Gloria Contreras, en la que se pide apoyo para detener una aparente intención de desmantelamiento del TCUNAM, por parte de autoridades de la UNAM: https://www.change.org/p/rector-en-defensa-del-legado-de-gloria-contreras?utm_source=action_alert&utm_medium=email&utm_campaign=665888&alert_id=hPyuffxbro_sYjCmHIht6ot07ZSNq2uUF7sXM4E2VEm8TTzBzaVcWY%3D

probablemente el mayor riesgo como consecuencia de vincular el nombre de la artista a la institución dancística por ella formada, apoyándose en el modelo de la afectividad e ideología política. El caso más evidente es el de Guillermina Bravo y el BNM. Actualmente esta institución es inexistente debido a la decisión tomada de manera unilateral por la propia Guillermina Bravo en 2006.

Frente a este panorama, se observa que algunas de las grandes preguntas que no han sido planteadas por los historiadores de la danza en México, a propósito de estas tres entidades tridimensionales son las siguientes. Además de la decidida gestión de Bravo, ¿en qué medida la participación de algunos de los principales bailarines – como intérpretes- constituyen una fuerza importante durante la estructuración y permanencia del BNM? ¿Qué circunstancias influyeron en la decisión por parte del gobierno de México en los años 50 del siglo XX para dar apoyo incondicional a Amalia Hernández y no otorgarlo en la misma proporción a otros artistas contemporáneos de danza? ¿Es mera casualidad que el sector oficial en México formalizara académica e institucionalmente a la danza clásica en la década de los años 70, sólo tras el proyecto que iniciara Gloria Contreras en la UNAM?

Por último y en suma, ¿Por qué la danza escénica en México, vista en la actualidad, en ninguno de sus géneros artísticos más representativos, parece haber conseguido la profesionalización plena a pesar del inmenso esfuerzo de las tres grandes figuras que la asumieron como su proyecto? Parecería que las hazañas protagonizadas por cada una de las artistas han sido insuficientes. Sobre la danza en México ahora deben formularse preguntas no sólo acerca de la vigencia del BNM, el BFM y el TCUNAM, sino también, como desde los tiempos coloniales, acerca del estatus social, político y laboral de esta profesión (Ramos Smith, 1999). Probablemente esto tenga relación con la visión de Rosales (2012), quien observa que:

Por su parte, el punto de vista oficial opone una versión en la que se habla de “reestructuración del Taller Coreográfico”: <http://www.jornada.unam.mx/2016/08/26/cultura/a03n1cul>
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2016/08/26/taller-coreografico-de-la-unam-estrena-director>

“[...] la precaria historiografía dancística empobrece las posibilidades de conocimiento, especialmente en países como México, proclives a borrar su memoria o a distorsionarla por medio de registros banales que, sostenidos sólo en apresurados juicios de valor, se hacen pasar por crítica especializada” (Pág. 54).

CONCLUSIÓN

En esta exposición hemos visto que la historiografía de la danza está apegada al modelo de la historiografía general de México. Este marco epistemológico ha mantenido como motivación ser un soporte en la construcción del Estado mexicano, un rasgo que se observa con claridad desde el siglo XIX pero que ha germinado desde el momento mismo de la Conquista. En términos generales se observa una tendencia a reproducir el patrón metodológico general. Dos recursos empleados en la construcción histórica de la danza son: centrar el interés en las acciones individuales de los protagonistas y generar un ambiente de afectividad en torno a los personajes analizados. El resultado de este tratamiento es una figura heroica que ha debido enfrentarse a una clase política adversa, insensible ante la expresión artística y por lo tanto errática en su política cultural. La apoteosis en este proceso de heroificación es el levantamiento de una institución de danza, como templo que resguarda la energía y convicción de su creadora.

En la manipulación de los datos históricos se aprecia una *sobresimplificación ontológica* y un aislamiento socio-cultural. Ésta es una postura que presenta “las formas populares –musicales y bailables”- como objetos meramente festivos, sin atender sus profundos significados antropológicos ni la compleja problemática social y política en que dichas formas acontecen. La sobresimplificación ontológica y aislamiento socio-cultural también aplica, desde luego, para las formas contemporáneas de danza escénica. Ante la imponente figura de Guillermina Bravo, y la trascendencia artística y política del BNM, a pesar de su disolución, la historiografía mantiene un enfoque efectista en el que se prefiere dar realce a las calamidades de todo

tipo que los personajes han debido sortear para alcanzar su proyecto de desarrollo profesional⁷.

En síntesis tenemos una historia anecdotista de la danza, en la cual lo que resalta son los personajes en sí mismos envueltos en un aura de heroificación, muy cerca de los modelos idealistas que han caracterizado diversos procesos del conocimiento. Una de las consecuencias de esta historia anecdotista consiste en que el campo teórico de la danza en México sigue siendo un componente comparativamente rezagado respecto a la misma evolución de otras disciplinas y aislado de la construcción epistemológica de la cultura artística.

REFERENCIAS

Alamán, Lucas (1985), *Historia de México, desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, Cinco Tomos, México: Fondo de Cultura Económica.

Crespo, José Antonio (2009), *Contra la historia oficial*, México: Random House Mondadori.

Bachelard, Gaston (2013), *La formación del espíritu científico*, Duodécima reimpresión, México: Siglo XXI.

Bartra, Roger (1987), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Grijalbo.

Brenes Tencio, Guillermo (2010), "Los rostros de Hidalgo: iconografía del héroe nacional, Padre de la Patria mexicana (siglos XIX y XX) en Acta Republicana, Política y Sociedad, Año 9, Núm. 9, Pp. 31-45. Disponible en

http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/republicana/pdf/ActaRep09/ActaRep09_3.pdf

⁷ Los textos que, sobre Miguel Ángel Añorve y Antonia Quiroz, ambos exbailarines del BNM, presentan Elizabeth Cámara (2014) y Patricia Cardona (2014), respectivamente, son piezas que ilustran con vehemencia esta actitud metodológica efectista.

- Cámara, Elizabeth (2014), "Aprendí a sentir, a oler cómo Guillermina Bravo iba componiendo." Testimonio de Miguel Ángel Añorve", en Varios autores, *Guillermina Bravo. Testimonial*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Cardona, Patricia (2014), "Subí y bajé con ella... Entrevista con Antonia Quiroz", en Varios, *Guillermina Bravo. Testimonial*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Díaz del Castillo, Bernal (2012), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México: Grupo Editorial Tomo.
- Illarionov, Boris (2009), *Gloria Contreras. Las raíces rusas en el ballet mexicano*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Islas, Hilda (2001), (Compiladora) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Nacional de las Artes.
- Ramírez, Fausto (2010), "Hidalgo en contrapunto" en Letras Libres. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico/hidalgo-en-contrapunto?page=full>. Consultado el 24 de octubre de 2016.
- Ramos Smith, Maya (1990), *La danza en México en la época colonial*, México: Secretaría de Educación Pública.
- Riva Palacio, Vicente (2007), *México a través de los siglos*, Primera edición electrónica, México: Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Nacional de Astronomía, Óptica y Electrónica.
- Rosales, Gustavo Emilio (2012), *Epistemología del cuerpo en estado de danza*, México: FONCA/CONCAULTA/DCO.
- Snow, Mitchel (2008), *Movimiento, ritmo y música. Una biografía de Gloria Contreras*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Tibol, Raquel (1982), *Pasos en la danza mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tortajada Quiroz, Margarita, "Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa" disponible en

<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/feb2002/tortajada.html>.

Consultado el 14 de octubre de 2016.

-
- (2006), *Danza y Poder I (1920-1963)/Danza y Poder II (1963-1980)*, Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. México, D. F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART disponible en http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/PublicacionesBD/MTortajada/DanzaP2/PDF/DPoder_2.pdf, consultado el 14 de octubre de 2016.
- Varios autores (2014), *Guillermina Bravo. Testimonial*, México: Instituto Nacional de bellas Artes y Literatura.
- Young, Kevin (2010), "Progreso, patria y héroes. Una crítica del currículo de historia de México" en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, Vol. 15, Núm. 45, Pp. 599-620. Disponible en <http://www.comie.org.mx/v1/revista/visualizador.php?articulo=ART45011&criterio=http://www.comie.org.mx/documentos/rmie/v15/n045/pdf/ART45011.pdf>