



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

ESCUELA NACIONAL DE DANZA
“NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO”

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA
CON ORIENTACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA

“ENTRE CLAQUETAS, CHARROS Y RUMBERAS:
DANZA Y CINE EN MÉXICO (1940-1950)”

MODALIDAD: TESINA

P R E S E N T A

ERICK GARCÍA SÁNCHEZ

ASESOR: DR. CARLOS OLIVIER TOLEDO

OCTUBRE 2018



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: García Sánchez, Erick. “Entre claquetas, charros y rumberas: Danza y cine en México (1940-1950)”, ENDNGC/INBAL/SC, Ciudad de México, 2018.

Descriptorios temáticos: Cine, fuentes históricas, danza.



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

ESCUELA NACIONAL DE DANZA
"NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO"

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA
CON ORIENTACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA

"ENTRE CLAQUETAS, CHARROS Y RUMBERAS:
DANZA Y CINE EN MÉXICO (1940-1950)"

MODALIDAD: TESINA

P R E S E N T A

ERICK GARCÍA SÁNCHEZ

ASESOR: DR.CARLOS OLIVIER TOLEDO

OCTUBRE 2018

**ESTE TRABAJO FUE REALIZADO CON EL APOYO DEL
PROGRAMA DE BECAS INBAL EMISIÓN 2017**

BECA DE APOYO A LA TITULACIÓN

AGRADECIMIENTOS

Concluir un ciclo formativo y un proyecto de investigación como el presente es imposible sin el valioso apoyo de personas e instituciones que con gran generosidad y afecto colaboraron a lo largo de este proceso.

Quiero en primer lugar, agradecer a la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes por el reconocimiento a mi desempeño estudiantil, al incluirme durante tres años como becario en programa de apoyo al aprovechamiento escolar de estudiantes de artes y al favorecer la presente investigación otorgándome la beca de apoyo a la titulación.

Asimismo, agradecer a la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello institución que con gran valentía ha llevado el título de pionera, el haberme facilitado todos los recursos y posibilidades que a su disposición se encuentran para robustecer mi formación como docente en danza. La ENDNGC no solo es un espacio en el que se socializan los saberes dancísticos, es también un sitio en el que me confronté conmigo mismo, aprendí a valorar y dignificar el papel del maestro de danza y en el que encontré lazos que me reconfiguraron, dando nuevos derroteros a mi vida.

Nada de esto es posible sin la presencia y la guía de muchos maestros y maestras, para quienes no tengo sino palabras de gratitud. A mis maestras de Técnica de Folclor, les agradeceré siempre el respeto y el amor con el que custodian la danza. A mi querida Yuri Alcalá, le agradezco su calidez, su calidad humana y su consejo en momentos de incertidumbre; a Norma Lazcano, el confrontarme con mis errores; a Carmen Ochoa la amistad, la confianza y el apapacho sincero. A mis maestros Julio, Luis Fernando y Miguel Yudiel les agradezco sus enseñanzas, su danza y el disfrute que proporciona la franqueza de los conceptos de profesor y amigo.

Agradezco también a Aarón Mariscales, Arturo Acosta, Christa Lledías, Clarisa Falcón, Fernando Aragón, Francisco Bravo, al siempre admirado Edgar Serralde, a Javier Amado, Nadia Orucuta, Norma Bautista, Penélope Vargas, Rocío Rangel y Valentina Castro, por sus valiosas enseñanzas, por su amor al oficio y por su comprensión y apoyo. Agradezco especialmente la generosa lectura que hicieron de este texto Julio Bautista, Mary Carmen Aceves, y mi querido Omar Moreno.

Merece una mención especial mi admirado y querido Gabriel Blanco, amigo, ejemplo y maestro; artista apasionado y sensible que con su labor demuestra que es posible amar la danza, ser creativo y ser, además, un maestro cálido y respetuoso; y por supuesto, Jessica Lezama, a quien le agradeceré eternamente no solo la confianza que ha depositado en mi trabajo, sino también la apertura, la confianza y el cariño que hemos compartido, traducido en una amistad muy significativa en mi vida.

Resulta imprescindible mencionar a la Escuela Preparatoria Oficial Número 11 de Cuautitlán Izcalli, mi segunda casa; y muy particularmente a sus directivos, Enrique Cárdenas y Eugenia Sánchez, cuya presencia ha sido fundamental en mi vida, no solo porque mediante su liderazgo me han forjado como un profesional responsable y comprometido, sino porque me han acogido con cariño y solidaridad. Estas líneas no alcanzan para expresar mi gratitud y mi afecto, pues sin su apoyo habría sido imposible conseguir este objetivo.

Agradezco también al Ballet Folklórico “Con la Juventud al Revés”, por ser un espacio que me ha permitido crecer, experimentar y vivir con todos sus matices el valor de la danza y la responsabilidad de enseñarla. Especialmente a su director Jesús Ortiz, agradezco su amistad y la confianza depositada en mí, para apoyar el proyecto que con gran trabajo y amor ha forjado.

A los queridos alumnos que me han enseñado lo poderosa que es la danza pues une e hilvana historias, caminos y afectos: Adriana, Andrea, Berthita, Chayo, Edilta, Eleonora, Irma, Lili, Lizbeth, Luis Ángel, Luz Ma., Martha, Mary Pili, Primo,

Ross y Rosy, amigos queridos, alumnos, maestros y cómplices. Me asumo afortunado, porque mi camino se encontró con el suyo.

A los hermanos por elección que la danza me regaló: Leo, Elena, Ale y Abril, mis compañeros durante cuatro años, con quienes compartí risas, cuestioné el mundo y con quienes lloré ausencias y frustraciones; su amistad es una reafirmación de la vida y del amor. Nuestros rostros se encontraron y se reconocerán siempre. Por supuesto agradezco también a Mario y Luis Enrique, mis muchachos queridos, que se han convertido en confidentes, consejeros y secuaces, que me hacen crecer y regocijarme en su presencia y afecto, y a quienes llevo en el corazón.

Un pilar en la construcción de este trabajo es Carlos Olivier Toledo. Su presencia me acompañó no solo en lo académico, sino también en lo humano. Recuerdo la primera vez que le esboqué mi inquietud de investigación, su reacción fue de respaldo, apoyo y complicidad, lo que siempre me ha proporcionado seguridad y luz en los momentos de incertidumbre y duda. Reconozco y aprecio la valentía con la que se plantó frente al reto de explorar una disciplina distinta y el acompañamiento que me ha brindado: siempre sincero, siempre empático y siempre generoso. A lo largo de este camino lo he re-conocido como guía y sobre todo como amigo, que sin saberlo, dio respuestas a muchas interrogantes que me planteaba en lo académico, en lo profesional y en lo personal. Mi gratitud y mi cariño contigo siempre, querido amigo.

Concluir los estudios profesionales es un acto de amor que yo pude vivenciar día a día encarnado en mi familia que con gran cariño me respaldó y me sostuvo cuando lo necesité. Mis padres, Angélica y Rafael me han apoyado y amado siempre, cada uno a su manera. Sin ese amor, aceptación y apoyo, no sería quien soy y no estaría hoy aquí. No puedo comprender la satisfacción, y el bienestar sin tenerles en la mente y el corazón. Por eso y por todo, gracias eternas.

Mis queridos hermanos Alan y Angélica, también han sido un aliciente y un apoyo fundamental, su cariño, su complicidad y los momentos agradables que compartimos, los atesoro en el corazón por siempre. Fundamental también ha sido la amorosa presencia de mis abuelos (Clementina, Oralia, Felipe y José†), que siempre me han refugiado en su cariño, sus papachos y sus mimos. A todos ellos, mi amor incondicional.

Finalmente, quiero agradecer a Víctor Serrano García, quien a lo largo de muchos años me ha mostrado el verdadero sentido del amor y el valor de vivir y disfrutar hombro a hombro la vida. En los momentos más complejos encuentro certezas en ti y con tu apoyo nada parece complicado. En este resultado también hay un importante esfuerzo tuyo, que agradezco infinitamente.

Concluyo con una reflexión que con frecuencia llega a mi mente: ¿La danza luego de ejecutarse desaparece irremediabilmente?

Quizá...

¿Se esfuma nuestro movimiento y la emoción de la que emana como las ondas de un río al lanzar una roca?

Me gustaría pensar que nuestra danza, después de haber sido bailada, se transforma en energía que viaja y vuela, y se eleva, siempre arriba, hacia el universo. Ahí se encuentra con otras danzas y vagan eternamente.

Tal vez alguien las vuelva a bailar, tal vez no. Tal vez regresan a nosotros, transformadas y también nos transforman.

Por eso hagamos que nuestra danza vibre con la energía del amor, la compasión y el respeto, pues quizá en su viaje eterno logre sanar las heridas y el dolor, y en ese camino nos permita experimentar nuestro sitio en esta enorme coreografía que es el universo.

Erick García Sánchez

Estado de México, 2018

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	2
Capítulo I. Coreografías de la mirada: El cine como fuente histórica de la danza	11
1.1 La investigación histórica en la formación dancística profesional	11
1.2 Hacia una historia cultural de la danza	16
1.3 El cine como fuente histórica	28
Capítulo II. México 1940-1950: Antiguo y nuevo a la vez	37
2.1 Panorama histórico	37
2.2 El Estado mexicano ante el cine y la danza en los años cuarenta	44
2.3 La Época Dorada del cine mexicano	48
2.4 La danza en México entre 1940 y 1950	54
Capítulo III. El cine es el alimento de los sueños: Análisis filmico de la danza	62
3.1. Método	63
3.2 Análisis por categorías	65
3.2.1 El idilio mexicano	65
<i>Pueblerina</i> (1948)	66
<i>¡Hasta que perdió Jalisco!</i> (1945)	67
3.2.2 Nostalgias y evocaciones	70
<i>Bugambilia</i> (1944)	71
<i>Historia de un gran amor</i> (1942)	72
3.2.3 Bailando en el arrabal	74
<i>Aventurera</i> (1949)	75
<i>Salón México</i> (1948)	76
3.3 Luces y penumbras de la danza en el cine mexicano, 1940-1950	80
Conclusiones	90
Referencias bibliográficas	94
Anexos	101

INTRODUCCIÓN

“Baila, cuando estés roto como jarro abierto.

Baila, si te has arrancado la venda.

Baila en medio de la pelea.

Baila, cuando estés perfectamente libre.”

Rumi

Ocupando un asiento, las luces se apagan; reina el silencio; los ojos bien abiertos, curiosos, esperan con ansias aquello que será descubierto ante ellos. ¿Quién no ha experimentado la adrenalina correr por el cuerpo, impaciente, esperando que el anhelado espectáculo de inicio? ¿Quién no se ha conmovido al re-conocerse en aquello que entre penumbras el artista nos ha develado? ¿Quién no se ha sorprendido al comprobar el poder curativo del arte, cuando nos palpa, en la intimidad de una butaca?

Mirar una obra dancística o una obra cinematográfica, nos da la posibilidad de confrontarnos con valores, ideas, creencias, historias, experiencias construidas a través del tiempo, que se materializan en el instante mismo del contacto con la obra, pero que evocan en el espectador un pasado vivo, quizá milenario, en la mirada con la que apreciamos estos productos culturales. Ambas expresiones, situadas en su contexto, logran trascenderlo cuando tocan nuestros sentimientos más profundos y cuando atañen a los cuestionamientos atemporales, ello las legitima como creaciones artísticas.

El artista puede ver algo que efectivamente está en la realidad y a través de su obra puede comunicarlo a otros. El arte es un lenguaje de valor incalculable, que constituye la visión particular de una persona; a su vez, inmersa en un contexto histórico que le da marco de pensamiento y sustento simbólico, y que permite mediar la relación de los seres humanos con su entorno (Bertucci, 2002).

A través del cine, los artistas han buscado representar el mundo, pero también han logrado configurarlo. La creación cinematográfica ha permitido

recrear la visión de un autor sobre asuntos que le atañen, pero siempre en el marco de los valores e imaginario de un espacio y de un tiempo. Por ello, Lizarazo (2014) reconoce la doble naturaleza del cine: como reflejo de la realidad y como creación de la misma.

En el caso de la danza ocurre algo similar. Al respecto, Dallal (2012) establece que un elemento que la distingue es, justamente, su posibilidad de significación. Como vehículo del pensamiento, la danza se diferencia del simple movimiento del cuerpo en el espacio, debido a que se trata de tendencias organizadas cuyo objetivo es mediatizar la relación de las personas con el mundo. En este sentido, la danza es un lenguaje que parte del movimiento utilitario, hacia la construcción y comunicación de formas relevantes, intensas, bellas o simbólicamente notables.

La historicidad de esta disciplina y la relación que ha establecido con otros productos culturales a través del tiempo requiere ser documentada, con la finalidad de indagar cómo se ha transformando, no sólo la ejecución de los diversos géneros dancísticos, sino las concepciones que en cada época se han entramado en torno a ella. Islas (2002) afirma que el valor del conocimiento histórico de la danza proporciona un marco de pensamiento que enriquece y desarrolla la formación integral y el acervo cultural que todo bailarín, coreógrafo y maestro de danza debe poseer para complementar su producción artística y didáctica.

Con esto en mente, resulta relevante hablar de las fuentes para el conocimiento histórico de la danza, toda vez que, como afirma Tortajada (2005), al tratarse de un arte vivo cuyo sentido original no puede conocerse, los investigadores deben basarse en los restos o soportes sustitutos que dan cuenta de estos procesos. El lenguaje fílmico a través de su producción cinematográfica es un referente de inmejorables posibilidades, pues se trata de un producto cultural que incorpora y muestra elementos simbólicos que describen y reflejan la mentalidad de una época. Lizarazo (2004) afirma que las imágenes presentadas en el cine nos hablan del mundo, pero no son su trazo desnudo en tanto que han

sido organizadas y elegidas por alguien. Esa elección de imágenes corresponde al entorno de sus creadores y del público que las recibe.

La producción cinematográfica nacional realizó en su denominada época dorada -especialmente en la década 1940- un caudal de filmes que actualmente representan una fuente documental para la investigación sobre el valor narrativo y estético de las historias que contó y para la recuperación de la transición social y cultural que sucedía en el país. En este sentido, indagar en el espíritu que estas obras contienen permite fijar la mirada en tal periodo, caracterizado por la incorporación de una serie de valores, ideas, símbolos y visiones que la población configuró, concentró y consumió.

Concretamente, resulta interesante el hecho de que los realizadores cinematográficos recurrieron a la capacidad expresiva de la danza como parte importante de su narrativa. Diversas cintas incorporan hechos dancísticos¹ que incluyen discursos cargados de simbolismos e impregnados por los ideales y significados de su época que son apropiados e incorporados a la cultura nacional. Entonces, es factible afirmar que la cinematografía, como fuente de estudio de la danza, permite conocer el imaginario que, en torno a ella, construyó una sociedad en un tiempo específico; pero también permite analizar cómo las representaciones cinematográficas impactaron en el quehacer de coreógrafos y bailarines. Esto es, cómo ambos discursos y expresiones estéticas se complementaron y enriquecieron.

La importancia del cine como vehículo de comunicación está provista por la interacción que se establece entre la obra, su contenido y la recepción que hacen de ella quienes la consumen (Lizarazo, 2004). Así pues, mirar a la danza en el cine del periodo de 1940 a 1950 proporciona indicios sobre la forma en la que un producto cultural fue recibido en un contexto temporal específico pero, al mismo tiempo, amplía nuestro entendimiento sobre la danza y sus procesos de

¹ Para el presente trabajo, se entiende hecho dancístico como la ejecución de un baile o una danza comprendida en el contexto cultural en el que aparece, considerándolo como producto y creador de diversas prácticas sociales y culturales.

transformación y enriquecimiento, toda vez que a la luz de la mirada actual, la representación cinematográfica de la danza en los años cuarenta adquiere nuevas líneas de reflexión y nuevas formas de conocer y reconocer cómo se transforman en el tiempo las manifestaciones artísticas y culturales, engrandeciendo el panorama artístico, estético y narrativo de coreógrafos, ejecutantes y maestros.

La representación fílmica de la danza durante los cuarenta en México no ha sido abordada en toda su complejidad y riqueza, por lo que el presente trabajo plantea la necesidad de reflexionar sobre la forma en que la danza y el cine convergen como discursos estéticos y expresivos, así como las posibles maneras de “releer” la danza en el contexto del cine mexicano de los cuarenta, dado que no se ha considerado su relevancia narrativa y su valor como manifestación estética de la época. Este interés constituye el problema central sobre el que gira el presente estudio.

De esta manera, acercarse a la danza a través de la mirada de la cinematografía amplía el lenguaje y la estética a partir de considerarla como un proceso dinámico, un hecho cultural² vivo que se transforma en el tiempo y que interactúa con otros ámbitos de la vida cultural humana.

Por otro lado, no se puede perder de vista que cualquier disciplina requiere de la historia como un mecanismo que le permite entender el momento de desarrollo en el que se encuentra y proyectar una mirada hacia el futuro. La danza no es la excepción, pues al tratarse de un hecho cultural y social está constituido sobre una visión del pasado, del presente y del futuro en donde se entremezclan tradiciones, prácticas y expectativas.

² Resulta relevante considerar que la danza, como una expresión compleja del pensamiento humano, adquiere diversos niveles de interpretación. En la presente investigación nos referimos a ella como un producto cultural (toda vez que se trata de una expresión que genera significados que hacen inteligible la relación de los pueblos con su entorno), como un hecho social e histórico (pues es resultado y expresión de la forma en que las sociedades han resuelto su relación consigo mismas y con su realidad histórica), como una expresión estética y artística (pretende la generación de formas sublimes o simbólicamente significativas) y como un vehículo comunicativo. Teniendo en cuenta lo anterior, la referencia a dichos conceptos obedece a la consideración de la danza en su integralidad y complejidad.

Como ya se ha mencionado un problema fundamental en la investigación histórica en danza, son las fuentes, lo que plantea la cuestión de si la labor del historiador de la danza es un proceso de investigación versus un proceso de documentación.

En este sentido, se puede considerar que la labor de cualquier investigación en danza consiste, fundamentalmente, en la búsqueda de la comprensión del hecho dancístico como parte de procesos culturales complejos, enraizados en el tiempo e influenciados por procesos sociales, políticos, artísticos, económicos y culturales, más allá de su simple descripción o documentación. Por ello, cualquier investigación que pretende develar la danza en un periodo histórico específico, debe partir de las condicionantes y contexto en las que se encontraba inmersa. Se ha mencionado que el cine es una fuente de gran utilidad en esa tarea, pues conforma un continuo inteligible con diversas manifestaciones de la cultura y es resultado de una serie de representaciones, mentalidades e interpretaciones sociales alrededor de la danza.

Es relevante también señalar que las investigaciones como la que se presenta en este documento tienen un valor importante porque incrementan nuestra comprensión de la danza como un hecho cultural complejo. Aunque la formación como especialistas en educación dancística enfatiza la solidez técnica como base para el trabajo del maestro de danza, la formación histórica, artística y humanista cobra un papel fundamental para la construcción de docentes comprometidos, críticos, con una visión integral y conscientes de que la danza es un fenómeno que incluye a la técnica, pero que no se limita a ella. La revisión de la relación entre danza y cinematografía en el México de los cuarenta favorece la comprensión de las transformaciones y enriquecimientos de nuestra disciplina a lo largo del tiempo, y la relación que guarda nuestra labor como hacedores de danza con la cultura y prácticas sociales imperantes en una época.

Por otro lado, la aproximación a la danza desde el cine es novedosa considerando que nos habla de la interdiscursividad, permitiéndonos mirar una época como sustento de las expresiones dancísticas y sus representaciones como

resultado de una mentalidad situada en una cultura particular. Al analizar el cine como fuente para una historia cultural de la danza es posible evidenciar cómo confluyen y se enriquecen los discursos y el lenguaje de ambas manifestaciones, en un momento coyuntural para la historia del arte en México, lo que constituye una aportación más del estudio.

A partir de lo señalado, la presente investigación pretende dar respuesta a la pregunta: ¿Cómo la vinculación del lenguaje cinematográfico y dancístico que se realizó en el periodo de 1940-1950 en México, amplió y enriqueció el lenguaje de ambas expresiones otorgándoles mayores posibilidades narrativas y estéticas?

Así como a las preguntas secundarias:

- ¿Cómo complementa la formación de profesionales en danza el conocimiento histórico–documental de la integración al lenguaje cinematográfico de los valores expresivos y estéticos de la danza?
- ¿Qué condiciones sociales, culturales y políticas caracterizan la producción artística de la década de 1940?
- ¿Qué relación entre danza y cine se estableció y se proyectó en México durante la década de los cuarenta?

La secuencia que se plantea en dichas preguntas obedece a la lógica interna del estudio, pues en primer lugar se pretende reflexionar sobre la relevancia de la investigación histórica en la formación de los profesionales en enseñanza de la danza, lo que sin duda permite poner en contexto las aportaciones aquí enunciadas. Posteriormente, se reflexiona sobre el panorama histórico en el que florecieron las obras que conforman la unidad de análisis y que permite comprender el espíritu del tiempo en el que se hilvanó la relación entre cine y danza. Teniendo en cuenta lo anterior es posible, entonces, describir y analizar la relación que se desarrolló entre cine y danza en el decenio 1940-1950 en México.

En términos cognoscitivos, el indagar las manifestaciones dancísticas del pasado permite la construcción de nuevas líneas de pensamiento que, una vez apropiadas por maestros y coreógrafos, plantean formas innovadoras de

representación escénica de la danza y amplían la visión de la estética del hecho dancístico y su representación escénica. Enriquecen también el acervo de obras y repertorios posibles en la creación teatral de la danza y proponen nuevas líneas de presentación escénica de la danza tradicional y popular, incrementando las posibilidades discursivas de la danza.

En consonancia, el objetivo general del presente estudio consistió en analizar la vinculación del lenguaje cinematográfico y dancístico realizado en la década de 1940 en México, así como la forma en que el lenguaje de ambas expresiones se amplió y enriqueció.

Para ello, se establecieron los siguientes objetivos específicos:

1. Describir la relevancia del cine como fuente para la investigación histórica de la danza;
2. Describir las condiciones sociales, culturales y políticas que caracterizan a la producción artística en la década de los cuarenta, y
3. Describir la relación que se estableció entre cine y danza en México durante la década de 1940-1950 y sus posibilidades estéticas y narrativas.

Atendiendo a estas consideraciones, el presente estudio empleó el enfoque de historia cultural para indagar sobre la concepción colectiva de la danza durante el periodo mencionado. Este enfoque busca la reconstrucción de los aspectos históricos asociados a las producciones culturales, estableciendo la forma en que éstas son resultado de relaciones sociales y síntesis de prácticas e ideologías propias de un momento histórico (Burke, 2016). Como se puede observar se trata de una forma innovadora de aproximarse a la danza en tanto hecho histórico, lo que constituye un aporte importante del presente estudio.³

³ Cabe señalar que debido a las características y alcances de la presente investigación no se realizó un análisis de las líneas sintagmática y paradigmática del lenguaje cinematográfico. No se trata entonces de un estudio técnico-cinematográfico, sino de una análisis histórico-dancístico que considera al cine como expresión de la cultura que refleja las prácticas dancísticas de una época; sin embargo, dicho nivel de análisis queda como una futura línea de investigación a partir del presente estudio.

Se trata a su vez de un estudio de línea cualitativa, que según Hernández (2006) se caracteriza por un proceso de indagación flexible que reconoce la interpretación de los eventos. Busca también el entendimiento del significado de las acciones, pues asume que la realidad es definida a partir de la apropiación que los individuos hacen de su propia experiencia. En este sentido, la metodología cualitativa parte de hechos para teorizar sobre ellos y busca más que la generalización del resultado, la comprensión profunda de un hecho particular. Asimismo, se trata de un estudio histórico-documental, en tanto que busca dar cuenta de la relación que se instauró entre el lenguaje dancístico y el cinematográfico, estableciendo las características de dicha relación y puntualizando cómo dos lenguajes artísticos se encontraron y enriquecieron en un momento histórico determinado.

Para alcanzar tales propósitos, el presente documento se dividió en tres capítulos. En el primero se realiza una reflexión que subraya la importancia de la investigación y formación en el ámbito de la historia para los profesionales en educación dancística; asimismo, se trazan los lineamientos teóricos y epistemológicos del enfoque de historia cultural. El capítulo concluye haciendo una revisión de las posibilidades del cine como fuente para la historia de la danza.

El segundo capítulo traza un panorama histórico de México durante el decenio de 1940, haciendo especial énfasis en los movimientos artísticos y culturales que florecieron. Se revisa también el paisaje dancístico de la época y las características históricas y artísticas que configuraron la llamada Época de oro del cine mexicano.

Anegando los elementos anteriores, el tercer capítulo, muestra el análisis fílmico realizado en el presente estudio. Se describe la metodología empleada, las cintas que constituyen la muestra estudiada, así como el análisis amplio, incluyendo la categorización, de las escenas de danza seleccionadas.

El último capítulo pretende hilvanar las observaciones realizadas a partir del análisis anterior y busca conformar los elementos esenciales de la representación

cinematográfica de la danza para la construcción de una posible historia cultural durante el periodo de interés. Constituye la exposición de las reflexiones que, a partir del análisis amplio, dan respuesta a las preguntas planteadas por la presente investigación.

Se concluye el manuscrito con una sección de anexos donde se presentan las fichas técnicas de las cintas analizadas. También se incluye un recurso audiovisual en disco compacto, en el que el lector podrá observar las escenas cinematográficas analizadas.

CAPÍTULO I.

COREOGRAFÍAS DE LA MIRADA: EL CINE COMO FUENTE HISTÓRICA DE LA DANZA

“Como todo lo que es mortal, los bailarines podrán perecer; la danza misma vive y sus tradiciones son transmitidas [...]. Los bailarines que se reúnen en los escenarios del mundo de hoy son herederos de estas tradiciones. La sabiduría de siglos enteros de entrenamiento en danza puede sumarse en la manera en la que se mueven sus cuerpos. Pero, gracias a la imaginación de los coreógrafos, cada vez que se levanta el telón, podría empezar un nuevo capítulo en la historia de la danza...”

Jack Anderson (1992). “Ballet and Modern Dance. A Concise History”

1.1 La investigación histórica en la formación dancística profesional

Quizá una de las primeras preguntas que surgen al referirnos a la investigación histórica de la danza sería, ¿qué relevancia tiene ésta para la formación profesional de bailarines y docentes?, ¿es necesario el conocimiento de las formas dancísticas del pasado para los ejecutantes y maestros de danza en el presente? Estos cuestionamientos nos plantean la necesidad de reflexionar sobre el papel de la historia, un saber intelectual, en un campo de conocimiento eminentemente corporal, como el de la danza y su enseñanza.

La disciplina de la historia de la danza y su investigación está inserta en el ámbito del “hacer danza” y adquiere relevancia a partir del proceso de academización de los saberes dancísticos. Hilda Islas (2002) concibe dicho proceso como un dispositivo de especialización que conjuga lo institucional, lo pedagógico y lo económico, que tiene por objetivo separar unas prácticas sociales de otras y que en el caso de la actividad artística separa el aprendizaje y la producción. El proceso de academización en las artes, surgió en la segunda mitad del siglo XV, cuando aparecieron las primeras instituciones especializadas en la enseñanza de las artes como un saber sistemático, orientadas a prácticas específicas.

Previo a este fenómeno, la enseñanza se daba en el seno de talleres o logias, que calificaban a un grupo de aprendices alrededor de un maestro que les llevaba a aprender sobre la producción y en la práctica misma, sin un canon de enseñanza determinado y mediante el principio de la imitación. Cuando alrededor de 1400 surge en Italia la noción de libertad artística y el individuo creador, surge también la necesidad de sistematizar la enseñanza y la construcción social de que no se es artista sin haber aprendido antes en una escuela (Islas, 2002).

A partir de entonces, la educación artística contemplará la necesidad de sistematización y organización de saberes, al mismo tiempo que establece los parámetros de aquello que un artista en formación debe aprender. En el caso de la formación dancística profesional, de manera paralela a la transmisión de habilidades corporales, técnicas y creativas, existe también un interés por dotar a los alumnos de un panorama cultural que permita situar su hacer en un contexto más amplio (Islas, 2001).

Es decir, con el proceso de academización, no solamente se establece una sistematicidad en la enseñanza de las artes, sino que se construye un imaginario social en torno a lo que se supone deben saber los futuros artistas y los requisitos que a nivel técnico, estético e intelectual deben alcanzar para adquirir el estatus de profesionales. Esto significa, en el caso concreto de la formación profesional en danza, que los bailarines y docentes deben trascender el ámbito del “hacer” para insertarse en el del “conocer”.

Pero, ¿por qué incluir la historia dentro de la formación profesional de bailarines y maestros de danza? Tratar de responder a estas preguntas nos plantea una primera reflexión: el movimiento como un hecho histórico. La investigación y enseñanza de la historia de la danza tienen que ver con el conocimiento de los modelos formativos dancísticos; es decir, con los modos de usar el cuerpo y de moverse que han estado vigentes en diversos momentos históricos, y debe conducir, en un escenario ideal, a la reproducción kinética de diversas formas de bailar (Islas, 2001).

Como una práctica cultural, la danza está inserta en la trama histórica del tiempo y el espacio y logra condensar diversos elementos ideológicos que atraviesan la noción que un grupo comparte del cuerpo. Anderson (1992) afirma que el estudio de la historia de la danza debe incluir también algún examen del ambiente social y cultural del que surge una expresión coreográfica, pues el hecho de estudiar la manera en la que la gente baila a través de la historia, involucra normalmente un estudio profundo sobre su modo de pensar y de vivir, de tal suerte que uno de los retos fundamentales de investigar la historia de la danza es enfrentar los cambios en la visión estética y del mundo a través del tiempo, pues el bailarín, el coreógrafo y el contenido mismo de una obra existieron en un entorno sociopolítico, cultural y filosófico específico. De tal forma que el hecho dancístico existe y cobra relevancia a partir de su relación con el ambiente que le envuelve.

Sobre estas consideraciones, en 1981, Gérard Imbert afirmó que el cuerpo es una producción social y que en realidad no es propiedad del individuo, sino que es resultado de un proceso de construcción social condicionado por códigos sociales y relacionales; es decir, la manera en la que se utiliza el cuerpo en una interacción social. Este autor afirma además que es justamente en el espacio de la vida cotidiana y privada, en donde es visible con mayor claridad el papel de lo social en la gestación de la visión del cuerpo.

La danza, es una expresión en la que existe una participación corporal específica, distinta a cualquier otro ámbito de acción corporal, por lo que implica una semiotización del cuerpo; es decir, el cuerpo muestra y enseña, no sólo una calidad social, sino también un itinerario personal. La danza implica apropiarse de un código históricamente determinado respecto a los usos del cuerpo y su movimiento y cómo estos adquieren significados en la interacción con el otro y con un sistema cultural. Pero también, la danza revela la historia del cuerpo del individuo: los ritos de paso, el origen étnico y familiar, la educación, la clase social, la edad, las capacidades físicas, etcétera.

Volli (1988), siguiendo a Marcel Mauss, amplía esta visión afirmando que la danza forma parte de las técnicas del cuerpo, definidas como el conjunto de usos

que en toda cultura se hacen del cuerpo como primer objeto técnico, estas técnicas son tradicionales, en tanto que se conservan y transmiten culturalmente, y eficaces, dado que son consideradas adecuadas para alcanzar una finalidad en un contexto específico. La danza representa una técnica del cuerpo pues uniforma en la tradición la manera de usar el cuerpo en escenarios específicos de la cultura, por ello, no puede entenderse al margen del contexto al que responde. Por esta razón, el movimiento corporal adquiere diversas calidades y significaciones en entornos distintos, y la forma en la que una persona se mueve para alcanzar un fin depende de la experiencia social y personal a la que se somete.

Lo anterior nos permite hablar de una “cultura del cuerpo”, es decir un “estilo” o un código corporal propio de una sociedad que establece un continuo en las diferentes expresiones de movimiento: desde el trabajo hasta la danza. Por ello el estudio histórico de la danza da cuenta también de procesos sociales y culturales más amplios y guarda relación con todas las manifestaciones motrices cotidianas y extra cotidianas en un espacio y tiempo. Esta consideración es apoyada por Dallal (1989), que afirma, en el caso concreto de México, que las distintas modalidades dancísticas que han aparecido a lo largo de su historia guardan estrechas interrelaciones con las variadas y cambiantes culturas del cuerpo que han caracterizado momentos históricos específicos.

Es claro que la danza se inserta en un sistema histórico en el que el cuerpo y el movimiento conforman una totalidad, expresada en las diferentes maneras en que las personas conciben su cuerpo y se apropian del movimiento. Se trata de un saber fundamental para cualquier bailarín, coreógrafo o maestro de danza, pues a partir de él es posible comprender cómo el lenguaje de la danza se enriquece, recrea, relaciona u opone a otras formas de actividad cultural o de actividad motriz en una cultura.

Sin duda, el conocimiento de la historia de la disciplina es un saber fundamental en la formación dancística profesional. Afirma Anderson (1992), que la historia de la danza permite vislumbrar cómo ha cambiado la ejecución, los temas y los estados de ánimo apropiados para la danza, pero que su importancia

en la formación de profesionales en el área radica en que la historia permite discernir cómo una multitud de movimientos separados puede constituirse en un todo artístico significativo. En la medida en que un coreógrafo o bailarín conozca la historia de su hacer, mejor preparado estará para comprender y apreciar el lenguaje dancístico en toda su complejidad y riqueza.

La historia de la danza como cuerpo de conocimiento y la investigación histórica como actividad académica, revela un quehacer humano muy complejo que busca ante todo, dilucidar los vínculos entre el pasado y el presente, de modo que a partir de la historia es posible tener una comprensión más rica del aquí y el ahora (Layson, 1983). Dichas actividades implican la construcción de estructuras lógicas a partir de la organización de las fuentes históricas, que permitan determinar los cambios y continuidades en el quehacer dancístico a través del tiempo.

Sin embargo, las escuelas de danza privilegian la formación técnica y los procesos artísticos, por lo que con frecuencia ofrecen panoramas o herramientas de investigación deficientes a los alumnos en formación, lo que ha repercutido en la calidad de los estudios y fuentes documentales para su conocimiento. Según Guzmán (2017), la investigación en danza se ha escindido en dos grupos: por un lado se encuentran los investigadores que, desde la danza o las instituciones vinculadas a ella, han pretendido realizar investigación relativa al registro, la notación y la descripción; y por otro, aquellos que desde las ciencias sociales han recurrido a la escuela funcionalista, la llamada teoría catártica, los estudios de corte estructuralista y a tópicos como el género, el poder, la identidad o la mimesis. Esta escisión ha repercutido en dificultades en la socialización de los resultados, las herramientas y los objetivos de la investigación entre la comunidad académica y la formación de espacios de investigación con poca conexión, coherencia y sin posibilidad de enriquecimiento mutuo.

En este sentido, podemos considerar que el estudio histórico de la danza es una herramienta que puede ser de utilidad para acercar el campo artístico y académico en términos de investigación, proporcionando conocimientos para la

creación, representación y docencia de la danza, y al mismo tiempo para la comprensión de la danza como hecho social, histórico y cultural, todo ello encaminado a comprenderla en su estrato artístico, pero también como vehículo, generador y transformador del pensamiento humano.

La danza es una expresión que puede ser abordada en diversos niveles, desde el técnico corporal, el rítmico o el antropológico, hasta el histórico, el estético o el filosófico. El practicar la danza despierta la necesidad y el interés de aprehenderla desde diversas perspectivas o en diferentes niveles, pensarla, entenderla y conocerla, ello, ineludiblemente nos confronta a la inquietud por advertir cómo, por qué y para qué la danza del otro, sin importar el tiempo o el espacio; en palabras de Adriana Guzmán (2017), vivir la danza despierta la pregunta sobre cómo la vive y la siente el otro.

Finalmente, resulta claro que comprender las formas dancísticas del pasado adquiere un papel central en la formación profesional, pues aporta una visión integral de su quehacer en términos de la ejecución, reproducción y creación; al mismo tiempo, permite transitar hacia una visión humanística de la danza basada en su concepción como producto de la inteligencia humana y de la forma en que las personas hemos resuelto nuestra relación con el entorno físico y simbólico a lo largo del tiempo, pero sobre todo porque nos vincula con un hecho profundamente humano, enriqueciendo nuestra visión sobre nosotros mismos y los otros.

1.2. Hacia una historia cultural de la danza

Se advierte pues la relevancia de estudiar y comprender la danza a través del tiempo y la necesidad de emplear herramientas que permitan entenderla como parte de un sistema cultural amplio. La historia, en su búsqueda por volver inteligibles en el presente los hechos del pasado, ha adoptado diversas formas y se ha acercado a distintas disciplinas en búsqueda de reconstruir y comprender. En este sentido, han proliferado diversas aproximaciones al hecho histórico, una de ellas es la historia cultural, o más correctamente llamada la “nueva historia cultural”.

La historia cultural no es un nuevo descubrimiento ni una invención, sus antecedentes se encuentran en el siglo XIX, cuando en Inglaterra y Alemania se vuelve común el término de “cultura” entre los círculos académicos y como parte del lenguaje de los historiadores (Burke, 2016). En la década de los sesenta y setenta del siglo pasado, ganó terreno al encontrarse con la antropología cultural y la sociología, durante el llamado giro cultural, hasta consolidarse como una aproximación histórica con cada vez más presencia a partir de 1980, cuando adquirió su denominación de nueva historia cultural.

Tender puentes y establecer conexiones entre los distintos dominios de un dato histórico es un interés fundamental de los historiadores culturales, quienes afirman que para comprender cómo un hecho histórico adquiere sentido para los hombres y mujeres de un tiempo y espacio determinado, no es suficiente estudiarlo en la esfera social, política o económica, sino que resulta necesario comprender cómo es integrado a una cultura y cómo los sujetos tienen un papel activo en la apropiación y construcción de los hechos históricos (García, 2005). Pero, ¿cómo entienden los historiadores culturales el término “cultura”?

La teoría cultural representa un modo particular de pensar los hechos históricos, pero su significado es complejo, pues a lo largo del tiempo la noción de cultura ha adquirido diferentes dimensiones. La nueva historia cultural ha construido su concepto sobre las aportaciones de diversas disciplinas, tomando sus significados y enfoques, pero también cuestionándolos críticamente. Tres influencias han sido fundamentales en la conformación teórico-metodológica del concepto de cultura para los historiadores: la primera es la influencia de la antropología cultural, la segunda, la concepción contextual del lenguaje y la cultura popular, y finalmente las reflexiones sobre la sociología de la cultura. Estas líneas de influencia se analizan a continuación.

La antropología cultural fue un movimiento académico que surgió a finales de los años sesenta y principios de los setenta cuya influencia se extendió a todas las ciencias sociales y, por supuesto, a la historia. La cultura es concebida como un sistema simbólico altamente específico y diferenciado, con capacidad de

innovar de forma creativa a través del tiempo (Gunn, 2011). Dos son los representantes de la antropología cultural que mayor influencia han ejercido en la historia cultural: Clifford Geertz y Mary Douglas. Clifford Geertz entiende la cultura como un patrón históricamente transmitido de significados, encarnados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas, expresadas en formas simbólicas mediante las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes hacia ella (Burke, 2016).

En este sentido, la labor del investigador social, más allá de una explicación científica causal, es la comprensión de los sucesos humanos a la luz de su interpretación dentro de un sistema simbólico. Gunn (2011) considera que la aportación fundamental de Geertz al campo de la historia cultural es la comprensión de los hechos históricos como hechos culturales a través de los cuales el historiador se abre paso para describir los estratos de significado que recubren acciones y sucesos, lo que Geertz llamó 'descripción densa'; al mismo tiempo la consideración de los casos de detalle y a pequeña escala como fuente de reflexión histórica. Es decir, que más allá de estudiar conceptos macro como el género o el poder, se interesa por las acciones cotidianas en un tiempo específico.

En el caso de la historia cultural de la danza, esta aportación es fundamental, pues reconoce que como hecho social, la danza y el movimiento humano poseen diferentes niveles de interpretación dentro de un sistema cultural, de tal manera que su estudio histórico implica reconocer sus conexiones con otras manifestaciones culturales y su posición dentro de un esquema simbólico en un tiempo determinado. Por otro lado, Geertz afirma que los hechos culturales aportan de forma creativa significados a los hechos colectivos, es decir, una manifestación como la danza, puede representar la vía de acceso a la comprensión más amplia de la cultura a la que pertenece (Gunn, 2011).

Aunado a esto, Geertz reconoce que los hechos de una cultura pueden ser leídos como un texto en tanto que su exégesis obedece a una mirada que transcurre en el aquí y el ahora, por ello, afirma García (2005), el historiador es una especie de traductor cultural que busca el equilibrio entre la fidelidad al texto

(el hecho cultural) y al pasado, con la inteligibilidad para el observador en el presente.

La danza es un texto y su lectura contribuye a reconstruir el mundo de significado en el que este suceso transcurre, e implica el reconocimiento del hecho en sí mismo, pero también la exploración de sus dimensiones culturales y simbólicas para esclarecer un sistema de significado del pasado. De alguna forma el papel del historiador es similar al del etnógrafo, en tanto que busca dilucidar los hechos culturales a la luz de los sistemas simbólicos y de pensamiento propios de una cultura, con la diferencia de que los historiadores trabajan no solo con datos procedentes de otros pueblos, sino también de otro tiempo, como si el pasado fuese “un país extranjero” en donde se busca cómo son y se hacen las cosas (Burke, 2016).

Por su parte, en el trabajo de Mary Douglas, la cultura representa una serie de estructuras relacionadas que abarcan formas sociales, valores, cosmologías, el conjunto de conocimiento, a través de las cuales se media toda la experiencia (Gunn, 2011). Douglas se interesó por la forma en la que se construyen los símbolos culturales de impureza, suciedad y contaminación, y cómo estas nociones rebasan lo físico, haciendo referencia a lo moral, el lenguaje y las actividades económicas.

Al centro de su atención se encontraban los sistemas clasificatorios contruidos por una cultura, es decir, los mecanismos a partir de los cuales ciertas expresiones, conductas o actividades se consideran impuras, peligrosas o inmorales y los mecanismos culturales que subyacen a esta clasificación (Burke, 2016). Por ello, el papel del antropólogo y del historiador cultural es el desentrañar estos sistemas y comprender cómo influyen en la conducta y pensamiento en una sociedad.

Esta aportación resulta de gran relevancia para comprender la historia cultural de la danza, particularmente porque da cuenta de la construcción de espacios y actores sociales en quienes se encarna la danza, obedeciendo a

ciertas estructuras y normas culturales. Por ejemplo, la danza en el cine de rumberas, obedece a ciertas reglas que se refieren a lo moral, lo inmoral, lo erótico y lo transgresor, lo que la sitúa en un contexto y una función cultural muy específica.

Aunado a esto, la historia cultural se vio nutrida por la concepción contextual del lenguaje y los estudios sobre cultura popular, particularmente los trabajos del teórico ruso Mikhail Bakhtin. Para el autor, el lenguaje es un proceso social que siempre es contextual, es decir, el lenguaje se constituye sobre la base de múltiples voces o sublenguajes que interactúan y que con frecuencia están en pugna por apropiarse de espacios sociales (fenómeno al que Bakhtin denominó “polifonía”), al mismo tiempo, el lenguaje está impregnado por fuerzas sociales como el poder político, y los valores culturales y estéticos de una época, que también le dan forma. En este sentido, el lenguaje es un espacio de lucha ideológica de gran fluidez y vitalidad, pues revela por una lado qué subgrupo constituye la élite, pero también la fragmentación y la subversión del orden lingüístico dominante (Burke, 2016).

Los textos históricos también son formas de lenguaje. El historiador cultural debe comprender que se trata de manifestaciones polifónicas en la media en que se apropian de diversas voces y discursos en el tiempo, también porque dan cuenta de los discursos hegemónicos y de la presencia de los lenguajes “no oficiales” que se encuentran en tensión. De esta manera, un producto dancístico en una época determinada, emana de un discurso dominante dentro de una cultura, y revela también aquello de lo que no se habla o no se reconoce oficialmente, es decir, remonta a partir de lo que muestra y oculta a aquello que para un grupo es apropiado, correcto o inadecuado y prohibido. Por otro lado, es posible concebir a la danza como un lenguaje polifónico que está permeado por el contexto cultural, en un tiempo específico (Gunn, 2011).

Igualmente relevantes son los estudios realizados por Bakhtin sobre el carnaval y la cultura popular durante la edad media, en los que reconoce que la historia no solo se construye en el discurso macro, sino a partir de las miradas

alternas y del discurso de los “sin discurso”, es decir, las masas, el pueblo o la gente común. Gunn (2011) reflexiona sobre la importancia que Bakhtin asigna a manifestaciones de la cultura popular, como el carnaval, en las que se recrea el orden social, se da sentido a la experiencia colectiva y se establecen los límites entre las diversas instituciones sociales.

La danza responde también a este fenómeno, pues puede representar una “sublimación” de las pasiones sociales y una recreación de las relaciones, en donde, bajo ciertas condiciones, los límites culturales del orden y la moralidad, adquieren flexibilidad y se permiten conductas que habitualmente se encontrarían censuradas. Es decir, que al tratarse de un contexto socialmente normado y culturalmente establecido para ello, la danza permite la emergencia de conductas que cuestionan, recrean o debaten el orden simbólico establecido.

Por otro lado, el sociólogo Pierre Bourdieu constituye otra importante influencia en la constitución de la Nueva Historia Cultural. Para Figueroa (2016), el pensamiento de Bourdieu ha contribuido a reemplazar la visión de reglas sociales rígidas y deterministas por términos más flexibles. Burke (2016) destaca además sus concepciones sobre reproducción cultural, *habitus* y campo. En este sentido, la cultura es un campo, un ámbito autónomo con sus propias convenciones sociales e ideológicas, que tiene un papel vital en el sustento y la reproducción de la clase. Es decir, las expresiones culturales forman parte de un esquema ideológico que constituye los atributos sociales y simbólicos de la autoridad, el poder y la élite. De esta manera, el arte y la educación representan un tipo de capital (capital cultural) que contribuye a dar forma al poder, entendido como una construcción simbólica referida al cuerpo y sus usos (Gunn, 2011). Pero al margen de una cultura legítima o hegemónica, Bourdieu reconoce la existencia de otras alternas, que igualmente generan y organizan las prácticas cotidianas, el lenguaje y la percepción de las personas. Este esquema que regula y da sentido a la conducta y que se aprende como parte de la reproducción cultural, constituye la noción de *habitus*.

Esta noción del poder asentada en el cuerpo y la manera en la que éste es usado, es fundamental en la comprensión de la historia y sociología de la danza, pues revela la forma en la que una cultura hegemónica comprende el cuerpo, los movimientos y su control.

La Nueva Historia Cultural se vio configurada por las reflexiones de estos y algunos otros teóricos sociales. En este sentido, se dio, a finales de los años setenta, un movimiento académico cuya característica fundamental fue voltear la mirada a la explicación cultural de los fenómenos históricos. A este movimiento se le conoce como “giro cultural”. Aurell, Balmaceda, Burke y Soza (2013), describen las contribuciones más importantes del giro cultural en la historia y las ciencias sociales:

1. La oposición al naturalismo social, es decir, la negativa a considerar la existencia de instituciones sociales atemporales, descontextualizadas o ahistóricas, por lo que deben ser estudiadas a la luz de un tiempo y espacio específico.
2. Se centra en el poder de la cultura como fuente fundamental de la comprensión histórica. El mundo puede ser leído como un texto, pero no es lo mismo que el texto.
3. La cultura es considerada como un sistema coherente de símbolos y significados que deben ser comprendidos por el historiador mediante un proceso de problematización.
4. Pone un mayor interés en los procesos de identidad nacional, los intereses compartidos por los grupos sociales y las dinámicas de poder.
5. Su interés ha incluido desde la elaboración de los sistemas de significado, hasta la exploración de los regímenes de dominación, centrándose en las concepciones, los discursos y las generaciones de poder.
6. Considera el estilo narrativo como el mejor procedimiento para describir la experiencia social.

7. Se identifica a la historia con la antropología en su dimensión etnográfica, pues pretende insertarse en un tiempo y en un espacio para analizar la cultura.

Estas consideraciones configuran el acercamiento a los hechos del pasado en su dimensión cultural. Es decir, el giro cultural generó un acercamiento entre la epistemología y método de la antropología y el hacer de los historiadores en su búsqueda por la comprensión de los hechos del pasado. En este sentido, es posible reconocer la relevancia que este enfoque histórico puede adquirir para el estudio de la danza en el pasado, toda vez que la danza es resultado y también configura la cultura de una época determinada. Es posible observar estas siete aportaciones del giro cultural en el estudio de la danza, en tanto que:

1. La danza siempre es un hecho histórico situado en un tiempo y espacio específico y su ejecución, en el aquí y ahora, revela su tránsito a través del tiempo.
2. La danza puede interpretarse como un texto que contribuye a la comprensión histórica de una cultura.
3. El hecho dancístico es portador y generador de símbolos y significados. Comprender su historia implica plantear preguntas que permitan su interpretación y análisis.
4. Mediante la danza se puede interpretar y comprender las formas como los sujetos que componen los grupos sociales se identifican y diferencian, es decir, configuran su identidad. La danza y su historia, contribuye a revelar cómo ésta se construye a nivel local, nacional o internacional.
5. En la danza también se encarnan nociones que hablan del cuerpo y del poder, mediante ella es posible acceder a hechos culturales complejos, como la visión que tiene un colectivo sobre el género, sobre la élite y sobre las prescripciones morales y de conducta.

6. La danza puede ser descrita mediante la narración, en este sentido existen mecanismos para detallar en su dimensión técnico corporal, psicológica, social y cultural.
7. Como se ha mencionado, el estudio de la danza ofrece la posibilidad de comprender hechos culturales complejos y su estudio requiere vislumbrarla en su integración a un sistema simbólico, cultural y social total.

Luego de las consideraciones anteriores, y a partir de la década de 1980, la historia cultural se ha consolidado como una perspectiva histórica de solidez en la explicación e interpretación del pasado, y ha adquirido personalidad teórica, metodológica y académica en una búsqueda que le confiere utilidad en el estudio de la historia.

García (2005) destaca el interés de la historia cultural por tender puentes entre diversos dominios de una cultura, ello ha implicado la búsqueda de vínculos que permitan comprender, mediante la comparación y relación de hechos, el sistema simbólico en el que los acontecimientos fueron recibidos y generados, al mismo tiempo ha favorecido la interdisciplinariedad de la historia, al buscar el acercamiento con otros campos de conocimiento como las ciencias sociales, el arte o la literatura. Rubin (2005) reconoce esta característica de la historia cultural, afirmando que al leer culturalmente las fuentes históricas, es posible agruparlas y superponerlas, lo que brinda un punto de vista fresco y perspicaz.

Esta superposición de fuentes ha acercado a los historiadores a materiales de diversos idiomas y géneros, como escritos, obras de arte, cantos, rezos, esculturas y, por supuesto, danzas. Con ello han tratado de reconstruir un discurso que da cuenta de la historia y cultura de un grupo, en un tiempo determinado.

En este sentido, la mirada se ha vuelto hacia las manifestaciones de masas con lo que la historia ha legitimado la cultura popular como fuente de estudio. Esto enriquece los conceptos abordados por los historiadores que ahora incluyen entre sus fuentes de información documentos que hasta entonces habían sido

considerados residuales, como los relatos orales, los rituales, la manera de pensar, las concepciones de belleza, la evidencia de las imágenes, los vestigios arqueológicos, los documentos inquisitoriales o las consideraciones sobre el cuerpo en una sociedad determinada, encarnadas en anuncios, filmes, o carteles de amplia circulación (Figueroa, 2016).

García (2005) denomina a este quehacer como “historia vista desde abajo”, que se refiere al interés por conocer cómo la gente experimenta los acontecimientos en su vida cotidiana, cómo un hecho repercute en el ámbito local y cómo la cultura popular se apropia de los sucesos, además la forma en la que la llamada alta cultura interactúa con los conocimientos de artesanos, campesinos u obreros. Lo anterior posibilita el considerar a la danza y su materialización en el cine como una fuente para acceder a la comprensión del pasado, pues al tratarse de un medio de comunicación de masas, el cine reflejó la ideología y cultura popular y configuró muchas construcciones simbólicas en un amplio espectro de personas.

Para llegar a dicha comprensión del hecho histórico, es necesaria la movilización de la subjetividad bien informada del historiador, también de sus capacidades para la construcción del sistema, la categorización, y sobre todo la empatía. El historiador cultural se reconoce como un ser humano y reconoce que la historia habla de la vida de individuos, entonces la psique y la emoción también están en juego (Rubin, 2005). Los historiadores son traductores entre el pasado y el presente y su labor es, en gran parte, una interpretación del hecho histórico, conscientes de que para ello emplean conceptos del presente. Entonces, se requiere de una gran sensibilidad, creatividad y respeto, reconociendo que el pasado puede orientarnos en el mundo en que vivimos y comprendiendo que está compuesto por personas que son al mismo tiempo iguales que nosotros y diferentes a nosotros (García, 2005).

El individuo ordinario tiene un papel activo en dar forma a su mundo, pues deliberadamente selecciona de todo lo que la cultura le ofrece e interpreta los mensajes que recibe. La historia cultural intenta enterarnos no solo de lo que la

gente pensaba, sino cómo pensaba, cómo le dio significado a su mundo y le infundió emociones, cómo los sujetos y los grupos usan modos para autoexpresarse (Figueroa, 2016). En efecto, los textos pueden decir cosas que nunca tuvieron intención de decir y aportar conocimientos de los que el autor nunca fue consciente. La labor del historiador cultural implica tomarlos y generar mediante ellos una interpretación respetuosa e inteligible, basada en evidencia, que con frecuencia adquiere muchas formas (Rubín, 2005).

Por ello la historia cultural reconoce que los hechos no solo pueden verse desde una perspectiva y que los dominios de lo cultural, lo social, lo político y lo económico, en la realidad no son tan determinantes, sino que existe cierta fragilidad y fluidez entre ellos (Burke, 2007); por eso es posible dar cuenta de hechos políticos y económicos desde una perspectiva cultural. Es decir, el arte habla también de poder, dominio, producción y consumo. García (2005), en este sentido, reflexiona sobre la diferencia entre historia del arte e historia cultural, afirmando que la primera enfatiza la construcción técnica de una obra en su consideración histórica, mientras la segunda se acerca al arte como un hecho cultural del pasado, estableciendo, como se ha mencionado, sus relaciones con otras expresiones de la cultura e insertándola en el global de una sociedad.

Es importante señalar que los historiadores culturales se han interesado por el cuerpo y el movimiento como objeto de reflexión, y aunque sus investigaciones no se han dirigido particularmente a la danza, sí han recurrido a ella para construir sus explicaciones sobre el pasado. Torres (2006) señala que los historiadores han tenido que referirse a documentos o huellas que hablan sobre el movimiento ante la imposibilidad de observar los cuerpos del pasado en movimiento. En este sentido, el concepto de “gesto” es fundamental para comprender la forma en la que los historiadores explican el cuerpo humano y su movimiento como referente de las interacciones sociales. Los gestos nos hablan sobre los valores y suposiciones de una sociedad, sobre su vida cotidiana y sobre las formas de mediar culturalmente el cuerpo dentro de ciertas interacciones sociales.

Un ejemplo fundamental es la investigación que Peter Burke (2006) realizó sobre la gestualidad en Italia durante la modernidad temprana. Para ello, el autor consultó diversos documentos, como aquellos referidos a la moral y las “buenas maneras”, libros sobre modales y recomendaciones de conducta en la mesa, al hacer o recibir visitas, o sobre cortejo y seducción. Destaca el uso de manuales de danza de la época como *Il ballarino* de Fabrizio Cornazano (1581), en el que los gestos y la danza son considerados como signos externos de emociones ocultas y también, como expresión de la trayectoria personal del individuo (familia de origen, edad, género, estatus social, etc.).

A partir de este análisis el autor concluyó que el repertorio de gestos o movimientos de una persona guarda relación con otros aspectos de la cultura, es decir, que se encuentra inmerso dentro de un sistema más amplio de comunicación. Por otro lado, señaló que los gestos son signos representativos de una sociedad y cultura, por eso, aunque su estudio podría parecer trivial, no lo es, debido a que a partir de examinar sus gestos es posible acceder a aspectos más significativos de una cultura (Burke, 2006).

Así, el arte, la danza, el teatro o el cine, son aspectos de una cultura cuyo estudio cobra gran relevancia en la construcción de una historia global, y son necesarios para comprender cómo se construyen y transforman los sistemas culturales y simbólicos a lo largo del tiempo.

Lo anterior permite visualizar la utilidad del enfoque de historia cultural para estudiar y comprender la danza en el pasado, pero también nos revela la pertinencia de superponer diversas fuentes para poder comprender la danza en el pasado desde una mirada más compleja, que proporcione indicios de su inserción en una cultura y que brinde directrices para imaginar cómo las personas de carne y hueso, en su vivir cotidiano, recibieron, entendieron e interpretaron la danza que el cine mexicano mostró durante los años cuarenta. Entonces ¿es posible considerar al cine como una fuente histórica válida para el estudio de la danza? A continuación se vierten algunas reflexiones al respecto.

1.3. El cine como fuente histórica

Un aspecto central para los historiadores culturales son las representaciones. En su estudio titulado *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (1992), Roger Chartier reflexiona sobre la función de las representaciones como aspectos inteligibles para el historiador a partir de las que es posible estudiar el pasado. Chartier considera que una representación es un modo de articulación entre las obras o las prácticas y el mundo social, que a su vez es sensible a la pluralidad de divergencias de una sociedad y a la diversidad de códigos compartidos, es decir la construcción de sentidos a partir de las tensiones existentes entre un sistema de pensamiento y las formas grupales o individuales de apropiación de dicho pensamiento (Chartier, 1992).

En este sentido, las representaciones pueden entenderse como sistemas de interpretación que rigen la relación de las personas con el mundo y con otros, y que orientan y organizan la conducta y las comunicaciones. Hablar de representación describe el proceso y el producto de una actividad de apropiación de la realidad exterior del pensamiento y una elaboración psicológica y social de esta realidad (Ruíz, 2003).

Las representaciones constituyen un aspecto relevante para el estudio de la historia, pues mediante su escrutinio, es posible dilucidar el tipo de herramientas culturales de interpretación con que cuenta una comunidad o grupo para dar sentido y significación a su relación con el mundo en un tiempo específico; también porque refiere al procesamiento e intercambios que hacen los individuos de su experiencia social hasta construir una visión consensuada de la realidad.

De alguna forma, las representaciones son una multiplicidad de visiones sobre el mundo que, pese a su diversidad, conforman continuidades que hablan desde los valores y modelos sociales compartidos por un grupo hasta las formas de memoria colectiva empleadas para dotar de sentido el presente.

Resulta pertinente retomar este concepto, pues los diversos autores que han reflexionado sobre la importancia del cine como fuente para el estudio de la historia, enfatizan su papel como representación de la realidad. En este sentido, Burke (2001) considera que las imágenes cinematográficas son un vehículo poderoso para “imaginar” el pasado de un modo más vívido, y al mismo tiempo su función para brindar información o propiciar placer en los espectadores hace que puedan dar testimonio de los conocimientos, las creencias, los placeres o las formas de devoción del pasado, también permiten reflexionar sobre la importancia y poder de las representaciones visuales en la vida política, social y cultural de las sociedades pretéritas.

Partiendo de estas reflexiones es posible observar el valor del cine, más allá de la veracidad o apego con el que retrata un hecho, sino porque en su construcción misma, da indicios de los elementos contextuales que rodean su producción, es decir el cine, al igual que la danza, es un producto cultural. En 2004, Cuesta afirmó que el cine es una representación de la realidad pues siempre es una reelaboración de la misma. Afirma la autora que el cine tiene valor no solo por lo que testimonia o documenta, sino también por la aproximación socio histórica que brinda, como su ideología o el sector de la sociedad que plasma u oculta, por lo que además de la obra en sí misma, interesa la realidad que figura o representa.

Estas representaciones hechas por el cine, permiten conocer o penetrar en la realidad que les subyace, por eso una película, cualquiera que sea, está desbordada por su contenido, y más allá de la realidad que representa siempre es posible considerar una zona de Historia que permanece escondida o imperceptible ante una primera lectura. Esta zona no visible, da cuenta del momento histórico en el que un filme fue creado y de los elementos culturales a los que obedece y da respuesta. En consonancia, Valdez (2006) defiende al cine como un acto comunicativo en el que se establecen una serie de imaginarios comunes; el filme completo conjunta esta serie de imaginarios representando una mentalidad o modo de pensar.

El producto fílmico siempre es una selección y construcción que responde a convenciones sociales, que son de mayor interés que la “veracidad” o ficción del discurso o narrativa fílmica. Así pues que el cine puede aportar elementos de gran valor para la historia antropológica, simbólica y cultural. Tolosa (2009) afirma que existen cuatro ámbitos de encuentro entre éste y la historia:

1. El cine es un producto cultural, por lo que puede adquirir el estatus de fuente para la historia.
2. El cine impacta en la forma en la que la sociedad concibe, interpreta y da sentido a su realidad, por lo que puede constituirse como un agente de la historia.
3. Teniendo en cuenta el impacto que tienen en la actualidad los medios audiovisuales, es posible elaborar un discurso fílmico que hable del pasado y que responda a la marginalidad que ocupa con mayor frecuencia la lectura.
4. Es posible constituir el cine como objeto de estudio y así elaborar una historia del cine.

Aunado a estos aspectos, se puede considerar que el cine tiene un papel importante en la construcción de la memoria histórica, pues realiza una selección de aquello que se recuerda y se recoge, lo que contribuye en la aprehensión de la realidad y la construcción del conocimiento social (Cuesta, 2004). Cabe destacar que dicha selección nunca es aleatoria o ideológicamente neutra.

Ferro (1980), uno de los autores pioneros en la reflexión del cine como fuente histórica, afirmaba en este sentido que el cine puede conformar un “contra-análisis” de la sociedad, pues tiene una incidencia directa en la producción de formas de la sociedad y en la creación de la realidad. Dicho autor afirma categóricamente que todo el cine, documento o ficción, imagen o no de la realidad, es siempre Historia, pues aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones o lo imaginario del ser humano, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia.

En otras palabras, el cine es documental por una actitud y por una finalidad ética y estética en tanto que es resultado de un proceso de pensamiento sobre la relación entre el mundo y las imágenes de éste. Dicho proceso de pensamiento puede ejercerse tanto en películas de ficción como en documentales, por eso su valor como fuente no está dado por su apego a una realidad o a un hecho verídico, sino en su constitución como producto del pensamiento y la cultura en un tiempo determinado (Cuesta, 2004).

Cualquier documento filmico lleva adherido el contexto social y cultural en el que se produce y sus diversos elementos como vestuario, diálogos, escenografía, decorados, etcétera, reflejan la realidad de su tiempo. En esos relatos y mediante ellos es posible que la sociedad se diga a sí misma y nos reencontremos con nosotros (Cuesta, 2004). Este es un punto de encuentro entre el cine y la danza, pues ambos son resultado del pensamiento humano y los determinantes de su tiempo y espacio, y al mismo tiempo de abrir una ventana a partir de la que es posible mirar el valor de la obra en sí misma, nos refieren a valores fundamentales con los que todos nos enfrentamos. Por ello, no resulta inapropiado pensar en la complementariedad de estos dos productos culturales en la investigación de los sistemas simbólicos que les dan forma y sentido.

Pese a que los historiadores han mostrado cierta resistencia al uso de los filmes como documentos históricos, estos se han constituido, sin duda, como un instrumento imprescindible para comprender la realidad social del pasado. Monteverde, Selva y Salá (2001) afirman que el cine produce historia de forma casi ontológica, pues por el mero hecho de ser filmado, cualquier acontecimiento se vuelve histórico, es percibido por el espectador como pasado aunque revive en el presente con él.

Independientemente del género el cine se convierte en un documento, en el sentido de que el historiador puede obtener de él información para el mejor conocimiento del pasado, y ello depende de cómo se aproxima el investigador al filme (Herrera, 2007). Ya se mencionó la rispidez que algunos historiadores han mostrado hacía el uso de fuentes visuales, particularmente el cine, que en

palabras de Ferro (1980) obedece a que durante un periodo importante, esta manifestación cultural fue considerada un pasatiempo inferior, absurdo, irreal y burdo. Sin embargo, con su consolidación como industria cultural, su consideración como una manifestación artística, y a partir del cambio en la perspectiva histórica que supuso el giro cultural, el cine ha cobrado cada vez más relevancia como fuente histórica.

En este punto resulta pertinente enfatizar que tanto el cine como la danza son textos susceptibles a una lectura o interpretación histórica complementaria, ya que constituyen actos discursivos que, desde la historia cultural, representan espacios semánticos por interpretar históricamente (Peredo, 2000).

Si bien múltiples autores señalan el valor del cine como fuente histórica, la gran mayoría enfatiza también la necesidad de acercarse a este producto cultural teniendo en cuenta sus características particulares, y generando métodos que permitan manejar la fuente de la manera más formal y útil. Al preguntarnos sobre la forma en que pueden los historiadores usar las películas como documentos en sus estudios e investigaciones encontramos un primer requisito: colocarlas en su contexto para conocer las circunstancias en las que se filmaron, planearon, diseñaron, produjeron y estrenaron, aunado a los factores económicos, políticos y sociales que enmarcaron su creación (Peredo, 2000).

En este sentido, el poner en contexto los filmes implica reconocer también que su interpretación es resultado de diversos factores: en primer lugar, el autor que construye su obra a partir de sus concepciones, ideologías, mentalidades, imaginarios y representaciones, pensando también en el público al que se dirige; esta creación está permeada por los valores y cultura de una época. En segundo lugar, encontramos las empresas productoras y distribuidoras que dan forma y estructura a las obras cinematográficas, pensando en las necesidades y expectativas de consumo cultural de una época. Finalmente, la recepción del filme, pues son los espectadores quienes a partir de sus referentes o capital cultural se apropian de la representación plasmada en el filme y la integran en su sistema simbólico (Tolosa, 2009).

Peredo (2000) refuerza esta tesis y considera que los cineastas son sujetos políticos con intereses y planteamientos que responden a su época, y que la consideración de estos, junto con sus contextos culturales y la lectura que hacen los espectadores, son necesarios en la reflexión de las películas cuando estas se consideran como fuentes para la historia.

Acceder a la zona de historia o realidad no visible presente en una producción cinematográfica, requiere el empleo de ciertos métodos que pueden ser retomados de las diversas ciencias humanas (Ferro, 1980). Para ello es necesario aprender a mirar el objeto desde un lugar distinto.

Cuesta (2004) establece como punto de partida el reconocimiento de lo que llama *dualidad necesaria*; es decir, comprender que sujeto (espectador) y objeto (película) proceden de mundos diferentes que confluyen en el aquí y el ahora cuando un filme es proyectado y analizado. Una vez que se reconoce la distancia de época, lenguaje, valores, mensajes y escenarios, entre sujeto y objeto se requiere de una amplia documentación sobre su tiempo y su mundo, así como de la circunstancias generales (como la fecha, el autor, el lugar y el origen) en las que fue producido, a partir de entonces puede lograrse la restitución del objeto (filme) a las condiciones en las que se recibió y consumió.

Para enriquecer este análisis, algunos autores, como Tolosa (2009) han señalado la pertinencia de que los historiadores se acerquen al conocimiento del lenguaje cinematográfico, lo que sin duda aporta muchos elementos para interpretar no solo en la narrativa, sino en el empleo de ciertos encuadres, ángulos o tomas, la constitución de las películas como paquetes significantes completos.

Algunos autores como Rosenstone (1997), Brihuega y Mora (1982) (citados en Cuesta, 2004), han buscado esquemas analíticos que permitan revisar las imágenes plasmadas en el cine de forma objetiva y sistemática, para ello, han identificado la utilidad de las pautas empleadas para el análisis del marco escénico de las conmemoraciones políticas para analizar el lugar escénico y el desarrollo de las escenas de un filme, éste es un recurso de utilidad para el presente trabajo,

pues brinda un marco de interpretación objetivo y de gran valor en el análisis de las escenas que incluyen la danza dentro de una película. Es así que, a partir del trabajo de Cuesta (2004), se propone un esquema para el análisis de escenas cinematográficas que incluyan danza, que se muestra a continuación:

1. El espacio:

- El itinerario.
- Los lugares donde se realiza el acto.
- El lugar fundamental de la celebración o el hecho

2. Los protagonistas u oficiantes del acto:

- El lugar que ocupan.
- Vestido.
- Discurso o diálogos.
- Gestos faciales.
- Actitud respecto a otros protagonistas.
- Actitud frente al público.

3. Los actores secundarios (mismo proceso que el punto anterior).

4. El público asistente:

- Posición y lugar que ocupan.
 - Desfiles o procesiones, si los hay.
 - Vestido.
 - Gestos faciales.
 - Mímica.
 - Ritos.
 - Expresiones emocionales (aplausos, gritos, lágrimas, etc.).
-

5. El desarrollo del acto:

- El teatro y la teatralización (escenografía, coreografía y formaciones, desfiles, trajes, objetos, símbolos, banderas, gestos, expresiones emocionales, movimientos y calidades, música).
- El tiempo del acto (su duración, los tiempos claves, los tiempos muertos, etc.)
- El tiempo después de la celebración o escena.
- Los olvidos, ficciones o anacronismos de trajes, complementos o decoraciones.
- Relación imagen-texto-música.

6. Características y códigos corporales (sección anexada para el presente estudio)

- Colocación y postura.
- Cabeza y torso.
- Extremidades superiores.
- Cadera y extremidades inferiores.
- Desplazamientos y figuras coreográficas.
- Música.

Figura 1. Pautas empleadas para el análisis del marco escénico de las conmemoraciones políticas para analizar el lugar escénico y el desarrollo de las escenas de un filme de elaboración propia, siguiendo a Cuesta (2004).

El esquema anterior, constituye un referente importante en el estudio del cine en lo que a la reflexión histórica respecta, pues permite acercarnos a los elementos que componen una escena cinematográfica en específico (en este caso aquellas que muestren hechos dancísticos), enfatizando sus objetivos comunicativos y las ideas que están siendo expresadas a través de la película, por lo que se utiliza en la presente investigación como guía de análisis. Cabe señalar que el apartado marcado con el número 6, constituye un anexo que se agrega para el presente estudio, cuya finalidad es analizar las características y códigos corporales de la ejecución dancística.

Son múltiples los hilos que entretienen un filme por lo que también son posibles aproximaciones diversas, en este sentido las pautas propuestas en el cuadro uno serán de utilidad en el análisis realizado en el presente trabajo.

En suma, es posible notar que el cine es una fuente con óptimas posibilidades para la construcción de una historia cultural, pues, aborda múltiples dimensiones de la investigación histórica: como documento o fuente, como versión fílmica del pasado, como agente de cambio de la historia, como recurso didáctico o como sistema signifiante (Herrera, 2007).

Lo anterior permite concluir que el empleo de las fuentes cinematográficas para la construcción de una historia cultural de la danza tiene importantes ventajas. Una de ellas es el acceso a una perspectiva del hecho dancístico considerándolo en el contexto de la cultura popular y a partir del sistema de creencias y representaciones de un sector importante de la sociedad, por otro lado, brinda referentes para comprender la relación entre la danza y otras manifestaciones populares y artísticas de la época, asimismo, la forma en que la danza se insertó en el discurso nacionalista y modernizador de México que fue promovido por el cine en el periodo de interés, y finalmente la forma en la que tanto el lenguaje de la danza como el del cine se enriquecieron en términos narrativos y estéticos al encontrarse.

Aunado a lo anterior, el cine nos brinda una inmejorable posibilidad de observar, analizar, registrar, describir y replicar los patrones de movimiento, gestos, posiciones, desplazamientos, rítmica, códigos corporales, etcétera; presentes en un hecho dancístico, testimonio invaluable en el quehacer de docentes, coreógrafos, investigadores y espectadores.

En el siguiente capítulo se analizará el contexto económico, social, cultural y dancístico que reinó en México durante los años cuarenta, con la finalidad de establecer el contexto en el que se produjeron las obras cinematográficas a considerar.

CAPÍTULO II.

MÉXICO 1940-1950: ANTIGUO Y NUEVO A LA VEZ

“Los años aquí recogidos parecen muy lejanos ya. Pequeña búsqueda del tiempo perdido, por las páginas que los describieron ayer, y hoy los evocan, desfilan muchos nombres que hoy rotulan sepulcros. Pero aquí quedó, con su imagen, la de la ciudad –imperecedera- su tiempo.”

Salvador Novo (1994). “La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho”

Ya en el capítulo anterior se ha hecho mención de que las manifestaciones artísticas de una época son producto de la cultura, ideología y el entorno sociopolítico. En este sentido, acceder a la relación que se estableció entre el discurso cinematográfico y la danza en la década de 1940 en México requiere tomar en cuenta cómo el contexto generó las condiciones ideológicas y culturales para comprender dicha relación. Por ello este capítulo brinda un panorama general de la historia del país en el periodo que abarca de 1940 a 1950, enfatizando el desarrollo de los discursos artísticos del cine y la danza.

2.1 Panorama histórico

Durante la década de 1940-1950, México era muy diferente a como es ahora. En términos políticos y económicos se vivió un periodo de reformas que marcaron el rumbo del país durante por lo menos los siguientes cuarenta años. Esto sin duda impactó no solo en la industria y la economía popular, sino también en la cultura y la ideología.

Los ecos de la revolución, la gestión de Lázaro Cárdenas y la Segunda Guerra Mundial, entre otros fenómenos, configuraron un panorama histórico que generó las condiciones culturales que dieron forma a las distintas manifestaciones ideológicas en México, entre las que la danza y el cine destacaron.

Dos gestiones presidenciales se desarrollaron durante este periodo: la primera, del General Manuel Ávila Camacho en el periodo de 1940 a 1946; y la segunda, del abogado Miguel Alemán Valdés que gobernó de 1946 a 1952.

Ambos se legitimaron con la promesa de conducir a la nación hacia un pleno desarrollo y una inserción en la esfera internacional a partir de la industrialización, el progreso y la modernidad. Desafortunadamente no siempre lo lograron del todo y muchos actores sociales fueron excluidos de los beneficios que suponía esta forma de gobernar. Según Loyola y Martínez (2010), este periodo registra una continuidad en materia de política económica y de desarrollo, que podría describirse en los siguientes puntos:

- a. Una política económica orientada a fortalecer la presencia del Estado en los diferentes ámbitos productivos, que tendría su momento culminante con la expropiación petrolera en 1938, con la consiguiente búsqueda de acercamiento y conciliación con los Estados Unidos.
- b. La guerra mundial y la alineación con los países “aliados”, léase Estados Unidos, permitió subsanar los diferendos económicos, negociar la deuda externa, contribuir a la estabilización monetaria y fomentar la producción nacional, lo que favoreció una dinámica de sustitución de importaciones.
- c. Promoción y consolidación del proteccionismo como estrategia para desarrollar la economía mexicana, lo que impactó en la creación de un empresariado nacional cobijado por el Estado y el apoyo a la urbanización industrial.

En términos generales el proyecto de modernización impulsado durante las gestiones presidenciales mencionadas se fundamentó en la presencia del estado como eje rector de la esfera política y económica, y el ideal de industrialización como fuente para el desarrollo de México, además se asentó sobre una estrecha relación entre las élites políticas, económicas e intelectuales del país (Servín, 2010).

En términos políticos, durante este periodo se vivió una transición de los gobiernos militares, al llamado civilismo, que en la época fue considerado como el ideal de gobierno, con la elección del primer presidente no militar. Asimismo, se observó una fuerte presencia del Estado en muy diversos ámbitos y un alto nivel de nacionalismo que acompañó gran parte de la vida pública de la década de 1940 (D'Acosta, 1952).

La década de 1940-1950, marcó en México la aparición de un proceso de “desruralización” tanto en términos económicos como sociales y culturales (D,Acosta, 1952). Económicamente, el ideal Estatal fue el fomento a la industria como mecanismo de desarrollo económico, lo que fortaleció el apoyo a este sector en detrimento de otros, generando una distribución desigual de los recursos económicos.

Si bien este modelo de desarrollo estabilizador robusteció la economía conformando el modelo proteccionista que se proyectó como ideal en aquella época, también tuvo altos costos sociales, como la concentración de la riqueza, que incrementó sustancialmente las desigualdades sociales, un proceso inflacionario que incidió directamente en la caída del salario real y afectó en la economía popular, urbana y rural, y la sujeción del proletariado industrial a mecanismos de control y represión política (Servín, 2010).

El panorama social del México también era muy diferente. A finales de la década de 1940, había solo 25.7 millones de mexicanos, de los que 32% constituía la fuerza de trabajo desarrollando actividades económicas como la agricultura, la minería, la industria y el comercio. (Niblo, 2008). La desigualdad social seguía siendo un problema importante y en muchos aspectos, se incrementó durante esta época. D'Acosta (1952) considera que la sociedad mexicana se encontraba tajantemente estratificada y enfatiza la sensación de inseguridad e incertidumbre que azotaba con especial rigor a las clases sociales menos favorecidas.

La industrialización se convirtió en el ideal de desarrollo económico, lo que implicó que la economía campesina y artesanal se subestimara al considerarlas actividades de un pasado en retirada. Esto también configuró un tipo de relaciones familiares, pues el desarrollo de la industria enfatizó la presencia masculina en los contextos laborales, mientras que las mujeres se retiraron de la fuerza laboral al trabajo en el hogar y al cuidado de los hijos. Este modelo contribuyó a la formación de una estructura de roles particular, desarrollando modelos familiares nucleares con roles claramente diferenciados: el rol instrumental, encargado de la provisión del hogar y el rol expresivo, referente al cuidado del hogar y de los hijos (Esteinou, 2010). Con mucha frecuencia este modelo fue plasmado y legitimado como el institucionalmente aceptado, tal como ocurriera en el cine, donde se forjó como el ideal de relación familiar.

Un porcentaje muy importante de la población vivía en el campo. Aun cuando en esta década se dio un importante proceso de migración a las urbes el pueblo seguía siendo el centro del mundo para muchos mexicanos, quienes basaban su vida en el ciclo agrícola. La vivienda tradicional era generalmente de paredes de adobe, techos de teja y pisos de tierra apisonada, y las familias se organizaban de forma patriarcal y jerárquica. Los campesinos encontraban solaz en el consumo de cerveza, pulque, tequila o mezcal acompañados de algún instrumento musical con el cual interpretar canciones populares y de antaño (Niblo, 2008).

El dolor era común y pese a que durante esta década se lograron avances en materia de atención social a la salud, los índices de mortalidad y la incidencia de ciertas enfermedades hacían ver aún las limitaciones en este rubro (D'Acosta, 1952). Por ello, asistir con la curandera local o el médico tradicional era una práctica común que ayudaba a mantener y recuperar la salud. En este sentido, existía una robusta tradición de medicina tradicional.

En muchas regiones se mantenía el uso de la indumentaria tradicional y las prácticas de hilado se conservaban, aunque poco a poco las telas industriales comenzaron a hacerse comunes en los contextos rurales. Prevalecía la práctica

de rociar la ropa con un poco de agua mientras se secaba, para mantenerla blanca y el uso del rebozo como una herramienta, una prenda ornamental y una práctica tradicional (Niblo, 2008).

Si bien, luego de la revolución mexicana se dio una política de reparto de tierras, éste no siempre operó conforme a los ideales revolucionarios. En algunas regiones definitivamente no se logró una distribución justa de tierras, mientras que en otras, el reparto agrario terminó por funcionar como un instrumento de control político del Estado sobre los campesinos (Krauze, 1997).

Por ello en ciertos territorios de México el poder era ejercido por un terrateniente local llamado “caudillo”, jefe político o cacique local, que se encargaba del control y disciplina (a veces incluso mediante castigo físico) de las comunidades campesinas, para quienes la vida diaria era más similar a la de siglos anteriores que al mundo que conocemos ahora, por lo que además, miraban el mundo exterior con profundo recelo (Niblo, 2008). Esta situación del campesinado, sumido en formas de dominación centenarias, contrastó con lo que se plasmaría en el cine y la literatura, donde la revolución mexicana se propagó como el ideal de libertad y justicia.

La cultura popular en México era una compleja amalgama de influencias, acumuladas capa tras capa a lo largo de siglos, que se hacía patente en festividades y celebraciones sociales y que se encarnaba en danzas, procesiones y rituales. Niblo (2008) reconoce el papel que tuvieron las danzas tradicionales como parte de las diversas fiestas y celebraciones. En este sentido, es importante reconocer cómo las diversas manifestaciones artísticas configuraron la identidad de las comunidades y se constituyeron como elementos de cohesión social. Muchos intelectuales voltearon la mirada a estas danzas y reconocieron en ellas productos culturales de valor. Un ejemplo es la publicación en 1940 del libro *Ritmos Indígenas de México* en el que las hermanas Nellie y Gloria Campobello recogieron sus impresiones respecto a las danzas tradicionales luego de su participación en las misiones culturales (Carbajal, 2017).

En el campo las condiciones de vida no siempre fueron favorables y junto a la tendencia gubernamental de promover el desarrollo industrial como ideal de progreso muchas familias vivieron un proceso de desplazamiento a las grandes ciudades, con lo que se incorporaban a procesos de interacción distintos. Los trabajadores que hallaban empleo en las nuevas industrias enfrentaban un mundo diferente, que no siempre correspondía a la atracción de un opulento estilo de vida urbano que durante los años cuarenta se convirtió en pasión. La desigualdad social y la caída de los salarios reales impedían a los obreros elevar su nivel de vida y dificultaba el acceso a ciertas oportunidades, como la educación superior y en algunos casos, incluso a los servicios de salud (D'Acosta, 1952).

El panorama urbano se transformó con la industrialización. Antes de que se impusieran los congestionamientos de tránsito y la contaminación, la Ciudad de México era una de las más grandes y bellas del mundo. En 1940, había apenas 77, 812 automóviles de uso privado y 41, 932 camiones en todo el país. La mayoría de las personas viajaban en carretas, a caballo o en burro. También solían utilizar las líneas de tranvía que facilitaban viajar en las ciudades o bien, empleaban los ferrocarriles cuando pretendían trasladarse al campo o a otras ciudades (Niblo, 2008).

La coyuntura que marcó la década de 1940 en las ciudades en México impactó también en las viviendas y el desarrollo urbano. Según Quiroz (2014), las producciones arquitectónicas y cinematográficas contribuyeron a configurar representaciones culturales que condicionaron los proyectos orientados a resolver los problemas de hacinamiento y salubridad. Por ejemplo, los estereotipos que el cine plasmó sobre las vecindades contribuyeron a su decaimiento durante esta década.

También se incrementó la electrificación de las ciudades, lo que ocasionó gran entusiasmo y favoreció la modificación de los patrones de actividad, alargando el día y facilitando el trabajo, aunque aún faltarían más de diez años para que los electrodomésticos tuvieran impacto (Niblo, 2008). La electrificación y el alumbrado público modificaron las actividades recreativas en la urbe.

La radio se convirtió en indispensable durante la guerra, pues permitió que a los hogares llegaran noticias regulares, pero también favoreció que el país se uniera mediante la música y la masificación de cantantes como Lucha Reyes, Pepe Guízar o Agustín Lara. Asimismo aparecieron diversiones nocturnas, como cabarets, salones de baile, cines, teatros, cantinas, carpas musicales que, junto con otros esparcimientos producto del acercamiento a los hábitos Norteamericanos (como el billar, el boliche o el frontón), constituyeron las formas recreativas más importantes (Valverde, 2015).

En estos escenarios, era imprescindible la presencia de algún Danzón, género que durante esta década vivió su apogeo en el gusto de los bailadores populares, tal como lo demuestra la proliferación de orquestas y la riqueza en composiciones musicales que sobre él se realizaron entre 1940 y 1950 (Valverde, 2015).

Durante esta época también se vivieron afirmaciones y negaciones culturales de lo mexicano que contribuyeron a configurar una identidad nacional. En este sentido, las artes tuvieron un papel fundamental, pues a través de la danza, el cine, la literatura o las artes plásticas, se promovió e institucionalizó una idea de lo que significaba ser mexicano. El nacionalismo se convirtió en la corriente ideológica que dio forma al discurso intelectual mexicano y que pretendió a partir de lo que entonces se consideró como “la moral de la revolución” promover el orgullo y el respeto por lo “auténtico mexicano” (Niblo, 2008).

Para Krauze, (1999), la manifestación más notable de este movimiento cultural es el muralismo mexicano, que con frecuencia tuvo como tema predominante la revolución y que buscó enaltecer la imagen del indio y el trabajador mexicano en el arte público. Sin embargo, estas expresiones con frecuencia estuvieron influenciadas por los sucesivos gobiernos en beneficio propio mediante la subvención de los artistas por el Estado.

Por otra parte, la visión de lo mexicano se vio reducida, toda vez que las diferentes instituciones y manifestaciones culturales mostraron un mundo

socioculturalmente heterogéneo mediante un conjunto muy limitado de personajes y estilos de vida, que se convirtieron con el tiempo en la idea esencial de lo mexicano. El cine tuvo un papel central en este proceso, pues en sus representaciones mostró un ideal de valores, atributos y conductas que con el tiempo se convirtieron en elementos medulares para construir la identidad nacional (Dávalos, 2008).

2.2 El Estado mexicano ante el cine y la danza en los años cuarenta

La tradición cinematográfica en México se remonta al año de 1896, cuando es traído por primera vez a nuestro continente un cinematógrafo, que el 6 de agosto en los salones del Castillo de Chapultepec hace la primera proyección para Porfirio Díaz, su familia y los miembros de su gabinete, a casi ocho meses de su triunfal aparición en París (Morales, 2006). Posteriormente se popularizó la proyección de filmes de distintas nacionalidades, principalmente franceses e italianos. Es en el año de 1908, cuando se realiza la primer película mexicana original con guión, con el título *El Grito de Dolores* dirigida y protagonizada por Felipe de Jesús Haro (Standish, 2009).

A partir de este momento iniciará una tradición cinematográfica muy importante para México que tendría su apoteosis en la década de 1940, con la llamada *Época de Oro* del cine mexicano. Para García Riera (1998), con frecuencia se habla de esta época con más nostalgia que con precisión cronológica, considerando que debe situarse entre 1941 y 1945, periodo que coincide con la participación mexicana y norteamericana en la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, Dávalos (2008) considera que la *Época de Oro* del cine mexicano corresponde a los periodos de mayor auge y afirmación de la industria y cubre los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, es decir de 1940 a 1952. Más aún, autores como Zárraga (2007) afirman que el cine nacional adquiere personalidad propia a partir del estreno de la cinta *Allá en el Rancho Grande*, en 1936, primera en ser difundida en Estados Unidos

con subtítulos en inglés y ganadora de un premio internacional: Mejor fotografía para Gabriel Figueroa en el Festival de Venecia, con ello sitúa el inicio de la Época Dorada.

La aparición de este periodo de florecimiento y bonanza se debe a diversos factores que influyeron tanto al exterior del país, como al interior. Un hecho fundamental que, pese a su impacto negativo en la vida de millones de personas, favoreció el desarrollo del cine nacional fue la Segunda Guerra Mundial.

Como consecuencia de la conflagración, la industria cinematográfica en Europa y Estados Unidos entra en recesión, es decir, experimentó dificultades tanto en la producción, como en la exhibición y consumo de cintas, pues los espectadores advertían otro tipo de necesidades y preocupaciones (Gómez, 2016).

Cuando en 1942 Manuel Ávila Camacho declara la guerra a las potencias del eje (Alemania, Italia y Japón), la industria del cine mexicano no era la única ni la más importante en español: España y Argentina poseían ya un lugar dentro del cine de habla hispana (Zárraga, 2007). La industria hollywoodense y el gobierno norteamericano consideraron pertinente definir una estrategia para ceder la estafeta a otra nación para evitar la desatención a la producción fílmica y poder retomarla al final de conflicto bélico. España se encontraba en un proceso de reconstrucción luego de la Guerra Civil, y Argentina había mantenido una postura neutral durante el conflicto mundial, con una clara simpatía hacia las potencias del eje, por lo que México fue considerado por Estados Unidos como la mejor opción, dada su cercanía y su afinidad política (García, 2006).

A partir de este momento iniciaría una colaboración (más bien un padrinazgo) entre la industria norteamericana y el cine mexicano, que se encaminó a cuatro rubros: apoyo en la obtención de maquinaria e implementos, ayuda financiera para la producción de películas mexicanas, la cooperación personal de expertos norteamericanos y la distribución mundial de cintas mexicanas (Dávalos, 2008).

Internamente, también existieron circunstancias que favorecieron el desarrollo de la industria cinematográfica durante este periodo. Peredo (2012) afirma que la presencia del Estado en la industria del cine ha sido característica desde sus orígenes y en el periodo de interés no fue la excepción. Con la política de unidad nacional, de sustitución de importaciones y la preponderancia del Estado en la economía nacional se consideró al cine como una industria no solo con posibilidades de prosperar, sino también relevante en la construcción de la identidad nacional, el sentido de unidad y la noción de modernidad e industrialización.

En este sentido se consolidó tanto un sistema de financiamiento como una serie de legislaciones encaminadas al apoyo y regulación de la producción, distribución y consumo, de entre las que destacan la ratificación en 1941 de las disposiciones cardenistas en términos de censura, la fundación en 1946 de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, la formación del Banco Nacional Cinematográfico en 1947 y la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica y su respectivo reglamento en 1949 (Dávalos, 2008; Peredo, 2012).

Todo lo anterior generó el ambiente propicio para que la industria del cine prosperara en México, de tal manera que en la década de 1940 llegó a ser una de las cinco más importantes del país (Dávalos, 2008). Siguiendo a García Riera (1998) se puede observar en la Figura 2 el comportamiento de la producción fílmica en México en la década de los cuarenta.

Presidente electo	Año	Piezas producidas	Cintas incluidas en el estudio
Manuel Ávila Camacho	1941	37	
	1942	47	<i>Historia de un gran amor</i> Dir. Julio Bracho.
	1943	71	
	1944	74	<i>Bugambilia</i> Dir. Emilio Fernández.
	1945	82	<i>¡Hasta que perdió Jalisco!</i> Dir. Fernando de Fuentes
	1946	70	
Miguel Alemán Valdez	1947	57	
	1948	81	<i>Pueblerina</i> Dir. Emilio Fernández <i>Salón México</i> Dir. Emilio Fernández
	1949	108	<i>Aventurera</i> Dir. Alberto Gout
	1950	123	
	1951	101	
	1952	101	

Figura 2. Número de piezas cinematográficas producidas en México por periodo presidencial, 1941-1952

El cine se convirtió en una pasión de masas, primero en las ciudades, hasta llegar a pequeños poblados. El gobierno subsidiaba el costo de los boletos, por lo que ir al cine se volvió una visita regular de fin de semana asequible para un amplio número de familias mexicanas. En este espacio era posible que la gente se viera en un nuevo espacio público en el que fantasía y empatía se fundían en la imaginación mientras en la pantalla se proyectaban cientos de historias que hablaban sobre México y sus pobladores (Niblo, 2008). Para Monsivais (1997) el cine en este tenor llegó a confeccionar de cierta forma los referentes que hicieron

a México y a sus pobladores, pues de alguna manera las imágenes postuladas en la pantalla grande durante esta época constituyen la educación sentimental de la sociedad mexicana.

Más aún, es muy importante reconocer que en el cine de la Época de Oro apeló a un mundo de significaciones imaginarias y populares que ya se entendían y practicaban por el público mexicano, de tal forma que ir al cine, no significaba ir a descubrir nada, sino más bien, implicaba reconocerse en aquello que las cintas mostraban (García, 2006). En ello radica su valor como fuente histórica, como discurso artístico y como medio para hacer inteligible en la distancia la época en la que se creó, pero también nos permite entender por qué el cine realizado entre 1940 y 1950 tiene una especificidad que lo diferencia del que lo precede y del que le sigue.

2.3 La Época Dorada del cine mexicano

Pero en términos artísticos e ideológicos ¿qué características definen la Época de Oro del cine nacional? Existen varios aspectos que pueden ayudarnos a definir sus particularidades, pues en los cuarenta, el cine deja de ser únicamente una novedad tecnológica para convertirse en un espectáculo, una forma de entretenimiento, pero también se perfila como un arte (Ibarra, 2003).

En primer lugar, se observa en este periodo la incursión de más temas y géneros que en cualquier otra época (Zárraga, 2007). Las temáticas, los escenarios y las líneas estéticas que siguió el cine en esta época no tuvieron precedentes y enriquecieron el hacer de los cineastas y actores, también reforzaron y diversificaron el panorama ideológico de los mexicanos.

Sin duda, el género más explotado, que define en gran medida este periodo es el de la comedia ranchera. Su fórmula comercial fue delineada por Fernando de Fuentes en la ya citada *Allá en el Rancho Grande*, con la que se abrió una innumerable lista de filmes de charros con temas folclóricos y nacionalistas (Morales, 2006). Standish (2009) la describe como una forma de costumbrismo filmado en el que los diálogos se alternan con canciones. La acción transcurre en

un mundo un tanto mítico en el contexto del campo: haciendas intemporales o ranchos sin ubicación específica, corrales, cantinas, palenques y fiestas populares, en donde se entrelazan una serie de episodios que dan forma a la trama global. Los personajes son habitualmente estereotípicos, mujeres bellas, virtuosas e indefensas y hombres honrados, fuertes y orgullosos; los roles son claramente estratificados y antagónicos. Destaca la irrupción de un personaje clave en la cinematografía nacional y en la cultura popular: el charro cantor.

En la comedia ranchera se mistifican y transfiguran los elementos esenciales de aquello que se consideraba lo netamente mexicano, los valores, las costumbres y las virtudes del pueblo en el contexto de tradiciones y manifestaciones de la cultura claramente definidas y cuidadosamente seleccionadas, que pronto se instituyeron como el axioma por excelencia de la identidad nacional, haciendo tabla rasa del mosaico cultural y geográfico del país (Dávalos, 2008).

Encontramos también el melodrama como una variante clave en la cinematografía de oro mexicana. Se trata de un género que privilegia el mundo de los sentimientos, tratando sobre el sufrimiento de la gente común en su día a día. Se plasman en la pantalla las contradicciones entre las pulsiones psicológicas y biológicas y los límites impuestos por la moral y la cultura, lo que se traduce en historias prohibidas o secretas que aluden a deseos, frustraciones, amor y desamor.

En el melodrama mexicano, además, los personajes son ilustraciones didácticas del bien o del mal absolutos, no hay fisuras discursivas en lo visual ni en lo verbal, por lo que representan encarnaciones de las virtudes o defectos sin complejidad psicológica. Dichos personajes se enfrentan a situaciones límite que excluyen cualquier negociación o término medio (Tuñón, 2016).

En su estudio sobre la representación femenina en el cine mexicano entre 1939 y 1942, Julia Tuñón (1998) reflexiona sobre la forma en que un código fílmico institucional nutre prácticas de vida, gestos y conceptos que organizan la cultura,

éstas a su vez sirven de inspiración a las historias que el cine plasma, es decir se encuentran en mutua interinfluencia. En este sentido, se fortalece la noción del cine como reflejo y creador de prácticas culturales y también como fuente didáctica para la apropiación de ciertos valores y modelos de conducta.

El melodrama es un género que aparece en muy distintos escenarios, desde haciendas o pueblos provincianos, hasta las grandes urbes, pasando por pasajes históricos u exóticos, pero en general remite a la noción de sentimientos y de modelos de conducta moral y culturalmente aceptada.

Encontramos también un grupo de cintas que abordan temas históricos, algunas se refieren a la reconstrucción de hechos que marcaron la historia del país o del mundo, y otras situadas en algún tiempo pretérito, exploran los temas del melodrama o la comedia. Existen en este grupo una serie de cintas cuya temática se relaciona con la evocación del pasado prerrevolucionario que retratan con cierta nostalgia y reminiscencia los valores y la sociedad mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX.

Ayala Blanco (1993) llama a esta tendencia temática nostalgia porfiriana refiriéndose a cintas realizadas en un tono idílico que retrataba la belle époque mexicana, en las que también se recurrió a la canción y a la danza como recurso discursivo, en este caso son las mujeres quienes destacan en la interpretación musical, a diferencia de la comedia ranchera. Estas películas se popularizan en 1939 pero tienen su decaimiento hacia 1945, quizá por la imposición del estilo de vida norteamericano y porque en ese momento las ilusiones de la restauración porfirista se vuelven inviables e improbables (Dávalos, 2008).

Con el decaimiento de las cintas que evocan nostálgicas, el pasado prerrevolucionario, repunta un tema que será recurrente en nuestro cine a partir de 1947. Como consecuencia de la industrialización y de la mencionada tendencia a la desruralización de la década, aparece un grupo de cintas que retratan la vida y los conflictos en las ciudades. En ellas se pretende la reconstrucción de los bajos fondos capitalinos (algunas cintas fueron grabadas en escenarios reales), como

escenarios en donde transcurren historias extremas y truculentas, en las que se exaltan los valores de la pobreza y los vicios y pecados de la riqueza. Este es un cine dominado por la descripción estereotípica de las vecindades y de los trabajadores y obreros, dominado además, por figuras femeninas que representan mujeres provincianas e inocentes orilladas por las circunstancias al pecado y la prostitución (Dávalos, 2008).

Aquí surge otra figura fundamental para comprender el la Época de Oro del cine mexicano: la rumbera. Su presencia es central porque es depositaria de una serie de representaciones y valores que hablan sobre las concepciones que en la época se tenían de aspectos como lo femenino, lo erótico, lo corporal y lo sexual, pero también es relevante para este estudio, porque las rumberas tienen como rasgo definitorio la ejecución de bailes afroantillanos como elementos constitutivos del personaje.

Cabañas (2014) analiza el papel de la danza en las películas donde prepondera la imagen de las “mujeres nocturnas”: cabareteras, prostitutas, o rumberas; personajes recurrentes en la filmografía de oro mexicana. En su estudio reflexiona sobre la danza como parte de un discurso corporal que introduce al cuerpo y el movimiento como eje narrativo de los filmes y que manifiesta nociones subsumidas de ritualidad, exotismo y moralidad, con relación a los conceptos de espectacularidad, transgresión y mercancía. De esta manera, las imágenes del cine revelan cómo la danza ha conformado sus propios significados en la cultura mexicana.

Afirma dicho autor que la imagen del cuerpo en la danza, aparece en el cine mexicano de la Época de Oro como una reelaboración simbólica de los datos históricos y sociales de la cultura. La representación del cuerpo produce y reproduce signos estéticos, sociales e históricos que promueven y evalúan formas, expresiones y comportamientos en interacción con el orden social, económico e histórico desde donde emerge la imagen. La danza dentro del cine es un hecho relevante, en tanto que, como una representación de lo corporal, permite analizar la gama de significados en el entramado social, su correlación histórica y su

tratamiento simbólico. En el cuerpo quedan señalados los sistemas de prescripción y prohibición, los ritos, los mitos, la educación, los valores y la belleza, todos ellos son representados en las producciones cinematográficas y la danza es un vehículo y referente para lograrlo.

El cine de ambientes urbanos constituye una fuente de análisis fundamental para comprender una gama de representaciones y significados depositados en el cuerpo y materializados en la danza, y es un ejemplo de cómo el cine mexicano de los cuarenta recurrió a la música y la danza como una forma de enriquecer y definir su discurso y personajes.

Encontramos también, en este sentido, cintas pertenecientes al género cómico, particularmente a la variante de comedia burlesca, que fueron realizadas con prolijidad durante el periodo de interés. Éstas comúnmente se ambientaron en contextos urbanos y en sus personajes destacan los pachucos y los pícaros “peladitos” que terminan por convertirse en moralistas insoportables, conservando su popularidad. Quizá su éxito se debió a que este género guarda un vínculo con otra forma de entretenimiento que entonces ya tenía una importante tradición en México: las carpas y el teatro frívolo (Gómez, 2016).

Los personajes cómicos recurren al baile y con frecuencia lo hacen de formas extravagantes y excesivas, con ello los directores pretendieron enriquecer las obras y dotarlas de cierta frescura y simplicidad. En algunos casos, además, los actores y actrices hicieron gala de su no menor habilidad para la danza. Algunos de estos bailes se han vuelto imprescindibles en la cultura popular mexicana.

Si bien, las ya mencionadas representan las formas de expresión más importantes y más extensamente abordadas, resulta imposible detallar todos los géneros y líneas temáticas emprendidas en México durante la Época de Oro. Baste mencionar algunos otros temas que también fueron explorados, entre ellos encontramos cintas con temáticas religiosas (como hagiografías y apariciones guadalupanas), películas con fines propagandísticos (sobre todo en apoyo a los

países Aliados), documentales, cine indigenista, cintas relativas a la reverencia paterna y tópicos relacionados con la familia, películas policiacas y comedias musicales (Dávalos, 2008; García, 2006; Gómez, 2016).

En este contexto surgieron también generaciones de directores y cinematógrafos que dieron forma al discurso visual del cine mexicano, gracias a los que se configuraron ideologías y productos culturales que aún hoy constituyen referencias al hablar de la cultura nacional. Destacan por lo emblemático de sus producciones: Alejandro Galindo, Julio Bracho, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Luis Buñuel y por supuesto Emilio Fernández, considerado por muchos el mejor director cinematográfico en la historia de México. Mención especial por su relevancia en la construcción del discurso cinematográfico, requiere la labor del fotógrafo Gabriel Figueroa, cuya mirada conformó la visión idílica, atemporal y mítica que sobre México, sus pobladores y sus paisajes fraguó el cine en la década de los cuarenta (Ayala Blanco, 1993; García Riera, 1998).

Emulando el ambiente de Hollywood apareció un star system mexicano, es decir, se consolidó un grupo de actores y actrices que se rodearon de un halo de glamour, con sueldos estratosféricos, siempre bajo la mirada curiosa del público que las convirtió en fórmula para éxitos comerciales en taquilla. En este cuadro de estrellas destacan, por supuesto, Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez, Jorge Negrete, Sara García, Domingo Soler, Gloria Marín, Pedro Infante, Mario Moreno Cantinflas, Germán Valdez Tin Tan, Ninón Sevilla y Arturo de Córdoba, todos ellos verdaderos íconos de la cultura mexicana (Dávalos, 2008; Gómez, 2016; Morales, 2006; Zárraga, 2007).

Sin embargo, este sueño no duró para siempre. Diversos factores determinaron el fin de la época de bonanza y brillo de nuestro cine. En primer lugar, el término de la guerra implicó el fin del apoyo norteamericano al cine en México y la reincorporación de las potencias a la producción fílmica; es decir, el cine mexicano otra vez tuvo competencia internacional y perdió los recursos que le aportaba Estados Unidos. En este sentido, las películas tuvieron que abarataarse,

decaendo en fórmulas repetidas, que buscaban el éxito en taquilla, produciendo cintas en serie, de baja calidad e indiferenciadas (García, 2006).

Por otro lado, dificultades en la distribución, la formación de monopolios y la escisión del sindicato de trabajadores cinematográficos, aunado a una política de Estado poco inteligente pronunciaron el fin de la Época Dorada del cine mexicano; también influyó la aparición de la televisión, con lo que cambiaron los patrones de consumo y entretenimiento de la población en México (Dávalos, 2008).

Si bien las condiciones en que la industria cinematográfica mexicana se desarrolló en los cuarentas no fueron producto de una madurez o solidez en la misma, sino de la coyuntura de diversos factores internos y externos, se debe reconocer que la Época de Oro del cine mexicano hizo el paréntesis más importante en la historia filmica nacional, que ha sido comparado al boom de la literatura latinoamericana en los años sesenta y al muralismo de los años treinta y que no se ha repetido desde entonces (Standish, 2009).

Este florecimiento no fue privativo del cine, otras artes también vivieron un momento de esplendor en los cuarenta, bajo la línea del nacionalismo y las políticas de unidad e identidad nacional, que se apoyaron de las artes para legitimarse. Tal es el caso de la danza, que en más de una ocasión se acercó y vinculó con el cine durante este periodo, y que también adquirió un tono muy particular en el México de los cuarenta.

2.4 La danza en México entre 1940 y 1950

Las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales en México delinearon también el panorama dancístico que se vivió en los años cuarenta. Tortajada (1995), reflexiona sobre las condiciones que determinaron el rumbo de la danza escénica mexicana a partir de 1940. En primer lugar reconoce que en el sexenio avilacamachista, el discurso nacionalista es usado como una forma de despolitización de las clases populares y de consolidación del régimen, a partir de una visión de la cultura en el marco de la anhelada unidad nacional. Para 1942, se promulga la Nueva Ley Orgánica de Educación que estimulaba la producción

artística y reestablecía las misiones culturales, con ello el panorama dancístico se fortalecía en el contexto del arte mexicanista.

Con el proyecto alemanista, el nacionalismo siguió formando parte del discurso oficial para legitimarse como heredero de la revolución mexicana. Un hecho muy relevante es que se pugna por que las masas tengan acceso a la cultura, lo que dotaría a las artes, especialmente a la danza, de un pintoresquismo que convertiría en “show” a las antes intocables esencias y tradiciones nacionales (Tortajada, 1995).

También influyeron en este desarrollo dancístico aspectos políticos y económicos. Dallal (1986) considera que la Segunda Guerra Mundial ayudó a concentrar atención en la danza mexicana al reducir las posibilidades de muchos artistas para expandir sus trabajos hacia otros lugares del mundo. También el auge económico y el proyecto cultural del Estado Mexicano, permitió la concentración de apoyos y esfuerzos en el arte nacionalista.

Grandes cambios habían ocurrido en la danza del mundo durante el siglo XX y estos fueron fundamentales en el surgimiento de una nueva danza mexicana. Es precisamente en el año de 1940 cuando puede situarse el surgimiento del Movimiento Mexicano de Danza Moderna (Dallal, 1986).

En nuestro país, la danza moderna se arraigó y se enriqueció con tal fuerza que pronto comenzó a transitar y experimentar por caminos originales, sumándole nuevas formas de expresión y nuevos contenidos que la orientaron a la búsqueda de una expresión dancística puramente mexicana fundamentada en la técnica universal. Tibol (1982) afirma que la danza mexicana de los años cuarenta es un caso único en el mundo, pues se puede considerar vanguardista por su estructura, revolucionaria por su sentido y nacional por su materia.

La danza moderna planteó una nueva técnica, un nuevo género y una nueva estética que permitió unir el tema y las imágenes de México a un modo de expresión dancística actual y eficiente. Su florecimiento en nuestro país, se relaciona con tres circunstancias que en esta época se observaron. En primer

lugar, la existencia de un programa mexicanista de arte nacional, cuyo origen se encontraba en la labor de Vasconcelos. En segundo lugar, se había probado para 1940 la eficacia del muralismo y el nacionalismo musical, por lo que se consideró incluir a la danza en este arte heredero del pensamiento revolucionario. Finalmente, fue fundamental la existencia de un grupo de jóvenes bailarines y algunos otros artistas con la disposición y el estado de ánimo propicio para el desarrollo de esta expresión (Dallal, 1986).

La danza moderna mexicana se interesó por presentar a un ser humano circunstancial dentro de una secuencia histórica nacional en medio de tradiciones populares que sobreviven, su objetivo primordial fue expresar el espíritu de un pueblo que luego de una revolución había emprendido una reconstrucción hacia una vida más justa y más democrática, ideales del pensamiento pos revolucionario (Tibol, 1982).

La estética de esta época igualmente incluye imágenes y argumentos que estaban en boga en el cine, la pintura, el grabado y la literatura, todos teñidos por la intensidad del nacionalismo (Dallal, 1986). En este sentido, es posible hablar de un movimiento artístico que estableció una interdiscursividad y un continuo entre diferentes manifestaciones culturales.

Dos personajes son fundamentales para comprender el desarrollo de la danza moderna mexicana, ambas bailarinas norteamericanas que encontraron en México terreno fértil para el desarrollo de su danza y para la formación de nuevas generaciones de bailarinas y bailarines. Sus enseñanzas y su obra son fundamentales para comprender el panorama dancístico de México durante los años cuarenta y algunas décadas posteriores.

El desarrollo de este movimiento dancístico se dio de forma paralela y con frecuencia contrapuesta a la enseñanza oficial en la Escuela Nacional de Danza, dirigida por las hermanas Campobello de donde gran número de alumnas y maestras “habían salido huyendo (...), siempre en conflicto con el autoritarismo de

la directora” (Lavalle, 2002, p. 142). Por ello, la irrupción de Ana Sokolow y Waldeen ocurrió en un momento coyuntural para la danza mexicana.

Waldeen llegó a México por primera vez en 1934, pero fue en 1939 cuando emprende formalmente su labor en nuestro país, con la conformación del Ballet de Bellas Artes, en donde se incorporaron personajes como Guillermina Bravo, Amalia Hernández y Josefina Lavalle (Tortajada, 1995). En su obra, reconocía el valor de las técnicas universales de danza, pero enfatizaba la lucha por el reconocimiento de los valores históricos nacionales y el tránsito a una estética mexicanista encontraba en la Revolución Mexicana un parteaguas histórico, teniendo como referente fundamental la cultura popular. En obras como “Procesional”, “Danza de las fuerzas nuevas” o “La coronela” se inspiró en los grabados de Posada, en personajes de la realidad mexicana y en el juguete popular artesanal (Lavalle, 2002).

En su obra, cree que la rica tradición del baile popular mexicano debe ser aprovechada en la creación del ballet nacional, partiendo de tres premisas: primero, utilizar las técnicas del ballet y la danza moderna que entonces estaban en boga; segundo, respetar los principios de la nueva danza: libertad de creación libertad de movimiento y uso de los elementos estructurales de la danza; y tercero, partir del reencuentro y reelaboración de la cultura nacional (Tortajada, 1995). Entonces, afirma Lavalle (2002), fue posible hablar por primera vez de lo mexicano estilizado por una técnica moderna en alto grado de depuración.

En el mismo año que Waldeen se estableció en México, el pintor Carlos Mérida, primer director de la Escuela Nacional de Danza, invitó a Anna Sokolow a visitar nuestro país. Meses después, recibiría la invitación oficial de la SEP para quedarse como maestra y formar una compañía de danza moderna (Tortajada, 1995). De inmediato, Sokolow encontró que México era un país para la danza moderna, y desarrollo su obra que apremiaba la disciplina y la depuración técnica como medios para lograr la libertad de expresión y movimiento. Su relevancia en el ámbito dancístico mexicano se relaciona con la posibilidad de crear un ballet nacional, formal y de calidad (Tibol, 1982).

Ambas coreógrafas enriquecieron el panorama dancístico mexicano, pero también tuvieron en común el reconocer la necesidad de establecer vínculos con otras disciplinas artísticas. Numerosos músicos, compositores, artistas plásticos, literatos y diseñadores participaron en la construcción de las obras y colaboraron en la labor de Waldeen y Sokolow. El objetivo fundamental que perseguían estos intelectuales fue la creación de un arte nacional con identidad propia y que representara una forma de lucha social, aunque con frecuencia se apegaron a los ideales y discurso oficial del Estado mexicano.

Las colaboraciones entre artistas incluyeron al cine, que también encarnó los ideales del arte nacionalista en la década de 1940. Un ejemplo de ello es la elaboración de coreografías originales para cine. Waldeen y su ballet participaron en la película *Las abandonadas* (1945) dirigida por Emilio Fernández. Por su parte, Anna Sokolow coreografió el “Ballet de las babilónicas” en la cinta *La corte del Faraón*, dirigida por Julio Bracho en 1944 (Tortajada, 1995).

Aunado al florecimiento de la danza académica y escénica, entre 1940 y 1950 los géneros dancísticos populares también adquirieron un carácter particular como consecuencia de la transformación de la vida social y la creciente urbanización de la Ciudad de México, marcando un agitado proceso de incorporación de nuevas formas culturales.

El “dancing” considerado un deporte, es receptor de influencias musicales y dancísticas diversas, sobre todo las afroantillanas y norteamericanas, los salones de baile se vuelven espacios fundamentales para la convivencia y recreación y para entender la configuración cultural de las clases populares, especialmente en la Ciudad de México (Sevilla, 2003).

Es importante mencionar que en este periodo llegaron a México múltiples influencias dancísticas y musicales que configuraron el panorama de géneros que se convirtieron en populares y que permanecen en el gusto de la población. Destaca la influencia afroantillana, particularmente a través de la música cubana que trajeron géneros como el mambo y el danzón, que viviría su apogeo en le

década de los cuarenta y que se convirtió en un emblema del baile popular mexicano (Valverde, 2015).

Además de la proliferación de múltiples salones de baile en la Ciudad de México, Sevilla (2003) afirma que se organizaron distintas formas para reunirse a bailar, como clubes o grupos que florecieron como una alternativa para el aprendizaje de los pasos que se realizaban en los salones de baile, puesto que el asistir a una academia o estudio de baile resultaba muy costoso para el salario de un trabajador.

Esta proliferación coincide con el apogeo de los músicos mexicanos durante la Segunda Guerra Mundial, lo que significó un impacto en su proyección nacional e internacional y el influjo de influencias musicales y dancísticas entre México, Estados Unidos y el resto de América Latina. De hecho, la presencia de salones de baile en México fue tan marcada, que en 1944 se estableció la primera reglamentación oficial para el funcionamiento de los cafés cantantes o cabarés y los salones de baile, en donde se establecen las características que deben tener cada uno de los establecimientos citados, fijando para los salones de baile la prohibición para la venta de bebidas alcohólicas y la exigencia de contratar orquestas (Sevilla, 2003).

La danza popular estableció una estrecha relación con el cine de la época, que con mucha frecuencia plasmó escenas transcurridas en salones de baile. Para Valverde (2015), las películas muestran el ambiente que se vivía en los salones de baile, recurriendo a la danza como elemento para situar o contar historias dentro de la trama. Destaca el estreno de la película *Salón México* (Emilio Fernández, 1948) que, según Sevilla (2003), contribuyó considerablemente a construir un imaginario social en torno a los salones de baile y los ambientes dancísticos populares en la ciudad de México, que no fue del todo favorable.

Los discursos artísticos, constantemente intercomunicados se encarnaron en las prácticas dancísticas y fueron plasmados cinematográficamente en personajes tan paradigmáticos como *Cantinflas*, *Resortes*, *Tin Tán* (y con él la

irrupción de los pachucos), además de un torrente de “rumberas”, entre las cuales encontramos a Ninón Sevilla, Rosa Carmina, Amalia Aguilar, María Antonieta Pons y, por supuesto, la Tongolele.

Esa ola de artistas (varios de los cuales pasaron de las carpas al teatro de revista y después al cine) se convirtieron en difusores de estilos de baile que, en realidad, eran reinterpretaciones escénicas de lo observado en los salones. Se creó así un circuito de interinfluencia de modelos corporales entre el cine, el teatro de revista y los salones de baile, cuya correa de transmisión estaba dada por una industria cultural plenamente consolidada (Sevilla, 2003).

Por otro lado, las danzas tradicionales también se vivían en las comunidades indígenas y campesinas de México. Niblo (2008), menciona cómo las ceremonias, festividades y ritos en las comunidades tradicionales, estaban comúnmente enmarcados por procesiones con música y danzas como Voladores, Quetzales, Matlachines, Santiagos, Moros y Españoles, Malinches, etcétera.

Además de su papel en el contexto de las comunidades tradicionales, muchas de estas manifestaciones dancísticas se integraron en la visión oficial del discurso nacionalista y configuraron un ideal de vida en las comunidades indígenas. También constituyeron la base sobre la que muchos intelectuales se inspiraron para la creación de sus obras. Amparo Sevilla, en 1990, reflexiona sobre los estudios que se orientaron a la investigación y registro de las danzas tradicionales entre 1940 y 1970, considerando que no se buscó ni la sistematización, ni el enriquecimiento del acervo, ni su comprensión como productos culturales inmersos en una trama simbólica. Refiere la obra de las hermanas Campobello, publicada en 1940, afirmando que su interés no era conocer el contexto y función social de las danzas indígenas, sino más bien su posibilidad de uso como espectáculo a partir de su originalidad, es decir, su valor como producto de consumo.

La autora continúa afirmando que durante este periodo muchas danzas y bailes tradicionales se “manipularon” para conformar lo que oficialmente se ha

considerado como “lo mexicano”. Durante este periodo se da un interés por la apropiación de las manifestaciones dancísticas tradicionales, que en años posteriores condujo a la formación y consolidación de los grandes ballets folklóricos, que no siempre han tenido efectos positivos sobre la valoración de las danzas tradicionales.

De forma paralela, el cine recurrió a las danzas tradicionales para contar historias o situar hechos, en este sentido, es importante mencionar que no lo hizo con precisión histórica o etnográfica, sino como una forma de dar congruencia al discurso de construcción de lo mexicano.

La danza mexicana de los cuarenta es un panorama enorme y rico como se ha notado. En él, se palpó con rigor la pujanza y los valores de una nación en configuración, donde muchos sobrellevaron con integridad y valentía la responsabilidad de ser pioneros.

Los elementos descritos hasta ahora brindan un contexto que, si bien no resulta exhaustivo, permite conocer los aspectos más relevantes que describen históricamente el periodo transcurrido entre 1940 y 1950. Sin duda se trata de un tiempo que como gran parte de la historia de México tiene múltiples miradas y matices, sin embargo, el énfasis colocado en su descripción social y cultural, particularmente en lo que a la producción fílmica y dancística se refiere, aporta elementos suficientes para explorar la relación que estos dos productos culturales establecieron referente que permitirá, asimismo, reconocer cómo su encuentro las enriqueció mutuamente, en medio de un diálogo global que integra y une, mismo que se explora en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO III.

EL CINE ES EL ALIMENTO DE LOS SUEÑOS. ANÁLISIS FÍLMICO DE LA DANZA

Las representaciones cinematográficas, como cualquier práctica cultural, responden a estilos de vida dominantes, emergentes o residuales y se encuentran vinculadas con la promoción de ciertas conductas y creencias, hecho que es fundamental para entender la historia y cultura de una época.

En el periodo de interés, es decir el decenio que va de 1940 a 1950, el cine nacional produjo un abundante material iconográfico que contribuyó a la gestación de símbolos que se arraigaron en el imaginario mexicano, estos símbolos incluyen la expresión dancística que, al igual que otros (como el género, la familia, el amor, la sexualidad, etc.), tiene su anclaje en una serie de campos simbólicos: el de los espacios sociales (la hacienda, la cantina, el pueblo, la iglesia), el de las prácticas culturales (las carreras de caballo, las peleas de gallos, las serenatas, los matrimonios), el de los sistemas simbólicos (el arte, la religión, la lengua) y el de los personajes (el caporal, el borracho, el hacendado, el charro, la dama de sociedad, el peón, las soldaderas, el revolucionario, el sacerdote, etcétera). Cada uno de estos campos viene a configurar una visión particular que necesariamente excluye otras prácticas culturales y otros espacios sociales (Silva, 2011).

De esta manera, los espacios simbólicos en los que la danza aparece expresan también qué y cómo se baila, quién baila y para quiénes lo hace, cómo la danza encarna lo mexicano, lo exótico o lo transgresor, configurando al mismo tiempo un imaginario sobre el significado, función y relevancia de la expresión dancística. Es decir, leer “culturalmente” un hecho como la danza, permite superponer otras fuentes relacionadas, como el cine, creando una visión prismática y más completa de las representaciones mentales y estructuras simbólicas que subyacen a la visión de un momento histórico particular (Rubín, 2005).

En este sentido, acercarse a lo que el cine mexicano ha “dicho” sobre la danza y los bailarines no resulta un ejercicio ocioso, pues de muchas maneras refleja el transcurso de la propia disciplina a lo largo del siglo pasado y porque brinda orientaciones para comprender cómo las representaciones sociales de la danza influyeron e influyen hoy en día en nuestro quehacer dancístico, en sus narrativas, en los ideales de la representación escénica y en la mirada de los espectadores respecto a lo que en el escenario se presenta.

3.1 Método

El presente estudio pretende detallar cómo la danza fue representada y qué usos se le dio en el cine mexicano de la década de 1940-1950. Se trata de un estudio histórico-documental, en tanto que busca dar cuenta de la relación que se instauró entre el lenguaje dancístico y el cinematográfico, estableciendo las características de dicha relación y puntualizando cómo dos lenguajes artísticos se encontraron y enriquecieron en un momento histórico determinado.

Para alcanzar este fin, se seleccionaron seis producciones cinematográficas que constituyen la unidad de análisis del presente estudio. Dicha selección estuvo sujeta a los siguientes criterios:

- Ser producciones mexicanas, (rodadas en México, cuyo director es de nacionalidad mexicana).
- Haber sido rodadas y estrenadas entre los años 1940 y 1950.
- Incluir escenas de danza.

Se trata de un muestreo intencional selectivo, en tanto que la elección de la muestra obedece a los alcances del estudio, así como a una colección que brinde riqueza para la recolección y análisis de datos.

Posteriormente, las producciones fueron examinadas, considerando sus elementos más importantes y su relación con la información contextual

previamente analizada y de acuerdo a los objetivos planteados en el estudio. Para este fin se realizan tres niveles de reflexión:

1. Análisis de las escenas: Se refiere a la revisión y reflexión sobre las escenas que incorporan danza en cada cinta. En esta fase se revisó cómo una escena en específico representa la danza, se incluye también una descripción del movimiento y sus características y calidades. Para desarrollar este nivel se recurrió a la adaptación de las pautas empleadas para el análisis del marco escénico de las conmemoraciones políticas propuesta por Cuesta (2004), adaptada para el presente estudio (páginas 34-35), cuya exposición completa se encuentra en los anexos 1, 2 y 3 del documento.
2. Análisis de las cintas: Se realizó una revisión de la narrativa particular de cada producción, así como elementos relevantes durante su rodaje, estreno o exhibición; destaca la reflexión sobre cómo se inserta la danza en su narrativa.
3. Análisis global: Éste se realizó a partir de una observación de la relación entre las cintas seleccionadas y su vinculación con la revisión histórica realizada previamente y se desarrolla con amplitud en el siguiente capítulo.

La siguiente lista muestra las producciones seleccionadas para el presente estudio, así como con el año de estreno y el nombre del director:

1. *Historia de un gran amor* (1942), Julio Bracho.
2. *Bugambilia* (1944), Emilio Fernández.
3. *¡Hasta que perdió Jalisco!* (1945), Fernando de Fuentes.
4. *Pueblerina* (1948), Emilio Fernández.
5. *Salón México* (1948), Emilio Fernández.
6. *Aventurera* (1949), Alberto Gout.

Las producciones cinematográficas seleccionadas se agruparon en categorías formuladas a partir de los géneros principales desarrollados durante la Época de Oro del cine mexicano (abordadas en el capítulo previo). Cada una de estas categorías se describe en los apartados subsecuentes, mencionado también qué filmes se incluyen así como el análisis correspondiente, de acuerdo a lo ya expuesto⁴.

3.2 Análisis por categorías

3.2.1 El idilio mexicano:

Las cintas incluidas en esta categoría pertenecen a diversos géneros cinematográficos, pero comparten el hecho de recurrir a la danza para situar y contextualizar diversos hechos mostrando el entrelazado de valores y visiones de la época en torno a “lo mexicano”. En estas producciones, la danza forma parte de un discurso sobre las representaciones nacionales, por lo que están situadas en espacios idílicos y atemporales: haciendas, ranchos, playas y tienen como base personajes estereotípicos de la identidad nacional, como campesinos, charros y rancheros.

En estas películas se resume la búsqueda por sintetizar en un cuadro cinematográfico una imagen nacional construida para reunir al pueblo mexicano en una efigie de cohesión y reconocimiento acorde a los valores nacionalistas y a los ideales políticos de paz y unidad (Díaz, 2002). En esta búsqueda la música y la

⁴ Si bien la construcción de las categorías obedece a las líneas discursivas más importantes durante la Época dorada del cine mexicano, resulta pertinente hacer algunas consideraciones en términos dancísticos que amplíen la comprensión de estas categorías. Amparo Sevilla (1990) ha definido la danza folclórica como una manifestación academizada de las danzas tradicionales (indígenas, campesinas y autóctonas), expresión que se corresponde con la primera de las categorías de este estudio. En la segunda categoría, denominada “Nostalgias y evocaciones” se incluyen los denominados “bailes de salón,” cuyo origen se remonta a la llegada de maestros de danza a tierras novohispanas para enseñar los bailes que eran comunes en Europa, estableciendo academias de danza que respondían a la necesidad de ciertos grupos sociales por aprender danzas y bailes que revelaban su estatus cultural. Es en esta época, también, cuando se da la separación entre la danza cortesana, que derivará en la danza escénica y la danza popular. En relación a los bailes populares podemos referir la tercer categoría “Bailando en el arrabal” que incluye los géneros dancísticos interpretados por una comunidad o grupo social en el contexto urbano, que vivieron su apogeo la primera mitad del siglo pasado.

danza resultaron recursos de gran importancia para brindar a los espectadores la suma de los rasgos que definen la cultura y el sentir nacional.

En las cintas analizadas en el presente trabajo esta búsqueda se materializa con la presentación de espacios físicos y culturales en donde la danza aparece con una clara definición y con la participación de personajes que en el contexto de la trama adquieren valor como símbolos de nacionalidad e identidad.

Se incluyen en esta categoría dos producciones que se describen a continuación, posteriormente se observa un cuadro que permite sintetizar la información analizada.

Pueblerina (1948)

Un hombre recorre un vetusto pueblo, bajo el sol inclemente y la mirada atónita de los habitantes; atraviesa el caserío hasta llegar al atrio de la iglesia que permanece cerrado, se inclina y se persigna.

Se trata de Aurelio, que vuelve tras cumplir una condena en prisión por vengar la violación de su amada Paloma a manos de Julio González. Por boca de una mujer fantasmal se entera que su madre ha muerto y que Paloma vive exiliada del pueblo con su hijo, fruto de la violación. Aurelio busca casarse con Paloma y olvidar el pasado, pero la sombra del mal encarnada en Julio y su hermano Ramiro se hace presente.

Cuando Aurelio por fin logra acercarse a Paloma y esta accede a casarse con él, la acción de los villanos recae sobre el pueblo: nadie puede acercarse a ellos so pena de perder las oportunidades de venta del maíz y del pulque.

El día de la boda, Aurelio, Paloma y su hijo preparan un banquete para todo el pueblo, pero nadie asiste. Al caer la noche, y ante la desesperanza los novios esperan la llegada de los invitados, pero al confirmar que han sido proscritos de la comunidad Aurelio instruye a los músicos, que esperan silenciosos, para a tocar la pieza de bodas que bailará con Paloma, su esposa.

La escena siguiente constituye una de las más bellas representaciones de danza en el cine mexicano de la Época de Oro, y se analiza siguiendo los parámetros sugeridos por Cuesta (2004) y adaptada para el presente estudio (ver anexo 1).

Al concluir la ejecución de su baile de bodas, Paloma se desploma llorando sobre la tarima, Aurelio la instala sobre una silla y le propia esta frase contundente: “en la vida hay que llevar siempre la cara levantada, ¡siempre!, suceda lo que suceda”. Esta secuencia concluye con la conmovedora interpretación de una canción ranchera en voz de los novios. Con ella, el director acerca al espectador al alma de los protagonistas, donde se confronta con una profunda soledad.

¡Hasta que perdió Jalisco! (1945)

“¡Lucha ven, ven a ver a un charro de pilmama! ¡Mira, mira al charrito ese!” Así exclaman los asombrados pobladores cuando ven caminar por las calles al gallardo y valeroso Jorge Torres llevando en brazos a un pequeño recién nacido.

Se trata de su sobrino, que hará pasar por su hijo, de cuya crianza y cuidado se encargará para ocultar el secreto que manchó la honra de su hermana Cristina. La situación despierta el asombro y sorpresa del pueblo, y las risas incrédulas de los espectadores para quienes un charro al cuidado de un niño (labor considerada eminentemente femenina) resulta no menos que imposible o ridícula.

El pequeño Roberto queda al cuidado de su padre-tío quien en compañía de sus vasallos (cuatro pintorescos charros que se autodenominan las “mamacitas” del chiquillo) lo forman como una copia a escala de un charro cantador y enérgico. Cuando Jorge y Roberto se encuentran con Alicia y su tía, unas forasteras acaudaladas, se desatan una serie de enredos que culminan con una boda doble.

Un momento clave ocurre cuando, por fin, Jorge puede vengar el agravio en contra de su hermana, lo que también pondrá orden a su atormentada relación amorosa con Alicia y prescribirá la paternidad del pequeño Roberto. Este instante definitorio en la trama transcurre justo cuando el pequeño y su tío bailan juntos el son del tranchete, escena que se analiza en el anexo 1.

En esta producción el hecho dancístico sirve de catalizador para la ocurrencia del desenlace de la trama, en ella es posible observar la representación de valores nacionales, pero también la idealización de formas culturales como la familia, la paternidad y la creencia del impulso inherente hacia las relaciones basadas en la consanguineidad. También nos habla de ideales de reconciliación y unidad, valores fundamentales en el discurso oficial de la época.

En el siguiente cuadro, se consignan los elementos más relevantes de las cintas y la categoría recién expuestas.

Categoría:	
El idilio mexicano	
Descripción:	
Incluye producciones cinematográficas, sin importar su género, cuya trama transcurre en contextos idílicos y atemporales en México, construyendo y reforzando un discurso relacionado con la identidad nacional, el carácter de los mexicanos y la historia nacional. En ellas se plasman valores e ideas arquetípicas sobre lo mexicano que forman parte de un ideal de paz, unidad y coherencia en términos de identidad nacional.	
Cintas incluidas:	
<i>Pueblerina</i> (1948)	<i>¡Hasta que perdió Jalisco!</i> (1945)
Paloma y Aurelio deciden casarse, Jorge Torres se encarga de la crianza luego de una larga y penosa de su sobrino, a quien hace pasar por separación; pero el día de su boda, el su hijo para guardar la honra de su resto del pueblo los ha proscrito y nadie hermana.	
asiste a acompañarlos, entonces, en Cuando por fin se logra la resolución	

soledad, interpretan su baile de bodas, el son de “El palomo y la paloma”. del conflicto entre la hermana y el hasta entonces anónimo padre, el pequeño y el protagonista se encuentran interpretando el son tradicional “El tranchete” acompañados por un mariachi.

Durante la interpretación se observan elementos característicos de la identidad nacional, como el traje de charro, el uso del rebozo, el baile en pareja y la interpretación de sones tradicionales. Destaca la presencia de elementos considerados arquetípicos de la identidad nacional: el traje de charro, el mariachi, la canción ranchera y el baile de sones tradicionales y su representación en un momento clave de la trama.

En términos motrices, es posible notar la colocación del varón, con la espalda erguida y los brazos cruzados por detrás. La mujer sostiene la falda sin realizar movimientos con esta, mantiene una colocación erguida, con los codos ligeramente flexionados y las manos separadas, lo que le permite sostener con los brazos el rebozo. En términos motrices, es posible observar la colocación erguida de ambos intérpretes, con los brazos cruzados por detrás de la espalda.

Destaca la presencia de zapateados, particularmente carretillas y cambios de peso alternados al frente. Un elemento central es la presencia de lo que intenta ser un zapateado, que se ejecuta de forma similar a cambios de peso alternados al frente, durante toda la interpretación del son.

Destaca la presencia de zapateados, particularmente carretillas y cambios de peso alternados al frente.

Consideraciones generales:

Las cintas abordadas comparten una visión sobre los rasgos definitorios de la identidad nacional, que se relacionan no solo con la apariencia (trajes de charro, rebozos, charros cantores, etcétera), sino que incluyen valores, ideales y posiciones sociales (honor, valentía, unión) que en su conjunto conforman un ideal de lo mexicano.

En este sentido, la danza también formó parte de esta construcción discursiva

como un elemento que precisa a los personajes y las posiciones sociales que ocupan, mostrando mediante el cuerpo y el movimiento un tipo de interacción comprendida como rasgo fundamental del carácter nacional.

Destaca la interpretación de géneros tradicionales -especialmente sones- que mantienen elementos motrices comunes (posición erguida, zapateado, manejo de la falda, los brazos de los varones cruzados detrás de la espalda) cuya finalidad es reforzar un ideal sobre el sentir nacional y la definición de los personajes.

Se observa también una tendencia a unificar los rasgos culturales y dancísticos bajo la denominación común de “lo mexicano”, sin importar las variantes regionales, culturales o de época; esta visión sublimada de lo nacional no necesariamente tiene un efecto positivo, pues deja de lado muchas expresiones musicales y dancísticas que quedan englobadas bajo una denominación global.

3.2.2 Nostalgias y evocaciones:

El cine de oro mexicano abordó también temáticas históricas, en las que mostró su nostalgia por el tiempo pasado, su visión de época y su comprensión de diversos hechos históricos. El siglo XIX y el principio del siglo XX, con el ocaso del porfiriato, fueron los periodos cuyas reminiscencias plasmó con mayor frecuencia en sus filmes.

En estas cintas recurrió a la danza y la música como un medio de contextualizar las historias en un tiempo y espacio específico, pero también como una forma de mostrar los usos y las cortesías que supuso propias de tiempos pretéritos. Los grandes salones de baile, las clases de danza en casonas y palacetes y las tertulias con infaltables valeses y contradanzas fueron plasmadas en el cine como momentos de gran valor dramático en los que protagonistas se encuentran, se unen o se separan definitivamente.

La danza se mostró como un rasgo definitorio de un periodo histórico, pero también como una oportunidad de abrir un espacio simbólico en el que los acontecimientos ocurren, se originan o se precipitan. Con nostalgia y evocando un

pasado que no volvería, la danza representada en el cine construyó en el espectador un imaginario sobre cómo fue aquel México prerrevolucionario.

A continuación se analiza la selección de producciones en este rubro, cuya revisión en extenso se incluye en el Anexo 2.

Bugambilia (1944)

En una elegante casona guanajuatense de mediados del siglo XIX se celebra una tertulia donde se reúnen los miembros de la más alta sociedad. De pronto, a lo lejos se escucha una muchedumbre que desfila, llevando antorchas encendidas y entonando plegarias: es un cortejo fúnebre en el que se honran los restos de mineros muertos en una explosión dentro de la mina. Se detienen frente al balcón principal de la casa de Amalia de los Robles y su padre, el dueño del yacimiento que colapsó. Los invitados a la tertulia observan horrorizados por los balcones el espectáculo macabro: el pueblo protesta exhibiendo los féretros ante el patrón injusto que propició la muerte de sus mineros.

Bugambilia (1944), narra el idilio amoroso de Amalia de los Robles hija heredera de un próspero minero, soltera codiciada por su belleza, juventud y virtudes, y Ricardo Rojas, un humilde capataz de mina. En una sociedad con una tajante estratificación social, la historia tiene un trágico -y esperado- final.

Es justo en el baile anual de La Lonja, cuando Amalia, define su postura amorosa: se niega a bailar con su flamante pretendiente Luis Felipe, y escapa para encontrarse con el amado Ricardo, en víspera de su destierro. En dicha secuencia es posible ver la recreación de un baile de antaño, siguiendo sus elementos característicos pero incorporando algunos otros a su representación, destaca la presencia de Waldeen como coreógrafa.

También es fundamental la relevancia que adquiere la danza en la narrativa de la historia pues apertura un espacio simbólico en el que las parejas se encuentran, en el caso concreto de esta cinta, el baile, como una práctica cultural,

se constituye como un código que permite la transgresión de la autoridad paterna y el acercamiento irrenunciable de los enamorados.

Historia de un gran amor (1942)

En la fiesta grande del pueblo, un hombre jura volver algún día para bailar con la mujer a la que ama, quien lo mira desde su balcón impedida por su avaro padre. Todo el pueblo observa la escena en la que Manuel Venegas se despide, jurando volver enriquecido, digno de bailar y casarse con Soledad, la mujer a la que ama.

Situada en el México rural del siglo diecinueve, *Historia de un gran amor (1942)* narra el vehemente romance de Manuel y Soledad, surgido en su infancia y marcado por el despojo que sobre él perpetuó el padre de Soledad.

Al verse anulado para bailar con su amada, Manuel se va del pueblo, pero vuelve seis años después, cuando ya todos lo consideran muerto, a reclamar su derecho a casarse con Soledad, y a bailar con ella en la fiesta del Niño Aparecido.

Cuando por fin, la danza se concreta y sus labios se tocan, se cristaliza una tragedia que impedirá para siempre la realización plena de su amor.

Cabe señalar que en esta cinta, la danza es un elemento central en la organización de la trama. Es justamente en el baile anual cuando los hechos culminantes de la historia tienen lugar, también es el momento en el que los personajes se encuentran o se desencuentran definitivamente. En este sentido, el deseo de bailar con la amada es una motivación central para el personaje, que desarrolla sus hazañas para alcanzar tan anhelado objetivo.

En el siguiente cuadro es posible identificar los elementos fundamentales del análisis realizado por cinta y en la presente categoría:

 Categoría:

 Nostalgias y evocaciones

Descripción:

En esta categoría se incluyen cintas que sin distinción de género cinematográfico transcurren en épocas previas a la revolución mexicana, particularmente en el siglo XIX. En ellas se pretende plasmar la vida en México durante el porfiriato y en el ocaso de este, con las vicisitudes que los personajes enfrentan frente a un régimen que fue valorado como injusto y con unas normas sociales muy claramente definidas.

 Cintas incluidas:

Bugambilia (1944)

Historia de un gran amor (1942)

Amalia de los Robles es hija de un poderoso minero. Sin importarle la presencia de atractivos pretendientes se enamora de un humilde capataz, situación que evidentemente es desaprobada por la sociedad. El baile anual de La Lonja, en el que se reúnen los más acaudalados guanajuatenses, es la oportunidad perfecta para que, ante el interés de los invitados por bailar, Amalia y Ricardo se reúnan a hurtadillas para sellar su pacto de amor.

Manuel y Soledad han estado enamorados desde niños, pero su amor es irrealizable por las diferencias sociales. Luego de sufrir la humillación por parte del padre de Soledad; Manuel parte del pueblo con la promesa de volver con la dignidad suficiente para bailar con Soledad en la fiesta patronal del pueblo. Cuando esto ocurre, Soledad está casada y piensa que Manuel ha muerto, pero eso no impide que al final de la cinta la pareja pueda, por fin, desarrollar tan deseado baile.

La secuencia muestra un baile de antaño, en un elegante salón decimonónico, en el que las parejas interpretan un vals. En cuanto a la ejecución de la danza,

La danza es ejecutada en varios momentos de la cinta. La escena analizada, muestra a la pareja principal bailar en la fiesta patronal del pueblo, lo hacen manteniendo una posición

puede observarse que se realiza en erguida y en algunos momentos se toma de los hombros o el abdomen. Bailan sones tradicionales pero conservan elementos considerados propios de los bailes de salón, como la reverencia inicial, o la posición del varón, en la que mantiene un solo brazo detrás de la espalda, sosteniendo en la mano los guantes. También aparece la figura del “mariscal” o “bastonero” regente de los bailes.

Consideraciones generales:

En ambas cintas es posible notar que la danza forma parte de un discurso que pretende mostrar las diferencias sociales. En este sentido, los bailes como prácticas sociales constituyen espacios de legitimación de ciertas prácticas de clase, pero que también implican la posibilidad de transgresión.

En los bailes se replica un tipo de organización social y de valores que permiten identificar a los personajes en cuanto a qué, cómo y dónde bailan. La danza entonces reforzó y enriqueció el discurso cinematográfico al brindar referentes para comprender este tipo de relaciones sociales.

En términos dancísticos, destaca el baile en parejas, en espacios pensados específicamente para ello, así como la coreografía ejecutada por variedad de parejas. También es notoria la colocación corporal, que remite a elegancia, rigidez y presunción.

3.2.3 Bailando en el arrabal

A partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta, proliferan en el cine mexicano cintas que tratan temas relacionados con la vida en las grandes urbes. En estas cintas se muestra la vitalidad y dinamismo de las ciudades, pero

también el contraste, la miseria y la decadencia consecuencia del proceso de urbanización. Dávalos (2008), afirma que esta tendencia se relaciona con el proceso de industrialización que se impulsó como ideal económico durante este periodo, por lo que, en efecto, muchas cintas mostraban dramas y sucesos experimentados en la vida real de muchos mexicanos.

En este sentido, es posible observar la configuración de una línea estética y temática consistente, que al igual que la comedia ranchera, estableció fórmulas, personajes y controversias características del periodo, un ejemplo, es sin duda, la aparición de las rumberas y un género cinematográfico diferenciado por su presencia como eje narrativo y estético.

De ahí que para esta categoría, el presente trabajo incluye cintas, de diversos géneros, cuyo elemento común es su transcurso en contextos urbanos. En estas, la danza forma parte del discurso y lo enriquece, sitúa hechos y establece una diferenciación simbólica de los personajes.

En este sentido, se analizan dos producciones *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, y *Salón México* (1948) dirigida por Emilio Fernández.

Aventurera (1949)

Una tragedia familiar cambia la vida de Elena Tejero, quien pasa de ser una prometedora joven de familia, a una errante trabajadora sorteando el hambre. Es entonces engañada por Lucio y Rosaura quienes con artimañas fraguan una trampa para prostituirla.

La joven Elena se convierte entonces en una mujer fatal, bailarina principal en el cabaret de Rosaura donde se enfrenta al vicio y la perversión. Pero forjará su venganza cuando, implicada en el robo de una joyería, huye a la ciudad de México y conoce a Mario Cervera un prominente y joven abogado que se enamora de ella y le propone matrimonio para “sacarla de ese ambiente”.

La venganza de Elena se materializa cuando descubre que su prometido es hijo de Rosaura, quien en realidad lleva una doble vida.

La danza es un rasgo definitorio en el personaje de Elena, desde su pasado intachable en Ciudad Juárez, hasta su lastimoso paso por los cabarets en Ciudad de México. Los momentos claves de su historia están marcados por el impulso de la danza, que habla de un cuerpo que transgrede las normas sociales y morales, víctima de un arrastre casi animal.

La danza aparece en la cinta como un impulso que arroja a la rumbera hacia una conducta desenfrenada e irracional, de la cual es imposible escapar. Es en el baile en donde el personaje realiza su naturaleza en plenitud, pero también donde transgrede las normas en respuesta y protesta a las formas sociales y las experiencias que la reprimen y la violentan. En esta cinta, la protagonista baila desenfrenada, pasando por alto las normas y prescripciones morales, imposibilitada para frenar el espíritu dancístico que se apodera de ella.

Salón México (1948)

En una habitación en penumbras duerme una pareja. Por la ventana se cuela una luz que titila lentamente. De pronto se abre la puerta y una mujer ingresa con sigilo, lleva entre sus manos un trofeo, que deja en el buró. Hurga entre las pertenencias de la pareja hasta encontrar una cartera, la toma y sale corriendo hacia la calle.

Salón México (1948), retrata la trágica vida de Mercedes López, fichera del Salón México, que día a día trabaja y soporta abusos y transgresiones para sostener la educación de su hermana Beatriz, matriculada en un prestigioso colegio para señoritas en la Ciudad de México.

Beatriz no sospecha a qué se dedica su hermana, y sueña con casarse con Roberto, un joven piloto del Escuadrón 201, hijo de la directora del colegio. El drama se desata cuando Mercedes y Paco, un proxeneta que la explota, ganan un concurso de danzón. Paco se niega a compartir el premio y Mercedes, desesperada, roba el dinero mientras él duerme.

La ir de Paco se desata y arrastra a Mercedes a diversas situaciones que la hacen víctima de violencia y que la llevan, incluso, a la cárcel. Mercedes encontrará solidaridad y consuelo en Lupe, un humilde policía incondicionalmente enamorado de ella, que la apoyar sin lograr evitar el trágico desenlace.

En esta historia, los bailes populares son un elemento central para comprender el entorno urbano de la Ciudad de México de los cuarenta. Destaca la presencia constante del danzón, y la participación en el filme de las “Mulatas de Fuego”, celebre agrupación de bailarinas cubanas, fundada hacia 1947, que ejecuta bailes afroantillanos y que protagoniza un par de escenas en la película.

Un salón de baile es el escenario ideal para el desarrollo de la trama, en él, los personajes adquieren y expresan sus notas esenciales en plenitud: la fichera, el rufián, la señorita de sociedad, etcétera. Se trata de campos simbólicos claramente diferenciados y materializados en las formas de bailar y en las prácticas sociales vinculadas. En este sentido, la danza define al personaje y también constituye el marco sin el cual la trama no adquiere sentido, por ello no solo se trata de una añadidura o un adorno en la historia, sino de un hecho constitutivo para comprenderla.

En el anexo 3 del presente estudio es posible observar detalladamente el análisis realizado para cada una de las cintas; sin embargo, a continuación se presentan los elementos generales observados en esta categoría.

Categoría:

Bailando en el arrabal

Descripción:

Dentro de esta categoría, se incluyen producciones cinematográficas, que independientemente de su género, plasman la vida en las ciudades y los contrastes generados por la creciente urbanización.

Todas las cintas dentro de esta categoría son ambientadas en las ciudades mexicanas de la década de 1940, y comparten su interés por representar la vida y los retos en un México en el que la vida urbana se estableció como el ideal

colectivo. Estas cintas configuraron hacia el final de la década una línea estética y argumentativa consistente, con personajes y prácticas claramente diferenciados.

Cintas incluidas:

Aventurera (1949)

Luego de la tragedia familiar que la deja en el desamparo y tras ser engañada y violentada por un hombre, Elena Tejero se convierte en una mujer sin escrúpulos con deseos de cobrar venganza. Esta se materializa cuando por coincidencia se enamora de ella Mario, hijo de la mujer que funge como su proxeneta.

El día de la boda, Elena revela su naturaleza al bailar frenéticamente ante la mirada de los concurrentes, asombrados e incrédulos.

Las cintas de rumberas consideran la danza como parte de la naturaleza del personaje, que sirve como pretexto para revelar nociones de transgresión y erotismo.

En esta cinta la danza es un impulso inevitable que lleva a Elena a la infracción.

Se observan movimientos de pelvis y brazos que remiten a la danza afroantillana y que dan al movimiento calidad de liviandad y flujo, también puede notarse una flexión ligera y ondulación de torso.

Salón México (1948)

Mercedes es una fichera que trabaja en el célebre Salón México para pagar los estudios de su hermana Beatriz.

Paco es un pachuco que explota y violenta a Mercedes.

La cinta inicia con la participación de esta pareja en un concurso de danzón. Luego de ganar, Paco arrebató a Mercedes los quinientos pesos por los que había concursado, esto desata una serie de situaciones que culminaría con la trágica muerte de ambos personajes.

La danza es un rasgo definitorio del personaje y de las prácticas culturales de un grupo social, y constituye también un espacio que posibilita el desarrollo de la trama.

En términos dancísticos es posible notar la ejecución de los pasos básicos del danzón, el trabajo en pareja y el desplazamiento que realizan en dicha posición.

Es necesario resaltar nuevamente la influencia afroantillana dentro de la representación realizada en la cinta.

Consideraciones generales:

Las cintas que representan la vida urbana en México de 1940, con frecuencia recurren a los géneros afroantillanos como manifestaciones de la transgresión y el libertinaje, pues se asocian con ciertas prácticas y espacios culturales que utilizan al cuerpo como manifestación de erotismo y pecado.

En este sentido, los movimientos de pelvis y brazos, así como la ejecución de bailes en los que las parejas se encuentran muy cercanos remiten a este erotismo y a la influencia negra en la música y daza de la época.

Por otro lado, se resalta la danza como un rasgo central en la construcción de los personajes y de la narrativa. Los bailes ejecutados y el ímpetu de realizarlos definen a los personajes, pero también establecen un tipo de práctica cultural que refuerza la línea argumentativa de los filmes.

Hasta aquí es posible notar cómo la cinematografía mexicana de los cuarenta plasmó diversos hechos dancísticos con gran riqueza y complejidad, si no técnica, si simbólica y estética. La danza se incorporó al discurso fílmico y se convirtió en un código que enriqueció el lenguaje y la estética cinematográfica, y éste la posicionó en el consumo cultural aportándole una nueva mirada y proyectando sobre ella visiones de lo mexicano, lo exótico, lo trasgresor, lo erótico, lo rural y lo urbano.

En este sentido, indagar en el espíritu que estas obras contienen permite fijar la mirada en tal periodo, caracterizado por la incorporación de una serie de valores, ideas, símbolos y visiones que la población configuró, incorporó y consumió. La danza, en este sentido, se constituyó como un vehículo que sin haber sido planteado como tal, se convirtió en un bastión de significados y valores que los espectadores recibieron, interpretaron e incorporaron en sus prácticas culturales.

Sin duda, el análisis realizado en las cintas seleccionadas, sin ser exhaustivo, da cuenta de la riqueza de las expresiones dancísticas vertidas en el cine de la época dorada en México, y permite reflexionar sobre cómo los discursos

artísticos se entretajan poniendo el acento en el valor narrativo y estético que los directores cinematográficos hallaron en la danza. En el siguiente apartado se reflexiona con mayor amplitud y precisión dicho valor.

3.3 Luces y penumbras: La danza en el cine mexicano, 1940-1950

Hasta aquí, la información presentada da cuenta de la relevancia que la danza adquirió en el discurso cinematográfico de los años cuarenta. En este sentido, es posible notar cómo los vínculos e intercambios que entre ambas expresiones se establecieron, fundamentan su consideración en la construcción de una historia cultural de la danza toda vez que, como se ha mencionado, el cine nos habla consistentemente de la búsqueda que una sociedad ha hecho para representarse a sí misma y su percepción del mundo, a partir de códigos culturales compartidos.

Lo que el cine de oro mexicano ha dicho de la danza, constituye una fuente imponderable para enriquecer la mirada de docentes, ejecutantes y coreógrafos interesados en comprender cómo las representaciones del hecho dancístico se han instituido a partir de procesos históricos muy complejos, siempre inacabados y que involucran también las formas en las que la cultura ha moldeado la mirada de los espectadores.

Las producciones aquí analizadas constituyen una mínima parte del caudal realizado en el periodo más prolífico de la cinematografía nacional, sin embargo, representan una fuente rica para acercarnos al valor estético, discursivo y artístico de la representación de la danza y sus prácticas culturales asociadas durante la década de los cuarenta.

El análisis global que a continuación se presenta, pretende hilvanar los elementos comunes a todas las producciones consideradas en este estudio, pero también tiene en cuenta aquellos aspectos particulares de la representación de la danza que cada obra construyó.

En primer lugar, un aspecto común en las cintas analizadas es su consideración de la danza como hecho comunitario en el que se disponen circunstancias para que sucesos relevantes ocurran. En general es notorio, en la muestra analizada, que la danza se plasma como parte de secuencias que marcan puntos de inflexión en la narrativa de las historias. Los hechos dancísticos son escenarios ideales en los que los amantes se encuentran, los desenlaces se desencadenan o los ciclos alcanzan resolución.

En *Bugambilia* (1944), el baile anual es el espacio en el que la protagonista, transgrede la autoridad paterna y mientras los jóvenes de su clase participan en una elaborada coreografía, se encuentra, a hurtadillas, con su amado. La cinta *¡Hasta que perdió Jalisco!* (1945), presenta una paternidad que se resuelve y una honra que se limpia después de que el protagonista interpreta el son de “El Tranchete”. Elena, revela su naturaleza y origen, cuando sin importarle la moral y las buenas costumbres entra en frenesí dancístico en su baile de bodas en la cinta *Aventurera* (1949). Es también en su boda cuando Paloma y Aurelio asumen el valor de la dignidad y el orgullo al bailar “El palomo y la paloma” aun cuando son abandonados por todos sus amigos, en la cinta *Pueblerina* (1948). En *Historia de un gran amor* (1942), el terrible final se desencadena, luego de que Jorge, tras años de espera por fin logra bailar en el fandango con su amada Soledad. Finalmente, la tragedia y la angustia de Mercedes inician, luego de arrebatarse con razón, a Paco, su premio en un concurso de danzón, en el legendario *Salón México* (1948).

Resulta imposible saber si los directores de cine se plantearon en este sentido la presentación de danzas y bailes en sus obras, sin embargo, en su mirada la danza no es un elemento accesorio o de ornato, sino un momento fundamental en la comprensión de las historias y del carácter de los personajes. El baile y la danza son pues, concebidos como un rasgo esencial en el retrato y representación de lo nacional y de lo trascendente. En la mirada de los realizadores cinematográficos, la danza es un hecho que distingue las historias que transcurren en México y los personajes que las encarnan.

Por otro lado, pese a que el cine no documenta la danza en un sentido técnico-corporal-kinético, si lo hace en un sentido histórico-simbólico. Esto quiere decir que si bien la ejecución dancística puede no corresponder a los cánones académicos imperantes en la época (algunos vigentes hasta la actualidad) de lo que se consideraría una ejecución técnicamente relevante o apegada a una representación verídica de la vida en las comunidades, su valor como documento histórico no se ve mermado, porque incluso en las ficciones u omisiones la representación cinematográfica de la danza aporta información sobre la mirada de los realizadores y de los espectadores, sobre el imaginario reinante en la época y sobre los valores subyacentes a la representación.

En correspondencia, Cabañas (2017) afirma que el cine constituye un legado simbólico que remite a la consciencia histórica, el imaginario colectivo y la construcción de los sentidos de los mexicanos, en una época que se vislumbra lejana y que, sin embargo, parece mantener su vigencia en nuestro presente inmediato. Esta afirmación refuerza lo señalado previamente y respaldado por autores como Cuesta (2004), Peredo (2000) y Valdez (2006) en relación al valor del cine como fuente histórica, toda vez que, independientemente de su apego a la realidad, o su aspiración a copiarla fielmente, nos remite a la concepción de una época en torno a dominios específicos, en este caso, la visión de la danza presente en el imaginario mexicano de los cuarenta.

De alguna manera, las formas de bailar revelan también características que distinguen a los personajes y sus contextos, y el cine echó mano de este rasgo para representar las posiciones sociales y simbólicas que un personaje ocupa en un momento específico. En las cintas, no se baila igual en un elegante salón decimonónico, que en un fandango popular; no baila igual una rumbera en frenesí que un charro orgulloso. Teniendo en cuenta su origen, su clase social, su género, su historia, su actividad laboral, cada personaje se apropia del movimiento de formas particulares y en la danza materializa su posición en el mundo y su visión del mismo. En la representación de los personajes convergen una serie de acontecimientos históricos, políticos, sociales y culturales que materializan a

través del hecho dancístico los distintos significados que la cultura mexicana otorga al cuerpo y su movimiento (Cabañas, 2017). Los directores de cine reconocieron esta capacidad descriptiva de la danza y la explotaron con ahínco y riqueza.

Como se ha señalado, la danza no aparece como un elemento aislado en la trama de una cinta, sino que forma parte de un contexto simbólico al que nutre y enriquece. En consecuencia, es representada como parte de una serie de prácticas sociales vinculadas al hecho dancístico. Estas prácticas incluyen, entre otras, procesiones, banquetes, cantos, compra de piezas musicales, duelos de coplas entre músicos, celebraciones religiosas o civiles, renta de zapatos para subir a la tarima, consumo de bebidas alcohólicas o concursos de baile. En ello también radica la riqueza de su representación, pues permite comprenderla en el marco de una serie de prácticas sociales en constante diálogo, que nos refiere a la consideración de la danza en el México de los cuarenta al centro de una serie de prácticas que configuraron el uso y la función simbólica de la actividad dancística en los diversos estratos sociales.

En las cintas analizadas esto es claramente visible, por ejemplo en *Salón México* (1948), el hecho dancístico aparece como parte de un concurso de baile. *Aventurera* (1949) y *Pueblerina* (1948) retratan la danza en la celebración de una boda, que en ambos casos resulta fallida. En *¡Hasta que perdió Jalisco!* (1945), los protagonistas bailan en una fiesta que incluye el encuentro de toda la familia de hacendados. *Bugambilia* (1944), recrea el baile anual de la lonja en el que además se da el cortejo y alianza de las familias poderosas. Finalmente, en *Historia de un gran amor* (1942), el fandango forma parte de la fiesta patronal que incluye cantos, procesiones, quema de fuegos artificiales y la peculiar tradición de subastar el derecho a bailar con alguna joven del pueblo.

Siguiendo la línea de reflexión del presente trabajo, se distinguen tres categorías de análisis y clasificación de las cintas abordadas. Si bien esta clasificación no es exhaustiva, y se conformó específicamente para el presente trabajo, toma en cuenta las directrices propuestas por diversos autores (Ayala,

1993; Dávalos, 2008; García, 2006; Gómez, 2016; Ibarra, 2003 y Zárraga, 2007) respecto a los temas y géneros más recurrentes en la filmografía de oro en México.

La primera de estas categorías, denominada aquí “El idilio mexicano” tomó en cuenta cintas cuya inclusión de la danza remite a la representación de valores y rasgos de la identidad nacional. En estas cintas es posible observar la presencia de un discurso orientado a formular una identidad homogénea e indiferenciada en términos regionales, pero con valores consistentes y claramente definidos; es decir, la danza es presentada sin una diferenciación regional precisa, no busca la exactitud histórica o antropológica y muestra a los mexicanos como si se tratara de un pueblo culturalmente homogéneo. Pero al mismo tiempo, mediante la danza se plasman valores considerados inherentes a la condición nacional, como la valentía, el orgullo, la dignidad y el honor. Dicho señalamiento es consistente con diversos autores, como Díaz (2002), que ha distinguido durante este periodo la consolidación de un conjunto de películas con un universo discursivo similar cuyo argumento apeló a una audiencia ávida de reconocerse en la pantalla. Este discurso, apoyado por diversas instituciones culturales y gubernamentales puso en circulación imágenes cuyo objetivo fue afianzar una identidad nacional en un marco de cohesión y reconocimiento.

Las cintas *Pueblerina* (1948) y *¡Hasta que perdió Jalisco!* (1945) fueron analizadas dentro de esta categoría. La primera, dirigida por Emilio Fernández, muestra una escena emblemática y quizá una de las más bellas representaciones de la danza en la Época de oro del cine mexicano. En ella, es notable cómo el baile de Paloma y Aurelio sintetiza diversos valores considerados propios del pueblo mexicano: el orgullo, la dignidad y el sentido de comunidad. También resume rasgos que se consideran emblemáticos en la danza nacional, como son el cortejo, la imitación de los animales, el zapateado, la colocación de brazos sujetos detrás de la espalda en los varones y el manejo de falda en las mujeres.

La segunda cinta incluida, fue dirigida por Fernando de Fuentes, quien dio forma al género de comedia ranchera, tan célebre en el decenio de los cuarenta.

Se retratan los rasgos esenciales del charro mexicano: la hombría, el arrojo, la independencia, la valentía, la seducción y la fuerza. Es interesante que además de estas características, el protagonista sea reconocido también como un buen bailarín (aunque Jorge Negrete no ejecuta un zapateado que podría considerarse técnicamente relevante). En este sentido, es notorio que la danza es un rasgo que se considera esencial en la construcción del carácter de lo mexicano. En cuanto a la ejecución, destacan elementos frecuentes de la danza mexicana: zapateado, flexión ligera de torso, y brazos colocados detrás de la espalda.

En ambos casos, la danza es presentada en medio de cantos y música como elementos esenciales del carácter nacional, imperando el paradigma del charro, la música ranchera interpretada por mariachi y el sentido colectivo y de comunidad. En términos motrices la colocación es característica y la presencia del zapateado, definitoria.

En la segunda categoría, titulada “Nostalgias y evocaciones” se exploraron cintas cuya temática central se sitúa en el pasado prerrevolucionario, particularmente en el siglo XIX y se incluyeron las producciones *Bugambilia* (1944), también dirigida por Emilio Fernández, e *Historia de un gran amor* (1942) de Julio Bracho.

Aspecto muy importante, es que en esta categoría la danza se incluye como parte de un discurso que señala las desigualdades sociales del régimen previo a la revolución mexicana. Las cintas plasman la contradicción que viven los personajes al enamorarse y pertenecer a distintas clases sociales, en este sentido, la presencia de los bailes refuerza el discurso de desigualdad, restricción y diferencia, al señalar los espacios y las formas culturales en las que cada clase social se desenvuelve. En la trama, los directores recurrieron a los bailes como espacios en los que las diferencias sociales se señalaban y se legitimaban, pero también como espacios de transgresión en los que era posible saltar esas restricciones sociales, incluso momentáneamente. Este hecho no es fortuito, y guarda relación con lo ya señalado en este trabajo, siguiendo a autores como Krauze (1999): de alguna manera, esta búsqueda por señalar la crueldad y rigidez

del viejo régimen corresponde al interés del Estado por idealizar el sistema posrevolucionario señalándolo como el escenario ideal para la consolidación de la unidad nacional y legitimándolo en la representación de la historia y el imaginario nacional.

En la cinta *Bugambilia* (1944), la protagonista enfrenta la contradicción y el drama de enamorarse de un capataz de mina, siendo la acaudalada hija del patrón. El baile anual abre la posibilidad del encuentro, anhelado, fortuito y breve, pero definitivo. Mientras todos bailan y se ocupan de los asuntos sociales, ella huye a prisa, corriendo para encontrarse con el amado en un callejón guanajuatense. Transgrede la autoridad paterna y la norma social, mientras el resto de jóvenes permanece en el salón, bailando un vals. Antes de escapar, su prometido insiste en bailar con ella, y señala la mirada atónita del resto de concurrentes que observan asombrados cómo es rechazado; en este sentido, la danza también oficializa, consolida y formaliza los tratos y las relaciones. Al final de la cinta, cuando la tragedia se cumplió, la protagonista permanece sola en su casa, mientras el pueblo se reúne, nuevamente, para celebrar el baile de la Lonja. Ella no participa, pues padece el rechazo social, entonces participar en el baile, significa también tener un lugar en la comunidad.

En la trama de *Historia de un gran amor* (1942), la danza tiene un papel muy importante, pues la pareja de protagonistas anhela el encuentro sobre la tarima en la fiesta anual del Niño aparecido. En el principio, Manuel, interpretado por Jorge Negrete, se va del pueblo con la promesa de volver enriquecido a cumplir su más ardiente deseo: Bailar con Soledad en la fiesta patronal, frente a todo el pueblo. Por supuesto, el padre, un usurero arribista se niega a que su hija baile con él. A su regreso, luego de seis años de ausencia, Manuel tiene el poder económico pero Soledad está casada y el suegro sigue considerándolo inferior. Finalmente, y ante la desaprobación de las dos figuras institucionales (el padre y el marido), Soledad sube a la tarima con Manuel: es entonces cuando el amor largamente pretendido, se realiza. La danza es la marca social que señala la confirmación del amor, la aceptación y el triunfo o la derrota.

En la tercer y última categoría de análisis en este trabajo, denominada “Bailando en el arrabal”, se incluyen cintas cuya característica esencial es estar ambientadas en contextos urbanos. Subrayamos aquí que este interés guarda relación con la situación social y económica del país. Destaca la repercusión que tuvo en el ámbito social, cultural y demográfico la orientación económica del Estado, fundamentada en el desarrollo de la industria nacional. Lo anterior favoreció el aumento de la migración a las ciudades por la oferta y demanda laboral, y al mismo tiempo la emergencia de la clase media y el recrudecimiento de las desigualdades sociales en los contextos urbanos (Flores, 2014).

Los directores cinematográficos no fueron ajenos a estas condiciones y a partir de 1945 incrementaron su interés por retratar en el cine los dramas y vicisitudes transcurridas en las grandes urbes mexicanas. En sus cintas la danza adquirió un papel relevante para describir a los personajes y sus contextos. Los salones de baile y los géneros populares en ellos, como el mambo, el chachachá y principalmente el danzón, fueron recurrentes en la cinematografía de temática urbana.

La cinta *Aventurera* (1949), de Alberto Gout es un estremecedor ejemplo de un género fundamental en la filmografía nacional: el cine de rumberas. La cinta retrata la vida de Elena (Ninón Sevilla) una joven decorosa de Ciudad Juárez que luego de la traición de su madre (que se perpetúa mientras la protagonista está en clase de danza) y el suicidio de su padre, cae en desgracia. Elena quiere conseguir un trabajo decente, pero es engañada por un hombre que la desea y que la lleva con Rosaura, quien la explota, la prostituye y la convierte en la bailarina más exitosa de su cabaret. La cinta matiza la relación entre la danza, la transgresión, la venganza y la desgracia femenina. Son varios los números dancísticos incluidos, sin embargo, se seleccionó uno que transcurre fuera del cabaret, por su valor narrativo.

Elena se casa con Mario, hijo de Rosaura para cobrar venganza. La celebración se realiza en una elegante mansión en donde se dan cita las familias de mayor alcurnia. Luego de tomar unas copas, Elena comienza a bailar y los

concurrentes, ofendidos y asombrados se retiran del evento ante la inmoralidad que representa. La protagonista es incapaz de renunciar al impulso de bailar, que la llama como si se encontrara inscrito en su cuerpo. Las rumberas compartirán sistemáticamente este rasgo en diversas cintas, la danza se constituye como un elemento definitorio, como un impulso de pasión y deseos desmedidos que subraya el desarrollo melodramático de la trama, pero que también remite al erotismo, como forma de poder (Cabañas 2017).

En este sentido, la célebre cinta *Salón México* (1948) de Emilio Fernández plasma la vida y las fatalidades de una fichera del conocido salón de baile. La secuencia inicial de la película muestra un concurso de danzón manipulado por un proxeneta que arranca el premio monetario a la protagonista de la historia. El espectador comprende por qué Mercedes decide robar el premio cuando descubre que su intención es pagar la educación de su hermana menor, internada en un prestigiado colegio para niñas ricas. Así, la danza queda vinculada a la desgracia personal de la mujer que la utiliza como medio de sacrificio y sobrevivencia.

La danza es un aspecto central para comprender el desarrollo de las cintas incluidas en esta categoría, y es un punto en el que se encuentran aspectos relacionados con los imaginarios de la época en torno a la corporalidad, el género, la sexualidad y el erotismo. Cabañas (2017), señala además que la danza se muestra adherida las desgracias o la desadaptación como una forma de apropiarse del hombre y como justificación de la fortaleza femenina en la seducción y el erotismo público.

Muy en consonancia con el retrato que el cine pretendió de las desigualdades sociales y económicas en las urbes, la danza, además representa una alternativa frente a la pobreza y la marginación, particularmente entre las mujeres, que, al ser arrastradas por la desgracia, recurren a la fetichización del propio cuerpo en un ambiente social de muy claras normas en términos de lo moralmente correcto, lo sexual, lo erótico y lo transgresor.

En este sentido, los géneros dancísticos y musicales interpretados nos remiten también a este deseo por plasmar lo exótico y lo pecaminoso, rodeado de una aureola de magia y hechizo (Cabañas, 2014). Por eso es subrayada la presencia de géneros afroantillanos como el mambo, el chachachá y el danzón dentro del repertorio dancístico de las protagonistas de este género, así como la incursión de músicos y bailarines afrodescendientes en las cintas mencionadas. Todo lo anterior forma parte de un discurso sobre el cuerpo y la danza con diversos significados que apelan a la acumulación de valores y signos culturales de los años cuarenta, en donde lo africano se vuelve sinónimo de lo prohibido, lo vulgar y lo clandestino.

En definitiva, es posible observar la riqueza y complejidad de la representación cinematográfica de la danza y a partir de lo anterior observar que se trató de un elemento de gran relevancia discursiva en la construcción de las obras. La danza también se ha visto enriquecida y transformada luego de ser plasmada en el cine. La mirada del espectador ha encontrado en el celuloide, referentes para construir su ideario, mismos que han mediatizado su visión del mundo, y en este caso de la danza.

CONCLUSIONES

La danza se incorporó al discurso fílmico y se convirtió en un código que enriqueció el lenguaje y la estética cinematográfica, y éste la posicionó en el consumo cultural aportándole una nueva mirada y proyectando sobre ella visiones de lo mexicano, lo exótico, lo transgresor, lo erótico, lo rural y lo urbano. El cine mexicano de este periodo alcanzó una identidad artística y narrativa que fortaleció su hacer y que lo consolidó como una de las industrias más prósperas del país y como un referente artístico internacional (Domínguez, 2011), y la danza, en este mismo tenor, se constituyó como un soporte narrativo para contar historias en el cine.

Esta reflexión desborda el valor de representación en tanto tal, pues nos remite al arte como forma de creación y expresión por excelencia. En este sentido, el arte es un lenguaje o sistemas de signos en el que se exterioriza el pensamiento con racionalidad y discursividad. Los esfuerzos de los seres humanos por captar sus experiencias y expresarlas en representaciones inteligibles dependen de una combinación de estas concepciones o formas simbólicas. Más aun, podemos afirmar que los símbolos no son simples herramientas o mecanismos de pensamiento. El pensamiento está constituido a partir de ellos, son formas vitales de actividad y los únicos medios que disponemos para construir una visión interna de la realidad y sintetizar el mundo y sus relaciones. Los seres humanos vivimos en un universo simbólico que está inherentemente unido a la actividad de la imaginación y la creatividad (Palacios, 2006).

Ocurre así con el discurso fílmico pues, mediante él, los artistas han logrado formar la realidad o la imagen que construyen de ella, recurriendo a diversos recursos estéticos y narrativos para plasmar el mundo interno, los dramas y cuestionamientos humanos, las inquietudes, los estados oníricos, las sociedades con sus tiempos y transformaciones, siempre a partir de una visión personal atravesada por los valores de un tiempo-espacio único (Escudero, Goded & Layo,

2010). Por ello, Lizarazo (2014) reconoce la doble naturaleza del cine: como reflejo de la realidad y como creación de la misma.

En el cine, se han construido lugares comunes en torno a la danza, se le han asignado atributos y se le han supuesto valores que con el tiempo han configurado una visión colectiva de su significado en la cultura mexicana. Es innegable que la labor de maestros de danza y coreógrafos se ha visto influenciada por el contenido y la forma que nuestra disciplina ha adquirido en el cine, y la Época de oro, como un fenómeno cultural de gran alcance, ha contribuido a formular los códigos culturales compartidos en México.

En la pantalla grande, la danza se ha confirmado como un medio idóneo para encarnar valores en torno al cuerpo y la cultura, como la belleza, la rebeldía, la moralidad, la sumisión, la seducción, el erotismo o la fortaleza. La imagen del cuerpo en movimiento constituye una reelaboración simbólica de los datos históricos y sociales de la cultura que impone restricciones y parámetros que se desfogan cuando, en la penumbra, una película da comienzo.

Todo lo anterior permite considerar que el presente estudio dio respuesta a las preguntas inicialmente planteadas, pues mediante la documentación y la reflexión de las producciones cinematográficas consideradas en la unidad de análisis es posible esbozar la relación que el cine y la danza establecieron en México entre 1940 y 1950. En esa relación ambas expresiones se vieron enriquecidas, pues el cine recurrió a la danza como un recurso que le permitió contar historias, caracterizar personajes y prácticas sociales, describir contexto cultural o histórico, o prescribir acontecimientos dentro de la trama; por otro lado, el cine configuró una mirada de la danza, una manera de comprenderla y relacionarla con la vida personal y cultural de los pueblos y fundamentalmente, de entenderla como parte de la identidad nacional.

El desarrollo de la presente investigación da cuenta de un proceso para abordar la complejidad y la riqueza de la expresión dancística en el cine de la Época de oro, y constituye una propuesta que hace posible vislumbrar una

relación entre ambas disciplinas. Este acercamiento y los resultados obtenidos son novedosos, pues señalan que la vinculación entre cine y danza en el México de los cuarenta no solo se basa en una adhesión casual o en un anexo a la construcción de las cintas, sino que cobra una relevancia fundamental para comprenderlas; la danza es proyectada en el cine como un hecho cultural poderoso, esencial en la comprensión de las historias y de los personajes, y necesaria para alcanzar la culminación de las mismas. Todo ello en respuesta problema planteado en este documento.

Lo anterior permite dar por alcanzado el objetivo general del estudio. En este sentido, el tratamiento capitular desarrollar cada uno de los objetivos específicos del estudio y, además, establecer nuevas líneas de análisis y problematización para futuras investigaciones.

Sin duda, la danza se sitúa en un puente que une la mente, el cuerpo, la conducta, la emoción y la cultura, que nos habla de quiénes fuimos y hacia dónde vamos (o hacia dónde nos gustaría ir). En el cine, la danza nos habla también de los tránsitos de nuestra disciplina, de los derroteros conocidos y de aquellos que aún nos es preciso recorrer o documentar, algunos de los cuales es posible vislumbrar luego de la culminación del presente trabajo. Por ejemplo, una tarea pendiente para investigadores en danza es la catalogación de las cintas producidas durante la Época de oro a partir de su inclusión de escenas de danza; también se recomienda enriquecer las categorías de análisis aquí presentadas, y por supuesto, realizar un estudio similar pero con una muestra de mayor amplitud. Una línea de investigación sugerida para futuros estudios, es la realización de un análisis que además de considerar los aspectos histórico-dancísticos recupere también las líneas sintagmática y paradigmática del discurso cinematográfico.

Sin embargo, la información obtenida en esta investigación es un acercamiento a un terreno, valga decirlo, poco explorado y con amplias posibilidades, como se constata aquí.

Los resultados obtenidos constituyen un aporte que enriquece el quehacer del Licenciado en Educación Dancística, cuyo perfil de egreso establece la necesidad de formar profesionales capaces de demostrar una visión integradora y en interacción con distintos campos de conocimiento. En este sentido, esta investigación constituye un diálogo disciplinar entre la danza, la investigación histórica y el cine, que aporta formas alternas e innovadoras de considerar la danza, reconociendo no solo su valor técnico, sino también histórico, social y cultural.

El perfil docente de nuestra licenciatura, reconoce la necesidad de la creación, la investigación, la reflexión y la difusión de la danza, buscando además, recursos innovadores para enseñarla. Los resultados de este estudio aportan elementos para que el docente en danza pueda seleccionar y crear propuestas escénicas, para que reflexione sobre la práctica dancística a través del tiempo y para enriquecer su bagaje respecto a las formas en las que es posible mirar la danza; lo que sin duda fortalece el perfil humanista indispensable para cualquier docente y para cualquier artista.

Finalmente, es imprescindible destacar que la danza en el cine nos remite a valores que no debemos perder de vista en el ejercicio de nuestra labor como docentes en danza. El cine nos habla de la danza como una expresión de orgullo, de tradición, de pertenencia a una comunidad, pero también como materialización de rebeldía y transgresión cuando las circunstancias nos humillan, de la capacidad de sobreponernos y de vivir en el disfrute y plenitud del cuerpo y su movimiento. Aquello que inicia, aquello que concluye, está marcado en nuestra cultura por la soberbia ejecución de un baile, o la extática interpretación de una danza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, J. (1992). *Ballet and modern dance. A concise history*. Nueva Jersey: Princeton.
- Aurell, J., Balmaceda, C., Burke, P. & Soza, F. (2013). *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Madrid: Akal.
- Ayala Blanco, J. (1993). *La aventura del cine mexicano: en la Época de Oro y después*. México: Grijalbo.
- Bertucci, A. (2002). El valor del arte. John Ruskin [En línea]. IVº Jornadas de Investigación en Filosofía, 7-9 de noviembre de 2002, La Plata. En: *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo 2004. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.148/ev.148.pdf
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Burke, P. (2006). El lenguaje de los gestos en Italia durante la modernidad temprana. Citado en: Torres, V. (2006). *Producciones de sentido Volumen 2. Algunos conceptos de la historia cultural*. México: Universidad Iberoamericana.
- Burke, P. (2007). La historia cultural y sus vecinos. *Alteridades*. Vol. 17 (33), 111-117 pp.
- Burke, P. (2016). *¿Qué es la historia cultural?* México: Paidós.
- Cabañas, J. A. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano: representaciones y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.
- Carbajal, C. (2017). La Escuela Nacional de Danza. Revista electrónica Imágenes. IIE UNAM. Recuperado en: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_escuela_nacional_de_danza

- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Cuesta, J. (2004). Del cine como fuente histórica. Citado en: Del Amo, A. (2004). *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*. España: Junta de Castilla y León.
- D'Acosta, H. (1952). *Alemanismo. Teoría y práctica del progreso de México*. México: Libros de México.
- Dallal, A. (1986). El nacionalismo prolongado: El movimiento mexicano de danza moderna 1940-1950. Citado en: Instituto de Investigaciones Estéticas (1986). *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*. México: UNAM.
- Dallal, A. (1989). *La danza en México. Segunda parte*. México: UNAM.
- Dallal, A. (2012). *Los elementos de la danza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dávalos, F. (2008). *El cine mexicano: industria cultural del siglo XX*. (Tesis de maestría). UNAM, México.
- Díaz, M. (2002). *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1933-1952)*. (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Domínguez, H. & Carrillo, R. A. (2011). *Cine mexicano entre 1940-1970*. Recuperado de <http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Cine1940.pdf>
- Escudero, I., Godedo, E. & Layo, P. (2010). *Tratamiento y aplicación de las artes en diversas áreas del conocimiento*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Esteinou, R. (2010). Las relaciones de pareja en el México moderno. *Casa del tiempo*. Vol.III No. 26. 65-75 pp. Recuperado en:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/casa_del_tiempo_eIV_num26_27_65_75.pdf

Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. México: Gustavo Gili.

Figueroa, M. (2016). *La nueva historia cultural francesa. Consideraciones acerca de otra manera de concebir la historia*. Recuperado en: <http://www.unsa.edu.ar/histocat/historiahoy/cart-figueroa.htm>

Flores, S. (2014). *El edificio Basurto. La vivienda de la clase media en la década de 1940*. (Tesis de licenciatura). Universidad Autónoma de México, México.

García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: CONACULTA IMCINE.

García, C. (2006). *La confección del imaginario nacionalista mexicano a través del cine. La producción filmica de México durante la década de 1940*. (Tesis de Maestría). UNAM, México.

García, M. (2005). *La nueva historia. Nueve entrevistas*. España: Universitat de València, Universidad de Granada.

Gómez, M. (2016). *La representación de la mujer durante la Época del Cine de Oro Mexicano. Estudio de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández*. (Tesis de licenciatura). UNAM, México.

Gunn, S. (2011). *Historia y teoría cultural*. Valencia: Universitat de València.

Guzmán, A. (2017). Investigar la danza. Citado en: Guzmán, A. (2017). *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*. México: INBA/Coordinación Nacional de Danza.

Hernández, S. R., Fernández-Collado, C. y Baptista, P. L. (2006). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.

Herrera, M. (2007). *Historia y cine. Una experiencia de servicio social*. (Tesis de Licenciatura). UNAM, México.

- Ibarra, F. (2003). *Historia del cine en Hermosillo, Sonora: periodo (1900-2002)*. (Tesis de licenciatura). Universidad de Sonora, México.
- Imbert, G. (1981). El cuerpo como producción social. *El viejo topo*, IV(9), 12-20.
- Islas, H. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. México: CONACULTA-INBA.
- Islas, H. (2002). La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana. Citado en: Ramos, M. y Cardona, P. (2002). *La danza en México, visiones de cinco siglos. Vol. II*. México: CONACULTA-INBA.
- Krauze, E. (1999). *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Tusquets Ed.
- Lavalle, J. (2002). *En busca de la Danza Moderna Mexicana*. México: CONACULTA INBA.
- Layson, J. (1983). Perspectivas históricas en el estudio de la danza. Citado en: Islas, H. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. México: CONACULTA-INBA.
- Lizarazo, D. (2004). *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
- Loyola, R. y Martínez, A. (2010). Guerra, moderación y desarrollismo. Citado en: Servín, E. (2010). *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*. México: CIOE, FCE, CONACULTA, INEHRM, Fundación Cultural de la Ciudad de México.
- Monsivais, C. (1997). *Rostros del cine mexicano*. México: Américo Artes.
- Monteverde, J., Selva, M., & Salá, A. (2001). *La representación cinematográfica de la Historia*. Madrid: Akal-Referentes.

- Morales, M. (2006). *La fotografía en la Época de Oro del cine mexicano desde la visión de Gabriel Figueroa*. (Tesis de licenciatura). UNAM, México.
- Niblo, S. (2008). *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*. México: Editorial Océano.
- Palacios, L. (2006). El valor del arte en el proceso educativo. *Reencuentro*, 46, 36-44.
- Peredo, F. (2000). *Cine e historia: Discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)*. (Tesis de Doctorado). UNAM, México.
- Peredo, F. (2012). Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la posguerra (1940-1952). Citado en: Carmona, C. y Sánchez, C. (2012). *El estado y la imagen en movimiento*. México: CONACULTA IMCINE.
- Quiroz, M. (2014). *Las vecindades del centro de la Ciudad de México frente al crecimiento de la ciudad. 1940-1950* (Tesis de licenciatura). FFL-UNAM, México.
- Rubin, M. (2005). ¿Qué es la historia cultural ahora? Citado en: Cannadine, D. (2005). *¿Qué es la historia ahora?* Granada: Almed.
- Ruíz, J. (2003). Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y el mundo como representación. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXIV(93). 18-49.
- Servín, E. (2010). *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*. México: CIOE, FCE, CONACULTA, INEHRM, Fundación Cultural de la Ciudad de México.
- Sevilla, A. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México: CONACULTA INBA.
- Sevilla, A. (2003). *Los templos del buen bailar*. México: CONACULTA.
- Standish, P. (2009). Desarrollo del cine mexicano. Citado en: Asociación Europea de Profesores de Español. (2009). *Acortando las distancias: la diseminación*

del español en el mundo. Actas del XLIII congreso internacional de la AEPE: [UNED, Madrid, 28 de julio al 1° de agosto de 2008]. Madrid: AEPE.

- Tibol, R. (1982). *Pasos en la danza mexicana*. México: UNAM.
- Tolosa, C. (2009). *Las películas como fuente histórica: La Ciudad de México en el cine contemporáneo*. (Tesis de Licenciatura). UNAM, México.
- Torres, V. (2006). Un acercamiento historiográfico al estudio del gesto. Citado en: Torres, V. (2006). *Producciones de sentido Volumen 2. Algunos conceptos de la historia cultural*. México: Universidad Iberoamericana.
- Tortajada, M. (1995). *Danza y poder*. México: CONACULTA INBA.
- Tortajada, M. (2005). En busca de pruebas: en busca de la historia de la danza. *Casa del Tiempo*, 81, 44-47.
- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1942)*. México: El Colegio de México.
- Tuñón, J. (2016). Lloro, luego existo. El melodrama mexicano del cine clásico y de fin de siglo. Citado en: De los Reyes, A. (2016). *Miradas al cine mexicano. Vol. 1*. México: IMCINE.
- Valdez, J. (2006). Cine peruano y violencia: realidad y representación. Análisis histórico de "La boca del lobo". *Revista digital de la Facultad de Comunicación*, Universidad de Lima. 3(4).
- Valverde, S. (2015). *La época dorada del Danzón en la Ciudad de México 1940 a 1950*. (Tesis de licenciatura). FFL-UNAM, México.
- Volli, U. (1988). Técnicas del cuerpo. Citado en: Islas, H. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. México: CONACULTA-INBA.
- Zárraga, P. (2007). *Catálogo filmográfico-biográfico de películas, actores y actrices de la Época de Oro del cine mexicano (1940-1950)*. (Tesis de Licenciatura). UNAM, México.

ANEXOS

Anexo 1. Análisis de cintas dentro de la categoría “El idilio Mexicano”

Título	Pueblerina	
Director	Emilio “Indio” Fernández	
Estreno	1949	
Productora	Producciones Reforma / Ultramar Films	
Elenco	Columba Domínguez	Paloma
	Roberto Cañedo	Aurelio
	Arturo Soto Rangel	Sacerdote
	Manuel Dondé	Rómulo
	Luis Aceves Castañeda	Ramiro González
	Guillermo Cramer	Julio González
Fotografía	Gabriel Figueroa	
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=0PLdly7mx_0	

1. Película	<i>Pueblerina</i> (1948)
2. Escena	“El palomo y la paloma”, boda de Aurelio y Paloma.
3. El espacio	
3.1. Itinerario y contexto	Transcurre en un contexto que debería ser festivo, es decir la celebración de una boda, sin embargo el hilo emotivo es de desesperanza y soledad. Inicialmente los personajes se encuentran sentados en una mesa y posteriormente suben a la tarima, cuando Aurelio solicita a los músicos que toquen la pieza musical.
3.2. Lugares donde se desarrolla la escena	La escena transcurre en el patio de una casa tradicional que se encuentra dispuesta para la celebración de una fiesta. En la parte posterior se encuentra la casa, más adelante el grupo de músicos, detrás de un árbol y frente a este una tarima, donde se desarrolla el baile. Al frente un espacio libre flanqueado por dos mesas para los invitados.
3.3. Lugar fundamental del acto	El hecho dancístico se desarrolla sobre una tarima, teniendo en la parte posterior al grupo de músicos.
4. Los protagonistas u oficiantes	
4.1. Lugar que ocupan	Se ubican al centro de la tarima, colocados frente a frente y con los músicos en la parte posterior.
4.2. Vestido	Ella: Utiliza un vestido en color claro, entallado en la parte superior con escote cuadrado y manga tres cuartos, la falda es amplia y usa una enagua

	<p>por debajo. Porta rebozo claro y dos trenzas entrelazadas con cordones, recogidas sobre la nuca y zapatos de correa.</p> <p>Él: Usa chaquetilla de charro clara y pantalón de aletilla oscuro. Porta sombrero de charro y botas, así como pañuelo al cuello.</p>
4.3. Discurso o diálogos	No se lleva a cabo ningún diálogo durante el hecho dancístico.
4.4. Gestos	Las expresiones faciales muestran tristeza y dramatismo, él busca el contacto visual y cara a cara con ella, quien se muestra emotiva y evasora.
4.5. Actitudes frente a otros protagonistas	No aparecen otros protagonistas
4.6. Actitudes frente al público	No hay público.
4.7. Los actores secundarios	No aparecen otros personajes.
5. El público	
5.1 Posición y lugar que ocupan	No aplica
5.2. Ritos	
5.3. Gestos	
5.4. Expresiones emocionales	
6. El desarrollo del acto	
6.1. El teatro y la teatralización	Se desarrolla en el patio de una casa tradicional, rodeados de árboles se encuentran al fondo la tarima, y detrás de ella los músicos, a los costados mesas dispuestas para servir alimentos. La escena se encuentra decorada con faroles y cadenas de papel.
6.2. El tiempo del acto y el posterior	El baile dura alrededor de dos minutos, que sirven para que la pareja realice diversos desplazamientos en el espacio. Al terminar la pieza, la protagonista permanece en el piso y rompe en llanto, como expresión del dolor que le aqueja al ser marginados por el grupo. Una vez que la pareja ocupa un lugar en la mesa dispuesta del lado izquierdo, Aurelio le plantea una reflexión sobre la dignidad y la necesidad de llevar la cara en alto. La secuencia concluye con una magnífica y conmovedora interpretación musical de la pieza "Tú, solo tú".
6.3. Olvidos, ficciones y anacronismos	Llama la atención que se interprete una pieza musical difundida en la región de Sotavento, en el

	Estado de Veracruz, interpretada con la dotación instrumental de esta región, pues la película, sin estar situada en un lugar en específico nos refiere por rasgos como la indumentaria y las labores de sus protagonistas a la región occidente de México.	
6.4. Relación texto-imagen-música	Durante la escena no se presentan diálogos, sin embargo la letra de las coplas musicales nos remite al cortejo entre dos palomos, mismo que puede observarse representado en la interpretación dancística.	
7. Características y códigos corporales (sección incorporada para el presente estudio)		
Esta sección se dividirá, considerando las tres partes que integran el baile, cada una conformada por una introducción musical y una copla cantada de estructura similar y considerando la interpretación de cada uno de los protagonistas.		
	Hombre	Mujer
Música	Introducción instrumental	
7.1. Cabeza y torso	Mantiene el torso y la cabeza erguidos en una posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.
7.2. Extremidades superiores	Los brazos caen naturalmente a los costados del torso	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas.
7.3. Cadera y extremidades inferiores	Realiza pasos naturales para llegar a posición cerrada, e inicia secuencia de carretillas, con una marcada elevación de rodillas. Concluye la sección con un giro a la derecha, cruzando la pierna izquierda.	Realiza pasos naturales para llegar a posición cerrada, e inicia secuencia de carretillas. Concluye la sección con medio giro a la izquierda y una flexión de cuello, torso y rodillas a manera de referencia.

7.4. Desplazamientos y figuras coreográficas	Cambios de lugar, cruzando lado derecho y regresando por izquierdo, una vez con tres pasos naturales hasta llegar a posición cerrada, y dos más con carretillas hasta concluir con giro.	
Música	Primer copla	
7.1. Cabeza y torso	Mantiene el torso y la cabeza erguidos en una posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.
7.2. Extremidades superiores	Los brazos caen naturalmente a los costados del torso	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas. Aquí se observa una flexión de muñecas al sostener la falda.
7.3. Cadera y extremidades inferiores	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con giro a la derecha, cruzando pierna izquierda.
7.4. Desplazamientos y figuras coreográficas	Desplazamiento frontal sobre la trayectoria horizontal, y giro por el lado de la pareja, de tal manera que avanzan hombro derecho con hombro izquierdo y viceversa.	
Música	Primer interludio	
7.1. Cabeza y torso	Mantiene el torso y la cabeza erguidos en una posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la

		pareja.
7.2. Extremidades superiores	Coloca los brazos por detrás de la espalda y de forma alternada sujeta a la pareja por la cintura colocándose a su lado.	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas. Aquí se observa una flexión de muñecas al sostener la falda.
7.3. Cadera y extremidades inferiores	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con giro a la derecha, cruzando pierna izquierda.
7.4 Desplazamientos y figuras coreográficas	El varón se coloca al lado de la mujer y la toma por la cintura, siguen una trayectoria circular teniendo como eje al varón, alternando y regresando sobre la misma	
Música	Segunda copla	
7.1. Cabeza y torso	Cuello y torso ligeramente flexionado.	Cuello y torso ligeramente flexionado.
7.2. Extremidades superiores	Caen naturalmente sobre los costados del tronco.	Brazos extendidos a los costados, cercanos a una segunda posición. Codos y muñecas flexionados, simulando el aleteo de un ave.
7.3. Cadera y extremidades inferiores	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda. Se observa una flexión ligera de rodilla y articulación coxofemoral.	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con giro a la derecha, cruzando pierna izquierda.

7.4. Desplazamientos y figuras coreográficas	Frente a frente, se acercan y se alejan alternadamente simulando dos aves que tocan sus picos.	
Música	Segundo interludio	
7.1. Cabeza y torso	Torso y cabeza erguidos en una posición natural.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.
7.2. Extremidades superiores	Brazos colocados por la parte posterior de la espalda.	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas. Aquí se observa una flexión de muñecas al sostener la falda.
7.3. Cadera y extremidades inferiores	Cambios de peso con acento al frente, Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.	Cambios de peso con acento al frente, Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.
7.4. Desplazamientos y figuras coreográficas	La pareja se coloca frente a frente, ambos giran por la derecha de tal forma que se encuentran hombro izquierdo con hombro izquierdo, espalda con espalda y hombro derecho con hombro derecho (dos repeticiones del paso por flanco), realizando en todo momento el careo.	
Música	Tercera copla	
7.1. Cabeza y torso	Mantiene el torso y la cabeza erguidos en una posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.	Mantiene torso y cabeza erguidos en posición natural. El cuello se rota y se flexiona ligeramente para seguir con la mirada a la pareja.

7.2. Extremidades superiores	Coloca los brazos por detrás de la espalda y de forma alternada sujeta a la pareja por la cintura colocándose a su lado.	Los brazos sostienen la falda separados del torso, con los codos flexionados y ligeramente hacia el frente, las manos sujetan la falda, formando una horizontal con ella, aproximadamente a la altura de las crestas iliacas. Aquí se observa una flexión de muñecas al sostener la falda.
7.3. Cadera y extremidades inferiores	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con un giro a la derecha cruzando pierna izquierda.	Secuencia de tres carretillas alternadas y contratiempo, iniciando con sencillo. Esta se repite durante toda la frase y concluye con giro a la derecha, cruzando pierna izquierda.
7.4. Desplazamientos y figuras coreográficas	Ella realiza un desplazamiento elíptica alrededor de la tarima mientras él la sigue por detrás en la misma trayectoria.	



“El palomo y la paloma”, boda de Aurelio y Paloma.
Imágenes de la película *Pueblerina* (1948), dirigida por Emilio Fernández.

Título	¡Hasta que perdió Jalisco!	
Director	Fernando de Fuentes	
Estreno	1945	
Productora	Producciones Grovas	
Elenco	Jorge Negrete	Jorge Torres
	Gloria Marín	Alicia
	Eduardo Noriega	Roberto
	Armando Soto La Marina	Meladio
	Eugenia Galindo	Doña Trini
	Tony Díaz	Tomás Saucedo
Fotografía	Ignacio Torres	
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=txQsoNzGLTw	

1. Película	<i>¡Hasta que perdió Jalisco!</i> (1945)
2. Escena	“La fiesta en el rancho”
3. El espacio	
3.1. Itinerario y contexto	Se trata de la fiesta para recibir a Roberto, hermano de Alicia, la protagonista del filme. Todos los peones trabajan para preparar todo, adornan y colocan los elementos necesarios. Se encuentran en la casa principal, junto a los patrones y los músicos que alegran la velada.
3.2. Lugares donde se desarrolla la escena	En una hacienda tradicional, se trata de un espacio que tiene un patio central rodeado por columnas, detrás de las que se encuentran las habitaciones de la casa principal.
3.3. Lugar fundamental del acto	En el patio central de la hacienda, rodeado de columnas que sostienen un tejado.
4. Los protagonistas u oficiantes	
4.1. Lugar que ocupan	En una esquina del patio central de la casa principal, rodeados del público que observa.
4.2. Vestido	Tanto Jorge como el pequeño Roberto están vestidos con el traje tradicional de charro, que incluye pantalón oscuro con botonadura, pachuqueña blanca y chaquetilla (la de Jorge lisa, la de Roberto bordada en hilos claros). Llevan también corbatín al cuello y sombrero tradicional de charro de fieltro
4.3. Discurso o diálogos	No se realizan diálogos durante el hecho dancístico.
4.4. Gestos	Se observan expresiones faciales y gesticulaciones propias de un contexto festivo, expresan alegría y satisfacción al participar en el hecho dancístico.
4.5. Actitudes frente	El resto de los protagonistas observan la escena que

a otros protagonistas	se desarrolla en intimidad entre los participantes, quienes no interactúan con el resto.
4.6. Actitudes frente al público	Se muestran receptivos a las expresiones emocionales y festivas que el público emite durante el desarrollo del hecho dancístico.
4.7. Los actores secundarios	Observan atentos el desarrollo del acto. En un momento la cámara enfoca el grupo de actores secundarios que se observan interesados y alegres al presenciar la ejecución.
5. El público	
5.1. Posición y lugar que ocupan	El público se encuentra alrededor de los ejecutantes. En la parte posterior, justo frente a la cámara y sobre un desnivel se observa a la familia principal que presta atención al baile. Alrededor se ubica el resto de los trabajadores y peones, vestidos también de charros y caporales, del lado izquierdo del espectador se encuentra el mariachi (el conjunto musical), que permanece imperceptible al espectador hasta el final de la escena.
5.2. Ritos	No se observa ningún rito particular.
5.3. Gestos	Expresan alegría e interés en el hecho dancístico, gritan, sonríen y agitan los brazos y los sombreros para expresar disfrute e interés. Asienten con la cabeza y comentan entre sí lo que ocurre.
5.4. Expresiones emocionales	Aplausos, gritos al estilo del mariachi y expresiones como “¡Ese es mi niño!, ¡Ora’ mi charro!”
6. El desarrollo del acto	
6.1. El teatro y la teatralización	El patio de la hacienda se encuentra dispuesto para la celebración, por lo que se observan banderas y guirnaldas de papel picado que cuelgan del techo y una disposición que convierte al patio central en una pista de baile.
6.2. El tiempo del acto y el posterior	El tiempo previo a la escena transcurre en el contexto de una fiesta tradicional, se observa al protagonista interpretar una canción para todos los asistentes acompañado del mariachi y luego a las parejas asistentes bailar una polka tomadas de las manos.
6.3. Olvidos, ficciones y anacronismos	Resulta interesante observar que la dotación instrumental que se observa en la escena, no corresponde con lo que es posible escuchar, por ejemplo, se puede notar la presencia de un arpa cuyo sonido no se identifica en el audio.
6.4. Relación texto-imagen-música	La música acompaña toda la escena, que carece de diálogos.
7. Características y códigos corporales (sección anexada para el presente	

estudio)	
7.1. Colocación y postura	Ambos personajes mantienen una postura natural, los brazos se encuentran recogidos por la parte posterior del cuerpo a la altura de la pelvis y se observa una ligera flexión de torso.
7.2. Cabeza y torso	El torso se observa ligeramente flexionado en ambos personajes y la cabeza erguida.
7.3. Extremidades superiores	Los brazos se encuentran recogidos por la parte posterior, entrelazando las manos a la altura de la pelvis.
7.4. Cadera y extremidades inferiores	Ambos personajes desarrollan un movimiento similar, se trata de un cambio de peso, equivalente a un paso de borracho, pero se trata de un movimiento más ligero, sin golpes de planta.
7.5. Desplazamientos y figuras coreográficas	Se realizan desplazamientos circulares con avance lateral, el pequeño Roberto también realiza giros. Que Jorge circunda con su movimiento.
7.6. Música	Se trata del son del tranchete, interpretado por un conjunto tradicional de mariachi, que se compone por guitarrón, guitarra de golpe, vihuela y arpa (tal como se observa en la escena), y en la grabación musical es posible escuchar también violín y trompeta.



“La fiesta en el Rancho”
Imágenes de la película *¡Hasta que perdió Jalisco!* (1945), dirección de Fernando de Fuentes

Anexo 2. Análisis de cintas dentro de la categoría “Nostalgias y evocaciones”

Título	Bugambilia	
Director	Emilio “Indio” Fernández	
Estreno	1945	
Productora	CLASA Films Mundiales	
Elenco	Dolores del Río	Amalia de los Robles
	Pedro Armendáriz	Ricardo Rojas
	Julio Villareal	Don Fernando de los Robles
	Alberto Galán	Luis Felipe
	Roberto Cañedo	Alberto, el poeta
	Conchita Sáenz	Nicanora, la Nana
Fotografía	Gabriel Figueroa	
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=NjBIU0oMnZc&t=3525s	

1. Película	<i>Bugambilia</i> (1944)
2. Escena	“El baile de la Lonja”
3. El espacio	
3.1. Itinerario y contexto	<p>La escena transcurre en el gran salón de una casona aristócrata. Se trata del baile anual de la Lonja, en el que se reúne la más alta sociedad de Guanajuato de mediados del siglo XIX.</p> <p>Se observa la llegada de los carruajes, de donde descienden los invitados ricamente ataviados a la usanza de la época (o más bien, como fue considerado por el director de la cinta).</p> <p>Si bien se trata de un contexto festivo, la cinta pretende plasmar la elegancia y rigidez en las normas sociales y cortesías de la época.</p>
3.2. Lugares donde se desarrolla la escena	<p>Los invitados se distribuyen alrededor del salón de baile presidido por un candelabro colgante. Al fondo se observa un gran pórtico rodeado de columnas y cortinajes. Dos jarrones enmarcan la enorme escalinata frente al pórtico, debajo de la cual, se encuentra la orquesta que la mayor parte del tiempo resulta invisible al espectador.</p>
3.3 Lugar fundamental del acto	<p>La pista de baile de forma oval, que ocupa la mayor parte del salón.</p>
4. Los protagonistas u oficientes	
4.1. Lugar que ocupan	<p>En la pista de baile se encuentran 16 parejas, frente a frente y tomadas de las manos, se distribuyen en dos círculos concéntricos.</p>

4.2. Vestido	Los varones usan frac negro, mientras que las mujeres utilizan vestidos de diversos modelos y colores al estilo de la época: corsé entallado y faldas repolludas y largas. Usan guantes y llevan también tocados hechos con cintas y flores que recogen los caireles sobre la nuca. Completan su atuendo con diversas joyas: aretes, brazaletes, gargantillas.
4.3. Discurso o diálogos	Durante la escena los ejecutantes no emiten ningún diálogo; sin embargo, la protagonista, que observa el baile desarrolla una conversación muy relevante. Luis Felipe, el apasionado pretendiente de Amalia de los Robles insiste en bailar con ella. Amalia se niega y se muestra indiferente. En realidad, espera que den las once de la noche para poder salir del baile y encontrarse con su amado Ricardo. Ante la negativa, Luis Felipe insiste, arguyendo que los asistentes se dan cuenta del rechazo y que Amalia debe atender al “qué dirán”.
4.4. Gestos	Los bailarines se miran con elegancia y prestancia, sus gestos representan el garbo que el director quiso asignar a la alta sociedad de la provincia mexicana de mediados de 1800.
4.5. Actitudes frente a otros protagonistas	Las parejas que danzan parecen indiferentes entre sí, sin embargo muestran una sincronización respecto a las secuencias de movimiento y los trazos coreográficos característica de los bailes de antaño, en donde todas las parejas siguen al unísono una secuencia que conforma una enorme coreografía.
4.6. Actitudes frente al público	No establecen interacción con el público.
4.7 Los actores secundarios	En realidad, tanto los bailarines como el público que los observa conforman el marco en el que se desarrolla el diálogo de los protagonistas y que le da sentido.
5. El público	
5.1. Posición y lugar que ocupan	Se ubican dentro del salón de baile, alrededor de la pista, algunos permanecen de pie y otros sentados, orientados hacia el centro.
5.2. Ritos	La conducta propia de una fiesta, se nota el consumo de bebidas, las charlas o simplemente la observación de la danza.
5.3. Gestos	Gestos de donaire, se cubren el rostro con abanicos, y se observan los tratos y modales de la época.
5.4. Expresiones emocionales	No se observan aplausos ni expresiones emocionales colectivas entre el público, pero es posible notar que observan el hacho dancístico y lo

	comentan.	
6. El desarrollo del acto		
6.1. El teatro y la teatralización	Al interior del salón todo está dispuesto para el baile, que es el elemento central del acto, los participantes se distribuyen alrededor de la pista, todos participan del hecho dancístico, unos de forma activa y otros como espectadores.	
6.2. El tiempo del acto y el posterior	Previo al acto, se observa cómo los invitados llegan al baile, descienden de carruajes y son recibidos por sirvientes. La escena anterior muestra una confrontación entre Ricardo Rojas y el padre de Amalia, en la que ella funge como mediadora.	
6.3. Olvidos, ficciones y anacronismos	Toda la escena constituye una representación de un baile decimonónico, a partir de la visión de los años cuarenta. Es importante mencionar que el vestuario fue confeccionado buscando realzar la figura y glamour de la actriz principal, dejando de lado su franqueza histórica.	
6.4. Relación texto-imagen-música	La música que ejecutan los bailarines acompaña toda la escena, que se intercala con imágenes del hecho dancístico y el diálogo de la protagonista, mencionado antes.	
7. Características y códigos corporales (sección anexada para el presente estudio)		
	Hombre	Mujer
7.1. Colocación y postura	Mantienen una colocación vertical, se encuentran frente a frente con su pareja. Toman con la mano derecha la cintura de las mujeres, y con la izquierda la sujetan de la mano.	Del mismo modo mantienen una colocación vertical. Las mujeres colocan su izquierda sobre el hombro de sus compañeros, mientras la derecha sujeta su mano.
7.2. Cabeza y torso	La mayor parte del tiempo mantienen una colocación vertical natural, durante algunos momentos realizan una flexión de torso hacia la pareja que se observa más pronunciada durante la reverencia inicial. Se observa también una rotación de cuello en sucesión a la dirección de los pies cuando se desplazan tomados en	Se observa una colocación natural del torso, con tendencia a la extensión del mismo. Durante los desplazamientos flexionan lateralmente el torso y rotan en cuello en dirección a los pies. También realizan una marcada extensión de torso la final de algunas frases musicales.

	pareja.	El torso y cuello se mueven en sucesión a los movimientos de pies.
7.3. Extremidades superiores	<p>Cuando están tomados con la pareja los brazos se mantienen en una posición similar a una segunda. Durante la reverencia los brazos aducen y los codos se flexionan para llevar el brazo derecho sobre el pecho y el izquierdo sobre la espalda. Durante los giros en los que las mujeres cambian de pareja, los varones se mantienen y llevan el brazo izquierdo a una quinta posición.</p>	<p>El baile se inicia con una reverencia en la que los brazos aparecen laterales, separados del cuerpo, posición que se mantiene siempre que sueltan a la pareja. Durante los giros los brazos son llevados a una quinta posición y posteriormente el brazo derecho se flexiona en un gesto en el que la parte posterior de la mano derecha toca la mejilla izquierda. Durante la extensión de torso, el brazo derecho va a quinta posición, mientras que con el izquierdo se sostiene de la pareja.</p>
7.4. Cadera y extremidades inferiores	Realizan pasos valseados con semiflexión en el primer tiempo.	Realizan pasos valseados con semiflexión en el primer tiempo.
7.5. Desplazamientos y figuras coreográficas	<p>Durante el hecho dancístico se observan diversos desplazamientos, todos ellos en pareja. La mayor parte del tiempo se realiza en desplazamientos circulares o en dos círculos concéntricos. En algún momento los hombres permanecen en esta posición y las mujeres van avanzando para girar frente a cada uno de los varones quienes las toman de la mano. Se observan también líneas paralelas y un cruce de parejas formando una uve.</p>	
7.6. Música	<p>El hecho se desarrolla acompañado de dos piezas musicales, cuyo nombre es desconocido. Se tocan con una orquesta de cuerdas y alientos que incluye violines, cellos, violas y oboes.</p>	



“El baile de la Lonja”. Imágenes de la película *Bugambilia* (1945), dirigida por Emilio Fernández.

Título	Historia de un gran amor	
Director	Julio Bracho	
Estreno	1942	
Productora	CLASA Films Mundiales	
Elenco	Jorge Negrete	Manuel Venegas/Rodrigo Venegas
	Domingo Soler	Padre Trinidad
	Gloria Marín	Soledad
	Sara García	Doña Josefa
	Julio Villareal	Don Elías
Fotografía	Gabriel Figueroa	
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=nwKk7BGAI-M	

1. Película	<i>Historia de un gran amor</i> (1942)
2. Escena	“El baile del Niño Aparecido”
3. El espacio	
3.1. Itinerario y contexto	<p>El baile ocurre en la fiesta religiosa del pueblo, dedicada al “Niño Aparecido”. En la víspera Manuel Venegas ha llegado al pueblo y espera encontrarse con Soledad. Durante el baile los varones participan en una especie de “subasta”, en la que ofrecen dinero (otorgado a la parroquia del pueblo) a cambio de bailar con alguna de las jóvenes.</p> <p>El baile es dirigido por un “mariscal” que porta un bastón y que rige el acontecimiento. Este personaje recuerda al llamado “Bastonero” regente y director de los bailes de otrora.</p> <p>Se trata de un contexto festivo, en el que se supone toda la comunidad participa aun con las marcadas diferencias sociales.</p>
3.2. Lugares donde se desarrolla la escena	El baile se desarrolla en la “Plaza del Niño Aparecido” una plaza colonial rodeada de portones y arcos al centro de la cual se encuentra una tarima alrededor de la que se agrupa el pueblo.
3.3. Lugar fundamental del acto	En la tarima montada dentro de la plaza mencionada.
4. Los protagonistas u oficiantes	
4.1. Lugar que ocupan	En la parte posterior se encuentran sentados los ricos del pueblo, entre ellos Soledad, sus padres y su esposo. A su derecha están los músicos y el resto del pueblo alrededor, algunos sentados frente a la tarima, otros más mirando desde diferentes perspectivas.

4.2. Vestido	Las ropas emulan la indumentaria mexicana del siglo XIX, las mujeres usan vestidos abombados, peinetas y mantillas de tipo español. Destaca el uso del traje de Chinaco, con sus diferentes variantes entre los varones, particularmente el bello traje bordado usado por el protagonista.
4.3. Discurso o diálogos	La secuencia se divide en tres, en la primera se observa a un grupo de parejas que bailan sobre la tarima. Posteriormente, interviene el mariscal para solicitar que Soledad baile con su esposo, por ser los dueños de la fábrica que sustenta el pueblo y a petición popular. En la tercera parte Soledad y Manuel por fin bailan ante la mirada del pueblo. En los diálogos se establece una lucha entre Manuel y el esposo de Soledad, que se opone a que por fin la pareja baile, sin embargo ante el temor de perder su fábrica y de oponerse a la tradición del pueblo, accede y consiente que su esposa suba a la tarima.
4.4. Gestos	Manuel se muestra altivo y varonil, colocado de pie frente a los principales del pueblo. Soledad muestra gestos de desconcierto, sorpresa y complicidad, se abanica y mira con envanecimiento.
4.5. Actitudes frente a otros protagonistas	Al encontrarse, Manuel y Soledad se envían miradas de complicidad y avidez. Al bailar, sus rostros y expresiones reflejan una actitud de cercanía y realización contenida.
4.6. Actitudes frente al público	El público permanece mirando la escena, los protagonistas no se relacionan en particular con éste.
4.7. Los actores secundarios	Miran con asombro la escena. El marido de Soledad observa molesto y desconcertado cuando baila con Manuel y ella se observa indiferente y fría frente a él. El padre de Soledad permanece distante observando cómo transcurre el hecho dancístico.
5. El público	
5.1. Posición y lugar que ocupan	Se ubican alrededor de la tarima, sentados o de pie, observando el transcurso de la escena.
5.2. Ritos	Previo al baile se realiza una procesión en la que la imagen del "Niño Aparecido" es llevada desde la iglesia hasta un altar en una plazuela del pueblo, acompañado de cantos procesionales y cohetes. Una vez colocada la imagen, los músicos tocan e

	interpretan coplas alusivas a la festividad.
5.3. Gestos	Son muy diversos, pero en general se trata de actitudes características de una festividad y que buscan recrear la conducta durante el siglo XIX, por ejemplo, el uso del abanico, cierta contención emocional, etcétera.
5.4. Expresiones emocionales	Aplausos y expresiones de alegría cuando ocurren los hechos dancísticos, se observa una participación activa durante la trama, por ejemplo solicitando que los personajes principales bailen.
6. El desarrollo del acto	
6.1. El teatro y la teatralización	El lugar se encuentra decorado para la fiesta patronal, se observan guirnaldas de flores y teletas que decoran el altar y los arcos que rodean la plaza.
6.2. El tiempo del acto y el posterior	Antes del hecho dancístico, se observa la procesión y las coplas que los músicos interpretan. La escena concluye con un intenso abrazo y un apasionado beso, interrumpido por el asesinato de Soledad y su petición de absolución al sacerdote.
6.3. Olvidos, ficciones y anacronismos	Resulta muy interesante observar que no hay una coherencia geográfica o histórica entre el contexto, la indumentaria y la música. Por una parte, la indumentaria, la arquitectura y la geografía nos remiten a un pueblo en el centro del país, sin embargo, la música y la danza forman parte de expresiones características de la tradición del sotavento Veracruzano. Ocurre algo similar en términos de la dotación instrumental, pues se observa un conjunto musical típicamente jarocho (arpa, jarana, etc.) ataviado como chicnaco, sin embargo, en el audio del film se escuchan arreglos que nos recuerdan al mariachi, con la inclusión de trompetas y violines.
6.4. Relación texto-imagen-música	La secuencia se encuentra acompañada por la música correspondiente al momento. Se tocan diversos sones jarocho. Resulta interesante que en algún momento se interpretan coplas que refieren el momento específico de la trama y que acompañan muy bien lo que está ocurriendo en la historia, por ejemplo: “Ese que bailó contigo dice que te ama de veras.

	Yo no sé lo que consigo recordándote lo que eras ahora bailarás conmigo aunque quieras o no quieras.”
7. Características y códigos corporales (sección anexada para el presente estudio) Para este filme, el análisis se ha dividido en tres secuencias, cada una de las cuales presenta un hecho dancístico particular, pero relacionado con el resto.	
Primer secuencia: Las parejas. Se observa a un grupo de seis parejas sobre la tarima ejecutando un son tradicional.	
7.1. Colocación y postura	Mantienen una colocación erguida, en una posición natural las mujeres se encuentran a la derecha de su pareja.
7.2. Cabeza y torso	El torso se mantiene erguido y la cabeza en una colocación natural mirando hacia el frente.
7.3. Extremidades superiores	En el caso de los varones, los brazos se encuentran extendidos naturalmente a los costados del cuerpo, mientras que las mujeres en una posición similar flexionan ligeramente codos y muñecas para recoger la falda. Es importante mencionar que en esta secuencia los varones utilizan un vestuario de época: chaquetillas, pantalones o trajes de chinaco, mientras las mujeres utilizan vestidos de época, o bien, el traje tradicional de jarocho.
7.4. Cadera y extremidades inferiores	Tanto hombres como mujeres realizan carretillas y repiqueteos.
7.5. Desplazamientos y figuras coreográficas	Los parejas se encuentran lado al lado, las mujeres a la derecha de los varones, en dos líneas de tres pareja cada una que se miran de frente, hacia el centro de la tarima. Al terminar el son las parejas se vuelven entre sí y concluyen con un abrazo y un beso, para luego conducir a las mujeres hasta su sitio.
7.6. Música	Se interpreta el son del Ahualulco. La dotación instrumental que es posible ver a un conjunto musical jarocho del sotavento, sin embargo, el arreglo musical incluye también trompetas y violines.
Segunda secuencia: El matrimonio. El pueblo solicita a que baile Antonio Arregui con su esposa Soledad, por ser los principales del pueblo. El mariscal los invita a participar, arguyendo que se trata de la tradición del pueblo, sin embargo se observa frialdad y distancia, aun en el baile.	
7.1. Colocación y postura	Colocación erguida en posición natural.
7.2. Cabeza y torso	El torso se encuentra erguido en posición natural en ambos personajes, y la cabeza mira al frente. Las miradas se evaden durante la ejecución. Se observa una colocación extremadamente

	rígida que vuelve al movimiento pesado y acartonado.
7.3. Extremidades superiores	Ella mantiene los brazos de manera natural al lado del cuerpo, con los codos y muñecas ligeramente flexionados para recoger el vestido. Se observa que incrementa el ángulo de flexión de los codos alternadamente en oposición a la ejecución del paso. Él, mantiene el brazo derecho pegado al lado del cuerpo mientras que el izquierdo está colocado en la parte posterior de la espalda, a la altura de las lumbares, sosteniendo en la mano un par de guantes.
7.4. Cadera y extremidades inferiores	No es posible observar la ejecución que realizan en este segmento corporal, pero es posible intuir a partir de la observación en el balanceo del cuerpo y del sonido que emiten, que se trata de cambios de peso con acento al frente o máquinas.
7.5. Desplazamientos y figuras coreográficas	Realizan vueltas, y molinetes.
7.6. Música	
Tercer secuencia: Soledad y Manuel. Después de un encuentro en la que Antonio y Manuel disputan si Soledad puede o no bailar con el primero, por fin el sueño de Manuel se hace realidad, subiendo a la tarima a bailar con soledad	
7.1. Colocación y postura	Mantienen una colocación erguida, en posición natural.
7.2. Cabeza y torso	En posición natural, colocados frente a frente e intercambiando miradas durante el hecho dancístico.
7.3. Extremidades superiores	Se mantienen la mayor parte del tiempo en posición natural, cayendo sobre los costados del cuerpo, hay un momento en la ejecución en la que se toman de la mano.
7.4. Cadera y extremidades inferiores	La pelvis se encuentra colocada naturalmente, mientras se ejecutan carretillas, resulta interesante que existe muy poca flexión de rodillas, por lo que el movimiento tiene una calidad de rigidez.
7.5. Desplazamientos y figuras coreográficas	Inician frente a frente y realizan giros en espejo, molinetes, fuentes en espejo y herraduras por la espalda.
7.6. Música	Versión instrumental del son de "La Bamba" interpretada con instrumentos tradicionales, y un mariachi-orquesta.



“El baile del Niño Aparecido” Imágenes de la película *Historia de un gran amor* (1942), dirigida por Julio Bracho.

Anexo 3. Análisis de cintas dentro de la categoría “Bailando en el arrabal”

Título	Aventurera	
Director	Alberto Gout	
Estreno	1949	
Productora	Cinematográfica Calderón	
Elenco	Ninón Sevilla	Elena Tejero/Elena Montez
	Andrea Palma	Rosaura de Cervera
	Tito Junco	Lucio Sáenz
	Rubén Rojo	Mario Cervera
	Miguel Inclán	El Rengo
	Luis López Somoza	Ricardo Cervera
Fotografía	Alex Philips	
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=pGBDfAWExAw&t=3668s	

1. Película	Aventurera (1949)
2. Escena	“La boda de Elena y Mario”
3. El espacio	
3.1. Itinerario y contexto	Elena y Mario deciden casarse y para ello invitan a la más alta sociedad de la ciudad de Guadalajara. Los invitados se muestran curiosos e inquisidores al saber que ella no pertenece a la misma clase social.
3.2. Lugares donde se desarrolla la escena	La escena tiene lugar en la estancia de la gran mansión de Rosaura. Al fondo se observa la entrada principal y del lado izquierdo la orquesta. Puede verse también la chimenea, algunos sillones y la araña que pende del techo.
3.3. Lugar fundamental del acto	En el salón de la casona.
4. Los protagonistas u oficiantes	
4.1. Lugar que ocupan	Los protagonistas del hecho dancístico se encuentran en la parte central del salón, rodeados de parejas que también bailan, a lo largo de la escena se desplazan por dicho espacio.
4.2. Vestido	Él utiliza un esmoquin negro. Ella luce un vestido de noche en color claro con decorados negros, los hombros se encuentran descubiertos y llega hasta los tobillos. Dos faldones decoran la parte inferior. Complementa su atuendo con un collar y aretes brillantes y un broche con el que recoge el cabello sobre la nuca.

4.3. Discurso o diálogos	La escena inicia cuando Elena, le dice a su esposo que la fiesta está muy aburrida, invitándole a bailar para animarla.
4.4. Gestos	La protagonista expresa gestos que denotan placer y disfrute por el baile, en este sentido revela una pérdida del control y un impulso avasallador que la lleva a bailar. Mario, por su parte, se muestra ofuscado, sorprendido y contrariado al ver el ímpetu que invade a su esposa al bailar.
4.5. Actitudes frente al público	Elena se muestra indiferente ante la sorpresa de los asistentes, quienes miran con asombro el espectáculo. Se puede observar a un grupo de mujeres maduras, ricamente engalanadas observando con asombro y desprecio a la bailarina, y cómo después de un momento los asistentes abandonan la fiesta ante el ridículo que supone el baile de la novia.
5. El público	
5.1. Posición y lugar que ocupan	Al iniciar la escena, los asistentes se encuentran tomados por pareja alrededor del salón, bailando. Una vez que Elena se separa de Mario y comienza a bailar con frenesí, el público se aleja y se coloca alrededor de ella, mirando con asombro.
5.2. Ritos	No se observan ritos especiales durante la escena, pero se asume que se trata de la recepción con motivo de la boda de Elena y Mario.
5.3. Gestos	Se observan gestos de asombro, desconcierto, desagrado y desaprobación ante la conducta de la protagonista, por lo que se interpreta el hecho dancístico como transgresor de las normas sociales y morales del grupo que se retrata.
5.4. Expresiones emocionales	Las expresiones emocionales se ven materializadas en gestos y en algunos comentarios vertidos por el público, orientados a señalar la vergüenza y el ridículo que supone el comportamiento de la protagonista.
6. El desarrollo del acto	
6.1. El teatro y la teatralización	El espacio está dispuesto para el desarrollo de una fiesta, por lo que se observa un salón despejado, la orquesta y una mesa donde hay alimentos y bebidas.
6.2. El tiempo del acto y el posterior	Antes del hecho dancístico se observa a Elena bebiendo con un grupo de varones que la rodea.

	Rosalba, su ahora suegra, le solicita que no beba más y se da una confrontación entre ambas. Cuando el hecho dancístico concluye, Mario reclama a Elena su comportamiento.
6.3. Olvidos, ficciones y anacronismos	La escena pretende demostrar una rigidez característica de las altas clases sociales que no resulta muy creíble, pero que logra emitir el mensaje: la danza transgrede la “moral” y las “buenas costumbres”
6.4. Relación texto-imagen-música	Resulta interesante que la pieza musical que se interpreta se titula “Frenesi” y es la propia protagonista quien canta un fragmento. En este sentido, se refuerza la noción de la danza como parte de un ímpetu que arrasa con la voluntad de la bailarina y la lleva a bailar con furor.
7. Características y códigos corporales (sección anexada para el presente estudio)	
7.1. Colocación y postura	Inicialmente se encuentra tomada en pareja con Mario, sin embargo cuando comienza a bailar sola mantiene una postura erguida natural que alterna con una ligera flexión de torso en algunos momentos.
7.2. Cabeza y torso	Se observan ligeras flexiones de torso y rotaciones de cuello que acompañan algunos movimientos de brazos.
7.3. Extremidades superiores	Los brazos se mueven libremente de acompañando movimiento de torso y cadera. El movimiento de los brazos es fuerte, fluido y constante.
7.4. Cadera y extremidades inferiores	La pelvis ejecuta ondulaciones que le dan al movimiento una calidad de liviandad y flujo. Las piernas realizan pasos terciados, pasos cambiados y giros con cruces de piernas por el frente.
7.5. Desplazamientos y figuras coreográficas	Se desplaza por el espacio libremente, de manera amplia, lleva a cabo vueltas y giros, siguiendo direcciones rectas y curvas de manera flexible.
7.6. Música	Una orquesta de jazz, del tipo <i>Big band</i> interpreta la pieza “Frenesi” ejecutada al canto por la propia protagonista.



“La Boda de Elena y Mario” Imágenes de la película *Aventurera* (1949), dirigida por Alberto Gout.

Título	Salón México	
Director	Emilio “Indio” Fernández	
Estreno	1948	
Productora	CLASA Films Mundiales	
Elenco	Marga López	Mercedes López
	Miguel Inclán	Lupe López
	Rodolfo Acosta	Paco
	Roberto Cañedo	Roberto
	Silvia Dervez	Beatriz López
	Mimí Debra	Directora del Colegio
Fotografía	Gabriel Figueroa	
Comentario	Destaca la participación musical y dancística del grupo Son clave de oro y de Celia Cruz.	
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=rNhX4kxIDKg&t=243s	

1. Película	Salón México (1948)
2. Escena	“El concurso de Danzón”
3. El espacio	
3.1. Itinerario y contexto	La escena transcurre en el legendario “Salón México”, en el contexto de un concurso de danzón. Diversas parejas, marcadas con un número a la espalda, participan. Con el número trece participan Mercedes y Paco.
3.2. Lugares donde se desarrolla la escena	Al interior del Salón México, al fondo se observa un templete sobre el que se encuentra una mesa con el jurado y en la parte inferior la orquesta, rodeada por el público que observa.
3.3. Lugar fundamental del acto	Sobre el templete, se encuentran las parejas concursantes, al fondo está el jurado. Paco y Mercedes se ubican al centro y ahí se desarrolla el hecho dancístico.
4. Los protagonistas u oficientes	
4.1. Lugar que ocupan	Se ubican al centro del templete que sirve como escenario, en un espacio clave para ser vistos desde cualquier ángulo.
4.2. Vestido	Él, utiliza un traje sastre estilo “pachuco” con pantalón a cuadros, saco y camisa oscura y una corbata de lazo al cuello. Ella lleva el cabello en dos trenzas recogidas a los costados de la cabeza y adornadas con moños de listón. Usa un vestido, elaborado en tela de gasa, de la cual se observa un fondo blanco. El escote es redondo y la manga corta. El vestido cubre hasta la rodilla. Usa unas zapatillas

	de pulsera de tacón alto. Complementa su arreglo con un collar y una pulsera.
4.3. Discurso o diálogos	Mercedes le recuerda que si ganan el premio, el dinero será para ella y el trofeo para él, arguyendo que necesita mucho el dinero. Él responde “no pienses más en las lanas, primero procura ganar, ya después veremos [...] muévete bien, ya Dios dirá”
4.4. Gestos	Los gestos de los protagonistas indican tensión o nerviosismo, a ella se le nota preocupada y con angustia, mientras él, se observa molesto y dominante.
4.5. Actitudes frente a otros protagonistas	No entablan relación con otros participantes en el hecho dancístico, se les ve concentrados en la ejecución y la participación en el concurso.
4.6. Actitudes frente al público	No entablan relación con el público, salvo al final de la escena, cuando son nombrados ganadores, al recibir aplausos y vítores del público.
4.7. Los actores secundarios	Otras parejas también participa en el concurso, cada una de las cuales se muestra en una interacción exclusiva con su pareja de baile, sin entablar contacto con el resto. El jurado observa desde su mesa.
5. El público	
5.1. Posición y lugar que ocupan	El público se ubica frente a las parejas, por debajo del escenario y a un costado de la orquesta.
5.2. Ritos	No se observan ritos previos ni posteriores al hecho dancístico.
5.3. Gestos	No se observan durante la escena.
5.4. Expresiones emocionales	Aplausos y vítores antes y después del hecho dancístico. Una vez que concluye el danzón con el que se realiza el concurso, el público rompe en aplausos y grita “¡Paco, Paco, Paco...!” aclamando al protagonista.
6. El desarrollo del acto	
6.1. El teatro y la teatralización	Una mesa sobre el escenario se encuentra colocada para instalar al jurado, al fondo se localiza un letrero luminoso que indica “Gran concurso de danzón”.
6.2. El tiempo del acto y el posterior	Previo al acto, se observa a Paco amenazar a un personaje, solicitando que obligue a todos los asistentes a votar por él en el concurso. Una vez que la pareja de protagonistas resulta ganadora, es posible notar cómo él se queda con el premio mientras ella le solicita insistentemente

	repartan el dinero.
6.3. Olvidos, ficciones y anacronismos	No se identifican, pues la cinta fue grabada en un ambiente real.
6.4. Relación texto-imagen-música	El danzón "Almendra" sirve de fondo musical a toda la escena y acompaña la ejecución del danzón por la pareja. Como se ha mencionado, este género dancístico y musical se consolidó como el baile por antonomasia en los salones de baile de la Ciudad de México en los cuarenta.
7. Características y códigos corporales (sección anexada para el presente estudio)	
7.1. Colocación y postura	Mantienen una colocación erguida natural, se encuentra frente a frente y tomados en pareja.
7.2. Cabeza y torso	La cabeza se mantiene frente a la pareja, y el torso erguido, se observa una cercanía considerable.
7.3. Extremidades superiores	Se mantienen colocadas en una posición de pareja cerrada. Él toma con la mano derecha la cintura de su pareja, y con la izquierda sostiene la mano derecha de su compañera, quien coloca su izquierda sobre el hombro del varón. Para ello flexionan codos y muñecas. Los dedos de las manos que están tomadas se encuentran entrelazados.
7.4. Cadera y extremidades inferiores	No es posible observar los movimientos de cadera, pero los de pies están claramente retratados. En este sentido puede observarse básicamente la realización de pasos laterales de danzón, (pasos naturales seguidos de un deslizado alternado), cuadros de danzón, y pasos trenzados (pasos cruzados por detrás y deslizado alternados para llegar a posición inicial).
7.5. Desplazamientos y figuras coreográficas	No hay un desplazamiento directo, es decir que se observan trayectorias flexibles. Cada pareja realiza movimientos particulares pero no hay grandes avances. Las trayectorias son características del danzón cerrado: giros y vueltas con la pareja.
7.6. Música	Se trata de una orquesta danzonera, interpretando la pieza titulada "Almendra". Los créditos de la cinta refieren que se trata de la orquesta "Son clave de oro".



“El concurso de danzón”
Imágenes de la película *Salón México* (1948), dirigida por Emilio Fernández.