



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

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

## Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

De la memoria dancística del desierto. Algunos aspectos sobre la formación  
y el desarrollo del campo de la danza contemporánea en Mexicali.  
Paralelo 32.

Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

**Hidelená Vázquez Canseco**

Asesores:

Dra. Andrea Margarita Tortajada Quiroz  
Mtra. Ma. Dolores Guadalupe Ponce Gutierrez  
Dra. Alejandra Ferreiro Pérez

Ciudad de México, agosto 2015



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

**Cómo citar este documento:** Vázquez, Canseco, Hidelená. *De la memoria dancística del desierto. Algunos aspectos sobre la formación y el desarrollo del campo de la danza contemporánea en Mexicali. / Paralelo 32.*

CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2015.

**Descriptores temáticos:** Danza contemporánea, Mexicali, Paralelo 32, Historia de la danza en Baja California



**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E  
INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN**

Tesis para obtener el grado de:

Maestra en Investigación de la Danza

**“De la memoria dancística del desierto. Algunos aspectos sobre la formación y  
el desarrollo del campo de la danza contemporánea en Mexicali.  
Paralelo 32.”**

Presenta:

**HILDELENA VÁZQUEZ CANSECO**

Director de Tesis:

**DRA. ANDREA MARGARITA TORTAJADA QUIROZ**

Comité tutor:

**MTRA. MA. DOLORES GUADALUPE PONCE GUTIERREZ**

**DRA. ALEJANDRA FERREIRO PÉREZ**

México D.F. Agosto 2015

## **Agradecimientos**

A mi familia, en especial a mis padres, por su amor y apoyo incondicional en todas las aventuras que he decidido emprender, sin ustedes nada de esto sería posible. Les dedico este trabajo con todo el amor de mi corazón. Gracias eternas.

A mis hermanos, los de sangre y los cósmicos.

A Dennis, porque el cariño no sabe de nimias clasificaciones biológicas.

A las maestras y maestros de la MID, por compartir con amorosa generosidad su conocimiento; en especial a mi tutora, Dra. Margarita Tortajada y a la Mtra. Dolores Ponce por alentarme a continuar, infundirme confianza y ser siempre una luz guía a lo largo de esta travesía. Mi cariño y agradecimiento infinito.

A todas las personas que me apoyaron con su tiempo o sus palabras durante este proceso.

A mis compañeros de Paralelo 32, Manuel Torres, Verónica Gaytán, Eunice Hidalgo, Andrea Barajas, Esperanza Ángeles, Rosa A. Gómez y Dalel Bacre, por los momentos mágicos y por compartir conmigo sus recuerdos para alimentar este trabajo. Que lo que la danza ha unido, no lo separe el hombre.

A Carmen Bojórquez, por su voluntad férrea de construir un sueño en el desierto.



Paralelo 32 en Laguna Salada, B.C.  
Fotografía: Julio I. Morales. Circa 1996

## ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Del campo y ciertas intersecciones en la danza .....	3
3. Sobre la danza moderna y contemporánea.....	10
4. Recorrido por la danza en México .....	16
5. Antecedentes de la danza escénica contemporánea en Mexicali.....	20
El impulso de la Universidad Autónoma de Baja California.....	25
6. La llegada del capital contemporáneo de la danza .....	27
Fundación de Paralelo 32.....	32
7. Reacomodo y luchas: fortalecimiento de P32.....	43
1993 diez años, un primer encuentro.....	49
8. El colectivo Paralelo 32 por la libre .....	65
Nuevos viejos caminos.....	69
Las bondades del mar y los deseos.....	75
9. Coda de Paralelo 32 .....	85
10. La mirada al horizonte .....	90
11. Referencias bibliográficas.....	95

## 1. Introducción

La década de los ochenta marca el nacimiento de un nuevo campo en la ciudad de Mexicali, Baja California: el de la danza contemporánea. Disciplina prácticamente desconocida en la ciudad hasta ese momento, la danza contemporánea se ha posicionado, a lo largo de casi cuatro décadas, como una de las actividades artísticas locales con mayor proyección nacional. Desde los primeros años de la formación del campo, cuando se comenzaba a cimentar la adquisición de un lenguaje técnico y la creación de un público interesado en la danza contemporánea, hasta el día de hoy, con dos grandes logros consolidados a través del Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras y la creación de la Licenciatura en Danza por parte de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), el campo dancístico mexicalense ha demostrado ir en crecimiento constante, expandiéndose firme y endémico, por momentos agreste como el paisaje desértico, pero resiliente; audaz en su inocencia de recién llegado. Al igual que un microorganismo procarionte resiste y sobrevive en un ambiente hostil con el fin último de reproducirse, y eventualmente colonizar ese ambiente; la semilla de la danza contemporánea ha logrado germinar en las condiciones adversas del desierto bajacaliforniano, se afianza en la arena suelta de sus dunas y está en proceso de fortalecerse y auto-reproducirse.

Este ensayo busca establecer algunos de los factores que determinaron el nacimiento y desarrollo del campo dancístico en Mexicali, a través de una mirada a la historia de Paralelo 32 (P32), primer grupo de danza contemporánea en la ciudad. Dado que el trabajo de esta agrupación, realizado a lo largo de veinte años de formación y producción dancística, establece un primer parámetro o modelo y una base sobre la cual se desarrolla aún hoy la disciplina en la entidad, considero que su revisión ofrece una oportunidad para observar los procesos de configuración de un gremio del que fue pionero y constructor.

Varios motivos impulsaron la realización este ensayo. Por un lado, como docente de la Licenciatura en Danza de la UABC, he sido confrontada con la necesidad de presentar

al estudiante alguna “huella” del pasado inmediato de la danza en la ciudad y en realidad éstas se han revelado escasas; los autores que abordan el fenómeno son pocos y mucho del material videográfico que ha sobrevivido se encuentra empolvado en algún almacén o en formatos ya obsoletos, sin posibilidad de acceder a él. Existe una gran necesidad de digitalizarlo para asegurar su preservación; queda esa labor pendiente.

Por otro lado está el factor personal, mi propia participación en el campo a estudiar, como bailarina de Paralelo 32 de 1994 hasta el 2001. Durante siete años de trabajo, el salón de danza del Teatro Universitario se convirtió en mi casa y los integrantes de Paralelo 32 en una familia alrededor de la cual se entretendió una parte importante de mi vida. Sin embargo, más allá de la importancia que tuvo el grupo a nivel personal, está la realidad no siempre evidente, de su impacto en la construcción de un gremio y de plataformas para que éste a su vez, siga madurando.

Soy consciente de que mi participación en el campo hace la tarea investigativa doblemente difícil; bastante nos han advertido los textos de investigación acerca de evitar escoger objetos de estudio que son demasiado cercanos o ámbitos de los cuales seamos parte. (Taylor y Bogdan, 1987) Reconozco también la parcialidad que acompaña inevitablemente lo que se puede escribir acerca de un hecho, por lo que este ensayo representa solo una pequeña ventana al pasado dancístico de Mexicali, que abro con el objeto de preservar, pero también de buscar apreciar con mayor agudeza las características del campo en su pasado, en relación con las fortalezas y desventajas del momento presente en la danza contemporánea de Mexicali.

La elaboración del trabajo pasó por varias etapas, las cuales más que seguir una trayectoria lineal, fueron superponiéndose continuamente a medida que iba engarzando la información. La recopilación de datos en forma de documentos previamente escritos, programas de mano, videos o fotografías, y testimonios vivos recabados a través de entrevistas, fue una constante. De igual manera lo fue su revisión, categorización y el vaivén continuo entre lo escrito y las fuentes. En algún

sentido, fue similar a un proceso coreográfico más o menos tradicional, la generación del material y el subsecuente juego de desarrollo, edición y re-edición del mismo que conlleva la estructuración de una pieza. Una de las grandes diferencias fue la nueva relación que tuve que entablar con mi cuerpo. Durante el proceso coreográfico, el cuerpo encuentra una válvula de escape, es detonador y constructor de la obra, su protagonismo es inevitable. En el caso de la escritura, encontrar y sostener en mi cuerpo la quietud necesaria para poder escribir durante largos periodos de tiempo, acallarlo, se convirtió en una lucha silenciosa contra el reclamo de sus deseos y quizás una de las partes más difíciles de este proceso.

Acompaña este ensayo un DVD que presenta una pequeña recopilación de videos, fotografías y programas de mano que ejemplifican los diversos momentos por los que atravesó el grupo, tarea que queda en espera de ser completada en su totalidad, como un segundo paso hacia la contribución de material de consulta disponible al estudiante de danza o de otras disciplinas.

## **2. Del campo y ciertas intersecciones en la danza**

Dice Pierre Bourdieu que una de las manifestaciones de un campo es el hecho de que aparezcan personas interesadas en registrarlo:

No por casualidad, uno de los indicios más claros de la constitución de un campo es -junto con la presencia en la obra de huellas de la relación objetiva (a veces incluso consciente) con otras obras, pasadas o contemporáneas- la aparición de un cuerpo de conservadores de vidas –los biógrafos- y de obras – los filólogos, los historiadores de arte y de literatura, que comienzan a archivar los esbozos, las pruebas de imprenta o los manuscritos, a “corregirlos” ( el derecho de esta “corrección” es la violencia legítima del



filólogo), a descifrarlos, etcétera- ; toda esta gente que está comprometida con la conservación de lo que se produce en el campo, su interés en conservar y conservarse conservando. (Bourdieu, 1990:110)

Utilizo en este trabajo los conceptos de *campo*, *habitus* y *capital cultural* como los ha desarrollado Pierre Bourdieu, debido a que éstos facilitan visualizar al gremio de la danza contemporánea en Mexicali, como un micro-sistema con características particulares, constituido por distintas instituciones y agentes o “jugadores” (maestros, bailarines, coreógrafos, público, directores, etc.), con un *capital simbólico* y una manera distintiva de aprehender y estar en el mundo.

Los conceptos de Bourdieu en relación con el fenómeno de la danza han sido estudiados abundantemente, y excelentes trabajos han demostrado su utilidad; ejemplo extraordinario es el trabajo de Margarita Tortajada en los libros *Danza y poder I y II*, los cuales nos dejan ver la influencia que el Estado ha tenido sobre la producción dancística nacional. De igual manera, el trabajo de tesis de Violeta Rodríguez Becerril *El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana: una visión sociológica de la práctica dancística*, presenta una mirada a la danza mexicana de los años ochenta a partir del marco teórico de este sociólogo, e indaga en los procesos de formación de prácticas y *habitus* en los coreógrafos de la ciudad de México, que marcaron su huella durante ese periodo de la danza nacional. Sin pretender mostrar este trabajo como un estudio sociológico, inscribo mis puntos de vista en la genealogía que han ido conformando ambos trabajos y algunos otros.

Desde la perspectiva de Bourdieu, el concepto de *campo* puede definirse, muy llanamente, como un espacio social determinado, donde se juega un juego de posiciones y se libran una serie de luchas por un capital o poder, simbólico o económico.

Para Bourdieu,

Un campo –podría tratarse del campo científico- se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios.

[...] Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera. (Bourdieu, 1990:108)

En la Introducción al texto *Sociología y cultura*, García Canclini pregunta y responde: ¿Qué es lo que constituye un campo? Dos elementos: la existencia de un capital y la lucha por su apropiación. (García Canclini en Bourdieu, 1990:14)

El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos, y una de las funciones de la institución escolar en todos los campos y en el campo del arte en particular es dar acceso (desigualmente) a esos recursos. Esos recursos colectivos, colectivamente acumulados, constituyen a la vez limitaciones y posibilidades. (Bourdieu, 2010:38)

Así, no existe campo sin lucha interna, y ésta se libraré en la medida en que exista un capital que se considere lo suficientemente importante, como para luchar por él. ¿Qué conforma ese capital en el caso de la danza escénica en nuestro país? Por un lado la respuesta obvia es el recurso económico, el cual se traduce en espacios para ensayar, presupuesto para la producción de la obra y alcance de la difusión. En ese sentido, las instituciones culturales desempeñan un papel indispensable, ya que como lo señala Margarita Tortajada:

La danza teatral en México se ha producido casi exclusivamente con el apoyo del Estado, apoyo definitivo para que este arte pueda producirse como se concibe tradicionalmente, ya que requiere de una infraestructura costosa: escuelas para formar profesionales y teatros para presentarlos, gastos de producción, promoción, administración, etcétera. (Tortajada, 1995:20)

Por otro lado, el capital se constituye también a partir de la adquisición de las habilidades técnicas necesarias para ejercer la profesión y de la producción de obra que sea reconocida como estéticamente valiosa por el gremio legitimado. El nivel técnico, la producción artística, las clases y los cursos a los que se asiste, las giras, y el reconocimiento público, se convierten en formas de capital cultural y simbólico. El acceso desigual a los recursos colectivamente poseídos genera una especie de círculo vicioso: son los agentes con mayor acceso al capital, los que podrán a su vez generar el capital propio del campo asegurando así su legitimación y continuidad.

Hay que mencionar que Bourdieu expande el concepto de capital y construye el concepto de *capital cultural*; al cual otorga la capacidad de presentarse en tres distintos estados, o de tres formas distintivas; como estado *in-corporado*, el cual ha sido construido a partir de un trabajo de “inculcación” en el propio cuerpo; como estado *objetivado*, la condición de la obra artística, escritos, pinturas, esculturas, etc, así como de otro tipo de objetos considerados valiosos, sea por su cualidad simbólica o utilitaria;

y como estado *institucionalizado*, el cual se traduce en reconocimiento institucional, títulos académicos, nombramientos, etcétera.

La mayor parte de las propiedades del capital cultural puede deducirse del hecho de que en su estado fundamental se encuentra *ligado al cuerpo y supone la incorporación*. La acumulación del capital cultural exige una *incorporación* que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume *tiempo*, tiempo que tiene que ser invertido *personalmente* por el “inversionista” [...] [...] Quien lo posee ha pagado con su “persona”, con lo que tiene de más personal: su tiempo. (Bourdieu, 1979:12)

En el bailarín, el *estado in-corporado* del capital cultural es predominante. Él o ella son los depositarios del saber que han construido en sus cuerpos tanto a través del entrenamiento, como a través de la experiencia escénica. “El capital incorporado es una posesión que se ha convertido en parte integrante de la persona, en *habitus*”. (Bourdieu, 2001:140)

El concepto de *habitus*, cuya definición es compleja y un tanto laberíntica, puede ser pensado como la internalización de las condiciones externas y, a su vez, la exteriorización de lo interno.

García Canclini explica:

Bourdieu trata de reconstruir en torno del concepto de *habitus*, el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. (García Canclini en Bourdieu, 1990: 26)

En su libro *El sentido práctico* Bourdieu escribe:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas. (Bourdieu, 2007:86)

Quienes conocemos las implicaciones de la práctica dancística, podemos reconocer la contundencia que tiene este concepto en nuestra disciplina. Es a través de la repetición incansable del abecedario técnico de la danza –condicionamiento- que el bailarín se apropia de las herramientas que lo validarán frente al gremio. El *habitus* continúa reproduciéndose a través del bailarín-docente que replicará el modelo aprendido; no solo en la metodología de la enseñanza técnica, sino en la manera de enseñar. De esta forma ayuda a difundir la misma estructura que lo estructuró a él y asegura la permanencia de un *habitus* específico.

Quizás las nociones de “estructuras estructurantes” y “condicionamiento” resuenen negativamente en estos tiempos en que el constructivismo<sup>1</sup> permea las nociones de enseñanza, incluso de la enseñanza dancística, contraponiendo un cuerpo amaestrado a un cuerpo consciente de sus acciones; sin embargo, es imposible negar la existencia de una tradición de enseñanza exitosa basada en la repetición -si bien no la simple imitación-, que sigue en vigor hasta el día de hoy.

La danza es arte encarnado, el bailarín se construye a imagen y semejanza de su esfuerzo, se esculpe diariamente en una lucha contra su propio cuerpo para hacerla aparecer, mientras desaparecen las horas y horas de estudio técnico, porque para

---

<sup>1</sup>El constructivismo es una corriente psicopedagógica (teoría del aprendizaje) que plantea que el conocimiento es construido por el individuo a partir de las relaciones que establece con el conocimiento adquirido previamente. En este modelo el individuo asume un papel activo en su aprendizaje y el maestro en un guía que orienta al educando a crear nuevas conexiones o relaciones. La interacción social juega un papel importante en esta concepción del aprendizaje. En la danza, la tendencia de enseñanza ha sido mayormente conductista, se aprende por repetición, por imitación del maestro. El constructivismo aplicado a la danza propone una enseñanza dancística que favorezca la conciencia corporal y la reflexión sobre el cómo y el porqué de un movimiento, lo que resultará en un cuerpo inteligente y capaz de responder organizada y conscientemente a las demandas de las técnicas y a las obras coreográficas. (Muñoz, 2010)

lograr esa mezcla alquímica de destreza y emoción, hay que soltarlo todo, olvidarlo todo, desaparecer. Y entonces regresa la pregunta eterna, la que evade una respuesta absoluta: ¿La danza aparece a través del bailarín o la esencia del bailarín aparece a través de la danza?

[...] Porque el bailarín es la danza. Son uno solo. Pero, mientras que el movimiento no puede llegar a existir sin el que se mueve, el que se mueve puede ser visto independientemente del movimiento. El artista le da a la danza mucho más que el mero acto de bailar, a través de sus capacidades kinéticas, visuales, aurales y creativas. (Preston-Dunlop, 1995:107)<sup>2</sup>

Asimismo, Eugenio Barba afirma que “es evidente que hablar del cuerpo como de un instrumento no tiene ningún sentido. Cuando se dice que el actor/bailarín “se sirve de su cuerpo”, basta con preguntar ¿Quién se sirve de qué? para percatarse de que las palabras revelan una visión errónea de la realidad”. (Barba, cita en Marín, 2010: 15) En el trabajo de tesis mencionado, Rodríguez analiza la importancia del concepto de *habitus* para entender la danza en un momento determinado y comenta:

El *habitus* y la idea de cuerpo se encuentran en la danza de manera decisiva; el cuerpo contiene la historia social y a su vez éste tiene *in-corporadas* las técnicas y “saberes” de su campo. El cuerpo de la danza tiene inscrito, (sic) de manera visible, la historia de esta esfera del arte. (Rodríguez: 2010:5)

En el cuerpo del bailarín se inscribe entonces una historia múltiple: no solo la de su contexto social en un momento histórico específico, ni la de su propia experiencia de

---

<sup>2</sup> Traducción mía. Texto original: “[...]for the dancer is the dance. They are one. But while the movement cannot come into being without the mover, the mover can be looked at independently of the movement. The performer adds to the dance over and above the act of dancing through kinetic, visual, aural, and creative capacities”.

vida, sino, además, la historia de su disciplina, a través del aprendizaje de técnicas, estilos, tradiciones y tendencias, una historia de oposiciones, desafíos y, en ocasiones, rebeldía contra lo establecido previamente. Su cuerpo se convierte así en medio de reproducción y, al mismo tiempo, en un medio para la revolución contra esa reproducción, lo cual puede dar lugar a nuevas maneras de asumir el cuerpo y el hecho artístico.

Se inscribe también en el cuerpo del danzante la memoria de las obras que interpreta: personajes, situaciones o paisajes corporales se graban en su memoria corporal y emocional. ¿Qué nos dicen los cuerpos de esos primeros bailarines mexicalenses? ¿Qué historia se ha inscrito en sus cuerpos y se transfiere hoy día a sus estudiantes, herederos inevitables de su experiencia?

Cuerpo-memoria, cuerpo-expresión, cuerpo-alquimia, cuerpo-revolución, la danza vibra en y a través de nuestros cuerpos, la adicción al salto, al vértigo del giro, a la búsqueda del vuelo, cada vez más suspendido, más alto, más osado, y la contundencia de la gravedad durante la caída, que también abrazamos, esa fisicalidad que nos exalta y nos transporta; hacia adentro, nuestro ser, el más recóndito, hacia afuera, la audiencia.

### **3. Sobre la danza moderna y contemporánea**

En el artículo “Toda forma de danza no es posible en cualquier época”, incluido en el CD-R compilado por Hilda Islas (2006), Yves Guilcher deja de manifiesto la influencia tan definitiva que la dimensión espacio-temporal impone a la danza. “Todos lo sabemos, las formas de expresión son históricas”. No es posible entonces imaginar una danza sino en ese preciso momento y lugar en que aparece, influida por el contexto que la contiene, en el cual, a su vez imprime su huella.

La historia de la danza del siglo XX en México y el mundo ha sido ampliamente documentada, por lo que mi breve reflexión es únicamente con fines situacionales, de

referencia y sobre todo, con la intención de darle al lector un panorama donde pueda ubicar el fenómeno del que se ocupa este ensayo y su relación, si acaso existe alguna, con esta larga línea genealógica que empieza a finales del siglo pasado.

El siglo XX fue el escenario de un acelerado y vertiginoso cambio en el arte, en todos los ámbitos de la vida en realidad, que dio por resultado una ruptura radical con la tradición artística establecida hasta ese momento. La danza no fue la excepción. Si bien el ballet clásico, que era la única forma de danza considerada académica y elevada a la categoría de arte hasta ese momento, había atravesado ya por distintos períodos de cambio, ninguno de ellos rompió definitivamente con su estética, o modificó radicalmente la tradición de la enseñanza como lo haría la danza que vería nacer el siglo XX.

Los europeos François Delsarte<sup>3</sup> y Émile-Jaques Dalcroze<sup>4</sup> son considerados los responsables de inspirar - a través de la ideología que expresaban sus métodos- la emergencia de la nueva danza. Aunque ninguno de ellos fue bailarín *per se*, sus investigaciones cimentaron en buena parte el trabajo de quienes replantarían la expresión dancística. En el caso de Delsarte, la conciliación entre la actitud mental (tensión/relajación) y la postura corporal (actitudes/gestos) y en el de Dalcroze, el reconocimiento de la relación entre el movimiento y la rítmica. La influencia de Delsarte se extiende hasta Estados Unidos a través de su alumno, el actor americano Steele Mackaye. (Hodgson, 2001:67) Isadora Duncan, Ted Shawn, Ruth St. Denis, estudiaron sus principios y los transmitieron, integrados a sus propias investigaciones.

Por su parte, el método de Dalcroze fue estudiado directamente en su escuela de Hellerau por algunos de los representantes de la escuela alemana como Mary Wigman y Hanya Holm, quienes después estudiarían con Rudolf Von Laban.

---

<sup>3</sup> François Delsarte (1811-1871) fue un músico, cantante, actor y orador de origen francés, creador de un sistema de gestos expresivos, cuya intención era conectar la experiencia emocional con la voz y la postura. Sus ideas se expandieron por Europa durante la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>4</sup> Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950), músico y pedagogo nacido en Viena, creador del Método Dalcroze (Eurythmics), que proponía la instrucción musical a partir de la comprensión del ritmo en el movimiento del cuerpo.



Sin embargo, es Rudolf Von Laban indiscutiblemente, el primer y más relevante teórico de la danza y el movimiento en el siglo XX y me atrevo a decir, en la historia de la danza desde sus inicios hasta la actualidad. Laban tuvo conocimiento de las teorías de Delsarte durante su estancia en París, entre 1900 y 1908, a través de uno de sus discípulos directos. (Hodgson, 2001:64) Igualmente, Laban conoció las ideas de Dalcroze, a través de Suzanne Perrottet, quien fuera pianista y asistente de Dalcroze en su escuela de Hellereau y con quien Laban coincidió en el sanatorio Die Weist Hirscht durante el tiempo en el cual ambos estuvieron internados. (Hodgson, 2001:70)

La genealogía de la danza moderna y contemporánea se inicia entonces a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con el nacimiento de un movimiento dancístico que replantearía la manera de concebir la danza y el movimiento. Estas manifestaciones sucedieron simultáneamente en el continente americano y europeo, a través de la filosofía y visión de bailarinas como Isadora Duncan, Loie Fuller y Ruth St. Denis en Estados Unidos y Rudolf Von Laban y Mary Wigman en Alemania.

A estas nuevas manifestaciones de la danza se les conocería en Estados Unidos como *Free Dance* o danza libre, y en Alemania, donde el movimiento se asoció al expresionismo alemán<sup>5</sup>, como *Ausdruckstanz* o danza expresionista. Si bien la estética de estas dos corrientes tiene en un primer momento poco en común, los principios en los que basaron sus investigaciones parten de ideas similares: la búsqueda de la expresión verdadera y natural del cuerpo humano, sin impostaciones ni restricciones de algún tipo y su rebelión contra la danza establecida: el ballet clásico.

Las aportaciones de esos primeros bailarines, a los cuales bien podemos llamar “los iniciadores”, son de gran relevancia. Duncan reivindicó la expresión del cuerpo natural, Fuller experimentó con el uso de la luz y las telas, St-Denis se orientó hacia la espiritualidad de la danza y fundó junto con Ted Shawn la primera escuela norteamericana de esta nueva danza, a la que llamaron Denishawn. Por su parte en

---

<sup>5</sup> El expresionismo alemán fue una corriente pictórica que surgió a principios del siglo pasado en Alemania y tuvo una influencia importante en otras disciplinas artísticas como el cine y la danza. Considerada una de las vanguardias artísticas del siglo XX, se distingue por buscar la expresión personal y subjetiva del creador, más que la representación de la realidad objetiva. [www.artespana.com/expresionismo.htm](http://www.artespana.com/expresionismo.htm)

Alemania, Rudolf Laban investigó los elementos del movimiento y estableció un sistema de códigos para registrarlo, al que conocemos como Labanotación. Sus investigaciones son la base de la teoría del movimiento que conocemos como Análisis de Movimiento Laban, la cual contempla ramas como la Eukinética y la Coréutica. Este legado es tan importante que sigue en desarrollo hasta el día de hoy, sustentando nuevas investigaciones y reconfigurando los estudios sobre el movimiento en distintos ámbitos, desde la terapia hasta la escena.

Estos dos primeros movimientos, *Free Dance* y *Ausdruckstanz*, fueron el propulsor para la Danza Moderna en Estados Unidos y la Danza Teatro (*Tanztheater*) en Alemania. De la escuela Denishawn emergerán Martha Graham y Doris Humphrey, bailarinas y coreógrafas estandarte de la danza moderna, quienes dominaron la escena dancística norteamericana durante las décadas de los veinte a los cincuenta. Ambas crearon sus propias técnicas basadas en sus investigaciones, Graham sobre la contracción-release/liberación y Humphrey sobre la caída-recuperación. En el último caso fue su discípulo más entregado, José Limón, quien continuó con la tradición de su mentora y codificó sus enseñanzas, por lo que la técnica pasó a ser conocida como Técnica Humphrey-Limón y en años recientes, simplemente como Técnica Limón.

De la danza moderna dice John Martin: “El esquema de la danza moderna se dirige completamente hacia el individualismo y se aleja de la estandarización...la danza moderna no es un sistema, es un punto de vista”.<sup>6</sup> (Preston-Dunlop: 1995: 192)

A diferencia del término “danza moderna” (*Modern Dance*) que se le atribuye a John Martin<sup>7</sup>, -el crítico de danza más influyente desde los años veinte hasta los años cuarenta-, el término “danza contemporánea” es un tanto más escurridizo y difícil de rastrear a sus orígenes o incluso, a la definición de su visión estética. Pocas fuentes hablan de quién o cuándo fue acuñado el término con certeza.

---

<sup>6</sup> Traducción mía. Texto original: “The scheme of modern dancing is all in the direction of individualism and away from standardization...the modern dance is not a system; is a point of view”.

<sup>7</sup> The Dance History Project of Southern California  
<http://www.dancehistoryproject.org/articles/recollections/modern-recollections/john-martin-at-ucla-1965-1970>

En el libro *Dance Words*, un compilado de términos relativos a la danza, Valerie Preston-Dunlop sitúa los orígenes del término *danza contemporánea* alrededor de 1967, cuando Robin Howard fundó el London Contemporary Dance Theater y el Contemporary Ballet Trust, en Gran Bretaña. Ese mismo dato lo encontramos en el artículo “Radical Discoveries, Pioneering Postmodern Dance in Britain” escrito por Stephanie Jordan, dentro del libro editado por Sally Banes y Mijaíl Baryshnikov, *Reinventing Dance in the 60’s: Everything was possible*.

Jordan menciona:

Es creencia común que el mayor desarrollo en la danza de Gran Bretaña durante la década de los sesenta fue la cimentación de una tradición de danza contemporánea profesional. Esta tradición tuvo un sesgo expresionista y tomó como su modelo el estilo de Martha Graham, cuya compañía había visitado Bretaña en 1954 y 1963. El momento decisivo fue la transformación del Ballet Rambert de compañía de danza clásica a compañía de danza contemporánea en 1966 y la fundación por parte del filántropo Robin Howard, de la London School of Contemporary Dance (LSCD) y la compañía London Contemporary Dance Theater (LCDT), en 1966 y 1967 respectivamente. (Banes y Baryshnikov: 2003: 151)<sup>8</sup>

En Estados Unidos el término es menos trazable. En su tesis de maestría la coreógrafa y bailarina Adriana León diserta en uno de sus apartados sobre la aplicación en su trabajo de los términos danza moderna y danza contemporánea, y menciona cómo: “En algunos libros de danza en Estados Unidos transitan del término Danza Moderna a

---

<sup>8</sup> Traducción mía. Texto original: “It is received wisdom that the major development in Britain dance in the 1960’s was the foundation of a professional contemporary dance tradition. This tradition was of an expressionist bias and took as its model the style of Martha Graham, whose company had visited Britain in 1954 and 1963. The turning point was the transformation of Ballet Rambert from a classical into a contemporary dance company in 1966 and the founding by philanthropist Robin Howard of the London School of Contemporary Dance (LSCD) and the company London Contemporary Dance Theater (LCDT) in 1966 and 1967, respectively”.

Danza Posmoderna sin utilizar el término Danza Contemporánea en ningún momento”.  
(León, 2011:22)

En la progresión histórica, el modelo estético y creativo de la danza moderna americana fue cuestionado en principio por el ex bailarín de la compañía de Graham, Merce Cunningham. Éste buscó en sus coreografías deshacerse de la narrativa, el dramatismo y la significación del movimiento que buscaba Graham en sus obras. Sin embargo, como apunta Sally Banes,

Aunque Cunningham se alejó radicalmente de la danza moderna clásica, su trabajo se mantuvo dentro de ciertas restricciones técnicas y contextuales, esto es, su vocabulario se mantuvo técnicamente especializado, y sus danzas se presentaban mayoritariamente en teatros. Cunningham es una figura que se encuentra en el borde entre la danza moderna y posmoderna. (Banes, 1987: xvi)<sup>9</sup>

El estudio de danza de Cunningham en Nueva York, donde Robert Dunn impartía clases de coreografía y el Dancer's Workshop de Anna Halprin en San Francisco, fueron punto de partida para jóvenes coreógrafos como Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer y Douglas Dunn, quienes durante los años sesenta fundaron el grupo del Judson Church. Sus propuestas coreográficas rechazaban la manera legitimada de concebir y crear danza y determinaron el nacimiento de lo que hoy conocemos como danza posmoderna.

Durante el periodo de la post-guerra, emergieron también en Estados Unidos otras formas de expresión dancística que no pueden ser catalogadas ni como danza

---

<sup>9</sup> Traducción mía. Texto original: “Although Cunningham had made radical departures from classical modern dance, his work remained within certain technical and contextual restraints-that is, his vocabulary remained a specialized, technical one, and he presented his dances in theaters for the most part. Cunningham is a figure who stands on the border between modern and post-modern dance”.

moderna ni como posmoderna. Tal es el caso, de coreógrafos como Alwin Nikolais y el mismo Merce Cunningham.

Hoy, el término danza contemporánea puede ser visualizado como un gran paraguas que ampara técnicas, estilos y corrientes tan disímiles que pueden parecer en franca oposición, pero que sin embargo, conviven en las construcciones coreográficas. A diferencia de la danza posmoderna y la danza moderna que abiertamente se proclamaban en contra de un precepto anterior, la danza contemporánea puede considerarse más inclusiva y sus representantes se sirven de todo lo que les resulte útil para realizar sus creaciones. Así, observamos que la capoeira, la danza urbana, la acrobacia, la improvisación de contacto, las técnicas marciales y circenses, la técnica *release*, el teatro e incluso el ballet, pueden permear la obra de un coreógrafo de danza contemporánea. Lo mismo se puede decir de las técnicas de formación que se engloban dentro del término. De esta manera la danza contemporánea se resiste a verse petrificada por una definición fija y se mantiene mutante, *ever-changing*, multicolorida. ¿Qué define entonces esta disciplina? Eso, la infinidad de posibilidades.

#### **4. Recorrido por la danza en México**

Según algunos autores, el campo de la danza contemporánea mexicana es el resultado de una lucha y una reconfiguración permeada en parte por los designios del Estado. Su desarrollo ha sido documentado en varios textos, entre los que destacan *Danza y poder I y II* de Margarita Tortajada, *La Danza en México*, de Alberto Dallal, *En busca de la Danza Moderna mexicana*, de Josefina Lavalle y *Una danza tan ansiada*, de Pierre-Alain Baud.

En sus escritos, estos autores, -en especial Tortajada-, nos dejan ver cómo el desarrollo del campo dancístico ha estado siempre íntimamente ligado al Estado y ha sido moldeado por las políticas culturales en boga. Así, desde los años veinte se impulsó una danza nacionalista, que llegó a su máximo desarrollo en el período que

hoy es conocido como “la época de oro” de la danza mexicana (años cincuenta). Para efectos de este ensayo y con el fin único de reconocer una herencia o la construcción de un capital de la danza mexicana que se extiende y filtra hasta el día de hoy, haré un rápido recorrido de algunos sucesos que fueron fundamentales para la conformación y consolidación del campo en cuestión.

- El interés del Estado, y de la misma comunidad artística, por construir una danza que promoviera los valores nacionalistas en un México posrevolucionario.
- La fundación en 1932 de la primera escuela pública de danza dentro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública: Escuela de Danza, que se inscribió dentro del proyecto cultural nacionalista.<sup>10</sup>
- La llegada en 1939 de las bailarinas norteamericanas, Waldeen<sup>11</sup> y Anna Sokolow<sup>12</sup>, quienes enseñaron nuevas formas de desarrollo técnico a los bailarines mexicanos e importaron, a través de sus enseñanzas, las dos corrientes dominantes de la danza hasta ese momento, la del modernismo norteamericano a través de Sokolow y la de la danza alemana, a través de Waldeen.
- La creación de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) en 1947, dentro del proyecto del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL, después INBA), co-dirigida por Guillermina Bravo y Ana Mérida.
- Una primera ruptura en la ADM que dio como resultado la creación, en 1948, del Ballet Nacional de México (BNM) con Guillermina Bravo y Josefina Lavalle a la cabeza.
- La llegada en 1950 de otro bailarín norteamericano, Xavier Francis, quien fortaleció el trabajo técnico de los bailarines y más tarde (1953) fundó junto con Bodil Genkel el Nuevo Teatro de Danza, de donde se desprendió uno de los maestros más importantes de México: Luis Fandiño.

---

<sup>10</sup> Su antecedente fue la Escuela de Plástica Dinámica en 1931, que también se constituyó dentro de la SEP.

<sup>11</sup> Waldeen Von Falkenstein (1913-1993) fue una bailarina y maestra norteamericana, emigrada a México en 1939, directora del Ballet de Bellas Artes, y considerada la iniciadora del movimiento nacionalista en la danza mexicana.

<sup>12</sup> Anna Sokolow (1910-2000) fue una bailarina y coreógrafa norteamericana de origen judío, que bailó durante algún tiempo en la compañía de Martha Graham, antes de formar su propio grupo Dance Unit. En México, además de su labor como docente y coreógrafa, inició el Ballet de Bellas Artes y luego el colectivo de artistas La paloma azul.

- Una segunda ruptura, ahora dentro del BNM, de donde emergió Raúl Flores Canelo para fundar el Ballet Independiente (BI) en 1966.
- La llegada de un extranjero más: Michel Descombey, en 1975, y una tercera ruptura (1977), ahora dentro del Ballet Independiente, para la conformación del Ballet Teatro del Espacio (BTE) en 1979.  
(Tortajada, 1995 y 2004)

Entre 1947 y 1966 lograron consolidarse dos compañías de danza moderna, que aunque clamaban independencia, estaban, unas más que otras, subsidiadas por el Estado. Éstas eran el Ballet Nacional de México y el Ballet Independiente; el Ballet Teatro del Espacio se sumaría a la lista de compañías subsidiadas una década después. Estas compañías permanecieron por varias décadas como representantes oficiales de la danza moderna-contemporánea del país, portadoras legítimas del capital cultural del campo.

El establecimiento y oficialización de las compañías subsidiadas dio pie a una inercia artístico-creativa que algunos bailarines buscaron romper formando espacios nuevos para la búsqueda de una expresión dancística comprometida con las propuestas de su tiempo. Tal fue el caso de agrupaciones como el Nuevo Teatro de Danza que lideraban Xavier Francis y Bodil Genkel en la década de los cincuenta y Expansión 7 de Miguel Ángel Palmeros y Valentina Castro en los setenta, intentos muy valiosos que desafortunadamente no lograron permanecer durante mucho tiempo, debido mayoritariamente a la falta de recursos económicos y apoyo por parte de las instituciones culturales.

Sin embargo, en 1977 surgió una nueva compañía joven: el Forion Ensemble; cuyos integrantes, ex-miembros de BNM y simultáneamente del Grupo Experimental de Danza Moderna del Ballet Folklórico de México (BFM) en su mayoría, lograron sentar un sólido precedente para las compañías independientes de los años ochenta.

Margarita Tortajada escribe:

Los bailarines-coreógrafos del Forion Ensemble mantuvieron su seguridad en sí mismos y en su trabajo, su capacidad para ofrecer y negociar, su visión cosmopolita (en la danza y en el reconocimiento de su labor) y su irreverencia y osadía durante la década de los ochenta. Así abrieron camino para el resto de los grupos. Ayudaron a la gestación de un movimiento de danza independiente, y si bien no fue el único grupo participante, dejó su sello al marcar una corriente y tomar el liderazgo en las negociaciones con las instituciones. (Tortajada, 2006:21)

El Forion Ensemble es un antecedente muy importante para las compañías independientes de los años ochenta y noventa, ya que esta compañía se planteó un modelo de trabajo autogestivo e independiente que les permitía negociar con las instituciones. Por otro lado, hay igualmente una ruptura con la técnica Graham y las formas tradicionales de abordar la creación que prevalecían hasta ese momento en México, el Forion se lanzó a explorar los preceptos posmodernistas. Esto se debió de manera muy importante a la influencia de Alwin Nikolais, con quien los fundadores del Forion tuvieron oportunidad de estudiar durante sus estancias en Nueva York, e incluso en la escuela del BFM.

Durante la década de los ochenta la danza contemporánea mexicana florecería como no se había visto desde el inicio del campo. Una gran cantidad de grupos y coreógrafos independientes emergió con propuestas novedosas, al menos para los ojos del público mexicano. Grupos icónicos de la danza contemporánea mexicana como Utopía, Barro Rojo, UX Onodanza, entre muchos otros, surgieron en esta década. En provincia emergieron también algunas agrupaciones; Truzka en 1979 en Hermosillo, cuya escisión permitió el surgimiento de Antares en 1987, Paralelo 32 en Mexicali (1983) y Arte Móvil Danza Clan en Monterrey en 1989, por citar injustamente, solo algunos.



Estos grupos respondían a una necesidad personal de expresión y su conglomerado se definía por la afinidad de sus integrantes hacia cierta visión o filosofía artística, que en el caso de la mayoría de estas compañías ochenteras se inclinaba hacia la denuncia social y la exploración de un lenguaje de movimiento que se alejara de los cánones oficiales que habían dominado la danza mexicana, esto es, la técnica Graham. A la par, el surgimiento de una serie de organismos e instituciones educativas amplió la oferta y el espacio desde donde producir danza.

## **5. Antecedentes de la danza escénica contemporánea en Mexicali**

En Baja California, los primeros indicios de la existencia de un campo dancístico suceden, de acuerdo con Gabriel Trujillo, escritor y cronista bajacaliforniano, en Tijuana, cuando en el década de los sesenta aparecieron algunas academias y escuelas, entre las que destaca la Escuela Gloria Campobello, fundada en 1963 por la maestra Margarita Robles Regalado, misma que continúa vigente. En Casa de la Cultura de Tijuana el maestro Antonio Galindo inició un taller de danza moderna y en 1971 fundó y dirigió el Ballet Concierto de Tijuana.

En la ciudad de Mexicali, fue durante el sexenio de Milton Castellanos Everardo (1971-1977), cuando las artes recibieron un fuerte impulso por parte del gobierno estatal gracias a la construcción y habilitación de una serie de espacios que fueron determinantes para el desarrollo de las artes, como es el caso de la Casa de la Cultura (CCM) en 1974 y el Teatro del Estado en 1977.

En 1975, la señora Lorenza de Vildósola, apodada Flor, quien dirigía la recién habilitada Casa de la Cultura y cuya gestión es reconocida como una de las más fructíferas de esa institución, le extendió una invitación a la bailarina y maestra Rosa Luz Gispert, proveniente del Distrito Federal, para hacerse cargo del área de danza de Casa de la Cultura. Bailarina formada inicialmente en el Ballet Folklórico de México, dirigido por Amalia Hernández y después en el Ballet Independiente de Raúl Flores

Canelo, la maestra Gispert hizo contacto con Mexicali a través del bailarín de danza folclórica Román Martínez, quien asistió a los cursos que promovía la Secretaría de Educación Pública, para los maestros de educación artística del país, en el Distrito Federal y en los que Gispert impartía las clases de danza. De 1975 a 1980 ella se hizo cargo de las clases de ballet en esa institución: “yo manejaba los tres disciplinas porque con Amalia (Hernández) nos daban mucho clásico, y con Flores Canelo estudiaba el contemporáneo...aunque yo empecé realmente con folclor”. (Rosa Luz Gispert, comunicación telefónica, 12 de agosto de 2014)

Ella recuerda entre algunas de sus alumnas más destacadas a Martha Mirna Márquez y Verónica Gaytán, quienes serían después integrantes fundadoras de Paralelo 32, pero que en ese momento no sobrepasaban los 12 y 7 años de edad respectivamente. En ese tiempo, a finales de los años setenta, la danza contemporánea en Mexicali era realmente una novedad y no contaba con adeptos. La maestra Gispert recuerda: “Una vez fue a Mexicali el grupo de Flores Canelo y presentaron la pieza *Año Cero* y al final había un desnudo de todos los bailarines. Pues a muchos de mis alumnos los sacaron de clase porque ¡cómo iban a hacer eso! A mí me sorprendió mucho, porque se suponía que estábamos en la frontera y tenían una mente más abierta”. (*Ídem*)

Al poco tiempo de la partida de la maestra Gispert en 1980, llegó la bailarina y actriz Beatriz Cecilia, también proveniente de la ciudad de México, quien asumió brevemente la responsabilidad de los cursos de CCM, y junto con Rodrigo Solo ayudó a gestionar y producir algunos eventos de danza, mayormente orientados a la danza jazz. Su permanencia en la ciudad fue breve ya que partió de Mexicali para instalarse en Los Ángeles, California y después en México, DF.

Ese mismo año llegó a Mexicali Carmen Bojórquez, invitada, al igual que Gispert por la señora Vildósola, para asumir la impartición de las clases de danza en CCM, una vez que Beatriz Cecilia dejó la institución. Carmen retomó el trabajo iniciado por la maestra Gispert y al poco tiempo formó un grupo con algunos de sus estudiantes más destacados. Le llamaron Foro 7, debido a que eran siete integrantes que oscilaban

entre los 11 y los 18 años de edad: Verónica Gaytán, Martha Márquez, María de Jesús Reynoso, María Elena Romero, Dale Lynn León, Eunice Hidalgo y José Manuel Torres Martínez, quien después abreviaría su nombre a simplemente Manuel Torres. Carmen trajo consigo un nuevo capital al juego del campo: la danza contemporánea. Con la formación de Foro 7 comenzó también el linaje de los grupos de esta disciplina en la ciudad.

Era el inicio de la década de los ochenta y la danza, si bien no la contemporánea, estaba a punto de vivir un boom comercial global, a través de los videos de MTV, películas como *Flash Dance*, *Fame*, *A Chorus Line*, y el teatro musical de Broadway.

En 1982, la pareja de bailarines Alex Ruiz y su esposa Noli Belanger se presentó en Teatro del Estado con su compañía Dance Theater USA, invitados por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), a través de la gestión de Rodrigo Solo. El grupo, registrado oficialmente en California como Alex Ruiz Dance Theater, mezclaba en sus coreografías tendencias como la danza jazz, la danza moderna y el ballet. De acuerdo con Noli Belanger, Ruiz cambió el nombre por considerarlo demasiado pretencioso. La gira por México incluyó las ciudades de Mexicali, Tijuana y Ensenada, en Baja California, y el Teatro de la Danza, en la ciudad de México. Después de su presentación en Mexicali, Alex y Noli conocieron a Carmen Bojórquez y su aún muy joven grupo de bailarines. Carmen invitó a Alex a impartir un curso de danza jazz el siguiente verano (1983). En marzo de 1983, Carmen y su grupo pasaron de CCM, a la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) por lo que el curso se realizó ya en las instalaciones de esa institución. Entre los asistentes estaban las jóvenes maestras de jazz y tap Martha Milán y Lupita Tafoya, así como los integrantes de Foro 7.

La influencia de estos dos maestros fue importante para la conformación del campo dancístico, ya que contribuyeron a la formación técnica de los maestros de danza de la ciudad y también de los jóvenes bailarines de Carmen. Para Manuel Torres, la compañía de Alex Ruiz fue de gran inspiración e incluso ha dedicado gran parte de su formación al estudio de la danza jazz.

Ruiz nació en Estados Unidos, hijo de padres mexicanos y creció en la ciudad de Oakland, que en ese tiempo estaba conformada por familias de ascendencia diversa, italianas, afroamericanas, mexicanas, pero todos tenían una cosa en común: eran mayoritariamente pobres. (Noli Belanger, comunicación personal, 9 de octubre de 2014).

Alex creció bailando tap en la esquina con los otros chicos negros, aprendiendo de todos...desde los doce años trabajó bailando en los clubes nocturnos. En esos tiempos nadie supervisaba esos lugares y ahí andaba Alex, bailando en los clubes de negros la música del jazz. Algunos de esos músicos eran bastante famosos. Después tomó clases en Hollywood, pero se dio cuenta de que no sabía qué estaba haciendo, así que regresó al área de la bahía de San Francisco y se ganó una beca para entrenar dos años con el San Francisco Ballet. Entró a la compañía y trabajó con ellos por un tiempo y después volvió a Hollywood donde hizo mucho trabajo comercial, bailó mucho, tap, jazz, ballet, lo que fuera podía hacerlo, ¡hasta podía sacar el flamenco si quería! (risas). (*Ídem*)

Portador de una amplia trayectoria de formación en estas técnicas, Alex Ruiz colaboró en varias producciones con el coreógrafo estadounidense Alex Romero,<sup>13</sup> incluida la película *Jailhouse Rock* con Elvis Presley, donde se le puede ver como parte del grupo de bailarines en la famosa escena de la canción homónima. En el libro *Alex Romero*,

---

<sup>13</sup> Alex Romero (nac .en 1913 en San Antonio, Texas - fall. en 2007 en Woodland Hills, California) fue un coreógrafo y bailarín de tap norteamericano, que trabajó mayormente en Hollywood y coreografió los números musicales de una cantidad considerable de películas interpretadas por Gene Kelly, Frank Sinatra y Elvis Presley. Un dato curioso al respecto de Alex Romero es el hecho de ser hijo del general mexicano Miguel Quiroga, quien peleó con las fuerzas federales en la revolución, durante la presidencia de Victoriano Huerta. Quiroga murió como resultado de un enfrentamiento con las fuerzas rebeldes en Monterrey y su madre se vio obligada a huir hacia Estados Unidos con su única hija Judith y Alejandro, en el vientre. Con los años algunos de sus hermanos varones se reunirían con ellos en E.U. El apellido Romero lo adoptarían sus hermanos años después, al formar un grupo de danza con tendencia española al que nombraron *The Romero's*. (Knowles, 2013:10)

*The man who made the Jailhouse Rock*, Alex Ruiz es citado como uno de los viejos amigos y asistente de Romero. (Knowles, 2013:3) Ruiz fue también amigo cercano de Eugene Louis Faccuito, mejor conocido como Luigi<sup>14</sup> Faccuito, con quien vivió un tiempo, estudió y colaboró.

Por su parte, Noli Belanger estudió en la American Dance School, bajo la tutela de Eugene Loring, reconocido bailarín y coreógrafo estadounidense, autor de *Billy The Kid* (1938) y *The Sisters* (1966), pieza en la que Noli interpretó a una de las hermanas en una reposición de 1978. De igual manera, se la puede ver en los videos de Rick Springfield *Human Touch* (1983) y Lionel Ritchie *You are* (1982). Sin embargo, fue su colaboración y relación personal con Alex Ruiz, la que marcó su vida profesional y la llevó hasta Cuba, como primera bailarina invitada del Ballet de Camagüey, con el montaje de *Un tranvía llamado deseo*, realizado por Ruiz en 1999.

Debido a la cercanía geográfica con la ciudad de Los Ángeles, Alex y Noli regresaron en algunas ocasiones a Mexicali a dar clases, montar coreografías o hacer presentaciones, hasta que finalmente se instalaron permanentemente en la ciudad a principios de los años noventa. En distintas ocasiones, los integrantes de P32 tomaron clases de danza jazz y tap con Alex Ruiz y Noli Belanger. Noli abrió en 2003 su propia escuela en Mexicali, la Escuela Americana de Ballet, donde continúa enseñando y compartiendo su experiencia dancística con sus estudiantes. Alex falleció en 2008.

En esos años ochenta el campo dancístico mexicalense tomaba forma; sus inclinaciones más marcadas: el ballet y la danza jazz hollywoodense. Con la llegada de Carmen Bojórquez a Mexicali se daba la emergencia de la danza contemporánea como una opción de formación dancística y, el inicio de una gestión intensa para promover y apoyar su producción y difusión, alimentando con esto al campo de la danza en general.

---

<sup>14</sup> Luigi Faccuito creador del método Luigi, una metodología para la enseñanza de la danza jazz.

## **El impulso de la Universidad Autónoma de Baja California**

El 16 de enero de 2014, Baja California cumplió 62 años de haberse constituido como la entidad federativa número 29 de la República Mexicana. Fue en 1952 que el Territorio Norte de la Baja California cambió su estatus y con esto “se inició una etapa en la que acometer un sinnúmero de tareas legislativas para crear y reglamentar una serie de instituciones y organismos propios de un estado de la república”. (Piñera, 1997:26)

En este clima de crecimiento y progreso se fundó en 1957 la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), siendo gobernador del estado el licenciado Braulio Maldonado Sáenz y presidente de la República Adolfo Ruiz Cortines. Cuatro años después, en septiembre de 1961, durante la rectoría del doctor Santos Silva Cota se creó el Departamento de Difusión Cultural por iniciativa del doctor David Piñera, “con el propósito de realizar actividades que, por una parte, permitieran complementar la formación intelectual y artística que los estudiantes recibían en las aulas de clase y por otra, hacer llegar a los diversos sectores de la sociedad bajacaliforniana el mensaje cultural universitario”. (Piñera, 1997:54)

Así, desde su nacimiento la UABC ha sido una pieza fundamental en el desarrollo de la identidad socio-cultural y artística del estado bajacaliforniano. “La Universidad vino a desempeñar el papel de elemento impulsor y coordinador de las expresiones culturales en el medio”. (*Ídem*) A través de los cursos y las actividades promovidas por el Departamento de Difusión Cultural, después Dirección General de Extensión Universitaria, la universidad ha provisto a la sociedad de opciones de formación artística en distintas disciplinas como la danza, la música, el teatro y las artes plásticas. De igual manera, ha brindado a artistas consolidados y emergentes, la infraestructura necesaria para realizar sus actividades de creación: talleres de pintura o escultura, salones de música, galerías, el Teatro Universitario, inaugurado en 1983 y que albergó el primer salón de danza en su segundo piso.

Los cursos culturales han sido punto de inicio en la trayectoria de artistas que han trascendido la escena local y se han hecho un lugar en el panorama de las artes a nivel nacional e internacional. Los grupos representativos, diseñados durante la década de los ochenta, han sido plataformas importantes para el despegue del talento local. El grupo de teatro Mexicali a Secas, dirigido por Ángel Norzagaray, los grupos musicales La Choya y el Son de Acá fundados por Luis Hiraes, el grupo de danza folclórica Ollín Yoliztli de José Luis Parra y por supuesto, en la danza contemporánea Paralelo 32 de Carmen Bojórquez y después el Taller Coreográfico de la UABC de Patricia Aguilar, permitieron el desarrollo y crecimiento de sus integrantes, al brindar la posibilidad de profesionalización en las distintas disciplinas. En el caso de la danza contemporánea, la UABC ha sido la sede donde se han logrado cristalizar muchos proyectos, y es indiscutiblemente la institución que más ha sustentado su promoción y difusión; ejemplo contundente es la realización del Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras, que celebró su 23 edición en 2015.

Con la creación de la Escuela de Artes en 2003, la UABC volvió a demostrar su compromiso con el desarrollo de la actividad artística en la entidad. El proyecto de la Licenciatura en Danza, encabezado en su construcción por la maestra Carmen Bojórquez y el maestro José Guadalupe Rodríguez proveniente del DF, ha posibilitado una enseñanza dancística sistematizada e integral, con clases de técnica clásica, contemporánea, folclórica, música, filosofía y teoría de la danza, composición coreográfica, e incluso gestión y diseño de proyectos. Con apenas siete generaciones de egresados (hasta 2015), la licenciatura ha visto nacer de entre sus filas de estudiantes varias compañías locales, que comienzan a hacerse su lugar en el gusto del público.

La Licenciatura en Danza de la UABC ha probado que es una iniciativa redituable para el capital dancístico mexicalense, ya que a solo 8 años de su fundación se han conformado varias agrupaciones que integran a maestros, egresados y alumnos de este programa. Tal es el caso de Sin Luna Danza Punk grupo fundado y dirigido por Rosa A. Gómez y el doctor Luis Ongay Flores (1979-2014), Tranze Producciones de

Zulma Frías y Zarina Mendoza, y Bajo la Lápida de Armando Leal. Los estudiantes de la licenciatura se han insertado también en agrupaciones como Dunas, con sede en la Casa de la Cultura, dirigida por Aída Corral; Kadanza, dirigida por Karen Denis, y D Danza Contemporánea, liderada por Daniela Muñoz.

Las herramientas autogestivas, el conocimiento de tendencias artísticas globales aprendidos en la licenciatura aunado al acceso infinito a la información que provee el internet, les brinda a estos jóvenes egresados una gran ventaja sobre la generación que los precedió, lo cual deja quizás entrever un futuro prometedor para el campo dancístico mexicalense. Será interesante sopesar, en años venideros, la influencia de estas medidas educativas en el campo de la danza y del arte en general, en la ciudad.

## **6. La llegada del capital contemporáneo de la danza**

Carmen Bojórquez nació el 9 de diciembre de 1957 en la Ciudad de México. Su formación dancística inició cuando cursaba la secundaria y al mismo tiempo asistía a las clases que se impartían en la Academia de la Danza Mexicana, donde fueron sus maestras Antonia Torres, Josefina Lavallo, Mario Kuri Aldana, Alma Mino y Tulio de la Rosa. Cursó la preparatoria en el Centro de Educación Artística (CEDART) plantel Chapultepec, de donde egresó como Instructora de Danza Contemporánea en 1980. Desde un año antes, Carmen ya se desempeñaba como maestra, en la secundaria del CEDART Churubusco: “yo tenía mucho pánico escénico, no me gustaba salir al escenario a bailar, entonces desde un principio me tiré a dar clases”. Además, Carmen tenía un trabajo en el Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica (Conalep), como promotora cultural. (Carmen Bojórquez, comunicación vía Skype, 14 de diciembre de 2014)

Su llegada a Mexicali, como ella misma lo dice, fue por casualidad, ya que se lanzó a tomar un curso que, en julio de 1980, impartieron en la CCM de la ciudad las maestras Lila López y Athenea Baker. Carmen recuerda la impresión que le causaba observar



por la ventana del salón de danza de CCM, la línea divisoria entre México y Estados Unidos, que se encuentra básicamente al cruzar la calle, o el efecto de atemporalidad que la prolongación de la luz del día, hasta entrada la noche, le provocaba.

Yo decía: “¡Qué buenas maestras!, hemos hecho muchísimo y casi no ha pasado el tiempo”, porque la luminosidad que yo veía en la ventana, según mi relación de sol-tiempo, el tiempo no había pasado y habíamos hecho muchas cosas. Luego ya cuando me decían la hora ¿Cómo que son las 8 de la noche? No entendía eso de que a las 8:00pm podía haber tanto sol. (*Ídem*)

Durante su estancia conoció a Lorenza de Vildósola y a Margot Jaramillo, quien era la subdirectora de CCM en ese momento. Ellas le ofrecieron quedarse como maestra de danza, debido a que la entonces maestra Beatriz Cecilia estaba por partir a Los Ángeles, para dedicarse a su carrera como bailarina de jazz. En un principio Carmen no aceptó la oferta y se regresó a la ciudad de México cuando terminó el curso; sin embargo, se cuestionó su decisión y al poco tiempo llamó a Margot Jaramillo.

Le dije, “Si la oferta sigue en pie me voy este semestre, de septiembre a diciembre, mientras consigues a otra maestra”. Según yo, me iba por un semestre y se hicieron 28 años. Había regresado al DF en agosto y en septiembre ya estaba en Mexicali, recuerdo que iba a empezar el festival de Octubre Internacional. (*Ídem*)

Cuando Carmen Bojórquez llegó a Mexicali en 1980, la ciudad era espacio vacío en materia de danza contemporánea. Ella misma lo menciona en la entrevista concedida a Daniel Serrano, para su libro *A razón de la nostalgia*:

Cuando yo llegué no había clases de danza contemporánea en ningún lado. Había jazz y ballet, pero un ballet de bajo nivel. En el sector público, pues que yo supiera nada más la Casa de la Cultura y eran clases de jazz lo que se daba. Beatriz Cecilia, que era la maestra que yo sustituí, era bailarina y maestra de jazz y trabaja incluso profesionalmente con compañías de Estados Unidos. Ballet había dado una maestra que ya no conocí. Le había dado sus primeras clases a gente como Martha Márquez Merino. (Serrano, 2006:84)

Ya instalada en la ciudad, Carmen descubrió el valor de la independencia a los 22 años. Cuando se hizo evidente que se quedaría en la ciudad más que un semestre, solicitó su traslado al Conalep ubicado en el Ejido Puebla, del municipio de Mexicali.

Ahí daba clases de teatro, teníamos un grupo, montábamos pastorelas y cosas así con la gente que estudiaba carreras técnicas, en aire acondicionado por ejemplo. Ahí conocí por primera vez a “cholos”; empezamos a hacer un diccionario cholo-español porque yo no les entendía a mis alumnos, así que les dije, “A ver, vamos a hacer un diccionario y nos vamos entendiendo”. Y empezamos, hicimos como ciento y tantas palabras. Aprendí que calcas son zapatos y tramos pantalones. Ahí conocí también a Rubén Amavizca<sup>15</sup>, que era un actor de ese tiempo en Mexicali; ahora vive en Los Ángeles y tiene un teatro. (Carmen Bojórquez, comunicación vía Skype, 14 de diciembre de 2014)

---

<sup>15</sup> Rubén Amavizca es un actor, director y dramaturgo, nacido en Mexicali, B.C. Desde 1993 es director artístico del grupo de Teatro Sinergia y del Teatro Frida Kahlo en Los Ángeles. <http://www.imdb.com/name/nm1379138/>

Así, su labor docente combinaba la CCM con su trabajo en el Conalep del Ejido Puebla. De acuerdo con el testimonio de algunos de sus alumnos en la CCM, Carmen Bojórquez buscaba inculcar en sus jóvenes estudiantes el conocimiento y respeto por la disciplina dancística brindándoles una formación integral, que incluyera también aspectos teóricos sobre la danza. Esto queda denotado al observar el compilado de textos organizado para sus alumnos. El libro, empastado quizás de forma casera, presenta en la portada una ilustración al estilo de Raúl Gamboa<sup>16</sup>, en la que se lee: “Danza y Movimiento, FORO 7”, nombre del grupo que había formado con sus siete alumnos más destacados. El compilado está compuesto por textos cortos sobre terminología general de la danza, textos sobre la técnica de “coreografía colectiva” desarrollada por Waldeen, que incluyen aspectos como el diseño espacial y la dinámica del movimiento, así como fragmentos del texto de Adolfo Salazar *La danza y el ballet* y una conferencia sobre danza impartida por Waldeen en el Palacio de Minería, en 1980.

Durante los tres años que permanecieron en la CCM, Carmen y sus estudiantes trabajaron arduamente para adquirir la colocación corporal, fuerza y elasticidad exigidas por la danza, pero también se daban el tiempo de montar coreografías cortas, como lo atestigua el programa de mano de la función del Taller de Danza Moderna de la Casa de la Cultura, en el Teatro de la Ciudad de Ensenada B.C., fechado con pluma en 1982, que agrupa piezas interpretadas con la música de Blas Galindo (*Sones de mariachi*, 1982); Alfredo Zitarrosa (*Mi país*, 1982); Francis Lai (*Bilitis*, 1982), Jean Pierre Rampal y Claude Bolling (*Suite para piano y flauta*, 1982); y el grupo Sanampay (*Libertad*, 1982).

Los bailarines eran José Manuel Martínez (Manuel Torres), María Elena Romero, Martha Mirna Merino, Dale Llynn León, Eunice Hidalgo, Verónica Gaytán, María de Jesús Reynoso y Carmen Bojórquez, que participaba en la variación final de la *Suite*

---

<sup>16</sup> Raúl Gamboa (n. 5 de marzo de 1914-m. 14 de marzo de 2006). Fue un pintor, ilustrador y promotor cultural mexicano. Fundador y director durante muchos años del Instituto Potosino de Bellas Artes; fue el responsable de ilustrar, con su estilo particular, gran parte de los primeros carteles del Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, ahora, Lila López.

*para piano y flauta* mencionada. Salvo *Libertad* y *Bilitis* que aparecen con el crédito de coreografía colectiva, todas las demás piezas son de la autoría de Carmen Bojórquez.

La elección musical de estas primeras piezas coreográficas nos habla de una joven Carmen, despierta, rebelde, sensible y emprendedora, que a los 22 años se encontraba en una ciudad nueva, coordinando el área de danza de una Casa de la Cultura y a cargo de un taller de adolescentes que se presentaba ya por el corredor de teatros de las ciudades de Baja California, Tijuana, Tecate, Ensenada.

Manuel Torres recuerda:

Hacíamos coreografías que montaba Carmen, a nuestro nivel. En ese tiempo estaba en su época de protesta y bailábamos con música de Los Folkloristas, también una que se llamaba *Mi país*, los *Sones de mariachi* de Blas Galindo; muy dramático. También montaba otras cosas con música de Tijuana Brass; era música que Carmen escuchaba. Ella nos hablaba mucho de teoría, o sea no era nada más entrenamiento técnico, también nos hablaba de historia de la danza, de sus maestras, de Waldeen, de Guillermina (Bravo), Amalia Hernández, Josefina Lavalle, nos hablaba del cuerpo y el espacio, de la composición, hacíamos improvisación. Más tarde empezó a cambiar la clase y enfocarse más al Graham, porque tuvimos contacto directo con el Ballet Nacional. Para ese momento ya estábamos en la uni. (Manuel Torres, comunicación personal, 17 de septiembre de 2014)

## **Fundación de Paralelo 32**

En 1983, después de tres años de labor docente en la CCM y con el Teatro Universitario de Mexicali (TUM) recién inaugurado, Carmen decidió proponerle a Hugo Abel Castro Bojórquez –sin relación en los apellidos-, en ese entonces director de Extensión Universitaria, que, además de pantomima y danza folclórica; se impartieran también en el nuevo salón del TUM, clases de danza contemporánea. Carmen fue invitada por autoridades universitarias, para audicionar con su grupo de bailarines y pasar a formar parte de los talleres culturales de la Universidad Autónoma de Baja California. La audición se realizó con éxito y bajo su dirección se fundó, durante la rectoría de Rubén Castro Bojórquez (hermano del ya mencionado Hugo Abel), el Taller de Danza Contemporánea de la UABC. Más adelante agregarían el calificativo “universitario” al nombre del Taller.

Debido a que uno de los objetivos de esa administración universitaria era consolidar una oferta de aprendizaje artístico y el desarrollo cultural de los estudiantes universitarios, se convocó a la comunidad estudiantil a realizar audiciones para integrar el Taller.

Carmen tuvo que sortear una primera petición de las autoridades para que el Taller se integrara exclusivamente con universitarios, sobre los fundamentos de que el tiempo requerido para lograr la formación dancística mínima para pisar el foro de manera digna no podría completarse en menos de un año. Se necesitaba gente con una formación previa si querían inmediatamente hacer presentaciones públicas. Además, Carmen lo sabía, la población estudiantil sería fluctuante, muchos quizás no le darían la importancia ni tendrían la voluntad y disciplina que requiere el entrenamiento físico diario.

En 1983, tres de los siete integrantes de Foro 7, Manuel Torres, Verónica Gaytán y Martha Márquez, con Carmen Bojórquez a la cabeza, dijeron adiós a la CCM y se aprestaron a ocupar el nuevo salón de danza, en el segundo piso del Teatro

Universitario, campus Mexicali. Eunice Hidalgo tuvo que esperar un año más para integrarse, ya que debido a su corta edad (12 años) no podía pasar como universitaria y desentonaba con la imagen que se buscaba dar al público.

A los integrantes originales de Foro 7 se sumaron en ese primer taller algunos estudiantes universitarios entre los que estaban Clelia Terán, Mónica Ainsle, Nora Gómez, Alma León, Claudia Santa Cruz, Rogelio Villanueva y Jaime Abad. (Polkinhorn, Trujillo y Reyes, 1994:38) Con solo unos meses de formación, el TDC/UABC presentó su primer programa *Ritmo, danza y movimiento*,<sup>17</sup> integrado por algunos trabajos que el grupo había presentado previamente como *Sones de mariachi* y *Mi país* y algunas creaciones nuevas como *Secuencia* (1983), de Carmen Bojórquez.

En ese tiempo formaban parte del grupo Verónica Gaytán, Manuel Torres, Martha Márquez y un grupo de mujeres de “sociedad” entre las que estaban Mónica Ainsle y Eugenia Flores Elourdy. El grupo se fue depurando a medida que la exigencia fue aumentando y empezó el verdadero rigor del entrenamiento, y se quedó un grupo que en realidad sí quería bailar y estaba dispuesta a sacrificar cosas para estar ahí. (Eunice Hidalgo, comunicación personal, 14 de junio de 2013)

Los primeros diez años de trabajo dentro de la UABC, se centraron en continuar el quehacer iniciado desde Foro 7: lograr el dominio del lenguaje técnico de la danza. Carmen utilizaba en sus clases elementos de distintas técnicas, mayormente la técnica Graham y el ballet, pero también recurría al juego creativo y la improvisación. En 1984 el TCD/UABC presentó el programa *Hiperprismas*, que estaba conformado por las piezas *Divertimento para tres infantas*, con música de J.S. Bach; *Tango I, II, y III*, con la música de la Camerata Punta del Este; *Kodo*, música de Tambores ceremoniales de

---

<sup>17</sup> Dicho programa se menciona bajo el nombre *Danza, espacio y ritmo*, en el libro *En tiempos de Danza* (Bojórquez, Trujillo, 2003)

Japón; *Mercado*, con música de Chuck Mangione y *Densidad 21.5* e *Hiperprismas*, ambas con la música de Edgar Varese. Todas las coreografías son atribuidas a Carmen Bojórquez y fueron creadas entre 1983 y 1984.

Su talento como gestora empezó a desarrollarse a la par de su actividad como docente y directora. En 1983 entabló contacto con el Ballet Nacional de México (BNM) y ese año, Manuel Torres, Verónica Gaytán y Martha Márquez asistieron a un curso de verano en San Luis Potosí, impartido por Miguel Ángel Añorve. Al año siguiente (1984) partieron al DF, ya acompañados por Eunice Hidalgo, al curso de dos meses que impartía el BNM durante el verano. De palabra, Carmen hizo un trato con Guillermina Bravo para asumir la técnica Graham como disciplina formativa. A partir de ese momento, el grupo se concentró en esa técnica y en lugar de desplazar al grupo al DF Carmen decidió invitar a los maestros a impartir cursos a Mexicali. Las visitas de los maestros de BNM a la ciudad serían relativamente regulares; las enseñanzas de Juan Caudillo, Victoria Camero, Jaime Blanc y Verónica Gaxiola fueron muy significativas para la formación técnica del grupo. El montaje de la pieza *Locas de mayo* (1985) de Carmen Bojórquez, acerca de las madres de los desaparecidos argentinos que se manifestaban en la Plaza de Mayo, fue creado a partir de un lenguaje “cien por ciento Graham, todo el vocabulario era de esa técnica, ‘tilts’, caídas en cuarta posición, las ‘plegarias’”<sup>18</sup>. (Verónica Gaytán, comunicación personal, agosto de 2014)

El encuentro con bailarines profesionales fue decisivo para la construcción de un imaginario colectivo y de un *habitus* en los jóvenes bailarines. Durante esas inmersiones de aprendizaje pudieron observar el compromiso y la dedicación que requiere el arte dancístico, además de que les permitió contextualizarse en medio de bailarines profesionales de toda la República.

Fue nuestro primer encuentro con la danza profesional mexicana, a niveles muy altos...nosotros como mexicalenses, éramos los súper amateurs de todos los que

---

<sup>18</sup> Los ‘tilts’ y las ‘plegarias’ son ejercicios fundamentales del vocabulario de la técnica de Martha Graham.

estaban ahí, la mayoría iba de escuelas reconocidas, Xalapa, Aguascalientes...nosotros éramos los más chicos, todos los demás eran más grandes y ya bailaban, pero fuimos muy bien acogidos y muy bien recibidos y apoyados por todos y por los integrantes de Ballet Nacional, primero Jaime (Blanc) y Orlando (Scheker) que eran con los que más teníamos contacto como alumnos. (Manuel Torres, comunicación personal, 17 de septiembre de 2014)

La decisión de convertirse en profesionales de la danza se afianzó en ellos y se avocaron incansablemente a lograr su objetivo, se generó una necesidad por seguir perfeccionando su técnica y su interpretación. Ese proyecto de colaboración con el BNM continuó un par de años, pero no se consolidó, como quizás hubiera sido la intención de Guillermina Bravo, en una sede que adoptaría al BNM como su tutor y la técnica Graham como su eje de formación.

Durante los 25 años de vida activa de Paralelo 32, el grupo atravesó por distintas etapas, las cuales pueden ser identificadas a partir de los métodos de creación utilizados y la producción artística que el grupo generó. De manera general, la obra del grupo se constituyó por dos modalidades: 1) creaciones realizadas en el interior de la compañía y 2) creaciones realizadas por coreógrafos invitados.

En el interior del grupo, la mayor parte de las obras montadas entre 1983 y 1991 fueron piezas cortas realizadas por Carmen Bojórquez, algunas veces en colaboración con la maestra Norma Bocanegra. Para finales de los ochenta y principios de los noventa, se puede ver un dejo de la segunda modalidad de trabajo, con las aportaciones coreográficas Rubén Ponce y Saúl Maya, así como de los bailarines Manuel Torres, Verónica Gaytán y Eunice Hidalgo ocasionalmente, pero es a partir de 1994 que la modalidad del coreógrafo invitado se convirtió en una constante.



Desde 1984, Carmen hizo mancuerna con la maestra Norma Bocanegra, quien se encargó de la instrucción musical de los bailarines; clases de solfeo y rítmica se incorporan a su entrenamiento. Además, la maestra Bocanegra participó cada vez más activamente, junto con Bojórquez en la creación coreográfica. La visión del mundo de estas dos mujeres se fundió en piezas como *Bajo la luna bailamos un vals* (1986) con música de Philip Glass y Tangerine Dream; *Vía cerrada* (1987) con la música de Jazz Fusion, Silvestre Revueltas, Philip Glass, Naná Vasconcelos y los Leones de la Sierra de Xichú; *Los tiempos están cambiando* (1988), una obra con música rock-pop, *Me dan tanta pero tanta ternura* (1989) música de Robert Schumann y, *Para dos encuentros* (1992), creada con la música de Paul Sullivan. Estas propuestas reflejan los intereses creativos de ambas mujeres y la influencia musical de Bocanegra.

Norma nos enseñó mucho de música al principio, de la rítmica y la métrica, si alguien conoció de cerca a P32 se acordará que éramos súper buenos para contar la música, eso nos lo enseñó Norma. Todos los días teníamos media hora, tirados en el piso en círculo con copias de partituras, y a contar la música con palmas y con voz, con los pies. Diario durante meses... ese fue un reto muy padre. Ella también tenía ideas creativas, la coreografía de *Vía cerrada* fue idea suya (trataba de tres mujeres del sur que murieron en el desierto tratando de cruzar a Estados Unidos) esa coreografía fue muy bien aceptada por la gente que nos seguía en ese entonces y fue idea de Norma. (Eunice Hidalgo, comunicación personal, 14 de junio de 2013)

Esta colaboración permeó todo el trabajo creativo del grupo durante ese periodo (1984-1990), Bocanegra aportó ideas creativas, acervo musical y conceptual, visión estética, estructura y también afianzó la disciplina.

Empezamos a trabajar distinto. Antes, primero poníamos el movimiento y luego ya poníamos la música; ya con ellos (Norma Bocanegra y su esposo Sergio Gómez Montero) empezamos a trabajar sobre la música. Ellos tienen una biblioteca y una discografía que no dabas crédito, entonces yo sugería un tema y empezábamos a buscar la música, y después Norma me ponía a contar la música. Yo aprendí mucho de Norma...indudablemente. (Carmen Bojórquez, comunicación telefónica, 14 de diciembre de 2014)

En 1985 el TDC/UABC presentó el programa *Imaginaciones* en el Teatro Universitario de Mexicali. La función se inició con lo que supone una intención didáctica de relacionar al público con la estructura de una clase de danza contemporánea: *Calentamiento. Modelo básico de clase técnica*. Le siguieron las piezas ya presentadas en 1984 *Divertimento para tres infantas*, *Density 21.5* e *Hiperprismas*; y continuaron con los estrenos de 1985: *En movimiento*, con música de Stravinski; *En familia*, con música de Jean Pierre Jarre; *Después*, música de Alejandro Marcello; y *Locas de mayo*, con música de Beethoven. A los intérpretes ya mencionados se agregan Anagelly y Ana Karina Meza, como egresadas del tercer nivel del área de danza de la UABC, en su primera presentación con el Taller. Además, en el programa de mano de esta presentación, se expresa un agradecimiento a la maestra de música del Taller, Norma Bocanegra, por su colaboración y apoyo.<sup>19</sup> El crédito de las coreografías le pertenece a Carmen Bojórquez.

También en 1986, se integró al grupo como maestro y coreógrafo el bailarín mexicano Rubén Ponce, quien fue miembro, alrededor de 1976, del Grupo Integración, de la Universidad de Guadalajara, que dirigía el maestro Onésimo González. En 1980 se mudó al DF y fue parte de la Compañía Nacional de Danza, el Forion Ensemble, el Taller Coreográfico de la UNAM y el Ballet Teatro del Espacio. En 1985 inició lo que él considera “una gran aventura”, que lo llevó hasta Tijuana en busca de Jorge

---

<sup>19</sup> Programa de mano de la función *Imaginaciones*, del Taller de Danza Contemporánea de la UABC. Teatro Universitario de Mexicali, 1985. Proporcionado por E. Hidalgo

Domínguez. A través de la actriz mexicalense Nora Granados, Rubén hizo contacto con Carmen Bojórquez, quien lo invitó a trabajar con su grupo. (Rubén Ponce, comunicación escrita, enero de 2015)

Rubén realizó varias piezas para el grupo, entre las que se encuentran *Sobre el lomo del leopardo* (1986), con la música de David Byrne y Brian Eno; *Sinfonía desconcertante* (1986), música de W. A. Mozart y J.F. Fasch, y *Espiral, espiral que el demoño va a pasar* (1987), con música de Laurie Anderson y Peter Gabriel, pieza que en el programa de mano de su estreno<sup>20</sup> aparece dedicada a los bailarines Jorge Domínguez y Lidya Romero. Formado en técnica de ballet y danza contemporánea, las clases de Rubén Ponce ayudaron a cimentar el perfeccionamiento técnico al que aspiraban Carmen y sus bailarines. Ponce tiene además el mérito de haber bautizado al grupo con el nombre con que se darían a conocer.

Fue cuando íbamos a bailar al Festival José Limón por primera vez. En ese tiempo el grupo se llamaba Taller Universitario de Danza Contemporánea. Rubén Ponce, bailarín y coreógrafo que en ese tiempo había estado colaborando con Jorge Domínguez en Tijuana y por azares del destino había caído a Mexicali nos dijo: “¡Pero eso no es un nombre! Es una descripción, pero no es un nombre”. Entonces yo les dije, “Bueno, ok, vamos a ponerle un nombre, de tarea mañana todos vengan con una sugerencia para nombre”. Él se fue a la biblioteca de la UABC y no sé qué se le ocurrió y buscó en qué paralelo estaba Mexicali. Al día siguiente todos llegaron con sus nombre, ya sabes puros nombres típicos, así que cuando Rubén propuso Paralelo 32, todos votamos por él. (Carmen Bojórquez, comunicación telefónica, agosto de 2012)

---

<sup>20</sup> Programa de mano de la función *Vía Cerrada*, del grupo de danza Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 1987. Proporcionado por E. Hidalgo.



Fotografía: Carmen Bojórquez, de su archivo digital personal. Culiacán, Sinaloa. Circa 1987.

Tal bautizo tuvo un efecto mayor que un simple cambio de nombre; les dio a los bailarines una identidad, ya no eran un simple taller, sino que podían asumirse como una compañía de danza contemporánea universitaria, en busca de figurar en el gremio nacional. La presentación dentro del II Festival Internacional de Danza Contemporánea José Limón en Culiacán en 1987 le ganó al grupo la admiración del público y de algunas personalidades del gremio, quienes se sorprendieron por la entrega con que los jóvenes bailarines interpretaban sus danzas.

El estreno en 1987 del programa *Vía cerrada*, integrado por la pieza *Espiral, espiral que el demoño va a pasar* de Rubén y *Vía cerrada* creada por la dupla Bojórquez/Bocanegra, marcó una transición en la producción del grupo: se pasó del pequeño formato –piezas de 5 a 12 minutos- al mediano formato, con piezas de más de 20 minutos de duración. El tema de *Vía cerrada* se centraba en la tragedia de las tres hermanas Olivares Ortiz, quienes, de acuerdo con el programa de mano, perdieron la vida el 3 de septiembre de 1985, tras haber cruzado la frontera México-

Estados Unidos de manera ilegal. Bailaron en este programa Verónica Gaytán, Eunice Hidalgo, Ana Karina Meza, Anagelly Meza, el mimo Arturo Robles y Manuel Torres.<sup>21</sup>

Si bien desde programas anteriores Norma Bocanegra aparece mencionada bajo el crédito de “asistente general”, en este programa comparte el crédito de la coreografía con Carmen Bojórquez, y su crédito de “asistente general” asciende a “asistente de dirección”. La década de los ochenta, cierra con el grupo haciéndose acreedor al Premio Estatal de la Juventud de Baja California (1988)<sup>22</sup> en el área de danza, la labor comenzó a dar frutos.



Eunice Hidalgo y Verónica Gaytán en *Espiral, espiral que el demoño va a pasar* de Rubén Ponce. Fotografía: Roberto Aguilar, Mexicali, B.C., circa 1988

---

<sup>21</sup> *Ídem*

<sup>22</sup> Programa de mano de la función *Retrospectiva*, texto introductorio. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 1995. Archivo personal.

Con el fin de organizar la enseñanza de la danza contemporánea dentro de los cursos culturales en la UABC, y de impulsar la formación de jóvenes que pudieran integrarse al Taller, se creó un sistema de niveles impartidos semestralmente durante tres años, al final de los cuales era posible ingresar al pre-taller y después al Taller Universitario de Danza Contemporánea.

Del núcleo de bailarines que inicialmente se mudó a la UABC se mantuvieron firmes hasta 1990 tres de sus integrantes, Verónica Gaytán, Eunice Hidalgo y Manuel Torres. Martha Márquez había dejado el grupo en algún momento entre 1986 y 1987, aunque regresó por un tiempo breve entre 1989 y 1990. A estos tres integrantes base se sumaron algunas egresadas de los cursos que se impartían en la universidad, entre las que destacaron Anagelly y Ana Karina Meza (1985-1987), Ana Andrade (1985-1989), María de Jesús Ojeda (¿?), Andrea Barajas (1988-1995), Norma y Edith Pimentel (1988-1992) y Esperanza Ángeles (1989- 1998). El mimo mexicalense Arturo Robles (¿?) también colaboró con el grupo durante un tiempo y aportó a los jóvenes bailarines conocimiento sobre la disciplina que maneja.

Los integrantes universitarios iban y venían; por las filas del Taller, después Paralelo 32, pasó al menos una decena de estudiantes que durante un tiempo de su vida adoptó la danza como una actividad recreativa, pero que desafortunadamente no llegó a trascender más allá. Llegados los exámenes, el día de graduación o de matrimonio, desertaban del grupo. Sin embargo, la persistencia de Eunice, Manuel y Verónica, ahora acompañados de Andrea Barajas y Esperanza Ángeles, se mantenía firme.

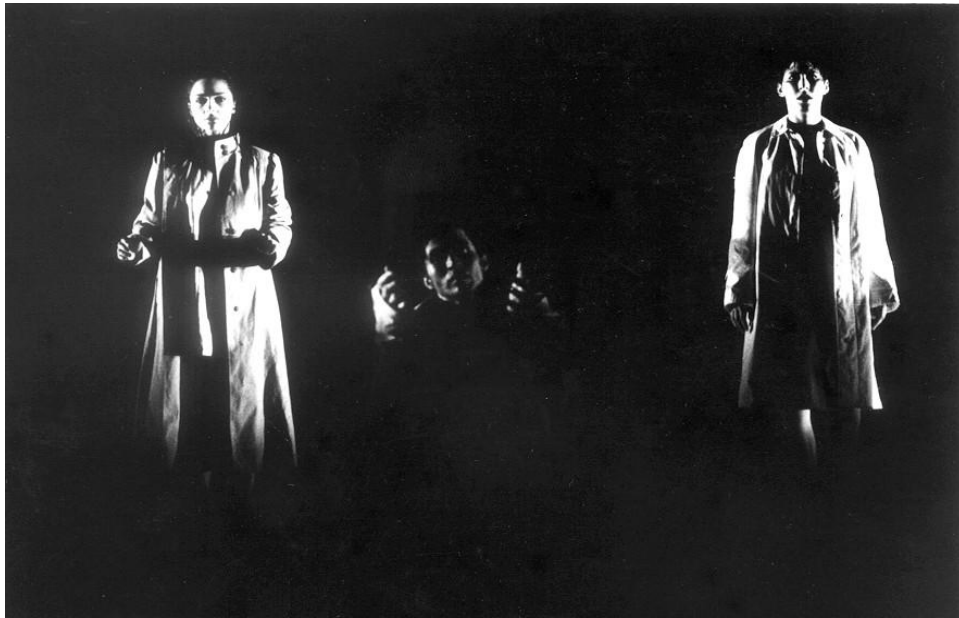
En 1988 Paralelo 32 estrenó la obra en seis cuadros *Los tiempos están cambiando*. La coreografía, vestida con los telones realizados por el pintor Carlos Coronado Ortega, es un recorrido por la música de varias figuras de la contracultura musical sesentera. Los cuadros, homónimos de las canciones, fueron: 1. *Los tiempos están cambiando* de Bob Dylan, cor. Norma Bocanegra; 2. *Enciende mi fuego* de Los Doors, cor. Colectiva; 3. *Campos de fresas para siempre* de Los Beatles; 4. *Pasemos la noche juntos* de Los Rolling Stones cor. N. Bocanegra/C. Bojórquez; 5. *Noche de blanco satín*, cor. Carmen

Bojórquez y 6. *Nacido para ser salvaje* de Stephen Wolf, cor. Manuel Torres. Los bailarines fueron Eunice Hidalgo, Manuel Torres, Verónica Gaytán, Ana Andrade, Esperanza Ángeles, Norma y Edith Pimentel, Andrea Barajas y Carolina Álvarez. La pieza se presentó junto con *Vía cerrada* (1987) en el IX Festival Nacional de Danza Contemporánea en San Luis Potosí el 11 de julio de 1988 y en el XXXV Aniversario de la Academia de Danza Uni-Son, en el Teatro Emiliana de Zubeldía de Hermosillo Sonora, el 13 de marzo de 1989.

En verano de 1989 el grupo invitó a Arturo Garrido, director de Barro Rojo, a impartir un curso de técnica de danza contemporánea, y un poco después a Saúl Maya, en ese tiempo bailarín de Utopía Danza Teatro, y futuro bailarín de Antares. Maya se dedicó a crear *Hacia la infancia voy. Cartas clandestinas a Yamina del Real* y generó un proceso creativo a partir de la escritura donde instó a los bailarines a reflexionar sobre sus propios recuerdos de la infancia así como a analizar una serie de escritos, presuntamente de la autoría del mismo Maya. La actriz Rosa Amelia Martínez (1956-2009), integrante del grupo de teatro universitario Mexicali a Secas, dirigido por Ángel Norzagaray, participó en el montaje y apoyó con el proceso creativo realizando el “levantamiento tonal” de los textos para su comprensión y análisis. El proceso resultó una delicia para los bailarines: “Saúl nos tenía embelesados con todo el proceso, a todos, nos compenetró con la creación, era muy anecdótica la pieza, más que muy técnico, era muy teatral, muy al estilo de Utopía en ese sentido de imágenes”. (Verónica Gaytán, comunicación personal, agosto de 2014)

El programa *Entre líneas* de 1989 incluye las coreografías *El primero* (1989), de Carmen Bojórquez con música del Modern Jazz Quartet; *Lo que fue de dos y el tercero por teléfono* (1989) de Saúl Maya y Manuel Torres con la música de Pat Metheny; *Motín a bordo* (1986), un remontaje de la pieza de Bojórquez previamente estrenada, *Bajo la luna bailamos un vals* (1986) y *Me dan tanta pero tanta ternura* (1989), ambas creaciones de Bojórquez/Bocanegra, y *Hacia la infancia voy, cartas clandestinas a Yamina del Real* (1989), la pieza de Maya con música de William Ackerman. En la lista de bailarines se menciona a Esperanza Ángeles, Andrea Barajas, Carmen Bojórquez,

Verónica Gaytán, Martha Márquez, Rosa Amelia Martínez, Edith y Norma Pimentel, Saúl Maya y Manuel Torres. La dirección general es atribuida a Carmen, el diseño de Iluminación a Miguel Cetto, sonido y grabaciones a Lucio Andrade; como asistente, Norma Bocanegra y en los diseños, Paralelo 32.



Verónica Gaytán, Manuel Torres, Hildelena Vázquez en *Hacia la infancia voy*, de Saúl Maya. Remontaje, San Luis Potosí, SLP., agosto de 1995. Fotógrafo desconocido.

## 7. Reacomodo y luchas: fortalecimiento de P32

En el año de 1990, tres sucesos marcaron un cese en las actividades del grupo: la partida de Eunice Hidalgo y Manuel Torres al DF para continuar su entrenamiento en las clases del Ballet Teatro del Espacio, compañía a la que habían conocido después de una presentación en Mexicali a finales de los ochenta; la llegada de Patricia Aguilar proveniente del DF y su integración a las filas de la UABC como maestra de danza; y por último, el descanso de tres meses que se tomó Carmen Bojórquez como maestra y directora del grupo. Ese año el grupo se vio obligado a plantearse una pausa, que se anunciaba quizás como una despedida definitiva y presentó el programa *Réquiem*, para cerrar un ciclo de vida que en ese momento parecía haber llegado a su fin.



En el texto introductorio del programa de mano se lee:

Paralelo 32 hace un alto en el camino y les ofrece en este programa, una síntesis de su trabajo realizado a lo largo de siete años. Esto es algo así como una despedida en la que queremos dejar constancia de la invaluable aportación de todos aquellos que durante este tiempo colaboraron alimentando una utopía en común: la construcción de una propuesta dancística comprometida con su entorno. Por ahora, las circunstancias nos llevan a nuevos y diferentes caminos que cada uno de nosotros tendrá que recorrer. Queda entonces la utopía, en manos de las nuevas generaciones que habrán de continuar con nuestra obra en otros tiempos y en más espacios, pero siempre alrededor del...Paralelo 32.<sup>23</sup>

El programa *Réquiem* estuvo integrado por seis coreografías, de las cuales cuatro habían sido estrenadas previamente: *Lo que fue de dos y el tercero por teléfono* (1989) de M. Torres y S. Maya; *Hacia la infancia voy. Cartas clandestinas a Yamina del Real* (1989) de S. Maya; *Espiral, espiral que el demoño va a pasar* (1986) de R. Ponce; *Locas de Mayo* (1985) de C. Bojórquez; y dos estrenos de Ángel Francisco Méndez, *El desierto, lo inherente* (1990) con música de P. Metheny y *Ritual* (1990) con música de Vangelis. Los bailarines que integraron el programa fueron Eunice Hidalgo, Manuel Torres, Andrea Barajas, Verónica Gaytán, Ángel Francisco Méndez y Norma y Edith Pimentel. El crédito de maestros lo compartió Carmen Bojórquez con Francisco Méndez, la producción fue de UABC y como anteriormente, la iluminación de M. Cetto y la grabación y sonido de Lucio Andrade.

En el libro *Cuerpos más allá de las fronteras*, Gabriel Trujillo narra:

---

<sup>23</sup> Programa de mano de la función *Réquiem*, de Paralelo 32, Danza Contemporánea. Teatro Universitario de Mexicali, 1989. Proporcionado por E. Hidalgo.

Para 1990 se llega a un *impasse*. No se sabe a dónde ir, qué más hacer. Es un momento introspectivo, donde lo individual se vuelve prioritario sobre lo grupal. Todos se dan un respiro. Hasta se menciona periódicamente la desaparición de Paralelo 32. Es un periodo de incertidumbre. Carmen Bojórquez toma un descanso por cuatro meses, mientras Saúl Maya de Antares monta para el grupo nuevas coreografías, entre ellas *Hacia la infancia voy* (1990) y Patricia Aguilar sustituye a Carmen en sus clases de danza. El regreso a la brega dancística por parte de Bojórquez y Bocanegra, coincide con el retorno de Manuel y Eunice. Para entonces, Patricia ha fundado el Taller Coreográfico de la UABC y se intenta crear una sola compañía con dos directoras. Tal híbrido fracasa estrepitosamente. (Polkinhorn, Trujillo y Reyes, 1994:40)

Patricia Aguilar llegó a Mexicali proveniente del DF en 1990 y fue invitada por Carmen Bojórquez a dar clases en la Escuela Profesional de Danza (EPD), que Carmen había fundado junto con la maestra mexicalense Lupita Tafoya en 1985. Un poco después de la llegada de Aguilar, Carmen decidió tomar un permiso laboral en la UABC, por lo que le ofreció a la recién llegada asumir el entrenamiento del grupo durante su ausencia.

Yo me tomé muy en serio mi descanso de tres meses y no me aparecí por la universidad. Cuando regresé me llevé la sorpresa de que ya no existía Paralelo, Paty lo había desaparecido y había formado el Taller Coreográfico de la UABC (TCUABC), entonces regresaba yo a darle clases al grupo de Paty. Obviamente fui a hablar con mi jefa Maricela Jacobo, pero la situación era esa. Nunca me imaginé que algo así pudiera pasar, decía yo ¡tantos años! Creí que

cuando yo regresara compartiríamos coreografías o las clases, como había hecho con otros maestros, como con Norma o Rubén, por ejemplo, pero no, fue un “pinochetazo”. (Carmen Bojórquez, comunicación telefónica, 14 de diciembre de 2014)

El intento fallido de integrar un mismo grupo con dos directoras fue difícil para todos, quizás sobre todo para los “paralelos” que ya estaban acostumbrados a una forma de trabajar y habían acumulado saberes dancísticos durante diez años.

Eunice Hidalgo señala:

No lo recuerdo muy bien porque en ese tiempo Manuel y yo nos fuimos a la ciudad de México, entonces yo no estaba cuando Patricia Aguilar llegó a la ciudad, por ahí del 91. Cuando regresamos a finales de año, Paty ya estaba aquí. Regresamos y ya no había Paralelo, sino que era una fusión, supuestamente con dos directoras, que se llevaban muy mal, no sé cómo pensaron que eso podía funcionar. Ya había regresado Carmen, como a recuperar su terreno. Tomábamos clases juntos, unos días las daba Carmen y otros Paty. Era muy pesado. Las dos daban Graham y obviamente yo sentía mejor la forma de enseñar de Carmen, porque ya conocíamos la estructura de la clase.

[...] En algún momento se empezó a hacer un montaje en colectivo que no recuerdo si se terminó o no pero Carmen y Paty comenzaban a pelearse. Diario o casi diario pasaba lo mismo, se peleaban muy feo. Luego de plano ya empezaron a faltar cuando a la otra le tocaba dar clase. La cosa fue que la tensión se hizo muy fuerte porque aunque decidieron compartir el grupo, o más bien, hacer un grupo en común, las dos se quedaron con su mitad, luchando por ella. Esa

fue la guerra que comenzaron, como “a ver quién de las dos puede más”. Entonces fue muy estresante. (Eunice Hidalgo, comunicación personal, 14 de junio de 2013)

Al regreso de Manuel y Eunice, Carmen decidió retomar el proyecto de Paralelo 32 y le propuso a Maricela Jacobo, en ese entonces directora de Actividades Culturales, que coexistieran dos grupos en la UABC, a lo cual Jacobo accedió. La fundación del TCUABC en 1991, tiene implicaciones profundas. Durante casi diez años P32 había sido la única agrupación representativa de la danza contemporánea en la entidad; ahora no solo había otra agrupación, sino que compartían la misma sede. Esto obviamente generó tensiones, lucha por recursos, por espacio.

Si, como lo plantea Bourdieu, para la existencia de un campo es necesaria la lucha por la apropiación de un capital común; la sola presencia de P32 durante la década de los ochenta difícilmente es suficiente para poder hablar de un campo de la danza contemporánea. En ese momento, la disciplina dancística en la ciudad aún no se profesionalizaba y Paralelo 32 como agrupación era parte del campo artístico mexicalense y más precisamente, del campo de los grupos artísticos representativos de la UABC. Como tal, luchaba por posicionamiento y recursos contra los otros grupos representativos (el taller de danza folclórica, los grupos musicales, el taller de teatro, etc.), aunque sostenía indiscutiblemente, el liderazgo como representante de la danza contemporánea, dentro del campo artístico universitario y local.

La emergencia de un campo de la danza contemporánea bajo las condiciones de Bourdieu no puede entonces determinarse sino hasta la conformación de un segundo grupo de danza contemporánea, el TCUABC. Es en ese momento que un verdadero campo dancístico con características propias y luchas de poder específicas, puede perfilarse.

Después del período difícil como grupo “fusionado”, Carmen decidió tomar las riendas del grupo nuevamente y continuar su camino como Paralelo 32. Esto abrió una nueva

etapa para ellos; con la competencia de otra agrupación de por medio, no era posible aflojar las riendas de la disciplina y la producción. En 1991 asistieron a los cursos de verano de la compañía estadounidense Isaacs/McCaleb & Dancers, con sede en San Diego, California.

En 1992, además de la producción que sucedía en el interior del grupo y que incluyó las obras de Carmen Bojórquez y Norma Bocanegra, P32 entró en proceso de montaje con la coreógrafa norteamericana Jean Isaacs. Para esto, el grupo se desplazaba los fines de semana a San Diego, California, y trabajaba con la coreógrafa de manera intensiva. Así surgieron *Human remains* (1992), una pieza de tintes *folk*, con la música de Freeland Barbou que integraba a toda la compañía, y *Elegy* (1992), un dueto de gran belleza técnica e interpretativa con la música de Vivaldi, que fue creado para Eunice Hidalgo y Esperanza Ángeles. El encuentro con esa compañía generó una colaboración continua con la coreógrafa Jean Isaacs que duró hasta finales de los noventa.

El 3 de noviembre de 1992, el grupo estrenó en el Teatro Universitario<sup>24</sup> el programa *Encuentros y desencuentros*, donde se incluyeron las dos piezas de Jean Isaacs mencionadas, *Ritual* (1990), de A.F. Méndez; *Lo que fue de dos...* (1989) de Maya/Torres, y cuatro coreografías de estreno; que según el programa de mano “buscan dar una perspectiva ante los actuales problemas de integración, pero también desintegración de las sociedades de hoy”.<sup>25</sup>

Las cuatro coreografías de estreno eran *Para dos encuentros* de C. Bojórquez y N. Bocanegra con música de Paul Sullivan, y que en el programa de mano aparece “Dedicada a Waldeen y en memoria de Emiliana de Zubeldía, quienes le dieron sentido a su encuentro con México”; *Encuentros repentinos como choques de bolas de billar*, de C. Bojórquez con música de Kit Watkins; *El sueño de Colón* también de C. Bojórquez con un guión de Harry Polkinhorn y la música de Samuel Scheid, J.S.Bach,

<sup>24</sup> Trujillo Muñoz, Gabriel, “Esplendor en el filo de la navaja Paralelo 32. Una danza radical”, en la columna *Contraseña*, *Diario 29*, 15 de noviembre de 1992. Sin datos de la ciudad de la publicación.

<sup>25</sup> Programa de mano de la función *Encuentros y desencuentros*, del Taller de Danza Contemporánea Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 1992. Proporcionado por E. Hidalgo.

W.A. Mozart, Antonio Zazueta, cantos gregorianos; la pieza *La modernidad*, la cual se titulaba originalmente *La "modernidá"*, con música de John Moran, a partir de una idea original de Sergio Gómez Montero, cuyo crédito comparten en ese programa de mano C. Bojórquez y Ricardo Zavala, bailarín de jazz proveniente del DF, quien llegó a Mexicali para quedarse a inicios de los noventa; y su epílogo: *Y ... ¿si Juárez no hubiera muerto?*, con música de Noé Fajardo, que más que una coreografía era un momento, "un danzón libre en el que los bailarines bajaban por el público para subir a bailar al escenario". (Carmen Bojórquez, comunicación escrita, 28 de enero de 2014)

Luego de ver la función, Gabriel Trujillo escribió:

Esta vez, y a pesar de algunas coreografías inacabadas, Paralelo 32 ha roto con los esquemas armónicos de la danza moderna y ha penetrado, con un dominio técnico nunca antes visto por estos lares, a un nivel creativo que habrá de imponer su marca en el resto de los grupos nacionales de danza contemporánea, muchos de los cuales han permanecido repitiendo, acriticamente, las lecciones de la escuela mexicana de danza o intentando convertir su arte en simple teatro mudo. (Trujillo Muñoz, Gabriel en *Contraseña, Diario 29*, 15 de noviembre 1992)

### **1993 diez años, un primer encuentro**

1993 fue un año de importantes logros para P32. Por un lado, el grupo cumplió diez años de existencia y eso para Carmen Bojórquez y sus bailarines fue motivo de gran celebración. Con el propósito de compartir ese festejo con el público aficionado a la danza, Carmen desarrolló un proyecto para organizar un festival de danza que reuniera las propuestas más significativas del país así como las del país vecino. El proyecto recibió el apoyo del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA), en la

categoría de Proyectos y coinversiones culturales y en conjunto con la UABC, se llevó a cabo el Primer Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Con esto, Carmen volvió a ponerse a la cabeza de la promoción dancística contemporánea en la entidad, y con el apoyo de sus bailarines como anfitriones de las compañías, se comenzó a preparar la primera gran fiesta de la danza contemporánea.

Con el festejo en puerta, el grupo trabajó con Adriana Castaños, coreógrafa y directora del grupo Antares, la pieza *Falta de calcio*. Con la maestría coreográfica que la caracteriza, Castaños montó para el grupo una pieza minimalista en el lenguaje de movimiento, pero evocadora y honesta para la que utilizó la música de Wim Mertens. Esta colaboración volvió a alimentar el espíritu creativo de los bailarines.

El 19 de abril de 1993 se inauguró el primer Encuentro Binacional de Danza Contemporánea, en el Teatro Universitario de Mexicali (TUM). P32 abrió el festival con el programa *Sobre Diez* que incluía algunas de las obras ya mencionadas del repertorio del grupo: de Rubén Ponce, *Espiral, espiral que el demoño va a pasar* (1986); de Carmen Bojórquez, *La modernidad* (1992); de Jean Isaacs *Human remains* (1992) y *Elegy* (1992); de Adriana Castaños *Falta de calcio* (1993), y de Carmen Bojórquez *Encuentros repentinos como el choque de pelotas de billar* (1992), con la música de Kit Watkins; pieza elegida para cerrar el programa. Además, el grupo presentó un cuadro que no aparece mencionado en el programa de mano, al que internamente llamaron “El pastelazo”; una coreografía sencilla simulando una fiesta de cumpleaños, donde el mimo Arturo Robles, vestido de cocinero al estilo francés, le presentaba al grupo un pastel gigante por su décimo aniversario. Los bailarines que participaron en el programa de ese Primer Binacional fueron Esperanza Ángeles, Andrea Barajas, Verónica Gaytán, Eunice Hidalgo, Regina Jiménez, Lissethe Lamadrid, Manuel Torres y el mimo Arturo Robles. El programa de mano menciona como asistente de dirección a Manuel Torres, en el vestuario y ensayos a Eunice Hidalgo, como acompañante musical a David Cabrera, en el diseño de iluminación a Miguel Cetto y en la dirección a

Carmen Bojórquez. Tanto Regina Jiménez como Lissethe Lamadrid dejaron el grupo ese mismo año por razones personales.<sup>26</sup>

Por su parte, el TCUABC, con dos años de existencia presentó el programa *Presagio de aguacero*, una coreografía creada por Saúl Maya y Patricia Aguilar, en la que participaron las bailarinas con las que Patricia Aguilar había estado trabajando casi desde la fundación del Taller, Fernanda Gutiérrez, Mónica Navarrete, Michelle Aguilar, Silvia Brambila, Aída Corral, Eli Osuna, Érika Sánchez, Adriana Espinoza, Leonor Santaella, Leticia Aguilar, Emma Retamoza (quien al igual que Eli Osuna migraría después a Paralelo 32) y Blanca Gómez. La iluminación fue de Saúl Maya y la dirección de Patricia Aguilar.

Sobre ese primer Encuentro Binacional, Sergio Gómez Montero escribe en su artículo “Baile en la Frontera Norte”, contenido en el libro *Cuerpos más allá de las fronteras*:

[...] Son múltiples los significados que este evento tiene. En primera instancia, se inscribe en los esfuerzos que hoy los artistas realizan para descentralizar las actividades culturales en nuestro país. Pero sin duda lo más importante es que refleja el crecimiento que ha tenido la práctica de la danza como disciplina artística. “Hacer danza” se ha convertido en una opción que ha entusiasmado a los jóvenes de la localidad lo mismo como practicantes que como espectadores. (Gómez Montero en Polkinhorn, Trujillo y Reyes, 1994: 75)

En ese primer Encuentro participaron compañías nacionales y estadounidenses: Betzi Roe, Gilliland Dance, Isaacs/McCaleb and Dancer’s, UX-Onodanza, Antares, Contempodanza, Pilar Medina, Danz-alkimia y Ballet de Cámara de la Frontera (de Tijuana B.C), el Taller Coreográfico de Ensenada, el Taller Coreográfico UABC y por

---

<sup>26</sup> Programa de mano de la función en el I Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32. Teatro Universitario de Mexicali, 19 de abril de 1993. Archivo personal.



supuesto, los anfitriones y razón del festejo, Paralelo 32. Además de las funciones, se contó con una serie de cursos y conferencias: la bailarina mexicana Victoria Camero impartió técnica Graham; Lennon Peachlum miembro del Nike Hip Hop Team en Los Ángeles, Ca., dio clases de hip hop; las bailarinas Terry Wilson, Betzi Roe, Stephanie Gilliland impartieron técnica de danza contemporánea y también se contó con las enseñanzas técnicas de Bill Cratty, quien fue bailarín de la Compañía José Limón y montó coreografía para prestigiosas compañías como el Ballet Rambert y la Hubbard Street Dance Company. La presencia de los conferencistas César Delgado, Patricia Cardona y Gabriel Trujillo apuntó al aspecto académico y teórico del festival, lo que resaltó el interés por mostrar varios aspectos de la disciplina.

La trascendencia del I Encuentro Binacional de Danza Contemporánea puede verse hoy en retrospectiva. Un festival que en el transcurso de veintitrés años pasó de ser binacional a ser internacional, que ha sido anfitrión de las compañías más relevantes del país y excelentes compañías de países como Sudáfrica, Francia, Finlandia, Suiza, Suecia, Corea, Canadá y España por nombrar algunos. Además, el Encuentro ha promovido el desarrollo del campo a través de la oferta de cursos, conferencias y talleres. Una gran cantidad de artistas han compartido sus conocimientos con el gremio dancístico local; escritores, críticos, fotógrafos, videoastas, documentalistas, maestros de técnica de danza, músicos especializados, coreógrafos. El Encuentro es precursor de este tipo de eventos en la entidad, el hermano mayor de los festivales de danza que integran hoy el corredor de Baja California, la Muestra Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito en Tijuana y el Festival Internacional de Danza Contemporánea Espuma Cuántica en Ensenada, festivales que junto con Un Desierto para la Danza en Sonora y el veterano Festival Internacional de Danza José Limón en Sinaloa, integran la Red Noroeste de Festivales de Danza de México; un modelo de colaboración interinstitucional que posibilita la visibilidad de grupos dancísticos en la región noroeste, a través del tránsito por los cinco festivales que la componen. El modelo y trabajo de la Red es relevante en cuanto a que permite la exposición de obra dancística a un público alejado del centro del país, y también en cuanto a que brinda a

los grupos nacionales la ocasión de hacer una gira por el noroeste, cosa que podría resultar muy difícil para los grupos en otras condiciones.

Sin duda alguna, el Encuentro ha sido un gran detonador en la formación de públicos de danza y en el desarrollo del campo, ya que ha brindado un espacio para la apreciación y la reflexión acerca del fenómeno dancístico; su primera emisión en abril de 1993 es un hito en la historia de la danza local. En el verano, todavía como parte de su celebración de cumpleaños, Paralelo 32 realizó una gira que incluyó las ciudades de Mérida, Yuc.; México, DF; San Luis Potosí y Cd. Valles, S.L.P.; Zacatecas, Zac., y Aguascalientes, Ags.<sup>27</sup>

Yo me integré a Paralelo 32 un año después, en 1994. En ese tiempo vivía en DF, pero regresé a Mexicali durante el periodo decembrino de 1993 y me acerqué al salón de danza del teatro universitario para ver la posibilidad de tomar clases durante las vacaciones. Ya conocía a Manuel Torres porque había sido mi maestro de jazz en cursos culturales. Además, durante su estancia en el DF, Eunice y Manuel se alojaron durante algunos meses en mi departamento. Cuando llegué al salón, Paralelo 32 estaba ensayando *Falta de calcio* de Adriana Castaños. Recuerdo que me quedé viendo el ensayo muy atentamente. Me conmovieron mucho, la pieza me pareció muy hermosa. Al terminar el ensayo Carmen me preguntó “de qué la giraba”, le dije que bailaba jazz en el DF. Me dijo “Necesito alguien que supla a Esperanza (Ángeles) en unas funciones con esta pieza la semana que entra... ¿te avientas el torito?” No lo pensé dos veces. Comencé a ensayar al otro día y a la semana siguiente salíamos para Riverside, California, al IV Festival Dancer’s for Life, un evento organizado para generar conciencia acerca de los desgarradores efectos del VIH-SIDA. Después de la función, Carmen solo me dijo: -¡Eres de fiar eh!-. Mi estancia “temporal” con el grupo duró 7 años; terminó en 2001, cuando me fui a Canadá a realizar estudios de licenciatura en danza. En marzo de ese año el grupo presentó en el South West American Collage Dance Festival en Albuquerque, Nuevo México, la pieza de Castaños.

---

<sup>27</sup> Programa de mano de la función en el II Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32. Teatro Universitario de Mexicali, 14 de abril de 1994. Archivo personal.

Ese 1994 Carmen invitó a Raúl Parrao para trabajar con la agrupación su nuevo montaje y durante el lapso de cinco días montó *De este a oeste X...para recrearme en las grandes extensiones de Z*, una pieza de cincuenta minutos, que marcó el debut del grupo en el formato de piezas de larga duración. Parrao llegó junto con Alicia Sánchez, que fungía como su asistente y ensayadora. La coreografía es una especie de viaje, alucinado por un personaje en impermeable y botas militares que deambula perdido en su propia obscuridad por el escenario, con una mochila de espalda y una linterna temblorosa en mano. Todos los personajes que aparecen en el escenario son él mismo y son otro, su imagen se repite frente a sus ojos como un “loop”,<sup>28</sup> sus otros yo cruzan el escenario en diagonal, siempre ocupados, siempre de un lado a otro, gesticulando, en la prisa inconsciente del que no aprecia el momento, del que avanza hacia ninguna parte. De pronto todos son otro personaje, una mujer pelirroja que lo seduce con sus gestos promisorios o un hombrecillo nervioso. Los bailarines cambian de vestuario y de pelucas y se transforman en el personaje masculino o en el femenino, para transitar el espacio escénico con secuencias de giros encadenados eternos, como un holograma caleidoscópico.

El montaje de Parrao desconcertó al público mexicalense. Este era un Paralelo 32 que nunca habían visto, incursionando en una danza quizás demasiado extraña y repetitiva, el vestuario volvía irreconocibles a los bailarines, los impermeables escondían sus cuerpos, los presentaban voluminosos, toscos. La transformación de los personajes se lograba a través de los cambios de vestuario. El vestuario del personaje central de la historia constaba de un atuendo base: calzoncillos de hombre, mitad negro y mitad blanco, una camiseta blanca, calcetines blancos y botas militares negras. Sobre eso, dos impermeables, uno amarillo abajo y otro azul oscuro sobre él. Una peluca de pelo corto negro, una mochila de espalda verde militar y una linterna completaban el atuendo. Para convertirse en el personaje masculino, “el Beto” como lo apodó Parrao, se desechaban los impermeables y se utilizaba un saco blanco a cuadros negros sobre la base de los shorts y la camiseta. Para encarnar a “Maggie”, el personaje femenino,

---

<sup>28</sup> Un “loop” es un recurso utilizado en la música electrónica, que consiste en la repetición constante de un fragmento corto, o “sample” dentro de una pieza. El término puede ser traducido como “vuelta” o “bucle”.

había que cambiar la peluca negra por una de larga melena pelirroja y el saco a cuadros por un vestidito corto, azul rey. Durante la función, tras bambalinas, era clave saber cuáles de todas esas piezas de vestuario en el piso eran las tuyas.

Sergio Búrquez escribió en la crónica periodística de ese II Binacional en 1994, la cual fue recopilada en el libro de su autoría *Cuerpos en fuga. Seis encuentros de danza contemporánea en Baja California*:

Este es un viaje sideral, lo que se alucina, según quienes lo han ingerido, a partir del LSD.... Una atmósfera inquietante, un tanto lúgubre, por no decir siniestra. Una iluminación, por lo tanto, acertadísima. Como acertadísimo ha sido el vestuario, que se presta a la “metamorfosis” más enloquecida, al despojarse no solo de bolsas enormes de viajero, sino de impermeables grises y amarillos. Una figura impresionante cuando, al colgarse y colgarle ropajes de los demás uno de los bailarines se transforma en un monstruo desgarrado. En fin, una coreografía que no podía ser más que de Parrao... (Búrquez, 1999: 40)

Aun si la pieza dejó a algunos espectadores con ceño confundido, para los bailarines la pieza fue un reto apreciado. Desde la comprensión de la música, que parecía repetirse eternamente sin momentos clave, o “cues”, marcas de donde asirse en caso de perder la cuenta, hasta las secuencias de giros vertiginosos y las entradas y salidas en los que había que cambiar de vestuario y de pelucas.

La música era tan parecida todo el tiempo que para no perder la cuenta y saber en qué compás nos tocaba entrar siempre estaba alguno de nosotros contando los compases entre piernas. Durante la obra, cuando teníamos que correr por atrás del escenario para salir del lado contrario, el

compañero que estaba de ese lado te recibía con el compás que seguía, -64,2,3,- 65,2,3, -66,2,3, (risas). Era la única manera de poder salir del foro, atravesar por atrás del teatro, dejar de escuchar la música y poder entrar en el compás correcto. (Eunice Hidalgo, comunicación personal, noviembre de 2014)



Isaac Chau, Verónica Gaytán, Hildelena Vázquez, Manuel Torres y Esperanza Ángeles en *De este a oeste X...para recrearme en las grandes extensiones de Z*, de Raúl Parrao. III Festival de Danza del Golfo, Xalapa, Veracruz, 1996. Autor desconocido,

El programa de mano del II Encuentro Binacional, estuvo integrado por la reposición de *Falta de calcio* (1993) de Adriana Castaños y la pieza de Parrao mencionada. Los créditos señalan en la producción al Programa Cultural de las Fronteras y al Festival de la Raza; los bailarines Andrea Barajas, Verónica Gaytán, Eunice Hidalgo, Manuel Torres, Hildelena Vázquez y Armando Espinoza. Maestros: Carmen Bojórquez, Manuel Torres y Eunice Hidalgo. Músico acompañante, David Cabrera. Diseños, UX Onodanza y Paralelo 32 y en la fotografía a Roberto Aguilar.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Programa de mano de la función en el II Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32. Teatro Universitario de Mexicali, 14 de abril de 1994. Archivo personal.

El TCUABC presentó, en una primera parte de su programa, un fragmento editado de *Presagio de aguacero*, estrenada un año antes. La obra no aparece mencionada en el programa de mano pero sí en la reseña que de esta función escribió Sergio A. Búrquez y que fue recopilada para su libro *Cuerpos en fuga*. En la segunda parte del programa se presentó el estreno de la obra *Momentos perdidos*, creada por Francisco Illescas, con un texto de David Huerta y la escenografía de Ramón Tamayo. El programa menciona a las bailarinas Patricia Aguilar, Silvia Brambila, Aída Corral, Adriana Espinoza, Fernanda Gutiérrez, Mónica Navarrete, Emma Retamoza y Ana Robles, así como los bailarines invitados Othier Castellanos y Germán Contreras. La dirección artística es de Patricia Aguilar y la asistencia de dirección de Adriana Espinoza. Como colaboradores se menciona a Carlos Coronado Ortega, Antonio Heras Sánchez, Luis Hiraes Pérez, David Huerta, Ramón Tamayo y Édgar Meraz.

Sergio Búrquez escribió:

Con esta coreografía de Francisco Illescas –de Barro Rojo-, Patricia Aguilar se incorpora al grupo, y su sola presencia solidifica más, integra, da seguridad. En este caso se sacude la sensibilidad y la atmósfera se torna excitante. Los cuerpos se ondulan y las miradas son ansiosas, hambrientas, guapachosas, en apretado vaivén y en un sacudir y mover de cabelleras...y de caderas.

[...] Podemos ver que, por lo pronto, es el camino más viable sobre el que hay que elaborar, porque las muchachas se sienten bien, proyectan bien esta naturaleza desmañadamente frenética, nerviosamente dinámica; en ruptura con todo lo que habían venido haciendo, esto es mucho más provocador y natural. (Búrquez, 1999: 58)

Para mí, el II Encuentro Binacional tuvo grandes significados e implicó verdaderos retos y encuentros con mi destino: por un lado, fue mi debut mexicalense como parte de P32, el grupo icono de la danza contemporánea en la ciudad. Era sabido que éste era un grupo que se había caracterizado por la dificultad que implicaba entrar, y mantenerse, en sus filas. Aun si yo contaba ya con cierta experiencia en la danza, fue una sorpresa para algunos de mis compañeros que Carmen me invitara a entrar sin pasar por ritos de iniciación. Esto representaba para mí un orgullo pero también una necesidad constante de demostrar que mi presencia no era fortuita, que podía estar a la altura del grupo. Por otro lado el festival significó un giro de tuerca en mi destino ya que entre los grupos que se presentaron en esa edición estaban Quiatora Monorriel, UX Onodanza, Antares, Sinalodanza, Delfos, Isaacs/McCaleb & Dancers, el Taller Coreográfico de la UABC, Arte Móvil Danza Clan, la Bill Evans Dance Company, Utopía y Contraband, una compañía con base en San Francisco, Ca, que literalmente me hizo flipar desde el primer momento en que los vi. No solo me cautivaron a nivel artístico, todo en su manera de estar era una revelación para mí, tanto que ese mismo año, me decidí a seguirlos a San Francisco para asistir durante tres semanas a su curso de verano.

Esta primera inmersión con Contraband me dejó enganchada y a mi regreso comencé a trabajar en un proyecto para seguir estudiando con ellos, mismo que resultó beneficiado por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOECA) en el área de desarrollo artístico.

Así comenzó un vínculo que sigue vivo hasta el día de hoy con los integrantes y la directora de esa compañía, Sara Shelton Mann.<sup>30</sup> Podría extenderme varias cuartillas en describir la cantidad de formas en las que este encuentro fue decisivo para mi percepción de la vida y de la danza, sin embargo, para fines de este ensayo solo es relevante decir que mi encuentro con Contraband generó una colaboración entre P32 y Kim Epifano, una de las bailarinas de la compañía, en años venideros.

---

<sup>30</sup> Durante el lapso de un año (1994-1995) realicé estancias de tres meses con la compañía, entrenando en sus clases y asistiendo a su proceso de creación como una suerte de ayudante general. Esta experiencia fue muy significativa ya que me permitió presenciar de manera muy cercana, la forma en que ellos asumían la creación y su manera de vivir y sacralizar el arte. Para ellos, la danza era un ritual de tribus y como tal, utilizaban todas sus experiencias de vida en virtud de la creación colectiva de un espectáculo.

Durante la segunda mitad del año de 1994, Eunice Hidalgo montó junto con el grupo *Mil muertes de amor en pedazos*, una pieza de evocaciones orientales con la música de Mouth Music, para la cual entrenamos durante meses en el arte marcial Karate Do Shito Ryu, con el shihan Rubén Cañedo, aprendiendo y practicando sus katas. El objetivo era participar en el XV Premio Nacional de Danza INBA/UAM y I Concurso Intercontinental de Danza Contemporánea en la ciudad de México. Aunque la pieza no logró pasar a las rondas finales, lo cual fue una desilusión para todos, la experiencia nos permitió reflexionar sobre el camino que estábamos transitando y la necesidad de expandir nuestro horizonte creativo.

En 1995 Ruby Gámez, director de Arte Móvil Danza Clan, compañía con sede en Monterrey, N.L, trabajó con el grupo y montó, de manera exprés como ya era habitual para la compañía, dos piezas para el repertorio. La primera, un cuadro con tintes románticos, integrado únicamente por las mujeres del grupo, al que llamó *Mariana*. La escenografía, un entramado de girasoles gigantes hechos de papel maché, contrastaba con los vestidos negros que portaban las bailarinas. La pieza tenía un espíritu festivo, femenino, primaveral, y la música de Trío Violón transportaba al espectador a la campiña francesa, a un folclor extranjero y nostálgico. Por su parte, la segunda pieza, *Artefacto 22*, con la música de Michel Waisvisz; fue un dueto abstracto de gran fisicalidad, que requería de sus intérpretes Eunice Hidalgo y Manuel Torres, gran precisión y resistencia.

En el interior del grupo se trabajó una pieza con aportaciones de varios de los miembros del grupo y de Carmen. Estaba dividida en tres cuadros cortos, a los que titulamos *En la otra esquina-esquina 1, Esquina 2, y Esquina 3*. La pieza, un motivo recurrente con tintes deportivos creado con la música de Edgar Varese, pretendía fungir como un comodín entre las coreografías y aliviar así los tiempos de cambio de vestuario de los bailarines.





Hildelena Vázquez en *Mariana*, de Ruby Gámez.  
Fotografía: Arturo Casillas, 1995. Mexicali, B.C.

El programa del III Encuentro Binacional, presentado el sábado 29 de abril de 1995 en el Teatro Universitario de Mexicali, incluyó las piezas *Mil muertes de amor en pedazos* (1994) de Eunice Hidalgo; los tres cuadros de *En la otra esquina* (1995); *Mariana* y *Artefacto 22* (1995) de Ruby Gámez, y un fragmento de la coreografía que Raúl Parrao había montado un año antes (*De este a oeste...*), cuya reposición estuvo a cargo de Andrea Barajas. Los bailarines fueron Esperanza Ángeles, Adriana Espinoza, Verónica Gaytán, Eunice Hidalgo, Emma Retamoza (previamente integrante del TCUABC), Gabriela Sánchez, Hildelena Vázquez y Manuel Torres. La producción se le adjudica a la UABC, el vestuario a Jesús Tovar y Ruby Gámez, el acompañamiento musical durante clases a David Cabrera, que por su larga permanencia era considerado casi como un miembro más del grupo y la dirección, a Carmen Bojórquez.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Programa de mano de la función en el III Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 29 de abril de 1995. Archivo personal.

El TCUABC presentó el programa *Solo los ángeles pueden hacerlo* integrado en una segunda parte por el estreno de la pieza homónima de Patricia Aguilar con música de Philip Glass, Fernando Cortez, Dave Darlin y This Mortal Coil. Para abrir el programa presentaron un fragmento de la coreografía *Momentos perdidos*, de Francisco Illescas, estrenada en una edición previa del Encuentro. La escenografía del programa se adjudica a Ramón Tamayo y la asesoría teatral a Rosa Amelia Martínez. Búrquez comenta: “Al cabo de cuatro años de experiencia y de búsqueda, el Taller Coreográfico va por buen camino, faltándole por supuesto, un tramo por recorrer, pero con una conquista definitiva: la proyección dinámica...” (Búrquez, 1999:85)

Además de los grupos de casa P32 y TCUABC, el binacional contó con la presencia del grupo Ollín, de la maestra Adriana Delgado, Indecont (de Ensenada, B.C.), Arte Móvil-Danza Clan, Alicia Sánchez, Viraje, Rosa Romero, Maureen Flemming, el Centro Cultural de la Raza y los ya recurrentes Isaacs/McCaleb and Dancers. También se presentó el libro *Cuerpos más allá de las fronteras/Bodies Beyond Borders*, recopilado por Harry Polkinhorn, Gabriel Trujillo y Rogelio Reyes, con colaboraciones de Patricia Cardona, César Delgado, Sergio Gómez Montero, Victoria Hamilton y Maxine Mahon entre otros. El libro fue editado por la Editorial Binacional de la UABC y San Diego State University. Esta publicación es importante ya que de acuerdo con Bourdieu, la existencia de un “cuerpo de conservadores de vidas”, escritores y cronistas que dedican su tiempo a escribir sobre el fenómeno, apunta a la consolidación del campo.

En ese 1995, el grupo se dio el tiempo de colaborar en la ópera rock *Orígenes*, creada por el músico mexicalense Rubén Montaña, la cual conjuntó a diversos artistas locales y se presentó también durante abril de ese año, casi a la par del Encuentro de Danza, en el Teatro del Estado de Mexicali. El grupo participó con dos cuadros, creados de manera colectiva específicamente para la música de la obra. Si bien la dirección del grupo seguía recayendo en Carmen, los integrantes comenzaban a tener un rol más activo en la producción coreográfica, el entrenamiento corporal y la proposición de nuevos proyectos donde difundir su trabajo dancístico.

El 2 de agosto, el grupo se presentó en el Teatro de la Paz, como parte de la programación del XV Festival Internacional de Danza Contemporánea en San Luis Potosí. El programa incluía las tres primeras piezas del programa del III Encuentro, un fragmento de la pieza de Saúl Maya *Hacia la infancia voy* y el nuevo trabajo de Eunice Hidalgo *Ningún planeta es igual a otro... ¿Y sus habitantes? (Planetas Internos)*, una coreografía corta música de King Curtis y Soda Musa Su So que tenía como escenografía cuatro escaleras blancas de madera, que subían hasta perderse en el telar del foro, por donde las bailarinas descendían.

Para su programa en el IV Binacional de 1996, el grupo invitó a Miguel Mancillas, bailarín, coreógrafo y director (post Adriana Castaños) del grupo Antares, que realizó la pieza *Página 3, diario de Elena*, un trío de mujeres en conflicto, interpretado por Eunice Hidalgo, Esperanza Ángeles e Hildelena Vázquez. Para este momento, las decisiones sobre con quién colaborar o a quién invitar a coreografiar ya no eran únicamente de Carmen, como mayormente lo habían sido al inicio de la agrupación; sino que se tomaban también a partir de las inquietudes de los integrantes del grupo. Muchas de las decisiones habían comenzado a tomarse en grupo, con mayor aportación de los bailarines en cuanto a diseños de vestuarios, elecciones musicales y colaboradores.

El resto de las coreografías para la edición IV del Festival se creó en el interior del grupo: Carmen Bojórquez montó *Tiempo yermo*, una obra para toda la compañía que sería su última pieza para P32, con música de J.S. Bach y cantos profanos del siglo XVII; se remontó *Planetas internos* de Eunice Hidalgo; Hildelena Vázquez y Eunice Hidalgo colaboraron para la creación de *Final de un día sin historia*, con música de Philip Glass; y Manuel Torres trabajó un unipersonal al que nombró *Asrael, jueves 8:30pm*, con música de Schubert. Estas coreografías, más el remontaje de *Sinfonía des-concertante* (1985) de Rubén Ponce integraron el programa del IV Encuentro Binacional de Danza Contemporánea en 1996.

El programa deja ver la intención de los bailarines por incursionar en el arte coreográfico y encontrar una voz propia con la cual poder generar su producción, sin necesidad de recurrir a coreógrafos externos. “Da gusto ver a Eunice Hidalgo, a Manuel Torres, a Hildelena Vázquez romper los muros del aire con los puños de su invención, coreografiar sus ideas, darle forma a sus dudas”, escribió Ángel Norzagaray en la reseña de ese IV Encuentro para el periódico *La Crónica*.<sup>32</sup> Para esta función ya han salido del grupo Gabriela Sánchez y Adriana Espinoza, pero se sumaron Esther Mitrani y Manuel Ballesteros. Como maestros del grupo aparecen Carmen Bojórquez, Eunice Hidalgo, Hildelena Vázquez y Manuel Torres. El crédito de los ensayos se atribuye a Eunice Hidalgo, el de fotografía a Édgar Meraz, la producción a UABC y la dirección a Carmen Bojórquez.<sup>33</sup>

El TCUABC de Patricia Aguilar presentó un programa que en su primera parte constó de una reposición de *Solo los ángeles pueden hacerlo*, estrenada un año antes en el festival. Después del intermedio el grupo presentó *Soñé que era la luna*, también de Aguilar, una coreografía con música de Phillip Glass, Wim Mertens y S. Roich; que en palabras de Sergio Búrquez,

[...] Subrayó la emoción como canon de belleza... [...] El Taller Coreográfico de la UABC, a pesar de los pesares, con dos o tres fundadoras del grupo y el resto de recién iniciadas, conformó un espectáculo interesante, promesa de que, el año entrante, puede alcanzar la madurez. (Búrquez, 1999: 120)

Si bien el nivel técnico de P32 se demostraba aún superior al del otro grupo de casa, el programa que en este IV Encuentro presentó el TCUABC, les demostró a los miembros de P32 que no podían de ninguna manera sentarse en sus laureles como el grupo local

---

<sup>32</sup> Norzagaray, Ángel, “El Vampiro de la Danza”, en *La Crónica*, Mexicali, B.C., 23 de abril de 1996.

<sup>33</sup> Programa de mano de la función en el IV Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 21 de abril de 1996. Archivo personal.

fuerte. Todos lo reconocimos, el Taller se había lucido en esa presentación y su nivel creativo iba en crecimiento.

Uno de los grandes aciertos que tuvo Carmen como directora de P32, fue la capacidad de reconocer que la variedad en el entrenamiento y el acercamiento a maneras distintas de transmitir el movimiento y las ideas, fortalecería no solo la técnica de sus alumnos sino también su capacidad interpretativa y la habilidad para responder rápidamente a las exigencias de los maestros/coreógrafos. Carmen buscó siempre expandir las habilidades de sus bailarines y en ese sentido todos los que fuimos parte de P32 tenemos mucho que agradecerle, ya que nos brindó la oportunidad de aprender de excelentes maestros y coreógrafos. Debido a que no era posible solventar los gastos de estancia de los maestros durante largos periodos, estas colaboraciones eran siempre intensivas, “exprés”. Programas enteros se montaron en lapsos de cinco o siete días y el grupo se quedaba con la responsabilidad de continuar con los ensayos para lograr la ejecución limpia. Esto les dio a los bailarines una capacidad de respuesta increíble, los coreógrafos se iban sorprendidos con la habilidad de los integrantes del grupo para captar y memorizar obras de larga duración en tiempos tan cortos. Un efecto colateral de estas experiencias era la sensación de monotonía que embargaba al grupo una vez que el coreógrafo en residencia partía. El regreso a la rutina diaria de las clases y ensayos nos dejaba necesitados de la emoción y la excitación que los nuevos encuentros creativos provocan.

En lo que respecta al entrenamiento, ya desde 1989 Carmen compartía el crédito de “maestros” en los programas de mano, primero con Norma Bocanegra, Rubén Ponce y Manuel Torres, después con Saúl Maya y Ángel Méndez; a partir de 1994 con Eunice Hidalgo e Hildelena Vázquez, quienes junto con Manuel Torres empezaron a ocuparse de las clases para el grupo y compartían los conocimientos adquiridos durante sus salidas a Nueva York, DF, o San Francisco, California. El bailarín cubano Orlando Nelson López, ex primer bailarín del Ballet de Camagüey, se encargó de entrenar al grupo en la técnica cubana de ballet entre 1997 y 1998, y un poco después, otro maestro cubano, José Antonio Chávez Guettón, hoy coreógrafo del Ballet de

Camagüey, se quedó al frente de las clases de ballet para el grupo, por un tiempo corto.

## **8. El colectivo Paralelo 32 por la libre**

A mediados de 1996, arriba de un “cimarrón”, como se les conoce a los camiones de pasajeros de la UABC, el grupo realizó “la gira de las californias”, una serie de funciones en algunos de los campus de la Universidad de California (UC). La gira fue parte de un proyecto de colaboración con esa universidad, que incluía la presentación de P32 en los campus de Berkeley, Santa Bárbara y San Diego y la de los grupos de danza de UC San Diego y UC Berkeley, en Mexicali. El hecho de que las condiciones de la gira no fueron las mejores, y de que Carmen Bojórquez no los acompañara, generó tensiones y recelo de los miembros hacia su directora. Ya los años de convivencia diaria habían comenzado a cobrar su cuota en las relaciones del grupo con Carmen, para finales de 1996, la dinámica del grupo se había tornado tensa. Los bailarines, cansados de trabajar sin un sueldo base durante una década, cuestionaban a Carmen su lugar en la UABC y comentaban la necesidad de recibir un pago por su trabajo como bailarines, capacitación continua, así como mayores recursos para producciones de mejor nivel. Si bien algunos de los integrantes del grupo trabajábamos en la UABC impartiendo clases de danza dentro los cursos culturales, como bailarines de Paralelo 32 nunca recibimos remuneración económica por el tiempo invertido en ensayos ni por las funciones que el grupo daba. La realidad era que ya no éramos adolescentes, la danza se había convertido en nuestra profesión y éramos cada vez más conscientes de la necesidad de que fuera reconocida como tal por la institución que nos albergaba. Las tensiones con la directora se acrecentaron y ese año Carmen decidió dejar el grupo definitivamente.

Creo que por un lado me empecé a meter cada vez más en la parte de gestión en UABC, por otro, ustedes empezaron a crecer mucho técnicamente y en muchos sentidos, a

rebasarme. También yo me empecé a relajar, ya no era como generalito y la disciplina del grupo se relajó mucho, llegaban a la hora que querían, se empezó a convertir en otra cosa. Llegaba la hora de ir a ensayar al Paralelo y para mí era así como ¡ay dios mío...piedad!, porque ya sabía que iba a ser una hora de enfrentamientos, de cuestionamientos...ya no era un acto de felicidad, era muy difícil, y me acuerdo muy claro el día que les dije que los dejaba... les dije llorando que me iba, que los dejaba, que siguieran adelante...y para mí sí era como quitarme un brazo, muy fuerte, pero ya no podía seguir desgastándome. (Carmen Bojórquez, comunicación telefónica, 14 de diciembre de 2014)

Consternados sin duda, ese 1996 los integrantes de P32 asumimos la dirección colectiva del grupo y motivados por la necesidad de buscar nuevos procesos de creación, invitamos al director de teatro y dramaturgo Ángel Norzagaray a realizar un montaje de programa completo para el grupo. La consigna que Ángel planteó fue crear un lenguaje que no contuviera elementos reconocibles del abecedario dancístico. En cuanto alguien proponía un movimiento identificable, Ángel nos pedía indagar en otra cosa. Este proceso dio por resultado *Obsesos en la pancita de la Luna* (1997), una pieza basada en las experiencias de sus intérpretes, miedos, obsesiones, recuerdos de la infancia, pesadillas, llevadas a un plano irreal a través de un lenguaje de movimiento que oscilaba entre lo cotidiano y lo gestual. La pieza fue muy cuestionada por el público mexicalense que la consideró “carente de danza”.

La pieza se estrenó el 22 de abril de 1997, en el V Encuentro Binacional de danza en el Teatro Universitario de Mexicali; los créditos del programa de mano adjudican la coreografía a Ángel Norzagaray y P32, el concepto coreográfico y la dirección artística a Norzagaray, la música original de Jorge Peña, los intérpretes Esperanza Ángeles, Hildelena Vázquez, Eunice Hidalgo, Verónica Gaytán, Manuel Torres y Ramón Cota,

que aparecía en la obra como personaje incidental. El diseño de iluminación fue de Guadalupe Arreola, el diseño de vestuario de Manuel Torres, la utilería corrió por cuenta de todo el grupo, el video fue de Adolfo Soto, la producción de la UABC, la fotografía de Julio I. Morales y Édgar Meraz, el entrenamiento de Orlando López y P32 y en el acompañamiento de clases, David Cabrera. La dirección del grupo fue colectiva.<sup>34</sup> Con esta pieza el grupo participó también en algunos festivales del país, como el VI Desierto para la danza, en Hermosillo, Sonora, el Primer Festival de la Comarca Lagunera, en Torreón, Coahuila, y el ciclo Historias, Mareas, obsesiones, en Monterrey, N.L., extensión del festival de la Comarca.

Después de la presentación en la Gran Sala del Teatro de la Ciudad de Monterrey, la prensa comentó:

El montaje de la noche del viernes en la Gran Sala del Teatro de Ciudad le quita al bailarín, en cada secuencia, en cada desplazamiento, en cada gesto, la posibilidad de apoyarse en moldes dancísticos estudiados académicamente por los artistas y los pone de frente a posibilidades corporales inexploradas.

La danza contemporánea de P32 no fue la que normalmente se ve en funciones de danza contemporánea, fue otra danza, experimental no en el sentido de la tendencia de la danza-teatro sino en el de búsqueda de códigos propios, fue una danza con más sentido corporal y humano, que se valió de la mima y de la palabra hablada, que descubrió junto con el público que la danza tiene otras opciones de expresión más vivas. [...] Montajes como *Obsesos en la pancita de la luna* abren nuevas perspectivas al lenguaje de la danza contemporánea. (Maza Moreno, Héctor, “En danza no tienen paralelo”, en *El Porvenir*, Monterrey, N.L. 21 de Julio de 1997)

---

<sup>34</sup> Programa de mano de la función en el V Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 22 de abril de 1997. Archivo personal.



Considero que *Obsesos...* es, aún hoy día, una pieza que desafía el lenguaje de la danza contemporánea y creo que incluso pudiera soportar el paso del tiempo, algo que tanto trabajo le cuesta a la danza contemporánea; ya que no es posible definir, a partir del movimiento, un estilo, una época, o una tendencia estética.

El TCUABC presentó de nuevo *Soñé que era la luna*, para la primera parte de la función y después del intermedio, *Dissimulare*, una pieza de Elizabeth Osuna, quien regresaba de una estancia de estudios en Nueva York. En esa ocasión la prensa no favoreció al grupo y Sergio Búrquez, el crítico de danza mexicalense, cuestionó el nivel técnico de las bailarinas. “El TCUABC requiere de pulimento en la técnica. Expresivas son, y se nota en la mirada, en el gesto, pero la cabeza es solo parte del cuerpo y este último es el que lleva la batuta en cuanto a la danza. Desde luego, la madurez no se logra en un día, que va...” (Búrquez, 1999: 140)



Manuel Torres, Eunice Hidalgo, Verónica Gaytán, Hildelena Vázquez y Esperanza Ángeles en *Obsesos en la pancita de la luna* de Ángel Norzagaray y Paralelo 32  
Fotografía: Julio Morales, Mexicali, B.C., 1997.

Para P32 la partida de Carmen Bojórquez tuvo serias repercusiones en relación con la gestión del grupo. Los bailarines, inexpertos en esa área, se enfrentaron a las negativas por parte del Departamento de Actividades Culturales de la UABC para obtener recursos e incluso se vieron en la necesidad de cancelar una función ya programada en el XVII Festival Internacional de San Luis Potosí en 1997, debido a la negativa de solventar la compra de boletos aéreos. Por otro lado, el grupo tomó las riendas de la organización de los ensayos, clases y procesos de montaje.

### **Nuevos viejos caminos**

Ese 1997 el grupo retomó su relación con Jean Isaacs, quien los buscó para participar con ellos en el XVIII Premio Nacional de Danza convocado por el INBA y la Universidad Autónoma Metropolitana en la ciudad de México, para lo que montaron *Wanna be free*, una pieza de alto dinamismo con la música que David Motion y Sally Potter crearon para la película *Orlando*. De igual manera, en ese activo 1997, P32 trabajó con Ángel Méndez, ex bailarín de UX Onodanza, que montó las piezas cortas *Día-logos (más extraño que el paraíso)*, con música de Yamashiro Shoji, y *Voces ocultas*, un unipersonal para Manuel Torres con la música de Arvo Pärt. *Día-logos*, fue también seleccionada para participar en el premio, por lo que el elenco de P32 participó en ese XVIII Premio Nacional representando a dos coreógrafos distintos. Ese año, la coreografía ganadora fue *Ápteros por ansia* de Miguel Mancillas. Durante el lapso de tiempo y convivencia en el DF, Mancillas invitó a Eunice Hidalgo a trabajar con Antares, lo cual aceptó, para integrarse al siguiente año.

En agosto de 1997, obtuve la beca del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, auspiciado por el FONCA, la Fundación Cultural Bancomer y The Rockefeller Foundation por el proyecto *La danza, una puerta abierta para la comunicación intercultural*. El proyecto planteaba realizar una residencia en Mexicali de las bailarinas y coreógrafas de la compañía californiana Contraband, Kim Epifano y Julie Kane, con la finalidad de impartir un taller de improvisación de contacto y técnica release a la

comunidad interesada en la danza, y por supuesto, a los bailarines de P32 y el TCUABC. La culminación de los cursos sería un montaje creado por Epifano, que debía integrar a bailarinas de ambos grupos. La idea detrás de esto era buscar la manera de “limar asperezas” entre las dos agrupaciones, generar una colaboración, conciliar a los miembros de ambos grupos, que se encontraban, quisieran o no, atrapados en medio del fuego cruzado que había surgido entre sus directoras. Fue una intención consciente de mi parte al escribir el proyecto. Por azares de la vida, si bien yo era parte de P32 y compartía con mis compañeros un lazo de complicidad y amor, también una buena parte de las integrantes de TCUABC eran mis amigas cercanas, por lo que en muchas ocasiones me encontraba entre la espada y la pared.

Durante tres semanas de invierno, estudiantes de danza, miembros del P32 y TCUABC, e incluso bailarines llegados de Sonora, se dieron cita diariamente para explorar los fundamentos de la improvisación de contacto y la técnica release. Esos días fueron de jornadas largas. Por la mañana se realizaban las clases y por las tardes, el montaje de *Cálida fornax*, que, como he comentado previamente, estaba integrado por bailarinas de ambos grupos de danza universitaria.

Al principio, las bailarinas trabajaban tímidamente. Durante los recesos era evidente la separación de los grupos; a lo largo de las improvisaciones era difícil integrarse. Sin embargo, las dinámicas en clase y la intimidad del proceso creativo comenzaron a romper las tensiones. Trabajar con Kim Epifano, quien es como maestra y coreógrafa muy amorosa y humana, logró que poco a poco, a través de compartir la experiencia de crear, se estableciera entre nosotras un vínculo, que logró trascender las diferencias que había entre nuestras maestras. A lo largo de un mes de trabajo intenso, las seis bailarinas, bajo la dirección de Epifano, creamos *Cálida fornax* (1998), cuyo título significa “horno caliente” y es la raíz de la palabra California. Tanto en el sentido creativo como en el terapéutico el proyecto fue un éxito y por un tiempo se dejó de sentir el pesado ambiente que se creaba cuando TCUABC dejaba el salón para que entrara P32 a ensayar. Las bailarinas seleccionadas para integrar la obra por parte de

P32 fueron Eunice Hidalgo, Esperanza Ángeles y yo, y por parte de TCUABC, Fernanda Gutiérrez, Aída Corral y Elizabeth Osuna.

La obra, con una duración de veinte minutos y un paisaje sonoro realizado por Rafael Vargas (ARMANTEC) y Kim Epifano que integra banda oaxaqueña, música china, los ladridos de los perros “chicalenses”, la música de la cantante estadounidense Mazzy Star, y el sonido metálico, inconfundible para la gente de esta ciudad, de las puertas giratorias al cruzar la frontera con Estados Unidos, se estrenó el 3 de abril de 1998 en el Edge Festival del Teatro Artaud en San Francisco, California y se hizo acreedora a un premio *Izzie*<sup>35</sup>, por la edición musical.

Ese 1998, presionados por la administración del Departamento de Actividades Culturales para que el grupo dejara la dirección colectiva, designamos a Verónica Gaytán como directora del P32. Manuel Torres asumió el cargo de asistente de dirección, Esperanza Ángeles el de administración y yo, el de relaciones públicas. Sin embargo, la falta de apoyo se hizo cada vez más evidente y los bailarines empezaron a visualizar otras opciones de crecimiento. Eunice Hidalgo se integró al grupo Antares, y aunque continuó colaborando con Paralelo 32 durante dos años más, su presencia en los ensayos y clases fue cada vez menos frecuente.

Por su parte, Patricia Aguilar tomó la decisión de separarse de la UABC; y junto con su grupo de bailarinas formó el grupo independiente Lindero Norte (LN) y se mudaron a la Casa de la Cultura, siguiendo una trayectoria inversa a la que había realizado Carmen Bojórquez quince años antes.

El programa que P32 presentó el 25 de abril de 1998, durante el VI Encuentro Binacional de Danza Contemporánea, integró las dos piezas de Ángel Méndez, así como *Cálida fornax*, de Epifano, *Wanna be free* de Isaacs y *Azul oniris*, una pieza corta de creación colectiva, con la música original de Antonio Almanza y César Carreño. En

---

<sup>35</sup> Los premios Izzies (Isadora Duncan Dance Awards) son otorgados a lo más relevante de la disciplina dancística contemporánea en el área de la bahía de San Francisco. Consta de un Comité, integrado por coreógrafos, bailarines, maestros, críticos, escritores, mismo que tiene una permanencia de uno a tres años. [www.izzies.org](http://www.izzies.org)

esta función invitamos a Fernanda Gutiérrez, del recién independizado Lindero Norte, a suplir en *Wanna Be Free* a Eunice Hidalgo, y Elizabeth Osuna lo hizo en *Día-logos*. A partir de esa ocasión Elizabeth Osuna se integró de manera permanente al grupo. Los créditos del programa mencionan los cargos que recientemente se habían designado. En la fotografía se encuentra Julio I. Morales, en el entrenamiento, Orlando López y el fiel acompañante musical del grupo, David Cabrera.<sup>36</sup>



Esperanza Ángeles, Elizabeth Osuna, Aída Corral y Eunice Hidalgo en *Cálida Fornax* de Kim Epifano. Fotografía: Julio I. Morales. Mexicali, B.C., circa 1998.

Con motivo de esa participación en el VI Encuentro, Ángel Norzagaray escribió en el artículo periodístico “Un paralelo sin paralelo”:

Después del intermedio Paralelo 32 presentó dos trabajos de realización y concepción impecables. El primero, *Wanna be free*, es lo mejor que se ha visto aquí de Jean Isaacs. Una animalidad sin límites recorre el escenario con una

---

<sup>36</sup> Programa de mano de la función en el VI Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 25 de abril de 1998. Archivo personal.

carga energética, sensual, vertiginosa, imparable que contagia a toda la sala ayudada por el acierto en la elección de esa música sincopada de David Motion y Sally Potter. La condición física que se requiere para bailar con eficacia esta propuesta es de pelea de doce asaltos, de corredor de fondo. Todos estuvieron espléndidos y Fernanda Gutiérrez, como bailarina invitada de Lindero Norte, lució enormidades: hermosísima, desbordada y precisa a un tiempo, irradiando luz, al igual que el resto.

Finalmente, *Cálida fornax*, de Kim Epifano fue la cereza en el pastel; un trabajo de tan fuerte color local que inició espantando a este escritor porque arranca nada menos que con *El cachanilla*, interpretado a capela por toda la compañía. Uno se imagina que se le echará encima un discurso chauvinista y patriotero, pero un segundo después se parodia aquello para dar paso a una fiesta de resonancias tribales que hermana las culturas gringas y las nuestras por vía de la descendencia indígena. El vestuario que nos remite a las texturas y colores cobrizos de los territorios indios, la puerta de acceso a ese mundo, la tierra-incienso benefactor, el sentido del humor, todo, todo en su conjunción exacta hace que ésta sea la mejor coreografía vista en el VI Binacional y una de las mejores de muchos binacionales. (Norzagaray, Ángel, "Un paralelo sin paralelo" semanario *Siete días*, Mexicali, B.C., 10 al 16 de mayo de 1998)

Un dato interesante, es que ese año de 1998, Eunice Hidalgo participó en la sexta edición del Binacional de Danza en dos ocasiones, como parte de la función de P32,

interpretando únicamente *Cálida fornax* y como parte del elenco de Antares, en la coreografía *Descripción del objeto: ninfa y Fisuras*, ambas de Miguel Mancillas.<sup>37</sup>

A pesar de que en ese momento el grupo prescindía de uno de sus elementos más fuertes, Eunice Hidalgo, y de los pormenores administrativos por los que atravesaban, el profesionalismo de todos los integrantes del grupo y los bailarines invitados logró generar un trabajo sólido e interesante durante ese VI Binacional y P32 cerró el año con presentaciones de la pieza *Cálida fornax* en el festival Kultur Mix II, realizado en San Diego, Ca., en octubre de 1998.



Elizabeth Osuna, Verónica Gaytán, Esperanza Ángeles e Hildelena Vázquez en *Azul oniris*, colectiva. Fotografía: Julio I. Morales. Mexicali, B.C. 1998

---

<sup>37</sup> Cetto, Miguel, "Crónicas del Binacional. Una semana plena de danza", semanario *Mayor*, Mexicali, B.C., 29 de abril de 1998.

Por su parte, el recién rebautizado Lindero Norte (antes TCUABC), presentó su primer programa como grupo independiente dentro del festival. Las coreografías fueron *Dibujaré mi historia en la pared*, de Patricia Aguilar con música de Stoa y *El cielo de las hormigas*, coreografía de Lindero Norte, con música de Anokha, Klange y Ford Proco.<sup>38</sup> Desafortunadamente, esta fue la primera y única función de Lindero Norte dentro del festival, ya que el grupo se desbandó a finales de ese año y Patricia se concentró en un nuevo grupo que estaba conformando, en el interior del Instituto de Bellas Artes del Estado de B.C. (IBAEBBC) al cual llamó Aura.

### **Las bondades del mar y los deseos**

Para 1999, Manuel Torres decidió tomarse un descanso y dejó al grupo durante un par de años. Verónica Gaytán también se tomó un descanso, en su caso de maternidad. Esto coincidió con el regreso de Carmen Bojórquez, que si bien no asumió de nuevo la dirección de P32, se ofreció para organizar los procesos de entrenamiento y realizar la gestión del grupo. Carmen, ahora como Coordinadora del área de Danza del Departamento de Actividades Culturales, gestionó con la UABC los recursos para invitar a Marco Antonio Silva a montar una obra para el grupo e ideó el proyecto por el cual P32 se hizo acreedor al apoyo del FOECA en el rubro de grupos artísticos en ese año. Durante ese 1999 Eunice Hidalgo volvió a colaborar como invitada con P32, debido a que ya era oficialmente parte de Antares. Se integraron también Rosa Andrea Gómez y Dalel Bacre, quienes habían iniciado su formación desde muy pequeñas con Carmen Bojórquez en la EPD.

Por culpa de Rosita yo empecé a dar clases a niños tan pequeños. Yo no daba clases a niños de esas edades, solo desde ocho años en adelante, pero la mamá de Rosita iba un día sí y otro también; “Mi niña quiere bailar”, muy

---

<sup>38</sup> Programa de mano de la función en el VI Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Lindero Norte, Teatro Universitario de Mexicali, 23 de abril de 1998. Archivo personal.



insistente. Entonces yo le dije “¡Ok, le vamos a dar clase una semana a ver si aguanta!”. Rosita, con la barra que no la alcanzaba, por arriba de su cabeza agarraba la barra, quedaba colgada, ¡pero con una seriedad que tomaba la clase! Entonces ya empecé a aceptar niños más chicos, al siguiente semestre entró Dalel (Bacre), pero sí, la primera niña fue Rosita, a los 3 años. (Carmen Bojórquez, comunicación personal, 14 de diciembre de 2014)

Las pequeñas “meridianas 115” como fueron bautizadas por Carmen y los “paralelos”, habían participado previamente en algunas coreografías interpretando papeles infantiles incidentales, pero el talento y las habilidades excepcionales que desarrollaron durante sus años de formación, les abrió las puertas del grupo en ese año de 1999, para el montaje de Marco Antonio Silva *Del mar solo el recuerdo (y una conversación)*.

Con esta pieza de cincuenta minutos el grupo volvió al formato de larga duración y a la integración de la palabra hablada. Tomando como punto de partida e ilación la conversación telefónica de dos mujeres, la obra presentaba una serie de cuadros que evocaban la nostalgia de lo que ya no es, de lo que ha terminado. El montaje se creó en un lapso de tiempo muy corto, más de lo habitual, cuatro o cinco días a lo mucho. La cantidad de material aprendido era enloquecedor. Marco Antonio era minucioso con lo que quería de las bailarinas. Improvisaciones, creación de textos e investigación de movimiento fueron dando las pautas de la obra. Las “meridianas” Rosa y Dalel, que en ese tiempo contaban con 17 años sorprendieron al coreógrafo por su talento y habilidades de retención. Las veteranas nos encontrábamos en un momento transicional de nuestras vidas, a punto de abandonar la veintena y en la búsqueda de empujar los límites de nuestras posibilidades.

La pieza se convirtió rápido en una de las favoritas del grupo, su alto nivel de fisicalidad y el dominio técnico que nos exigía, a la par de los momentos donde era

posible explorar nuestra expresión teatral eran un agasajo para nosotras. Era un reto lograr mantener el ritmo de la pieza con sus transiciones entre lo teatral y lo danzario. En el aspecto escenográfico e ilumino-técnico, la pieza también presentaba algunos riesgos. La iluminación concebida por Marco Antonio era evocadora y requería de una ejecución impecable, en armonía con los tiempos de las intérpretes y la música. Como escenografía nos acompañaban cinco pinos de navidad, dos teléfonos de disco, y dos rollos de telas de 40 y 60 centímetros de ancho, en colores rojo y azul, que se instalaban a lo largo de la parte baja del ciclorama y generaban una suerte de horizonte, donde en algún momento de la obra brillaba un sol radiante frente al mar.

La obra iniciaba con un diálogo telefónico de siete minutos, un monólogo en realidad, ya que una de las interlocutoras permanecía en silencio. Las dos intérpretes nos encontrábamos en cada extremo del proscenio con un teléfono antiguo, como de los años setenta que habían sido “microfoneados” para ampliar el sonido de la conversación y los sonidos propios de marcar o colgar el teléfono. La conversación telefónica era recurrente a través de todos los cuadros de la obra. Casi al final, durante uno de los solos interpretado por Eunice Hidalgo, una cortina de agua caía a lo largo del fondo del escenario. El efecto del agua se lograba dejando caer una cantidad considerable de granos de arroz, desde la última vara de la parrilla.

La pieza se estrenó el domingo 25 de abril de 1999, dentro del II Festival de Danza Contemporánea A...mar la danza, en el Teatro de la Ciudad de La Paz, Baja California Sur. Cuatro días después, el 29 de abril, la presentaron con teatro lleno dentro del VII Encuentro Binacional de Danza Contemporánea en Mexicali, donde fue muy bien recibida por el público.

En el programa de mano del VII Encuentro Binacional, debajo del título de la obra se lee: “Para la niña Antonia y todas las mujeres que ya germinan en esa pequeña semilla, su corazón”, a manera de dedicatoria. Después, un fragmento del poema Piedra del Sol de Octavio Paz. Los créditos mencionan en la coreografía a Marco Antonio Silva y Paralelo 32; en la edición musical a Marco A. Silva, sobre piezas de Z. Preisner, M.

Nyman, Stoa y René Aubry; la grabación musical estuvo a cargo de Joaquín López “Chas”; el diseño de iluminación y la escenografía de Marco A. Silva; el crédito por diseño de vestuario es para P32; el de entrenamiento se adjudica a Carmen Bojórquez e Hildelena Vázquez; los ensayos a C. Bojórquez y Manuel Torres; la asesoría teatral a Rosa Amelia Martínez; como técnico de iluminación Guadalupe Arreola y en la dirección del grupo a Verónica Gaytán. Las intérpretes fueron Eunice Hidalgo, que aparece como bailarina invitada ya que se había integrado formalmente a Antares, Elizabeth Osuna e Hildelena Vázquez, en ese año becaria del FOECA y finalmente, Dalel Bacre y Rosa A. Gómez como bailarinas del grupo propedéutico de P32.<sup>39</sup>

Paralelo también se presentó ese 1999 dentro de la I Muestra Internacional Cuerpos en Tránsito en Tijuana, Baja California, y sobre ello escribió Adriana Trujillo:

[...] Paralelo 32 brindó al público local una de las mejores funciones del festival (Cuerpos en Tránsito). La muestra de energía y talento fue suficiente para adentrar al público en su viaje expresivo; los textos y la interpretación en la historia de una mujer en *Del mar solo el recuerdo (y una conversación)* fue llevada hasta las últimas consecuencias en las interpretaciones de Eunice Hidalgo, Rosa Gómez, Elizabeth Osuna, Hildelena Vázquez y Dalel Bacre, en una coreografía de Marco A. Silva, quien también realizó la iluminación envidiable [...] (Trujillo, Adriana, semanario *Siete Días*, (¿?) Tijuana, B.C, 7 al 13 de mayo de 1999)

A finales de julio el grupo partió a San Luis Potosí para tomar los cursos de verano y participar en el XIX Festival Internacional de Danza Contemporánea. El 3 de agosto se presentaron en el Teatro de la Paz, función por la que Rosa A. Gómez y yo fuimos seleccionadas para recibir el premio DIF Waldeen, al cual se hizo acreedora Rosa,

---

<sup>39</sup> Programa de mano de la función en el VII Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 29 de abril de 1999. Archivo personal.

como mejor bailarina del festival. Esta fue la última presentación de la pieza con su reparto original. Durante nuestra estancia en San Luis Eunice Hidalgo descubrió que estaba embarazada, lo que la llevó a suspender su actividad dancística por un tiempo.

En el año 2000, con Verónica Gaytán supliendo a Eunice, la pieza se presentó en las ciudades sinaloenses de Mazatlán y Los Mochis dentro del XIV Festival Internacional de Danza José Limón y también en Un Desierto para la Danza en Hermosillo, Sonora.

*Del mar solo el recuerdo...* representa quizás, uno de los períodos donde el grupo cruzó un nuevo umbral en lo que respecta al nivel técnico de la ejecución y la calidad de la interpretación. El grupo se sentía fuerte, sólido, maduro, listo para nuevos retos.



Rosa A. Gómez y Dalel Bacre en *Del mar solo el recuerdo (y una conversación)*, de Marco Antonio Silva. Fotografía: Julio I. Morales. Mexicali, B.C. 1999

Si la década de los ochenta fue la del surgimiento y el afianzamiento técnico, la de los noventa fue la del crecimiento interpretativo y la profesionalización. Entre 1994 y el año 2000, colaboraron con la agrupación diversos coreógrafos entre los que estuvieron Raúl Parrao, Ruby Gámez, Miguel Mancillas, Jean Isaacs, Ángel Méndez, Kim Epifano, Marco Antonio Silva, Saúl Maya, y el director de teatro Ángel Norzagaray.

El inicio del nuevo milenio marcó una nueva colaboración con Kim Epifano, que regresó a Mexicali a principios del año 2000 para trabajar con el grupo el montaje de *Naked Wish (Deseos Desnudos)*. Esta segunda colaboración tomó como punto de partida la creación de un unipersonal que la coreógrafa realizó para mí en 1999, como parte del proyecto “Sobre el equilibrio impreciso”, con el que fui becaria del FOECA por segunda ocasión, en su emisión de ese año.

En ese tiempo Epifano formaba parte de la planta de maestros del programa de danza de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) , por lo que durante dos o tres fines de semana intensivos me desplazé a esa ciudad y trabajamos en los estudios de danza de esa universidad. Cuando le planteamos que viniera a montarnos una obra de larga duración, una condicionante fue que partiéramos del solo que ya habíamos trabajado, al cual tituló *Footprints (Huellas)*.

La obra *Naked Wish*, al igual que el unipersonal, se inspira en el exilio del pueblo tibetano y utiliza la música de Peteris Vasks, Sainkho y Djivan Gasparyan y Yuncheng Lhamo, cantante y compositora nacida en Tíbet, para resaltar el espíritu de la pieza. La coreografía consta de cuatro cuadros, llamados I. *Footprints (huellas)*; II. *Tribe (Tribu)*, III. *Budha in exile (Buda en el exilio)*, IV. *Coming home (Regreso a casa)*. Las bailarinas que integraron la obra fueron Verónica Gaytán, Elizabeth Osuna, Rosa Andrea Gómez, Dalel Bacre y yo.

Esta coreografía encuentra su inspiración original en una canción que escuché de una mujer tibetana llamada Yungchen Lhamo. Desde la ocupación china en el Tíbet me

ha interesado la lucha del pueblo tibetano, y la canción de Yungchen Lhamo me dio una nueva perspectiva sobre la profundidad que implican el exilio y el hogar. Cuando empezamos nuestra investigación sobre el exilio, muchas otras caras aparecieron, provocando ideas y sentimientos diferentes; el exilio de un país, del hogar, de la familia, de una persona y el exilio de uno mismo son parte de estas vivencias. Esta pieza pretende ser un mosaico de esas sensaciones. (Kim Epifano, en programa de mano de *Naked Wish*, Paralelo 32, VIII Encuentro Binacional de Danza Contemporánea, Teatro Universitario de Mexicali, 9 de abril de 2000)

La pieza provocó opiniones encontradas por parte de la crítica especializada y el público local. Para algunos espectadores la obra resultó demasiado larga y la música, aburrida. El crítico argentino Valerio Cesio, invitado para cubrir el evento en los medios, publicó una nota en el periódico local en la cual por un lado elogiaba algunos detalles escenotécnicos, pero cuestionaba la elección de vestuario, aspectos de la iluminación, y lo que percibió como la falta de un “coach” externo que se encargara de la limpieza técnica.

Paralelo 32 cerró el VIII Encuentro Binacional de Danza Contemporánea, con un espectáculo oportuno. Sin excesos introspectivos, ni pintoresquismos gratuitos. Kim Epifano diseñó un itinerario nómada que acaricia temáticas telúricas y religiosas.

[...] La puesta en escena tiene grandes cualidades y algunos hallazgos meritorios, como las 4 cajas negras que funcionan como calles del foro conteniendo a las bailarinas, la utilización de linternas para apuntalar la acción plástico-escénica, las maletas que cargan tienden el puente de

ladrillos que las bailarinas van construyendo en el proscenio.  
Bellos significantes al servicio de honestos significados.  
[...] El problema más grave que tiene Paralelo 32 en este montaje fue el coach, los ensayos. [...] El grupo cachanilla precisa priorizar este tema, requiere de un enseñador. (Cesio, Valerio, “Cálida travesía étnica” en *La Crónica*, Mexicali, B.C., 11 de abril del 2000)

La falta de un ojo externo había sido un tema recurrente desde la salida de Carmen Bojórquez, y aún ahora, con su apoyo como parte del entrenamiento, crédito que compartía en el programa de mano con Eunice Hidalgo, Hildelena Vázquez y Elizabeth Osuna, el grupo recibía una observación al respecto en el estreno de la pieza.

Para las bailarinas, sin embargo, era una delicia interpretar la pieza, con riesgos en la ejecución de cargadas y en la sincronía de los movimientos, debido a que muchas secuencias carecían de “cuentas” y las bailarinas accionaban a partir de “cues”, o de sentir a las compañeras. El proceso de montaje, al igual que había ocurrido con *Cálida Fornax*, fue rápido pero minucioso e incluyó la escritura de textos, la improvisación, el dominio del “partnering”<sup>40</sup> entre nosotras y la realización de la video proyección que acompañaba la obra en algunos momentos, la cual fue grabada por Carlos Fuentes, Arturo Meillón, Kim Epifano y Janet Vanham y producida por Carlos Fuentes “Mass” Productions. La producción musical correspondió a ARMANTEC, la realización de vestuario a Aída Corral y la fotografía a Julio I. Morales, Rubén Díaz y Jorge Guerrero, la realización de escenografía a Julio I. Morales y el asistente en foro David Blais. El crédito de la coreografía se compartió entre Kim Epifano y P32. Las bailarinas fueron Verónica Gaytán, Hildelena Vázquez, Elizabeth Osuna, Rosa Andrea Gómez y Dalel Bacre.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Término que se refiere, en la danza contemporánea y el ballet, al trabajo en parejas durante cargadas y trabajo de improvisación de contacto.

<sup>41</sup> Programa de mano de la función en el VIII Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 9 de abril del 2000. Archivo personal

Con *Naked Wish* el grupo cerró la octava edición del Binacional de danza el 9 de abril del 2000 y en agosto regresó al XX Festival de Danza Contemporánea en San Luis Potosí. En esa ocasión Eunice Hidalgo me suplió, debido a que yo me encontraba fuera del país. En octubre, conmigo de regreso, dimos funciones en el Carmel Performing Arts Festival, que se lleva a cabo en la ciudad de Carmel, California y en la temporada del XX aniversario del centro de danza ODC<sup>42</sup> en San Francisco, California.

En 2001 se consolidaron dos colaboraciones, la primera con Saúl Maya nuevamente, que montó para el grupo *Blanco, el vacío que traigo en mi alma*; con la música de Johan Sebastian Bach. Las intérpretes de esta pieza fueron Verónica Gaytán, Rosa A. Gómez, Dalel Bacre, Elizabeth Osuna, y como bailarina invitada de Lindero Norte, Aída Corral. El segundo montaje estuvo a cargo de Claudia Lavista, lo nombró *Presagios* y fue interpretado por las cuatro “paralelas” mencionadas previamente. Yo participé únicamente en el remontaje de *Wanna be free* de Jean Isaacs, pero apoyé durante ese periodo con el entrenamiento del grupo. Además de las coreografías interpretadas por P32, Carmen invitó por sugerencia del crítico argentino Valerio Cesio a Carlos Rosito, bailarín brasileño, quien participó en el programa y ejecutó los unipersonales, *Cinco valeses de Brahms a la manera de Isadora Duncan*, de Sir Frederick Ashton y *ADN (Escena I de “Ulises”, 1987)* de Valerio Cesio con la música original de Geraldo Flach. Estas piezas integraron el programa del IX Encuentro Binacional de Danza Contemporánea, el cual seguía coordinando Carmen.<sup>43</sup>

La migración de los integrantes del grupo continuó. Elizabeth Osuna partió a Morelia, Michoacán en 2001, donde se integró al grupo de la coreógrafa Lourdes Luna. Desde el 2000 yo comencé a realizar estancias en la ciudad de Montreal, Canadá por lo que mi participación con el grupo disminuyó, limitándose a apoyar con el entrenamiento y

---

<sup>42</sup> ODC es un centro de danza, cuya organización data del colectivo de artistas Oberlin Dance Collective, fundado en Oberlin College en Ohio en 1971. Desde 1976 se reubicaron en San Francisco y hoy es uno de los sitios más activos de danza en la costa oeste norteamericana, con instalaciones que incluyen salones, un teatro, una clínica de salud para bailarines y funciona como escuela, lugar de representaciones y sede de la ODC Dance Company. [www.odcdance.org](http://www.odcdance.org)

<sup>43</sup> Programa de mano de la función en el IX Encuentro Binacional de Danza Contemporánea. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 21 de abril de 2001. Archivo personal.



ensayos de algunas piezas de remontaje, hasta que en 2003 me instalé definitivamente en esa ciudad canadiense.

En 2002, con Manuel Torres de regreso en el grupo, se invitó al coreógrafo mexicano Juan Manuel Ramos, a trabajar un programa completo para P32 con el fin de explorar el trabajo de entrenamiento que su compañía Bajo Luz desarrolló a partir de sus estudios con la compañía francesa Roc in Lichen, y que se basa en un trabajo físico muy fuerte ejecutado en estructuras tubulares. Algunas de las integrantes del grupo habían tenido oportunidad de tomar sus clases, durante el festival de San Luis, en 1999. Con una nueva configuración que integraba a los veteranos Manuel y Verónica Gaytán, a las ya profesionales Dalel Bacre y Rosa Andrea Gómez y a dos integrantes reclutados del grupo propedéutico de danza de la UABC, Miguel Ángel Hernández y Karla Ruiz, Ramos montó la pieza *Del sueño y otras realidades*, para lo cual se mandó construir una estructura tubular, al estilo de la piezas de Ramos.

El montaje de la pieza fue difícil, el dominio de la técnica planteada por Ramos fue extenuante, como lo fue también el proceso creativo, que estuvo plagado de discusiones innecesarias. Yo decidí desertar del proyecto por cuestiones personales.

La energía entre bailarines y coreógrafo no fluyó de la mejor manera y desafortunadamente Ramos dejó la pieza inconclusa. Los integrantes del grupo se vieron en la necesidad de terminar la coreografía ellos mismos y aportar un final a la obra. En los créditos del programa de mano vuelve a desaparecer el de Carmen Bojórquez, su nombre no aparece ni como responsable del entrenamiento, el cual se le atribuye únicamente al maestro cubano José Antonio Chávez Guettón. Esto apunta a un nuevo distanciamiento entre Carmen y el grupo, que pudiera ser atribuido al cargo como directora de Desarrollo Cultural del Instituto de Cultura de Baja California (ICBC), que asumió Carmen ese año.

Ese 2002 celebró su décima edición el Binacional de Danza, y pasó a ser Encuentro Internacional al tiempo que tomó el nombre de Entre Fronteras, con el que se le conoce hasta el día de hoy.

El grupo presentó *Del sueño y otras realidades* en ese recién rebautizado X Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras. Los créditos del programa de mano señalan en la música a Joaquín López “Chas”, Kronos Quartet, Clint Mansell y David Blais, en la edición musical a Jehú Rodríguez, en el diseño de iluminación a Elvira Pérez, en diseño de vestuario a Aída Corral y en la confección Tovar Diseños. Los bailarines fueron Dalel Bacre, Rosa Andrea Gómez, Manuel Torres (becarios del FOECA ese año), Verónica Gaytán, Miguel Hernández y Karla Ruiz, señalada como integrante del grupo propedéutico de la UABC. Aparece también el crédito del incondicional acompañante musical del grupo durante clases y ensayos, testigo silencioso de todos los procesos: David Cabrera. En la dirección general aparece Verónica Gaytán y en la dirección artística Manuel Torres. Los ensayos estuvieron a cargo de Paralelo 32 e Hildelena Vázquez y el crédito de la coreografía se comparte entre P32 y Juan Manuel Ramos.<sup>44</sup> Con esta presentación se cerró un ciclo de P32 ya que el grupo sufriría una vez más, la desestructuración de sus filas y caería en una subsecuente remisión. Otro cierre de ciclo fue el cese de Carmen como coordinadora del Encuentro Entre Fronteras, debido a su traslado al ICBC, cargo que asumió Julio César Quintero hasta el 2011.

## **9. Coda de Paralelo 32**

A finales de ese 2002, Rosa Andrea Gómez partió a la ciudad de México para ingresar a la licenciatura en coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCyC) del INBA en el Centro Nacional de las Artes (Cenart). Dalel Bacre se mudó a Mazatlán e ingresó a la licenciatura en danza de la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán (EPDM). Esto causó que el grupo se viera reducido a cuatro integrantes, dos veteranos y dos de recién ingreso.

---

<sup>44</sup> Programa de mano de la función en el X Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras. Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, 27 de abril del 2001. Archivo personal

La partida de Rosa y Dalel representó una reducción más, ahora desde su fila más joven y vital. Aunque para ese momento se habían integrado nuevos miembros provenientes de los cursos culturales, éstos estaban todavía en proceso de formación, por lo que sus habilidades técnicas e interpretativas no llegaban aún al nivel que el grupo había demostrado un par de años atrás.

2003 fue difícil, de reformato. Con solo dos de sus integrantes originales Manuel Torres y Verónica Gaytán, así como varios jóvenes inexpertos aún, no se logró consolidar un montaje y ese año P32 no participó en la edición XI del Entre Fronteras.

Con la intención de inyectarle al grupo sangre nueva invitaron al bailarín y coreógrafo mexicano Roberto Robles (1968-2013) quién llegó a Mexicali acompañado de la bailarina y maestra Edith Barragán, a asumir la dirección artística del P32. Verónica Gaytán tomó entonces el cargo de la dirección administrativa. La invitación, que suponía un nuevo aire, se vio pronto enturbiada por la decisión de Robles de colaborar con Patricia Aguilar y su grupo Aura, con sede en el IBAEBC. La decisión de Robles no fue la más acertada para los veteranos de P32, e incluso Manuel Torres decidió dejar el montaje. Si la intención había sido reactivar la actividad artística de la agrupación, la realidad fue que el montaje en colaboración con Aura le dio la estocada final a P32.

Ese 2004, Verónica Gaytán, como único reminisciente de P32, junto con los jóvenes Miguel Ángel Hernández, Karla Ruiz, y algunos otros elementos recién reclutados por Robles de los cursos culturales, presentaron en colaboración con Aura, la coreografía *Líneadentro*, durante el XII Encuentro Entre Fronteras. En el programa de mano la coreografía es atribuida a Roberto Robles, Patricia Aguilar, P32 y Aura; la realización de la escenografía a Ismael Castro; el video a Jorge Martínez, y el diseño de vestuario se comparte entre Robles, Paralelo, Aura, Aída Corral y Tovar Diseños. Los intérpretes mencionados son: Paola Dávila Monge, Edith Barragán, Verónica Gaytán, Karla Ruiz, Daniela Muñoz, Débora Zapata, Taidé Velasco, Isabel Gutiérrez, Silvia Cota, Rebeca Hernández, Miguel Hernández, Gabriel Contreras, Jesús Hernández, Adrián León, Alejandra Dávalos y Roberto Robles. Además, se contó con la participación especial de

los integrantes del grupo de danza folclórica de la UABC, el Ollín Yolitztlí: Waldo Chablet y Miguel Ángel Hernández Cota.<sup>45</sup> Desafortunadamente, a pesar del pergamino de colaboradores interdisciplinarios, la obra no tuvo la mejor recepción del público y marcó el fin de Paralelo 32, como se le conocía. Los miembros veteranos remanentes tomarían más adelante la decisión de no volver a utilizar el nombre del grupo, quizás por respeto a la trayectoria de P32

En enero del 2005, el Instituto de Cultura de Baja California con Maricela Jacobo a la cabeza, abrió las instalaciones del Centro Estatal de las Artes (CEART) Mexicali, con la promesa de brindar al gremio artístico un espacio para la formación continua profesional “en el campo de la creación, la educación, y la investigación artística, mediante programas académicos de difusión de alto nivel en los que participen creadores y especialistas de prestigio estatal, nacional e internacional”.<sup>46</sup>

Carmen Bojórquez fue designada como directora del CEART en su inauguración, aunque solo fungió como tal un año, ya que en enero siguiente fue nombrada titular de la Dirección de Desarrollo Cultural del ICBC. Su paso por el CEART fue fructífero para el campo; durante su dirección se realizó el Diplomado en Educación Artística, que contó entre sus maestras a Alejandra Ferreiro en el área de danza. También se llevó a cabo el Diplomado en la Enseñanza del Ballet, que impartió el maestro José Guadalupe Rodríguez, docente de la ENDCyC. Alicia Sánchez, Miguel Mancillas y Benito González fueron algunos de los maestros que impartieron talleres durante ese primer año de vida del CEART.

Para ese momento ya habían regresado a Mexicali cargadas de experiencias y nuevos bríos Elizabeth Osuna, Rosa A. Gómez y Dalel Bacre quienes junto con Verónica Gaytán, Manuel Torres y Miguel Ángel Hernández, retomaron el trabajo dancístico y bajo el nombre de Ensamble Paralelo (EP), adoptado para denotar un capítulo diferente

---

<sup>45</sup> Programa de mano de la función en el XII Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras. Paralelo 32 UABC/Aura/IBAEB, Teatro Universitario de Mexicali, 29 de abril de 2004. Archivo personal.

<sup>46</sup> <http://www.icbc.gob.mx/espacios/mexicali.html>

sin dejar de reconocerse como “paralelos”, se dieron a la tarea de consolidar un programa para presentarlo en el XIII Entre Fronteras.

Durante un periodo corto del 2005 los seis bailarines trabajaron una vez más con Jean Isaacs, que remontó para el grupo la pieza *Suite Jeff*, un tributo al músico norteamericano Jeff Buckley. Con una duración de aproximados veinte minutos, la pieza se componía de tres pasajes entrelazados por algunas de las canciones más emotivas de Buckley; el cover de Leonard Cohen *Hallelujah*, *Lilac Wine* y *That was so real*. Los ensayos de la pieza se condujeron en el estudio de Isaacs, en San Diego, Ca., el remontaje estuvo mayormente a cargo de John Diaz, Liv Isaacs-Nollet y Verónica Martin-Lamm. El crédito de vestuario es de Jean Isaacs, el de iluminación de Isaacs y Elvira Pérez y los intérpretes fueron Elizabeth Osuna, Dalel Bacre, Rosa A. Gómez, Verónica Gaytán, Manuel Torres y Miguel Hernández.

Manuel Torres aportó al programa *Cerraré los ojos*, un unipersonal creado para él por Miguel Mancillas con la música de Eleni Karandriu. La pieza fue creada como parte de su proyecto como becario del FONCA en el rubro de intérpretes (2003-2004). Por su parte Dalel Bacre interpretó *Azul...*, una coreografía de Jaime Camarena, con música de David Darling y Cetil Bjornstad. Dalel y Rosa se aventuraron en el proceso creativo y con la asesoría coreográfica de Carmen Bojórquez, crearon el dueto *Mío*, con música de Nortec Collective, mismo que después re-titularían *El lado oscuro de mi amiga*. Por su parte, Elizabeth Osuna, Verónica Gaytán y Miguel Hernández crearon *Osteoporosis*, con la música de Infected Mushroom y Jerome, y la edición musical de Jehu Rodríguez. La iluminación se atribuye a Guillermo Mejía y Salvador Sánchez. La presentación dentro del XIII Entre Fronteras apuntaba a un resurgimiento del grupo, ahora en una nueva faceta, como Ensamble Paralelo.<sup>47</sup>

En búsqueda de desarrollar un discurso que las identificara Rosa Andrea Gómez y Dalel Bacre formaron Luna-luna y comenzaron a poner en práctica sus habilidades

---

<sup>47</sup> Programa de mano de la función en el XIII Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras. Paralelo 32. Teatro Universitario de Mexicali, abril de 2005. Proporcionado por Rosa A. Gómez.

coreográficas. Aunque siguieron colaborando con el EP, aparecen en los programas de mano como bailarinas del grupo invitado Luna-luna. En ese tiempo me pidieron montarles los trabajos que había realizado durante el primer año en la universidad y remonté para ellas *Dos*, un dueto corto con música de Gustavo Cerati y la intervención en la edición de Miguel Medina, y los solos *Parque 10:30*, con la música de Iva Bittová y *Cayendo al vacío, historia de una ballena*, con la mezcla musical de Miguel Medina, interpretadas por Rosa y Dalel respectivamente.

El 29 de julio del 2005 presentamos en la caja negra del CEART el programa *Evo, coreografías cortas*; como parte de la retribución que yo había planteado en el proyecto para continuar estudios en la Universidad de Concordia, el cual recibió apoyo del FOECA en el área estudios en el extranjero en 2004. En *Evo* se integraron cuatro coreografías creadas por mí durante ese año de estudios en Montreal: *Cayendo al vacío, historia de una ballena, Parque 10:30, Cuarteto y violín*, interpretada por Karen Dennis, Elizabeth Osuna, Verónica Gaytán y Miguel Hernández, con música de Arvo Part y *Dos*, con su título original, la cual interpretaron Dalel Bacre e Isaac Chau, como bailarín invitado del grupo Antares. El programa también incluyó dos de los cuadros de *Suite Jeff : Hallelujah*, interpretada por Rosa y Dalel y *Lilic Wine*, interpretada por Verónica Gaytán y Miguel Hernández, así como la pieza de Luna-luna, *El lado oscuro de mía amiga*<sup>48</sup>, cuyo título aparece en este programa modificado una vez más por las coreógrafas.

El Ensamble Paralelo se presentó una vez más en la caja negra del CEART ese 2005. El programa abrió con *Dos*, rebautizada por Rosa y Dalel como *Estrechez*, ya que insistieron en cambiarle el nombre para que éste reflejara la relación que ellas tenían desde muy pequeñas, a la cual siguieron *Osteoporosis* y *El lado oscuro de mi amiga*. Después vino *Seca de sed*, un dueto de Karina López, bailarina mexicalense que en ese tiempo recién egresaba de la Escuela Profesional de Mazatlán (EPDM), interpretado por Karina y Elizabeth Osuna, donde la primera se lleva también el crédito de diseño de iluminación, escenografía y vestuario. La pieza fue realizada con la

---

<sup>48</sup> Programa de mano de la función *Evo, coreografías cortas*. Centro Estatal de las Artes (CEART), Mexicali, B.C., 2005. Archivo personal.

asesoría de Víctor Ruiz y Claudia Lavista, durante la estancia de Karina en la EPDM. Siguió *Motherless Child* de Jean Isaacs, una adaptación corta de la obra *The song of Nyumbani*, trabajo de colaboración entre Jean Isaacs, el fotógrafo Art Myers y el Martin Luther King, Jr. Community Choir, que aportó una sentida música de góspel. La obra era originalmente un homenaje a los niños huérfanos o abandonados que habían sido infectados con VIH y habitaban en el orfanatorio de Nyumbani en Kenia. La adaptación fue interpretada por Manuel Torres con contó con la iluminación de Elvira Pérez. La noche cerró con *Suite Jeff*, de la misma coreógrafa. Aparecen en el programa de mano como intérpretes del Ensamble Paralelo Elizabeth Osuna, Verónica Gaytán, Manuel Torres y Miguel Ángel Hernández, como grupo invitado Luna-luna, esto es Rosa A. Gómez y Dalel Bacre; y como bailarina invitada Karina López.<sup>49</sup>

El nombre de Paralelo 32 no volvió a ser utilizado sino hasta 2007, año en que volvieron a coincidir en Mexicali varios de sus integrantes. Ese año yo regresaba de Canadá por un tiempo corto después de haber terminado mis estudios de licenciatura. Eunice Hidalgo también se encontraba en Mexicali durante un receso de trabajo con Antares. Con dos integrantes más del grupo en la ciudad, Carmen Bojórquez propuso realizar un reencuentro, con motivo de celebrar la XV edición del Encuentro Entre Fronteras y los veinticinco años de la fundación de P32. Con excepción de Elizabeth Osuna, todos los demás accedimos y comenzamos a remontar las piezas que integrarían el programa *Tras-pasos...y que cumplas muchos más*. Se incluyeron algunas de las coreografías más representativas del grupo: *Elegy* (1993) y *Wanna be free* (1998) de Jean Isaacs; *Página 3, diario de Elena* (1996) y *Cerraré los ojos* (2006) de Miguel Mancillas, y un fragmento de *Del mar solo el recuerdo (y una conversación)* (1996) de Marco Antonio Silva, al que las bailarines habían apodado acertadamente “el vals de la muerte”, debido al esfuerzo cardiovascular que representaba. Durante la función se proyectaron en cápsulas de video entrevistas breves y fotografías sobre la historia del grupo. En el programa de mano aparece como coordinadora general y ensayos Carmen Bojórquez, en la realización de vestuario Alma Trujillo, la iluminación de Alejandro Hidalgo y Miguel Cervantes y la realización de video cápsulas Jorge

---

<sup>49</sup> Programa de mano de la función *Suite Jeff*, del Ensamble Paralelo, Centro Estatal de las Artes (CEART) Mexicali, 2005. Proporcionado por Elizabeth Osuna

Martínez. Los bailarines fueron Verónica Gaytán, Manuel Torres, Rosa A. Gómez, Dalel Bacre, Eunice Hidalgo e Hildelena Vázquez.<sup>50</sup>

La presentación dentro del XV Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras en 2007 fue la última función que se dio bajo el nombre de Paralelo 32.

## 10. La mirada al horizonte

Muy cerca de cumplir una década del cese de actividades de P32 y el decaimiento de ese primer movimiento dancístico, es posible percibir la gestación de un segundo momento para la danza en esta ciudad. En los últimos años han surgido varias agrupaciones jóvenes de danza contemporánea, muchas de ellas conformadas por egresados o estudiantes de la licenciatura en danza. Éstas responden a otro momento histórico y operan desde un *habitus* diferente al de sus predecesores.

Con excepción de Dunas en la CCM liderado por Aída Corral, y Aura de Patricia Aguilar en el IBAEBC, las nuevas agrupaciones que hoy buscan darle forma al campo no funcionan como grupos representativos de ninguna institución y aun si utilizan las grietas del sistema para hacer uso de sus mecanismos e infraestructura, operan básicamente como grupos independientes. En esta categoría se encuentran por ejemplo grupos como Bajo la Lápida, Sin Luna Danza Punk, la Maleza y Kadanza.

Por su parte, D Danza y Tranze Producciones buscan consolidar otro modelo de trabajo dentro de su propio espacio, que funge como escuela de distintos tipos de danza al tiempo que alberga el proceso creativo y los ensayos del grupo. Si bien estas compañías son muy jóvenes aún, existe una búsqueda por encontrar su propia voz y exponer sus ideas. Corresponderá a otro momento analizar la trayectoria de estos

---

<sup>50</sup> Programa de mano de la función en el XV Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras. Función de aniversario Paralelo 32, Teatro Universitario de Mexicali, abril de 2001. Archivo personal.



nuevos grupos, sus posturas, métodos de producción y gestión, en fin, sus aciertos o sus desventajas y su trascendencia en el campo.

El campo se ha expandido, y como suele suceder en el proceso, ha mutado. Quince años atrás las opciones de entrenamiento dancístico eran escasas, limitadas; hoy la ciudad es semillero de academias que difunden a través de su oferta de clases, estilos dancísticos de todo tipo desde bailes de salón, ballet, pole, danza aérea, hip-hop, jazz, hasta contemporáneo. La apertura de estos espacios ha hecho que la inserción al campo de la docencia resulte relativamente accesible para muchos jóvenes aún en proceso de formación, lo que genera una contradicción, ya que se “legitiman” como docentes de una disciplina en la cual no han obtenido aún suficiente experiencia.

Si bien la creciente oferta y demanda de la disciplina apunta a la expansión del campo, queda por descubrirse la forma que éste tomará en años venideros. De igual manera, es pronto para observar cuál será la resonancia de la formación académica que brinda la licenciatura o el efecto que los nuevos agentes surtirán en su estructura, pero es un hecho, las fuerzas en juego se han multiplicado.

La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en su lucha, o si ustedes lo prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores.

[...] Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación –las que, dentro de los campos de producción tienden a defender la ortodoxia-, mientras que los que disponen de menos capital, (que suelen ser los más jóvenes) se inclinan a utilizar

estrategias de subversión: las de la herejía. (Bourdieu, 1990: 109)

La lucha interna, característica inherente de cualquier campo, puede parecer innecesaria o nefasta, pero representa una muestra de sus fuerzas en acción, de su vitalidad.

Se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar y que queda reprimido en lo ordinario, en un estado de doxa, es decir, todo lo que forma el campo mismo, el juego, las apuestas, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente, aun sin saberlo, por el mero hecho de jugar, de entrar en el juego. Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego. (Bourdieu, 1990: 109)

Si consideramos que el campo se nutre de todo y de todos los que lo conformamos, me parece pertinente invitar a preguntarnos cómo o de qué estamos nutriendo al campo, esto es, tener a la vista qué le aportamos, individual y colectivamente así como preguntarnos qué valores están en juego. Asumirnos como agentes o jugadores y reconocer las características propias del juego, los cambios que ha atravesado, puede abrir el cuestionamiento acerca de la postura que asumimos dentro de él, así como iluminar el panorama actual y la visión sobre su futuro.

La existencia del campo en su actual estado puede parecer ordinaria o común, cotidiana, es fácil darla por sentado. Sin embargo, esto fue alguna vez un sueño, una idea; el espacio en el que hoy jugamos es la cristalización de una visión y de un trabajo

arduo por construir un campo dancístico duradero y sustentable que pueda producirse desde posturas conscientes y esfuerzos dirigidos.

Vale la pena dimensionar el trayecto, los logros de estos primeros treinta años, el capital que se ha acumulado; no para ensalzarlos en vanaglorias, sino para situarnos en este presente y buscar visualizar los próximos diez o veinte años. ¿Hacia dónde puede ir el campo, en qué direcciones puede crecer? ¿Qué queremos construir? ¿Cómo podemos agregar a lo que ya se ha construido? ¿Qué tenemos y qué nos falta? ¿Cuál puede ser el rol de cada uno de los agentes en esa construcción?

La contribución de este trabajo radica en presentar la oportunidad de reconocer una fracción del pasado dancístico de Mexicali, con la intención de contextualizar el presente estado de la danza contemporánea en la ciudad. El campo ha mutado y seguirá haciéndolo a medida que nuevas generaciones continúen abriéndose espacio en él, sin embargo, la trascendencia de una línea genealógica que inicia con Carmen Bojórquez y P32 sigue presente como una fuerza viva, sea desde sus integrantes, agentes activos en las distintas esferas del gremio o, desde las plataformas que nos legó, la licenciatura en el ámbito educativo y el Encuentro Entre Fronteras en el ámbito de la gestión y la difusión cultural.

## 11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANES, Sally. (1987) *Terpsichore in sneakers. Post-modern Dance*. Wesleyan University Press. E.U.
- BANES, Sally y BARYSHNIKOV, Mijail. (2003) *Reinventing dance in the sixties: Everything was possible*. The University of Wisconsin Press. E.U.
- BOJÓRQUEZ, Carmen y TRUJILLO, Gabriel. (2003) *En tiempos de danza: encuentro binacional de danza contemporánea 1993-2002*. México: UABC/CONACULTA/INBA, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. (1990) *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo, México.
- BOURDIEU, Pierre. (2001) *Poder, derecho y clases sociales*. Desclée de Brouwer, S.A. España.
- BOURDIEU, Pierre. (2007) *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores Argentina. Buenos Aires, Argentina.
- BOURDIEU, Pierre. (2010) *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores
- BÚRQUEZ, Sergio. (1999) *Cuerpos en fuga. Seis encuentros de danza contemporánea*. Gobierno del Estado de Baja California, ICBC, SEPS-ISEP. Mexicali, B.C.
- HORTON FRALEIGH, Sondra y HANSTEIN, Penelope. (1999) *Researching Dance, evolving modes of inquiry*. University of Pittsburgh Press. Pittsburgh, Pa.
- HODGSON, John. (2001) *Mastering Movement: The life and work of Rudolf Laban*. Routledge. E.U.
- ISLAS, Hilda. (2006) *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas*. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.
- ISLAS, Hilda. (2006) *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos*. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.
- KNOWLES, Mark. (2013) *The man who made the jailhouse rock*. McFarland & Company, Inc., Publishers. E.U.

- MUÑOZ, Alicia. (2010) *Cuerpos amaestrados VS cuerpos inteligentes. Un desafío para el docente*. Balletin Dance. Buenos Aires, Argentina
- PIÑERA RAMÍREZ, David y GONZÁLEZ FÉLIX, Maricela. (1997) *Historia de la Universidad Autónoma de Baja California 1957-1997*. Instituto de Investigaciones Históricas. UABC. Mexicali, B.C., México.
- POLKINHORN, Harry, TRUJILLO, Gabriel y REYES, Rogelio. (1994) *Cuerpos más allá de las Fronteras: la danza en la frontera México-Estados Unidos*. Binacional Press. San Diego State University. Calexico, Ca. E.U.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. (1995) *Dance Words*. Harwood Academic Publishers GmbH. Suiza.
- SAMANIEGO, Marco Antonio. (2006) *Breve historia de Baja California*. Universidad Autónoma de Baja California. Mexicali, B.C., México.
- SERRANO, Daniel. (2006) *A razón de la nostalgia*. Universidad Autónoma de Baja California. Mexicali, B.C., México.
- TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós. España.
- TORTAJADA, Margarita. (1995) *Danza y poder*. INBA, CENIDID, CNA. México, DF.
- TORTAJADA, Margarita. (2006) *Danza y poder I y II*. Biblioteca Digital CENIDI Danza, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- TORTAJADA, Margarita. (2004) "Bailar la patria y la Revolución". *Casa del Tiempo*, vol. VI, época III, núm. 66-67, UAM, México, julio-agosto.
- TRUJILLO, Gabriel. (1992) "Paralelo 32: una danza radical", en *Contraseña, Diario* 29, 15 de noviembre, 1992.
- TRUJILLO, Gabriel. (1999) *Baja California: Ritos y mitos cinematográficos*. U.A.B.C. Asociación de Bajacalifornianos Residentes en el Distrito Federal.
- TRUJILLO, Gabriel. (2002) *Entrecruzamientos: La cultura bajacaliforniana sus autores y sus obras*. UABC. Plaza y Valdés. Mexicali, B.C., México.
- TRUJILLO, Gabriel. (2006). *UABC: educar para el futuro, 50 aniversario*. UABC, Mexicali, B.C., México.
- TRUJILLO, Gabriel, NORZAGARAY, Ángel. (2006) *La bajacaliforniada*. Departamento editorial, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, B.C.

## TESIS

- CASTILLO MORENO, Omar. (2008) “Trayectorias corporales en la enseñanza de la danza española. Un estudio de caso en el bachillerato de la Escuela Nacional Preparatoria”, tesis para obtener el grado de Maestría en desarrollo educativo en la línea de educación artística de la Universidad Pedagógica Nacional y el Centro Nacional de las Artes, México.
- FERNÁNDEZ SERRATOS, María de Lourdes. (2007) “Cultura y poder en la danza contemporánea (Ensayo sobre una disciplina plebeya en México)”, tesis para obtener el grado de licenciada en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia- Secretaría de Educación Pública, México.
- LEÓN ARANA, Adriana. (2011) “Univerdanza, Compañía de danza contemporánea de la Universidad de Colima. Procesos de organización, metodología y creación”, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, Jalapa.
- RODRÍGUEZ BECERRIL, Violeta. (2010) “El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana: una visión sociológica de la práctica dancística”, tesis para obtener el grado de licenciada en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

## BLOGS, PÁGINAS Y ARTÍCULOS DE INTERNET

- AMAVIZCA, Rubén. Ficha de actor en Internet Movie Data Base <http://www.imdb.com/name/nm1379138/>
- ARTE ESPAÑA. Portal de Historia del Arte. [www.arteespana.com/expresionismo.htm](http://www.arteespana.com/expresionismo.htm)
- AUTOR DESCONOCIDO. “Danza en Baja California”. [http://www.icbc.gob.mx/attachments/635\\_danza\\_en\\_baja\\_california.pdf](http://www.icbc.gob.mx/attachments/635_danza_en_baja_california.pdf)<http://websietedias.tripod.com/Ed321/Creadores1321.htm>

- BATES, Gary. (2012) "John Martin at UCLA 1965-1970". *The Dance History Project of Southern California*. E.U.  
<http://www.dancehistoryproject.org/articles/recollections/modern-recollections/john-martin-at-ucla-1965-1970>
- BOLÍVAR BOTIA, Antonio. (2002) "¿De nobis ipsis silemus?: Epistemología de la Investigación biográfico narrativa en la educación". *REDIE*. Revista electrónica de investigación educativa, vol. 4, núm. 1. Universidad Autónoma de Baja California, México. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15504103>
- BOURDIEU, Pierre. (1979) "Los tres estados del capital cultural". Traducción de Mónica Landesmann en *Sociológica*, UAM-Azcapotzalco, México, núm., 5, pág.11-17 <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>
- CAVAZOS, Israel. "Breve historia de Nuevo León" en *Breve Historia de los Estados*. [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/nleon/html/sec\\_176.html](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/nleon/html/sec_176.html)
- CONTRERAS, Eunice. (2013) "Historia y Danza, entrevista con Gregorio Coral", en Periódico *El Mexicano*.  
<http://ed.elmexicano.com.mx/suplementos/identidad/40/page-5.pdf>
- GERMANÁ, César. (1999) Pierre Bourdieu: "La Sociología del poder y la violencia simbólica". *Revista de Sociología - Volumen 11 - 1999 - Número 12*  
[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/sociologia/1999\\_n12/art011.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/sociologia/1999_n12/art011.htm)
- GIMÉNEZ, Gilberto. (1997) "La sociología de Pierre Bourdieu". Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. México.  
<http://www.paginasprodigy.com/peimber/bourdieu.pdf>
- HUANTE, Susana. Periódico online Siete Días. "Paralelo 32, entre el abandono y la indiferencia". <http://websietedias.tripod.com/Ed321/Creadores1321.htm>
- INSTITUTO de Cultura de Baja California.  
<http://www.icbc.gob.mx/espacios/mexicali.html>
- ISADORA Duncan Dance Awards. [www.izzies.org](http://www.izzies.org)
- MARÍN, Alejandra. (2010) "El actor naturalista, sobre los episodios reveladores de François Delsarte". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 9-28, 2010. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023500002>
- TRUJILLO, Gabriel. Blog "Block de hojas amarillas".

<http://trujillo.blogspot.com/2005/11/escuela-cuauhtmoc-memoriafragmentaria.html>

- TRUJILLO, Gabriel. (2011) “La danza contemporánea en el desierto, un arte a contracorriente”. Revista virtual *Acequias*, núm. 56 pág. 29-31, Universidad Iberoamericana de Torreón.

<http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias56.pdf>

- VIZCARRA Fernando. (2002) “Premisas y conceptos básicos en la sociología de Bourdieu”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol.III, núm. 16, diciembre, 2002, pp. 55-68, Universidad de Colima, México. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal.

<http://www.redalyc.org/pdf/316/31601604.pdf>

## RESEÑAS PERIODÍSTICAS

- CESIO, Valerio,(2000) “Cálida travesía étnica” en *La Crónica*, Mexicali, B.C., 11 de abril del 2000
- CETTO, Miguel, (1998) “Crónicas del Binacional. Una semana plena de danza” en semanario *Mayor*, Mexicali, B.C., 29 de abril de 1998)
- MAZA MORENO, Héctor. (1997) “En danza no tienen paralelo” en periódico *El Porvenir*, Monterrey, N.L. 21 de Julio de 1997
- NORZAGARAY, Ángel. (1996) “El vampiro de la danza” en *La Crónica*, Mexicali, B.C., 23 de abril de 1996.  
NORZAGARAY, Ángel. (1998) “Un paralelo sin paralelo” en semanario *Siete días*, 10-16 de mayo de 1998.
- TRUJILLO, Adriana. (1999) “Paralelo 32: Danza divergente”, en semanario *Siete Días*. 28 mayo-3 de junio de 1999.
- TRUJILLO, Adriana. (1999) “Cuerpos en Tránsito capturados”, en semanario *Siete Días*, 7 al 13 de mayo de 1999.



## **ENTREVISTAS**

### **Comunicación telefónica**

- Carmen Bojórquez, agosto de 2012
- Carmen Bojórquez, vía Skype, 14 de diciembre de 2014
- Rosa Luz Gispert, 12 de agosto de 2014

### **Comunicación personal**

- Eunice Hidalgo, 14 de junio de 2013 y noviembre de 2014
- Verónica Gaytán, agosto de 2014
- Manuel Torres, 17 de septiembre de 2014
- Noli Belanger, 9 de octubre de 2014

### **Comunicación escrita**

- Rubén Ponce, enero de 2015