



Culturales

ISSN: 1870-1191

revista.culturales@uabc.edu.mx

Universidad Autónoma de Baja California

México

Brenscheidt genannt Jost, Diana
Tradiciones performativas regionales y discurso nacional: Sonora en el repertorio del
Ballet Folklórico de México
Culturales, vol. 1, núm. 2, julio-diciembre, 2017, pp. 157-187
Universidad Autónoma de Baja California
Mexicali, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69452756005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**Tradiciones performativas regionales y discurso nacional:
Sonora en el repertorio del Ballet Folklórico de México**

***Regional performative traditions and the national discourse:
Sonora in the repertoire of the Ballet Folklórico de México***

Diana Brenscheidt genannt Jost
Universidad de Sonora
diana.brenscheidt@unison.mx

Resumen: Se busca indagar la influencia del nacionalismo posrevolucionario y los diferentes discursos regionales que se le contraponen. Se estudia una tradición escénica y musical mexicana particular surgida a mediados del siglo XX: el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, lo que permite describir la interrelación (así como el conflicto y el entrecruzamiento) entre el discurso escénico nacional, regional y su respectivo marco de competencia. Desde una perspectiva etnocultural, estética y performativa, apoyada en entrevistas y estudios de caso, se retoma el lugar de Sonora en el programa del ballet, específicamente la *Danza del venado* y el repertorio denominado “Sonora bronco”. Se analizan aspectos como la disposición corporal, la vestimenta o el estilo, que ponen de manifiesto diferencias y adaptaciones, así como la negociación continua entre el discurso nacional homogeneizante y la identidad regional que lo cuestiona.

Palabras clave: danza folklórica, Ballet Folklórico de México, discurso nacional y regional, *Danza del venado*, Sonora bronco.

Abstract: This article investigates the influence of Mexican postrevolutionary nationalism as well as of regional discourses on performative traditions as presented by one of the most famous Mexican dance and music ensembles: the Ballet Folklórico de México founded by Amalia Hernández in the 1950s. This contribution aims to demonstrate the interrelation (as well as the conflict and interference) between national and regional discourses as reflected onstage and their respective competitive frameworks. Seen from a etnocultural, aesthetic and performative angle and supported by interviews and case studies, the investigation focuses on the region of Sonora in the Ballet’s repertoire, specifically the *Danza del venado* (deer dance) and a regional repertoire denominated “Sonora bronco”. By analyzing differences and adaptations in corporal disposition, clothing and style, the article emphasizes the continuous negotiation between a homogenizing national discourse and the various regional identity discourses mainly questioning it.

Keywords: Mexican folklore ballet, Ballet Folklórico de México, national and regional discourse, *Danza del venado*, Sonora bronco.

Fecha de recepción: 26 de agosto de 2016

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2016

Fecha de recepción de versión final: 21 de febrero de 2017



Introducción

Desde su fundación, impulsada por Amalia Hernández en 1952, el Ballet Folklórico de México ha sido admirado como símbolo y representante de la nación mexicana en el exterior, así como también criticado por las incorporaciones de varias tradiciones performativas regionales o locales de manera más espectacular que auténtica. Siendo representante oficial del Departamento de Turismo a partir de 1958 (Hutchinson, 2009, p. 215), el grupo que le dio vida tuvo oportunidad de presentarse internacionalmente en varios países, acuñando la imagen de danza folklórica mexicana tanto en el exterior como en el interior del país. Sin embargo, críticos del Ballet Folklórico de México —sin dejar de reconocer su trayectoria, profesionalidad y fama internacional— han expresado su escepticismo respecto a la autenticidad de sus representaciones regionales e indígenas (Shay, 2002, p. 89). Esta contribución partió de la investigación acerca de las raíces del ballet folklórico mexicano y el papel que en ello jugó Amalia Hernández, específicamente su relación con el discurso nacionalista de principios del siglo XX y las etapas posteriores.

Tomando en cuenta la influencia de ideas indigenistas y mestizas en la época, se aborda su presencia en la definición de “lo mexicano” en las artes. En una última etapa, se analiza la interdependencia entre discursos y tradiciones escénicas regionales y nacionales. Para lograr lo anterior, se emplean como referencia las tradiciones performativas ‘folklóricas’ o indígenas del Estado de Sonora, sobre todo la denominada *Danza del venado*, de origen indígena yoreme, la cual tiene un lugar fijo en el repertorio de este grupo, así como, en menor medida, otros aportes no menos significativos de danza escénica regional, uno de ellos conocido bajo el nombre genérico de “Sonora bronco”.

Ballet folklórico mexicano: definición y contexto de surgimiento

Desde un punto de vista histórico y social, Néstor García Canclini (1989) destaca la importancia de lo visual en la cultura mexicana:

Aunque México tiene una potente literatura, su perfil cultural no fue erigido principalmente por escritores: desde los códices al muralismo, desde las calaveras de José Guadalupe Posada a las pinturas e historietas, desde los mercados artesanales al público masivo de los museos, la conservación y celebración del patrimonio, su conocimiento y uso, es básicamente una operación visual. (p. 162)

En torno a dicha afirmación, estudiosos de la cultura como Olga Nájera-Ramírez (2014) se han expresado sorprendidos de que García Canclini no haya incluido en ella la tradición del ballet o de la danza folklórica, géneros que desde mediados del siglo XX, según su punto de vista, conquistaron un lugar excepcional como representantes (internacionales) de la cultura y la nación mexicana (pp. 161-162).

No obstante, respecto a dicho género artístico, debemos preguntarnos primero: ¿A qué nos referimos específicamente cuando hablamos de ballet folklórico? Olga Nájera-Ramírez (2014), en su trabajo en torno al bailable típico mexicano y la identidad nacional, lo define como “una forma de danza estilizada en coreografías, desarrollada para el escenario, la cual está basada en, o también fundada en, las tradiciones y danzas folklóricas regionales de México” (p. 162).¹ Bajo esta consideración, la danza folklórica escénica, así como la representa el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, es, en consecuencia, una manera de transferir la danza o los bailes regionales e indígenas desde

¹ Esta, al igual que las subsecuentes traducciones del inglés y alemán al español, son responsabilidad de la autora.

sus específicos contextos culturales y sociales, a un escenario más formal.² A diferencia de las danzas folklóricas practicadas comúnmente en las escuelas en México, el ballet folklórico asienta los bailes en coreografías fijas, profesionales, elaboradas a partir de las tradiciones regionales y locales. En ese sentido son de gran importancia el vestuario y demás distintivos estéticos regionales.

Una presentación de danza folklórica escénica, según Nájera-Ramírez (2014), consiste en y se distingue por incluir varios (6 o más) bailes (cuadros) regionales en una presentación más completa, dándole atención a los respectivos movimientos, a los vestuarios, a la música, así como también, a veces, al escenario. Las presentaciones tematizan en sí, por consiguiente, la relación entre las varias tradiciones regionales o locales y lo nacional o mexicano; en otras palabras, las varias “mexicanidades”, las cuales coexisten al interior del país y forman en su conjunto y riqueza lo que entendemos como “lo mexicano” (Nájera-Ramírez, 2014, pp. 161, 163).

A pesar de que Nájera-Ramírez investiga la danza folklórica dentro del ámbito muy específico de la cultura mexicana, puede extrapolarse su aparición como fenómeno cultural, en el marco más general del movimiento de la danza moderna y del ballet clásico, a principios del siglo XX. Ambos aspectos prepararon, al menos parcialmente, el camino para la recepción posterior de mucha danza folklórica proveniente de diferentes partes del mundo, ejecutada en distintos escenarios internacionales. En otras palabras, danzas “exóticas” de artistas europeos y estadounidenses como Anna Pavlova, Ted Shawn y Ruth

² Autores consultados en torno a la danza en México no hacen diferenciación entre “danza” y “baile” (véase, por ejemplo, Dallal, 1995, 2001). No obstante, el autor chileno Carlos Pérez Soto (2008) menciona que en el contexto histórico de la lengua española, el término “danza” se ha usado frecuentemente en referencia a “algo de tipo artístico, o que tiene algún tipo de nobleza o de valor superior o elevado”, mientras “baile” refiere más bien a prácticas comunes, cotidianas o comerciales (p. 48).

St. Denis, entre otros, fueron inspiradas por otras culturas, en parte como resultado de asistir a ferias culturales (como las de París, Londres o Chicago). En esos escenarios se adaptaba (o imitaba) movimientos y vestimenta de culturas lejanas, dando un impulso importante a la aparición de grupos de danza folklórica “auténtica”, es decir, colectivos compuestos por bailarines de las respectivas culturas, presentando su propia tradición musical, atuendos típicos y movimientos pretendidamente auténticos (Brenscheidt genannt Jost, 2011).³ En ese sentido, Pablo Parga (2004) ha propuesto como momento clave para el nacimiento de la danza folklórica escénica en México, la llegada de Anna Pavlova a México en 1919, quien presentó su obra *Fantasia mexicana*, en la cual incluyó también elementos del estilo folklórico conocido como jarabe, bajo la técnica del ballet clásico (pp. 75-76). En correspondencia, ha sido propuesto que a partir de la década de 1960, y, por consiguiente, también en la época internacionalmente más exitosa del Ballet Folklórico de México, arribaron al país varios grupos de danza folklórica provenientes de otros países y culturas del mundo (Tortajada, 1995).

Los anteriores aspectos, característicos del contexto de surgimiento y auge del ballet folklórico en México, deben ser, sin embargo, considerados en el trasfondo general de las tendencias artísticas y político-nacionalistas de la época, como a continuación se pretende.

³ Véase, por ejemplo, el caso de la compañía de música y danza Hindu de Uday Shankar, cuyo éxito internacional se basaba en cierto momento también en su supuesta ‘autenticidad’, siendo bailarines y músicos originarios de la India —, en comparación con las presentaciones ‘exóticas’ u ‘orientales’ de artistas occidentales (Brenscheidt genannt Jost, 2011).

El discurso nacional y las artes

Alejandro L. Madrid (2010) ofrece un diagnóstico en el que destaca la importancia de la cultura y el arte como fundamento de los varios discursos nacionalistas latinoamericanos a principios del siglo XX. Al respecto, señala:

La cultura y el arte, y en especial la música, tuvieron un papel preponderante en la creación de circuitos de pertenencia a ámbitos nacionales. Así, la creación de músicas nacionales y el desarrollo de proyectos esencialistas de investigación musicológica que validaran esas músicas como emblemas de la nación, se dieron la mano con la construcción de los mismos Estados nacionales y con los discursos nacionalistas que pretendían naturalizarlos. (p. 228)

Aunque el trabajo de Madrid busca destacar la música como centro del discurso nacionalista, podemos constatar la misma tendencia en lo referente al ámbito de las artes visuales y escénicas. Como coinciden diferentes autores, las raíces del movimiento nacionalista en las artes en México generalmente se ubican en la etapa cultural-nacionalista posrevolucionaria. Al respecto, Inge Baxmann (2007) destaca cómo el nacionalismo mexicano se desarrolló en referencia a un modelo más bien europeo. Debido a que muchos de los intelectuales de la época posrevolucionaria habían estudiado en Europa, sobre todo en Francia, la influencia del modernismo europeo, así como específicamente las corrientes del arte moderno, encontraron su aplicación en el continente americano. Como ya hemos mencionado respecto a la danza, el interés por “lo exótico”, por lo primitivo y original buscado por el arte europeo moderno, abrió la puerta para elaborar una idea de un arte distintivamente mexicano, basado en el folklor nacional y en las artes indígenas (Baxmann, 2007, pp. 34-35).

A partir de 1910, las dos ideologías más influyentes —y en cierta medida vinculadas entre sí— fueron el mestizaje y el indigenismo.⁴ El mestizaje, como fenómeno relacionado con el entrecruzamiento de razas y culturas, formó, por mucho tiempo (como todavía lo hace, por ejemplo, en los libros de texto gratuitos en el país), la base para fundamentar la idea del nacimiento de la unidad nacional. Esto fue retomado también por el discurso nacionalista posterior a la revolución, y ha sido descrito por el historiador Enrique Krauze (1997).⁵ Sydney Hutchinson (2009), por su parte, ha afirmado que la selección de distintos estilos de danza o música como representativos de una nación —por ejemplo, la samba en Brasil—, ha sido influida en muchos casos por su carácter simbólico, en referencia al mestizaje de raza y/o cultura europeo e indígena (p. 209). En ese sentido, la música de mariachi de Jalisco y su respectivo baile, conocido como el *Jarabe tapatío*, son, al respecto, un buen ejemplo, por la mezcla de instrumentos europeos (violín, guitarra) y el guitarrón mexicano, así como por su vestuario característico, el cual combina elementos de varias culturas. En eventos internacionales, el mariachi sigue ocupando, como ninguna otra manifestación cultural, el distintivo de símbolo nacional mexicano, no obstante la mayoría

⁴ En correspondencia con Hutchinson (2009, pp. 207 y 210), se entiende en este trabajo al “mestizaje” e “indigenismo” como ideologías. En usos más restrictivos del concepto (Ibarra, 1998), se define al “mestizaje” como un proceso biológico de miscigenación o, desde una perspectiva cultural, como un proceso de aculturación (p. 9). Sin embargo, Ibarra, al mismo tiempo, destaca que “el mestizaje también ha tenido una elaboración de creciente valoración positiva como ideología y mitología nacional en el curso del siglo XX” (Ibarra, 1998, p. 10). El término indigenismo, por su parte, denota, en sentido específico, el “conjunto de políticas desarrolladas hacia los indígenas por los poderes nacionales, constituidos o no en Estados-nación” (Serna, 2001, p. 87), mientras esas políticas se presentan, al mismo tiempo, como “una configuración ideológica que ha ido construyendo, en medio de contradicciones, un cuadro teórico y político del ‘problema indígena’, de sus soluciones y del carácter de los sujetos sociales en él involucrados” (p. 89). Marie-Chantal Barre (1983), finalmente, pone atención a la estrecha vinculación entre los dos conceptos como discursos ideológicos (p. 12).

⁵ Una crítica del trabajo de Krauze sobre el mestizaje se encuentra, por ejemplo, en Lund, J. (2012). *The Mestizo state. Reading race in modern Mexico*. Minneapolis, EE.UU. y Londres, Great Britain: University of Minnesota Press.

de sus escuelas se encuentran fuera del territorio nacional (Inauguran la primera escuela de mariachis... en México, 2013).

Retornando de nuevo al tema del mestizaje, pero visto ahora desde su perspectiva histórica reciente, es importante señalar la importancia que éste tuvo en el México posrevolucionario. Se debe subrayar, en ese sentido, sobre todo la función de José Vasconcelos, quien entre 1921 y 1924 fue secretario de Educación en el gobierno de Álvaro Obregón. Vasconcelos se encargó de difundir la ideología del mestizaje, particularmente en su libro *La raza cósmica* (1925), el cual también legó su marca en el mundo artístico mexicano del siglo XX, ante todo en los murales de Diego Rivera, Orozco y Siqueiros (Baxmann, 2007, p. 33; Hutchinson, 2009, pp. 209-210).

Según Vasconcelos, el arte era “la única salvación de México” (Tortajada, 1995, p. 41), algo que explica adjudicando al arte un lugar privilegiado dentro del sistema educativo mexicano en su tiempo, algo que se vio apoyado con la creación del Departamento de Cultura Estética y del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales (Baxmann, 2007, p. 33). Su enfoque educativo propuso “[a]prender a ver y a expresarse como mexicano” (Baxmann, 2007, p. 33), con la finalidad de construir la identidad nacional propia. Vasconcelos es conocido, además, por su impulso a las denominadas Misiones Culturales, que fungieron como lugares de “rescate” antropológico de música y bailes folklóricos, para su posterior clasificación dentro del panorama nacionalista-educativo (Alonso Bolaños, 2005, pp. 50-51).

En consonancia con el mestizaje, que, como vimos, llegó a transformarse en política educativa, surge la otra ideología influyente en el nacionalismo posrevolucionario mexicano del siglo XX: el indigenismo.

Como ideología, el indigenismo aparece en la década de 1930 bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas. Durante su sexenio, Cárdenas, “preocupado por el mejoramiento de los indígenas, así como su incorporación a la vida nacional” (Delgado de Cantú, 2003, p. 230), apoyó de manera indirecta el interés por la investigación antropológica y cultural de los pueblos originarios y sus expresiones artísticas, continuando así el trabajo que anteriormente había sido impulsado por las Misiones Culturales. Como ha sido descrito por Alonso Bolaños (2005), en las primeras tres décadas del siglo XX, el Departamento de Bellas Artes (DBA) de la Secretaría de Educación Pública (SEP)

[...] exigía a los maestros de las “misiones culturales” informar de la existencia de instrumentos precortesianos o criollos y coleccionarlos, proporcionando datos sobre su origen y su uso actual. Asimismo, se pedía la recolección de la música regional con datos acerca de su origen e instrumentos. (p. 51)

De igual manera, se propuso “que los misioneros debían seguir para recopilar danzas, canciones y leyendas y para escribir obras de teatro” (Alonso Bolaños, 2005, p. 51). En ese sentido, la investigación acerca de y el rescate de la música y danza indígena, así como de las diferentes tradiciones mestizas de las varias regiones de México, se unieron con la “invención” o creación de nuevas expresiones artísticas bajo el término más general de lo folklórico. De esta forma, se subsumieron las varias tradiciones artísticas mexicanas en un discurso nacionalista anterior, como el descrito ya en 1927 por Genaro Vásquez, en su conferencia sobre “el aspecto pedagógico del folklore”, dirigido en ese entonces a los maestros de las Misiones Culturales. En su exposición, Vásquez, citado por Alonso Bolaños (2005), señaló:

El folklore mexicano, o sea el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres nuestras, bajo cualquier aspecto que se les observe, responde en efecto a nuestra psicología, obedece a nuestros instintos étnicos y la cultura de ustedes debe servir para canalizar y dar forma artística y provechosa a lo que sea innato en el alma del pueblo, pero no para borrarlo o sustituirlo con exotismos. (p. 51)

Vásquez destaca aquí, siguiendo el enfoque antropológico y nacionalista de la época, la necesidad de revivir o conservar las tradiciones auténticas indígenas y regionales, para evitar, con ello, cualquier tipo de penetración cultural “exótica” al país⁶ y formar en correspondencia una base de expresiones culturales distintivamente mexicanas. Por una parte, pidió a los maestros estudiar “los bailes aborígenes clasificándoles en guerreros, religiosos o irónicos. Los trajes que usan. Descripción de los mismos; cómo se hace el aprendizaje de estos bailes para mantener constante relación con los bailarines de otras partes del país”. Por otra parte, solicitó “pongan su entusiasmo para transformar todo conforme el progreso lo requiera; pero conservando, repito, lo que sea medular de esa vida”. El rescate antropológico de las varias expresiones artísticas indígenas se enlazó entonces con la necesidad de, en palabras de Vásquez, “canalizar y dar forma artística” a ellas, así que al menos “parte de esas mismas tradiciones fueron reconstruidas, simbolizadas y formalmente instituidas para ser parte del acervo cultural de la nación” (Alonso Bolaños, 2005, pp. 50-51).

Como también destaca Margarita Tortajada Quiroz (1995), el lugar del arte en el programa educativo posrevolucionario nacional era de importancia primordial, toda vez que pretendía que “los artistas redescubrieron a México y eso sirvió como función política al Estado para consolidarse” (p. 41). En ese ámbito, el trabajo de las Misiones Culturales era indispensable, ante todo porque fueron los mismos maestros que “difundieron el arte y la

⁶ Sobre las raíces del exotismo, específicamente del orientalismo, en las danzas presentadas en Europa y en los Estados Unidos, véase Brenscheidt genannt Jost (2011).

cultura indígenas hasta entonces desconocidas para el país entero” (Tortajada, 1995, p. 41). Ello, conservando o más bien construyendo, como describe Inge Baxmann (2007), las varias regiones de México por medio de expresiones artísticas distintas y estereotípicas, como, por ejemplo, el sinnúmero de danzas, artesanías, formas arquitectónicas o pinturas (p. 35).

La danza folklórica escénica, como la representada con éxito por el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, es beneficiaria indirecta de un arduo y consistente proceso de conservación y revitalización cultural previa. Sienta, por consiguiente, sus bases en el trabajo realizado previamente por las Misiones Culturales, y propagó parte importante de los discursos culturales sobrevivientes de la época posrevolucionaria. Lo anterior se pone de manifiesto en “el uso que se hizo de los materiales [regionales] recopilados”; primero en el ámbito de la enseñanza básica, así como después en otras áreas. En torno a esto último, se ha afirmado de manera crítica, que la danza fue posteriormente “llevada al foro como atractivo turístico y distorsionado” (Tortajada, 1995, p. 473), tanto a nivel nacional como internacional.

Amalia Hernández y el Ballet Folklórico de México

Las raíces del trabajo coreográfico de Amalia Hernández se ubican, paralelamente, en el ámbito de la danza moderna mexicana. Al ser bailarina del Ballet Moderno de México, dirigido hasta 1943 por la coreógrafa estadounidense Waldeen,⁷ Amalia Hernández tuvo la oportunidad de convertirse en directora del grupo cuando ésta abandonó la compañía. Desde entonces, Hernández empezó a cambiar el repertorio del grupo de manera

⁷ Waldeen Falkenstein fue una bailarina y coreógrafa nacida en Texas, Estados Unidos, quien pasó gran parte de su vida en México, siendo una de las representantes más famosas de la danza moderna mexicana (Dallal, 2004, p. 355).

fundamental, incluyendo obras de carácter folklórico. Títulos como *Danza yaqui*, *El zapateado veracruzano* o *Danzas de guerra del dios Huitzilopochtli* y después *Mestizos* (Tortajada, 1995, pp. 474-475), dan una idea de la influencia temática del mestizaje e indigenismo en sus presentaciones. No sorprende que ya por ese entonces, el ballet fuera criticado, entre otros, por Raúl Flores Guerrero, por haber partido de la idea de la creación original de la danza moderna mexicana y por haber incorporado al repertorio del grupo “obras ligeras para programas de televisión y muy diferentes al ‘auténtico’ movimiento” de la danza moderna mexicana. Dicho crítico, en consecuencia, le recriminó el “llevar la arqueología al escenario” y el haber caído en un “mexicanismo artificial” (Tortajada, 1995, p. 474). A pesar del reproche por parte de representantes de la danza moderna mexicana, el ballet tuvo sus éxitos, presentándose en la televisión y recibiendo patrocinio por parte de la Dirección General de Turismo para realizar giras tanto al interior del país como en el extranjero (Tortajada, 1995, pp. 475-476).

El éxito que Amalia Hernández tuvo desde entonces con su compañía, se explica al menos en parte por su capacidad de adaptar discursos culturales y nacionalistas, representándolos en sus coreografías. No solamente el título de las mismas se lee como un reflejo de ideas del mestizaje e indigenismo, sino que también elaboró un repertorio más complejo, entendido en ese sentido como mexicano por antonomasia. La misma Amalia Hernández se presentaba, además, en determinados momentos, al menos durante sus participaciones en el extranjero, como mestiza que “reclama celebrar su doble procedencia, española e indígena, en sus coreografías” (Shay, 2002, p. 89).

A partir de 1958 el grupo cambió formalmente su nombre a Ballet Folklórico de México, presentándose con gran éxito en varias partes del extranjero, sobre todo en los Estados Unidos. Tortajada (1995) resume que “[d]ebido al reconocimiento internacional

que había obtenido el BFM [Ballet Folklórico de México] en el exterior, a su concepto de espectáculo de la danza tradicional y porque se adecuaba a los intereses del Estado, el INBA [Instituto Nacional de Bellas Artes] dio su apoyo a esta compañía” (p. 480).

Sin embargo, al revisar el repertorio de esa época, es interesante notar que además de las obvias influencias procedentes de danzas mestizas e indígenas, el ballet no abandonó sus raíces como danza moderna. De esta forma, aparte de las obras de influencia indígena (como *Canto del pueblo seri*) y danzas cuyo título ya dejan suponer la mezcla de elementos europeos e indígenas (por ejemplo, *Sones mariachis* o *Suites de danzas indígenas*), sabemos que en 1958 Amalia Hernández estaba preparando un programa denominado “México a través de los siglos”, abarcando danza prehispánica, danza colonial, danza folklórica y moderna (Tortajada, 1995, p. 476). Del mismo modo, al analizar las presentaciones del Ballet Folklórico de México en nuestros días, la influencia de elementos provenientes del movimiento de la danza clásica y moderna son muy notables. Como lo describe Pablo Parga (2004), se trata de “un discurso escénico con elementos básicos de la danza clásica y moderna, pero abordando temáticas folklóricas” (p. 171). En ese sentido, ha sido también uno de los varios puntos de crítica, tanto en México como en el extranjero, la falta de una supuesta autenticidad visible en sus presentaciones. No obstante lo anterior, las coreografías de Amalia Hernández, independientemente de la crítica, son reconocidas por su calidad de ejecución, un aspecto que, seguramente, sirvió de apoyo al ballet durante todo este tiempo, en su intento por prevalecer hasta la actualidad como representación icónica de la danza y baile mexicanos. Luna Arroyo (1960, en Tortajada, 1995, p. 481) califica este aspecto como “un hecho natural y necesario”; es decir, que “la danza popular mexicana debía ser presentada definitivamente, en un alto plano de dignidad técnica y artística”.

En 1960, el grupo cambió su nombre por tercera ocasión, identificándose como Ballet Folklórico de Bellas Artes, bajo la condición de ser una compañía exclusiva del INBA (Tortajada, 1995, p. 483). Un año más tarde, se abrió una escuela⁸ para volver, con el paso del tiempo, a retomar de nuevo el nombre de Ballet Folklórico de México, distanciándose así, según Tortajada (1995), un poco del INBA (pp. 491 y 492). En la misma época, la compañía hizo un contrato con Sol Hurok (Tortajada, 1995, p. 493), famoso empresario estadounidense de danza, bajo cuya organización estaban también otras compañías folklóricas o “exóticas”,⁹ posibilitando así extensas giras en Europa y Estados Unidos. Esto redundó en la necesidad de operar simultáneamente dos compañías: una con residencia en México, y la otra en gira constante en el extranjero (Hutchinson, 2009, p. 216). Desde entonces, la compañía ha podido mantener su trayectoria y se ha presentado en múltiples países del extranjero. Después de la muerte de Amalia Hernández, en el año 2000, el ballet ha sido dirigido por sus hijas Norma López Hernández y Viviana Basanta Hernández (Hutchinson, 2009, p. 218). La importancia de la compañía ha sido tal, que Tortajada (1995), a finales del siglo XX, afirma:

Cuatro decenios después de su fundación, esta compañía y Amalia Hernández siguen siendo reconocidas como el prototipo de ballet folclórico en nuestro país, reforzados por los premios obtenidos, y han pasado por sus filas incontables artistas de todas las ramas de la danza. (p. 496)

⁸ Como nota Sydney Hutchinson (2009), la escuela del ballet también incluye clases de ballet clásico y danza moderna (p. 217).

⁹ Véase, por ejemplo, el éxito de la compañía de música y danza hindú de Uday Shankar financiado también por Sol Hurok (Brenscheidt genannt Jost, 2011).

Nación y región: La *Danza del venado* y el “Sonora bronco”

La concepción de qué es la mexicanidad o la nación mexicana, con sus bases ideológicas, ante todo con el mestizaje y el indigenismo, hizo posible dar un impulso sustantivo a la concepción y difusión de lo que llamaremos *danza folklórica escénica*: ésta tiene como representante más distinguido, en los planos nacional e internacional, al Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. Lo anterior está en consonancia con lo afirmado en 1961 por Armando de María y Campos en las páginas de *Novedades*:

Amalia Hernández ha logrado convertir en realidad el sueño que tuvieron hace más de cuarenta años un grupo de escritores, compositores y pintores, que bajo la tutela económica del licenciado José Vasconcelos intentaron crear un espectáculo formado por los bailes y cantos de la ancha tierra mexicana. (Tortajada, 1995, p. 491)

Sin embargo, en el contexto de la relación entre el discurso nacional y el regional, es importante preguntarnos: ¿Qué lugar se otorgó a las regiones en el repertorio de danza folklórica escénica, elaborado particularmente por el Ballet Folklórico de México? Si tomamos en cuenta la influencia del mestizaje e indigenismo, sobre todo el trabajo de conservación del patrimonio étnico y tradicional emprendido por las Misiones Culturales, puede decirse que las distintas regiones y culturas de México han aportado significativamente elementos para construir el expresivo discurso visual nacional. Como sostiene Najera-Ramírez (2014), se buscó amalgamar varias “mexicanidades”, haciendo coexistir una al lado de otra (p. 161). Pero, por la razón de que el discurso nacionalista mexicano —así como lo hicieron sus predecesores en Europa— trató de reunir una variedad de expresiones regionales y culturales en un discurso homogeneizador y horizontal (Anderson, 1993), se exigió que cada estilo de danza regional o indígena fuera

solamente un medio para lograr la consolidación de un concepto más grande y abarcador de un estilo distintivamente propio. Si prefiere verse desde la perspectiva opuesta, podemos suponer también que el repertorio variado del Ballet Folklórico de México hubo de servir como punto de partida para el mayor reconocimiento y la difusión de distintos estilos regionales, conformando (o reconociendo) la diversa identidad regional.

Para profundizar más en esta doble condición, tomaremos a continuación el caso de la región noroeste de México, particularmente al estado de Sonora y su respectivo estilo dancístico, tal y como lo introdujo a su repertorio el ballet de Amalia Hernández. La coreografía escogida para ello, siguiendo la tendencia indigenista, está representada por un baile de origen yoreme (grupos yaqui y mayo de Sonora y norte de Sinaloa) conocido popularmente como la *Danza del venado*. Amalia Hernández incluyó dicha danza, de raíz indígena, hacia 1958, cuando el Ballet Folklórico se presentó en los Juegos Panamericanos en Chicago (Hutchinson, 2009, p. 216); ésta se volvió, desde entonces, parte constante del repertorio de la compañía.

El ballet ejecuta la *Danza del venado* de manera semejante a como se realiza en contextos yaqui y mayo tradicionales (Sánchez, 2012, p. 142), aunque la toma prestada o saca de su contexto simbólico mayor.¹⁰ La *Danza del venado* tradicionalmente se presenta de manera simultánea con la danza de los pascolas, la cual se realiza con un atuendo que incluye máscaras con largas barbas y cejas, simbolizando ancianos (Spicer, 1994, pp. 124-125; Varela, 1986, pp. 35-38). En el caso del Ballet Folklórico, éstos serán

¹⁰ Véase la presentación de la *Danza del venado* por el Ballet Folklórico de México, incluida en la Gala del 60 Aniversario: eightseasons (13 de enero de 2013), *Danza del venado. Gala 60 años Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jTCmhhJk3mI>

normalmente dos bailarines de pascola, y la *Danza del venado* comienza justamente después de esta primera ejecución.

Al revisar su lugar dentro del repertorio del Ballet Folklórico de México, encontramos que, por la razón de que el grupo de Amalia Hernández presenta en su gran mayoría bailes grupales o en pareja, la *Danza del venado* destaca visualmente siendo, en su parte principal, una danza solista, que otorga mucho protagonismo al bailarín, quien representa la vitalidad del venado en su ciclo de juventud, fuerza, sobrevivencia y muerte. Esa centralidad, que comúnmente se otorga a la *Danza del venado* en la totalidad del repertorio, se ve en cierta medida reflejada también en la inclusión de su imagen coronando el lugar prominente dentro de los anuncios publicitarios de la compañía (véase figura 1).

Sin embargo, encontramos marcadas diferencias respecto al aspecto del danzante del venado, sobre todo en lo que concierne a la indumentaria empleada por el ballet, en comparación con aquella usada regionalmente.

Figura 1. Anuncio publicitario oficial del Ballet Folklórico de México



Ballet Folklórico de México. Recuperado de http://www.mexicocity.gob.mx/blog_e/?tag=ballet-folklorico-de-amalia-hernandez

Al analizar las fotos y videos de representaciones de la *Danza del venado* hechas por el ballet de Amalia Hernández, la vestimenta usada comúnmente es la siguiente: el bailarín, quien representa al venado, se atavía, además de portar la cabeza disecada de venado como tocado y emplear sonajas en cada mano, vistiendo un calzón de manta corto, dejando todas las piernas y el torso del danzante al desnudo. Sin embargo, bailarines regionales que ejecutan la *Danza del venado* escénicamente, y que además están en contacto con la comunidad yaqui (en cuanto a celebraciones y cargos se refiere), critican el estilo de vestimenta difundido por el Ballet Folklórico de México, por no ser suficientemente apegado a la costumbre. El bailarín profesional y maestro de danza Abel Román Amador Rodríguez, reconocido tanto en México como fuera del país por sus presentaciones de la *Danza del venado*, explica, por ejemplo, que el público extranjero, conociendo los bailes de Amalia Hernández, le solicita ejecutar la danza con calzones cortos, casi desnudo (o “bichi”, para expresarlo en términos yoremes). No obstante, su investigación en la comunidad yaqui le ha confirmado que lo usual actualmente es el empleo de un rebozo hasta la rodilla, aspecto al que desea hacer justicia por su autenticidad en cada una de las presentaciones que realiza¹¹ (véase figuras 2 y 3).

¹¹ A. R. Amador Rodríguez, comunicación personal, Hermosillo, Sonora, 25 de mayo de 2016.

Figura 2. El venado ‘bichi’ presentado por el Mtro. Abel Román Amador Rodríguez.



Fuente: Archivo personal del Mtro. Abel Román Amador Rodríguez

Figura 3. La *Danza del venado* con rebozo hasta la rodilla, presentado por el Mtro. Abel Román Amador Rodríguez



Fuente: Archivo personal del Mtro. Abel Román Amador Rodríguez

Por su parte, Zamarripa y Medina, quienes consideran sus representaciones visuales y descripciones de trajes regionales como un “apoyo que les permita [a los maestros y directores de los grupos de danza mexicana o folklórica] optimizar sus enseñanzas, o sus presentaciones teatrales” (2001, p. 7), destacan respecto a la región Sonora, a la par de la

vestimenta de las mujeres seris, la indumentaria para la *Danza del venado* yaqui. Aunque dan reconocimiento al Ballet Folklórico de México y los logros de Amalia Hernández, prefieren no ser consecuentes en referencia al uso que ellos hacen del calzón corto, empleado tradicionalmente por el ballet en sus ejecuciones. En lugar de ello, mencionan, desde una visión más etnográfica, el uso de un calzón “de manta, que amarran debajo de la rodilla” (Zamarripa y Medina, 2001, p. 22). Lo anterior lo acompañan con su respectivo dibujo, elaborado por Rafael Zamarripa, quien también es bailarín y coreógrafo de danza folklórica mexicana, habiendo sido previamente miembro del grupo de Amalia Hernández (Dallal, 2008, p. 214). En dicho dibujo se distingue claramente su uso largo, prolongándose hasta debajo de la rodilla (Zamarripa y Medina, 2001, p. 23). De manera similar, investigadores de la cultura yaqui confirman el uso de un rebozo (o una falda) hasta la rodilla, siendo la indumentaria tradicional del danzante (Spicer, 1994, pp. 126 y 129; Varela, 1986, p. 38).

Aunque la costumbre de ejecutar la *Danza del venado* con la parte superior del cuerpo desnudo coincide también con su representación dentro de la cultura yaqui, el uso de calzones extremadamente cortos, como se ve en las representaciones del Ballet Folklórico de México, no solamente difiere de sus representaciones tradicionales, sino que destaca visualmente por su semidesnudez masculina. Ello trae a la memoria representaciones de danza “exótica” en Europa a principios del siglo XX, ubicadas en el ámbito del movimiento de la danza moderna y expresionista.¹² Esa relación coincide, en cierta medida, con el estilo de movimiento del grupo de Amalia Hernández, el cual surge

¹² Véase aquí, por ejemplo, las presentaciones de la danza hindú por bailarines masculinos en Europa y Estados Unidos a principios del siglo XX, primero por Ted Shawn, y poco después por Uday Shankar, usando también vestimenta que daba mucho protagonismo al cuerpo masculino semidesnudo (Brenscheidt genannt Jost, 2011).

del contexto de la danza moderna mexicana. En este sentido, comparando presentaciones de la *Danza del venado* por el ballet y las propias ejecutadas por los miembros de la comunidad indígena yoreme, destaca la indumentaria, inspirada probablemente por la danza “exótica” europea, misma que coincide con el gusto estilizado, más bien moderno, de la coreografía, con saltos largos y movimientos expresivos no carentes de espectacularidad, añadidos por parte del ballet para su presentación en el escenario.

Volviendo a la interrelación del discurso escénico con el discurso político nacional y regional, es fácil reconocer que la imagen de la *Danza del venado* forma parte ya, desde mediados de la década de 1940, de una parte del escudo del estado de Sonora. Por varios años se ha venido utilizando, además, como distintivo en las placas de los automóviles de la entidad.¹³

La *Danza del venado*, siendo un baile distintivo, ceremonial, portador de una narrativa propia de la cosmovisión yaqui y mayo, sigue representándose a los espectadores a través de un mecanismo de transferencia cultural que destaca un exotismo, una estética y estilización que no posee en su versión étnica. De manera paralela, funciona como símbolo de identificación de la región y, oficialmente, como identificación del gobierno del estado de Sonora.

La función del yaqui (o de su distintivo cultural, la *Danza del venado*) como representante de la región noroeste, y en particular de Sonora, se explica antropológicamente, según Alejandro Figueroa Valenzuela (2000), también en relación con el temperamento, el carácter férreo, que se ha atribuido al yoreme por los no indios de la misma región, los yoris. Al tomar como ejemplo la figura de (el héroe yaqui) José María

¹³ Sin embargo, queda la duda si eso fue gracias a la difusión de la danza por el Ballet Folklórico de México o si el ballet más bien logró retomar la tradición culturalmente más representativa de la región.

Leyva, conocido en la historia regional como Cajeme, Figueroa destaca que recientemente para los sonorenses, no obstante que sigan reinando prejuicios en contra de dicha comunidad indígena, “los yaqui son también objeto de admiración por su altivez, por su constancia en la lucha y por su esfuerzo por haber logrado dominar la hostilidad de su inclemente hábitat” (p. 23). De hecho, el origen de la relativa alta productividad del suelo sonorense (en comparación con la de otros estados del centro o sur de México), que forma parte de la identidad regional, tiende a verse reforzada “en el mito del carácter franco, recio y vigoroso que los sonorenses no indios han heredado de los yaquis” (Figueroa, 2000, p. 32). La figura del bailarín en la *Danza del venado*, por consiguiente, actúa como símbolo de identificación aceptada por toda la región, hecho que explica también el recién concluido proyecto del Gobierno del Estado de Sonora, que con total independencia de las reivindicaciones de la comunidad étnica, efectuó la construcción de una escultura de la *Danza del venado* de 38 metros de altura, en un paradero turístico cercano a Loma de Guamúchil, lo cual confirma actualmente su importancia o provecho como ícono representativo de lo regional.¹⁴

Retornando de nuevo el tema de las presentaciones de la *Danza del venado* ejecutadas por el Ballet de Amalia Hernández, se percibe lo importante de la presencia física, en particular por ser bailado —en comparación con otros cuadros dancísticos del grupo— con poca y primitiva indumentaria. Ese aspecto contrasta significativamente con el conjunto de los demás bailes del repertorio, los cuales exhiben, en su mayoría, atuendos áureos y vestuarios majestuosos, como, por ejemplo, el empleo de faldas largas de varias

¹⁴ Los miembros de la etnia yaqui critican fuertemente la construcción de la estatua, entre otros aspectos “[p]or no portar rosario en el cuello, no poseer grabados que asemejen pañuelos bordados con flores tanto en los cuernos del venado como en la cintura de la figura humana” (Anónimo, 2015, párr. 1). Además de las indumentarias, representantes de la cultura yaqui critican la postura incorrecta de la escultura (Anónimo, 2015).

capas, usadas por las bailarinas, quienes hacen uso del denominado *skirt work* (trabajo de falda), que sirve también para identificar su estilo de danza (Nájera-Ramírez, 2014, p. 171). Y es que de acuerdo con el concepto de la figura del yaqui, como símbolo de fuerza y resistencia, el enfoque en la presencia física del bailarín parece subrayar, a fin de cuentas, la misma idea descrita por Figueroa Valenzuela, en el sentido de continuar y reforzar la identificación regional para un público más internacional.

Por último, al hablar sobre el discurso regional y su competencia con el nacional, es interesante notar también el interés que muestran grupos de danza folklórica regionales por ampliar el elenco de danzas representativas precisamente de su región a nivel nacional e internacional. En este sentido, la zona noroeste de México es conocida sobre todo por su música de banda y nortañas, por sus canciones rancheras, corridos, ritmos de polka, así como sus bailes correspondientes. No obstante, hablando de discurso y danza folklórica mexicana, como lo escenifica el Ballet Folklórico de México, el ejemplo de la *Danza del venado* ha sido, por mucho tiempo, el único baile regional encargado de representar a la región ante público mexicano y del extranjero. Ese predominio no sólo niega la diversidad que aportan otras culturas originarias locales como la seri, pápago, pima o guarijía, sino también otros aportes traídos por grupos indígenas llegados del interior del país que, como en el caso de mixtecos, triquis, zapotecos y nahuas, compiten ya en número con los indígenas sonorenses.

Volviendo al tema, es necesario afirmar que grupos como los del profesor Tomás Velásquez Quezada (de San Luis Río Colorado, Sonora), a partir de la década de 1960, y Tradición Mestiza, de Abel Román Amador Rodríguez (de Hermosillo, también en Sonora), desde hace casi 15 años, han logrado llevar otros bailes regionales al escenario nacional. Bajo el término “Sonora bronco”, esos grupos presentan danzas folklóricas

escénicas basadas en las tradiciones regionales del rodeo y de los bailes vaqueros con su respectiva música. Como lo explica el mismo profesor Tomás Velásquez Quezada (s.f.) en un folleto elaborado para describir dicho estilo y repertorio, así como la música y el vestuario usado, el nombre de “bronco”

[...] se debe a la expresión muy usual y generalizada en todo el estado y que se aplica a los hombres más rudos sobre todo a los vaqueros que habitan las zonas ganaderas y agrícolas de las regiones serranas (de los límites con Chihuahua), y las llanuras costeras y subdesérticas de los alrededores de Caborca y Pitiquito, Sonora. (párr. 1)

Velásquez destaca, asimismo, la cercanía cultural con los Estados Unidos por compartir la misma frontera y, por consiguiente, el carácter transnacional intrínseco de la música, la vestimenta y los pasos de baile. Musicalmente, las coreografías son acompañadas por un conjunto norteño con acordeón, bajo sexto y tololoche (conocido también con el nombre de “taka taka”), tocando ritmos de polka, indicando así su base de arraigo en la cultura popular regional. El mismo repertorio del grupo de Tomás Velásquez Quezada, más adelante, fue ampliado por otras propuestas musicales y bailes por parte del maestro Abel Román Amador Rodríguez.¹⁵

El impacto del Sonora bronco como discurso dancístico que refuerza otra identidad regional se documenta con facilidad en la difusión que tiene a nivel regional, nacional y hasta internacional. Aunque no existe todavía investigación acerca de su repertorio como danza folklórica escénica, en la práctica se incorpora regularmente a través de presentaciones en escuelas o festivales en Sonora, así como en otras partes de México e incluso del mundo, como indican presentaciones internacionales del Grupo Missael del

¹⁵ A.R. Amador Rodríguez, comunicación personal, Hermosillo, 25 de mayo de 2016.

maestro Tomás Velázquez Quezada en Italia, Alemania o Estados Unidos.¹⁶ Un registro más formal del repertorio Sonora bronco se encuentra también en la inclusión del mismo en las presentaciones de la Escuela de Danza de la Ciudad de México.¹⁷

El repertorio dancístico del Sonora bronco, con su música característica, emerge de nuevo como aportación significativa, si nos damos cuenta, sobre todo, del discurso que recae sobre la región y su cultura, donde, como lugar común, se rememora un comentario despectivo y polémico de José Vasconcelos, quien entendiendo la cultura como refinamiento y monumentalidad, habría expresado en la década de 1920 que en Sonora, “donde termina el guiso y comienza a comerse la carne asada, comienza la barbarie” (Rodríguez, 1999, p. 59).

Por su parte, con la intención de defender la cultura regional —y de elevarla al nivel de la culta—, el periodista Carlos Moncada publicó en 1997 un libro intitulado *Sonora bronco y culto*, en el cual propuso un fin a la anterior recriminación, afirmando: “Mi objetivo es mostrar que Sonora es un estado culto, con una cultura sui géneris si se quiere —bronco y culto—, aunque en el afán de alcanzar ese objetivo no voy a callar nuestros errores y deficiencias” (p. 11). Y es que los errores y deficiencias de la cultura sonorenses se encuentran, según Moncada, más bien en el descuido o la poca llegada de la alta cultura, la cultura libresca y del refinamiento. Aunque se podría debatir aquí las restricciones y deficiencias de un concepto tan estrecho de cultura, es innegable la enorme influencia que dicha concepción de cultura ha tenido y sigue teniendo dentro de la mentalidad común

¹⁶ Véase, por ejemplo, hapePHOTOGRAPHIX (8 de mayo de 2016). *Grupo Folclórico Missael & Mariachi Mixteco*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ePVK2RbE6BA>

¹⁷ Véase Manuel Contreras Gutiérrez (31 de julio de 2016). *Sonora Bronco Escuela de Danza de la Ciudad de México 2016*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=wH_nqCJOBtU

sonorense. “No somos finos y sofisticados, ni eruditos y cosmopolitas”, refiere Moncada (1997). “El calor salvaje y las distancias inmensas nos han hecho bruscos y arrogantes. Si llegamos a ser cultos no dejaremos de ser broncos” (p. 289).

Es interesante finalmente, referente a esta cita, distinguir la imagen del yaqui dentro del imaginario sonorense mestizo y relacionarla con la necesidad de reafirmar su lugar en el repertorio cultural nacional. Hacia allá se encaminan como respuesta, aportaciones en la danza y música como las que proponen Velásquez Quezada y Amador Rodríguez. La creación de un repertorio de danza escénica distintamente regional o sonorense bajo el término “Sonora bronco”; por consiguiente, no solamente tiene el fin de ampliar y corregir el discurso escénico nacional de danza folklórica, difundido ante todo por el Ballet Folklórico de México, sino defender o reforzar de nuevo una identidad específicamente regional a nivel nacional, una identidad compartida entonces dentro de dos repertorios específicos regionales: el mestizo y el indígena.

Conclusiones

La presente contribución, basada en los ejemplos performativos específicos de la *Danza del venado* y del repertorio del Sonora bronco, no solamente confirma la relación estrecha y conflictiva entre el discurso nacional mexicano —asociado, ante todo, con los conceptos de mestizaje e indigenismo— y distintos discursos performativos y culturales regionales, en este caso vinculados con el estado de Sonora. Pretende además, abrir la discusión sobre la representación y el lugar de los grupos indígenas dentro de los mismos discursos nacionales y regionales. En este sentido, destaca no solamente cómo la identidad regional parte de un proyecto nacional mexicano, sino también —y quizá más fuertemente—, el discurso nacional recurre a símbolos e identidades regionales y locales para apoyarse y reforzar su

proyecto de varias mexicanidades, unidas en un panorama performativo homogeneizador y horizontal.

Aunque el Ballet Folklórico de México hizo sus primeras presentaciones desde hace 60 años, su trayectoria nacional e internacional nos indica, constantemente, que su discurso escénico sigue teniendo receptores entusiastas, pero también resistencias hasta el día de hoy. Como fue confirmado por los bailarines y profesores de danza consultados para esta contribución, la calidad y el reconocimiento que poseen la compañía y su escuela lo hacen todavía atractivo para iniciar y consolidar jóvenes bailarines en México.¹⁸ Además, presentaciones o *shows* ofrecidos en lugares turísticos y parques temáticos o arqueológicos (por ejemplo, Xcaret, en Cancún), que siguen el programa del discurso nacionalista ideado por el ballet, subrayan la pertinencia del discurso nacional-regional escénico. Aunque hoy en día existen varios grupos regionales de danza folklórica, los cuales también se comunican entre ellos con el fin de profundizar el conocimiento y el intercambio de los varios estilos y tradiciones regionales respectivas,¹⁹ el Ballet Folklórico de México sigue teniendo un lugar excepcional y dominante en el ámbito nacional, sobre todo por su continua relación con instituciones gubernamentales mexicanas y extranjeras.

Si tomamos en cuenta la definición del término *folklore* de Arturo Warman (1985, en Parga, 2004), elaborado desde hace 30 años, éste “sirve para indicar la presencia de dos o más culturas que conviven, sea el pueblo y la elite o el indio y el país moderno” (p. 25). En ese sentido, lo folklórico siempre será aspecto de negociación transcultural constante, lo cual, como nos indica el uso en Sonora de la *Danza del venado*, así como la difusión del repertorio regional del Sonora bronco, seguirá teniendo actualidad por mucho tiempo.

¹⁸ A.R. Amador Rodríguez, comunicación personal, Hermosillo, 25 de mayo de 2016.

¹⁹ Un ejemplo lo representa el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, institución no gubernamental, la cual organiza reuniones anuales en diferentes lugares en México.

Referencias

- Alonso Bolaños, M. (2005). La invención de la música indígena de México. *Antropología*, 77, 46-56.
- Amador Rodríguez, A. R. (2016, 25 de mayo). Comunicación personal.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: FCE.
- Anónimo. (2015, 12 de agosto). Tribu yaqui es víctima del Nuevo Sonora. *Azteca Sonora*. Recuperado de <http://aztecasonora.com/2015/08/tribu-yaqui-es-victima-del-nuevo-sonora/>
- Barre, M.-C. (1983). *Ideologías indigenistas y movimientos indios*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Baxmann, I. (2007). *Mayas, Pochos und Chicanos. Die transnationale Nation*. Munich, Alemania: Wilhelm Fink.
- Brenscheidt genannt Jost, D. (2011). *Shiva Onstage. Uday Shankar's Company of Hindu Dancers and Musicians in Europe and the United States, 1931-38*. Berlín, Alemania: LIT.
- Dallal, A. (1995). *La danza en México. Primera parte: Panorama crítico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dallal, A. (2001). *Cómo acercarse a la danza*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Dallal, A. (2004). Waldeen. En S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance*, vol. 6 (pp. 355-356). Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Dallal, A. (2008). *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*. Colima, México: Universidad de Colima.

- Delgado de Cantú, G. M. (2003). *Historia de México. Vol. 2 México en el siglo veinte*. Ciudad de México: Pearson Educación.
- Figuerola Valenzuela, A. (2000). José María Leyva, Cajeme. Un símbolo para la identidad sonorense. En J. M. Valenzuela Arce (Coord.), *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera* (pp. 23-34). Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés.
- García-Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Hutchinson, S. (2009). The Ballet Folklórico de México and the construction of the Mexican nation through dance. En O. Nájera-Ramírez, N. E. Cantú y B. M. Romero (Eds.), *Dancing across borders. Danzas y bailes mexicanos* (pp. 206-225). Urbana y Chicago, Estados Unidos: University of Illinois Press.
- Ibarra, H. (1998). *La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización*. Quito, Ecuador: Abya-Yala y Marka.
- Inauguran la primera escuela de mariachis ... en México (2013, 7 de junio). *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/america/2013/06/07/mexico/1370593179.html>
- Krauze, E. (1997). *México. Biography of power. A history of modern Mexico, 1810-1996*. Nueva York, Estados Unidos: Harper Collins Publishers.
- Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En A. Recasens Barbera y C. Spencer Espinosa (Eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227-236). Madrid, España: Akal.
- Moncada, C. (1997). *Sonora bronco y culto. Crónica de la cultura en Sonora de 1831 a 1997*. Hermosillo, México: Fondo Editorial el Libro Sonorense.

- Nájera-Ramírez, O. (2014). Ballet Folklórico Mexicano: Choreographing national identity in a transnational context. En H. Neveu Kringelbach y J. Skinner (Eds.), *Dancing cultures. Globalization, tourism and identity in the anthropology of dance* (pp. 161-176). Oxford, Gran Bretaña y Nueva York, Estados Unidos: Berghahn Books.
- Parga, P. (2004). *Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano*. Ciudad de México: Conaculta/Fonca.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Chile, Santiago de Chile: LOM.
- Rodríguez Espinoza, H. (1999). Estudios de derecho y doctrina moral en José Vasconcelos. En H. Rodríguez Espinoza, I. Almada Bay, O. Monroy Rivera, G. Bobadilla y R. Ahumada Vasconcelos (Eds.), *Vasconcelos. Cuatro semblanzas y una anécdota* (pp. 11-61). Hermosillo, México: Instituto Sonorense de Cultura y Universidad de Sonora.
- Sánchez Pichardo, P. (2012). Las danzas de *pascola* y venado. Su cultura material y comportamiento ritual. *Anales de Antropología*, 46, 135-153.
- Serna Moreno, J. J. M. (2001). *México, un pueblo testimonio: los indios y la nación en nuestra América*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Shay, A. (2002). *Choreographic politics. State folk dance companies, representation and power*. Middletown, Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Spicer, E.H. (1994). *Los yaquis. Historia de una cultura*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tortajada Quiroz, M. (1995). *Danza y poder*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

- Varela Ruiz, L. T. (1986). *La música en la vida de los yaquis*. Hermosillo, México: Gobierno del Estado de Sonora/Secretaría de Fomento Educativo y Cultura.
- Velásquez Quezada, T. (s.f). *Breve monografía de: 'El norte bronco de Sonora'*. Tradición mestiza, Compañía de Danza y Música Popular Mexicana. Sin paginación. Archivo personal del Mtro. Abel Roman Amador Rodríguez.
- Zamarripa Castañeda, R. y Medina Ortiz, X. (2001). *Trajes de danza mexicana*. Colima, México: Universidad de Colima.

Diana Brenscheidt genannt Jost.

Alemana. Obtuvo los grados de doctorado, maestría y licenciatura en Musicología, en la Universidad de Colonia, Alemania. Es miembro del Sistema Nacional de Investigación (SNI) en México. Sus áreas de investigación son la historia de la música y de la danza en contextos culturales y transculturales, la estética musical y los estudios del *performance* en el ámbito de la música y las artes escénicas. Desde 2015 es maestra e investigadora de tiempo completo en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Sonora. Entre sus publicaciones destacan: (2011). *Shiva onstage. Uday Shankar's Company of Hindu Dancers and Musicians in Europe and the United States, 1931-38*. Berlín, Alemania: LIT Verlag; (2013). A mover la colita. Zumba dance-fitness in Mexico and beyond. En A. Jafar y E. Masi de Casanova (Coords.), *Bodies without borders*. Reino Unido: Palgrave Macmillan; con Aarón Grageda Bustamante, (2014). *Sunt huic quouque gaudia genti*. Música, canto y danza entre los naturales, según las relaciones jesuíticas del noroeste novohispano, sigls XVII y XVIII. *Etnicex*, 6, 85-99; y (2015). La presencia del intérprete. En: C. Hurtado Espinoza et al. (Coords.), *Una visión interdisciplinaria del arte*. Hermosillo, Sonora: Universidad de Sonora.