



PUESTA EN ESCENA DEL GÉNERO. GESTOS FEMENINOS EN ALGUNOS BAILES TRADICIONALES DE VERACRUZ Y CANARIAS

THE STAGING OF GENDER. FEMALE GESTURES IN SOME TRADITIONAL DANCES OF VERACRUZ AND CANARY ISLANDS

Gloria Luz Godínez Rivas*

Cómo citar este artículo/Citation: Godínez Rivas, G. L. (2017). Puesta en escena del género. Gestos femeninos en algunos bailes tradicionales de Veracruz y Canarias. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2016), XXII-084. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10028>

Resumen: En un baile se expresan pensamientos, emociones y esquemas sociales, precisamente porque las danzas contienen historias y establecen gestos que definen lo que es “ser hombre” y “ser mujer”. En este texto demostramos que el género no es algo natural sino construido y verificado a partir de signos que rastreamos en la historia de la danza mexicana y canaria. Primero revisamos algunas danzas en las que se ha cobrado una tarifa por bailar y vamos desde la “bailadora de cascabel” hasta la bailarina profesional. También hablamos de la puesta en escena del género de los ballets folclóricos para demostrar cómo los movimientos, gestos, trajes y accesorios están rigurosamente diseñados para preservar estereotipos de género y nación. Y finalmente observamos el traje canario diseñado por Néstor de la Torre, un artista de principios del siglo XX que logró flexibilizar los esquemas de género en al menos una parte de la población canaria que aceptó adoptar su diseño como traje típico.

Palabras clave: danzas folclóricas, género, trajes típicos

Abstract: Thoughts, emotions, and social moulds are expressed through dancing, precisely because dances contain stories and establish gestures which define what it is “to be a man” and “to be a woman”. In this text, we prove that gender is not a natural thing, but rather that it is something constructed and verified based on signs that can be traced throughout the history of dance in Mexico and the Canary Islands. First, we review some dances in which a fare has been charged for dancing, including female dancers of the danza del cascabel and professional female dancers, among others. Then, we discuss the staging of gender in folk ballets, in order to prove how movements, gestures, costumes, and props are strictly designed to maintain gender and national stereotypes. And, finally, we study the Canary Islands costume designed by Néstor de la Torre, an early 20th century artist who managed to increase the flexibility of gender moulds, in at least a part of the Canary Island population that adopted his design as traditional costume.

Keywords: Folk dances, gender, typical costumes

INTRODUCCIÓN AL GRAN CARIBE

Veracruz es una media luna que bordea el Golfo de México, mitad mar, mitad continente. Por ello nos permitimos distinguir este territorio del resto del país para mirarlo, desde su historia y geografía, ligado a las islas del Gran Caribe, unidas, por aquello que las separa, el mar. Antonio García de León detalla la conformación del “Caribe histórico¹”, ampliado más allá de las Antillas hasta la plataforma continental del Golfo de México, Centroamérica, las

* Investigadora y artista, con licenciatura y maestría en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y con doctorado *Cum Laude* en Teoría Literaria por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente trabaja como investigadora en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, de la Universidad Veracruzana. Paseo de Las Palmas 7, col Las Ánimas. 91190. Xalapa, Veracruz. México. Teléfono: +52 (228) 186431; correo electrónico: lucurita@gmail.com

¹ GARCÍA DE LEÓN (2009), pp. 26-28.



costas de Colombia, Venezuela, las Guyanas, y conectado culturalmente con las islas Canarias y Andalucía. Esta compleja área marítima afectada por la colonización y el comercio gestó durante más de tres siglos nuevas formas de humanidad donde lenguas, razas, religiones, costumbres y maneras de ser se hallaron brutalmente desterritorializadas, trasplantadas a un entorno en el cual tuvieron que reinventar la vida. Estas regiones del gran archipiélago Caribe se muestran criollas, o más precisamente, *creoles*. “Nosotros nos declaramos creoles” escriben desde la isla de la Martinique Jean Bernabe, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, afirmando que la *creolidad* es el “agregado *interaccional* o *transaccional*” de los elementos culturales caribes, europeos, africanos e indígenas que “el yugo de la Historia reunió sobre el mismo suelo”².

La historia del Caribe es híbrida, así han sido y siguen siendo las luchas de clases que la constituyen. De este modo entendemos que ser *creoles*, es algo más que una mezcla entre razas, es sobre todo “una vigilancia, o mejor aún, una especie de envoltura mental”³, una forma de ser isla y defenderla, rodeada y alejada de todo, en medio de la cual se construye una conciencia del mundo.

Un rastro que confirma la herencia entre las islas y el Golfo de México está en la lengua y en el habla, en lo que el poeta Severo Sarduy llama “identidad de las islas, identidad de la escucha, del sonido canario, del habla canaria”⁴, lenguaje que también tiene sus ecos en el sonido jarocho.

Hay muchos estudios dedicados a la décima y el verso improvisado, manifestaciones orales y musicales que fueron intercambiadas a lo largo de innumerables viajes marítimos en las naos y galeones, lo que regularizó a gran distancia cancioneros compartidos con algunas variantes para la improvisación de la décima espinela⁵. Podemos encontrar bastantes artículos que revisan el estrecho parentesco entre la poesía popular y la música del Caribe hispano; no obstante, apenas hay bibliografía que nos ayude a relacionar históricamente los bailes, lo que aquí llamaríamos las danzas del Gran Caribe.

Hay que subrayar que la comunicación original entre grupos enfrentados por las dinámicas de la colonización española fue corporal, en los cuerpos mestizos puede visualizarse esta herencia: ojos, color de piel, orejas, narices, troncos, piernas y, además, este intercambio también es visible en las danzas populares que se mezclaron con los ritmos indígenas y africanos dando lugar a los “bayles de la tierra” o “sonecitos del país”, como se les conocía en la Nueva España. En la época del virreinato todos los espectáculos del Coliseo y las fiestas populares incluían sonecitos del país. En ellos, sobre todo en los zapateos de tarima, puede advertirse la influencia de algunos bailes gitanos de origen morisco de gran popularidad en España durante los siglos XVII y XVIII conocidos como “bailes gitanos” o “bailes de cascabel”, bailes que también se mezclaron con las costumbres canarias.

Estas danzas *creoles* aún están presentes en cuerpos que, entre otros legados, heredaron gestos, mudanzas, zapateos, vestidos y adornos gracias a un intercambio de experiencias retomadas por cada generación de bailarores y bailadoras en cuyos pies -como en el resto del cuerpo- se visibilizan historias que persisten hoy en día.

Actualmente la mitad de los subgéneros de la décima en México están asociados a las danzas⁶ y en el folclore canario el baile es un elemento tan importante como puede ser el canto⁷. En los sones jarochos de la región del centro-sur de Veracruz⁸ danzas, música y poesía

² BERNABE, CHAMOISEAU y CONFIANT (1989), p. 21.

³ BERNABE, CHAMOISEAU y CONFIANT (1989), p. 11.

⁴ SARDUY (1999), p. 251.

⁵ GARCÍA DE LEÓN (1995), p. 32.

⁶ NAVA (2000), p. 310.

⁷ NODA (1998), p. 19.

popular están estrechamente ligadas. El son jarocho se acompaña por un zapateado en parejas o en grupo con el que se ejecuta un contrarritmo sobre la tarima de madera, instrumento musical construido específicamente para producir música con los pies. La tarima posee un gran valor como elemento comunitario porque tiene la función de integrar a quienes se reúnen alrededor de ella en el fandango⁹ o “fiesta de tarima”.

Hay que aclarar que en este texto no pretendemos hacer historia del folclore jarocho ni canario; nuestro objetivo es observar los roles de las mujeres en algunos bailes tradicionales de Canarias y Veracruz para demostrar cómo los movimientos, gestos, trajes y accesorios están rigurosamente diseñados para preservar estereotipos de género y nación. Los bailes jarochos siguen siendo parte de la identidad regional de Veracruz, se les ve transitar desde lo ritual y lo comunitario hasta la propaganda política actual. La cultura popular es absorbida por los coreógrafos y bailarines de compañías de danza folclórica, muchas veces subvencionados por el Estado, para representar el imaginario “nacionalista” mexicano.

BAILADORAS DEL CARIBE, ENTRE EL ESTIGMA Y LA PROFESIÓN

Primeramente hablaremos de algunas danzas en las que se ha cobrado una tarifa por bailar, se trata de una serie de ejemplos que nos llevan desde la “bailadora de cascabel” hasta la bailarina profesional. La figura de la mujer que se alquila para bailar, ha existido siempre a medio camino entre el estigma de la prostitución y la buena moza. Para ello sólo basta recordar que los bailes populares del siglo diecisiete en la península, tanto en Andalucía como en Madrid, eran llamados “bailes de cascabel” precisamente por el movimiento femenino de los locales; a las bailadoras que asistían a los saraos se les llamaba “mujeres de cuenta y cascabel”, “de rompe y rasga”, “de rumbo y trueno” o “de botarga y cascabel¹⁰”. No es de extrañar que tanto en España como en sus colonias los bailes populares estuviesen fuertemente vigilados.

En la Nueva España las fiestas y las danzas populares fueron duramente censuradas por las autoridades civiles y religiosas, mediante las figuras del Virrey y el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, quienes disponían de “comisarios regionales, notarios, calificadores, familiares y un enjambre incondicional de la población civil -por lo general beatas y mojigatos-, que proporcionaban información y denunciaban, en muchos casos anónimamente, todo lo que consideraban *sospechoso*¹¹”. El número de danzas censuradas llegó a ser tan alto en el siglo XVIII que los representantes de comunidades indígenas y mestizas tenían que presentar documentos de súplica para que se les permitiera bailar en sus festividades prometiendo moderación y recato¹², lo que quiere decir frenando el movimiento y autocensurando el cuerpo.

⁸ Hay autores como Antonio García de León y Rafael Figueroa que hacen un recorrido histórico del son jarocho, desde sus orígenes mestizos del siglo XVIII hasta el actual movimiento jaranero que lo ha llevado por afortunados senderos internacionales. Ambos coinciden en ubicar las danzas y los sones específicos de la región en la primera mitad del siglo XIX, un poco antes de la Independencia de México.

⁹ La palabra fandango es una típica expresión *creol* del mundo colonial, que deriva del kimbundu angolano, *fanda*, que significa “fiesta”. Es muy próxima a la palabra huapango (que se usa para referirse a un género de canción derivado del son huasteco) de origen náhuatl, *cuauhpanco*, que significa “sobre la tarima”. Ver GARCÍA DE LEÓN (2009: 27).

¹⁰ BUSTOS (2009).

¹¹ RAMOS (1998), p. 109.

¹² Tal y como se lee en el siguiente texto de 1771: “...paresco ante Vuestra Excelencia en aquella via, y forma, que mas haya lugar, y digo: que haviendo mis partes observado desde inmemorial tiempo a esta parte, sacar sus danzas, y festines anexos a ellas, con la moderacion, y honestidad que se encarga por las leyes reales de este reyno, y que se les ha permitido desde su conquista a acá [...] Se ha de servir la superioridad de Vuestra

Esta censura, convertida en uso y costumbre, aún puede verse en los recatados brazos y torsos de las bailadoras de son jarocho¹³. En el fandango tradicional existen los “sones de montón” que sólo bailan las mujeres, una cuadrilla de ellas ocupa la tarima y los músicos se extienden para cantar décimas de un extenso cancionero dedicado a las morenas, guacamayas, sirenas, poblanas, guanábanas, lloroncitas y brujas entre otras figuras femeninas que se recrean en el imaginario jarocho.

En un grupo de mujeres bailando puede verse una política erotizada; no desde el ardor sino desde el tacto. Los ritmos suelen ser pausados, los zapateos se aprenden en mismo el fandango sin denotar demasiado virtuosismo, las mudanzas fluyen sutiles no hay tensión en la atmósfera, quizá porque el cortejo se va a un segundo plano.

Hablaremos de una antigua tradición en la que el fandango era exclusivo para la mujeres, se trata del “fandango de las cocineras”, la fiesta previa a una boda era para cocinar, tocar y bailar toda la noche. “Se invitaba a las mujeres para que fueran a ayudar a guisar a casa de la novia y estaban guisando, bailando y echando trago toda la noche pa’ modo que aguantaran vigilando la comida para el día siguiente, no ves que las bodas antes se hacían temprano, antes del mediodía”, leemos la recreación que hace Rubí Oseguera.

Las cocineras invitaban a las amigas bailadoras para que animaran su fandango, les daban de comer y les pagaban el traslado: “Doña Margarita nos decía que lleváramos una lata o un traste para traer mole, también nos daban pan, chocolate...”¹⁴, continúa Oseguera, solían ir cuatro muchachas, bien vigiladas por las mujeres que iban a cocinar: “Van a ir a puro bailar” decía doña Margarita a la madre de la niña para asegurar la respetabilidad del fandango de las cocineras. Sólo a bailar como se va a un trabajo más o menos pagado.

Para hacer un paralelismo con las antiguas tradiciones canarias nos referiremos al “Baile de Taifas”, en él había una reunión de mujeres como preámbulo del baile en pareja y además había un intercambio monetario. En pequeños locales o casas, sobre todo de la isla de Fuerteventura, se reunían las mujeres al interior del local y esperaban sentadas a que entraran ordenadamente los hombres. Así leemos el testimonio de Micaela de Cubas, oriunda de Tuineje: “En la puerta, el encargado de los turnos, llamado gobernador del baile, daba entrada a unos diez o doce hombres que serían los participantes en la primera taifa. Cada taifa consistía en tres piezas bailables”¹⁵. Al acabar la tercera pieza salía este grupo y entraba otro, cada uno de los hombres debía pagar una tarifa o “taifa” por el derecho a bailar. En este caso no sabemos si ese dinero era para las bailadoras, quizá era para pagar la comida, la bebida y la música.

Excelencia mandar, que executando mi parte las expresadas danzas, y festines sin excederse de los limites de las expresadas disposiciones, no se les impida de manera alguna por ningun juez eclesiástico, ni secular el uso de ellas...” [Cf. RAMOS (1998), p. 381].

¹³ En el son jarocho, como en casi todas las danzas zapateadas americanas, apenas se utilizan movimientos de brazos o caderas, García de León (2006: 54) apunta que “esto pudo ser un efecto de las prohibiciones coloniales”. Por su parte, Lucien Biart hace una crónica de un fandango de 1850 en el que distingue el baile flamenco del son jarocho o jarabe, precisamente por la poca movilidad de brazos y manos: “*El jarabe* es una danza poco expresiva, sin movimientos de cadera, sin posturas lascivas, sin que una sola mirada maliciosa venga a recordarnos las provocaciones de las bailarinas españolas. En lugar de agitar las castañuelas, desconocidas en Tierra Caliente, los brazos inmóviles se pegan a lo largo del cuerpo; a penas si la bailarina se digna sonreír” (BIART (1879), p. 46).

¹⁴ OSEGUERA (1998), p. 33. Joven bailadora y pilar del movimiento jaranero en el terreno de la danza. Desde finales de los años setenta y hasta nuestros días el movimiento jaranero experimenta e innova en el marco de una tradición de ritual -dancística, musical y poética-. A pesar de los riesgos que implica abrirse a lo extraño, a lo extranjero, el son jarocho ha ido más allá de sus fronteras, rompiendo con duros esquemas de dominio. El movimiento jaranero ha significado cambios culturales y políticos al interior del son, y subrayo al interior porque estas transformaciones son portadoras de las formas tradicionales.

¹⁵ Cf. HERNÁNDEZ (1995), p. 70.

La figura de la bailadora a sueldo, como la del cómico, está presente en las tradiciones populares y posteriormente se lleva a los bailes de salón, coliseos, teatros y, más tarde, al cine. La profesionalización de la escena convierte a la bailadora en bailarina, cantante o actriz; sin embargo, lleva consigo el estigma del pecado y la seducción porque se disfraza, finge o actúa, es decir engaña y promete placeres. Como sabemos a partir de feministas como Beatriz Gimeno, el estigma surge únicamente para evitar la solidaridad entre mujeres, para dividir las en dos grupos, el de las buenas y el de las malas; pero no detiene la precariedad de los trabajos femeninos, por el contrario, la perpetúa. Hasta la fecha, en un grupo de son jarocho, la bailadora que acompaña a los músicos en sus presentaciones recibe el más bajo porcentaje de la paga.

En el siglo XX la figura de la bailarina o rumbera fue muy explotada en la época de oro del cine mexicano, las películas de rumberas tuvieron grandes éxitos con actrices provenientes de la isla de Cuba como Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Rosa Carmina y la mexicana Meche Barba, entre otras. Quizá inspiradas por las estrellas del cine, quizá por lo rentable del negocio, las mujeres que cobran por canción sobrevivieron en los salones de baile. A la tarifa de pagar por una o más piezas de baile se le nombró “ficha” y las mujeres que se alquilan para bailar se les llama “ficheras”. Sorprendentemente aún existe esta práctica en algunos salones de baile en México como Los Ángeles, El California, El Barba Azul de la Ciudad de México o La Estrella de Tijuana. Sobre éste último leemos a Luis Humberto Crosthwaite:

A veces entro a La Estrella para bailar con las doñas una cumbia calentita que despierte las piernas.

El baile es un ritual sagrado para ellas, algo así como rendir juramento o declarar un testimonio ante la corte, como promulgar derechos o recibir el sacramento, como si ellas estuviesen en misa y la oración fuera la cumbia sabrosa, amén¹⁶.

Los salones de baile son como pequeñas cápsulas de tiempo, en ellos damos lugar al cuerpo y a la memoria, intimamos con las ciudades, en estos ambientes la gente se relaciona amablemente, sus cuerpos se tocan de una manera diferente a los roces cotidianos que podemos observar en las grandes urbes. Y los hombres que pagan por bailar, reciben mucho más que una pieza, se entrelazan a un cuerpo que les escucha y se abre a la relación ética más inmediata yo-tú.

Son unas auténticas profesionales que no sonríen cuando bailan. Se sumergen en la danza y uno hace lo mejor para seguirles el paso, uno-dos, uno-dos, nunca resulta, dis bato eint meid for dat chit, las ando pisando y ellas me dicen «Dont guorri, mijo, its part of da job». Siempre lo mismo, ya bien ensayado. Luego le pregunto a Margarita la doña, en medio de una cumbia, uno-dos, uno-dos:

-¿Ve a aquella señora?, ¿la mira allá en el fondo?

-¿Qué tiene, mijo?

-Se parece a mi mamá que en paz descansa¹⁷.

La humanidad se revela a través de los cuerpos, tanto, que casi podríamos afirmar que las sociedades se distinguen entre sí, sobre todo, por los cuerpos y los bailes que las constituyen. En el contacto con el otro o con los otros está en la base de lo social; la historia humana es la constante relación. Para Martin Buber, yo-tú es una palabra básica, doble, que “funda un modo de existencia”, y agrega: “Toda vida verdadera es encuentro¹⁸”. Habría que aprender de las lenguas nativas de Sudamérica que tiene diferentes palabras para un solo verbo, “bailar”:

¹⁶ CROSTHWAITE (2000), p. 29.

¹⁷ CROSTHWAITE (2000), p. 29.

¹⁸ BUBER (1993), p. 13.

bailar solo, bailar en pareja, bailar en grupo, en grupo de mujeres, bailar en una fiesta, bailar en un ritual, bailar con los niños, bailar en un salón de baile o bailar en el escenario.

En este último modo de bailar, sobre el escenario, muchas mujeres encontraron una profesión. Hay que subrayar que la paulatina emancipación de la mujer en todas las áreas de la sociedad del siglo XX, fue el fenómeno que propició el desarrollo de la danza moderna. Muchas mujeres encontraron en la danza escénica un fértil campo de libertad y realización creativa. Poco a poco bailarinas y coreógrafas pudieron convertirse en artistas independientes y versátiles.

PUESTA EN ESCENA DEL GÉNERO Y LA NACIÓN MEXICANA

Arriba decíamos que la bailarina lleva consigo el estigma del pecado y la seducción porque se disfraza, finge o actúa; sin embargo, hay que advertir que todos actuamos y representamos los roles de género que, en el mejor de los casos, elegimos. El encuentro cara a cara entre dos personas, sea en la calle, en los bares o en el teatro, es un instante privilegiado de comunicación y de actuación en el sentido teatral del término. El género es, según las palabras de Judith Butler¹⁹, “una repetición estilizada de actos”, verificada por otros a partir de gestos y signos sociales definidos, es decir, codificados a partir de lo que se entiende por masculino y femenino.

Para generar una teoría de la danza hace falta pensar en términos de “una nueva ontología corporal”²⁰ que observe comunidad, interdependencia, memoria, exposición y género. La danza tradicional tiene sus propios esquemas de género, en las danzas sagradas en México no participaban las mujeres sino los hombres y, si querían resaltar algún atributo femenino, eran los hombres travestidos quienes bailaban. No obstante, las tradiciones dancísticas se transforman en congruencia con las comunidades que las practican, hoy en día hay algunas danzas sagradas son ejecutadas por mujeres, entre ellas, la danza del venado y los voladores de Papantla -habría que darles nuevos nombres, danza de la venada y las voladoras de Papantla-. Estas transformaciones demuestran que los bailes y las canciones populares, están estrechamente vinculados a las luchas de clase o de género. Siguiendo al antropólogo Ernesto de Martino (2008), hay que reconocer en lo popular una naturaleza contestataria que las postales nacionalistas han querido encubrir.

El Estado mexicano ha intentado fijar identidades arraigadas fuertemente en la música y los bailes populares transformándolos en estampas folclóricas, imágenes de mujeres ataviadas con trajes de colores, hermosas y sonrientes, como si ellas fueran la imagen de la patria. Sin embargo, detrás de esas danzas y esos cuerpos están los puntos inestables, las heridas sangrantes y las “suturas históricas”²¹ del discurso nacionalista. Por eso la danza folclórica de escenario, a diferencia de los bailes tradicionales, no se transforma con la época, es una actividad en la cual los hombres bailan mucho y más fuerte, en el escenario el varón luce siempre como el mejor bailarín. No es casualidad que los ballets folclóricos se vean legitimados en una cultura hegemónica cuya masculinidad se define a partir de la virilidad. Las formas de representación de lo masculino en la danza escénica folclórica, “pretenden perpetuar el poder de los hombres, haciéndolos aparecer como heterosexuales, protegiendo sus cuerpos y reforzando la noción de una masculinidad monolítica”²². Por eso hay que deconstruir las operaciones intelectuales y políticas que pusieron en escena lo popular, hay que revisar a las corrientes protagonistas de esta teatralización.

¹⁹ BUTLER (1990), p. 297.

²⁰ BUTLER (2009), p. 15.

²¹ Cf. JAÚREGUI (2008), p. 573.

²² TORTAJADA (2004), p. 78.

Después de la Revolución Mexicana se inicia lo que García Canclini ha llamado “la puesta en escena de lo popular²³”. Se organizan los primeros bailes folclóricos y se crean los trajes oficiales de cada región, entre ellos el jarocho. Las instituciones públicas comenzaron con un proceso de fagocitación cultural del que aún se nutren, legitimando su poder mediante representaciones musicales basadas en los géneros tradicionales. Mientras que en el centro del país surgían bailarinas de academia que interpretaban sones jarochos en cuerpos de baile a favor del espectáculo, las morenas fandangueras que intervenían en el ritual de la tarima quedaban orilladas junto a lo popular.

Las preguntas que nos plantea la danza mexicana siguen siendo vigentes, sobre todo hoy, en un país herido por la violencia institucionalizada que salpica de cadáveres, una nación a la que ninguna morena sonriente quisiera representar con su vestido manchado de sangre y vísceras. En estos días no deberíamos sentarnos alegremente en las butacas para ver a los ballets folclóricos de México, porque allá afuera de los teatros “unos señores cortan dedos para mercar personas/ luego cortan cabezas/ nomás por el lujo de vengarse,/ a saber de qué²⁴”.

TRAVESTISMO COMO PROTESTA. EL TRAJE CANARIO DISEÑADO POR NÉSTOR DE LA TORRE

Algunas veces surgen propuestas de las clases populares para modificar condicionamientos sociales. Otras veces estas transformaciones son impulsadas por creadores que encuentran en sus orígenes el terreno de exploración; éste es el caso del traje típico canario diseñado por el polifacético artista Néstor Martín Fernández de la Torre.

En los años treinta el afamado pintor formaba parte de la Junta Directiva del Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria que tenía como principal tarea modernizar y poner en escena las tradiciones canarias, no sólo para atraer al turismo sino para “restaurar y revalorar” las expresiones de la isla, a saber, música, bailes y trajes. Néstor de la Torre diseñó una vestimenta que “más que representar a la isla, personalizaba los intereses del artista”, afirma con desencanto el estudioso del tema José Antonio Pérez, sobre todo respecto al traje de hombre que lleva sombrero negro, camisa blanca de mangas cortas voluminosas, chaleco de colores adornado con pintaderas, falda-pantalón con tablas, cortas polainas del tamaño de rodilleras, calcetín y zapato de cuero virado, “única pieza aceptable” subraya el investigador²⁵.

Los críticos acusan que el traje no tiene prácticamente ningún origen canario. Como si en nuestro Gran Caribe hubiera algo más puro que la mezcla y la creolidad. En cualquier caso, a nosotros nos parece que en la raíz de las críticas hay una reacción en contra de la feminidad de las faldas, máxime si el hombre que las viste representa a la patria, la que, en el fondo, es el pater travestido, como lo poetiza Carmen Boullosa: “Mi padre, anestesia tras anestesia, dormido delira: / nos reconoce a todos su hijos./ Incluso a mí./ Es mi Patrio²⁶”.

En navidades de 1934 se organizó una cena en la que muchos invitados vestían con el diseño de Néstor de la Torre, se cuenta que en aquella reunión hubo una riña porque uno de los del “Risco” que llevaba pantalones se burló de otro que vestía la falda nestoriana diciendo que parecía jugadora de tenis²⁷.

Es verdad que el traje de Néstor representaba intereses propios del artista como puede ser la homosexualidad y justo por eso es relevante. Es un ejemplo en el mundo hispánico (ya que en otras culturas como la griega o la escocesa las faldas de los hombres son bien vistas), un

²³ GARCÍA CANCLINI (2009), p. 191.

²⁴ BOULLOSA (2011), p. 21.

²⁵ PÉREZ (1996), pp. 55- 57.

²⁶ BOULLOSA (2011), p. 55.

²⁷ PÉREZ (1996), p. 60.

artista de principios del siglo XX que logró flexibilizar los esquemas de género en al menos una parte de la población canaria que aceptó adoptar su diseño como traje típico.

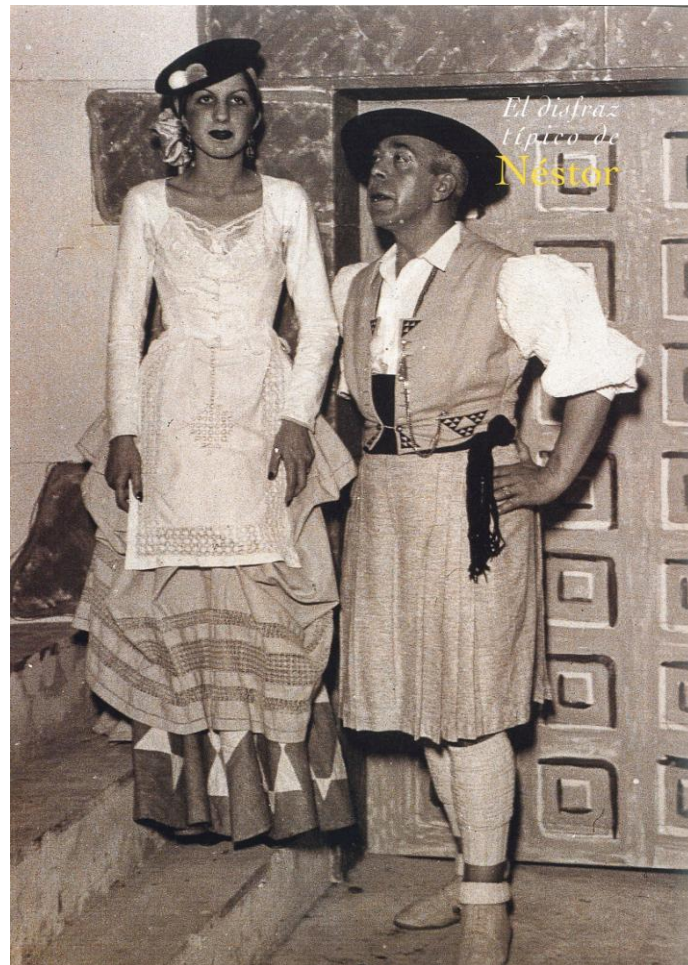


Fig. 1 Néstor de la Torre y una señorita de modelo.
El día de la presentación del Traje (1934).
Fot. Hernández Gil.

El traje de Néstor no es un travestismo en sí, no obstante, juega con los roles femenino y masculino. Más radical, el travestismo trabaja en la superficie de los cuerpos. Gestos, maneras, vestidos y palabras son parte de un “efecto de interioridad” y, a la vez, de un discurso decididamente social y manifiesto que regula la “fantasía pública”. Como lo afirma Butler: “Hay que tener en consideración que el género es *un estilo corporal*, un «acto», por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y *performativo* (donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática de significado)²⁸”. La fuerza del travesti radica en exponer la condición imitativa del género, por lo tanto, expone también la contingencia del mismo.

Judith Butler, como otros estudiosos del tema, hablan de la *performatividad* del género y su parodia, lo cual “no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es *de* la noción misma de un original²⁹”. Este poder

²⁸ BUTLER (2007), p. 271.

²⁹ BUTLER (2007), p. 269.

performativo del travestismo es lo que demuestra Néstor de la Torre con su traje o disfraz típico de los años treinta.

Hoy en México algunos performers como Lukas Avendaño, exponen esta sensibilidad de la investidura: plumas, pelaje, escamas, “lujo del animal feliz³⁰” en contraste con el cuerpo desnudo. Nosotros desde la región de Veracruz hemos generado una serie de fotografías que deconstruyen el traje jarocho para alterar los códigos hegemónicos más arraigados en México. En un ejercicio hecho con alumnos de la Maestría en Artes Escénicas³¹ de la Universidad Veracruzana queremos travestir los géneros para mostrar las heridas de la nación, particularmente las que hoy en día padece el estado de Veracruz.



Fig. 2 “Morenas de Veracruz”
Idea original Gloria Luz Godínez
Fot. Sebastián Kunold

BIBLIOGRAFÍA

³⁰ ZAMBRANO (1993), p. 604.

³¹ Agradezco a Amayrani Peralta, Ángeles Jezabel Zambrano y a César Jiménez Rincón por modelar y crear juntos estas fotografías, así como a Héctor Zavala por el estilismo. También un agradecimiento especial a Anaíd Chávez, directora del Teatro del Estado de la ciudad de Xalapa, Veracruz, por permitirnos tomar estas fotografías en la sala Dagoberto Guillaumin.

- BERNABE, J.; CHAMOISEAU, P. y CONFIAINT, R. (1989). *Elogio a la creolidad*. Traducción de Gertrude Martin-Laprade y Mónica María del Valle. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- BOULLOSA, C. (2011). *La patria insomne*. Monterrey: Hiperión/ UANL.
- BUBER, M. (1993). *Yo y tú*. Trad. de Carlos Díaz. Madrid, Caparrós Editores.
- BUSTOS, A. (2009). “Divertimentos en el siglo de oro español”. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3127759> (01.09.2016).
- BUTLER, J. (2006). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona, Paidós.
- CARPENTIER, A. (1999). *Visión de América*. Barcelona: Seix Barral.
- CROSTHWAITE, L. H. (2000). *Estrella de la calle sexta*. Ciudad de México: Tusquets.
- DE MARTINO, E. (2008). *El folclore progresivo y otros ensayos*. Barcelona: ContraTextos/ Universitat Autònoma de Barcelona.
- FIGUEROA, R. (2007). *Son Jarocho. Guía histórico musical*. Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- FRANCO, J. (2013). *Ensayos impertinentes*. Ciudad de México: Debate feminista/ Océano.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Debolsillo.
- GARCÍA DE LEÓN, A. (1995). “La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe”. En: *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima*. Veracruz: IVEC, 29-43.
- GARCÍA DE LEÓN, A. (2006) *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Ciudad de México: CONACULTA/ IVEC.
- GARCÍA DE LEÓN, A. (2009). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Ciudad de México: Siglo XXI, Universidad de Quintana Roo.
- GODÍNEZ, G. (2014). “Mujer serpiente en México. De Cihuacóatl a Lukas Avendaño”. En: Revista *AMÉRICA. Mémoires, Identités, Territoires*. [En línea] <http://amerika.revues.org/5314> (14.04.2015).
- HERNÁNDEZ, R. (1995). Aportaciones al folclore tradicional de Fuerteventura. Puerto del Rosario: Ayuntamiento del Puerto del Rosario.
- JÁUREGUI, C. (2008). *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- LEYVA, W. (ed.) (1995). *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima*. Veracruz: IVEC.
- NAVA, F. (2000). “Canon y marginalidad de las expresiones musicales relacionadas con las décimas y las glosas mexicanas”. En: TRAPERO, M.; SANTANA, E. y MÁRQUEZ, C. (eds.). *Actas del VI Encuentro-festival iberoamericano de la décima y el verso improvisado*. Las Palmas de Gran Canaria: ULPGC/ ACADE.
- NODA, T. (1998). *La música tradicional canaria, hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria/ C Ediciones.
- OSEGUERA, R. del C. (1998). *Biografía de una mujer veracruzana*. Xalapa: Centro de documentación y estudios Mujeres, A.C./ CIESAS/ IVEC.
- OSEGUERA, R. del C. (2012). *De raíz luna*, Canal 22. Entrevista (10 de agosto 2012) Ciudad de México. [En línea] http://www.foop.tv/VAEmhP_wXD9TJ (14.04.2015).
- PÉREZ, J. A. (1996). *La vestimenta tradicional en Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: FEDAC.
- RAMOS, M. (1990). *La danza en México durante la época colonial*. Ciudad de México: Alianza Editorial/ CONACULTA.
- RAMOS, M. (1998). *Censura y teatro novohispano (1539 – 1822) Ensayos y antología de documentos*. Ciudad de México: CONACULTA/ INBA.
- SARDUY, S. (1999). *Obra Completa* tomo I, [Edición de Gustavo Guerrero y François Wahl]. Madrid: Ediciones UNESCO/ ALLCA XX/ Université Paris X.
- TRAPERO, M. (2008). “La décima popular en Canarias: sus modalidades de uso, su historia y su actualidad”. En: JIMÉNEZ DE BÁEZ, I. (ed.). *Lenguajes de la tradición popular (Fiesta, canto, música y representación)*. Ciudad de México: El Colegio de México, pp. 351-371.
- TORTAJADA, M. (2004). “Bailar la patria y la Revolución”. En: *Revista Casa del Tiempo* [En línea] <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.html> (09.02.2016).
- TORTAJADA, M. (2001). *Frutos de mujer*. Ciudad de México: CONACULTA/ INBA.
- ZAMBRANO, M. (1993). *La razón en la sombra*. Antología. Madrid: Siruela.