



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
QUERÉTARO**

FACULTAD DE BELLAS ARTES



Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana.

**“LA DANZA CONTEMPORÁNEA,
¿UNA HERRAMIENTA PARA EL (LA) BAILARÍN (A) DE DANZA
FOLKLÓRICA MEXICANA?”**

Tesis

Presenta: Flor del Carmen Rico Espino

Expediente: 243841

Director (a) de proyecto: Dra. Ana Cristina Medellín Gómez

Co-director (a) de proyecto: Mtro. José de Jesús Fernández Malvaez

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

La Danza Contemporánea, ¿una herramienta para
el (la) bailarín (a) de Danza Folklórica Mexicana?
TESIS

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de
Licenciada en Danza Folklórica Mexicana

Presenta

Flor del Carmen Rico Espino

Dirigido por:

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez

Co-Director:

Mtro. José de Jesús Fernández Malvárez

Querétaro, Qro., a septiembre de 2021



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

Licenciatura e Danza Folklórica Mexicana

LA DANZA CONTEMPORÁNEA. ¿UNA HERRAMIENTA PARA EL (LA) BAILARÍN (A) DE DANZA
FOLKLÓRICA MEXICANA?
TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Licenciada en Danza Folklórica Mexicana

Presenta

Flor del Carmen Rico Espino

Dirigido por:

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez

Co-dirigido por:

Mtro. José de Jesús Fernández Malváez

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez
Presidente

Mtro. José de Jesús Fernández Malváez
Secretario

Mtra. Fabiola Alvarado Trejo
Vocal

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Septiembre de 2021
México

ÍNDICE

Resumen

Abstract

Agradecimientos

INTRODUCCIÓN

Justificación

Planteamiento del problema

Preguntas de investigación

Objetivos

Metodología del trabajo

Estado del Arte

Hipótesis o supuestos

Fundamentación Teórica

Antecedentes

CAPÍTULO I.- BREVE MARCO HISTÓRICO DE LA ACADEMIZACIÓN DE LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

1.1 Periodo post revolucionario

1.1.1 Definición del folklor en la sociedad mexicana en el periodo post revolucionario

1.1.2 El papel de las artes en el periodo post revolucionario

1.1.3 La danza en el periodo post revolucionario

1.1.4 La nueva ideología de la nación mexicana en relación con arte y la danza folklórica

1.2 José Vasconcelos y las misiones culturales

1.2.1 Ideología del nacionalismo revolucionario de José Vasconcelos

1.2.2 El arte, la cultura y el folklor en el proyecto de José Vasconcelos

1.2.3 La nueva difusión del arte en México: danzas y espectáculos artísticos

CAPÍTULO II.- SITUACIÓN ACTUAL DEL PROCESO DE ENSEÑANZA DE LAS ESCUELAS DE DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

2.1 Personalidades destacadas dentro de la academización de la danza folklórica mexicana

2.2 Análisis de los planes de estudio de universidades, escuelas e instituciones que ofertan programas de estudio a nivel licenciatura de danza folklórica mexicana

2.3 Técnica Raza (Rafael Zamarripa)

CAPÍTULO III.- Aspectos del entrenamiento de un bailarín (a) de Danza Folklórica Mexicana

3.1 El cuerpo

3.2 El movimiento y el espacio

3.3 El ritmo

3.4 Proceso de trabajo cotidiano; el entrenamiento de la danza folklórica mexicana

CONCLUSIONES

REFERENCIAS

ANEXOS

RESUMEN

Esta tesis expone el resultado del trabajo de investigación en torno a la utilización de la Danza Contemporánea como herramienta para el desarrollo total del cuerpo de un bailarín (a) de Danza Folklórica Mexicana, permitiéndole no sólo poseer una técnica de calidad para la ejecución de las danzas y bailes de México, sino también, una preparación amplia para atender las exigencias de las nuevas propuestas coreográficas y de estudiantes que cada vez demandan una sobresaliente preparación para su campo profesional.

(Palabras clave: danza Folklórica, danza contemporánea, entrenamiento, movimiento y ejecución.

AGRADECIMIENTOS

Con todo el amor que cabe en mí, a mi mamá y mi papá, que siempre han estado conmigo en las buenas y en las peores, que a pesar de lo tarde que podía ser y el cansancio por las largas jornadas de sus trabajos para sacarme adelante, jamás me negaron su ayuda, al contrario, se quedaban junto a mí hasta que terminara lo que me quedaba pendiente. Gracias mamá por compartirme sea como sea tus conocimientos sobre costura, que, aunque no me guste mucho, no dabas el brazo a torcer para que aprendiera, aunque sea lo básico, pues es parte fundamental de mi carrera; por todos aquellos consejos y abrazos que me diste durante todo este tiempo y por acompañarme. Gracias, papá, por siempre otorgarme los recursos para poder desenvolverme de la mejor manera en lo que me gusta hacer, en mi pasión, que es la danza; le doy infinitas gracias por las veces que (aunque fuese muy noche) estaba afuera de la escuela esperándome para traerme de vuelta a casa. Gracias a ustedes soy lo que soy ahora, gracias infinitas porque desde los tres años me permitieron vivir la danza; ustedes me enseñaron tanto de la vida que espero de verdad poderles regresar, aunque sea un poquito de lo que con tanto amor y trabajo me han dado a lo largo de toda mi vida. Gracias por enorgullecerse de mí y enseñarme que cada logro, por pequeño que se vea, es un paso enorme a donde quiero llegar.

A mis amados hermanos y hermanas que no estando cerca físicamente, siempre buscaban por mi bienestar y que de una forma u otra cada uno contribuyó para que me fuera más leve todo el proceso de la carrera y que sin ustedes tampoco estaría donde estoy ahora, concluyendo una etapa más de mi vida y el inicio de otra en donde sé que ustedes siempre estarán para apoyarme, darme un consejo o un abrazo. Siempre en las buenas y en las malas. Gracias Pepin, Ale, Kika, Sofi y Ray.

A la Dra. Cristina Medellín por ser inspiración para esta investigación y que sin su apoyo desde que le conté sobre el tema se emocionó tanto como yo y me acompañó y aconsejó. Al maestro Jesús que siempre se interesó por mi investigación, así como aprender más sobre la danza, por motivarme a realizar este trabajo y siempre estar en toda la disposición para aconsejarme y guiarme. No pude tener mejores mentores en este proceso.

Al maestro Cristian Azael que con muchísimo gusto me proporcionó parte de su valioso tiempo para guiarme. A la maestra Fabi, que sin duda alguna ha sido de mis mejores maestras de danza folklórica, por sus enseñanzas, sus consejos y su guía en este duro, pero también increíble camino de la danza, gracias por su apoyo incondicional en mi carrera. Al maestro Alejandro Vera por compartir sus valiosas enseñanzas y por ser inspiración al dar sus clases con tanto amor y mostrarme una vez más, lo que un bailarín debe ser.

A cada uno de mis maestros de la licenciatura que, en su momento, me enseñaron e inspiraron para lo que eventualmente sería esta investigación y por su apoyo durante la carrera pero mucho más, en el último año; al maestro Juan Carlos y a todos los involucrados en la realización del plan de estudios de la carrera, que sin eso, no hubiera sido posible que en mi trayectoria me encontrara con el tema central de esta tesis, la danza contemporánea y por supuesto al Mtro. Cristóbal, por impartir la clase con tanta pasión, por otorgarme un espacio donde descubrí posibilidades a través de mi cuerpo que cambiarían mi vida en la manera de interpretar la danza folklórica mexicana; siempre recordaré sus palabras, “cada día más fuerte, cada vez mejor y cada vez mejor colocado”.

Por último y no por eso menos importante, agradezco a mis amigos y amigas que me apoyaron incondicionalmente en este proceso, por estar, por brindarme su tiempo cuando más lo necesite, por enseñarme y darme un consejo; no mencionaré nombres porque no quiero olvidar a nadie, pero con el corazón en la mano les agradezco todo lo que me brindaron.

¡GRACIAS!

INTRODUCCIÓN

Mi trayectoria en la danza comenzó a los tres años, cuando una petición hacia mi mamá por parte de la Mtra. Blanquita (†), a quien mi mamá le realizaba costuras, le pidió, que ingresara a su Academia de Danza “NINA” que se ubica cerca de donde vivo. En ese lugar, ella y su hija, la Mtra. Nettie, fueron mis primeras mentoras en la danza. Aprendí con ellas a bailar danza clásica, *hawaiano*, *tahitiano*, flamenco y por supuesto danza regional. Años después, el grupo donde estaba se desintegró, por lo que no pude seguir en la academia, sin embargo, me enamoré tanto de la danza que quería seguir practicándola, específicamente la danza regional, por lo que entré al grupo de danza “Tradición Serrana” del Mtro. Arvizu, con el que tomé un par de clases, pero, quien fue mi maestra la mayoría del tiempo, fue la Mtra. Sofía Paz, con quien aprendí huapango, pues nos preparaban para los concursos nacionales y claro, al estar en el grupo, también aprendí otras regiones de México.

Posteriormente la vida me llevo por distintos caminos, distintas agrupaciones y distintas cátedras de maestros y maestras de danza folklórica en Querétaro, e incluso probé de nuevo con el ballet clásico, pero comprobé, que me gusta más verlo, que ejecutarlo, simplemente la danza folklórica era (y es) lo que me llenaba de felicidad el alma.

Tiempo después, ingresé a la Academia de danza del S.N.T.E. Sección 24, en donde entré, al principio, a clases con la Mtra. Gaby Escalante. A la par, estaba en la secundaria, en el CEDART “Ignacio Mariano de las Casas”. Unas semanas después de haberme incorporado al S.N.T.E, me pasaron al Conjunto Infantil de Danza “Fiesta Mexicana” a cargo del Mtro. Wenceslao Luna, con quien estuve unos años hasta que me integré al Conjunto de Danza “México Folklórico” a cargo del Mtro. Roberto Ángeles Arellano. Durante este tiempo tuve grandes aprendizajes y experiencias que me marcaron en mi vida dancística, por lo que pasó el tiempo y tomé la decisión de estudiar la danza folklórica como una carrera, ya a un nivel superior y eventualmente, terminé en la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Desde los propedéuticos de la licenciatura, recuerdo que tuvimos clase de Técnica de la Danza con el Mtro. Cristóbal Ramírez, y me daba mucha curiosidad que se nos preparase o se nos involucrara en otro tipo de danza que no era la folklórica. A mí, en lo personal, las

clases me gustaban muchísimo, me permitían expresarme y reconocirme de otra manera que no era común en la práctica del folklor, me otorgaba esa motivación corporal necesaria para expresar lo que en las danzas y bailes se demandaba.

Debo añadir que siempre he sido admiradora de las diferentes puestas dancísticas de danza folklórica; sabía de agrupaciones que trabajaban con otras técnicas, fuesen de contemporáneo, *ballet*, ritmos africanos, etcétera. Y siempre me pareció curioso y simplemente impresionante lo que se veía en un escenario; la calidad técnica e interpretativa de algunas danzas y bailes de México, que claro, cabe resaltar, que a mí parecer nunca han sido malas, simplemente son diferentes y así utilicen para una danza o baile movimientos de otras técnicas dancísticas, no hay que olvidar que también son las visiones e investigaciones de aquellos y aquellas maestras del folklor mexicano.

Una vez que ingresé como tal a la licenciatura, tuvimos esa materia durante el primer año y posteriormente hasta sexto semestre volvimos a tener una clase (Bases coreográficas) donde nuevamente vimos aspectos básicos de la danza y también coreografías de danza contemporánea. Para ese momento mi nivel técnico ya era amplio a comparación de cuando entré a la carrera, que, si bien ya había tenido experiencia con otros tipos de danza, nunca fui constante en realizar por mucho tiempo otras técnicas, como hasta este momento en la licenciatura. Me llamó mucho la atención como cambió mi cuerpo y mi manera de moverme para expresar algo mientras bailaba folklor, sabía que esa clase de contemporáneo estaba allí por algo, por ese motivo que, en ese entonces, aún, no tenía claro y me cambió por completo; comencé a experimentar con mi cuerpo de otra manera en la que el folklor no suele verse. Comencé a ser realmente consciente de lo que mi cuerpo realizaba y más que nada, comprendí la importancia de integrar en el entrenamiento de un bailarín de folklor la danza contemporánea, y no sólo lo visualicé en mí, si no también, en el desempeño de mis compañeras y compañero de generación.

A lo largo de mi camino en la danza y las experiencias que he tenido, me di cuenta que es necesario un entrenamiento integral que le dé acceso al ejecutante para dominar su cuerpo, de esta manera sea lo que sea a lo que quiera dedicarse, le abriré las puertas como ejecutante (principalmente), docente (porque creo que debe estar muy bien preparado para enseñar

folklor, lo que conlleva a ser un buen ejecutante en la medida de lo posible) e investigador (pues uno crea una perspectiva distinta sobre lo que ve en una danza o baile que se investigue).

Es de ahí donde surgió desde ese entonces (el primer año de la carrera) lo que hoy en día se convierte en el tema central de mi investigación.

JUSTIFICACIÓN

La pertinencia de la propuesta de mi investigación recae en que la mayoría de los y las ejecutantes de la Danza Folklórica Mexicana presentan ciertas inconsistencias relacionadas con su ejecución e interpretación; esto podría deberse a que durante sus entrenamientos no se implementan ejercicios que mejoren su trabajo al ejecutar e interpretar una danza o baile en específico; trabajar esto desde la Danza Contemporánea ayudaría a que las y los bailarines posean una sensación de calidad y de dominio de sus movimientos.

Todas las técnicas de danza pretenden cambiar nuestro cuerpo, hacerlo más fuerte, ágil, bello y dinámico. Las clases diarias, el esfuerzo, el trabajo técnico durante años cambia nuestro físico, mejora nuestra coordinación y nuestra potencia muscular. Estamos afinando nuestro cuerpo como un instrumento musical para hacerle hablar (Chircovskii & Vicente Selfa, 2007, pág. 25).

Entrenar desde la Danza Contemporánea aportarían al bailarín (a) de la Danza Folklórica un espacio en donde ellos (as) sientan una libertad a través de su cuerpo y sus movimientos que muchas veces no se hace presente en un entrenamiento y en la ejecución de la Danza Folklórica debido al significado mismo de las danzas y bailes. Se podrían adaptar los temas básicos del movimiento a las necesidades de los estudiantes a fin de que consigan un entendimiento total de esta técnica corporal para su preparación como bailarín y mejorar su trabajo escénico proporcionándole habilidad, destreza, seguridad, conciencia de sus desplazamientos por el espacio, limpieza en el zapateado al concientizar de donde surgen los movimientos para uno u otro paso o movimiento como tal.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los bailarines (as) de la Danza Folklórica Mexicana carecen de un espacio durante el entrenamiento en donde se busque una auténtica expresión del movimiento, en donde se potencialice el desarrollo total del cuerpo, a través de sus posibilidades corporales, lo que les

permita trabajar de manera adecuada en su coordinación, manejo y percepción del espacio, equilibrio, respiración, corrección de posturas de brazos, de espalda y de piernas, desarrollar resistencia para realizar saltos, ejercicios que mejoren el ser consciente de su eje corporal para los giros, entre otros elementos. Lo anterior podría ser trabajado mediante un entrenamiento en Danza Contemporánea, de esta manera le ayuda al docente a que incorpore elementos de la Danza Contemporánea para el proceso de formación de él o la ejecutante de Danza Folklórica Mexicana, así como al mismo ejecutante y también a un investigador de la danza, que por ejemplo en esta licenciatura, al tener dos líneas de formación (investigación y docencia) no deja de lado que para ambas se prepare de la misma forma.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿De qué manera contribuye la Danza Contemporánea a la práctica de las y los ejecutantes de Danza Folklórica Mexicana?
- ¿Por qué sería relevante incorporar la Danza Contemporánea a la práctica de la Danza Folklórica Mexicana?
- ¿Qué sucede con la manera de entrenar a las y los ejecutantes de folklor?

OBJETIVOS

La presente investigación establece los siguientes objetivos:

- Contribuir con esta investigación a la preparación integral de las y los ejecutantes de D.F.M. a través de la posible práctica de la Danza Contemporánea.
- Validar a la Danza Contemporánea como una herramienta en la práctica de la Danza Folklórica Mexicana, para aportar beneficios en el entrenamiento de él o la ejecutante para su ejecución e interpretación.

METODOLOGÍA DEL TRABAJO

La presente investigación es de tipo cualitativa, principalmente está basada en la recopilación de información sobre la historia de la educación en México, la historia de la danza, danza contemporánea y danza folklórica mexicana; la cual se recuperó de documentos disponibles de manera electrónica en centros de investigación de la danza, libros en electrónico y en físico, videos disponibles en plataformas como YouTube, artículos y otros medios electrónicos.

Las técnicas y métodos utilizadas para esta investigación fueron: observación directa y observación participante en cuanto a la danza folklórica, danza contemporánea y técnica 1; comunicación personal a partir de la elaboración de un cuestionario que sirviera como guía para obtener más conocimientos del tema a partir de personas involucradas con el contenido de la investigación.

ESTADO DEL ARTE

Este texto tratará sobre la danza contemporánea. Con esto en mente, se quiere investigar si la danza contemporánea sirve realmente como una herramienta para el (la) bailarín (a) de danza folklórica mexicana, es decir, se quiere validar al contemporáneo como parte de la preparación integral de las y los ejecutantes de folklor, así como contribuir con la presente investigación a lograr una preparación integral de los bailarines-intérpretes de la danza folklórica mexicana a través de la danza contemporánea; para lograrlo, es necesario mencionar que en total se encontraron, aproximadamente, cuarenta textos y medios electrónicos relacionados con el tema de investigación.

Esta información considerada para el trabajo de investigación puede dividirse en dos partes:

- Aquellos que proporcionan información sobre la danza contemporánea, sus orígenes, pioneros (as), elementos básicos y técnicas.

-Los que hablan sobre los antecedentes de la danza en general, danza folklórica, danza contemporánea y educación.

Entre todos los documentos y medios electrónicos encontrados, vale la pena resaltar que cada uno de ellos aporato ideas que validan a la danza contemporánea como una herramienta para el (la) bailarín de folklor, por ejemplo, el libro “Danza contemporánea: técnica y creatividad” de Chircovskii & Vicente Selfa, 2007, en donde se demuestra las posibilidades corporales que otorga la danza contemporánea a un cuerpo que se entrena en este tipo de danza; que pasa con el movimiento y el espacio, con el ritmo, con la enseñanza de la danza contemporánea y por supuesto con el cuerpo, qué es lo que logra hablando de habilidades físicas.

Con base en ello, es posible establecer que sí, efectivamente, entrenarse como bailarín (a) de danza folklórica, en, danza contemporánea, da múltiples facilidades que conceden al ejecutante dominar su cuerpo para una mayor capacidad técnica e interpretativa.

Asimismo, se identificó una carencia de documentación acerca del tema de investigación relacionado con el folklor mexicano, por lo que este estudio pretende ser un parte aguas para que existan investigaciones que sean interdisciplinarias entre los distintos tipos de danzas, que verdaderamente reiteren que el folklor y otras técnicas dancísticas no están peleadas, sino que pueden hermanarse para una preparación total del ejecutante que le de la posibilidad de desenvolverse en cualquier ámbito.

HIPÓTESIS O SUPUESTOS

- La práctica a partir de la danza contemporánea y/o las técnicas de la danza contribuyen a la calidad interpretativa de las y los ejecutantes de D.F.M.
- La danza contemporánea sí es una herramienta benéfica para las y los bailarines de folklor.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA CONCEPTUAL

La fundamentación teórica conceptual que dirige el presente trabajo se estructura bajo las ideas de los siguientes autores y sus supuestos teóricos, bajo la consideración de las categorías de análisis que a continuación se describen:

Categorías de análisis:

- Danza contemporánea
 - Danza Folklórica
 - Entrenamiento físico del bailarín y bailarina
-
- Boris Chirkovskii y Noelia Vicente Selfa en su libro “Danza Contemporánea: Técnica y Creatividad” (2007), establecen cuales son las bases de la técnica de cualquier danza: “El eje corporal, la gravedad y el desplazamiento”. Señalan que la danza es un arte que generalmente cuesta comprender porque el espectador quiere entender lo que está viendo, y muchas veces eso no ocurre, por lo que muchos de los posibles espectadores se apartan de los teatros, convirtiendo la danza en un arte minoritario. Es por lo que los maestros y maestras de danza deben tener una calidad en la enseñanza; enseñar técnica al mismo tiempo que la forma de expresarla, no olvidar que en mayor parte depende de los docentes el crear estudiantes-bailarines autónomos con criterios propios, por lo que es necesario que se les otorguen las herramientas necesarias como el conocer los trabajos creativos que se presentan en otros países o en casos cercanos, para de esa manera investigarlos, analizarlos y a partir de eso sacar conclusiones que funcionen de acuerdo con los trabajos propios y también enseñarles que cada propuesta es diferente, por lo que el profesor no debe defender las propuestas que sean de su gusto personal y ocultar o menospreciar otras tendencias.
 - En “La danza: el entrenamiento total del bailarín”, título de la guía práctica sobre los conceptos más importantes del entrenamiento y el bienestar del bailarín que se basa en las investigaciones llevadas a cabo por expertos de todo el mundo coordinados por

la *International Association for Dance Medicine and Science (IADMS)* y dirigidos por las profesoras M. Virginia Wilmerding y Donna H. Krasnow en el año 2018, abordan el tema del bienestar del bailarín durante el entrenamiento físico, por lo que muestran mucha información sobre las bases de este, como la ropa de baile y un espacio de trabajo adecuados; cómo se entrena el cuerpo y cómo se aprende, y las ciencias que ayudan a su entrenamiento; el entrenamiento de fuerza que resulta imprescindible para la práctica.

- “Técnicas de danza: Huellas en el cuerpo” de Sánchez Martín-Sauceda (-) en donde la autora aborda que la danza podría considerarse como huellas; La primera de ellas en el imaginario colectivo de lo que es considerado como tal, una serie de movimientos poco objetivables, difíciles de asir y efímeros. Se transmiten, se aprenden, se experimentan y se transforman con y desde la sociedad o el grupo que los realiza. La segunda huella sería la que toda práctica corporal deja en el cuerpo del individuo, el desarrollo concreto que adquieren sus músculos, o su complexión esquelética si la actividad comienza en edades tempranas, la expresividad de sus gestos, la calidad de su propia movilidad, etc. Y por último la tercera huella, que apela a lo subjetivo del individuo y que afecta a su manera directa de «habitar» su propio cuerpo para relacionarse con su entorno. Es la huella que deja un movimiento que nos permite expresar sin la necesidad de palabras, que nos genera sensaciones y por lo tanto emociones, y que «modela» el cuerpo que tenemos, pero sobre todo el cuerpo que «somos». (págs. 7-8)

Señala el marco histórico de la Danza Clásica, los orígenes la disciplina, así como los principales creadores de estas como Pierre Beauchamp quien formuló las bases de las técnicas actuales de la danza clásica, así como sus cinco posiciones básicas de pies y brazos. Las características del ballet como el uso de los pies «*on pointe*» que reduce al mínimo el contacto del cuerpo con el suelo.

De igual manera el marco teórico de la Danza Moderna; los principales coreógrafos de la danza moderna describieron la danza cómo un medio de expresión del bailarín, desde lo subjetivo, de su espiritualidad y de sus emociones, tratando de recuperar el

movimiento natural del cuerpo. Los pioneros de la Danza Moderna, características técnicas, propuestas técnicas como la Técnica Graham, Técnica Humphrey, Técnica Limón, entre otras.

La danza, hoy en día no dista tanto de lo que fue en sus orígenes: una forma de expresión del ser humano en un momento, en un espacio y en un entorno determinados, con el objetivo de expresar y con la cualidad, como cualquier otra actividad social podría tener, de acercarnos aún más a la condición humana, tanto desde su práctica cómo desde su observación.

- *“Modern Dance: Techniques and Teaching”* de Gertrude Shurr y Rachael Dunaven Yocom (2004), ambas autoras abordan la filosofía de movimiento de las técnicas y elementos de Martha Graham “Contracción y liberación”; Doris Humphrey “caída y recuperación”; y terminología como “tensión y relajación”. Este libro propone analizar, ilustrar y organizar con fines didácticos algunas técnicas de danza moderna para proporcionar una referencia y una guía para los profesores y estudiantes de danza moderna.
- Jacques Baril, “La danza moderna” (1987), aborda como lo dice el título, la danza moderna; Es una forma de expresión corporal que nace de la transposición por el bailarín mediante una formulación personal de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento. Esta danza moderna se convierte así en un modo de ser para el hombre que quiere hablar con su cuerpo bailando descalzo. Esto implica, para el bailarín de danza moderna, la necesidad permanente de encontrar en sí mismo los principios de una técnica que, como en el caso de la danza clásica, está sujeta a unas reglas. Pero las normas son diferentes. Dicha diferencia reside tanto en la técnica como en el origen de la motivación del movimiento.

Un bailarín de danza moderna debe, pues, inventar y reinventar una y otra vez una fraseología del movimiento a fin de que éste conserve siempre su carácter inédito y traduzca el mundo interior del ejecutante. La danza moderna es un producto del siglo XX. No es fruto del azar sino de una necesidad, la necesidad que se impone

naturalmente a ciertos artistas convencidos de que en lo sucesivo les será imposible crear al margen de las preocupaciones estéticas de su época.

Así mismo, menciona a los pioneros americanos como Isadora Duncan, Loíe Fuller, Maud Allan, Ruth St. Denis, entre otros; los fundadores de la Danza Moderna en los Estados Unidos, Louis Horst, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limón, entre otros, así como la vida y obra, principales coreografías, discípulos de los ya mencionados.

- “El potencial creativo de la danza y la expresión corporal”, Castañer M. (2001):
Siempre estamos en disposición de aprender nuevos movimientos; en el caso de la danza, es un aprendizaje que requiere poner en marcha la correspondencia existente entre la imagen exterior y las sensaciones cinestésicas de la propia motricidad, y es sólo a partir de la ejercitación continuada, sea repetitiva o variada, que la persona que baila llega a controlar cada uno de sus movimientos sin necesidad de poseer un control externo de su imagen corporal estática y dinámica. Es decir, que se llega a elaborar un compendio de posibilidades gestuales y actitudinales a raíz de una base sólida de sensaciones visuales, auditivas, táctiles y sobre todo cinestésicas, de ubicación espacial y de «ubicación temporal». Para poder practicar de forma coherente y con cierta continuidad un determinado tipo de danza es necesario conjugar el lenguaje gestual significativo del cuerpo con el tecnicismo de ejecución que requiere cada movimiento. Indiscutiblemente no se puede lograr una expresividad corporal amplia y libre sino se abordan unos mínimos grados de tecnicismo, ya sea en el ámbito de la danza popular, académica, moderno-jazz, contemporánea, etc...

Tradicionalmente la enseñanza de la danza ha dado énfasis a la actividad en grupo; las danzas regionales, el ballet y la técnica de la danza moderna se basan en esta manera de instrucción. En general las clases para la enseñanza de la danza se basan en modelos de movimientos y gestos estandarizados más o menos tradicionales; son pasos de danza preestablecidos, que no proceden precisamente de la espontaneidad de los y las estudiantes.

Igualmente señala ideas para desarrollar propuestas didácticas; En la vivencia de la danza puede correrse el riesgo de caer en un trabajo excesivamente individualizado, ya que hay técnicas concretas y enfoques metodológicos, por otra parte, muy válidos, que lo propician. El docente nunca debería perder de vista los valores positivos de los aspectos socio motores que implica el trabajo en grupo, ya que al tiempo que el adolescente se beneficia de la diversión y del reto de trabajar en grupo, puede ir adquiriendo mayor confianza en su expresión individualizada, de manera que pueda ser promotor de propuestas individuales o grupales.

- “La enseñanza de la danza contemporánea: una experiencia de investigación colectiva” Cámara, Elizabeth; Islas, Hilda (2007): la enseñanza de la danza, desde luego, forma parte de la educación artística, y existen diferentes propuestas acerca de lo que ésta última debería ser. Distintos autores nos proponen su visión al respecto, y aunque cada propuesta es diferente (ya que parte de la definición de arte que tenga el autor), en general tienen coincidencias sobre lo que un estudiante de arte debe aprender, sobre los objetivos de la educación artística y sobre las funciones de una escuela de arte. Los objetivos y métodos de la educación artística han sido influidos por los cambios culturales, económicos y sociales. Por lo tanto, los contenidos, objetivos y métodos de dicha educación también han cambiado con el tiempo, los fines de la educación artística están relacionados con la situación social, económica e ideológica en la que se plantean. Debido a estos factores, no existe un enfoque universal de lo que debe enseñarse en las escuelas de arte.

En una clase de técnica de danza se debe combinar el aprendizaje artístico con el desarrollo de habilidades físicas. Dentro de una clase de danza nos encontramos con la influencia de la enseñanza tradicional, que usa el abordaje autoritario de la enseñanza de la técnica y centra la atención en la ejecución correcta de los ejercicios; en ella, el aprendizaje se da por adición al maestro, lo cual fomenta la conducta codependiente del alumno porque, en general, el maestro tiende a promover la competencia y el individualismo.

Actualmente existen muchas teorías diferentes acerca de lo que es danza y acerca de las formas de prepararse y entrenarse. Prepararse para ser un bailarín es un proceso muy complejo. El alumno debe conocer los fundamentos, principios y tradiciones del arte de la danza, estudiar los factores anatómicos, conocer cómo poner en movimiento la estructura corporal por medio de la técnica y además convertirse en un atleta-artista a través del desarrollo de las habilidades dancísticas y del sentido de la ejecución. Aparte, el alumno debe educar su sensibilidad, su mente y su fantasía, todas ellas orientadas hacia las cuestiones artísticas.

- “La poética de la enseñanza. Una experiencia”, Cardona Patricia (2012): el propósito de la investigación era plantear alternativas didácticas para la enseñanza de la danza, recursos que permitieran una formación artística que diera como resultado la formación de bailarines magistrales, no sólo en el sentido del virtuosismo, sino por su capacidad de impactar a los espectadores, de estremecerlos, tal y como logran hacerlo los buenos artistas. La poética de la enseñanza dancística, desde esta perspectiva, parte del estudio de los procedimientos y las bases con los que trabajan los maestros para exponerlos de forma ordenada, es decir, paso a paso. Una poética entendida: en su sentido original, como el estudio de un “producir”, de un “hacer” algo que se elabora para otro, lo cual, traducido al mundo de la docencia en danza y de la docencia artística en general, quiere decir que el maestro de danza es un artista o debe ser un artista que parta de su poética para formar otros artistas. La poética sobre la que indaga es la que se refiere a la acción que hace del maestro una persona creativa, acción que parte del espíritu y es individual.
- "La danza moderna en México", Dallal Alberto (2013): el autor indaga por el establecimiento de la danza moderna en México; comienza hablando de la llegada de Ana Pavlova a México en 1919 y su serie de conciertos que sorprendieron al pueblo mexicano, de esta forma se reconoció el genio de Pavlova y posteriormente habla de la icónica participación de Pavlova en “La Fantasía Mexicana”, en donde el tema principal era el Jarabe Tapatío, el cual interpretó en puntas. Dallal, habla sobre el afán

de incorporar a la danza el tema mexicano, fuera folclórico o histórico, por lo que justo la Revolución Mexicana, debía producir un arte nuevo, apoyado en lo nacional, en la tradición ancestral. La orientación nacionalista, dice, no organizó sistemáticamente una labor de reconsideración, reconstrucción y recuperación de las danzas indígenas, sólo contadísimas personas -entre artistas e investigadores- intentaron fundamentar sus acciones en conceptos que posicionaban las expresiones propias de otras épocas, valederas en su originalidad y pureza. De este modo, el autor hace un recorrido por la historia de México con relación al arte, menciona algunas personalidades y como influyeron en la danza, tales como las hermanas Campobellos, Hipólito Zibyn y otras personalidades, incluso habla también de organismos de la danza. Establece que es indispensable crear un nuevo movimiento; con características nuevas pero que mantenga sus extrapolaciones, sus originalidades, variaciones, inquietudes, divagaciones y extravagancias.

- En “Los elementos de la danza”, Alberto Dallal (2007), realiza un análisis de los ocho elementos fundamentales que convergen en toda acción dancística, el autor describe cuáles son las circunstancias externas que establecen finalmente las características de esta experiencia. El autor desarrolla ampliamente su teoría en torno a la cultura del cuerpo, aduciendo que existe una, específica, comprensible y objetiva, para cada generación en cada localidad, región y país.
- En “El arte de hacer danzas”, Doris Humphrey (1960), considera que la danza es una forma condensada y estilizada de la vida. La danza, incluso si la técnica es perfecta, será siempre mediocre si el coreógrafo y el bailarín no tienen nada que decir. Un movimiento sin sentido es inconcebible para el bailarín. Tal es el punto de partida de todas las búsquedas de la autora. Esta polaridad del acto de caer y recobrase (fall and recovery), de la tensión y la distensión es, para la autora, la primera ley de la danza y de la vida: "Concibo el movimiento que utiliza el bailarín como resultado de un equilibrio. Toda mi técnica se reduce a dos actos: alejarse de una posición de equilibrio y volver a ella". Dos puntos muertos: el final de la caída con el cuerpo

extendido en el suelo, y el equilibrio del cuerpo inmóvil en posición vertical. Descubre en Nietzsche una confirmación de su primera intuición, en la oposición entre el sentido apolínea de su ser medido y equilibrado y el fervor dionisiaco del deseo de romper con toda regla y todo límite. La danza, como la vida, es el lugar de este enfrentamiento entre Dionisio y Apolo. La danza precisamente por crear un núcleo de vida más denso, nos da un sentimiento más agudo de la vida y de su constante dicha.

ANTECEDENTES/ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde sus inicios y a través del tiempo, la Danza ha tenido varias definiciones, Ana Cristina Mora, menciona en un acta de su ponencia titulada “Movimiento, cuerpo y Cultura: Perspectivas Socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza” en el 2010, a Drid Williams quien define la danza de la siguiente manera:

Bailar es esencialmente la terminación, a través de la acción, de un cierto tipo de transformación simbólica de la experiencia (...) `una danza´ es un fenómeno que se aprehende visualmente, se siente quineséricamente, se ordena rítmicamente y se organiza espacialmente, que existe en tres dimensiones del espacio y al menos una del tiempo (...) (pág. 10).

Es decir, que la danza se manifiesta en espacio y tiempo determinados y es una acción que se experimenta a partir del cuerpo propio y al estar en contacto con el cuerpo de los demás; tiene el objetivo de expresar algo, como bien lo sabemos desde la prehistoria, en las pinturas rupestres de hace millones de años, nos damos cuenta de que la danza estaba relacionada a lo simbólico y lo ritual, a lo que en ese entonces se vivía y experimentaba. Se cree que la danza puede haber formado parte de la vida cotidiana de los primeros humanos desde el nacimiento del Homo Sapiens, no sólo antes de la aparición de las primeras civilizaciones, sino incluso antes de los primeros lenguajes orales y, por supuesto, antes de los lenguajes escritos más antiguos que se conocen. Se cree que la danza formó parte de las formas de comunicación más primitivas entre seres humanos, como parte integral de distintos rituales

asociados a las estaciones, formas de curación, comunicación con deidades, así como transmitir historias entre generaciones.

Doris Humprey señala:

El hombre ha compuesto danzas a través de todas las épocas, desde el principio de la era prehistórica hasta la actual, pero no fue sino hasta la tercera década de este siglo cuando se desarrollaron y difundieron mediante la enseñanza teorías de composición dancística (1960, pág. 15).

Y menciona que a principios del Renacimiento comenzó a tomar forma un corpus de tradiciones dancísticas, en especial en el campo de la técnica: los cánones de movimiento se transmitieron de un siglo al siguiente con ligeras divergencias, y surgieron así en las cortes de Italia y Francia los centros de desarrollo de la danza y la música.

Luego del surgimiento de las escuelas italianas y francesas de Ballet, comenzando el 15 de octubre de 1580, en donde se presenta el *Ballet Comique de la Reine* en la corte de Catherine de Médici, donde se origina la escuela de Ballet y Ópera en Francia, marcando el comienzo de la Danza Clásica y que de allí hacia años posteriores se expande por el mundo y se comienza a establecer lo que hoy día se conoce como la técnica de la Danza Clásica, que tiene posiciones y movimientos estrictos de dicha escuela.

Derivado de la danza clásica y de sus intérpretes, surge entonces la danza contemporánea como una oposición o una revolución ante dichas posiciones y movimientos precisos del Ballet; fue desarrollada durante el siglo XIX en América y Europa; los orígenes del movimiento datan de finales del siglo XIX, cuando bailarinas como las estadounidenses Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Martha Graham, Doris Humprey y la alemana Mary Wingman sintieron demasiadas restricciones en el Ballet para expresarse.

En México, para 1910, Porfirio Díaz era quien estaba a cargo de la nación y fue el periodo en el cual se promovió el apoyo a la educación artística, además, de que la influencia extranjera tuvo un esplendor en México. En este periodo fue que se fundaron las primeras instituciones culturales como la Dirección General de Bellas Artes en 1915 y se añadió a la educación escolarizada, la materia de danzas y bailes regionales para darle identidad al

pueblo mexicano, que se sintieran realmente parte de la nación, lo que eventualmente traería como resultado que éstas se vuelvan no algo ni malo ni bueno, simplemente algo diferente, como son los espectáculos que actualmente se conocen.

Para 1932 se crea la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes y en 1937 la escuela toma el nombre de Escuela Nacional de Danza, donde queda a cargo como directora, Nellie Campobello, ahora se buscaba impartir enseñanza profesional dancística.

Diversas circunstancias contribuyeron al surgimiento de la nueva danza en México, entre ellas la llegada al país en 1939 de dos destacadas bailarinas y coreógrafas norteamericanas: Waldeen Von Falkenstein y Anna Sokolow, ambas transmitieron a sus bailarines y bailarinas el espíritu de la danza moderna. Waldeen y Anna pasaron mucho tiempo en México realizando giras y demás, en donde por su parte, Waldeen se queda en México y es aquí donde la invitan a formar una compañía oficial de danza moderna, por lo que acude a bailarinas como Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Amalia Hernández y Josefina Lavalle e inicia con el trabajo de creación de la compañía. Sus alumnas (mencionadas anteriormente) fueron la primera generación de bailarinas de danza moderna en México, crearon una danza renovadora y nacionalista, bajo un concepto totalmente diferente del Ballet, un lenguaje que habló por México; del indio, del campesino, del obrero, del revolucionario.

Es a Guillermina Bravo a quien se le atribuye a finales de los años cincuenta la transición de la danza nacionalista a la danza contemporánea. José Limón (nacido en Sinaloa) también fue otro artista que complementó la nueva danza, llegó a México después de sus estudios formales en Nueva York con Doris Humphrey y Charles Weidman, precursores de la danza moderna, en esta etapa crucial de la danza moderna en México; usó temas relacionados con tradiciones mexicanas, así como la música tradicional del país para sus coreografías y su técnica que sigue presente hasta hoy en día.

Es importante mencionar el quehacer de Amalia Hernández, que desde 1952 con su Ballet Folklórico, logró presentaciones en televisoras que le sirvieron para obtener fama y reconocimiento, su estilo inspirado en el folklor mexicano, pero a la vez desarrollado en un

contexto de espectáculo, le otorgo críticas positivas y una excelente aceptación, aunque algunos consideraron que no era una auténtica representación mexicana.

Sumado a todo lo anterior, la revisión de algunos autores nos señala que:

La danza es un arte y no hay que olvidar que estamos educando artistas-intérpretes, actores-bailarines, y no fabricamos máquinas de hacer acrobacias. Sí, es indiscutible que sin una buena técnica hoy en día no se puede aspirar a mucho, pero lo que defendemos es la personalidad, la buena interpretación, la sensibilidad especial que transmitir a la hora de actuar (Chircovskii & Vicente Selfa, 2007, pág. 4).

Hay que trabajar sin perder el sentido de desarrollar todas las posibilidades motrices del cuerpo con el objetivo de adquirir una amplia técnica, una gran movilidad de las articulaciones, fuerza, dinamismo y coordinación que permita a los estudiantes dominar y conocer realmente su cuerpo. Esto se puede conseguir utilizando todas las posibilidades que ofrecen el amplio abanico de técnicas de danza ya desarrolladas y perfeccionadas durante el tiempo por los alumnos y seguidores de los grandes coreógrafos de danza, específicamente hablando de la danza contemporánea.

Como se ha mencionado antes, muchas artistas fueron pioneras de la Danza Contemporánea y por supuesto, crearon sus propias técnicas, las cuales a modo de resumen se darán a conocer, esto de acuerdo con la revisión de algunos autores:

- Técnica Graham: Apoyándose en la idea de que «en la expresión nace la forma», Graham basó su trabajo en los principios de contracción-relajación, tiene todo un lenguaje codificado para expresar el abanico de las emociones humanas. El torso y la pelvis son los principales motores del movimiento y de la expresión, apoyándose en la respiración como punto de partida de las contracciones. La calidad de movimiento de esta técnica tiene acentos definidos en contrapunto a momentos de expansión. Brazos y piernas rompen definitivamente con el clásico flexionando codos, rodillas y pies de manera que aparezcan ángulos claros en el cuerpo, y la relación con el suelo

cobra importancia ya que muchos movimientos se enraízan o caen o se suspenden desde él (Sánchez Martín-Sauceda, s.f., pág. 19).

- Técnica Humphrey: Contraria a la opinión de Graham, Doris Humphrey creía que de la forma debía surgir la expresión. De Nietzsche tomó la idea de que el hombre desea alcanzar el arte puro, el equilibrio entre belleza y forma pero que su naturaleza le hace perder ese equilibrio en pos del placer momentáneo. Es de esta dicotomía entre el equilibrio y su pérdida sobre la que construyó su técnica «*Fall and Recovery*», recuperación y caída, que también podría aplicarse a la necesidad del ser humano de crecer y mantener el equilibrio dentro de su propia especie (Sánchez Martín-Sauceda, s.f., pág. 19).
- Técnica Limón: Discípulo de D. Humphrey, le dio una nueva dimensión a la idea de la caída y la recuperación propuesta por su maestra. Su investigación se dirigió a reconocer y controlar el peso de cada parte del cuerpo haciendo un trabajo aislado de las mismas. El resultado es un movimiento fluido y en ocasiones «flotante», donde la zona que adquiere más peso (o más caída) moviliza al resto del cuerpo, creando movimientos amplios y suspendidos o pesados y pendulantes. El torso expresa como consecuencia directa del uso de los brazos y de la flexión/extensión de la columna, pero sin retener su movimiento ni acentuarlo. Las manos cobran una gran expresividad y también la cara (Sánchez Martín-Sauceda, s.f., pág. 19).
- Técnica Cunningham: Merce Cunningham fue bailarín de la compañía de Graham hasta 1942 en el que presentó su primer solo. A partir de entonces continuó una línea de trabajo en la que integró las fortalecidas piernas de la danza clásica con los expresivos torsos de la danza moderna en pos de un cuerpo de baile más perfecto y recuperó los principios de ligereza que se daban en el ballet (Sánchez Martín-Sauceda, s.f., pág. 19).

- La Danza Expresionista/ El movimiento Expresionista: nacido en la Alemania de finales del siglo XIX, afectó a todos los ámbitos artísticos y merece una especial mención ya que será la cuna del salto cualitativo que dé la danza en pleno S. XX. Este tipo de danza centrado totalmente en la expresión del individuo y forjado en fundamentos en los que el contenido prima sobre la forma pareció romper irremediamente el ideal de armonía y equilibrio que hasta entonces había propuesto la danza. Su principal exponente, Mary Wigman, fue influenciada por la libertad con la que Duncan encaraba la escena y fue formada por Dalcroze y Laban. Con este último sentaron las bases de «La Danza Absoluta» acabando con la idea de que «la danza representa» para partir de la premisa de que «la danza es». Mientras que Laban continuo con sus estudios teóricos sobre la danza, Wigman llevó estos principios a la práctica y les sumó todo lo aprendido con Dalcroze. En su investigación acabó por eliminar toda servidumbre de la danza hacia la música, separando así su trabajo del de sus maestros. Acentuó el lado oscuro en un intento de alejarse del preciosismo que hasta entonces había caracterizado la obra danzada y se vio en el deber de concientizar y denunciar la realidad que le había tocado vivir, es decir la de las Grandes Guerras, aunque esta fuera fea y descarnada. Sus coreografías se mantuvieron al margen de lo que hasta entonces se consideraba la danza escénica presentando cuerpos angustiados, angulosos, imperfectos y conscientes de la emoción interna (Sánchez Martín-Sauceda, s.f., pág. 19).

Castañer manifiesta que:

Es por ello por lo que se utiliza la danza como medio de construcción de la imagen corporal de forma conjunta al esquema corporal o morfológica del cuerpo, el cual nos proporciona la técnica y la ejercitación de los movimientos [...] Para poder practicar de forma coherente y con cierta continuidad un determinado tipo de danza es necesario conjugar el lenguaje gestual significativo del cuerpo con el tecnicismo de ejecución que requiere cada movimiento. Indiscutiblemente no se puede lograr una expresividad corporal amplia y libre sino se abordan unos mínimos grados de

tecnicismo, ya sea en el ámbito de la danza popular, académica, moderno-jazz, contemporánea, etcétera (2001, pág. 17).

CAPÍTULO I

**BREVE MARCO HISTÓRICO DE LA ACADEMIZACIÓN DE LA DANZA
FOLKLÓRICA MEXICANA**

INTRODUCCIÓN

Para analizar el tema de la academización de la Danza Folklórica en México es necesario revisar los inicios de la Educación Pública en México, principalmente desde la época del Nacionalismo Mexicano, ya que es el momento en el que resurge la importancia por las artes y la danza como elemento fundamental en la búsqueda de la nación mexicana, lo que muchos años después conduce a que se establezcan las primeras escuelas de danza.

Es importante conocer el proceso y desarrollo de la educación en México para reconocer el momento en que las danzas populares de los pueblos de México se integraron a la educación y produjeron creaciones dancísticas inspiradas en las danzas populares, de manera que se constituyó un nuevo campo de formación académica y profesional.

De igual manera es necesario revisar cómo se establecen, en México, las diferentes corrientes dancísticas que llegan del extranjero, como el Ballet Clásico y la Danza Moderna, pues de ellas se alimentan las escuelas de Danza Folklórica Mexicana al incluirlas como disciplinas formativas para la profesionalización de la Danza Folklórica en México.

La educación no es un tema de preocupación de años recientes, en realidad, desde las grandes civilizaciones indígenas -como la Mexica- formaban a los hombres para que cumplieran satisfactoriamente con las tareas que socialmente se les imponían a través de instituciones educativas como el Telpochcalli y el Calmécac, que, en cuanto a este último término, se refiere en "Historia de los indios de la Nueva España" como:

Un importante centro de educación superior indígena (calmecac), donde se habría educado el último emperador azteca, Cuauhtémoc. Tenía como objetivo preparar a los hijos de la nobleza indígena para servir en ciertos niveles de la administración de sus propias comunidades (2014, pág. 381).

Según Fray Bernardino de Sahagún era donde:

Los señores, o principales, ancianos, ofrecían a sus hijos a la casa que se llamaba *Calmecac* [...] decían que en la casa de *Calmecac* había buenas costumbres, doctrina y ejercicios, y áspera y casta vida, y no había cosa de desvergüenza ni reprehensión, ni afrenta ninguna de las costumbres que allí usaban los ministros de los ídolos que se criaban en dicha casa (Historia general de las cosas de Nueva España, 1946, págs. 271-272).

Más adelante, en la época de la Conquista Española y con el único propósito de convertir a las personas a la religión cristiana, la educación quedó en manos de los miembros de ella, para así impulsar esta nueva educación que respondía a los objetivos de la Iglesia Católica.

Posteriormente, en 1810 surge el movimiento de Independencia, en el que el pueblo se levanta en armas para luchar en contra del dominio español; este movimiento concluyó en 1821, provocando una contrarrevolución que tenía como finalidad la protección de los intereses de los grupos acomodados del país, desencadenando conflictos serios que se pretendían resolver con la conclusión del movimiento independentista (Solana, Cardiel Reyes, & Bolaños Martínez, 2001).

A consecuencia, la educación en esta época sufrió constantes cambios; en 1833, con Gómez Farías, se notaba un avance en el ámbito educativo, sin embargo, no llegó a establecerse del todo.

En 1854 se establecieron en el país diversas leyes que fueron los primeros pasos para la creación de la Constitución Política de 1857, en donde el Estado Mexicano adoptó la forma política de República federal, popular y representativa.

Los esfuerzos por definir a México como una nación moderna y soberana se vinieron abajo debido a la intervención europea, bajo el dominio de Napoleón III; en 1867 culminó la lucha bajo el mando de Benito Juárez como presidente de la República Mexicana que, junto con el pueblo de México, lucharon hasta la culminación de la lucha que fue con el fusilamiento del emperador Maximiliano de Habsburgo en el Cerro de las Campanas.

Juárez mostró un gran interés por la educación desde que comenzó su etapa como presidente y al salir triunfadores de la intervención francesa, ahora ellos buscaban un control sobre la

educación para transmitir, a través de ella, la filosofía naciente del nuevo Estado Mexicano. Por lo anterior, Solana, Cardiel y Bolaños (2001) refieren que desde ese momento es posible reconocer el establecimiento de la Educación Pública en México.

Con la muerte de Benito Juárez en 1872, concluyó una etapa importante, ya que en su gestión se renovaron los métodos de enseñanza, se estableció una enseñanza objetiva y la definición de la educación integral. Lerdo de Tejada como sucesor de Benito Juárez en la presidencia, nombra a José Díaz Covarrubias como Secretario de Educación.

A principios del año 1882, con el enriquecimiento y avance de las teorías pedagógicas, se propició la creación de instituciones educativas de nivel elemental y superior, haciendo grandes esfuerzos para preparar al magisterio y con ello ofrecer un mejor servicio educativo a la población, que en ese entonces era accesible solo para las personas que tenían posibilidades económicas y que residían en la capital del país. En este mismo año fue nombrado Secretario de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, ratificándolo en 1884 el general Díaz. Baranda destacó por su criterio acerca del valor de la educación y de los maestros para forjar la conciencia nacional de los mexicanos, incluso decía que: “[...] la instrucción era el medio, el libro el arma y el maestro el conquistador” (Solana, Cardiel Reyes, & Bolaños Martínez, 2001, pág. 58).

En 1887 se inauguró la Escuela Normal de México, misma que cuarenta años más tarde, se convirtió en la Escuela Nacional de Maestros. Joaquín Baranda también concibió la idea de organizar un congreso en donde se discutieran, analizaran y solucionaran los problemas en los que se veía inmersa la educación y los maestros, por lo que el primero de diciembre de 1889 se llevó a cabo la primera edición del “Congreso Constituyente de la Enseñanza”, llamado así por Baranda.

Entre los años de 1901 y 1903, el Consejo Nacional de Educadores se reorganizó y un año después, en 1904, renovó el personal, surgiendo de aquí el nuevo proyecto de una Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, que en 1905 bajo la gestión de Justo Sierra se creó el

proyecto; entre el año que se creó la Secretaría y 1910, se prepararon luchas sangrientas que ocasionaron nuevamente que el pueblo mexicano se dispusiera al estallido de la Revolución Mexicana entrando la siguiente elección presidencial.

En 1910, llega nuevamente al poder el general Porfirio Díaz; durante el Porfiriato se le dio gran atención a la educación pública, aunque aún se necesitaban herramientas que trabajar en cuanto a la materia educativa debido a la oposición del gobierno ante la intervención del Estado en la educación; de igual manera en ese momento de la historia, México se empezó a ver como una nación, juntando ideas extranjeras para la creación de esta y ante todo se buscaba la modernización de las ciudades -todo esto se vio reflejado en su mayoría, en la Ciudad de México-.

A finales del siglo XIX existían ya, siete secretarías de Estado: la de Relaciones Exteriores, la de Gobernación, la de Fomento, la de Guerra y Marina, la de Hacienda, Comercio y Justicia y finalmente la de Instrucción Pública, esta última encargada de todo lo relacionado con la educación.

La Revolución Mexicana se caracterizó fundamentalmente por el esfuerzo imponente del pueblo para lograr un cambio radical en las estructuras económicas, políticas y sociales, con el fin de obtener mejores condiciones de vida, puesto que como se menciona en párrafos anteriores, la educación y los elementos que propiciaban un tipo de vida con condiciones óptimas (monetariamente hablando) quedaban exclusivamente para las personas que vivían en la capital o tenían el dinero suficiente para lo que quisieran.

La Revolución de 1910 a 1917 mostró un sentimiento nacionalista, un sentido popular y una definida proyección social, en donde la educación pretendía ponerse al alcance de todos, así como constituirse en un instrumento de lucha contra el estancamiento económico, político, cultural y social, aunque en 1917, al terminar la lucha armada, desaparece la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes debido a su innecesaria existencia.

En este periodo de la historia se decía que la educación debía despertar las conciencias del pueblo, así como llevar la educación a toda la población, pues durante el Porfiriato se había

dejado de lado a las masas acaudaladas del país, y en esta etapa, como bien se ha dicho, la educación popular se buscaba que fomentara la unidad de la nación.

La creación y el buen funcionamiento de las escuelas rurales llegaría a ser una de las metas fundamentales del movimiento revolucionario, cuando éste se inició en 1910.

Posteriormente en 1921, se establece la Secretaría de Educación Pública, organización de un sistema nacional que llega a ser uno de los cimientos principales del Estado Mexicano (Solana, Cardiel Reyes, & Bolaños Martínez, 2001). Esto conllevó a grandes logros, como garantizar una educación popular, democrática y nacionalista, la profesionalización del magisterio para ofrecer una educación de calidad, un sistema educativo con normas, coordinado con la federación, los estados y los municipios, todo esto para hacer efectivas la igualdad de oportunidades y la justicia social.

Con la idea de llevar a México hacia la modernización, desde el periodo del Porfiriato hasta estas etapas históricas, varias personalidades del mundo del arte llegaron al país, las cuales comenzaron a integrarse a la vida social de México; es así como esencialmente y para el objeto de estudio de esta investigación es importante mencionar que la Danza Moderna fue producto de finales del siglo XIX como una forma de expresión corporal revolucionaria ante los movimientos y la técnica rígida y artificial que concedía la Danza Clásica, de aquí que surjan las pioneras de la Danza Moderna, quienes eran dos mujeres americanas: Isadora Duncan y Ruth St. Denis. Para ellas lo que esta nueva danza proponía era ver a esta expresión como un reflejo de lo que sentían sin el rigor de lo que el ballet clásico demandaba, buscaban una máxima expresión del cuerpo.

Baril (1987) señala que la danza moderna llegó a México gracias a la bailarina norteamericana Anna Sokolow en 1939, quien después de varias presentaciones en México, su carrera tomó una nueva dirección puesto que se vio solicitada para formar en el país la primera compañía de *modern dance*. Sokolow manifestó por la cultura tradicional mexicana un gran interés, en particular con las obras de los compositores Rodolfo Halffter, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, todo lo que la llevó a quedarse en México nueve años y a hacer

del Palacio de Bellas Artes el teatro donde muy a menudo presentaba sus importantes creaciones coreográficas.

Desde la época revolucionaria resultó favorable la fundación de la primera Escuela Pública de Danza en México, específicamente en 1932, pues en aquellos años se buscaba la consolidación de una escuela que formara bailarines profesionales. En 1995 se establece la carrera de Profesional en Educación Dancística de nivel medio superior, la cual fue transformada a licenciatura en el año 2006 (Ramos Villalobos, 2009, págs. 88-89).

La apertura de esta primera escuela trajo consigo, planes de estudios cuyo propósito era la formación de bailarines dueños de la mejor y más amplia técnica de baile, que pudieran desempeñarse además como docentes, coreógrafos y escenógrafos, aunque luego se buscó que todo se dirigiera hacia la interpretación, por lo cual la escuela debatió entre dos propósitos: preparar bailarines o formar profesores de danza. Por lo tanto, fue necesario contar con una metodología de trabajo, técnicas validadas por un grupo de maestros y bailarines que unificaran la forma de enseñar y hacer danza bajo una institucionalidad.

1.1 PERIODO POSREVOLUCIONARIO

En la conocida época del Nacionalismo Mexicano, renació la preocupación por el arte y el folklore de la cultura de México, que si bien nunca decayó el interés por ello, sí que se veía relegado y como algo que impedía que el país avanzara a la modernización, sin embargo, varios presidentes y personas que ocuparon otros cargos dentro de la vida política de México buscaban enaltecer a los pueblos indígenas y sus tradiciones como medio para fortalecer la nación mexicana; por esto los artistas y literatos fueron los encargados de organizar las primeras sociedades folklóricas, al hacer diversas publicaciones y sobre todo de divulgar estos términos.

Durante la dictadura de Porfirio Díaz, Justo Sierra, siendo diputado, presentó ante el Congreso de la Unión, un proyecto para crear una universidad autónoma, aunque el Congreso se opuso y el proyecto no se llevó a cabo. Años después, como parte del Centenario de la Independencia Nacional, en septiembre de 1910 se inauguró la ley constitutiva de la Universidad Nacional de México que promulgó el general Díaz.

Años después ante la llegada de Plutarco Elías Calles al gobierno, la Universidad Nacional de México hasta entonces constituida por las facultades tradicionales, se le incorporan el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Escuela Superior de Administración Pública y la de Educación Física.

En años posteriores, específicamente en la década de 1930, se determinó la necesidad de que México tuviera un ballet propiamente mexicano, con un cuerpo de baile que representara al país, cosa que no era reciente, pues en 1919 varios artistas, entre ellos, Manuel Castro Padilla, M. Ponce y Anna Pavlova ya lo habían pensado, de hecho la última, cuando realizó su primera visita a México se preguntó por qué el país no contaba con un ballet nacional si se tenía tanta riqueza en bailes, por lo que las hermanas Campobello, Gloria y Nellie, encabezando un pequeño grupo de bailarines fueron las y los primeros en desempeñarse en las posibilidades creativas de la danza en México. También, en 1930, llegaron al país un grupo de bailarines de la Compañía de Opera *Privee* de París, quienes en su mayoría eran de Rusia y decidieron quedarse en México. Entre los bailarines, se encontraba Nina Shestakova e Hipólito Zybin, este último se incorporó al conjunto de maestros de danza de la Dirección de Educación Física y propuso ante la Secretaría de Educación Pública la creación de la Escuela de Plástica Dinámica, en donde proponía que se estudiara tanto Ballet como Danza Moderna puesto que decía faltaba en los bailarines técnica clásica para que no tuvieran flacidez en las piernas, debilidad en la espalda y falta de equilibrio que se podía trabajar a través de estos tipos de danza y pretendía con su Plástica Dinámica se educara al cuerpo para su máxima expresión.

La Escuela de Plástica Dinámica inició el mismo año de su proposición y quien se quedó al frente de ella en la dirección fue el mismo Zybin, hasta que dejó de funcionar debido a la

desorganización de los maestros que daban sus clases dentro de la Escuela, entre ellos, estaban las hermanas Costa -Linda y Amelia- junto con las hermanas Campobello -Gloria y Nellie-. Ellas y otros maestros de la Escuela pensaban que Hipólito Zybin no entendía las necesidades de la danza mexicana por ser extranjero.

Posteriormente en 1931, Nellie Campobello crea el Ballet “30-30”, que se estrenó el 20 de noviembre en el teatro al aire libre “Álvaro Obregón” con motivo de las fiestas de la Revolución Mexicana.

Un año después, en 1932, José Gorostiza quien era el jefe del departamento de Bellas Artes, reorganizó toda la estructura interna del departamento, promoviendo ante todo la educación artística y la educación profesional de las artes. Colaboraba con diversos artistas (de diversas índoles, como pintores, escritores, poetas, entre otros) como Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Xavier Villaurrutia, quienes compartían ideas para la formación de un ballet mexicano como ya se ha mencionado antes.

Nellie Campobello tenía la idea de crear una escuela de danza en donde se integraran maestros y bailarines profesionales para su formación, sin embargo, el Consejo de Bellas Artes manifestó que en México aún no había tantos profesionales de la danza como para hacer tal labor.

Mérida, por su parte, pensaba que era necesario que se conocieran todas las danzas del país para así lograr una expresión total de ellas y que luego se pudieran enseñar; por otra parte, también consideraba necesaria la formación integral de los bailarines implementándoles a sus entrenamientos las técnicas dancísticas que ya para ese entonces había en México, como la Danza Moderna, y a su vez se les formara claramente, en la Danza Tradicional Mexicana. El Consejo de Bellas Artes que había rechazado la idea de Nellie Campobello, sí aceptó la propuesta de Carlos Mérida en el mismo año, 1932, por lo que él queda a cargo como director de la reciente Escuela de Danza, aunque su periodo al frente fue corto y no todos sus proyectos pudieron consolidarse; La Escuela incluso ocupó uno de los pisos del Palacio de Bellas Artes en el año de 1934.

Tres años más tarde, en 1937, se convirtió en la Escuela Nacional de Danza y se modificaron los planes y programas de estudio; a principios de 1990 cambia su nombre a la Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”; hubo propuestas artísticas que ayudaron al sustento de una compañía profesional que fue el Ballet de la Ciudad de México.

Otra escuela pionera en la formación dancística fue la Academia de la Danza Mexicana, que surgió en 1947, la cual fue impulsada por ex integrantes de la Escuela Nacional de Danza, esto con el apoyo de Carlos Chávez y bajo la dirección de Guillermina Bravo y Ana Mérida.

1.1.1 DEFINICIÓN DEL FOLKLOR EN LA SOCIEDAD MEXICANA EN EL PERIODO POSREVOLUCIONARIO

En México el movimiento folklórico nació desde 1909, el cual quedó en manos de los artistas de aquellas épocas, como literatos, músicos y artistas en general que contribuyeron a la expansión de dicho término a través de publicaciones desde su índole; la letra de la música hablaba sobre el folclore de cada comunidad y se respaldaban las músicas autóctonas de diferentes regiones del país, así también es como se comienzan a llevar a cabo investigaciones escritas sobre los pueblos y sus tradiciones con el fin de que prevalezcan y se difundan.

El folklor hacía alusión a lo propio de cada comunidad y pueblo, lo típico, lo que representaba a cada una de las anteriores y era importante debido a que se buscaban los elementos representativos dentro de esto para dirigirlos a la ideología de la nación mexicana.

Incorporar a la danza el tema mexicano, las tradiciones y costumbres de los pueblos, fueron resultado de la Revolución Mexicana, que Dallal considera que la Revolución Mexicana debía dar y para ese entonces ya producía un arte nuevo, un arte apoyado en lo nacional, en lo básico social, en la tradición ancestral (2013, pág. 4).

1.1.2 EL PAPEL DE LAS ARTES EN EL PERIODO POSREVOLUCIONARIO

Las artes tuvieron diversos papeles a través de la historia de México, hay que recordar que, en el Porfiriato, por ejemplo, se buscaba en ellas que llevaran a México a la modernización, como era el caso de otros países, por ejemplo, Francia. Sin embargo, las artes también quedaban en manos de solamente aquellos que tuvieran las posibilidades económicas para ir a clases de ballet, de danza moderna, estar en alguna de las primeras compañías o en las primeras instituciones de formación dancística y quedaban fuera todos aquellos que no tuvieran el suficiente capital, por lo que por algún tiempo significó también que las danzas de los pueblos indígenas no valieran como elemento para dirigir el país hacia una nación moderna, esto a pesar de los esfuerzos que hicieron varias personalidades políticas y artísticas de ese entonces.

Pero, después de la Revolución (y desde antes), se buscaba que por medio de las artes se uniera a México como una nación en su totalidad, haciendo ver parte de estas costumbres y tradiciones que tienen los pueblos indígenas y que a la vez se les considerara arte.

1.1.3 LA DANZA EN EL PERIODO POSREVOLUCIONARIO

Desde antes y sin ser la excepción durante este periodo, la danza vivía una mezcla de ritmos traídos desde Norteamérica o Europa, como, por ejemplo: lo clásico, lo moderno, el music hall¹, el *tap* o las danzas españolas. Ya era muy notoria esta mezcla, pues en trabajos coreográficos se incluían elementos de otros tipos de danza.

Para la danza fue muy importante la voz de José Vasconcelos, quien defendía el valor de las danzas de los pueblos y por lo que la misma fue fundamental para la educación. Aunque la

¹ Music Hall es un tipo de entretenimiento teatral británico popular entre 1850 y 1960. Se trata de una mezcla de canciones populares, comedia, actos de especialidad y variedad de entretenimiento. El término se deriva de un tipo de teatro o lugar en el que tuvo lugar el entretenimiento. (-, Educalingo, s.f.)

danza aún no era una especialidad, formaba parte de las áreas de educación física y de música, pero no contaba con una institución que avalara los estudios.

A partir de la presentación de Anna Pavlova de “El Jarabe”, en puntas, vestida de china poblana, este se convirtió en símbolo nacional. Lo bailó como parte de un montaje llamado “Fantasía Mexicana” en 1919, por parte de su compañía de Bailes Clásicos y en un contexto en donde el país aún no determinaba su cultura propia, pero igual se le dio la suficiente difusión, tanto que hasta nuestros días “El Jarabe” es el baile que ha dado identidad a México frente al mundo; la bailarina Eva Pérez Caro, fue quien le enseñó los pasos y coreografía a Pavlova. Eva le sugirió bailar “en puntas” puesto que era algo a lo que Anna ya estaba acostumbrada y se le hacían más fáciles los pasos de esa manera que con los zapateados.

Con esto, José Vasconcelos, en 1923, hizo todo lo necesario para que precisamente este baile, se llegara a posicionar como un símbolo identitario nacional. Un año después, en 1924, se inauguró el Estadio Nacional, en donde quinientas parejas bailaron al ritmo de el Jarabe Tapatío, en donde se ponía en alto este símbolo que generaba un sentimiento de pertenencia a la nación. Entrada la década de 1930, se ve a la danza folklórica mexicana con los elementos necesarios para enaltecer el nacionalismo, la socialización y la universalidad, a través de la práctica artística, impulsando así la reconstrucción nacional.

1.1.4 LA NUEVA IDEOLOGÍA DE LA NACIÓN MEXICANA EN RELACIÓN CON EL ARTE Y LA DANZA FOLKLÓRICA

En la búsqueda de conformar una cultura nacional, se tomaron con gran importancia todas aquellas prácticas culturales y artísticas que generaran un sentimiento de pertenencia a la nación e identidad nacional, con el objetivo de que a través de las artes y la danza folklórica se eliminaran los conflictos entre clases sociales. En ese sentido, las danzas y los bailes tradicionales, a través de un proceso de academización, espectacularización y exhibición,

resultaron idóneos; por ejemplo, cuando Anna Pavlova bailó el Jarabe en puntas y con el traje de china, favoreció a que se viera este baile de una forma más “sublime”, que de alguna manera hizo que este tipo de música y baile, sonara por todos lados aunque no se recordaba la manera típica en la que se bailaba, pero sí se recordaba cuando esta bailarina lo ejecutó en puntas.

Otro punto que favoreció puntualmente las danzas de México fue el reconocimiento de lo prehispánico y del indio como mexicano; he de aquí que más adelante se crearan espectáculos o coreografías que consideraran estos temas, por ejemplo, las ceremonias mayas y aztecas.

También, las danzas y los bailes de los estados de la República tuvieron gran apoyo por parte del proyecto Vasconcelista, cuando este impulsó las Misiones Culturales por nuestro país; se plantearon una revisión de las expresiones artísticas y se crearon espacios como el Estadio Nacional para aglutinar a públicos amplios y diversos.

Aquí ya se comenzaban a representar las luchas o etapas históricas que habían ocurrido en México, por ejemplo, la Revolución Mexicana; como bien fue mencionado en apartados anteriores, se hacían representaciones de las Adelitas, los soldados, campesinos, la lucha de clases, entre otros temas.

Estos símbolos y rasgos que se aprendieron a configurar como parte del “ser nacional” no se han quedado estáticos, con el tiempo han ido transformándose, han ido incluyendo rasgos de otros lugares -debido a la globalización-, pero que al final de cuentas también han sido durante mucho tiempo elementos para que se den a conocer y se coloque a las artes como atributo para fortalecer el sentido de pertenencia a este país.

1.2 JOSÉ VASCONCELOS Y LAS MISIONES CULTURALES

El maestro José Vasconcelos nació en Oaxaca el 27 de febrero de 1882, era hijo de un funcionario aduanal y se desenvolvía dentro de la clase media; lo que conllevó a que durante su infancia se estableciera él y su familia en distintos estados de México, por ejemplo, en

Coahuila o Campeche. Sus padres siempre procuraron que desde pequeño Vasconcelos entendiera ciertos elementos que lo llevaran a una ideología nacionalista, evitando que los elementos norteamericanos que recibía en la escuela elemental de *Eagle Pass*, Texas, se adhirieran a él. Esto logró una gran conciencia en el pequeño para que así, valorara las diferencias de vida, educación, cultura y otros elementos de los dos pueblos.

Durante el gobierno del presidente interino Adolfo de la Huerta, en 1920, José Vasconcelos fue nombrado Rector de la Universidad Nacional de México, en donde elaboró el anteproyecto de ley con su respectiva reforma constitucional, lo que logró renaciera en 1921 la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes que había sido suprimida; y en el gobierno del presidente Álvaro Obregón, ocupó el puesto de Secretario de Instrucción Pública, donde realizó la primera gran Reforma Educativa después de la Revolución Mexicana.

Vasconcelos inició la federalización de la enseñanza y por su parte, los gobiernos estatales impulsaron la educación en todos sus grados. Él, hizo una enorme labor en cuanto a materia educativa, se abogó al estudio de los programas de enseñanza para el campo y la ciudad; realizó un trabajo de difusión y cultivo enorme de las bellas artes.

Dentro de su periodo (1921-1923), se encuentra el origen de la Educación Pública en México; se luchó contra el analfabetismo, se buscó la escuela rural, que la educación alcanzara cada rincón del país, la difusión de las bibliotecas, el impulso a las artes y el intercambio cultural con el extranjero sin perder el sentido nacionalista por el que tanto luchó Vasconcelos.

Uno de sus mayores proyectos fueron las Misiones Culturales como complemento de la Escuela Rural; algunos las consideran como escuelas normales ambulantes, pero es algo incorrecto, pues su objetivo no era solo preparar maestros, sino propiciar el desarrollo integral y armónico de las comunidades rurales mediante la escuela. Estas Misiones Culturales y los bien llamados, maestros misioneros, surgieron de una adaptación de los misioneros del siglo XVI que llevaron a cabo la tarea de llegar hasta el lugar más recóndito de México con el fin de enseñar la religión cristiana; esto es lo que llevó a José Vasconcelos a repensar esa idea,

de este modo se conocía la cultura y las necesidades del lugar a donde se llegase y todos trabajaran con el fin en común de mejorar y resolver las necesidades que dicha comunidad tenía, cuando eso estaba hecho, entonces los maestros pasaban a otro lugar para realizar lo mismo. Es importante mencionar que de aquí deriva que se comiencen a realizar las investigaciones, el rescate y la documentación de muchas comunidades indígenas, su música, sus danzas, su lengua y más; es el momento en que la danza tradicional mexicana comienza a ser escrita.

Inicialmente no tenían un plan de trabajo definido según los cánones pedagógicos, si no que fue un proceso en donde los maestros que se embarcaban en estas misiones se dieron cuenta que cada comunidad necesitaba de un plan de trabajo distinto que derivara de sus necesidades como comunidad y que de esa manera se guiara la materia educativa hacia donde se necesitaba generando un beneficio social.

Las Misiones se conformaban por un grupo de expertos, entre ellos: un maestro, un agrónomo, un conocedor de pequeñas industrias, un profesor de educación física y una trabajadora social; ellos recorrían el territorio mexicano en búsqueda de los maestros de tal o cual región para junto con ellos -durante un mes- estudiar el lugar, sus conflictos, necesidades y demás, para que estos maestros misioneros les enseñaran a los maestros propios de cada lugar a cómo resolver lo que acontecía en esa comunidad.

Con las misiones se enfatizaba la integración de las comunidades rurales, que se vieran como parte fundamental del país y con la ayuda de intelectuales, músicos y folkloristas se trató de elogiar la cultura indígena.

José Vasconcelos permaneció después en la vida social y política de México durante la década de los años treinta, cuarenta y cincuenta; fue miembro fundador del Colegio Nacional y director de la Biblioteca Nacional, hasta su muerte en el año de 1959.

1.2.1 IDEOLOGÍA DEL NACIONALISMO REVOLUCIONARIO DE JOSÉ VASCONCELOS

Rescatable en este punto es lo que he mencionado en apartados anteriores; José Vasconcelos era considerado el “mecenas de la cultura”, consolidando la filosofía del Nacionalismo Cultural. Promovió y difundió símbolos, bailes, música, arte para un nacionalismo cultural por el camino del modernismo.

Para él, el progreso que se veía en la educación era fundamental y extraordinario para encaminar a una nación donde no existieran las clases sociales y donde todos fueran tomados en cuenta en cualquier ámbito. Era un nacionalismo que integrase las herencias indígenas e hispanas, que en conjunto sirvieran como símbolo de identidad.

1.2.2 EL ARTE, LA CULTURA Y EL FOLKLOR EN EL PROYECTO DE JOSÉ VASCONCELOS

En la gestión de Vasconcelos se dio un auge en cuanto a los trabajos de pintura y escultura; los artistas se integraron al movimiento nacionalista y decoraron muros de edificios importantes como la Escuela Nacional Preparatoria y del Palacio de Educación.

Diversos artistas como José Clemente Orozco, Diego Rivera, Jean Charlot, Xavier Guerrero y otros, plasmaban sus trabajos a petición de grandes políticos en distintos lugares, casi siempre tratando de mostrar las etapas históricas y acontecimientos importantes que habían pasado territorio mexicano. No solo se trataba de que los artistas se expresaran, sino de enseñar al pueblo a expresarse.

Se elaboraron métodos de dibujo para la escuela, ya se iba adentrando un poco más al tema dancístico y su profesionalización, difusión del arte y la cultura de los pueblos indígenas, entre otros. Así como la música, que no podía quedarse atrás; se rehabilitó la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la batuta de Julián Carrillo, llevando sus presentaciones a varias ciudades de México, no sólo la capital. Todo fue posible, ya que, a palabras de Vasconcelos,

la Secretaría de Educación Pública recibía muy buen ingreso hasta 1923, pero mientras, se pudieron hacer eventos enormes que generaban gastos grandes que sí podía cubrir la Secretaría en ese entonces.

El “mecenas de la cultura” trató de buscar puntos de partida para integrar al mexicano a una cultura musical que no tendiera a dividir las formas cultas de las populares, siempre buscó que se dejara a un lado aquello de que lo popular o indígena no dejaba avanzar hacia adelante, hacia una modernización.

Como bien se ha mencionado, el arte, la cultura y el folklor se difundieron bastante; se hacían festivales al aire libre, en Chapultepec, en el Parque España, se presentaban conjuntos gimnásticos y se construyó el Estadio Nacional, una obra colosal que tenía por objetivo divulgar las manifestaciones artísticas y culturales.

1.2.3 LA NUEVA DIFUSIÓN DEL ARTE EN MÉXICO: DANZAS Y ESPECTÁCULOS ARTÍSTICOS

Luego de lo que se logró con las Misiones Culturales y el proyecto Vasconcelista, las investigaciones, colecciones, bailes y danzas regionales, se volvieron los mejores medios de expresión de la nación.

Se le debe a Alberto J. Pani, secretario de Hacienda y Crédito Público, que se reanudara las obras del Palacio de Bellas Artes, en 1932, las que llevaron su término en septiembre de 1934. El Palacio tuvo el fin de ser un recinto donde se llevaran a cabo grandes puestas en escena y que además fuera una institución que tuviera a su cargo el fomento de todas las bellas artes; la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) fue en 1946, el 31 de diciembre, por lo que, a principios del año siguiente, 1947, se inician las labores dentro del Instituto, con sede, por supuesto, en el Palacio de Bellas Artes y como primer director a

Carlos Chávez. Este último, tuvo una gestión memorable, pues en ese mismo año de inicio de actividades fundó la Academia Mexicana de la Danza, que como se menciona en apartados anteriores, quedó bajo la dirección de Guillermina Bravo y Ana Mérida; también se le debe a Carlos Chávez la fundación de la Academia de Ópera.

Tiempo después, al fungir como Secretario de Educación Pública, José Ángel Ceniceros, designó como director general del Instituto de Bellas Artes al escritor Andrés Iduarte, quien terminó su gestión en 1954, quien por un problema con Diego Rivera y Frida Kahlo, se ve obligado a renunciar. A su puesto llega Miguel Álvarez Acosta, jurista potosino y muy conocido novelista, poeta y orador.

Álvarez Acosta, durante su gestión, hizo que el INBA tuviera una de sus épocas más esplendorosas; a él se le debe que el Instituto se proyectara con sus múltiples actividades artísticas a todo lo ancho de México, por lo que se convirtió en una institución realmente nacional; derivado de esto que diversas ciudades, entre ellas Hermosillo, tuviera una de las mejores escuelas de arte, así como teatros importantes en ciudades como Orizaba, y así fue también el crecimiento paulatino de instituciones artísticas y recintos de gran prestigio en otras partes del país. También se llevaron a cabo muchas giras por todo el territorio, tanto de danza como de teatro, musicales, ópera y pintura.

Él crea la Unidad Artística y Cultural del Bosque, donde se ubican el grandioso Auditorio Nacional y obras aledañas como el Teatro del Bosque, la Sala Villaurrutia y los edificios especiales para la Escuela de Teatro y la Academia de la Danza Mexicana.

Derivado de la creación de la Escuela de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, proliferaron las instituciones de enseñanza de la danza folklórica y universidades en donde se ofertan licenciaturas en Danza Folklórica Mexicana, por lo que en la actualidad se cuenta con aproximadamente veinte programas de estudio de nivel licenciatura de escuelas y universidades que ofrecen estos estudios profesionales (Sistema de Información Cultural México)

CAPÍTULO II

SITUACIÓN ACTUAL DEL PROCESO DE ENSEÑANZA DE LAS ESCUELAS DE DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

INTRODUCCIÓN

En México existen personalidades y agrupaciones de la danza folklórica mexicana que por su alto nivel de desempeño en un escenario han logrado posicionarse en los más altos estándares de este tipo de danza, lo cual es evidente debido a su gran nivel técnico, puesto que además de prepararse en la técnica de la danza folklórica mexicana, también implementan en sus entrenamientos otros tipos de danza, entre ellas, la danza contemporánea.

Este capítulo tiene por objetivo hacer un recorrido por las instituciones de enseñanza de la danza folklórica más destacadas, las cuales ofrecen una formación profesional a las y los interesados en esta línea de estudio; se analizarán sus mapas curriculares para determinar si existe -para el motivo de la investigación- la presencia de la danza contemporánea como asignatura a lo largo de la carrera y cuánto tiempo se le dedica a la práctica de dicha materia.

Para finalizar el capítulo se expondrá quién fue el creador de la Técnica RaZa, cuál es su origen, de qué se trata, cuántos años lleva implementándose como una técnica de la danza folklórica mexicana, cuáles son sus bases, cómo se enseña, qué elementos le otorga al bailarín en su ejecución, entre otras preguntas que servirán para entender por qué es la técnica con mayor presencia en el ámbito de la enseñanza de la danza folklórica mexicana.

2.1 PERSONALIDADES DESTACADAS DENTRO DE LA ACADEMIZACIÓN DE LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

La danza folklórica mexicana ha tenido una gran evolución, la cual se puede observar en las propuestas escénicas que han acaparado la mirada nacional e internacional hacia el folklor de México, lo que ha llevado a que se den a conocer las increíbles y creativas mentes detrás de dichas propuestas y que con sus innovaciones se posicionaron como un parteaguas en la danza folklórica para dar pie a nuevas creaciones dancísticas que llevan las danzas y bailes a otro nivel escénicamente hablando, por lo que en este apartado se reconocerán a algunos de los maestros y maestras que con su gran labor han logrado que sus aportaciones a la danza den otra perspectiva por donde mirar las danzas y bailes de México.

Hay que tener en cuenta que, por academización de la Danza Folklórica Mexicana, refiero al proceso que se da en la danza tradicional desde su lugar de origen, con sus pisadas tradicionales, con los elementos que la caracterizan, la comunidad de la que es perteneciente hacia el presentarla en un escenario fuera de su entorno. Si bien la sociedad va evolucionando, así también lo hace la danza; desde el momento que una persona como investigador o maestro extrae la danza y sus elementos de su lugar de origen para presentarlo en un escenario fuera de su lugar natal se crea un proceso de academización, pues ya se adecuo el vestuario para fines escénicos, los accesorios (pues existe la posibilidad de que en el lugar donde se vaya a presentar la danza o baile no exista o no sea tan fácil de conseguir el material original), los pasos (al hacerlos más vistosos para un público que se vea fascinado por las propuestas dancísticas que están observando), actitudes, terminologías y estilos que se enseñan al profesional de la danza.

NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO

Ambas hermanas, bailarinas y maestras de la danza mexicana han sido mencionadas con anterioridad en esta investigación, pues su labor por y para la danza ha sido inmensa.

Comienza su gran carrera en la danza a partir de su llegada a la Ciudad de México en 1923, donde estudiaron danza con grandes profesionales como las hermanas Costa.

Años más tarde, al tener ya un lugar entre las personalidades más importantes del país y al abrirse paso como mujeres en el ámbito cultural y artístico de México, les es encargado montar un ballet a petición del entonces presidente Lázaro Cárdenas, para la conmemoración del aniversario de la Revolución Mexicana y donde presentan el ballet “30-30”, montaje que fue realizado por algunos estudiantes de la Escuela Plástica



**NELLIE Y GLORIA
CAMPOBELLO, CIRCA 1932.
FOTO: ARCHIVO ALBERTO
DALLAL.**

Dinámica, y el cual, fue presentado en casi todo el país como parte de las Misiones Culturales creadas por José Vasconcelos.

En 1937 Nellie Campobello se convierte en directora de la Escuela Nacional de Danza, primera escuela pública de Danza en México y tiempo después, junto con Gloria fundaron el Ballet de la Ciudad de México. En honor a su gran trabajo en la danza en México, el nombre de la primera institución de danza se cambia a: Escuela Nacional de Danza, Nellie y Gloria Campobello.

Más allá de sus grandes propuestas escénicas como “Cartuchos”, que muestra relatos de las luchas en el norte del país en donde se muestra la fuerza e importancia de las mujeres mexicanas en la lucha armada, a ellas se les debe, junto a otras personalidades, la creación de la primera institución pública en México dedicada a la enseñanza de la danza y a formar profesionales de este ámbito en los géneros de la danza contemporánea, danza folklórica y española; que hasta la actualidad se mantiene como uno de los organismos académicos más importantes en la profesionalización de dicho arte y ha sido semillero de grandes bailarines con una preparación completa al no sólo enfocarse a un género, sino que también se desenvuelven en otros géneros dancísticos.

AMALIA HERNANDEZ

Amalia Hernández es un nombre reconocido en la danza, pues ella creó lo que hasta la actualidad es uno de los ballets folklóricos más importantes de México, el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández.

Desde temprana edad mostró un gran interés por la danza por lo que ingresó en 1934 a la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Nellie Campobello, siendo la última y Gloria Campobello sus maestras.



**[FOTOGRAFÍA DE NACHO LÓPEZ:
FOTÓGRAFO]. (CIUDAD DE MÉXICO,
DISTRITO FEDERAL, MÉXICO. 1965)
FOTOTECA NACIONAL.**

Posteriormente, a través de su vida como bailarina, conoció y tomó clases de maestros de gran prestigio, no sólo a nivel nacional, si no también internacional, como fue

Waldeen, la pionera de la danza moderna mexicana. De igual manera, se codeaba con las personalidades más importantes de la danza de aquellas épocas, como Guillermina Bravo, Ana Mérida, entre otras y otros; así como grandes mandos políticos como Carlos Chávez, primer director del INBA, Miguel Covarrubias, Celestino Gorostiza y otros que le permitieron colocar a su ballet en uno de los escenarios más prestigiosos de todo México, el Palacio de Bellas Artes, que en la actualidad aún funge como recinto oficial de la compañía.

Su ballet ha sido desde sus inicios algo nunca antes visto, primero porque la compañía se mantenía con sus propios ingresos; en segundo lugar, por sus propuestas escénicas, las cuales han conllevado a polémicas que aún hasta en la actualidad se siguen mencionando, desencadenando que se demerite el valor artístico de dicha compañía, así como su autenticidad al modificar los bailes y danzas y su representatividad ante el mundo, pues las personas que ven este maravilloso espectáculo pero que no poseen la información sobre la manera verídica en la que estas manifestaciones se llevan a cabo piensan que es así como se baila, cuando realmente no lo es.

A pesar de las polémicas, es innegable que el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, ha posicionado el folklor de México en la escena internacional, de una u otra manera lo ha dado a conocer e invita a que los mexicanos y extranjeros busquen involucrarse con la cultura mexicana y que de algún modo lleguen a presenciar la manera real en que se ejecutan los bailes y danzas.

Si bien, el BFM, es reconocido por sus grandes propuestas escénicas, también lo ha sido por los integrantes de la misma. Amalia, siempre implementó en sus bailarines un riguroso entrenamiento físico, no sólo en la danza tradicional, sino también en la danza moderna y la danza clásica, lo que es evidente en sus piezas coreográficas. Siempre les pedía fuerza, dinámica, expresividad, entre otros elementos que trabajaban diariamente en los ensayos. Tal como se menciona en el documental “Amalia Hernández, el espectáculo de la danza”:

Amalia tenía ante sus ojos al ballet clásico, que desde sus elementos formaba parte de una imprescindible formación técnica, la danza moderna como exploración expresiva y corporal, y, por último, el gran abanico de danzas y bailes de México por las cuales tenía una gran pasión, a partir de estas tres se perfiló el rumbo que lograría su sello personal (Clío Historia Para Todos, 2000).

MTRO. RAFAEL ZAMARRIPA CASTAÑEDA

Dentro de las personalidades destacadas de la danza folklórica mexicana, se encuentra al Mtro. Rafael Zamarripa, pintor, escultor, director, bailarín, coreógrafo, escenógrafo y diseñador de vestuario, un hombre multifacético, que gracias a su increíble creatividad ha logrado posicionar a su cuerpo de bailarines en los más altos estándares de la escena dancística de México.

Es por su gran ingenio y creatividad en sus creaciones coreográficas que el Mtro. Zamarripa es uno de los grandes del folklor mexicano, al principio, sus propuestas fueron censuradas debido a que se basaban en la teatralidad, sin embargo, sus



FOTO: CORTESÍA OCESA

innovaciones fueron aceptadas al poco tiempo, lo que después sería un parteaguas en las propuestas dancísticas de danza folklórica mexicana, pues otras personalidades de la danza comenzaron a dirigir sus trabajos escénicos de manera similar a los del maestro Rafael, es decir, con una teatralidad que cobija a los bailes regionales, por ejemplo, la “Danza de los Salineros” del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima (ballet que fundó el maestro Rafael en 1980) está basada en una de las

industrias que representa al estado de Colima que es la del rescate de la sal en la laguna de Cuyutlán, por lo que la pieza está compuesta a partir de la observación del trabajo cotidiano en las salinas.

En sus creaciones mezcla el folklor con otros tipos de danza como la danza contemporánea o la danza clásica en los pasos y movimientos, permitiéndole al público observar la gran calidad técnica e interpretativa que dominan los bailarines que dirige el maestro Zamarripa.

Él, es el creador de la Técnica Raza, técnica formativa y de entrenamiento físico que fue diseñada en apoyo para la danza tradicional mexicana y esencialmente para los que se integraban en su inicio al Ballet Folklórico de la Universidad de Colima con la intención de que su aprendizaje fuera con mayor rapidez.

Es una técnica en la que se fusionan principios de la danza tradicional con movimientos de otros géneros como el jazz, la danza contemporánea y el ballet.

Plantea un desarrollo total del cuerpo y busca una máxima expresión del mismo; traza evoluciones con seguimiento y desarrollo natural del cuerpo, va desde lo más sencillo a ejercicios donde se integran combinaciones de pasos más complicados junto con movimientos de brazos, torso, movimiento por el espacio hasta hacer rodadas por el piso. Proporciona conciencia del espacio, seguridad, destreza, coordinación, habilidad, desarrolla la memoria corporal, agudiza el sentido del ritmo, fuerza, elegancia, todo esto trabajándose en los diferentes niveles del espacio, enfoques, ritmos, son lo que ha logrado que esta Técnica esté presente desde 1979 cuando fue reafirmada.

El Mtro. Zamarripa, siempre manifiesta y ha manifestado que él quiere que sus bailarines sean unos atletas, él visualiza a sus bailarines como tal (C. Azael, comunicación personal, 3 de junio del 2021), es por eso que trabajan con diferentes técnicas dancísticas que son herramientas para sus bailarines.

2.2 ANÁLISIS DE LOS PLANES DE ESTUDIO DE UNIVERSIDADES, ESCUELAS E INSTITUCIONES QUE OFERTAN PROGRAMAS DE ESTUDIO A NIVEL LICENCIATURA DE DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

Cada institución dedicada a la enseñanza y profesionalización de la danza folklórica mexicana contiene distintos enfoques de egreso, ya sea línea terminal para maestro, investigador y/o intérprete, pero si hay algo que entrelaza a cada línea, son las materias prácticas, que resultan fundamentales para el eje formativo, tal es el caso de la asignatura donde se analizan y practican los distintos repertorios dancísticos de México y aunado a lo anterior, las instituciones de la danza folklórica han optado por otorgarle a sus estudiantes una preparación adicional a su desarrollo como intérpretes, por lo que en los planes de estudio se muestran diferentes géneros dancísticos que amplían la técnica dancística de los ejecutantes, por ejemplo, en algunas licenciaturas se encuentran materias como danzas urbanas, danza clásica, danzas africanas, bailes de salón, entre otras y por supuesto la danza contemporánea, que para fines de la presente tesis es la asignatura a la cual se analizará su presencia o su falta en los planes de estudio.

Como se mencionó en el capítulo anterior, aproximadamente existen veinte programas de estudio de nivel licenciatura de escuelas y universidades que ofrecen estudios profesionales con línea terminal en danza folklórica mexicana, las cuales son:

1. Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”- Licenciatura en Educación Dancística con orientación en Danza Folklórica.
2. Escuela Nacional de Danza Folklórica- Licenciatura en Danza Folklórica.
3. Academia de la Danza Mexicana del INBA- Licenciatura en Danza Popular Mexicana.
4. Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey- Licenciatura en Danza Folklórica.
5. Universidad Autónoma de Querétaro- Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana.

6. Instituto Superior de Educación Artística, CALMECAC- Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana.
7. Instituto de la Danza Mexicana en Acapulco, IDMA- Licenciatura en Danza Regional Mexicana.
8. Escuela de Danza Mexicana, Profr. Jaime Buentello Bazán- Licenciatura en Danza Regional Mexicana.
9. Universidad de las Artes del Instituto Cultural de Aguascalientes- Licenciatura en Docencia de la Danza Folclórica Mexicana.
10. Universidad de Guadalajara- Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística.
11. Colegio de Estudios y Especialidades del Estado de Oaxaca, CESEEO- Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana.
12. Colegio de Bellas Artes de Oaxaca- Licenciatura en Docencia de la Danza Folklórica Mexicana.
13. Escuela Superior de Artes de Veracruz- Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana.
14. Escuela Superior de Danza Folklórica Mexicana, C´ACATL- Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana.
15. Escuela de Danza Regional Mexicana “Tlaxcala”- Carrera “Técnico en Danza”.
16. Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos, CMA- Licenciatura en Danza.
17. Escuela de Bellas Artes de Toluca – Licenciatura en Interpretación Dancística del Folclor Mexicano.
18. Escuela Estatal de Danza de San Luis Potosí, Sistema Educativo Estatal Regular (SEER) - Licenciatura en Danza Folklórica.
19. Universidad de Colima- Licenciatura en Danza Escénica
20. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo- Licenciatura en Danza con su modalidad en énfasis en Danza Folklórica².

² Esta información de acuerdo con datos del Sistema de Información Cultural del Gobierno de México.

Al realizar un análisis por los planes de estudio de dichas licenciaturas, se muestra en ellos un punto en común, el cual es otra materia práctica que no necesariamente es llamada Danza Contemporánea, sino que esta presente con otro nombre, sin embargo, no resta al objetivo que también busca la danza contemporánea como tal, que es la búsqueda de una danza libre en cuanto a movimiento, claro, sin olvidar la técnica, pero para los bailarines de danza folklórica resulta útil al interpretar una puesta escénica folklórica, pues se entrenan para llegar a una máxima expresión de su trabajo corporal.

En el antiguo mapa curricular de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, que llevaba vigente desde el 2006, se encontraba la asignatura de “Técnicas Formativas y entrenamiento dancístico” en la línea formática técnica motriz de la carrera (Instituto Nacional de Bellas Artes, 2021), ahora, con su nuevo plan de estudios que fue actualizado en el año 2018 (Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, 2019), tuvo ciertas modificaciones, como sus dos líneas de formación: la performática y la teórico- metodológica y una más con énfasis profesional. Transita por tres etapas de formación: la básica, la de desarrollo y de integración. La línea performática, es una línea de formación que considera el conjunto de conocimientos conceptuales prácticos que competen la organización, sistematización y reflexión de los saberes del cuerpo, es por eso que en esta nueva malla curricular, durante toda la carrera, llevan la materia de “Géneros y Estilos dancísticos” (Escuela Nacional de Danza Folklórica, s.f.). Con la materia que estaba en el plan anterior y con la actual se enseña a los estudiantes otras técnicas y estilos dancísticos como la técnica Graham, danza contemporánea, ballet clásico (E. Roma, comunicación personal, 12 de mayo 2021), ritmos africanos, ritmos latinos, pero la base es entre el ballet y el contemporáneo, buscando de esta manera aumentar las habilidades psicomotrices de coordinación rítmica, retención, memorización de secuencias de movimiento, experimentar con otro tipo de posiciones corporales a los que los bailarines de folklor no están tan acostumbrados en el trabajo diario; trabajar estas técnicas y estilos de danza forman a los ejecutantes-intérpretes de la danza folklórica y no sólo en ella sino que también amplían la versatilidad del bailarín, pues justo este programa educativo oferta salir con línea para ejecutante, por lo que el bailarín tiene más oportunidad de formar parte de

grandes ballets folklóricos donde además de saber ejecutar folklor piden conocer otros estilos dancísticos, por lo que entrenarlas abre puertas en el campo laboral.

En la Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”, en la licenciatura en educación dancística con orientación en Danza Folklórica, llevan del primer al sexto semestre la materia de Técnica de la Danza Contemporánea (Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, 2021), en la cual desempeñan los aspectos básicos de la técnica como el ritmo, el manejo del espacio, el movimiento y más elementos que otorgan al estudiante un amplio dominio técnico corporal, lo que a su vez da como resultado una gran versatilidad y la capacidad para interpretar de una manera superior las danzas y bailes de México, todo lo anterior se va desarrollando paulatinamente, pues al tener esta materia durante los primeros años de la carrera, hace que los estudiantes en los primeros semestres reconozcan su cuerpo de manera distinta a como se puede conocer desde el enfoque de la danza folklórica (C. Estrada, comunicación personal, 24 de mayo del 2021); por lo que la ENDGNC además de otorgarles la formación técnica-metodológica, reciben una formación artística en donde se incluye esta materia que enriquece su formación y desempeño como docentes y ejecutantes. (Escenaibam inba, 2014)

La Academia de la Danza Mexicana, que cuenta con el programa educativo de la Licenciatura en Danza Popular Mexicana, contiene en su Plan de Estudios, que data de agosto del 2006 y con su reestructuración en el 2015 con la cual se retomó el planteamiento de la formación de base que permitan al alumno y posteriormente al ser egresado conceptualizar su quehacer, desarrollar el oficio, que le posibilite tener una buena factura, así como la capacidad de gestionar sus proyectos a través de la experimentación con diferentes lenguajes artísticos, la experiencia del cuerpo, la adquisición de los marcos teóricos y metodológicos y el conocimiento de plataformas tecnológicas. La idea fundamental para el planteamiento de dicha Licenciatura es situar al cuerpo como un punto de partida para entender el movimiento, la danza, el arte y la cultura, como un producto de la actividad del ser humano en sociedad.

(Instituto Nacional de Bellas Artes. Subdirección general de educación e investigación artística. Dirección de asuntos académicos., 2015) Por ello en la ADM, implementaron un proceso de enseñanza-aprendizaje que se lleva a cabo a partir de Sistemas Estéticos Populares y de laboratorio que permitan a los estudiantes experimentar de manera activo-reflexiva, que impulse la experiencia, la reflexión, el análisis, la interpretación y la ejecución como ejes que propicien una formación activa, por lo que en su campo de formación Corporal hay asignaturas que comprenden, entre ellas, la de análisis del movimiento y las que se rigen bajo Sistemas Estéticos Populares, que es una perspectiva de estudios del movimiento que participa en contextos rituales como en los de escenificación dancística. Dicha perspectiva aborda hipótesis de trabajo, entre las cuales se encuentran los sistemas estéticos de influencia, los que son los códigos de movimiento externos, es decir, los que llegaron de otras partes del mundo antes del siglo XX. Este campo contribuye a formar profesionales capaces de integrar diversos lenguajes y conocimientos de las artes desde su contexto histórico, social y cultural, aplicados al campo de la creación, representación, apreciación y crítica de la danza, por ello dentro de las materias que comprenden este campo se encuentran la de Laboratorio de Técnicas Escénicas, así como la de Laboratorio de Principios Generales de Movimiento desde el primer al cuarto semestre de la licenciatura. En dicho laboratorio se proporcionan herramientas donde los estudiantes descubran material corporal con sus posibilidades, con sus intereses y a partir de lo que ellos pudieran lograr.

En los primeros semestres de la Licenciatura en Danza Folklórica de la Escuela de Música y Danza de Monterrey, se enseña, a diferencia de lo expuesto anteriormente, la Técnica de Danza Clásica durante los primeros semestres de la carrera. Es hasta el sexto semestre donde se incluye la asignatura de Expresión corporal, además de seguir trabajando en la de Técnica Clásica y posteriormente en el séptimo semestre se reemplaza la técnica clásica por la contemporánea, la cual va del séptimo al octavo semestre, por lo que la Danza Contemporánea solo esta presente en el plan de estudios durante 2 semestres y la materia de Expresión Corporal durante 3. Es importante notar que en este programa educativo hacen más énfasis en la enseñanza-aprendizaje de la Técnica de Danza Clásica que luego

complementan con la Técnica de la Danza Contemporánea para enriquecer la formación de sus estudiantes. Si bien la Danza Contemporánea busca una expresión libre del cuerpo, no se puede dejar de lado a la Danza Clásica, pues hay que recordar que ella da pie a la formación de la Danza Contemporánea, puesto que tiene sus orígenes en ella y luego pasa por este proceso de encontrar nuevas formas de expresar los sentimientos de una manera libre, sin todas las exigencias y la rigidez de los pasos ya establecidos para dicha técnica (Educaweb(*), 1998-2021).

La Universidad Autónoma de Querétaro ofrece la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana, la cual contiene en su malla curricular cuatro ejes de formación: el eje de formación básica donde comprenden las materias formativas que son indispensables para el conocimiento de los artistas relacionados con el arte, la cultura y la danza. El eje de formación disciplinar que abarca lo referente a la disciplina dancística, su especialización y profesionalización de la danza folklórica mexicana. El eje de formación profesionalizante en el que se contemplan la investigación de las danzas y bailes de México y la elaboración de proyectos y/o investigaciones. Por último, el eje de formación institucional que comprende las consideraciones de planeación académica de la Universidad, como: perspectiva de género y Formación Humana. En su plan de estudios, está presente la asignatura de Técnica General de la Danza durante el primer año de la carrera, así como la materia de Bases y Ejecución Coreográfica durante el séptimo semestre (Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana, Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro, s.f.). En la materia de Técnica General de la Danza se trabajan diversos ejercicios donde se busca tener una perspectiva distinta del cuerpo diferente a la que se acostumbra en la Danza Folklórica Mexicana; en el primer semestre se busca recocer al cuerpo para poder manejarlo a la disposición del ejecutante y que a su vez lo pueda llevar a la interpretación de las danza y bailes que ejecutan en el repertorio dancístico de la licenciatura. Se realizan ejercicios al centro, en la barra, en piso, que permiten al estudiante explorar las posibilidades de su cuerpo y que de esa manera logren perfeccionar su técnica y ejecución de la danza folklórica mexicana. También, se realizan una serie de ejercicios que demandan toda la atención en ellos, en cada posición,

en cada transición, en cada respiración y cada movimiento para llegar a una expresión completa del cuerpo, lo que más adelante favorecerá a la calidad de movimiento, la memorización, la resistencia, lateralidad, manejo del espacio, coordinación de su cuerpo y coordinación con los demás cuerpos en el escenario, fuerza, elasticidad y en general el poseer una coordinación psicomotriz buena para ser ejemplo de sus estudiantes en su labor docente.

El Instituto de la Danza Mexicana en Acapulco, IDMA, oferta la Licenciatura en Danza Regional Mexicana, la cual en su carga académica no ofrece ninguna asignatura relacionada con la expresión corporal u otra técnica dancística como la clásica o la contemporánea (Instituto de la danza mexicana en acapulco, 2020). Sin embargo, en una de sus ofertas educativas para Técnico Profesional en Danza, sí se imparten materias que se avocan a esta otra perspectiva del cuerpo, como la expresión corporal (general) en el primer año, posteriormente en el segundo año abarcan expresión corporal desde la técnica de la danza moderna y el último año expresión corporal desde la técnica clásica (Instituto de la danza mexicana en acapulco, 2020).

La Escuela de Danza Mexicana, Profr. Jaime Buentello Bazán con su Licenciatura en Danza Regional Mexicana, en su modalidad mixta (veranos), contiene en su plan de estudios la materia de Expresión Corporal durante el primer y segundo año. De igual manera en la modalidad escolarizada (sabatina) se ofrece la asignatura de Expresión Corporal en los primeros dos años. Para la escuela, esta disciplina debe conseguir exteriorizar aquellos sentimientos más internos a través del cuerpo, además, su objetivo es manejar el cuerpo con una finalidad expresiva, comunicativa y estética en la que el cuerpo en conjunto con el movimiento y el sentimiento sean los instrumentos básicos (Escuela de la Danza Mexicana, Profr. Jaime Buentello Bazán, 2019).

La Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística que oferta la Universidad de Guadalajara, contiene tres áreas especializantes: Danza Contemporánea, Danza Folklórica

y Coreografía. Tiene cinco áreas de formación: la básica común obligatoria, básica particular selectiva, especializante obligatoria, especializante selectiva y optativa abierta. En el módulo: teoría y técnicas para la interpretación dancística, del eje de formación básica particular selectiva, se encuentra la asignatura de Danza Clásica Intermedia, la cual cuenta como pre-requisito contar con Danza Clásica básica I y II que se encuentran en el área de formación especializante obligatoria en el módulo: expresión dancística (Universidad de Guadalajara, 2019).

El Colegio de Estudios y Especialidades del Estado de Oaxaca, CESEEO, ofrece la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana, en la que durante sus 8 semestres de extensión se cursa la materia de Entrenamiento Dancístico; en el cuarto semestre aparece la materia de Expresión Corporal que solo dura un semestre y en octavo semestre aparece la asignatura de Técnicas Dancísticas. Con estas y otras materias, esta institución busca que los profesionales de la danza folklórica mexicana obtengan los conocimientos necesarios para desarrollarse en un ambiente escénico, así como conocer de metodologías de la técnica dancística y para la coreografía; poseer habilidades de interpretación y ejecución en la danza escénica y observación y análisis del movimiento corporal (Universidad CESEEO, 2021).

El Colegio de Bellas Artes de Oaxaca brinda lo que es la Licenciatura en Docencia de la Danza Folklórica Mexicana, la cual rige su plan de estudios en cuatro áreas de conocimiento: contextualización del campo dancístico, técnico metodológico, escénico creativa y pedagógica. En el área de técnico metodológica está presente la materia de Técnicas complementarias de entrenamiento y en el área escénico-creativa, la materia de Herramientas básicas de la interpretación del bailarín-actor. Las asignaturas anteriores y las otras que se encuentran en el plan de estudios, tienen como objetivo dotar de elementos teóricos, prácticos y metodológicos a los estudiantes para la enseñanza de la Danza Folklórica Mexicana. (Colegio de Bellas Artes de Oaxaca, 2018)

En la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana de la Escuela Superior de Artes de Veracruz (ESAV) se imparte la materia de Anatomía, calidad y análisis del movimiento, donde al estudiante se le otorgan herramientas como técnicas corporales que le permiten descubrir y experimentar sus posibilidades móviles para sus puestas escénicas. En la clase se establecen pautas de movimiento específicas, las cuales el estudiante va desarrollando. Se comienza desde lo básico del movimiento, la fluidez del cuerpo para activar la musculatura, importante para construir una personalidad escénica (Escuela Superior de Artes de Veracruz, 2018). También se imparte la materia de Técnica de la Danza Contemporánea, en donde se genera en los estudiantes que “sus pies tengan alas y puedan volar”. Escuela Superior de Artes de Veracruz (2018).

La Escuela Superior de Danza Folklórica Mexicana, C´ACATL que proporciona la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana, incluye en su plan de estudios para los ocho semestres que dura la carrera, la materia de Técnica de la Danza del tercer al quinto semestre. En cuarto semestre se añade la asignatura de Habilidades básicas de la Danza y termina en sexto semestre para dar paso a Habilidades Avanzadas de la Danza en los últimos dos semestres de la licenciatura; materias que ayudan a los profesionales de la danza folklórica mexicana a contar con habilidades que le permitan desempeñarse en cualquier campo de acción, específicamente como bailarines les otorgarán las técnicas correctas para su ejecución y aplicación al crear propuestas escénicas basadas en el folklore (C´ACATL Escuela Superior de Danza Folklórica Mexicana, s.f.).

El Centro Morelense de las Artes, CMA, oferta la Licenciatura en Danza, la cual ofrece una formación integral para la innovación y tradición de la danza; es un programa que busca formar bailarines profesionales altamente calificados para la práctica e interpretación de la danza contemporánea y folklórica, que le permitan insertarse en el campo dancístico profesional a nivel nacional e internacional. Tiene una duración de siete semestres y dadas las modalidades de nivel de desarrollo profesional que son: intérprete de contemporáneo y

ejecutante de folklor, del primer al tercer semestre se imparte la materia de Técnica de la Danza Contemporánea y en los semestres posteriores, se suman asignaturas tales como improvisación del movimiento, técnica corporal y estilo complementario de la danza. Estas materias brindan las condiciones idóneas para posibilitar el desarrollo de destrezas corporales y kinestésicas a partir de la vivencia en el campo del arte y de la danza desde la perspectiva del contemporáneo y el folklor, lo cual construye una identidad artística y le permite al estudiante participar en la creación dancística (Centro Morelense de las Artes, s.f.).

La Escuela de Bellas Artes de Toluca brinda la Licenciatura en Interpretación Dancística del Folclor Mexicano. Su malla curricular está formada por cinco líneas de formación:

-  Teoría y praxis
-  Etnohistoria e investigación
-  Producción escénica
-  Pedagogía
-  Lengua extranjera

Es en la línea de Teoría y praxis donde se desarrollan en el estudiante las habilidades técnicas para la interpretación del folklor mexicano, por lo que se estructura en tres bloques: técnica de la danza folklórica, técnica de danza clásica y contemporánea e interpretación dancística. Los profesionales de la danza tendrán las herramientas teóricas y prácticas necesarias para insertarse en tres campos de acción: ejecución, producción y la docencia. (Escuela de Bellas Artes, 2020)

La Universidad de Colima ofrece la Licenciatura en Danza Escénica, en donde una vez que el estudiante egresa, podrá:

Interpretar danza en diversos contextos escénicos, vinculando los conocimientos teórico-prácticos de las técnicas dancísticas, lenguajes corporales e interpretación, con un enfoque creativo; contribuyendo al desarrollo del campo de la danza y al

fortalecimiento de la identidad artística y cultural de la sociedad. (Universidad de Colima UCOL, 2018-2021)

Su plan de estudios ha tenido cambios que obedecen a las necesidades de sus estudiantes. El Licenciado en Danza Escénica y docente de la misma licenciatura de la UCol, Cristian Azael, menciona que el plan de estudios que él estudió se dividía a los dos años, en donde luego de haber cursado lo que era el tronco común de la carrera, se podía culminar ahí la formación o bien se podía seguir dentro de la carrera para luego de cuatro años obtener el título como Licenciado en Danza Escénica. A los dos años, podían elegir si ir por el camino de la danza folklórica o por el de la danza contemporánea. Actualmente en la licenciatura sí se llevan materias de danza contemporánea, específicamente el Graham, así como módulos u optativas de Técnica Limón, Horton y otros estilos nuevos como piso móvil o release; así también, existen materias de experimentación y composición en la danza e igual está presente la técnica Raza que se aumentó en el plan de estudios actual (C. Azael, comunicación personal, 3 de junio del 2021).

La Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo que oferta la Licenciatura en Danza con su modalidad en énfasis en Danza Folklórica, contiene en su perfil de egreso que el licenciado y licenciada en Danza tiene, entre otras capacidades, la de:

Dominar la técnica integral de la disciplina dancística (nomenclatura, cualidad y calidad de movimientos, espacialidad, colocación corporal y desarrollo de capacidades físicas, expresión e interpretación) en sus dos modalidades de énfasis: Danza Folklórica Mexicana o Danza Contemporánea, teniendo como base formativa y sustantiva la Danza Clásica.

(Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo UAEH, s.f.)

Por lo anterior mencionado, en su plan de estudios, llevan la materia de Danza Práctica durante los primeros cuatro semestres de la carrera; en quinto semestre se agrega la asignatura de Historia de la Danza Contemporánea y Técnica de la Danza Clásica. Una de las egresadas

de dicho programa educativo comenta que “ya cambio mucho el programa, tuvo una reestructuración grande. Pero siempre lo veían justo como parte elemental, formativa y disciplinar, la práctica de las 3 vertientes, como tronco común los primeros 2 años, puesto que eso fomentaba no sólo la preparación y formación corporal, sino los conocimientos generales de la danza, que se apoyan entre diversas vertientes para lograr una base que te ayude en tu área de énfasis, para cimentar y fomentar conocimientos amplios y aplicables en todas las áreas del conocimiento dancístico. Contemporánea, ballet, y expresión corporal, ayudan a complementar y enaltecer la preparación para la danza folklórica, en la formación de cuerpos, y mentes estéticas, sin perder la esencia y color del folklor.” (F. Alvarado, comunicación personal, 24 de mayo del 2021)

2.3 TÉCNICA RAZA

Si bien se ha mencionado anteriormente en esta investigación, la técnica Raza es una técnica formativa y de entrenamiento físico creada por el Mtro. Rafael Zamarripa Castañeda como un apoyo, una herramienta, para la enseñanza de la danza folklórica mexicana y en sus inicios nació como una necesidad de los bailarines que integraban las filas del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima para que aprendieran con mayor rapidez.

El maestro Zamarripa expresa en una entrevista realizada por Edgar Núñez, que Raza surge puesto que, a los 16 años, Celia Delgado, directora de la biblioteca *Franklin*, le prestó una película en 8mm que se llamaba “*Rocka My Soul*” de una compañía de negros que se llama *Alvin Ailey*, su vida cambio por completo pues el vió en esa película que los integrantes bailaban con todo su cuerpo y posteriormente se preguntó: “¿por qué los jaliscienses bailamos solo con la patita y la botita? ¿por qué no usamos lo demás?, ¿por qué no tiene un desarrollo?”

La compañía de danza, *Alvin Ailey*, que todavía existe hasta la fecha, lo inspiró a no seguir estacionado y a crear una técnica que permitiera actuar como te dé la gana. (Edgar NO, 2008)

El trabajo del maestro Zamarripa se remonta, aproximadamente, a los años 70's-75's, cuando el maestro migra al estado de Colima donde comienza a trabajar con su Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, explorando nuevas posibilidades corporales y nuevos conjuntos de técnicas que le permitan al bailarín de folklor desarrollar las ideas y conceptos que se tenían para su repertorio. El maestro Zamarripa comienza a trabajar con pisadas, sonidos, lenguajes de los *port de bra*, que es el conjunto de movimiento o colocación de brazos que pasan por más de una de las posiciones básicas del ballet clásico (TodoBallet, 2019) y en conjunto con sus conocimientos de su formación plástica, explora otro tipo de modelos y posiciones corporales que eventualmente le funcionen al ejecutante de folklor (C. Azael, comunicación personal, 3 de junio del 2021).

El desarrollo de la técnica ya en una clase comienza con trabajo en el centro ejecutando conjuntos de pisadas, tales como: plantas sencillas alternadas, plantas dobles alternadas, triple que son dos plantas dobles alternadas y planta sencilla, puntas con planta, remates sencillos, preparación para dar cuarto de giro, plié, brazos en cuarta posición, *passé* para dar el cuarto de giro y baja para volver a la posición inicial, que es mujeres brazos a la cintura, hombres manos al cinto y pies en paralelo con su flexión de rodillas, importante para no lastimarse; al dar el giro se comienza la misma secuencia trabajando al lado donde se detuvo, por lo que se trabaja a los cuatro lados. Lo anterior se trabaja con sonidos ejecutados con la batería que permite darle el tiempo y ritmo necesario al trabajo de las pisadas. Luego del trabajo en el centro, se hace trabajo en las diagonales y los ejercicios van aumentando de dificultad, ahora el trabajo al centro sin movimiento de brazos se realiza con brazos, por ejemplo, cuando se realizan las plantas sencillas, se hace una serie de posiciones en los brazos posicionándolos al frente estirado, a la derecha, al frente y vuelve a su posición inicial y todo esto llevando la cabeza a los laterales cuando el brazo también se dirige hacia allá.

En un segundo momento, tiempo después, el maestro Zamarripa empieza a explorar un trabajo en la barra que no era muy habitual en la danza folklórica, sino era un trabajo que se suele realizar en el entrenamiento de la danza clásica, por lo que su nueva exploración era un tanto similar a la del ballet con las cruces, medias cruces, entre otros elementos que contribuyeron a la técnica Raza.

Actualmente, los encargados de difundir esta técnica son las y los mismos estudiantes del propio maestro Zamarripa, aquellas y aquellos que han sido producto de su trabajo. Lo que ellos y ellas hacen, es darle una estructura lógica a la técnica para que sea absorbida por quien la ejecuta; mostrar un posible a-b-c que les otorgue no solo un conocimiento, sino también les funcione como entrenamiento (C. Azael, comunicación personal, 3 de junio del 2021).

Con Raza, se obtienen habilidades corporales que llevan al bailarín hacia una auténtica expresión del movimiento, puesto que la serie de ejercicios que poco a poco van aumentando de dificultad permiten que a largo plazo el ejecutante sitúe lo técnico (que también amplía esta técnica) en un segundo plano, pues está consciente de que sus pisadas son limpias, fluidas, seguras y contundentes, por lo que ahora se podría enfocar el trabajo escénico a la interpretación que es tan necesaria en el repertorio de las danzas y bailes de México pues demandan una mayor carga simbólica del movimiento.

La técnica es un plus para el entrenamiento de un bailarín de folklor, pues al involucrar otras técnicas que convergen en la Raza como la danza contemporánea, específicamente la técnica Graham con sus característicos espirales, contracciones y *release*, el ballet clásico como se ha mencionado anteriormente y hasta flamenco con sus característicos matices, remates y repiques (Técnica Arte y Folklor, 2021) que también han sido parte de la experiencia que ha vivido el Mtro. Rafael Zamarripa durante su vida, posibilitan al ejecutante de ser verdaderamente dueños de su cuerpo y el control del mismo.

Para dar un ejemplo sobre como esta técnica se involucra ya en un baile de la danza folklórica, el Mtro. Alejandro Vera, Maestro en Investigación de la Danza por el CENIDI Danza José Limón del INBAL, que fue bailarín del Ballet Folklórico de la UCOL y ha dado cursos por diferentes partes del mundo de Danza Contemporánea y técnica Raza y que también es maestro de la Licenciatura en Danza Escénica de la UCOL con técnica Graham, mencionaba que por ejemplo, es sumamente evidente el trabajo que se realiza en la técnica Raza en los faldeos que las bailarinas de la compañía ejecutan en los bailes de Jalisco; justo se encuentra allí una diferencia entre el faldear solo con los brazos y faldear desde un movimiento que tiene origen en los espirales del contemporáneo, un movimiento que nace desde el torso y permite que las bailarinas luzcan movimientos amplios y fluidos.

CAPÍTULO III

**ASPECTOS DEL ENTRENAMIENTO DE UN BAILARÍN (A) DE DANZA
FOLKLÓRICA MEXICANA**

INTRODUCCIÓN

En este tercer capítulo se habla sobre elementos fundamentales para cualquier tipo de danza: el cuerpo, el movimiento y el espacio y el ritmo; vitales para cualquier tipo de danza, sí, pero enfocadas a la experiencia de ellos en los entrenamientos de la danza folklórica mexicana.

En la danza contemporánea, danza, que desde sus inicios rompió con las normas, da prioridad al expresar con todo el cuerpo a través de una libertad total de los movimientos, otorgando a quien la experimenta, de crear un lenguaje propio para su danza y un dominio absoluto del cuerpo trabajado mediante los elementos que se mencionan anteriormente, pero ¿qué pasa en los entrenamientos de la danza mexicana? ¿se trabajan estos elementos?, preguntas que se tratarán de responder en los apartados siguientes.

3.1 EL CUERPO

Las y los bailarines emplean su cuerpo para todo lo que la danza demanda, ya sea danza folklórica, danza contemporánea, ballet, etcétera, en cualquier tipo de danza el bailarín hace de su cuerpo su hogar; debe cuidarlo, mantenerlo y entrenarlo para entregarse de manera completa en un escenario. Vive, experimenta, siente y aprende a través de él en cada entrenamiento y cada presentación; es expresivo y lleno de energía, energía que hay que aprender a dirigir en un ensayo o en un escenario, sin embargo, pareciera que a veces no se entiende en su totalidad y sus posibilidades.

Es curioso notar que el cuerpo se ve de distinta manera en los distintos tipos de danza, por ejemplo, en la danza folklórica, el cuerpo suele verse como lo que expresa el sentido de la danza o baile que se esté ejecutando, pero la realidad es que, en su mayoría, pareciera que no conectan los ejecutantes del folklor con su cuerpo, lo que lograría esa solicitud de expresión en un escenario, ¿cómo expresar si nunca se le ha enseñado al estudiante a mover su cuerpo?, a que además de mover los pies todo el cuerpo también se puede mover, incluso cuando está estático. Claro, existen herramientas que lograrían ver el cuerpo desde otra perspectiva en el folklor, se puede trabajar con el contemporáneo y/o sus técnicas, con el ballet, los ritmos latinos, los ritmos africanos e infinitas técnicas dancísticas que lograrían la capacidad del bailarín para dominar su cuerpo de una manera que le permita interpretar y trabajar con su cuerpo de una manera correcta.

El cuerpo para una o un bailarín está siempre en movimiento, a veces no se le deja descansar y es importante también darle su momento para que recupere todo lo que anteriormente perdió y volverá a ganar para seguir empleándolo como un instrumento; hay que dejarlo respirar, función que dicho sea de paso es de suma importancia para el bailarín. Muchas veces se tiene una sensación de estar exhausto y se piensa que es porque no se tiene suficiente fuerza o resistencia muscular para poder aguantar, sin embargo, la respiración controla esta sensación, al sentir que aumenta la dificultad técnica no se controla (en su mayoría) el ritmo de la respiración que es necesaria para proporcionar oxígeno a todo el cuerpo; entre más

control sobre la respiración se tenga, habrá un mayor control de los movimientos y mayor resistencia.

Al cuerpo se le sobrecarga trabajo, esfuerzo físico y emocional que, si bien en su momento otorga una sensación inexplicable de satisfacción, tarde o temprano se pagan las consecuencias de ese exceso.

Encontramos como docentes e incluso se percibe como estudiantes, que, en los ejecutantes del folklor, sean principales o avanzados, que al probar con otro tipo de movimientos libres, sin bases técnicas definidas, sólo mover el cuerpo, se detecta que su cuerpo está atado, como si no pudiera realizar movimientos por más libres y sin condiciones sean, resultan movimientos torpes, vagos; se nota una posible mala colocación que tal vez existe debido a que en los entrenamientos de folklor no se indican elementos básicos para ejecutar los pasos, por ejemplo y lo más básico, que es flexionar las rodillas para evitar un impacto mayor en ellas y consecuentemente en las pisadas que se emplean en el folklor. Importante también es mencionar que es un gran paso que el bailarín se dé cuenta de qué pasa con su cuerpo, si no es posible en ese momento realizar la indicación que se da utilizando el cuerpo, si lo que hace no corresponde a lo que él o la docente señala, pues significa que hay un proceso de autoconocimiento, atención y comprensión de las limitaciones o posibilidades corporales.

El cuerpo cuenta con las posibilidades motrices como flexionar, rotar, extender, circunducción que a su vez permiten movimientos como el correr, saltar, girar, subir, bajar, gatear, etcétera, un cúmulo de movimientos que también forman parte de la creación de la danza; se mueve por el escenario, en direcciones distintas, a la derecha, izquierda, enfrente, atrás, a las diagonales; en los distintos planos y niveles del espacio: alto, medio y bajo; con todo lo anterior, se hace evidente que a partir del cuerpo se crea un sentido en el escenario que le da un giro totalmente diferente a la obra dancística y se hace evidente su vital presencia en el espacio escénico.

3.2 EL MOVIMIENTO Y EL ESPACIO

Los bailarines crean a través de su cuerpo movimientos que a la vez se van desplazando por un espacio que también se va moviendo con él. No es raro escuchar de los docentes de la danza indicaciones como “muévanse por el espacio” o “vean cuanto tienen de espacio”, líneas que la gran parte de los bailarines han escuchado por lo menos una vez en su vida.

Para los bailarines de folklor no es raro escuchar eso, que, “si se cargan más hacia el lado derecho” o al lado izquierdo, cosas que suelen pasar en una puesta en escena. No se trata sólo de que el ejecutante al señalarle uno u otro movimiento estático en el espacio o moviéndose por el espacio, lo realice, sino se trata de una explicación que permita al estudiante, ejecutante o docente para que este realmente lo comprenda y explore lo que va haciendo en un espacio escénico.

Para Chircovskii & Vicente Selfa el bailarín realiza todos sus movimientos en el espacio próximo o en el general; el primero, hace referencia al espacio que rodea el cuerpo y puede ser explorado sin desplazarse de lugar, alcanzando su máximo pero no trasladando el cuerpo a otro lugar, a esto se le que se conoce como “kinesfera”. El espacio general, por otra parte, es aquella área de la cual dispone el bailarín para realizar sus desplazamientos, por ejemplo, un escenario (2007, pág. 39).

Conocer el espacio en el que se trabaja es primordial para el desarrollo óptimo de un bailarín y una puesta en escena, incluso el conocer el espacio en el que se entrena es esencial para una mejor práctica de la danza; da la virtud de solucionar problemas que puedan existir durante la puesta en escena, te permite conocer por dónde y/o hacia dónde se está encaminando. Explorar para conocer el espacio y practicar movimientos podría trabajarse con ejercicios sencillos como caminar por el espacio en varias direcciones, medir el espacio (hasta con pasos), sentir el piso en el que se mueve el bailarín, dirigir los movimientos con ciertas partes del cuerpo que te lleven por el espacio, le otorgan al ejecutante una experiencia distinta con su espacio y un reconocimiento de este.

Nuevamente, Chircovskii & Vicente Selfa, mencionan que

La técnica de Merce Cunningham, en este caso, es uno de los mejores métodos para adquirir la noción en el espacio como forma expresiva. El bailarín con sus movimientos tiene el poder de transformar el espacio y crear diversos significados en función de la intención de la coreografía (2007, pág. 40).

El ejecutante debe asimilar que, en la danza, sus movimientos a través del espacio, tienen una continuidad, una fluidez característica, pero que, a su vez, son movimientos contundentes y seguros, que crean de los trayectos una expresión limpia del concepto de lo que se representa en escena.

3.3 EL RITMO

Trabajar el ritmo en cualquier tipo de danza es vital, tanto como el trabajo técnico. A veces ocurre que los bailarines no encuentran rápidamente el ritmo en la música que utilizan para sus creaciones dancísticas, pero es algo que, si bien la experiencia te va otorgando, también puede trabajarse. Durante un entrenamiento cada bailarín expresa y vive el ritmo de diferente manera, habrá quienes hagan sonidos por la boca, otros que chasqueen los dedos, otros que utilicen las palmas, entre otras acciones que permitan llevar el ritmo correcto de la pieza.

Se encuentran entrenamientos en la danza folklórica donde se enseña el ritmo con ejercicios en el calentamiento como podrían ser palmadas mientras se hace marcha, como un ejercicio sencillo, sin embargo, en otros entrenamientos la enseñanza de la danza y ahora, específicamente el ritmo, pareciera inexistente.

No solo se habla del ritmo musical, sino, también del ritmo cuerpo-cuerpo, de los movimientos, pasos, expresiones en una coreografía; cuando se está ante una obra dancística se observa y se siente a que ritmo van los bailarines, incluso si se les quitara la música, sus sentidos están trabajados para lograr seguir un ritmo.

Dallal menciona que:

El ser humano danza gracias a un ritmo interior implícito o explícito, voluntario o involuntario que se relaciona con las marcas del tiempo biológico en el cual se halla inmerso, sumergido y supeditado. Este ritmo se origina y manifiesta, por ejemplo, en los latidos de su corazón, en las palpitaciones que expresan el paso de su sangre por los conductos propios de su sistema de circulación. [...] Hay ritmos -o periodos de tiempo- más amplios que pueden servirle de base general para establecer las medidas temporales de sus danzas [...] (2007, pág. 34).

En los entrenamientos de folklor, existen preparaciones previas del repertorio que se va a ensayar, por lo que en los calentamientos se trabajan elementos técnicos que se vayan a utilizar posteriormente. Una de las prácticas más comunes para llevar el ritmo son las palmadas, utilizar un palo de escoba contra el piso para marcar, tambores y demás materiales para entrenar el ritmo.

3.4 PROCESO DE TRABAJO COTIDIANO; EL ENTRENAMIENTO DE LA DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

Los entrenamientos de la Danza Folklórica a veces parecen no ir más allá de repetir, repetir y repetir pasos o coreografías hasta que el cuerpo aguante; no hay una preparación correcta del cuerpo, que es el elemento fundamental de esta danza, pareciera que es inexistente una preparación en una clase de danza folklórica, aunque sí se encuentran agrupaciones y más que nada en las escuelas que ofertan a la danza folklórica mexicana como programa educativo de nivel superior, en donde se enseña que una clase de folklor debe tener sus cinco momentos: calentamiento, técnica o secuencia de pasos, pasos a la música, coreografía y estiramiento (F. Alvarado, comunicación personal, 24 de mayo 2021).

Estos cinco momentos son de suma importancia para el desarrollo de una clase de danza, porque primero, por medio de una serie de ejercicios que pueden ir cefalocaudal o al revés, incluso se pueden comenzar con ejercicios en el suelo preparando primero dedos de los pies, pies, piernas, glúteos, torso y así hasta llegar a la cabeza, hay infinitas maneras de ejercicios en donde trabajar todos los músculos y articulaciones de manera gradual para preparar al cuerpo para un mejor rendimiento físico y así evitar cualquier tipo de lesión, además que sitúa al ejecutante en un espacio-tiempo del ahora y por lo mismo, mejora su concentración en lo que hace.

En el folklor, es común encontrar con un calentamiento desarticulado o rápido, en donde los ejercicios no permiten que el cuerpo realmente se prepare para las fases siguientes de la clase, por ejemplo, pueden existir aquellos que sólo corren por quince minutos y creen que el cuerpo está listo, pero no es así, incluso para correr hay que prepararse, movimientos articulares en las piernas, estirar las extremidades, activar los músculos; es una opción comenzar moviendo el cuerpo, aflojándolo y dejando aquello externo que pueda impedir el ritmo de la clase, se puede trabajar estático o por el espacio, mientras se sigan moviendo las diferentes partes del cuerpo, también los ojos y expresiones del rostro es importante e interesante de trabajar, pues es algo que suele olvidarse pero que en el folklor también se necesita.

El calentamiento dependerá también del repertorio que se vaya a ensayar en clase, por ejemplo, si se vieran calabaceados, de Baja California, que son reconocidos por los grandes movimientos de piernas donde estas suben muy alto en las patadas o la rotación de la rodilla en los rehiletos tan característicos, deberá haber un calentamiento donde se logre un estiramiento intenso de los músculos de las piernas; y así dependiendo del repertorio a ejecutar.

El segundo momento de técnica o secuencia de pasos busca que se le den las herramientas necesarias al bailarín para que su ejecución sea limpia y con seguridad en cada una de sus pisadas o movimientos; se trabajan primero los pasos desglosados para gradualmente ir aumentando de dificultad y velocidad, por ejemplo, para practicar uno de los pasos básicos

de la danza folklórica mexicana, como el zapateado de tres, se podría encontrar que durante el calentamiento se hayan trabajado marchas, lo que necesita apoyos de plantas, que en esta parte se convertirá en lo primordial para el paso, pues en un zapateado de tres se utilizan tres plantas alternadas y a la planta número uno se da con más fuerza para darle el matiz correcto; así se va trabajando, de lo básico a lo complejo, hasta crear secuencias y así se puedan llevar los pasos a la música.

Todo lo anterior lleva hacia el tercer momento de la clase, que es pasos a la música, en donde las secuencias practicadas en la técnica se acoplan a la música, a su ritmo y a su tiempo. El siguiente momento es complejo, pues necesita una concentración mayor, así como en las demás fases de la clase, ahora todo lo que se practicó anteriormente se va a mover y compartir con otros cuerpos en y por el espacio, lo que demanda del bailarín una concentración y memoria visual alta, puesto que como ejecutante tendrá el deber de no sólo aprenderse su papel, sino también, el de todo aquel que se vea involucrado en la coreografía. Estará al tanto de los cambios coreográficos que se impongan, pues se encuentran cambios de los pasos para que quede acorde con la coreografía, eso es lo que pasa en el cuarto momento de la clase.

Por último, el estiramiento, que es la conclusión de un entrenamiento de danza, a veces parece no existir, pero es sumamente importante realizarlo puesto que al igual que en calentamiento, busca evitar lesiones que, si en su momento no se dan, tal vez sí lo hagan a largo plazo. Los músculos habrán realizado gran esfuerzo y estarán fatigados, por lo que tomar cinco o diez minutos para estirar después de entrenar, permitirá que el cuerpo recupere su estado natural luego de la exigencia que fue demandada durante el entrenamiento.

Por lo regular, un entrenamiento de la danza folklórico suele durar dos horas tres veces por semana, esto varía dependiendo si hay presentaciones pronto, lo que posiblemente requiera de horas extra de entrenamiento. Aquí lo importante es siempre trabajar de manera adecuada con el cuerpo de las personas para que rindan durante las horas de entrenamiento.

Como se pudo observar, en ningún momento se mencionó la práctica de otro tipo de técnica o danza y es que la realidad es que no es tan común encontrar agrupaciones que practiquen otro tipo de técnica dancística; lo que sí, es que usualmente se llegan a trabajar ejercicios

básicos de ballet clásico, pero nunca llegan más allá de la preparación para los giros o las posiciones básicas del ballet. Existen agrupaciones que sí practican otras técnicas, ejemplo es el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, que además de entrenarse en la danza folklórica, utilizan la danza contemporánea-Graham junto con la Técnica Raza. Habrá más grupos que cada vez se sumen a la preparación integral de sus estudiantes, lo cual es ciertamente benéfico para ellos, pues además de otorgarles las herramientas para una expresión total del cuerpo en las danzas y bailes que van de la mano con el concepto que el director o directora de la agrupación tenga, le expandirá sus posibilidades de integrarse a los grandes espectáculos de la danza que con el tiempo han buscado ir más allá partiendo de un origen tradicional.

CONCLUSIONES

El cúmulo de información que se presentó para esta investigación, confirma la validez de la Danza Contemporánea como una herramienta para la práctica de la Danza Folklórica Mexicana, la cual, es comprobable que aporta beneficios a la formación integral de un (a) bailarín-interprete; de igual manera, se logró el objetivo de la pertenencia de este trabajo de contribuir a que se le prepare de una manera global a las y los ejecutantes de folklor mexicano a través de la práctica de la Danza Contemporánea.

Existen ya una basta cantidad de escuelas e instituciones de educación superior en la que ayudan a sus estudiantes a mejorar su técnica e interpretación con la ayuda de la danza contemporánea y/o sus técnicas, lo que sin duda, les otorga un espacio libre en su entrenamiento, ya sea que sigan la línea de docente, investigador o ejecutante, la realidad, es que sea cual sea la línea terminal que el estudiante elija seguir, es importante, siempre, “ponerse en los zapatos de”, quiero decir, al ir, observar una danza y luego tratar de llevar lo que se vió y experimento en un tiempo y espacio, se debe ser consciente de cada movimiento que se observó para llevarlo fuera de su lugar de origen, de esa manera, se podrá expresar una mejor intención del movimiento; la danza contemporánea no sólo logra una calidad de interpretación alta, sino que también, permite trabajar completamente cada aspecto de la técnica que es necesaria para los bailes y danzas de México, elimina la percepción e impresión que suele dar el folklor mexicano, que es una sonrisa robótica, inexpresiva, un cuerpo sin energía y movimientos dudosos; Sí, existen bailes y danzas donde hay un movimiento nulo o casi inexistente de trabajos de torso, pisadas complejas, movimientos dinámicos, por ejemplo, la danza de pastoras de Amealco de Bonfil, Querétaro, la cual, ejecutada sólo por mujeres, está asociada a los ciclos agrícolas, que hacen de la danza ser un ritual de agradecimiento por las cosechas y también de la fertilidad, tiene todo un simbolismo que demanda al llevarse a un escenario de realmente, aunque parezca sencilla -por su paso básico para ejecutarla que es paso normal, caminado y sus movimientos coreográficos- lo sencillo suele convertirse en complicado, aquí lo interesante, es expresar realmente el significado de la danza, interpretar como si el bailarín (a) fuera el bailador (a) de esa danza, y entonces todo esto lleva a preguntarse qué pasa con el pensamiento de ir más allá, con no estacionarse, con seguir adelante, cada vez mejor, hacia una auténtica expresión de los

movimientos en el folklor; no hay manera de dejar a la danza folklórica mexicana detenida, en pausa, siempre sigue evolucionando de acuerdo también a lo que la sociedad en dicho espacio y momento necesita y para ello hay que estar preparado. La actualidad lo exige, si se quiere seguir alentando a las personas a que se involucren con el extenso folklor de México, hay que llamar su atención, hay que hacerles saber que la danza folklórica se prepara igual de fuerte que otros tipos de danza como el contemporáneo, el ballet, el flamenco, el jazz y más, de las cuales incluso toma para su entrenamiento y enseñanza, claro, sin perder la esencia del mismo.

Cada pequeña oportunidad que se tenga como ejecutante o bailarín para experimentar con el cuerpo es importante y también es hacer su mejor esfuerzo en un entrenamiento y en el escenario. El cuerpo tiene una memoria, aquello que haya vivido y logrado corporalmente, así sea hace tiempo, siempre va a recordar las sensaciones que le otorgó lo que vivió.

REFERENCIAS

1. -. (20 de abril de 2020). Documental. Amalia Hernández, el espectáculo de la danza. Recuperado el 10 de abril de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=vi0NhafXrbw>
2. -. (s.f.). *Educalingo*. Obtenido de Music Hall: <https://educalingo.com/es/dic-en/music-hall>
3. -. (s.f.). *Mtro. Rafael Zamarripa*. Obtenido de Universidad de Colima: https://ballet.ucol.mx/Rafael_Zamarripa
4. -. (s.f.). *Rafael Zamarripa*. Recuperado el abril de 2021, de Museo CJV: <https://www.museocjv.com/rafaelzamarripabiografia.htm>
5. Amado, D., Tapia, M. A., & Vaquero, M. (2018). *La danza como mediadora del malestar psíquico y social: síntesis de la investigación sobre psicoterapia y expresión corporal*. México: Wanceulen Editorial.
6. Baril, J. (1987). *La Danza Moderna*. Paidós iberica. Obtenido de <https://www.danzaballet.com/la-danza-moderna-de-jacques-baril/>
7. C´acatl Escuela Superior de Danza Folklórica Mexicana. (s.f.). *Licenciatura en Danza Folklórica, Plan de Estudios*. Recuperado el mayo de 2021, de C´acatl Escuela Superior de Danza Folklórica Mexicana: <https://ceacatl.edu.mx/licenciatura-en-danza-folklorica/>
8. Castañer Balcells, M. (2001). *El potencial creativo de la danza y la expresión corporal*. Santiago de Compostela: Creación Integral, S.L. Obtenido de http://educreate.iacat.com/Biblioteca/Educreate.%20Marta%20Casta%C3%B1er%20Balcells.%20El%20potencial%20creativo.pdf?cPath=2_19&products_id=60

9. Centro Morelense de las Artes. (s.f.). *Licenciatura en Danza*. Recuperado el mayo de 2021, de http://www.cmamorelos.edu.mx/oferta_educativa/lic_da.pdf
10. Chircovskii, B., & Vicente Selfa, N. (2007). *Danza contemporánea: técnica y creatividad*. Taller digital de la Universidad de Alicante. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/danza-contemporanea-tecnica-y-creatividad--0/>
11. Colegio de Bellas Artes de Oaxaca. (26 de julio de 2018). Recuperado el 1 de junio de 2021, de <https://www.facebook.com/cbao.edu/photos/661737694192965>
12. Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza* (primera ed.). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el junio de 2021
13. Dallal, A. (2013). La danza moderna en México. *Las Artes en México*(1). Obtenido de <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf4/artes-1-dallal-danza.pdf>
14. De Benavente, F. T. (2014). *Historia de los indios de la Nueva España*. (C. p. Españoles, Ed.) Madrid: Real Academia Española. Recuperado el febrero de 2021, de <https://www.fundacionaquae.org/wp-content/uploads/2017/07/Historia-de-los-Indios.pdf>
15. Díaz, C. E. (15 de mayo de 2018). *Telpochcalli y calmécac, pilares de la educación mexicana*. Obtenido de Mexicanísimo: <https://www.mexicanisimo.com.mx/telpochcalli-calmeccac-pilares-la-educacion-azteca/>
16. Edgar NO. (13 de diciembre de 2008). *Rafael Zamarripa Castañeda*. Recuperado el 3 de junio de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=9XUDrCDck1s>
17. Educaweb(*). (1998-2021). *Licenciatura en Danza Folklórica*. Recuperado el mayo de 2021, de Cursos: <https://www.educaweb.mx/curso/licenciatura-danza-folklorica-nuevo-leon-104226/>

18. Escenaibam inba. (18 de marzo de 2014). Esc nac de danza Nellie y Gloria. Recuperado el mayo de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=yfkKJsf7L90>
19. Escuela de Bellas Artes. (29 de mayo de 2020). *Licenciatura en Danza Folklorica*. Recuperado el 3 de junio de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=nvB2GII6apk&t=299s>
20. Escuela de la Danza Mexicana, Profr. Jaime Buentello Bazán. (2019). *Licenciatura en Danza Regional Mexicana*. Recuperado el mayo de 2021, de Oferta Académica: <https://escueladeladanzabuentello.edu.mx/web/#>
21. Escuela Nacional de Danza Folklórica. (s.f.). Oferta Educativa, Licenciatura en Danza Folklórica. Recuperado el mayo de 2021, de https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/escuelas/superiores/danza/endif/informacion_endif_2020.pdf
22. Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. (2021). *Formación Común*. Recuperado el mayo de 2021, de Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello: <https://endngcampobello.inba.gob.mx/plan-de-estudios.html>
23. Escuela Superior de Artes de Veracruz. (4 de mayo de 2018). *Materia anatomía, calidad y análisis del movimiento*. Recuperado el 2 de junio de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=tCm4o0zfDdg>
24. Escuela Superior de Artes de Veracruz. (7 de mayo de 2018). *Materia técnica de la danza contemporánea VI y VIII*. Recuperado el 2 de junio de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=W7uZisDCHCQ>
25. Espacio México Canarias. (25 de marzo de 2020). *El vínculo de la técnica raza y la danza tradicional mexicana. Zoraida Cruz Andrade*. Recuperado el 3 de junio de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=FxCkNuBp4ow>
26. Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. (-). *Plan de estudios*. Recuperado el 3 de mayo de 2021, de Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana: <http://ba.uaq.mx/licenciatura-en-danza-folklorica.php>

27. Folklórica, E. N., & INBA. (s.f.). Oferta Educativa. Recuperado el mayo de 2021, de <https://endf.inba.gob.mx/index.php/oferta-educativa>
28. Gobierno de México. (s.f.). *Sistema de Información Cultural México*. Recuperado el abril de 2021, de Gobierno de México: https://sic.gob.mx/?table=educacion_artistica&estado_id=28
29. Gobierno de México, INBAL. (15 de agosto de 2019). *Con 41 años de historia, la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBAL revitaliza su trabajo artístico y académico*. Recuperado el mayo de 2021, de Prensa INBAL: <https://inba.gob.mx/prensa/12811/con-41-a-ntildeos-de-historia-la-escuela-nacional-de-danza-folkl-oacuterica-del-inbal-revitaliza-su-trabajo-art-iacutestico-y-acad-eacutemico>
30. Humphrey, D. (1960). *El arte de hacer danzas*. (A. M. Mendizábal Lara, Trad.) Teoría y Práctica del Arte.
31. Instituto de la danza mexicana en acapulco. (29 de junio de 2020). Recuperado el 1 de junio de 2021, de <https://www.facebook.com/photo?fbid=1776834355791426&set=pb.100057383322288.-2207520000>
32. Instituto de la danza mexicana en Acapulco. (24 de febrero de 2020). Recuperado el 1 de junio de 2021, de <https://www.facebook.com/409362785871930/photos/pb.100057383322288.-2207520000../1662279543913575/?type=3>
33. Instituto Nacional de Bellas Artes. (2021). *Oferta Educativa*. Recuperado el mayo de 2021, de Escuela Nacional de Danza Folklórica: <https://endf.inba.gob.mx/>
34. Instituto Nacional de Bellas Artes. Subdirección general de educación e investigación artística. Dirección de asuntos académicos. (2015). Academia de la Danza Mexicana, Plan de Estudios de la Licenciatura en Danza Popular Mexicana. México. Recuperado el mayo de 2021, de

https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/escuelas/superiores/danza/adm/adm_danza_pop_mex.pdf

35. Mora, A. S. (2010). Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas Socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. *VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata, Argentina. Obtenido de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventoslev.5678/ev.5678.p
36. Ramos Villalobos, R. G. (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana. (CA. 1919-1945)*. México: Cenidi Danza/FONCA/INBA/CONACULTA.
37. Sahagún, B. (1946). *Historia general de las cosas de Nueva España* (Vol. 300). Editorial Porrúa México. Recuperado el febrero de 2021
38. Sánchez Martín-Sauceda, M. (s.f.). *Técnicas de Danza: Huellas en el cuerpo*. Obtenido de [Técnicas-de-Danza-Huellas-en-el-Cuerpo.pdf](#)
39. Solana, F., Cardiel Reyes, R., & Bolaños Martínez, R. (2001). *Historia de la Educación Pública en México (1876-1976)* (Segunda ed.). México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado el Enero de 2021
40. Técnica arte y folklore. (29 de abril de 2021). *Técnica raza principios y conceptos*. Recuperado el 3 de junio de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=353cxL7NBaY>
41. TodoBallet. (2019). *Port de bras y los movimientos básicos de brazos de ballet*. Recuperado el mayo de 2021, de [TodoBallet.com](http://todoballet.com). Infórmate, aprende, ¡baila!: <https://todoballet.com/port-de-bras/>
42. Tortajada Quiroz, M. (2002). Amalia Hernández: audacia y fuerza creativa. *Tiempo caríátide*. Obtenido de <http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2002/tortajada.pdf>
43. Universidad CESEEO. (2021). *Lic. en Danza Folklórica Mexicana*. Recuperado el mayo de 2021, de Oferta Educativa: https://www.ceseeo.edu.mx/mx/?page_id=521

44. Universidad de Guadalajara. (2019). *Plan de estudios*. Recuperado el mayo de 2021, de Artes Escénicas para la Expresión Dancística: <http://www.cuaad.udg.mx/?q=oferta/licenciaturas/laeed/plan-de-estudios>
45. Universidad de Guadalajara. (s.f.). *Tomo quinto. Los universitarios contemporáneos, 1925-2017. Zamarripa Castañeda, Francisco Rafael*. Obtenido de Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara: <http://enciclopedia.udg.mx/biografias/zamarripa-castaneda-francisco-rafael>

ANEXOS



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO
LICENCIATURA EN DANZA
FOLKLÓRICA MEXICANA**

TESIS: “LA DANZA CONTEMPORÁNEA. ¿UNA HERRAMIENTA PARA LA/EL BAILARÍN DE DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA?”

POR: FLOR DEL CARMEN RICO ESPINO

CUESTIONARIO PARA ENTREVISTA

FECHA DE REALIZACIÓN: 03-junio-2021

VÍA ZOOM

NOMBRE COMPLETO DEL ENTREVISTADO: Cristian Azael Gutiérrez Vega.

GRADO DE ESTUDIOS: Licenciado en Danza Escénica por la UCol y Maestro en Educación del área de Educación Física.

1. ¿Podría contarme su trayectoria dancística? ¿A qué edad comenzó a bailar, dónde, por qué y a qué se dedica actualmente?

Muchos de los que hacemos danza folklórica comenzamos desde pequeños, en grupos infantiles y partiendo de ahí conforme fui creciendo fui buscando grupos que me permitieran bailar. Mi relación específicamente con el ballet de la universidad, que es en el cual yo me desempeño en este momento, data de 1965, cuando el maestro Zamarripa va a ver el grupo de un alumno que él tenía en ese tiempo y resulta que ese alumno que tenía ese grupo estaba yo. Anteriormente él iba y yo tendría unos 10 años y me decía “¿cuándo te vienes a bailar conmigo? Decía el maestro Zamarripa y yo le contestaba “bueno, ya que crezca maestro, ya que este más grande porque yo veo que en su ballet pues ya son más grandes” y cuando llegaron los 14 años nos volvimos a encontrar y el maestro me volvió a preguntar que, si ya y pues entré, por lo que desde 1965 formé parte del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima en donde me he desempeñado hasta la fecha. Empecé como un integrante y posteriormente decidí estudiar la Licenciatura en Danza Escénica y entonces a la par estaba en el Ballet.

Posteriormente cuando finalizo mis estudios el maestro me invita a colaborar como maestro de la compañía, dando clases de Técnica Graham. Años después me invita a colaborar ya como coordinador administrativo de la compañía y de ahí al real.

Hasta hace unos 5, 6 años atrás comenzamos un proyecto que ya ahora no es proyecto porque lo estamos haciendo, que comenzó junto con compañeros egresados de la licenciatura de diferentes generaciones para trabajar un grupo infantil que perteneciera a la secretaría de educación; también estoy impartiendo clases de luminotecnia en la Licenciatura en Danza.

2. ¿Cómo es el proceso de trabajo cotidiano de un bailarín en cuanto a los entrenamientos que usted ha experimentado a lo largo de su trayectoria?

El plan de estudios de la licenciatura a tenido cambios que obedece a las necesidades de la población. El plan que yo cursé se dividía a los dos años, es decir, tu tenías la opción de ser un profesional asociado a los dos años y culminar ahí tu formación o bien podías seguir y completar cuatro años y salir con tu título de Licenciado en Danza Escénica; cuando yo la cursé al momento de los dos años, tu podías decidir si continuar por el lado folklórico o por el lado contemporáneo, yo decidí irme por el lado contemporáneo, puesto que en mi formación en el ballet me daba prácticamente la formación folklórica. Actualmente en la Licenciatura si se llevan materias de danza contemporánea y también se llevan materias de repertorio de danza folklórica y aparte recientemente en el nuevo programa se aumentó la Técnica RaZa.

De danza contemporánea en la licenciatura, prácticamente es danza contemporánea-Graham, Técnica Graham y hay módulos de Limón, Horton y otros estilos nuevos como piso móvil, reléase como optativas.

3. Como docente y como bailarín, ¿qué es lo primero que usted nota en un estudiante de danza folklórica que a lo largo de su entrenamiento con danza contemporánea pueden llegar a obtener o ampliar?

Primero creo que es la seguridad, la seguridad en sí mismos, porque al sentirse entrenados obviamente tu cuerpo cambia. Otro cambio es la alineación; el volumen de tus músculos, es decir, cambia totalmente el cuerpo al estar entrenándote a diferencia de alguien que se dedica solamente a zapatear o a repetir sonos o huapangos, que no está mal, porque existen esas personas, vamos a decir, los bailarines natos, pero si estamos hablando de alguien que se dedica ya, en específico, a la danza y que hace de la disciplina su profesión, pues sí. Primeramente, creo que es la confianza que se tiene, en segundo el cuerpo, empezando por la alineación, empezando por su complexión física, su tono muscular, eso es primordial.

4. ¿Qué es la técnica RaZa y cuál ha sido su experiencia con ella?

Los antecedentes de la Técnica RaZa se remontan al trabajo del maestro Zamarripa en el Ballet Folklórico de la UdeG, por ahí de los 70's-75's, después el maestro migra a Colima y con el Ballet de la Universidad de Colima trabaja y empieza a trabajar con ellos esta forma de entrenarse. Buscando desde diferentes herramientas de diversas técnicas de danza, el comienza a hacer un compendio que le facilite que sus bailarines puedan desarrollar las ideas y los conceptos que el tiene para su repertorio.

Parte del desarrollo de esta técnica, vamos a llamarle, se da en el Ballet Folklórico, previo a la inserción en la Licenciatura de Danza. Es decir, el maestro Zamarripa explora con su Ballet en las clases de los miércoles y de los viernes que es cuando el daba sus clases; empieza a trabajar pisadas, sonidos, empieza a explorar el lenguaje de los por de bra y de ahí partiendo de su formación plástica también comienza a explorar otro tipo de modelos, de posiciones; empieza con trabajo en el centro y luego hace un trabajo en las diagonales.

En un segundo momento, tiempo después, el maestro empieza a explorar un trabajo en la barra, que no era muy habitual, pero comienza a hacer trabajo de barra, un tanto similar al trabajo que se hace en ballet, con las cruces, medias cruces, con cierta estructura que se alcanza a visualizar y así fue como el maestro comenzó a construir esto que se llama técnica RaZa.

Llega a la licenciatura esta técnica debido a que parte de los maestros que están en la Licenciatura impartiendo las materias, son producto del trabajo del maestro Zamarripa, en Colima, en Guadalajara, es decir, son alumnos que el maestro a tenido a lo largo de su vida y para dar la técnica RaZa, obviamente serían alumnos de él. Lo que hacen sus maestros para dar esta técnica es que tratan de darle una estructura lógica para que pueda ser absorbida por los estudiantes; desmenuzarla, mostrar un posible a-b-c para que ellos tengan, sí, un conocimiento pero que también sirva como entrenamiento.

5. Desde su experiencia ¿usted cree que le hace falta algo a la manera actual de entrenar en danza folklórica?

Yo no conozco más entrenamientos, en realidad no conozco como se entrenan otras compañías, a excepción de unas cuantas, que comparten como la visión de una técnica alternativa para el entrenamiento como puede ser el ballet, una técnica de jazz o el propio contemporáneo, pero lo que yo podría mencionar sobre esto, es que cualquier práctica de la danza o cualquier práctica de una técnica dancística va a hacer que los bailarines, intérpretes o ejecutantes, tengan muchas más herramientas para la práctica del folklor, principalmente desde las físicas, las coordinativas y sobre todo las de interpretación, porque al olvidarte, al pasar a un segundo plano el pensar de estoy preparado o estoy capacitado para hacer “x” o “y” de manera física, pues toda la atención se va a lo interpretativo, es decir, puedes tener una mayor conciencia sobre lo interpretativo, dejando en un segundo plano al haberlo entrenado ya lo físico.

6. ¿Qué aportes cree usted que les da la Danza Contemporánea a los bailarines de folklor?

En mi experiencia, al ser la danza contemporánea una herramienta, una técnica y al ser la técnica Graham considerada como una técnica formativa, me daba prácticamente todo; desde las habilidades físicas, la resistencia, la fuerza, la flexibilidad, el equilibrio, todo esto lo encuentro en la práctica de una técnica de danza contemporánea. Esto trasladándolo a la danza folklórica, pues, es prácticamente como tener un instrumento bien afinado, limpiecito, donde tal vez los pasos o las pisadas que se requieran o darle un estilo diferente, obviamente esto te ayuda a tener una expresión mayor en los pasos, una ampliación de la energía, te ayuda a entender un mejor estilo y por ende a ponerlo en práctica; mientras más herramientas tienes tu como bailarín, como ejecutante, como interprete pues va a ser mucho mejor, en este caso nos estamos enfocando en la danza contemporánea pero, habrá que ver que capacidades tienen quienes se involucran con otro tipo de formación, vamos a decir, ballet, jazz, quizás también ellos tienen unas mayores herramientas. En este caso para mí, el hecho de haberme involucrado con la danza contemporánea y estar a la par buscando actualizarme dentro del Graham, estar al pendiente de tener otro manejo del lenguaje como el Limón, como el

Release, todo eso abona a una mejor práctica de la danza folklórica y por ende a una mejor proyección dentro de la danza.

- EXTRA

El entrenamiento físico como tal en la danza, pareciera que no existe. Sino solamente pareciera el hecho de repetir, repetir y repetir hasta que el cuerpo aguante. Sin dosificar, sin tener un método o un balance, un programa de entrenamiento como lo tienen los deportistas.

El maestro siempre manifiesta y ha manifestado que él quiere que sus bailarines sean unos atletas, el visualiza a sus bailarines como atletas.