



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

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

**ESCUELA NACIONAL DE DANZA  
“NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO”**

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA CON  
ORIENTACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA**

**REVISIÓN HISTÓRICA DE LA CONSTRUCCIÓN  
DE LA METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA DE LA DANZA  
FOLCLÓRICA PROFESIONAL**

**MODALIDAD: TESINA**

**P R E S E N T A**

**LUIS ENRIQUE MORANCHEL ROSAS LANDA**

**ASESORA: ANA LILIA ARROYO LEMUS  
COASESORA: ROCÍO DEL CARMEN RANGEL CUENCA**



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

**Cómo citar este documento:** Moranchel Rosas Landa, Luis Enrique. (2018). *Revisión histórica de la construcción de la metodología de enseñanza de la danza folclórica profesional. Tesina de licenciatura.* México: SC/INBAL, ENDNGC.

**Descriptorios temáticos:** desarrollo de la enseñanza, danza folclórica, proceso sociales de la educación.



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

---

---

ESCUELA NACIONAL DE DANZA  
"NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO"

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA  
CON ORIENTACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA

"REVISIÓN HISTÓRICA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA METODOLOGÍA  
DE ENSEÑANZA DE LA DANZA FOLCLÓRICA PROFESIONAL"

MODALIDAD: TESINA

P R E S E N T A

LUIS ENRIQUE MORANCHEL ROSAS LANDA

ASESORA: ANA LILIA ARROYO LEMUS

COASESORA: ROCÍO DEL CARMEN RANGEL CUENCA

JULIO 2018

ESTE TRABAJO FUE REALIZADO CON EL APOYO DEL PROGRAMA DE  
BECAS INBAL EMISIÓN 2017  
BECA DE APOYO A LA TITULACIÓN

Ciudad de México, a 23 de julio de 2018

**Lic. JESSICA ADRIANA LEZAMA ESCALONA**  
**DIRECTORA DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA**  
**“NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO”**

**P R E S E N T E**

Por este medio le informo que LUIS ENRIQUE MORANCHEL ROSAS LANDA egresado de la escuela a su cargo, con la orientación de Danza Folclórica, concluyó su tesina titulada “Revisión histórica de la construcción de la metodología de enseñanza de la danza folclórica profesional”, la cual fue realizada bajo mi asesoría.

En vista de que este proyecto cumple con los requerimientos metodológicos y de contenido especificados en el reglamento de la escuela, doy mi visto bueno para que el interesado continúe con los trámites correspondientes al proceso de titulación.

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente

Ana Lilia Arroyo Lemus

Ciudad de México, a 23 de julio de 2018

**Lic. JESSICA ADRIANA LEZAMA ESCALONA**  
**DIRECTORA DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA**  
**“NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO”**

**P R E S E N T E**

Por este medio le informo que LUIS ENRIQUE MORANCHEL ROSAS LANDA egresado de la escuela a su cargo, con la orientación de Danza Folclórica, concluyó su tesina titulada “Revisión histórica de la construcción de la metodología de enseñanza de la danza folclórica profesional”, la cual fue realizada bajo mi asesoría.

En vista de que este proyecto cumple con los requerimientos metodológicos y de contenido especificados en el reglamento de la escuela, doy mi visto bueno para que el interesado continúe con los trámites correspondientes al proceso de titulación.

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente

Rocío del Carmen Rangel Cuenca

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi madre, por todo el apoyo brindado a lo largo de mi vida, por siempre creer en mí y porque a pesar de todo nunca me has abandonado en este camino, por enseñarme a enfrentar la vida y siempre ver por los demás. Porque a pesar de las muchas dificultades, las dudas y la incertidumbre, nunca nos dejaremos ni nos rendiremos, gracias Ma.

A mi familia, Abue, Tía Lilia, Carlitos, por darme aliento y fuerza cuando parecía que todo estaba oscuro, por los consejos, las risas, por ir a cada presentación aunque me hayan visto una y mil veces, por hacerme sentir que siempre estamos ahí los unos para los otros, aunque no lo parezca. A mis primos y tíos por ser parte importante de mi vida siempre, en especial a mis padrinos y a Zaira que eternamente están pendientes de mí y me han apoyado cuando lo necesito.

Agradezco a todas las personas que me acompañaron a lo largo de este andar que me ha formado como profesional y como persona. A mi familia de la danza, Erick, Mario, Leo, Ale, Abril, Elenita y Laura, porque hicieron que cada día en la escuela se convirtiera en una experiencia inolvidable, por las risas, los llantos, las alegrías y los enojos, porque me dieron más que su amistad. Jos, porque sin ti este trabajo no hubiera sido posible, por tus palabras de aliento cuando más lo necesitaba, porque siempre ves el lado positivo y me lo haces saber, por todo lo que me das. Gracias.

A mis asesoras Ana Lilia Arroyo Lemus y Rocío del Carmen Rangel Cuenca, por su apoyo y por toda la orientación brindada, por compartir sus conocimientos y su gran

pasión por enseñar, que me ha llevado a siempre querer ser mejor. A mis lectores y sinodales por todas las observaciones y por ayudarme a crecer.

A la ENDNGC por abrirme las puertas y por darme la oportunidad de conocer a personas maravillosas, por darme las herramientas para formarme como bailarín y como docente. A todos y cada uno de mis maestros de danza, que me inspiraron para creer en el arte y para querer desarrollarme profesionalmente en ella, por ser los mejores siempre.

A todas las personas que colaboraron en la realización de este trabajo y que han creído en mí, gracias infinitas.

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción</b>  | 1  |
| <b>I. El desarrollo de la enseñanza de la danza folclórica</b>   | 8  |
| 1.1 Desarrollo histórico de la danza en México y sus procesos de enseñanza. Documentación histórica.     | 9  |
| 1.1.1 De Vasconcelos a la Escuela Plástica Dinámica.   | 12 |
| 1.1.2 Los maestros de danza y la Escuela Nacional.   | 21 |
| 1.1.3 Bravo y Mérida: de la Academia al Sistema.   | 32 |
| 1.1.4 La Escuela Nacional de Danza Folklórica y la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. | 45 |
| <b>II. La enseñanza profesional desde la vivencia</b>  | 51 |
| 2.1 Un marco para entender los procesos sociales de la educación.  | 52 |
| 2.1.1 Categorías de análisis.  | 59 |
| 2.2 Entrevistas como técnica para recopilar lo vivencial.  | 63 |
| 2.2.1 Los entrevistados.   | 64 |
| 2.2.2 Análisis del contenido de las entrevistas.   | 67 |
| 2.2.2.1 Momentos clave en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza folclórica.                  | 67 |
| 2.2.2.2 El cambio histórico en la metodología de enseñanza en la   | 83 |



|         |  |     |
|---------|--|-----|
|         | educación en danza visto desde el relato de los formadores.                                      |     |
| 2.2.2.3 | Los elementos del modelo de enseñanza de la danza folclórica actual.                             | 98  |
| 2.2.2.4 | La estructura curricular y metodológica de la danza como un reflejo de las necesidades sociales. | 118 |
| 2.2.2.5 | La importancia social del docente en danza.  | 131 |
|         | <b>Conclusiones</b>  | 145 |
|         | <b>Referencias</b>   | 154 |

# **INTRODUCCIÓN**

Esta tesina sustenta su importancia en la necesidad de elaborar una reforma en la fundamentación de la enseñanza de la danza folclórica, de tal manera que permita la integración de los requerimientos institucionales, nuevos paradigmas en educación, la formación integral cívica y humana, y, sobre todo, el elemento artístico como eje articulador.

Aunque recientemente se han desarrollado manuales muy completos para la enseñanza de la técnica básica de la danza folclórica por maestros de gran trayectoria dentro de las instituciones del INBA, estos manuales (de gran utilidad y con ejercicios muy completos) no dejan de lado la vieja escuela<sup>1</sup>. Representan, básicamente, la institucionalización del método que se ha llevado a cabo por más de 50 años y que si bien en su momento respondió a las necesidades que el momento histórico requería, en la actualidad ha pasado a ser poco funcional y a generar algunos conflictos con los nuevos paradigmas de la educación pues ha pasado de generación en generación, reproduciéndose sin modificaciones mayores.

La enseñanza de la danza folclórica institucionalizada tiene un origen relativamente cercano, no fue sino hasta principios del siglo pasado que surge como medio de cohesión nacional, en un momento en que el país buscaba una identidad propia. Las llamadas “misiones culturales” dieron pie a toda la investigación realizada de los diferentes hechos tanto dancísticos como musicales y de otras índoles, que se desarrollan en el país y a su posterior incursión en el sistema educativo, cuya función principal fue dar esa buscada identidad de lo que es ser mexicano.

---

<sup>1</sup> Para efectos del presente trabajo, se entiende como “vieja escuela” a toda aquella tradición didáctica que engloba las prácticas de los docentes formados a principios de siglo que recuperan los elementos de la danza clásica y la danza moderna para la enseñanza de la técnica de la danza folclórica y que no hacen distinción entre una técnica y otra.

El contexto posrevolucionario demandaba una "...danza nacional mexicana con proyección universal, que pudiera llegar al pueblo y que éste la apreciara y gustara de ella, pero que además retomara elementos de la danza culta que en este caso era el conocimiento y dominio de una técnica dancística y el lucimiento de las puestas en escena" (Ramos: 2009:40). Fue así que personalidades como Hipólito Zybin, Carlos Mérida, Marcelo Torreblanca, Enrique Vela, Francisco Domínguez y las hermanas Nellie y Gloria Campobello, por instrucción de la Secretaría de Educación Pública, dan origen en 1931 a la primera escuela de danza pública, ubicada en las instalaciones de este organismo social.

Todas estas personalidades no conocieron forma de enseñanza diferente a la que habían recibido toda su vida: una enseñanza basada en las técnicas del ballet, que posteriormente adaptaron para que los alumnos pudieran interpretar los bailes y danzas de la tradición mexicana; pero sin desprenderse de la rigurosidad de la técnica y que finalmente convergió en el modelo de enseñanza que años después se estableció en las escuelas profesionales de danza.

Siguiendo esta línea, se plantea que la enseñanza de la danza folclórica en las escuelas profesionales de danza del centro del país reproduce un modelo que surgió en un momento histórico que no corresponde a los actuales paradigmas psicológicos de aprendizaje, didácticos, ni organizacionales de las instituciones y que no toma en cuenta las características individuales, ni los diferentes estilos de aprendizaje, pues las características se han modificado sustancialmente y, aunque en su momento todas las técnicas y herramientas de enseñanza hayan sido de utilidad, no lo son en el mismo nivel en la actualidad. En este momento histórico la metodología y sus diferentes

técnicas son continuados por todos los profesionales que egresan de estas escuelas y aplicados en casi todos los lugares donde se imparte una clase de esta disciplina, estos procesos muchas veces llevan a que aquellos que se interesan en desarrollarse en la danza abandonen el esfuerzo de prepararse técnicamente, y el grupo de “aceptados” se reduce únicamente a aquellos que logran encajar en un modelo que se estableció hace ya más de cinco décadas y del cual se conoce muy poco.

La documentación de los procesos didácticos que se pretende realizar en el presente trabajo es importante en tanto que a partir de ello se puede dar pie a la creación de nuevas propuestas curriculares y de enseñanza que, sin dejar de lado la técnica, tomen en cuenta actitudes, aptitudes y aprendizajes previos de los alumnos, lo que facilitaría la integración y formación profesional para la creación artística.

La pregunta principal que guía esta investigación es: ¿Cuáles son las características de la metodología actual de enseñanza de la danza folclórica profesional? Pues se pretende identificar aquellos elementos que rigen hoy en día los principios de la enseñanza en las escuelas profesionales del Instituto, así pues, derivan dos interrogantes más: ¿a partir de qué categorías se pueden analizar los métodos actuales de enseñanza? y ¿es posible establecer una reconstrucción histórica de la conformación de los métodos de enseñanza de la danza folclórica a partir de documentación y entrevistas a docentes?

Surge así la inquietud de distinguir las características de la metodología actual de la enseñanza de la danza folclórica profesional desde su construcción histórica, de lo que derivan los objetivos específicos siguientes:

- Establecer categorías de análisis que permitan la caracterización de los métodos actuales de enseñanza de la danza folclórica profesional.
- Realizar una reconstrucción histórica de la conformación de los métodos de enseñanza de la danza folclórica a partir de documentación y entrevistas a docentes.

El área de estudio del presente trabajo está enmarcada en la educación-arte, pues la conformación de la metodología de enseñanza de la danza folclórica y su análisis se encuentran inmersos en el ámbito de la pedagogía de la danza, implícita dentro la participación en la sociedad a partir de la difusión y la investigación, lo que por otro lado demuestra una visión integradora y analítico-reflexiva en el ámbito cognitivo que se encuentra planteada en el perfil de egreso de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.

El estudio es de carácter cualitativo en tanto que se encuentra planteado a partir de una descripción fenomenológica pues busca el detalle del fenómeno y la manera en que se manifiesta. Los estudios de esta naturaleza pretenden especificar propiedades, características y perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que no se someta a un análisis (Hernández, 2014). En la lógica del estudio descriptivo como el que aquí se presenta, se selecciona una serie de cuestiones y se recolecta información sobre cada una de ellas, para así describir lo que se investiga. Además, se trabaja desde la fenomenología en tanto que se exploran, describen y comprenden las experiencias de los docentes con respecto a la formación que recibieron en materia de danza folclórica, así como aquellos eventos históricos de los que formaron parte dentro de las instituciones oficiales.

El primer capítulo de esta tesina establece, a modo de historiografía y como un marco histórico para comprender los sucesos posteriores, los procesos documentados acerca del desarrollo del crecimiento de las instituciones, de la metodología de enseñanza y de la producción artística de las diferentes épocas, desde inicios del siglo XX hasta la década de los 80 donde el alcance de los documentos referentes a los momentos históricos se detuvo.

En la estructuración del marco histórico se plantean cuatro divisiones temporales: la primera de 1920 a 1933 que abarca del inicio del proyecto vasconcelista hasta la fundación de la primera escuela de danza oficial; en el segundo momento se establece el progreso de las instancias oficiales de danza y su desarrollo acompañado de personajes icónicos para la estructuración de sus elementos actuales que abarca hasta finales de la década de los 40; como tercera división temporal se establece el paso de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) al Sistema Nacional Para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) y todas las implicaciones políticas, metodológicas, didácticas y sociales que conllevó; finalmente, un planteamiento superficial acerca de la estructuración de los actuales esquemas de trabajo que se desarrollan en la Escuela Nacional de Danza Folklórica y en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello es esbozado en la cuarta división temporal.

En el segundo capítulo, se traza el marco teórico y conceptual, los cuales se estructuran a partir de cinco categorías a través de las que se puedan identificar las características de la enseñanza profesional de la danza folclórica: Momentos clave en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza folclórica, el cambio histórico en la metodología de enseñanza en la educación en danza visto desde el relato de los

formadores, los elementos del modelo de enseñanza de la danza folclórica actual, la estructura curricular y metodológica de la danza como un reflejo de las necesidades sociales y la importancia social del docente en danza. Se identificaron tres generaciones de participantes a través de las cuales se organizó la información y se presentan, además, fragmentos seleccionados que dan luz acerca de las principales ideas y posturas de cada uno de los docentes.

A partir de la información recuperada, se constituye en este mismo capítulo una revisión comentada de toda la información, se establecen las líneas temporales a través de las cuales se puede dar cuenta de la estructuración que la danza fue llevando en diversos aspectos así como la resolución final de las interrogantes planteadas al inicio de esta introducción, mediante las cuales se espera que el lector vislumbre con claridad cuáles han sido las formas y los relatos de la construcción de la metodología de enseñanza de la danza folclórica profesional.

Esta investigación, en conclusión, arroja las estructuras y los componentes que dan origen y sustento a lo que actualmente se desarrolla en las diferentes instituciones dedicadas al folclor, se resumen los elementos que componen una clase y se da cuenta de cómo es que todos ellos fueron surgiendo a partir de un contexto histórico específico, por lo que es posible al final de esta tesina, distinguir a grandes rasgos los principios de la danza folclórica mexicana.



**CAPÍTULO I**  
**EL DESARROLLO DE LA ENSEÑANZA DE LA DANZA**  
**FOLCLÓRICA**

En el presente capítulo se expone un panorama del desarrollo histórico de la danza folclórica académica, lo que permitirá contar con elementos para caracterizar las prácticas de enseñanza que se analizarán más adelante. Los principios que rigen la enseñanza de la danza folclórica actualmente se pueden advertir a través del estudio de su historia, lo que posibilita identificar las concepciones, las prácticas y la metodología para dar cuenta de los elementos que se desarrollaron a lo largo de ésta y estructurar aquellos que son básicos para poder entender su construcción actual.

Identificar los cambios que se han dado desde su origen y cómo se transformó de una herramienta de enajenación de las clases dominadas a una disciplina que hoy busca estar a la vanguardia en la estética de las artes y se posiciona en el panorama de ser reconocida por su técnica y por su interpretación, es primordial para que en su progreso se tenga siempre presente aquellos elementos mínimos que la constituyen.

## **1.1 Desarrollo histórico de la danza en México y sus procesos de enseñanza.**

### **Documentación histórica.**

Al ser la danza un producto social que expresa una idea colectiva, que a pesar de ser practicada por diferentes grupos “cumple una función social específica, la cual está determinada por el momento histórico en el que se desarrolla” (Sevilla, 1990:74), el estudio del contexto resulta importante para entender las características de cualquier campo de la danza, incluida una metodología de enseñanza, como es el caso de la danza folclórica académica que aquí se analiza.

La especialización y los otros mecanismos que intervienen en la conformación social de la danza, han llevado a la necesidad de identificar géneros para su estudio y análisis,

pues hablar de toda la danza no solo deja el campo abierto, sino que complica la revisión precisa de ciertos componentes propios de una u otra categoría.

Alberto Dallal (2007) hace una clasificación a partir de dividir la danza en cinco géneros: autóctonas, populares (que se subdividen, dependiendo de dónde se produzcan, en folklóricas o regionales y populares urbanas), clásica, moderna y contemporánea. La danza popular es la expresión artística propia de una comunidad, es aquella manifestación donde se hacen presentes todos los elementos que cohesionan a un grupo social determinado, puede contener diferentes significantes desde lo religioso hasta la iniciación sexual, y posee una importancia simbólica significativa que se ha diversificado a lo largo de la historia debido a las formas de vida tan disímiles, lo que finalmente deriva en una subdivisión: las danzas populares urbanas que se llevan a cabo en la ciudad y las danzas folclóricas<sup>2</sup> o regionales que se generan en el campo.

Por otro lado, Amparo Sevilla (1990) ofrece una diferenciación entre danzas y bailes popular-tradicionales donde establece que “las danzas y bailes tradicionales de las clases subalternas se manifiestan por medio de patrones o modelos de movimientos corporales expresivos, que son transmitidos anónima y espontáneamente por la tradición oral y la imitación.” (1990:79) Entonces, las danzas se efectúan en un contexto ceremonial impregnadas generalmente por algún sentido mágico o religioso y cuya estructura es rígida, con patrones que se transforman paulatinamente y que requiere una organización compleja de la comunidad, mientras que el baile tradicional posee un carácter festivo con libertades coreográficas y cuya organización no requiere de gran

---

<sup>2</sup> Popularmente se utilizan las palabras *folklore* o *folclore* para entender el mismo concepto, depende de quién hace la definición. Se utiliza el término con *k* para referirse a ideas ajenas que así lo consideren.

complejidad.

Estas dos ideas brindan un referente importante para la construcción actual del término *danza folclórica* que se maneja en las instituciones oficiales dedicadas a la producción artística, en la que se entiende como aquella danza que tiene origen en el saber del pueblo, pero que en el proceso de academizar estas expresiones populares para su análisis, reproducción y recuperación surge como una corriente que estructura todo un universo de interpretación alrededor de ella, que desarrolla una técnica y genera un método, un proceso largo y lento que aparece en un momento histórico específico.

A lo largo del presente estudio se abordarán tres procesos que se entrelazan pero que es importante definir para no generar confusiones teóricas ni sustanciales: la institucionalización se entiende como el proceso mediante el cual se integra alguna rama de conocimiento específica a las filas de alguna instancia oficial, dando como resultado un trabajo conjunto entre especialistas y establecimientos oficiales para la conformación de nuevos proyectos institucionales; por otro lado, la academización se refiere al proceso de conformación de cuerpos colegiados de trabajo para la investigación, la docencia y el registro de algún tipo de conocimiento específico mediante la creación de academias; y finalmente la profesionalización es el desarrollo de características de un grupo académico mediante al cual adquieren elementos que generarán “profesionales competentes, altamente comprometidos con su contexto idiosincrático, desde la apropiación de una cultura universal, que les facilite una lógica del pensamiento teórico en función del desempeño. [...] seres humanos verdaderamente identificados con su entorno, capaces de transformarlo desde su cultura epistemológica y praxiológica, preparados integralmente para asumir con responsabilidad y eficiencia

los roles que demanda su desempeño profesional.” (Lugo, 2015:197) A lo largo de este primer capítulo se verán reflejados estos tres procesos y cómo es que se desarrollaron históricamente en la danza folclórica.

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX estuvieron marcados por un gobierno que, en la búsqueda del constante progreso y la presión por mantenerse a la vanguardia de las tendencias mundiales, vio por los intereses de muy pocos y dejó de lado al pueblo que sufrió enormes carencias, las clases sociales medias que aspiraban a puestos en el poder más altos no conseguían ascender en esta escala lo que provocó que convocaran a la lucha armada, enfrentamiento que marca una coyuntura particularmente importante para la conformación del México actual pues al término del mismo es cuando se establecen muchas de las condiciones que actualmente nos rigen.

No es sino hasta ya avanzado el siglo XX que el proyecto nacional, y dentro de este el educativo y el artístico, dio pie a las investigaciones etnográficas (como las Misiones Culturales) que mayor influencia han tenido en los currículos actuales pues el contenido que se desarrollaría más adelante se establece a partir de los resultados de dicho trabajo, lo que finalmente llevará a la consolidación de las escuelas profesionales y la posterior integración de la danza folclórica mexicana a las representaciones sociales en la década de los 60, hecho que se analiza a profundidad en el siguiente apartado.

### **1.1.1 De Vasconcelos a la Escuela de Plástica Dinámica**

El periodo de la posguerra vio dificultades importantes en todos los sentidos: una sociedad agotada, una economía muy afectada, visión extranjera agraviada y desconfianza de aquellos pocos a quienes “les había hecho justicia la revolución”. Era

necesaria una reconstrucción del estado que junto con su nueva Constitución Política ayudara a emerger una nación diferente. Los problemas sociales debían estar sobre la mera modernización, “Así pues, en 1920 la gran tarea de los revolucionarios victoriosos era la institucionalización de su sistema de dominación política y la reestructuración del económico. Para ello era necesario incorporar políticamente a los grupos más importantes de las clases populares, pero manteniendo sobre ellos un control indiscutible a fin de no perder la iniciativa política.” (Meyer, 2002:823) Los obreros y los campesinos continuaron siendo el sector más grande de la población, por lo que los mayores esfuerzos se dirigieron a esos grupos sociales.

El proyecto nacional planteado por los primeros gobiernos posrevolucionarios concebía a la cultura y el arte como ejes importantes para la conformación de una unidad nacional de carácter indispensable para la pronta recuperación de la población que había sufrido los estragos de la desconfianza, consecuencia de la lucha armada. La idea de una identidad nacional que ayudara no solo a la legitimización de aquellos que se encontraron ahora en el poder, sino a crear una nueva imagen de lo mexicano para que fuese asimilada como absoluta por la clase dominada y así facilitar el control sobre estos, fue uno de los puntos más importantes que desarrollaron los nuevos intelectuales. José Vasconcelos tenía una visión muy clara de cómo se podía llegar a través de la educación a crear ciudadanos con “valores éticos, estéticos y políticos que construirían el acervo moral de la nación mexicana y la fuente de su energía constructiva.” (Tortajada, 1995:40)

Varios fueron los medios en el proyecto educativo de Vasconcelos que contribuyeron a la educación en general durante su período como rector de la Universidad Nacional y

como secretario de educación pública posteriormente. Las Misiones Culturales fueron quizá el punto más importante para la conformación de la danza folclórica como la conocemos, ya que gracias a ellas se iniciaron los esfuerzos por interesar a la población en general en los temas de lo indígena y buscar, además, la reconciliación con lo prehispánico. Inspiradas en los misioneros de la Colonia, “los nuevos misioneros eran laicos y debían aprender las artes, artesanías y creencias indígenas para después llevarlas a las ciudades” (Tortajada, 1995:40) , eran grupos conformados por diferentes especialistas que transitaban de comunidad en comunidad aprendiendo las costumbres de cada una y contribuyendo en la creación de escuelas rurales y casas del pueblo.

Esta idea nacionalista de crear identidad mediante símbolos que nos diferenciaron de otros países halló idoneidad en los bailes y las danzas populares, que una vez fuera de su contexto se academizaron para la creación de espectáculos que después se exhibieron en grandes espacios abiertos para que las masas pudieran observarlos y así incorporarlos a su representación de lo mexicano, los festejos del centenario de la independencia fue el momento perfecto para presentar ante una importante multitud lo que hasta entonces se había realizado fruto de las investigaciones de las Misiones. Aunque en un principio, como apunta Roxana Ramos (2009), fueron utilizados por maestros de educación física para crear tablas gimnásticas que incorporasen elementos folclóricos, poco a poco se fueron modificando hasta crear todo un género de enseñanza de lo que entonces se consideraron como bailes nacionales, pues los mismos maestros de educación física habían formado parte de los grupos de misioneros, lo que contribuyó en gran medida a que la enseñanza de estos bailes surgiera con bases propias de la materia, es decir, que las primeras prácticas de

enseñanza de la danza folclórica se sustentaron en los métodos de la Educación Física.

Vasconcelos asentó los principios de una de las primeras políticas educativas coherentes y funcionales que vieron por el pueblo con un perfil poco lucrativo, al menos no explícitamente, en tanto que las acciones que se tomaron fueron pensadas para el beneficio de la mayoría sobre los intereses de los empoderados, aunque al final todo el trabajo apoyado por el gobierno posrevolucionario tenía un trasfondo evidentemente legitimador, el planteamiento vasconcelista no lo tomó así. Además de brindar las bases para la conformación de toda la cultura que se enseñaría en las escuelas, su esfuerzo para la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921 brindó la posibilidad de organizar departamentos especializados que se encargarían de problemáticas específicas de la época. El legado que dejó Vasconcelos fue tan importante como para ser recuperado por otros secretarios de educación para el intento de su reimplementación, sin embargo el contexto de la época no permitió que diera el mismo fruto que en un principio, por lo que no se le dio la continuidad pertinente provocando que propuestas posteriores perdieran trascendencia, así tras su renuncia en 1924 el trabajo quedó finalmente inconcluso pues los ideales de gobiernos posteriores no coincidieron con el planteamiento educativo de Vasconcelos.

Por otro lado, la influencia que dejó Ana Pavlova con su *Fantasía mexicana* en 1919, sin duda forma parte de los componentes principales que se conjuntaron para la concepción de una compañía de danza que ofreciera no solamente un espectáculo mexicano, sino que lo hiciera con un toque refinado y artístico pero que no dejara de lado la originalidad de las fiestas populares, los trajes y la música. “En el clímax de la obra, Pavlova bailaba vestida de china poblana y con zapatillas de punta el *Jarabe*



*tapatío*, con el primer bailarín de su compañía, Alexandre Volinine, como charro. Esto exaltó los ánimos nacionalistas pues la obra lograba la dignificación de la danza popular al convertirla en producto de arte culto.” (Tortajada, 2016:31). Así es como se idealizó el primer modelo relevante al cual todas las demás producciones dancísticas de tono nacional del momento aspiraron, dando paso a que la representación social se volcara a la estética y la composición que la bailarina rusa había mostrado en nuestro país, y el ideal se construyó en la memoria colectiva plasmándose hasta nuestros días.

Tras la salida de Vasconcelos de la SEP se creó la Dirección de Misiones Culturales en 1926, de esta etapa institucionalizada surgieron grandes maestros como Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Humberto Herrera, Francisco Domínguez, Amado López, Ignacio Acosta y Emma Duarte, que se dedicaron a difundir los conocimientos que habían adquirido durante sus viajes por todo el territorio nacional, sin embargo a pesar de que había sido un instrumento importante para la política mexicana, la danza no contaba aun como una especialidad, formaba parte de otras áreas artísticas o incluso de la educación física. Así muchos maestros que impartían clases en escuelas oficiales formaron parte de estas Misiones de las que tomaron inspiración para dirigir sus esfuerzos a la enseñanza de los bailes y danzas mexicanas, incluso no habiendo estudiado danza previamente, lo que invita a pensar que los métodos de enseñanza de los bailes nacionales en realidad surgieron como una adaptación de los conocimientos didácticos de los maestros que previamente poseían, por lo que sus características serían entonces muy similares a lo que dicta la tradición educativa de nuestro país, sin olvidar que las condiciones de los inmuebles donde se enseñaba tampoco eran los idóneos dado que solamente se disponía de oficinas apenas adaptadas para realizar

las clases.

Al no existir una institución oficial que ofreciera clases de danza profesionalmente, las compañías de danza foráneas continuaron llegando a México presentando espectáculos de calidad que reforzaron representaciones sociales de lo que debía ser y hacer un bailarín, asimismo fueron surgiendo diferentes maestros independientes que habiendo aprendido la técnica en el extranjero y se establecieron principalmente en la capital del país, donde enseñaron durante años y fundaron compañías que se presentaron en los principales teatros, de las cuales destaca la compañía de Lettie Carroll. De origen estadounidense, Miss Carroll formó a quienes pasarían a ser personajes fundamentales para la danza en México: Nellie y Gloria Campobello y Rebeca Viamonte mejor conocida como Yol-Itzma “quien se distinguió como docente e intérprete de estilizaciones de danzas prehispánicas.” (R. Ramos, 2009:56). Las también alumnas de las hermanas Costa se caracterizaron por su ejecución de ballets con temas nacionalistas y por haber formado parte de las primeras escuelas de danza del país como docentes.

En 1930 una de las compañías extranjeras de danza que arribó en México se desintegró, la Ópera Privée de París que realizó una temporada aquí dejó no solo un repertorio novedoso, sino a varios miembros que decidieron establecerse en este territorio como Nina Shestakova, Grisha Navibatch, Pedro Saharov e Hipólito Zybin. Este último, tras un gran esfuerzo por desarrollar la danza mexicana logra abrir cursos gratuitos ese mismo año, “después obtuvo el nombramiento como maestro en la Dirección de Educación Física. También llevó a cabo el registro y análisis de danzas mexicanas” (Tortajada, 1995:60) y para 1931 había conseguido la aprobación del

director del Departamento de Bellas Artes (DBA) para la conformación de un grupo de maestros que desarrollaran programas para la enseñanza dancística y organizaran bailes mexicanos que se pudieran presentar en variados eventos de la Secretaría, quedando a la cabeza el mismo Zybin e integrado por las hermanas Campobello, Estrella Morales, Eva González, Enrique Vela Quintero, Alberto Muñoz Ledo, Margarita Fernández, Guadalupe V. de Purchades y las hermanas Adela y Linda Costa, con Jesús M. Acuña y Carlos González como directores, este grupo de maestros, como bien apunta Margarita Tortajada (1995), fue enviado a tomar clases con los misioneros Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón además del propio trabajo de campo sobre danzas y bailes tradicionales que realizaron. Los maestros Torreblanca y Obregón tenían un amplio conocimiento de danzas populares pues formaron parte del proyecto Vasconcelista y mantuvieron sus investigaciones durante muchos años después.

Sin embargo, debido a la poca infraestructura con la que contaban, los maestros solo lograron acoplar sus enseñanzas a lo que ya existía. Así, en febrero de 1931 Zybin presentó una propuesta para la creación de la primera escuela profesional de danza al interior del DBA bajo el nombre de Escuela de Plástica Dinámica, la cual fue aprobada por Alfonso Pruneda e inició sus actividades en abril del mismo año en el salón 54 de la planta alta del edificio de la SEP con un plan de estudios que pretendía “formar actores completos con una preparación integral que incluía el estudio de otras áreas artísticas como dibujo, pintura, escultura, música; el estudio de idioma (inglés y ruso), y el conocimiento de algunas materias especiales, de la primaria y la secundaria.” (R. Ramos, 2009:68)

En esta primera propuesta curricular que plantea Zybin salta a la vista el hecho de no

incluir la danza mexicana como una materia, aunque se podría pensar que esta se engloba en *Bailes de carácter por países y composiciones*, sin embargo ciertamente no adquiriría la relevancia que para el contexto merecía, situación que sí ocurrió en la segunda propuesta presentada unos meses después donde durante cuatro de los ocho años que se pretendía durara la carrera se tomarían las clases de *Bailes mexicanos*; *Bailes mexicanos y pasos característicos generales*; y *Bailes mexicanos, característicos y antiguos*. En un primer momento estas materias fueron impartidas por las hermanas Campobello quienes desde el principio formaron parte del cuerpo docente de la recién creada escuela y que trabajaron bajo la dirección de Carlos González, dirección técnica de Hipólito Zybin, las hermanas Costa como auxiliares y el maestro Zapata de gimnasia rítmica.

En junio de 1931 para el homenaje luctuoso a Álvaro Obregón organizado por la SEP se presentó (entre otras coreografías) *Ballet Yaqui* de las hermanas Campobello interpretado por los estudiantes de la Casa del Estudiante Indígena, y para noviembre del mismo año en la celebración del aniversario de la Revolución mexicana se presentó el *Ballet del árbol* y el *Ballet simbólico 30-30* donde se presentaron bailes folclóricos bajo la dirección de las Campobello y Ángel Salas recibiendo muy buenas críticas. Aunque en realidad se desconoce cómo eran ejecutados estos ballets, puede pensarse que en realidad eran mucho más cercanos a la técnica clásica que a lo que ahora conocemos como folclor, pues el modelo que en ese entonces predominaba en el ideal de los bailarines seguía siendo aquel que Ana Pavlova ya nos había heredado.

Una serie de conflictos entre el director técnico y los maestros, quienes alegaron que al ser éste extranjero no conocía en realidad las necesidades de la danza nacional y por lo

tanto no estaba capacitado para dirigir la escuela, aunado a que el objetivo de la institución se vislumbraba demasiado ambicioso para el momento y a pesar del apoyo total de los padres de familia quienes expidieron una serie de cartas al director de DBA e incluso al Secretario de Gobernación para que Zybin siguiera impartiendo clases en la escuela, hicieron que el proyecto no progresara y a los 10 meses de iniciadas sus funciones la Escuela de Plástica Dinámica detuvo sus actividades para poder hacer una reorganización de los principales planteamientos.

Aunque en realidad este primer esfuerzo formal de institucionalización de la enseñanza de la danza no logró la trascendencia que esperaba, marca un punto de partida para todo el proceso académico posterior y crea una coyuntura histórica importante para esta revisión. Por otro lado, es complicado encontrar un registro documental concreto acerca de cómo es que se impartían las clases de danza mexicana en ese momento, aunque al hacer una reflexión acerca de la formación de los maestros que impartían la materia y de dónde es que aprendieron los contenidos, así como de la representación social que se tenía de la danza mexicana y la figura del ideal que había implantado Pavlova, bien se podría pensar que se trataba de una enseñanza con elementos técnicos y metodológicos de la danza clásica y de la educación física que incorporaron el saber del pueblo para crear algo que ellos consideraron estético y digno de presentarse ante un público, razón quizá por la cual las primeras composiciones hechas por las hermanas Campobello fueron presentadas como “ballets”.

Dado lo anterior se puede señalar que los primeros pasos hacia la formación de una danza mexicana, y con ello a una metodología de enseñanza, se vieron entorpecidos por la burocracia de una institucionalización apenas en crecimiento pues los cambios y

la inestabilidad de las dependencias del gobierno fueron una característica de la época y fueron requeridos nuevos esfuerzos para que el camino de la disciplina continuara su rumbo.

En términos de metodología de la enseñanza de la danza, al ser la escuela rusa de ballet la imperante en este momento histórico se puede pensar que las formas y los métodos de ésta fueron los que se utilizaron para la construcción de las primeras clases oficiales de danza folclórica, es decir, el uso de la barra como un primer momento de la clase, el acompañamiento de maestros pianistas, el uso del “centro”<sup>3</sup> para el desarrollo de movimientos y el *allegro* para finalizar la clase. Se desconoce a ciencia cierta la manera en la que estas primeras clases se llevaron a cabo, sin embargo, a partir de los resquicios históricos documentados este podría ser un planteamiento aproximado.

### **1.1.2 Los maestros de danza y la Escuela Nacional de Danza**

Tras el fallo de este primer intento de institucionalización de la enseñanza de la danza, el esfuerzo y el interés por crear una escuela profesional no fueron abandonados y la propuesta para la creación de una escuela siguió en pie. Para principios de 1932 la creación del Consejo de Bellas Artes (CBA) abrió las puertas para que Carlos Chávez y Nellie Campobello presentaran propuestas de cómo habría de manejarse el presupuesto asignado para la creación de esta nueva escuela. Por un lado, Chávez proponía que se debían recuperar diversos bailes indígenas de diferentes regiones y crear un compendio de los bailes del país y no realizar ningún tipo de presentación hasta que este no estuviese conformado, mientras que Nellie tenía la intención de

---

<sup>3</sup> Se conoce como “centro” a la parte de la clase desarrollada en líneas, principalmente con vista al espejo, en la que se ejecutan variantes de diversos ejercicios y que permite al alumno moverse sin el soporte de la barra.

fundar una escuela de ballet que alimentara a una compañía profesional. lo que sin duda obedecía únicamente a sus intereses personales.

Después de revisar las propuestas, el Consejo decidió descartar ambas e implantar una creada por ellos mismos con ideas de las anteriormente presentadas. Es así como en abril de 1932 nace la Escuela de Danza de la SEP bajo la dirección del pintor Carlos Mérida, pues Carlos Chávez había recomendado la idea (que retomó el CBA) de “que el director de la Escuela deberá ser preferentemente un pintor, tanto porque los bailarines profesionales no tienen facultades de organización administrativa y técnica, como por el hecho de que tratarían de imponer sus particulares métodos profesionales.”(Aulestia, 2012:319)

Finalmente, la primera planta docente de la recién creada institución quedaría conformada de la siguiente manera:

**Planta docente de la Escuela de Danza de la SEP 1932**

|  |                   |
|--|-------------------|
| 1 Director   | Carlos Mérida     |
| 1 Profesor de danza (auxiliar de las actividades técnicas de la Escuela) colaborados con el músico y los pintores, en la elaboración de los experimentos de tercer año | Nellie Campobello |
| 1 Profesor de bailes mexicanos (1 <sup>er</sup> y 2 <sup>do</sup> años)  | Gloria Campobello |
| 1 Profesor de técnica de baile (1 <sup>er</sup> y 2 <sup>do</sup> años)  | Hipólito Zybin    |
| 1 Profesor de baile griego   | (vacante)         |

|  |                               |
|--|-------------------------------|
| 1 Profesor de bailes populares extranjeros | (vacante)                     |
| 1 Profesor de baile teatral                | (vacante)                     |
| 1 Profesor de plástica escénica            | Agustín Lazo<br>Carlos Orozco |
| 1 Músico                                   | Francisco Domínguez           |
| 3 Acompañantes pianistas                   | (los ya nombrados)            |

Tabla 1 Aulestia (2012:321)

A esta primera planta docente se incorporaría Rafael Díaz en la materia de *Bailes populares extranjeros* y Evelyn Eastin en *Baile teatral*. Es importante resaltar que esta propuesta de escuela surge bajo la idea del fomento nacionalista y a la espera de continuar con el desarrollo del arte culto y el popular conjuntados en una original expresión dancística que brindara la posibilidad de alcanzar estándares universales, así como cumplir con una función social que beneficiara a las mayorías apoyando a la transformación del país, ya que: “Se buscaba generar la danza mexicana, y para esto el programa daría los elementos técnicos y conceptuales que requerían los alumnos para alcanzar el dominio de su cuerpo y experimentar la creación basándose en la danza popular tradicional” (Tortajada, 1995:69) por lo que durante los tres años que duraba la carrera eran impartidas materias de *Bailes mexicanos*, primero como ritmos elementales y su diferenciación según las regiones, segundo como conjuntos o aplicación de los ritmos estudiados en el año anterior y tercero como interpretación y creación, conformando junto con *Técnica de baile* el tronco principal de la formación pensada para los futuros bailarines.



A partir de la creación de la Escuela de Danza emergen dos posibilidades, por un lado, continuar la tradición dancística que se estaba gestando en lo clásico y por otro construir una nueva a partir de una educación de lo que entonces era conocido como moderna, ahora contemporánea. Es complicado conocer realmente los criterios exactos que plantea Mérida ya como director cuando habla de una educación sistemática y moderna<sup>4</sup>, aunque por su historia de vida se puede pensar que toda la influencia europea y norteamericana sustenta su pensamiento y compone su objeto modelo que (al menos en un principio) pretende siga la escuela, aunque ciertamente no deja de lado la construcción de la danza nacional y retoma el material que las misiones culturales aportaron para la construcción de la danza mexicana. Esta situación se ve reflejada básicamente en las primeras producciones presentadas en el Festival de Danzas Mexicanas en 1934 como fueron: *Cinco pasos de danza* con fundamento en rituales de la danza de Concheros, *Bailes istmeños*, *La danza de los Malinches* que explora la ritualidad huave y *La virgen y las fieras* que recupera la danza ritual otomí de la Huasteca.

Llegado este punto es relevante pensar que en realidad estos primeros esfuerzos por academizar la danza tradicional mexicana fueron llevados a cabo por las hermanas Campobello, que, aunque se desconoce a ciencia cierta la metodología o las técnicas que usaron para la impartición de sus clases continuaron haciendo montajes escénicos con fundamentos mexicanos. Felipe Segura recupera el testimonio de Bertha Hidalgo

---

<sup>4</sup> En la idea del secretario en turno Narciso Bassols, por ejemplo, la integración nacional debería lograrse por medio del desarrollo económico, más que por la identidad cultural. Lo que condujo a postular el rasgo distintivo de su política educacional: la escuela, antes que nada, debía cumplir una función económica, así como una función política muy explícita: laicismo y cultura para desterrar el fanatismo y los prejuicios religiosos e impartir educación cívica que pusiera el acento en el crecimiento de las instituciones nacionales. Aunque, por otro lado, también se comenzaban a vislumbrar los principios de la educación socialista que se implantaría más adelante.

que relata que a su llegada a la entonces Escuela de Danza de la SEP conoció a Gloria Campobello quien “Con su voz monótona y aguda nos dijo: Soy Gloria Campobello, soy su maestra de Danzas mexicanas. Siéntense a lo chino, tomen las sonajas y comenzamos...” (Segura, 2016:151). Así mismo Roberto Ximénez recuerda “Nellie y Gloria nos enseñaban ritmos indígenas mexicanos, basándose en los relieves y códices hasta entonces descubiertos de las varias culturas indígenas y en el folclor del Estado de México.” (Segura, 2016:187). Finalmente Olga Escalona narra que “Nellie nos daba clase de Bailes mexicanos: su hermana Gloria, de ritmos indígenas, acompañada al tambor por el maestro Francisco Domínguez (quien después sucedería a Mérida en la dirección)”(R. Ramos, 2009:89)

Aunque Patricia Aulestia recupera del proyecto de acción de Carlos Mérida, la idea que había detectado el pintor acerca de una falta de pedagogía para la enseñanza de la danza mexicana y la propuesta de abordar un laboratorio en dos puntos de tres aspectos cada uno: “El primero, grupo aborigen: pasos de danza (técnica) y conjuntos coreográficos (evoluciones), el segundo: grupo mestizo o criollo: actitudes y ritmos, pasos de baile (técnica), bailes de conjunto.” (2012:329) para lo que fue necesario que realizaran ensayos de ritmos en reposo (sentados y de pie) y ritmos en movimiento que se trabajaron desde manos, brazos, busto y cabeza (simultáneo o alternado) y teniendo como recurso para su aprendizaje melodías otomíes, huicholas, mexicanas y zacapoaxtlas, no se habla en realidad de qué pasos de danza se habla y qué se entiende por técnica, ni cuáles eran las melodías específicas que se usaron.

La relación entre la enseñanza formal de la danza folclórica y las obras que se habían realizado hasta este punto no han encontrado intersección alguna, pues a pesar de los

años que se llevaban ejecutando los montajes con motivos mexicanos y creando nuevos, estos no se separaban aún de la técnica clásica enseñada, además, por los mismos maestros y por tanto lo más probable es que su metodología, al haber sido funcional hasta el momento, siguiera sin modificarse significativamente, aunque se comenzara a reconocer la necesidad de una metodología diferente, pues el director de la Escuela propondría la incorporación del Método Dalcroze a los principios de la institución educativa.

Para finales de 1934 la Escuela pasó a depender del Conservatorio Nacional de Música disponiendo de un solo salón y ya sin Hipólito Zybin como docente. A pesar del esfuerzo de Carlos Mérida por incorporar el método Dalcroze a la enseñanza y el cambio en el plan de estudios donde proponía para el primer año *Técnica de baile y Ritmos mexicanos*; para el segundo año: *Técnica de baile, Ritmos mexicanos, Teoría e historia de la danza, Plástica escénica, Especialidades y Primer curso del método Dalcroze*; para el tercer año: *Técnica de baile, Ritmos mexicanos, Teoría e historia de la danza, Especialidades, Ballet (Conjuntos coreográficos mexicanos con la colaboración del Taller de plástica, Proyectos completos en el laboratorio y Segundo curso de método Dalcroze* (Tortajada, 1995), el pintor es destituido de su cargo por el entonces jefe del DBA José Muñoz Cota en 1935 tras el conflicto generado por el inicio del período de Cárdenas en la presidencia y la implementación de la educación socialista, por lo que muchos ideales propuestos por él no terminaron de incorporarse a la Escuela de Danza, por ejemplo, adoptar la noción norteamericana de apropiación colectiva del cuerpo que postulaba Martha Graham.

Para ese mismo año, en el mes de octubre con Francisco Domínguez ya a cargo de la

dirección de la escuela, ésta cambia su sede al recién inaugurado Palacio de Bellas Artes e incorpora a su planta docente al maestro Luis Felipe Obregón quien impartiría *Bailes regionales* junto con Nellie Campobello. Obregón quien fuera parte de las misiones culturales al lado de Marcelo Torreblanca y Enrique Vela Quintero, quizá dio pie a la reestructuración de la danza mexicana en las instituciones oficiales, pues, aunque el ballet ruso y la danza moderna norteamericana seguían posicionados como los ideales<sup>5</sup> a alcanzar por parte de aquellos que quisieran llegar a la estética deseada de las líneas largas y la finura en los movimientos, él al haber estado en contacto directo con las fuentes de la verdadera danza de los pueblos ayudó (hasta donde las hermanas Campobello lo permitieron) a tener un acercamiento mucho más certero de las realidades dancísticas del territorio mexicano, misma labor que realizaría Torreblanca posteriormente.

De Luis Felipe Obregón, Roxana Ramos recupera el testimonio de Josefina Lavalle donde recuerda:

“Daba unas clases preciosas, con mucho método, con mucho sistema, muy bien organizadas, te iba enseñando los conocimientos poquito a poco, con una base anterior, sentías que ibas aprendiendo muy fácilmente. Además, era un

---

<sup>5</sup> La danza norteamericana tuvo a partir de principios del siglo XX la influencia de la bailarina, coreógrafa y maestra Martha Graham, quien por su obra creativa y sus notables asentamientos es reconocida como una de las principales figuras de la Danza Moderna. Graham creó un lenguaje y asentó un género a partir del cual se han realizado múltiples interpretaciones y algunas trasgiversiones. En una de sus visitas a México habló de lo que la danza era para ella. “Con habilidad relacionaba aspectos teóricos, históricos y místicos con explicaciones fisiológicas y técnicas. Mencionó cómo el arte y sus sistemas de creación surgen de la necesidad: el hombre tiene que expresarse, y aguza su inventiva. Pero crea procedimientos. En danza, éstos deben dominarse, atacarse, asimilarse para cabalmente forjar un cuerpo hábil, capaz.” (Dallal, 1986:145)

Además, los conocidos como fundadores de la danza moderna que surgen en Estados Unidos y sus innovadoras propuestas fueron una producción constante de la época, guiados por un sentimiento de obligación a convertirse en su propio compositor “La Duncan estudió el ritmo respiratorio y el centro del movimiento. [...] Maud Allan, defendió la inspiración apoyada en la música. Ruth St. Dennis impulsó la visualización musical. Ted Shawn creó danza específicamente masculina. Todos ellos fueron los primeros en rechazar las reglas del ballet clásico. (Aulestia, 2012:101)

bailador maravilloso, elegantísimo y guapo. Fue maestro de educación física y luego participó en las Misiones Culturales. Nos enseñaba danzas, por ejemplo, *Las Igüiris*, para iniciarnos, también nos enseñaba jarabe, el *jarabe tlaxcalteca*, el *jarabe michoacano*, muchas cosas de Michoacán porque tenía mucho conocimiento de ese lugar, *los viejitos* y algunas cosas de Jalisco [...] Por esa época trajeron grupos indígenas a bailar a Bellas Artes; tenían contacto con esos grupos y seguramente de ellos aprendieron la danza de *los viejitos*, que bailaban entre Amado López, el maestro Marcelo Torreblanca y el maestro Obregón. ¡Era una maravilla ver cómo cada uno ejecutaba pasos más difíciles que el otro! Una competencia preciosa, era delicioso ver bailar a los tres. Esas danzas las aprendieron de los grupos indígenas de Michoacán; las *Igüiris* fue una danza inventada por el maestro Luis Felipe Obregón, de su creación, pero con los conocimientos que tuvo de las pirecuas de Michoacán.” (2009:93)

Del Archivo Histórico de la ENDNGC Ramos recupera en la misma obra los Programas de estudio redactados por el propio Obregón donde menciona en el año de 1935 los contenidos que se abordaron en la materia de *Baile regional* que incluye pasos de la danza de Matachines de la Huasteca Potosina, Mascaritas de Nochixtlán, Oaxaca, las *Igüiris* de temas purépechas y el Jarabe de versión del Estado de Tlaxcala. El siguiente año reporta para el grupo de primer año:

” I. Enseñanza de los pasos relativos a la danza “Los Inditos”, versión del Estado de México.

- I. Enseñanza de la danza de los “Matlachines”, versión de la Huasteca Potosina.
- II. Enseñanza del baile de “Las Igüiris” del Estado de Michoacán.”

Y para el grupo de segundo año

“I.- Repaso general de las danzas enseñadas en año pasado y enseñanza de las mismas a las alumnas de nuevo ingreso.

II.- Afirmación de las danzas que se mencionan:

- “Jarabe Tlaxcalteca”
- “Jarabe Michoacano”
- “Las Sembradoras”
- “San Marqueña” (Chilena)” (2009:277,278)

Para 1936 con el segundo reconocimiento trimestral se presentaron, entre otras clases, la de *bailes regionales* del maestro Obregón y Nellie, y la de *danzas mexicanas* de Gloria Campobello. Francisco Domínguez hacía la distinción entre estas dos materias en tanto que los bailes regionales constituían una especialidad que era todo lo mestizo, y las danzas mexicanas eran aquellas danzas aborígenes consideradas como elemento medular del proyecto académico. En 1937 ocurre un cambio en la Escuela que marcaría la diferencia sustancial más grande en su historia hasta el momento: el 19 de enero de ese mismo año los maestros de la institución designaron a Nellie Campobello como directora de la Escuela, decisión que ratificaría Muñoz Cota posteriormente, esto debido a una licencia de seis meses que había solicitado el maestro Domínguez. “Así inició el reinado de Nellie Campobello como directora de esta escuela, hasta 1984” (Tortajada, 1995:97).

Además del cambio de nombre a Escuela Nacional de Danza (END) ese mismo año se plantea una reestructuración del plan de estudios donde la nueva directora proponía *Técnica clásica* para los cinco años de la carrera y *Mexicano* los últimos tres. Y así fue como en noviembre del 37 se graduó la primera generación de alumnas en el Palacio de Bellas Artes con trabajos de la autoría de las hermanas Campobello, con lo que se terminaba de configurar la END como institución educativa. Hasta 1940 la Escuela continuó presentándose en el Palacio a pesar de los altibajos con motivo de un nuevo cambio en el plan que ahora planteaba tres años de vocacional y tres de profesional

para la formación de los alumnos, y por otro lado la personalidad de la directora que no permitía a los alumnos realizar actividades dancísticas fuera de las programadas por la institución y la manera en la que se dirigía a ellos, lo que provocó que muchos de los alumnos no concluyeran sus estudios, pues según relatan algunas de ellas en entrevistas realizadas por Felipe Segura, Nellie no permitía que nadie opacara a su hermana Gloriecita. (Tortajada, 1995:127)

Sin embargo, para el pensamiento del momento, la danza clásica únicamente podía incluir los temas mexicanos si trasgredía sus normas técnicas y los ejes temáticos que desde su establecimiento había manejado, por lo tanto, las producciones que surgieran de esta combinación podrían ser consideradas como incompletas, o en cierta medida distorsionadas. “Por su parte, la danza folklórica, como sucede en todo el mundo, exigía una paciente labor de investigación, y para sobrevivir auténtica, planteaba una delimitación precisa en sus aspectos creativos y técnicos. Aun en la actualidad, las danzas indígenas y autóctonas exigen, más que imitaciones (que jamás pueden alcanzar el nivel de los originales), registro. Por otra parte, para los creadores de la época, la danza folklórica no implicaba un dominio de una técnica avanzada, no representaba ningún desafío artístico y resultaba poco atractiva.” (Dallal, 1979:109) razón por la cual el estudio de la danza folclórica como una especialidad propia no sería considerada sino hasta bastantes años después.

A partir de este periodo la institución encontró un equilibrio que no había experimentado hasta el momento, pues la nueva dirección se mantuvo constante y fue así como se logró, por el impulso de las hermanas Campobello, la creación del Ballet de la Ciudad de México con el apoyo de Martín Luis Guzmán quien no solo pensaba que el Ballet era

posible, sino necesario para la danza mexicana. Además, la bailarina y coreógrafa Waldeen, así como Ana Solokow habían conseguido el apoyo institucional para la creación de sus respectivas compañías, lo que demostraba que esto era posible, hecho que motivó aún más la decisión de las Campobello a crear un Ballet completamente mexicano y finalmente con grandes subsidios oficiales en junio de 1942 se crea el proyecto. Este nuevo y gran plan hizo que todos los esfuerzos de la directora de la END se centraran en las diferentes producciones y presentaciones que se programaron para el Ballet, por lo que, en cierta medida, descuidó las labores importantes de la Escuela y priorizó el trabajo de producción.

En 1946 Miguel Alemán es electo presidente de los Estados Unidos Mexicanos y con este nuevo cambio en la administración surge por decreto el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) el 30 de diciembre del mismo año, el cual tenía como finalidad la organización y control de todas las actividades artísticas producidas en el país. En un principio esta nueva dependencia se encontró bajo el control directo de la Secretaría de Educación Pública, pero posteriormente se separaría encontrando la autonomía como dependencia única encargada de las instituciones productoras de arte, casi al mismo tiempo y como parte de las acciones del nuevo gobierno por fomentar la cultura.

En términos de enseñanza de la danza, ninguno de los documentos consultados ofrece información acerca de algún cambio significativo en este período que, si bien es de gran relevancia en terrenos políticos y de las instituciones, no así si hablamos del campo de la didáctica o la metodología de enseñanza. En ese sentido, es importante resaltar que el registro de estos procesos hasta este momento histórico es escaso y solamente se



pueden rescatar algunas memorias de quienes tomaron aquellas clases, a partir de las cuales se puede construir una idea: con la incorporación de algunos docentes que comenzaban a especializarse en el área del folclor a la planta docente, se puede pensar que en este segundo corte histórico es donde se comienza a gestar una manera particular de enseñar las danzas mexicanas, quizá con los mismos elementos que en el período anterior, pero con una conciencia de que había ciertos contenidos propios de la danza folclórica que requerían una estructura de enseñanza diferente.

### **1.1.3 Bravo y Mérida: de la Academia al Sistema**

La coreógrafa y bailarina Waldeen llegó a México por primera vez en 1934 con el bailarín Michio Ito, y para 1939 regresó como solista invitada por el jefe del DBA Celestino Gorostiza, en esta ocasión ya con una gran inclinación hacia la danza moderna. La coreógrafa tuvo una educación basada en el ballet y posteriormente entraría en contacto con la danza alemana, la cual tendría una enorme influencia en todo el movimiento de la danza moderna. Su gran éxito en el extranjero hizo que la invitación de Gorostiza se extendiera para brindarle las facilidades de crear una compañía mexicana de danza moderna.

Dentro de las bailarinas que tuvieron problemas con la directora de la END se encontraban Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Josefina Lavalle y Lourdes Campos, ellas abandonaron la Escuela y comenzaron a tomar clases particulares con Estrella Morales, quien a la llegada de Waldeen a México recibió la notificación de la búsqueda de talentos para la integración de la nueva compañía auspiciada por el DBA. Así, este grupo de bailarinas inició clases con la coreógrafa norteamericana y

comenzaron a dar presentaciones una vez conformada la compañía, el éxito fue tal que comenzaron a nombrarlas “Las waldeenas” y cada una alcanzaría el éxito profesional en distintas instituciones posteriormente.

Waldeen creía que era posible, y necesario en realidad, que la conformación de las coreografías de la recién creada Compañía de Danza Moderna encontrara su inspiración en las tradiciones mexicanas, por lo que las composiciones fueron hechas con esta idea. “Se plantearon tres premisas: 1. Utilizar las técnicas dancísticas (el ballet y la danza moderna que en ese momento construían). 2. Respetar los principios de la nueva danza (libertad de creación, de movimiento y de utilización de los elementos estructurales de la danza). 3. Partir del reencuentro y la reelaboración de la danza nacional.” (Tortajada, 1995:118) por lo que la principal diferencia entre esta propuesta y la elaborada por la END radicó en la utilización de la danza moderna para la producción de la danza nacional reflejo de la vida de nuestro país.

Para 1946, Waldeen se fue de México dejando un enorme legado en las bailarinas que formó y en las diferentes producciones que realizó con motivos nacionalistas, tal fue la marca que sus alumnas decidieron adoptar el nombre de “Ballet Waldeen” en honor a la coreógrafa. Aunque se desconoce en documentos la metodología empleada para la enseñanza de su danza basada en la técnica moderna, lo cierto es que marcó el modelo de pensamiento que dirigiría a las futuras instituciones a través de sus discípulas. La danza moderna y el pensamiento artístico norteamericano habían reemplazado al ballet clásico y la moda europea en la danza.

Para 1947, Guillermina Bravo y Ana Mérida habían creado una carrera como bailarinas,

y las relaciones públicas necesarias, para que fueran invitadas por el director del ahora Instituto Nacional de Bellas Artes a la creación de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), para la cual se redactó un documento oficial en el que consideraba:

“Que existe en México una rica tradición de expresiones artísticas de danza, tanto en el aspecto popular como en el ritual indígena. 2. Que dichas expresiones son propias del carácter nacional y tienen en sí mismas un gran valor de naturaleza artística. 3. Que pueden las mismas alcanzar un nivel artístico más alto si son asimiladas y recreadas por artistas que sean dueños de alta preparación profesional e intelectual, lo que se conseguirá mediante un trabajo vivo de investigación llevado a cabo en escala nacional por artistas creadores de la danza. 4. Que es indispensable que los artistas de la danza sean estimulados en sus capacidades creadoras al mismo tiempo que se les ponga en condiciones de desarrollar su propio estilo individual dentro del estilo nacional. 5. Que, una vez conseguida la debida asociación y coordinación entre las actividades creadoras e investigadoras de danza, se hace indispensable que el mismo grupo de personas que las realice se ocupe también de difundir entre todos los públicos las dichas nuevas creaciones. 6. Que las finalidades antes apuntadas solamente podrán lograrse mediante la organización de un grupo de técnicos de la danza que trabajen en permanencia.” (Tortajada, 1995:176)

Bajo estos principios inició actividades la Academia como una compañía profesional que se dedicaría a la investigación, la creación y difusión de la danza bajo la dirección de Guillermina Bravo y la subdirección de Ana Mérida. Ambas consideraban que el arte popular era la fuente viva de conocimiento de lo mexicano, por lo que las investigaciones que se realizarían en esta nueva instancia tendrían como fundamento el trabajo documental y de campo para que el conocimiento del contexto en el que se realizan las diferentes manifestaciones folclóricas fuera recuperado de primera mano. La ADM vio la luz por primera vez en las instalaciones del Templo de San Diego, el cual se encontraba casi en ruinas, el recinto poseía dos naves de las cuales la mayor fue

destinada a ser un teatro, y la pequeña a las actividades de la Academia.

Tras las primeras presentaciones realizadas en marzo del 47, el equipo de investigadores realizó el primer viaje de campo a la Sierra Yalalteca y al Istmo de Tehuantepec para revisar los fenómenos dancísticos de estas dos regiones oaxaqueñas. Esta nueva compañía sería la encargada de la creación de las obras nacionalistas que combinan la danza moderna con el folclor mexicano en una expresión que pretende resaltar la diversidad de nuestro país con un toque de modernización y espectacularidad, este movimiento fue tan aceptado y marcado en la danza mexicana que aún se pueden observar sus resquicios en el Ballet Folklórico de México cuya creadora, Amalia Hernández, formó parte de este grupo creativo fundador de la ADM, hecho por el que recibe poco mérito a pesar de ser, hasta la fecha, un referente fundamental de la danza folclórica nacional.

Sin embargo, no todo fue miel sobre hojuelas, pues aunque las directivas habían sido formadas en la misma línea de pensamiento de la danza, sus ideas acerca de lo que debía ser y hacer el arte distaban mucho, por un lado Bravo consideraba que la danza debía poseer un compromiso con la sociedad, incluso hubo quienes la llamarían “de izquierda” y “socialista”, mientras que por otro lado Ana Mérida consideraba que la danza poseía valor en sí misma y su pensamiento era más en el sentido “formalista”. Este y otros conflictos provocaron que Guillermina saliera de la ADM junto con un grupo importante de bailarines, por lo que la actividad de la institución de reciente creación disminuyó de manera importante. Este descenso en la producción dancística preocupó a las autoridades y decidieron invitar a otros artistas de la danza a colaborar con la ahora dirección de Mérida.

Las alumnas de Ana Sokolow y los clásicos se unieron al equipo de trabajo con el cual realizaron nuevas producciones que se presentaron en una temporada en 1948, la bailarina y coreógrafa invitó a quienes conocía a formar parte de las diferentes producciones, además de dictar un curso de coreografía y entrenamiento en las instalaciones de la ADM. Aunque en menor medida, Sokolow dejó una huella similar a la de Waldeen en el pensamiento dancístico mexicano, tanto así que al salir del país se creó un conflicto entre las seguidoras de ambas bailarinas pues cada una consideraba que su trabajo técnico merecía mayor reconocimiento, al igual que los clásicos. El conflicto encontró solución cuando en 1949 se nombró a Germán Cueto como director del hasta ahora inhabilitado Departamento de Danza, el escultor presentó una propuesta de organización en la que se designaba una Comisión Técnica para la solución de conflictos.

Además, es a partir del impulso que dio la creación de la ADM (y de las divisiones que generó) que comienzan a surgir una serie de compañías de danza independientes que se encargarían de la creación dancística de la época como el Ballet Nacional de México, Ballet Moderno de México, Ballet Chapultepec, el Ballet de Madame Dambré, entre otras. Esta división generó conflictos entre los directores y maestros de las diferentes compañías independientes, mientras que por otro lado fue indispensable para la integración del Departamento de Danza que para 1950 comenzaría a dirigir el pintor Miguel Covarrubias.

El artista mexicano pensaba que la danza debía seguir el mismo camino que la pintura y la música, es decir, nacionalista, revolucionaria e indigenista. Además de considerar únicamente a la danza moderna como el camino para que este arte alcanzara su

objetivo final. “La danza folclórica, dice Covarrubias, se desvirtúa al transportarla al teatro, solo debería cultivarse con veneración y respeto como parte esencial de la educación de nuestros bailarines, no para ‘mejorarla’ sino para poseerla y aprovecharla en autenticidad.” (Tortajada, 1995:216) Mientras que a la danza clásica se le había degradado a algo artificial y que en cierta medida limitaba la creación y expresión artística de quien la ejecuta.

Hasta estos años, los maestros Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón quienes había hecho su aparición en las instituciones dancísticas con las Misiones Culturales propuestas por Vasconcelos a principios del siglo, continuaban formando parte de los maestros que se encargaban de la educación dancística en el área específica del folclor mexicano. Ellos se distinguieron por buscar siempre que la danza tradicional se respetara sin modificación alguna y por la enorme investigación que realizaron para la recopilación de las diferentes danzas tradicionales. Por otro lado, en la END Enrique Vela Quintero había regresado a impartir las clases de danza tradicional, pues las hermanas Campobello tenían sus intereses colocados en la Compañía que ambas dirigían y de la que Gloria era, además, primera bailarina.

Lo anterior puede indicar, que si bien la danza que se estaba llevando a los teatros era la danza moderna, la cual debía contener ciertos aspectos de nacionalismo e indigenismo, la danza folclórica académica como concepto no había surgido en nuestro país, pues las dos instituciones oficiales que hasta este período ofrecían estudios en danza, no habían incorporado ningún curso específico en la rama de la danza folclórica, o como alguna especialidad de la misma. Las clases de danza mexicana, folclórica o indígena habían sido parte del currículo de las diferentes carreras desde la instauración

de la primera Escuela oficial, sin embargo, siempre había sido vista como una fuente de inspiración para la creación de las obras de danza o como herramienta para la preparación de los bailarines de danza clásica o moderna.

Por tal motivo la modificación a la metodología de enseñanza de la danza folclórica no había sido de ninguna relevancia para las autoridades encargadas de estas instituciones, y los maestros que impartían la materia no habían cambiado desde el origen de las Misiones Culturales. Aunque las investigaciones en los pueblos originarios continuaban impulsadas por el espíritu indagatorio de dichos maestros, los que hasta ese momento conformaban el gremio “erudito” de la danza no expresaron interés alguno en la escenificación rigurosa de alguna manifestación folclórica mexicana.

Únicamente hacia mediados de los años cincuenta surge el Conjunto Oficial de Danzas Regionales bajo la dirección del maestro Marcelo Torreblanca de quien Raúl Flores Guerrero comenta: “cuenta actualmente con un numeroso contingente de bailarines que constantemente enriquecen su repertorio folklórico bajo la supervisión de algunos jefes de danzas indígenas especialmente traídos de su lugar de origen. La primera presentación profesional de este grupo se realizó en el Palacio de Bellas Artes en noviembre de 1957; pero su principal actividad se desarrolla en diversos lugares del interior del país. Algunas soluciones escénicas de discutible calidad artística atribuibles a la falta de experiencia en este tipo de actividad coreográfica no hacen desmerecer la brillantez de las danzas autóctonas, impecablemente bailadas por el disciplinado conjunto que augura una nueva posibilidad teatral para la danza mexicana.” (Flores, 1990:261). Sin embargo, no hay registro de que este proyecto haya tenido continuidad más allá de estas fechas.

Hacia finales de los años cincuenta, la Academia de la Danza Mexicana había ocupado ya un predio en la Unidad Artística y Cultural del Bosque (que actualmente habita la Escuela Nacional de Danza Folklórica) en la que se capacitaban técnica y culturalmente a más de quinientos futuros bailarines, además de estar en funcionamiento una serie de organismos que permitieron a la institución funcionar de tal manera que se abrieron campo en el área de las artes escénicas. “A últimas fechas se encuentra funcionando un Consejo Técnico y Pedagógico, perfectamente estructurado, compuesto por representantes de las materias que en la Academia de la Danza Mexicana se imparten - música, folklore, historia de las culturas, etc., aparte de las clases técnicas de danza moderna, clásica y regional- Consejo que está abocado a solucionar todos los problemas que la novedad de una escuela de esta naturaleza entraña” (Flores, 1990:270) pues el cambio en la dirección tanto de la ADM como del Departamento de Danza del INBA había dado la oportunidad de una importante reestructuración en materia de currículum.

Con el transcurso de los años, la Academia de la Danza Mexicana logró posicionarse como una de las instituciones de danza más reconocidas del país, incluso más que la inicial Escuela Nacional de Danza, pues la dirección de Nellie Campobello había llevado a esta institución a un estancamiento que duraría hasta su salida forzada de la escuela. Para la celebración de los primeros diez años de la fundación de la ADM se llevó a cabo una función especial donde se presentaría la Compañía Nacional de Danzas Autóctonas que dirigía Torreblanca. Por esas fechas (1957) los maestros de danza habían formado, además, una agrupación externa a la ADM denominada Ballet Popular de México donde presentaban distintos repertorios e incluían bailes populares con la



participación de María Elena Canessi y Ramón Benavides como maestros de danza bajo la supervisión de Luis Felipe Obregón y el mismo Marcelo Torreblanca. Esta compañía realizó diversas presentaciones en distintos países y representó a México con lo mejor de su danza.

El impulso que dio la maestra Josefina Lavallo al inicio de su gestión como directora de la ADM en marzo del 59 en términos de danza folclórica es una acción que es de reconocerse, puesto que ello permitió la inclusión de la disciplina dentro de las carreras que se impartieron en dicha escuela hasta su transformación y separación. Se presentaban en ese entonces tres carreras: bailarín de danza clásica, de danza moderna y de danza regional. Cada carrera tenía una duración de cuatro años de tronco común y cinco años de especialización.

La maestra Josefina Lavallo dio sin duda el empuje que le hacía falta a la danza en términos institucionales, pues logró establecer planes de estudio en los que se observaba realmente una planeación y organización de los conocimientos basados en las necesidades de cada disciplina; ya que: “Desde que Josefina Lavallo tomó la dirección de la Academia [...] declaró que la auténtica danza mexicana debía estar basada en el estudio del folclor y las técnicas universales.” (Tortajada, 1995:424) .

Aproximadamente por estas mismas fechas de finales de 1950, Amalia Hernández comienza a hacer aparición en los escenarios con sus creaciones inspiradas en motivos mexicanos pero que recuperan en muchos sentidos la técnica de la danza moderna que aprendió formando parte de las Waldeenas. Así, cuando López Mateos llega a la presidencia, las autoridades del INBA deciden darle al recién creado Ballet Folklórico de

México (BFM) (con el apoyo de Celestino Gorostiza quien había sido partícipe del manejo interno del Instituto desde hacía más de una década) el título de compañía oficial en el género de las danzas populares, dejando de lado a la compañía que desde 1956 manejaba Torreblanca pues su visión de la danza era muy conservadora con comparación con la espectacularidad de Amalia.

Durante los años 60 el escenario de la danza transcurrió sin grandes modificaciones en términos institucionales, las dos escuelas que oficialmente pertenecían al Instituto Nacional de Bellas Artes mantuvieron sus direcciones, Josefina Lavalle en la ADM (1959-1969) y Nellie Campobello en la END (1936-1982). Amalia Hernández siguió con el proyecto del BFM y el impulso del gobierno para sus presentaciones en el Palacio de Bellas Artes, que hasta la fecha mantienen, logró posicionarla en el imaginario del mexicano como algo que es común en el pensar la danza. Así, transcurrieron diez años en los que la enseñanza de la danza folclórica mexicana no tuvo cambios significativos, tanto a nivel de la macroestructura como a nivel de las enseñanzas impartidas dentro de salón de clase. Por otro lado, la fundación del Fondo Nacional Para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) daba material de apoyo que alimentaba el acervo de la ADM, pues se encontraban en el mismo edificio y los investigadores del Fondo eran también maestros de la Escuela, lo que permitía que la investigación y la docencia se entretajaran, formando una estructura académica sólida. De esta manera fue como poco a poco la estructura de los repertorios que se aprendían se fue ampliando y se construyó el conjunto de conocimientos que posteriormente se convertirían en básicos para la danza folclórica.

Para este momento histórico, los maestros que se encontraban como titulares de las

materias de danza folclórica habían estructurado una metodología de enseñanza que perpetuaron sin modificación hasta su salida de la institución, enseñaron de la misma manera a generaciones y generaciones de futuros maestros y bailarines. Mediante el uso de las formas de la danza clásica (uso de las barras, centro y diagonales) los maestros de la Academia de la Danza Mexicana conformaron lo que ellos consideraron como mejor alternativa para la enseñanza de la técnica y los repertorios que hasta ese momento se conocían.

Se desconoce, sin embargo, de qué manera determinaron las generalidades para la construcción de lo que hoy se conoce como técnica general, sin embargo, se puede deducir que a partir del análisis de los elementos en común que los repertorios que en ese tiempo se manejaban, fue que delimitaron los componentes del primer material que los alumnos debían conocer y su dosificación a lo largo de los años de estudio.

Fue también en este período en el que se realizó una división dentro de la ADM donde se reconocía a la danza folclórica como una disciplina que se estudiaría aparte de la danza clásica y la moderna. La Academia fue la primera institución en la que se elaboró un plan de estudios específico para aquellas personas que se querían dedicar a la danza folclórica mexicana como especialidad, y a la cual se ingresaba desde los niveles básicos para que su aprendizaje resultara mucho más significativo y los cuerpos se pudieran moldear a lo que el arte de la danza requería. En este sentido, esta institución educativa es pionera en la conformación de la escuela de pensamiento y técnica que actualmente conocemos.

A finales de la década de los 60 comenzaron a darse una cadena de complicaciones

que afectaron el funcionamiento de la ADM. El cambio de gobierno y la entrada de Luis Echeverría favorecería al crecimiento cultural de las escuelas profesionales, y ayudaría al mantenimiento de quienes se encontraban establecidos en ellas, sin embargo, para 1976 y con la entrada de López Portillo al poder, la situación cambió. Salvador Vázquez Araujo, jefe del departamento de danza del INBA, convocó a una junta donde se planteaba la reestructuración de todas las escuelas del Instituto, en este proyecto se planteaba que en nuevo Sistema (entendido como la suma de todas las partes que funcionan independientemente y conjuntamente para lograr ciertos resultados) abarcara las disciplinas de danza clásica, contemporánea y mexicana en tres escuelas diferentes: la Escuela Nacional de Danza Clásica, la Academia de la Danza Mexicana y la Escuela Nacional de Danza Mexicana o de Danza Regionales, la cual se crearía para este proyecto de reestructuración. Cabe destacar que, como apunta Kena Bastien, el término de danza mexicana y danza regional se usa indistintamente en los documentos de registro de las juntas del comité de danza, lo que revela que el proyecto no estaba aún definido (Bastien, 2010:94).

En este nuevo proyecto, la ADM pasaba a ser una escuela únicamente de danza contemporánea, a pesar de que en su hasta entonces estructura, ya planteaba la división que Vázquez Araujo proponía. Se considera este cambio más político que pedagógico, pues no fue realizado con el fin de una verdadera escuela de danza, sino por el simple hecho de despojar del poder de en las instituciones a quienes por muchos años habían mantenido los puestos directivos de las escuelas. De hecho, en un primer momento se intentó implantar el proyecto del Sistema en el predio que ocupaba la END dirigida aún por Nellie Campobello, pero ella, con el carácter que la caracterizaba,

defendió su escuela con escopeta en mano. Hay que mencionar, además, que Gloria Campobello, la *Prima Ballerina* de México falleció en 1968, dejando la estructura y dirección de la Escuela completamente a manos de su hermana.

Es importante mencionar que es un período del que poco se ha escrito por diversos motivos: por ser “algo espinoso, ha tenido a señalarse de paso, de manera general y poco detallada” (Bastien, 2010:92), por ser de hechos recientes y por haber generado una enorme controversia entre los miembros del gremio de la danza. Existen rumores de que los maestros que impartían las clases en la carrera de danza clásica no solo apoyaron la creación del Sistema, sino que lo fomentaron e impulsaron, pues estaban en contra de la idea de la creación del bailarín integral que planteaba la Academia, y querían que se manejara la danza clásica como materia aparte.

Finalmente, lo que se sabe es que el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza se fundó en septiembre de 1978 con tres escuelas independientes pero que trabajaron en conjunto: la Escuela Nacional de Danza Clásica, la Escuela Nacional de Danza Contemporánea y la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF), las tres trabajando bajo una dirección general impuesta desde la Dirección de Danza. Los maestros que laboraban en la ADM tuvieron la opción de permanecer en el recién creado Sistema, bajo los mismos términos de contrato y clases, o bien, de salir y ampararse para la conservación de la Academia como proyecto aparte, situación similar ocurrió con los alumnos, que ajenos a todo el proceso, asistieron un día a clases a la ADM y al siguiente fueron notificados del cambio de nombre en su escuela.

#### **1.1.4 La Escuela Nacional de Danza Folklórica y la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello**

A partir de la conformación del proyecto educativo del Sistema, surgen una serie de condiciones que permiten que los elementos de la enseñanza de la danza se concreten. Los docentes que se incorporaron a la ENDF eran egresados de lo que fue la ADM y por lo tanto, mantuvieron la metodología de enseñanza de aquellos maestros que les impartieron clase, era la única danza folclórica que conocían y fue la que aprendieron a enseñar, sin embargo, como buenos representantes de la nueva generación, eran conscientes de las carencias y las necesidades que su formación poseía, es decir, al haber cursado ellos esa carrera, sabían a ciencia cierta qué era lo que hacía falta cambiar.

Además de las Escuelas de Danza, dentro del Sistema se encontraban los servicios de primaria, secundaria y preparatoria, por lo que la jornada de los alumnos comenzaba a las 7:30 am y concluía a las 6:00 pm brindando la formación artística y escolar, junto con los servicios de comedor (implementado hasta 1979) y el área biopsicosocial que se encargaba de la salud integral de los alumnos. Este período tuvo un auspicio particularmente bueno debido a diferentes condiciones: “el respaldo que Fernando Lozano, subdirector de Música y Danza, prodigaba al ingeniero (Vázquez Araujo), su amigo; el interés que la primera dama manifestaba por el arte y su estrecha relación con el maestro Lozano y, por último, el auge petrolero.” (Bastien, 2010:108)

El período histórico en el que se suscitó la implantación del Sistema fue de organización y reorganización política, cuando finalmente parecía que el área de las artes encontraba

apoyo por parte del gobierno, llega el cambio de sexenio, y junto con este necesariamente una reestructuración de los organismos y las autoridades que operan en ellos. La caída del petróleo en el 81, la fuga de capitales en el 82 y el período de austeridad dictada por Miguel de la Madrid dieron fin a la abundancia con la que se había vivido hasta entonces. A esto se sumó la reestructuración del organigrama dentro del Instituto, donde prácticamente todos los funcionarios descendieron un peldaño en la estructura, lo que no agradó a muchos.

A pesar de todas las austeridades que se vivieron en este lapso, los maestros que se encontraban al frente de las materias prácticas en la Escuela de Danza Folklórica se mantuvieron estables y siguieron impartiendo sus clases con el fervor de siempre y sin descuidar a los alumnos, además de organizar en el verano una serie de cursos en donde se invitaba a maestros de los diferentes estados a que participaran compartiendo sus conocimientos acerca de lo que se estaba gestando en sus lugares de origen, y así, alimentar el acervo de la Escuela y el de cada maestro invitado. Durante los cursos regulares, y como parte de las investigaciones que el FONADAN venía realizando desde su fundación en el 72, se continuó invitando a diferentes danzas tradicionales para el registro de la danza y de la música, pasando a ser parte de la construcción del conocimiento que en ese momento se concentraba en las instalaciones del Sistema.

Mientras todos estos cambios y reestructuraciones estaban dándose, ocurrió algo que nadie esperaba, entre 1982 y 1983 Nellie Campobello fue secuestrada y desaparecida por una exalumna y su esposo, María Cristina Belmont y Claudio Niño Cifuentes privaron de la libertad y tomaron las instalaciones de la Escuela Nacional de Danza, desapareciendo completamente para 1983 junto con la eterna directora de la Escuela.

Casi inmediatamente a este hecho tan lamentable, subió a la dirección de la Escuela, la maestra Nieves Gurría, quien se había desempeñado como docente de dicha institución desde 1969. Este cambio fue profundamente significativo pues representó un renacer para este espacio dedicado a la formación de bailarines, y es en este momento donde se incorporan a la planta docente un conjunto de elementos que, provenientes del Sistema, impulsan una nueva organización de los procesos académicos.

A pesar de que en la Escuela Nacional de Danza no se consideraba a la Danza Folclórica como una especialidad, sí se impartían dichas clases a los alumnos que estudiaban en ella, y con el paso del tiempo, con la nueva administración y con el impulso de aquellos profesores que conocían las necesidades de una formación que atendiera a los requerimientos sociales de la época, se impulsó la creación de tres áreas que hasta la fecha se imparten en esta institución: la orientación en danza contemporánea, la orientación en danza española y la orientación en danza folclórica. Estas orientaciones tienen como predecesoras a las conocidas como “bi-áreas” donde los alumnos se formaban con dos especialidades dancísticas, además de una enorme serie de modificaciones al plan de estudios, que en la búsqueda de mantener abiertas las puertas, luchando contra las autoridades que tenían la constante intención de cerrarla, se habían realizado.

A lo largo de todos estos cambios estructurales, lo único que podemos decir que se mantuvo fue la intención de darle a la danza folclórica la formalidad que nunca había tenido, los docentes se prepararon y comenzaron a estructurar las clases que impartían con mucha más precisión y constancia de la que nunca se había visto y, sobre todo, perfeccionando los métodos con los que ellos habían sido formados.



El Sistema continuó funcionando, con altas y bajas, con cambios y adecuaciones, pero siguió siendo la institución dancística más grande del país, la Escuela Nacional de Danza estaba en proceso de transición y adaptación a las nuevas prácticas que comenzaba a implementar y la Academia de la Danza Mexicana se encontraba en pie de lucha para que se le asignara un predio para reiniciar sus actividades, así fue como se veía el mundo de las instituciones dancísticas en los años 80 y como se instituyó lo que hasta nuestros días es el conocimiento general de la danza folclórica mexicana. El auge de los Ballets Folclóricos y los Grupos de danza en las Casas de Cultura de las diferentes localidades se dio a partir de la conformación de este conocimiento colectivo, así como del incremento de alumnos egresados de las instituciones oficiales, pues comenzaron a establecerse dentro del gusto y aceptación del público mexicano.

Es importante comprender que, en este mismo período de tiempo, el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández mantuvo su posicionamiento como referente nacional, desde 1959 se presenta en el Palacio de Bellas Artes en temporada ininterrumpida y ya para esta década, la imagen de la danza folclórica estaba completamente impregnada en la representación de la sociedad con el sello del BFM. El ideal que se ha implantado en todo el país de lo que es el folclor mexicano, lo había determinado Adolfo López Mateos cuando decidió convertirlo en “el mejor Ballet del mundo” (Ballet Folklórico de México, 2017). Sin embargo, algo con lo que las instituciones profesionales de danza han lidiado es justamente con romper este modelo de representación social, pues algo que han aprendido a lo largo de su constitución, es que la verdadera danza mexicana se vive en los pueblos y comunidades en donde se origina, por lo que la espectacularización de las danzas y bailes del pueblo únicamente fomenta la

desvalorización de los verdaderos productos culturales.

Todo parecía transcurrir en calma y con lo hasta ese momento conocido, sin embargo, un último cambio importante ocurriría. En el sexenio de Carlos Salinas de Gortari se vivió un clima de incertidumbre por un reordenamiento académico dentro del INBA que “vino a sumarse el rumor (1992) y luego la certeza (1993) de que se construiría el Centro Nacional de las Artes (CENART), donde ingresarían los alumnos de arte de nivel superior a la par de los centros de investigación.” (Bastien, 2010:120) tanto alumnos como trabajadores y maestros se encontraban desconcertados ante este cambio de sede que afectaría directamente en sus labores diarias. Finalmente se realizó el proyecto, desapareció el Sistema dividiéndose en dos escuelas diferentes, la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea que se trasladó a las nuevas instalaciones y la Escuela Nacional de Danza Folklórica que permaneció en el edificio detrás del Auditorio Nacional donde subsiste hasta la fecha.

En términos de enseñanza de la danza, no hay documentación de este período, quizá porque algunos de los maestros que comenzaron a impartir clases en este momento aún se encuentran laborando en las instituciones, o porque en realidad no se ha modificado la manera en la que se aprende y se enseña la danza. Finalmente, en el año 2006 ocurre la última modificación que ha causado gran impacto en el transitar de todas las instituciones: se logra trasladar el nivel educativo de un medio superior a superior, es decir, se aprueban los proyectos de licenciatura por lo que es necesario realizar una serie de cambios en la estructura curricular, y por consecuencia, se modifican materias y contenidos que permitan a los egresados hacerse acreedores a un título de licenciados.

Este proceso de maduración de las Escuelas se encuentra aún en transición, pues lo que se pretende ahora es que los egresados de las escuelas de danza del INBA tengan las habilidades que requiere un profesional en el siglo XXI, pero entonces, surgen varias interrogantes si lo que se pretende es formar nuevos profesionales, ¿es posible seguir enseñando con los modelos y las representaciones que aún conservamos? ¿es válido seguir enseñando como lo hemos venido haciendo? ¿de verdad los procesos de enseñanza no han cambiado? Estas serán interrogantes que se intentarán responder en los apartados siguientes.

## **CAPÍTULO II.**

# **LA ENSEÑANZA DE LA DANZA PROFESIONAL DESDE LA VIVENCIA**

## **2.1 Un marco para entender los procesos sociales de la educación.**

Parece necesario establecer que para la sociedad en la que nos encontramos, los modelos institucionalizados, aquellos ideales que se han establecido históricamente para su reproducción (o intento de reproducción), surgen directamente de un ideal de consumo en el que, como apunta Baudrillard: se “pretende ser la dimensión de un progreso social: posibilidad, para todos, de tener acceso, poco a poco, a los modelos, ascensión sociológica continua que llevará a todas las capas de la sociedad, unas tras otras, hacia un mayor lujo material” (1968; 174) sin embargo, esto se da bajo la premisa de que en algún momento se logrará alcanzar aquel modelo ideal que se ha preestablecido. Pero no se considera un factor que es determinante en este sistema, y es que el modelo se renueva y reemplaza por otro inmediatamente que este es alcanzado, en pos del continuo progreso y bajo la influencia constante del ya mencionado ideal de consumo.

Este sistema de modelos deriva en las dos ramas principales que se analizarán aquí: la educación y la danza folclórica. Por un lado, como bien explica Bourdieu cuando habla de violencia simbólica, si entendemos la legitimización de la imposición que se ejerce con el consentimiento de los violentados, que se acepta y además es vista como un medio de liberación, podremos visualizar cómo es que estos modelos se incrustan en nuestros ideales, esos elementos que son seleccionados por los medios de producción para la asimilación casi inmediata por parte de la clase dominada. “Todas las acciones que tienden a generalizar el conocimiento y el reconocimiento del arte de vivir dominante (o a legitimarlo por el simple hecho de difundirlo, como el sistema de enseñanza), en suma, a transformar el ethos de la clase dominante en una ética

universal, tienden por ello a producir la pretensión, como necesidad que preexiste a los medios (económicos y culturales), de satisfacerse adecuadamente; promulgando así el sistema de las prácticas necesarias para que el consumo siga a la producción.” (Jiménez, 2012:82)

Una vez entendido esto, es menos complicado apreciar cómo estos sistemas funcionan directamente en el inconsciente colectivo y son implementados a través de diferentes vías, dentro de las cuales se encuentra primordialmente la educación, pues ha sido utilizada como principal medio difusor de esta estructura ideológica. En la mayoría de los principales planteamientos sociológicos se retoma la idea de que un pueblo sometido a través de la transmisión de la idiosincrasia impuesta será un pueblo mucho más fácil de dominar, por tanto, es importante no perder de vista el hecho de que la educación es un medio de control de quienes se encuentran en el poder.

Resulta imperativo en este momento tratar de definir el concepto de educación que se maneja en este trabajo, aunque pudiera parecer complicado en una primera vista, encontrar una definición de enseñanza, funcional a las necesidades de esta investigación, y que se dificulta más si nos ubicamos desde la enseñanza de la danza folclórica dada la poca literatura al respecto. Sin embargo, se ha abordado históricamente desde perspectivas muy diferentes y de disciplinas igual de variadas: filosofía, psicología, economía, entre otras. Lo que, si bien ha contribuido al conocimiento, proporcionando múltiples aristas para su análisis y discusión, también ha provocado que se dificulte su interpretación, así como su estudio concreto.

Así pues, visto desde la sociología de la educación, y tomando en cuenta el planteamiento de los modelos, y cómo el sistema construye el pensamiento de una sociedad, se puede establecer que la educación a través de las instituciones formales no sólo tiene una función de integración moral, sino que además adquiere una función cultural que establece los principios que hacen posible la comunicación y el desarrollo de la sociedad. “[...] La escuela tiende a asumir, cada vez de una manera más completa y exclusiva, a medida que los conocimientos progresan, una función de integración lógica. En efecto, los individuos <<programados>>, o sea, dotados de un programa homogéneo de percepción, de pensamiento y de acción, son el producto más específico de un sistema de enseñanza.” (Bourdieu, 1985:22)

Este sistema de enseñanza, programado con antelación para la formación de individuos, incorpora los conocimientos de la cultura y los hace compatibles para crear un lenguaje común, y así formar una red de contenidos que se transformarán en los principios mínimos que una persona perteneciente al conjunto debe adquirir, se trata de crear lugares, problemáticas y soluciones comunes, formas de entendimiento que permitan el desenvolvimiento general del individuo.

Sin embargo, la cultura va más allá de una simple serie de lugares comunes, se trata de un conjunto de esquemas que se comparten y que están previamente asimilados, que logran articular los esquemas individuales, adquiridos a partir de la experiencia y reafirmados con el uso cotidiano, dependientes de la profundidad de la conciencia en la que se encuentran y adquiridos en la escuela, que además, sirven como principios de selección para la adquisición de otros esquemas posteriores, como bien explica Bourdieu cuando dice que “la escuela provee a los que han estado sometidos directa o

indirectamente a su influencia, no tanto de esquemas de pensamiento particulares o particularizados, sino de esta disposición general, generadora de esquemas particulares susceptibles de ser aplicados en campos diferentes de pensamiento y de acción, que se pueden denominar *habitus* culto.” (1985:25)

Entonces, cuando hablamos de educación, hablamos de la transmisión de conocimientos, de la cultura y la moral que establece la clase dominante, que conforman los esquemas particulares, y que a su vez integrarán los esquemas sociales con los cuales funciona el conjunto de individuos pertenecientes a dicha sociedad. Es así como la enseñanza, tanto la escolar como la que se da en la cotidianidad, está sujeta a normas implícitas e inconscientes implantadas en las normas sociales, que conforman tanto la individualidad como la colectividad de los sujetos, que impulsan la búsqueda del desarrollo y del yo ideal, el modelo al que se desea llegar. “Porque en la enseñanza ocurren más cosas de las que a primera vista se nos presentan como evidentes e incluso tienen lugar fenómenos ajenos a la voluntad del profesor y de la institución escolar. Ambos <<enseñan>> más de lo que dicen querer transmitir, aunque no logren todo lo que pretenden y aunque lo realmente conseguido no coincida del todo con lo que se buscaba.” (Gimeno, 1989:15)

Sin embargo, cuando hablamos de la enseñanza de las artes escénicas, y en específico de la danza, nos encontramos con que no se trata sólo de conocimientos y cultura, sino de aprender a dominar el cuerpo para que a través de él se manifieste el arte, un cuerpo que es único y diferente en cada individuo, con nociones que no solamente son distintas socialmente, sino que parecen estar en una dimensión aparte, que no corresponde al resto de las personas y es exclusivo de unos cuantos. Mateu, M.,



Giustina, M., Gumá, X. y Sarda, G. (2013) mencionan que la cultura expresada en el arte, al ser una de las principales características que identifican a los seres humanos, requiere de una transferencia que está dada principalmente por las instituciones educativas, por tanto, dicha transmisión para ser llevada a cabo con eficacia requiere de una pedagogía de las artes escénicas, en este caso, de una pedagogía propia de la danza. Tomando en cuenta que el sujeto que se educa no es únicamente un mero receptor y asimilador de cultura, sino también un transformador y re-elaborador de los bienes culturales que le son transmitidos, toda acción que pretenda tener influencia en dicho sujeto debe corresponder a las dos ideas básicas de la educación en relación con la cultura: como reproductora y como generadora de nuevas formas culturales.

Los autores proponen que dadas las características individuales que presenta cada agente involucrado en el hecho de transmisión cultural, es necesario (aun hablando de forma genérica en el ámbito docente) de «la pedagogía de la danza», que, para cada suceso educativo, dada la singularidad de la misma, esta vendrá acompañada por la combinación de agentes pedagógicos que se asocien en distintas esferas, y para cada combinación de estos, habrá que adecuar una pedagogía y concretarla, es decir, la conjunción de estos agentes pedagógicos dará lugar a distintos proyectos, por lo tanto, es complicado pensar en una educación de las artes escénicas que sea funcional para un grupo en algún contexto lo sea de la misma manera en otro, aunque las características sean similares, es decir, que la enseñanza de la danza debe ser contextualizada y dependiente de los factores que afectan al sujeto que aprende.

Dado lo anterior, es necesario establecer lo que se entiende por danza y cuáles son los elementos que la componen, que la delimitan y hacen de cada experiencia un momento

estético diferente, perceptible e interpretable y por qué esto hace que la educación dancística sea diferente al resto de la educación.

Dentro de todas las manifestaciones artísticas, la danza es considerada una de las más antiguas, más complejas y con mayor impedimento para tratar desde lo teórico (razón, quizá, por la cual los trabajos académicos que tratan sobre danza no existen en abundancia). Al no requerir más que del cuerpo para su realización, puede ser llevada a cabo sin mayor obstáculo que la capacidad motriz de quien la ejecuta. Habita el espacio y ocupa el tiempo, es exclusiva del hombre y por lo tanto tiene la virtud de ser efímera como el impulso que la provoca.

“El arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan.” (Dallal, 2007:20) Dada esta definición se puede entender que la danza es, entonces, producto de un cuerpo humano en movimiento, pues al requerir una significación para adquirir la categoría de danza, el hecho se convierte en exclusivo del hombre. Según el mismo Dallal (2007), la danza posee ocho elementos interrelacionados que ocurren en cualquier danza: el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento (sentido, significación), el tiempo (ritmo, música), la relación luz-oscuridad, la forma o apariencia y el espectador-participante.

Estos elementos hacen referencia a la parte que concierne a la danza como expresión artística vista desde la individualidad del ejecutante, sin embargo, también está constituida por una fuerte carga social, lo cual es de suma relevancia pues es uno de los factores que se retomarán más adelante. Entonces, como bien explica Amparo

Sevilla cuando remarca que el ejercicio de la danza como hecho social está integrado por un lenguaje cuyos símbolos, elaborados por el cuerpo en movimiento, transmiten el mensaje. Un mensaje que está lleno de elementos no explícitos que influyen en el hacer danza, “que hacen de la danza una de las tantas actividades incorporadas a la distribución del sistema establecido.” (Sevilla, 1990:71) Esa acción se lleva a cabo a través de diferentes mecanismos, dentro de los que encontramos en primera instancia la institucionalización que se da en los centros donde actualmente habita la danza (escuelas, teatros, medios de comunicación, etc.); como segundo mecanismo aparece la comercialización como forma de conversión del arte en algo consumible: el espacio, la música, el vestuario, el espectáculo en general y el acceso al evento, en fin, cualquier cosa que se pueda vender es utilizada para generar ingresos, pues en una economía como la que actualmente vivimos, es necesario asegurar una manera de sobrevivir aunque de ello dependa la exclusión de cierta población al arte.

En tercer lugar tenemos la especialización como hecho enajenante de las posibilidades del propio cuerpo en el de los otros, aquellos que se han dedicado a la “profesionalización” de la danza, pues solamente aquellos a los que les fue permitido desarrollarse en las capacidades requeridas para la ejecución tienen el derecho de llevarla a cabo, lo que se traduce en un ideal producido socialmente de lo que es el bailarín que resulta en exclusión definitiva de quienes no cumplen con esas características. Y finalmente el sistema de valores transmitido a través de la danza, y del arte en general, que reproduce el orden establecido en la sociedad desde sus diferentes órdenes: religioso, político, moral, etc.

Lo anterior encuentra relevancia en tanto que, como se pudo observar anteriormente, la educación es parte del sistema encargado de la difusión del pensamiento de los dominados y, en contraste con lo que Amparo Sevilla menciona en relación con los elementos sociales que envuelven a la danza, se puede concluir que la danza en tanto hecho social se convierte, como la educación, en un medio de construcción del pensamiento colectivo dirigido a las masas por aquellos que se encuentran en el dominio.

Dado lo anterior, podemos partir de la idea de que la información que se recuperó en las entrevistas que se realizaron puede ser analizada en términos de la reproducción de los modelos de la danza que a lo largo de la historia de nuestro país se fueron posicionando en las representaciones de las personas, así como la conformación de ideales impuestos que se distribuyen mediante la educación formal en las instituciones profesionales de danza, para lo cual se plantean cinco categorías para su análisis.

### **2.1.1 Categorías de análisis**

Para poder obtener una descripción más completa de los datos obtenidos en las entrevistas realizadas, se plantean a continuación las codificaciones elaboradas para el análisis. En el procedimiento de comparación constante, se determinaron cinco categorías:

1. Momentos clave en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza folclórica.

Para funciones del presente estudio, se entiende como procesos de aprendizaje de la danza folclórica a aquellas sucesiones de eventos que condujeron a la adquisición de los elementos técnicos y metodológicos básicos que en su momento representaron la danza folclórica mexicana, estos pueden ser dentro o fuera de las instituciones de enseñanza profesionales. Esta categoría se centra en la representación que los docentes heredaron a sus alumnos, que posteriormente se convertirían en maestros.

En esta primera categoría se engloban todos aquellos procesos que acercaron a los Participantes a la danza folclórica mexicana, además, se integran las situaciones a las que se enfrentaron dentro de su estancia como alumnos. Se incorporan en esta categoría, también, aquellos docentes que fueron los responsables de la transmisión de conocimientos, ideales y nociones básicas del campo de estudio específico de la danza folclórica, así como su relación con algunas de las figuras modelo más relevantes en la historia de la disciplina.

## 2. El cambio histórico en la metodología de enseñanza en la educación en danza visto desde el relato de los formadores.

Al entender la metodología como una sistematización de métodos y técnicas, podemos comprender cómo es que, para la danza folclórica y su enseñanza, al ser esta una disciplina cuyo proceso de construcción encuentra su origen en años muy recientes (y se podría decir que es incluso inacabada), los cambios y variantes en este aspecto han sido significativos en un lapso relativamente corto, y es por ello por lo que surge la necesidad de indagar acerca del origen de estos procesos de cambio.

En esta categoría se incorporan todos los elementos que hacen referencia a las transformaciones que a lo largo de la historia ha sufrido la metodología empleada para la enseñanza de la danza folclórica: diferentes usos del espacio, recursos didácticos, estrategias para la enseñanza de la técnica, organización de la estructura de clase, elementos y contenido de las clases, así como estilos de enseñanza de los docentes.

### 3. Los elementos del modelo de enseñanza de la danza folclórica actual.

La danza folclórica actual es el resultado de todo el proceso que la danza en México ha experimentado a lo largo de casi un siglo, y a pesar del tiempo transcurrido, pareciera increíble que no existe una unificación en los criterios de lo que significa o representa esta manifestación artística, y más en concreto, lo que incorpora o no su enseñanza.

En esta tercera categoría se conjugan todos los elementos de contenido y de estructura, que los entrevistados externan poseer actualmente, así como aquellos componentes que requieren particular atención o que se realice alguna modificación significativa.

### 4. La estructura curricular y metodológica de la danza como un reflejo de las necesidades sociales.

La estructura curricular es un conjunto de criterios, programas, planes y procesos que contribuyen a la formación de un área de conocimiento específico. Esta estructura está impregnada de concepciones ideológicas, socio-antropológicas, epistemológicas y psicológicas que ayudan a determinar los objetivos de una formación académica. Además, para el caso específico de la danza folclórica, la estructura curricular incorpora

a la estructura metodológica, la cual tiene que ver con los procesos de enseñanza y su sistematización, como se mencionó anteriormente, es por tanto que ambas estructuras poseen una relación intrínseca con el contexto social en el que se dieron y pueden dar cuenta de la realidad histórica a la que pertenecieron y ser un reflejo de las necesidades sociales de su tiempo.

En esta categoría se incorporan algunos de los hechos históricos mencionados por los entrevistados que puedan tener relación con el momento social en el que los diferentes procesos educativos se fueron gestando y cómo es que estos se conjuntan con los cambios estructurales en materia de currículum y metodología, además del trato con otras instituciones públicas que pudieron tener correspondencia con los procesos de cambio en la enseñanza de la danza folclórica profesional.

##### 5. La importancia social del docente en danza.

Al ser la educación la encargada de dar difusión a todos los ideales que se han planeado para la población, la educación formal encuentra a uno de sus principales actores en la figura del docente. Es por ello por lo que la figura del maestro dentro de la sociedad ha significado un personaje de gran relevancia para el progreso de las civilizaciones, sin embargo, en el caso del maestro de danza es un caso particular, sobre todo del último siglo a la fecha, pues su representación e importancia han sufrido alteraciones.

En esta última categoría se engloban todas las problemáticas que las representaciones del docente de danza, y otros hechos sociales, económicos y culturales, han traído

consigo. Se menciona también la importancia que los entrevistados le asignan explícitamente al maestro dentro de la sociedad.

## **2.2 Entrevistas como técnica para recopilar lo vivencial**

La verdadera docencia es aquella que se construye a partir de la experiencia, un maestro se hace con la práctica, y es el cúmulo de conocimientos que adquiere a través del contacto con el alumno en el aula lo que hace que logre dominar las técnicas y los métodos de enseñanza. Cuando Comenio dice a principios del siglo XVII en su *Didáctica Magna* “En realidad el método de enseñar fue hasta ahora tan indeterminado que cualquiera se atrevió a decir: *yo educaré a este jovencito en tantos y tantos años, de este o el otro modo lo instruiré.*” (Comenio, 2013:80) podemos darnos cuenta de que la enseñanza siempre ha estado subestimada, se piensa que con saber más que el otro es posible enseñarle, sin embargo, esto no es del todo cierto.

Para que la enseñanza sea significativa y el alumno realmente pueda aprender, se requiere adquirir muchos más elementos y cumplir muchas más condiciones que simplemente plantarse frente a quien ignora y recitarle una serie de preceptos que debe repetir de memoria, o para el caso específico de la danza, ejecutar íntegramente los movimientos dictados, es necesario que aquel que tiene deseos de aprender comprenda y desarrolle su pensamiento crítico respecto al tema, y es labor de quien enseña despertar el interés por aprender más. Conocer y dominar la materia no es suficiente para transmitir el conocimiento, es requisito indispensable comprender cuáles son los procesos por los que transita el alumno para adquirir el contenido y cuál es el método que facilitará esta adquisición. Es así como este capítulo pretende revalorizar la



labor de los docentes de danza a partir del estudio de los elementos que conforman su práctica docente y del análisis de lo que el aprendizaje empírico significó en su transitar por la profesionalización de la danza folclórica mexicana.

La serie de entrevistas que se estudian a continuación se realizaron en un período de seis meses que transcurrió de agosto de 2017 a enero de 2018, donde se interpelló a siete docentes con más de 20 años frente a grupo dentro de alguna institución profesional de danza, cuatro de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello y tres de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, la estructura de las entrevistas fue de carácter semiestructurado, dando la posibilidad a los participantes de aportar más información que complementase los datos requeridos para este estudio.

Cada entrevista se realizó en un tiempo promedio de 60 minutos y, dadas las actividades personales de cada uno, se llevaron a cabo en diferentes lugares. Las conversaciones fueron audio grabadas y posteriormente transcritas para su estudio.

### **2.1.1 Los entrevistados**

Los sujetos fueron seleccionados por su trayectoria como docentes dentro de las escuelas profesionales de danza del INBA y por su participación dentro de la formación de las estructuras curriculares y de la conformación de los métodos y técnicas actuales de la enseñanza, además de ser personajes reconocidos dentro del gremio de la danza. A continuación, se describen las características generales de cada entrevistado:

- Participante 1: Fue docente desde su egreso de la entonces ADM hasta su jubilación de la actual ENDF, cuenta con más de treinta años como profesional

de la danza y se ha desempeñado, además, en otras instituciones de renombre como docente y en el desarrollo de coreografías originales.

- Participante 2: Fue docente desde su egreso de la ADM hasta su jubilación de la ENDF, cuenta con más de treinta años de experiencia frente a grupo y se ha especializado en el estudio y análisis de la técnica de la danza, así como en el registro etnográfico de la danza tradicional.
- Participante 3: Es docente de técnica de danza folclórica en la ENDF y se ha destacado por su permanencia dentro de la institución, así como en el desarrollo de una metodología de enseñanza que permite a sus estudiantes desarrollar la correcta ejecución de los pasos y secuencias de la técnica general.
- Participante 4: Es docente en la ENDNG desde hace más de 25 años, realizó sus estudios en la ADM y vivió el cambio al Sistema como estudiante. Se ha destacado por su participación en la reestructuración curricular de su centro de trabajo y el desarrollo de la metodología de enseñanza que se lleva a cabo actualmente en la institución.
- Participante 5: Es docente en la ENDNGC desde hace más de 20 años, realizó sus estudios en la ADM y vivió el cambio al Sistema como estudiante. Se ha desarrollado dentro de las áreas de la técnica de la danza y del registro etnográfico y dancístico de la danza tradicional mexicana.
- Participante 6: Es docente en la ENDNG desde hace más de 20 años, realizó sus estudios en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y se ha desarrollado profesionalmente en diversas instituciones de renombre

dentro del gremio dancístico, además de trabajar en la notación y registro de la danza, ha desarrollado también puestos administrativos en el INBA.

- Participante 7: Es docente en la ENDNGC desde hace 20 años, realizó sus estudios en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y ha trabajado en varias instituciones de educación superior. Ha participado activamente en el desarrollo de la estructura curricular de la institución donde labora y ha desarrollado puestos administrativos en el INBA.

A partir de la revisión de la formación (centro de estudio, profesores que les impartieron clase y momento histórico dentro de la institución que les tocó vivir) y el desarrollo profesional de los participantes, fue posible dar cuenta de una división generacional que se presenta, encontrando una correlación entre la institución donde ejercen o ejercieron y la época en la que estudiaron, dando como resultado la siguiente agrupación.

| <i>Generación/<br/>Centro de trabajo</i> | <i>ENDF</i>                      | <i>ENDNGC</i>                    |
|--|----------------------------------|----------------------------------|
| <i>1ª generación</i>                     | Participante 1<br>Participante 2 |                                  |
| <i>2ª generación</i>                     | Participante 3                   | Participante 4<br>Participante 5 |
| <i>3ª generación</i>                     |                                  | Participante 6<br>Participante 7 |

Tabla 2 Generaciones de los participantes entrevistados por centro de trabajo.

Lo anterior permite analizar la información de sus relatos cronológicamente para el estudio del proceso de desarrollo de la metodología de enseñanza de la danza folclórica que se lleva actualmente en las escuelas profesionales que pertenecen al INBA. Las generaciones presentan modificaciones significativas en las diferentes categorías que se plantearon y analizaron, así mismo, es importante destacar que

algunos miembros de la primera generación fueron maestros de los pertenecientes a la segunda y tercera generación, por lo que hay elementos que conservan y algunos otros que se modifican.

Este hecho tiene relevancia en tanto que el ideal de la danza y del docente de danza folclórica que se plantea en las diferentes generaciones tiene variaciones que la experiencia ha modificado, así mismo, los ideales bajo los que se trabajan también son diferenciados pues la visión que se tiene de lo que debe ser un profesional de la danza se construye a partir del marco histórico (tanto personal como contextual), por tanto, lo anterior modifica la manera en la que el docente interpreta su papel y desarrolla su actividad, además de ser visiones y puntos de vista diferentes.

### **2.2.2 Análisis del contenido de las entrevistas.**

A continuación, se presenta en análisis realizado al contenido de las entrevistas mediante la agrupación en las categorías anteriormente descritas. Este análisis se realizó con la ayuda del software *Atlas.ti*® con el cual se elaboraron las agrupaciones, así como la extracción de citas que se presentan en este apartado. Se muestra el análisis asociado por categoría y por generación, lo cual permite finalmente realizar un comparativo y una caracterización de cada apartado.

#### **2.2.2.1 Momentos clave en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza folclórica.**

En un primer momento el planteamiento de José Vasconcelos proyectó una danza nacional que resumiera los ideales del país para poder generar una identidad como

nación, en ese sentido, el material que los misioneros recopilaron fue procesado y reproducido por ellos mismos quienes, desde su visión particular, adjuntaron técnicas, métodos, visiones y representaciones de lo que para ellos significaba la danza folclórica. Unos desde la antropología, otros desde la educación física, otros muchos desde el ballet, estos maestros convirtieron sus aprendizajes en la nueva danza mexicana y sentarían las bases para todo lo que conocemos ahora.

En este primer momento de la historia de la danza folclórica académica es importante rescatar el hecho de que el acercamiento al material ocurrió en las fuentes directas del folclor, estos maestros aprendieron la danza en el trabajo de campo y ello les permitió comenzar a generar productos relacionados con su visión de la educación. La participación en el hecho dancístico desde la fuente directa permite a quien la experimenta ser consciente de la magnitud de la acción dentro de una comunidad, de la interpretación que las personas dan al movimiento, de los roles sociales y modo de vida de los participantes, entre otras cosas, por lo que la reinterpretación de este suceso ocurre a partir de una experiencia bastante rica en contexto, y por tanto los docentes de este momento histórico consiguieron plasmar en sus obras, ideales y una esencia casi mística que se reflejó en el modelo de danza producido en este lapso.

En un segundo momento, los docentes que aprendieron la danza de quienes en la comunidad la ejecutan, comenzaron a impartir clases en las diferentes escuelas donde se colocaron: Las hermanas Campobello, Enrique Vela Quintero, Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón, entre otros, fueron los encargados de reproducir en cada uno de sus estudiantes el modelo que su aprendizaje generó de lo que debía ser un docente. La trayectoria de estos maestros produjo que sus estudiantes adquirieran el

conocimiento a través de una metodología fruto de dichas transformaciones. La gran mayoría de los pequeños tuvieron un acercamiento a la danza desde dos visiones diferentes, por un lado aquellos maestros que intentaron conjuntar la danza con otra técnica que produjera una estética más apegada a la moda europea de lo clásico y por otro, quienes intentaron que la enseñanza se mantuviera lo más adherido a la tradición posible, estos procesos de aprendizaje de la danza dieron como resultado una experiencia escolar que comenzó a perfilar una nueva visión de la danza folclórica como manifestación emancipada de otras disciplinas.

Para este segundo momento surgen personajes que dan un giro a la representación de la danza y del maestro de danza: Amalia Hernández, Josefina Lavalle, Gloria Contreras, Ana Mérida, entre otras, fueron las actrices de la modificación al modelo de maestro que se tenía hasta entonces pues, como se relata en algunos pasajes del primer capítulo, su relación con la primera institución de danza hizo que su experiencia en la adquisición de la técnica las condujera a replantearse no sólo la ejecución de la misma, sino los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Esta generación aprendió de los fundadores de la danza mexicana y conservó los elementos que consideró apropiados como la integración de técnicas para la estilización y la rigurosidad de la ejecución para la precisión de los movimientos, y esos fueron quizá los principios con los que enseñaron a la siguiente generación: una educación rigurosa y centrada en la técnica del clásico y la danza moderna combinadas con elementos del pensamiento mexicano.

En un tercer momento de esta primera categoría, se plantea que la formalización de la

danza folclórica como una rama autónoma marca una coyuntura de vital importancia, pues es partir de este reconocimiento que los procesos de aprendizaje comienzan a adquirir relevancia en la visión de los docentes, se comienza con la sistematización de los elementos que ayudarán a la incorporación de los códigos corporales propios de la especialidad, así como de las características que deberán tener o no los profesionales en este ámbito. Personalidades como Bertha García, Noemí Marín y Pablo López fueron pilares en la construcción este primer sistema de enseñanza de la danza folclórica que comenzaba a vislumbrar sus primeros frutos; aunque la única información que se encontró de ellos fue la proporcionada por los entrevistados, sin duda son ejes de toda una construcción que hasta la fecha se sigue trabajando.

Los alumnos producto de este tercer momento histórico fueron los generadores de las condiciones de aprendizaje necesarias para la formalización de la técnica específica para la danza folclórica, se encuentran contemplados dentro de la primera generación de entrevistados que y, a su vez, forman un cuarto momento en la manera de aprender la danza que se alteró con el paso de los años, aunque pareciera que se generaron nuevos momentos, los cambios en los modelos no han sido lo suficientemente significativos para considerar otra gran división temporal, más bien se formaron subdivisiones de lapsos cortos en los que se suscitaron ajustes al modelo ideal del docente y de la danza mexicana. A partir de lo anterior se recupera la información obtenida de las entrevistas a las tres generaciones.

### **Primera generación.**

En el caso de la primera generación ocurren una serie de coincidencias cuyas repercusiones tuvieron una incidencia en otras categorías, en un primer momento, las

aproximaciones a la danza folclórica se dieron en la educación primaria a través de actividades realizadas por las instituciones a las que pertenecían.

*“Año con año se realizaban jornadas culturales con la participación de todos los internados, la sede muchas veces nos tocó aquí en México, después en Villahermosa, en fin, cambiaban cada año y pues a mí me gustó, yo entré al internado desde el tercer año de primaria, al cuarto año yo ya estaba en el grupo, entonces bueno desde chico mostré esa afición, ese gusto por la danza.”(Participante 1, 2017)*

*“Cuando estaba en el jardín de niños ya participaba en los eventos que organizaba la maestra. Cuando no salía de domador, salía bailando, siempre. Paso a la primaria, mis padres son profesores, me encanta la danza y todos los festivales yo bailaba el Jarabe tapatío, el Son de la negra, el Tilingo lingo, a mi modo, no sé. Pero siempre participé, toda mi primaria participé.”(Participante 2, 2017)*

Posteriormente, al ingresar a la escuela profesional de danza, ambos participantes ingresan a la carrera de danza clásica, en la cual cursaron un par de ciclos de formación hasta conseguir un cambio a la carrera de danza folclórica.

*“Cuando yo entré me inscribieron en la carrera de bailarín de danza clásica, yo no sabía, yo realmente dije “yo quiero estudiar danza” pero en ese momento todavía no sabía que había danza clásica, danza folclórica y danza contemporánea, danza española, en fin, [...] Y pues bueno, resulta que me inscribo y me dicen “bueno este es tu horario, estas son tus clases” y yo no veía la danza folclórica por ningún lado, era pura danza clásica, pura técnica”(Participante 1, 2017)*

*“Cuando yo ingreso a la Academia de la Danza, me hacen mi examen de admisión, las pinches viejas encopetadas en una mesita, tapadas porque hacía frío, y todos nosotros en shortcito, una playerita y haciendo el examen de admisión. Y se ponen de acuerdo, quien sabe qué se decían, y cuando salías de ahí ya salía la lista, quienes iban a clásico, a contemporáneo y a folclor. Y a*



*mí me mandan a clásico, y yo dije yo no quiero clásico, yo estoy aquí porque quiero danza folclórica no porque quiero danza clásica. Pues no, la maestra Lavalle me dijo no, te vas a clásico.”(Participante 2, 2017)*

De principio a esta nueva generación le fue implantado un modelo de danza que no era afín a sus intereses, lo que evidentemente tuvo repercusiones en su formación académica. Conocer y aprender el cuerpo mediante la adquisición de cierto rigor dancístico tiene impacto en la concepción que se tiene de uno mismo y de lo que debe o no ser alguien dedicado al arte y, a pesar de que se pretenda despegarse de esas representaciones, son ideales que se quedan marcados en el inconsciente individual y que son alimentados por el colectivo, y en ese sentido, este paradigma que los miembros de esta generación adquirieron en su primer acercamiento al aprendizaje formal de la danza representó un elemento importante en construcciones posteriores.

Lo anterior bien puede representar una alteración en los futuros procesos de enseñanza, dada la formación en otra técnica que esta generación tuvo en cierto momento de su carrera, es decir, aquellos procesos de aprendizaje de la danza clásica tuvieron un impacto en sus futuras clases de danza folclórica en diferentes elementos y en diferentes medidas, pero en ambos casos hubo una clara repercusión de este hecho de formación.

Aunado a lo anterior, se agregan las personalidades y los estilos de aquellos que les impartieron clase, pues la presencia de estas figuras sin duda marcó los procesos de enseñanza que los participantes iban a continuar.

*“Pablo López, Noemí Marín, Bertha García, Rocío Saenz, Rayito, que estaba terminando la carrera y la mandaron para maestra. El maestro Pablo López,*

*siempre, y daba unas clases increíbles, siempre llegaba pedo, pero te traía mira, así (chasquea los dedos), movido.”(Participante 1, 2017)*

*“Bertha García, Isabel Melgoza, Pablo López, de danza folclórica ellos, de la maestra Bertha García recuerdo mucho porque realmente ella tenía una técnica muy bonita y más que nada te enseñaba mucho la proyección escénica porque ella fue bailarina de Ballet Folklórico de México, entonces llevaba como eso ¿no? Pablo López, nos gustaba mucho su técnica porque tenía muchísimo conocimiento en la técnica sobre todo en danzas tradicionales y de danza tradicional sacaba muy buena técnica, entonces pues ellos la verdad que sí nos prepararon mucho a mi generación.”(Participante 2, 2017)*

Los maestros anteriormente citados, fueron un pilar para lo que entonces funcionaba como Academia de la Danza Mexicana y, en términos de docencia, se podría decir que fueron ellos los ideales de maestro que en algún momento los participantes llegaron a aspirar, junto con una figura que curiosamente todos los entrevistados recuerdan como un maestro ejemplar. Tal es el caso del maestro Marcelo Torreblanca, del cual la primera generación recuerda:

*“También el maestro Marcelo Torreblanca nos dio algunas clases que después los maestros, ya como maestros retomamos nosotros y que fue los ejercicios de retención. Él trabajaba sobre un círculo, entonces te ponía un ejercicio y después te ponía el segundo, luego el tercero, entonces repetías primero y segundo, te ponía el tercero y luego los tres, y otro y así, entonces eso obviamente él nos decía “esto es para que cuando ustedes aprendan una secuencia de baile su mente ya este acostumbrada a ver qué sigue y no les llegue el momento en que se bloquearon porque se les olvidó lo que sigue”. Entonces, en ese sentido pues practicabas, y había veces en que te ponía solamente con paso natural y desplazamiento lateral, en fin, círculos, vueltas, pero había otros en que te ponía los mismos ejercicios, pero con ciertos pasos ya contruidos, zapateados o desplazamientos con cepillados, en fin.”*  
(Participante 1, 2017)

*“Para mí fue un gran maestro, lo poquito que aprendí o lo mucho que aprendí de él, o sea, creo que lo aproveché. Quizá fui uno de los maestros de la escuela que más convivió con él, porque en el tiempo que yo estuve trabajando en FONADAN, él también estuvo trabajando en FONADAN y él asistía, aunque no era su trabajo ir a ver el grupo de danza, él lo iba a ver, entonces los encontrábamos, los veíamos, los llevábamos” (Participante 2, 2017)*

### **Segunda generación.**

La segunda generación está compuesta por tres participantes, quienes, a pesar de mantener unos años de diferencia en su escolaridad, compartieron procesos de aprendizaje como se puede observar a continuación. En este caso, el primer acercamiento a la danza se encuentra relacionado con la práctica e incitación de la familia por realizar alguna actividad cultural.

*“Yo nací en un ambiente de la música jarocho, y entonces mis hermanos tocaban la música jarocho y yo era el que bailaba, desde chiquito ya me explotaban ahí, entonces más bien nací en la tradición. [...] Yo me enteré de la escuela que había cuando en la entrada a la secundaria, pues aquí estaba la secundaria tecnológica número 52, entonces dijeron “bueno pues por qué no entras ahí, es buena zona y no está mal” y pues vine a ver con uno de mis hermanos, y pues yo ni idea, nada más decían, pues es una tecnológica, nada más que en lugar de llevar taller de electricidad pues llevan danza moderna, danza regional y danza clásica. Entonces dije “ah caray ¿pues qué es eso?” uno desconocía y pues ya cuando vine y observé, pues esa la regional es la que yo hago, la que, desde chiquito, y entonces esa fue la que me gustó, y pues sí si me gustó quedarme en esta escuela.”(Participante 3, 2017)*

*“Desde niña, desde chiquita siempre me gustó bailar. Y había la tradición en la familia de que les gustaba a mi mamá y a mi tía la danza, mis primas las grandes estuvieron en danza. Entonces de ahí estaba muy cercano a la cuestión de querer tomar clases y por medio de ellas conocí la escuela, cuando llegó el momento entré a la escuela. No entré antes porque no se podía que me*

*llevaran en las tardes, como hacen ahora las mamás de que llevan a los hijos en las tardes a la escuela, entonces entré hasta que entré completo a la secundaria.”(Participante 4, 2017)*

*“Primero un interés inducido, desde mi familia, mis hermanas, mi madre, yo soy la más pequeña de las mujeres, entonces pues como ellas estaban en el taller de danza pues ella me llevó a esos talleres, entonces de muy pequeña, pues a pesar de que yo conscientemente no tenía ese interés por la danza, pues era un gusto, era in interés que yo tenía de acuerdo a mis familiares cercanos que estaban en esa actividad, allí se inició.”(Participante 5, 2017)*

Una vez posicionados dentro de la carrera en la Academia de la Danza Mexicana, los participantes mencionan cómo es que fue su desarrollo en los años que duró su trayectoria escolar, pues al vivir un período de cambio en la estructura que perturbó su educación, tuvieron que interactuar con ciertos elementos nuevos en un lapso casi inmediato.

Por otro lado, en términos de la adquisición del conocimiento dancístico, fueron afectados por diferentes situaciones contextuales que les obligaron a transitar entre instituciones de un momento a otro, lo cual representó una alteración de concepciones y de planteamientos epistemológicos de la danza a los que fueron sometidos sin percatarse de ello.

*“A mí se me hizo muy padre porque pues venir de una comunidad a conocer a más gente, pues se me hacía muy padre. Yo tenía compañeros de otros lados, de Celaya, Guanajuato, otros de Apazapan Veracruz, y así tuve varios compañeros y pues buenos, ahora sí que cuando entras todo es muy bonito, te agrada, no fue desagradable.*

*Y esos tres años que yo vivía aquí pues me gustó mucho porque personalmente superé muchísimas cosas y conocí esto de la bailada, no nada*

*más el son jarocho y eso valía como un ciclo de iniciación para cuando acabara uno la secundaria ya podía uno decidir si te seguías con la carrera de danza folclórica o ya te ibas, pero a mí como sí me gustó, pues decidí seguir.”(Participante 3, 2017)*

*“Nos hacían examen de admisión y todo. ¡Padre! Nos la pasábamos ahí todo el día, tomábamos nuestras clases de secundaria y tomábamos todo lo que era de la carrera y lo que era más padre era ver toda la gente que estaba, desde las bailarinas en activo hasta las otras especialidades que estaban también ahí, en la escuela.”(Participante 4, 2017)*

*“Yo tenía un poco de miedo porque pues yo hice el primer año en otra secundaria, en la Secundaria Diurna número 8 y yo tenía miedo porque era entrarle a una carrera con chicos y chicas, era una carrera mixta, y que tenían un nivel ya, yo pensaba que no iba a alcanzar ese nivel técnico porque yo siempre estuve con una maestra de clásico que era muy estricta, entonces era “ay no, no voy a poder con esta carrera” y como era internado entonces, era mi casa y todo eso, pero no, yo me adecué muy bien, digamos el primer semestre ya del segundo año. [...]”*

*Estaba gestándose una nueva enseñanza de la danza folclórica técnicamente, y sobre todo porque la carrera fue de siete años no como ahora que es más corta, entonces desde secundaria hasta después de preparatoria después de un año, todo ese entrenamiento era muy idóneo para la edad y para lo que se fuera viendo de repertorios, aprendí muchas cosas. [...]Tocó en cierta forma una ruptura de sistema, un proyecto educativo como todo sexenio cambia, todo proyecto educativo también debe cambiar entonces la Academia tuvimos nada más, prácticamente era como una secundaria técnica, luego fue bachilleres y al mismo tiempo la Academia de la Danza Mexicana, la ADM se separa y nosotros continuamos con el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza que por cierto era dirigido por un ingeniero en minas [...] creo yo que sí fue bueno, malo en el sentido de esta ruptura, en el que a lo mejor no hubo una continuidad.” (Participante 5, 2017)*

Esta generación aprendió la danza de dos visiones similares pero diferentes, en un

principio los docentes encargados de su enseñanza fueron los mismos que los que enseñaron a la generación anterior, sin embargo, tras el cambio en la estructura académica, los maestros fueron divididos y los responsables de la enseñanza de la danza folclórica fueron Francisco Bravo, Antonio Miranda, Edmundo Juárez y Corazón Sánchez. Estos cuatro pilares que por muchos años se hicieron cargo de lo que ocurría dentro de la institución de danza por excelencia (pues la Escuela Nacional de Danza se encontraba sumergida en un proceso de decadencia por los manejos administrativos que hasta este momento se habían llevado) en métodos y procesos de folclor mexicano lograron establecer acuerdos de academia que permitieron crecer al bagaje de la técnica y la enseñanza de la danza folclórica alimentados también por cursos que cada verano eran llevados a las instalaciones de la escuela y en la que los maestros tenían contacto con otros profesores de diferentes parte de la república lo que permitía incrementar su conocimiento de repertorio y de estrategias para la enseñanza, sin embargo, esta generación de estudiantes fue solamente una generación de tránsito entre un modelo de enseñanza y otro.

*“Mis maestros titulares que fueron, el maestro Pablo López, Susana Avilés, Rosalinda Ortegón, Yolanda Fuentes, ahora sí que fueron de mis primeros maestros y ya posteriormente que estaban haciendo su servicio social, el maestro Edmundo Juárez, el maestro Francisco Bravo, Antonio Miranda, la maestra Corazón Sánchez que llegó después porque ella no estudió aquí, ella viene de Yucatán que pertenecía, y realmente quien la apoyó fue la maestra Yolanda Fuentes que fue con la plaza con la que se quedó la maestra, claro ella tiene sus aciertos porque ella como maestra normalista era más didáctica, como que tenía mejor estructuradas sus clases, bueno ellos fueron maestros míos.”*  
(Participante 3, 2017)

*“Frida también fue mi maestra, en primero fue Esperanza, en segundo Rosalinda, en tercero Pablo, cuarto fue Frida, quinto y sexto Edmundo y Toño fue en séptimo; y Cora nos dio Didáctica.” (Participante 4, 2017)*

*“Tuve buenos maestros, el maestro “Mundo” (Edmundo Juárez) lo tuvimos muchas ocasiones en diferentes grados, la maestra Frida, a la maestra “Cora” (Corazón Sánchez) no la tuve, al maestro Antonio Miranda lo tuvimos. Yo creo que fueron grandes pilares para mí, en ese sentido, como estaban los cursos de verano eran maestros que estaban actualizados porque ellos ya tenían este proceso de interactuar con los informantes maestros que llegaban a los cursos de verano, entonces el repertorio que nos daban era actual, era lo que se estaba construyendo digamos en términos nacionales, estaba el maestro Rubio, también recuerdo que nos daban.” (Participante 5, 2017)*

Por otro lado, los tres participantes que pertenecen a la segunda generación también reconocen al maestro Marcelo Torreblanca como una figura que representa a un esquema a seguir, tanto por su trabajo de investigación como por la manera en la que se acercaba a la enseñanza.

*“Los que nos invitaba pues íbamos, cada ocho días [a las prácticas de campo]. Total, que terminamos ahí, yo creo que la maestra Itzel, Nazul y un servidor, pues creo que fuimos los más constantes los que duramos todo el tiempo porque luego iban muchos o pocos, sí él te citaba a las 6 y tu llegabas 6:01 él ya no estaba, era muy puntual, “yo no voy a estar esperando quien quiere ir y quien no”. Y le entregábamos trabajos porque todo había que apuntar, todo lo que veíamos, hacer un diario de campo, entonces todo apuntábamos. Y como que a todos los compañeros nos enseñó muchísimo y a despejar las dudas. Tú decías “esto que están haciendo, tal...” y él decía “¿a ti te consta que la gente lo hace?” “pues no” “entonces cómo vas a saber cuándo a ti te enseñan bien o lo correcto o lo que tú crees aprender o tienes una base o un fundamento de algo” y pues decíamos que tenía razón, para aprender, hay que salir y entonces fue que comienza uno a salir.” (Participante 3, 2017)*

*“Estuvo un tiempo como nuestro asesor, que se metía a las clases y si estabas viendo un tema, él te lo explicaba, Marcelo Torreblanca. [...] él llegaba y nosotros estábamos zapateando y entonces nos decía como lo hacíamos. Estábamos en una clase o curso de él y nos estaba poniendo la danza y había que ver un personaje Es que se tiene que escoger de acuerdo con lo que se ve, en la fisonomía, etc.” (Participante 4, 2017)*

*“Estaba también el maestro Marcelo Torreblanca, él inició una serie de talleres de investigación, salimos de prácticas de campo y fue muy rico.” (Participante 5, 2017)*

### **Tercera generación.**

El caso de la tercera generación, que se encuentra compuesta por dos participantes, es curioso pues ambos formaron parte de un momento institucional en el que la enseñanza de la danza había alcanzado ya una sistematización mucho más clara, lo que permitió que su formación dancística ocurriera dentro del SNEPD con una metodología más precisa.

*“A partir de una función que fui a ver de Amalia Hernández. Según me cuenta mi mamá, yo escuchaba los “spots” en la radio y le decía que me metiera a la escuela de danza, yo la verdad ni me acuerdo, total que en ese entonces ella fue, preguntó, porque decía que muchas de las niñas que estaban en la escuela las veía pasar por donde ella trabajaba, ella trabajaba en Av. Chapultepec; y veía a las niñas de dos “chonguitos”, vestidas de azul, con pants, entonces en una de esas fue, pero todavía no me tocaba, por la edad. Tiempo después le volví a decir, hasta que un día me llamó y me dijo: “Pues ya estás inscrita, nada más que, ¿qué danza quieres?, danza folclórica, danza clásica ya no puedes, porque ya se te pasó la edad o danza contemporánea”.”(Participante 6, 2017)*

*“Mi familia costeña ella, desde siempre estuve en contacto con la danza, con la música y con la tradición. Entonces yo desde chiquita bailaba y luego un primer acercamiento fue en la primaria que tomaba clases en los talleres vespertinos y desde allí. Bueno, en la familia también son maestros normalistas y en verano*



*pues los llevaban a los cursos como adjuntos, entonces yo creo que desde allí pues seguimos con la tradición de estar en esta línea de la educación.*

*También en la primaria la maestra que nos daba el taller, pues no sé si vio en mí el gusto pero ella me decía que había estudios a nivel profesional, que si quería ella me podía investigar digamos sobre la escuela y vine, en ese entonces se estudiaban siete años: la secundaria, preparatoria, extensión pedagógica y eran siete años, entonces a la edad de once casi doce años ingresé a lo que anteriormente se llamaba Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza, pero me enteré justamente por esta maestra que tuve en la primaria.” (Participante 7, 2017)*

El cambio verdadero de una metodología logró vislumbrarse hasta esta generación pues al realizar su proceso de aprendizaje en un modelo educativo que se había conformado años antes a su ingreso y que ya se encontraba en ejecución, con una visión y una misión unificada y fortalecida, aunque aún en construcción y que encontraba su sustento en un aprendizaje empírico que dictaba las normas y las formas en las que se debía enseñar, es así que aquellos que egresaron del SNEPD fueron resultado de un complejo entramado de ideales, concepciones, modelos, estructuras, formas y prácticas normalizadas que fueron derivando en un sistema que se analiza más adelante.

Por el momento de madurez del proyecto en el que los participantes de la tercera generación se incorporan a los estudios en el SNEPD, relatan cómo es que su proceso formativo fue muy enriquecedor, además de que los maestros que se incorporaron a laborar dentro de la institución fueron formalizando con mayor eficacia los procesos que anteriormente se llevaban a cabo en la Escuela.

*"Pues el primer día presentándote ante Antonio Miranda, sobre todo por la rigidez que él tenía, es una figura, como todos sabemos, muy particular por la exigencia y por la forma en que se dirige en una clase, desde la forma de hablar, de dar las indicaciones y sobre todo la disciplina. En ese entonces no nos dejaban entrar más tarde y se cerraba la puerta a la hora que era, en ese entonces entrábamos a las siete veinte. [...] Pero esa es la primera imagen que uno recuerda con Antonio y siempre en la barra bien colocados para empezar clase." (Participante 6, 2017)*

*"Acababa de pasar la transición de lo que era la Academia de la Danza y pasó a ser el Sistema. [...] Bueno, debo confesar que hice dos intentos para ingresar a la escuela, o sea que yo estaba con la convicción, con la decisión de que, si no estudiaba allí, no iba a estudiar. Entonces cuando ingresé para mí fue algo muy importante porque había mucho, mucho rigor en la clase. [...]*

*Me acuerdo que en mi grupo éramos 27, eran tres primeros años y mucha disciplina. Entonces en primero era de si sí contaba con los elementos para continuar con el rigor de la escuela, entonces sí fue muy placentera la clase, me gustó mucho, pero había mucha intimidación: se callan, se alinean y así era más o menos como se trabajaba en el inicio. [...]*

*Se fue perdiendo el miedo, se cambió como ese miedo como un respeto. Sí los primeros años era, no nada más en la clase de danza sino en otras materias, yo me acuerdo que música era muy aterrador, era prácticamente esconderse para que no nos preguntaran algo ¿no? Fue cambiando ese sentimiento de temor por el respeto y por el compromiso. Ya hacia el tercer año empecé a disfrutarlo más." (Participante 7, 2017)*

Así fue como la configuración que la tercera generación vivenció de la enseñanza de la danza folclórica fue el resultado de un proceso largo de maduración de los personajes que para este momento histórico se habían incorporado a la docencia.

*"Mis maestros fueron, primer año entré con Antonio Miranda, segundo año con el maestro Luis Quebrado, pero desafortunadamente él tuvo un accidente y falleció, se quedó a cargo la maestra Itzel Valle Castañeda, que en ese*

*entonces iba saliendo, era egresada, te estoy hablando que yo ingresé en el 82, luego en tercer año me tocó Francisco Bravo, en cuarto año fue Corazón Sánchez, en quinto año, José Antonio Pérez, en sexto, Francisco Bravo y en séptimo cerré con Antonio Miranda.” (Participante 6, 2017)*

*“Dentro de todos los maestros, voy a nombrar no en el orden, pero me dio clase la maestra Corazón Sánchez, me dio el maestro Edmundo Juárez, Cirilo Fuentes, Francisco Bravo, Antonio Miranda, la maestra Ortegón, que fue la directora, Rosalinda Ortegón y me falta un maestro... vive en San Luis Potosí, ahorita te digo. [...] Antes de seguir con esto quiero decirte que el otro maestro es el maestro Huemantzin, un maestro con una gran trayectoria a nivel técnico. (Participante 7, 2017)*

Finalmente, a esta tercera generación también externa haber conocido y reconocido a la figura de Marcelo Torreblanca como un investigador y maestro de la danza folclórica, a pesar de que fue en un primer momento de su desarrollo personal.

*“En algún momento me acuerdo de que, en primer año, nos dio una clase el maestro Torreblanca, fue uno de los recuerdos lejanos que tengo. No [recuerdo] mucho, y sobre todo que uno esta chiquillo y no pone tanta atención.” (Participante 6, 2017)*

*“De hecho, nos hablaba, nos tiraba allí cuestiones de las Misiones culturales, siempre nos habló mucho de las misiones culturales, y luego nos decía “no, que el cuerpo debe tener un equilibrio” no sé qué..., una alineación y demás, y nos ponía de pie, y se ponía el maestro en un solo pie como diez minutos y nos decía “no, aquí te falta esto”, de repente no nos decía “aprieten esto, ahora, bla bla...” no, primero nos ponía y luego él sí hacía un “no te puedes detener tanto tiempo porque estás mal colocado”, él fue de los grandes maestros que marcaron, digamos, mi estancia en la escuela, que no fue una clase constante, sino de repente lo mandaban como emergente.” (Participante 7, 2017)*

Como se puede observar, a cada generación de participantes le corresponde un momento de madurez de la enseñanza que contribuyó de manera diferente en sus

procesos de aprendizaje de la técnica de la danza folclórica, tanto por los personajes que tuvieron injerencia en sus formaciones como por los medios por los que se acercaron a la danza y la constitución de la institución que los educó.

#### **2.2.2.2 El cambio histórico en la metodología de enseñanza en la educación en danza visto desde el relato de los formadores.**

A lo largo del primer momento histórico, a principios del siglo pasado, la enseñanza de la danza mexicana no fue documentada, pues en este período a lo que se le daba vital importancia era a la producción de la escena, a los grandes espectáculos y a la integración nacional sintetizada en el movimiento de los bailarines, sin importar la manera en la que dichos ejecutantes llegaron a ser grandes. Es un periodo en el que la formación de los maestros se daba en el instante de su retiro, a partir de sus vivencias de aprendizaje y de sus años de experiencia se llegaban a consagrar posteriormente como docentes pues el renombre que habían adquirido como bailarines los alimentaba de estudiantes ávidos de acercarse al mundo de la danza.

Sin embargo, dada la historia de vida de quienes en este momento se acercaron a los procesos de enseñanza de la danza mexicana, se puede plantear que los elementos que su primera formación les dio fueron de los que echaron mano para la transmisión de conocimientos del quehacer de la danza. Un gran grupo de los maestros se enfocaba a la integración de la danza clásica con el repertorio mexicano, esta mezcla dio como resultado producciones que se remontaron una y otra vez, pero además generó una estructura de clase y una metodología de enseñanza que proponía la readaptación de los métodos del ballet a la danza mexicana que se estaba gestando

dentro de los salones de danza.

El otro grupo de maestros misioneros que se acercaron para quedarse a la danza, se había especializado en la Educación Física, lo cual les brindaba una noción del cuerpo y de la enseñanza muy distinta a la de los bailarines, este otro modelo de transmisión de la técnica se fundamentó en la preparación física y atlética de los futuros bailarines que les permitiera desarrollar las habilidades necesarias para la especialización de lo que las danzas rituales requerían, o al menos es lo que se puede inferir. Es curioso observar, además, que este grupo de maestros fueron los que posteriormente defendieron a capa y espada la conservación de los elementos tradicionales de la cultura mexicana y que buscó la separación de la espectacularización de la danza.

En estos términos, la enseñanza de la danza se puede plantear como una combinación de elementos de diferentes disciplinas que se conjugaron para la sistematización de una metodología que brindara las posibilidades a los alumnos de adquirir las habilidades físicas propias para la ejecución de los repertorios previamente aprendidos y recodificados para su escenificación y divulgación.

Para el segundo momento histórico, los procesos en la enseñanza de la danza se desconocen de fuentes directas, sin embargo, por la producción artística que se generó en ese entonces, lo que se puede identificar es que la línea de enseñanza continuó apegada a la danza clásica y, por influencia del modelo que la danza moderna de origen norteamericana impuso en ese entonces, incorporó ciertos rasgos como la soltura del cuerpo y la libertad creativa que aun proyecta vestigios en el espectáculo que hasta la fecha presenta el BFM, en ese sentido, el esquema de clase parece no

haberse modificado significativamente, por el contrario, se fortaleció y encontró una solidificación al confirmarse funcional su aplicación para las producciones que se plantearon en ese entonces.

Los documentos elaborados por la maestra Josefina Lavalle, denotan un replanteamiento de la enseñanza que surgió por su incursión dentro del programa de Colegio de Bachilleres donde se insertó la educación en danza como una materia que apoyara la formación del alumnado, sin embargo, este planteamiento no es reconocido por los docentes entrevistados como un punto medular en su formación dado que su concepción original estaba orientada a un tipo de educación menos intensiva que la que se brindaba dentro de la ADM y por tanto fue visto como un apéndice de lo que ocurría dentro de las instalaciones de la institución, pues la danza profesional por momentos pareciera estar desprendida del resto de los espacios donde también se hace danza con otro rigor y por tanto su aplicación metodológica es exclusiva.

Es así como en el segundo momento histórico de la conformación de la danza el progreso en la enseñanza se constituyó lentamente y con modificaciones poco significativas, al menos en términos de lo que esta investigación arrojó. Por otro lado, fue en este período justamente en que la danza folclórica académica logra independizarse y se establece una línea única para su reproducción como sistema de representación del arte mexicano, bajo el esquema de enseñanza que se había venido trabajando a lo largo de las décadas anteriores.

La separación y la incursión de docentes preparados específicamente en la rama de la danza folclórica, así como su academización, dieron como resultado una concreción de

procesos que coadyuvaron a la estructuración de la metodología básica de la enseñanza de la danza. Se trataba, en este el tercer momento, de una enseñanza primigenia en la que los alumnos no conocían su proceso, en la que los docentes tenían poca definición en los objetivos de la clase y en la que además se manifestaba una carencia en la composición de la estructura de clase funcional y orgánica. Los alumnos resultantes de esta generación expresaron su sentir hacia las clases como algo repetitivo, tedioso y sin mucha estructura, que, si bien los preparaba técnicamente como ejecutantes, no así les proporcionó la diversidad de repertorios que para un profesional es requerido, ni los medios óptimos para la enseñanza de lo que día a día aprendían en clase.

### **Primera generación.**

En esta categoría, la primera generación hace referencia a los contenidos de las clases que tomaban dentro de la Academia de la Danza Mexicana de la siguiente manera:

*“Cuando yo entré a mi primera clase pues resulta que ¡no nos despegaban de la barra! Y era pura técnica, técnica y técnica de danza folclórica. Ya al semestre llegábamos a ver dos bailes, tres bailes cuando mucho ¿por qué? Porque más que otra cosa era la técnica, a la Academia siempre le interesó mucho que sus bailarines salieran con muy buena técnica, entonces esa fue mi impresión ¿y a qué hora bailamos?*

*[...] prácticamente pues nos daban un calentamiento, pero no en círculo como ahora lo hacemos, sino que, en la barra, nos ponían, hacíamos el estiramiento y después hacíamos ejercicios para el calentamiento y posteriormente venía la técnica. Cuando nos empezaron a despegar de la barra es porque empezamos a trabajar en diagonales y posteriormente, pero eso ya fue en los últimos años, hacíamos centro también. Ya en el noveno, octavo, noveno de mi carrera, empezamos a trabajar el calentamiento en círculo, pero prácticamente era eso y*

*ya a partir del sexto grado nos llevó como mucho repertorio.” (Participante 1, 2017)*

*“Muy repetitivas, muy aburridas, muy monótonas, no eran movidas, no eran... te ponían un paso y lo repetías, como que te dabas cuenta de que lo que querían era que se pasara el tiempo. Te digo, era un baile por semestre, tú decías, es que ya me sale, ya me lo sé hasta de cabeza, ya, ya lo sueño, ya no.” (Participante 2, 2017)*

En términos de la estructura de la clase se plantea que los docentes encargados de la materia de folclor dirigían sus esfuerzos al desarrollo de la técnica, con métodos como el calentamiento en la barra y el desarrollo de las secuencias de pies apegado a este recurso, del cual únicamente prescindían para pasar a ejercicios de desplazamiento en diagonales, pero solamente para que lo visto y trabajado en la barra cobrara relación con el traslado para la ejecución de alguna coreografía, así pues, esta estructura es fácilmente relacionable con una clase de danza clásica, en donde por la naturaleza de los movimientos, estas formas son funcionales y necesarias, pero que para la ejecución del folclor mexicano quedan cortas. Los movimientos propios de la rama del folclor no solo son técnicamente diferentes a los de la danza clásica, sino que además provienen de principios ontológicos disímiles, es decir, mientras que por un lado el ballet es a máxima estilización del folclor europeo, la danza mexicana se encuentra aún en la lucha de la construcción de su identidad, pues los principios con los que fue concebida no nos han abandonado y la nueva configuración está comenzando a ejercer presión para que los medios y los modos cambien y se transformen para su readaptación y estilización. Dicho lo anterior, pareciera complicado tratar de mantener una estructura de clase ajena a los ya mencionados principios de la danza.



*“En la barra hacíamos ejercicios de estiramiento para empezar la clase, después pasábamos, por ejemplo, trabajábamos mucho obviamente lo que son pies, trabajábamos punteos, taconeos, combinaciones, cruzados al frente, laterales, cruzados atrás, cepilleos, escobilleos, [...] Entonces era toda esa parte y los zapateados, zapateado de tres... ya muchas veces cuando era complicado estar agarrado de la barra entonces nos ponían espalda a la barra pero en sitio nada más y empezábamos a trabajar ya con un poquito de torso para ver actitudes, o las mujeres empezaban, había mucho trabajo de faldeo en la barra, entonces nos colocaban en una barra a los varones o en otra barra o dos barras a las mujeres, que había más, y empezaban a trabajar, y nosotros también trabajábamos con el brazo, también trabajábamos movimiento de la falda, y en algunas clases también nos prestaron falda para conocer y sentir el peso de la falda y la parte que tienes que practicar para que no te limites con la falda.*

*[Y en las diagonales] Ya los pasos, ya era todo el repertorio de pasos que ibas a utilizar en tus bailes que si era... bueno, ejercicios de equilibrio por ejemplo con botella, o hacías diagonales de pareja, hacías cruces: por ejemplo, si trabajabas repertorio de Jalisco los desplazamientos los hacías con cambio de pareja, o sea con cambio de lugar con la pareja pero avanzando, entonces hacías algo aquí y luego acá (indica movimiento de lugar) entonces hacías el cambio sin detenerte, seguías. Te ponían el ejercicio de 32 tiempos o 16 tiempos y ya hacías eso e ibas avanzando, ibas avanzado, o solos también, o con equilibrio, en fin, ese tipo de cosas.” (Participante 1, 2017)*

*“Seguíamos con la misma enseñanza, quizás el calentamiento que dábamos utilizaba muchos los términos de danza clásica, para decir flexión decíamos “vamos a hacer demi plié, tendú, relevé” o sea cosas muy elementales que utilizábamos de la danza clásica.*

*[...] Mira, yo creo que no había una estructura de la enseñanza, no había. Que yo recuerde que haya habido una secuencia para poder llegar a este baile, no.*

*Sí te daban un calentamiento, pero te repito, otra vez vamos a lo de clásico. El calentamiento era más hacia danza clásica que hacia danza folclórica.*

Acerca de la metodología específica que cada maestro empleaba en sus clases, los participantes refieren que, si bien cada uno mantenía su personalidad docente, también compartían muchos rasgos de la enseñanza que bien pudieron ser heredados a ellos y retransmitidos en las futuras generaciones, sobre todo si fueron considerados como maestros modelos, o si en algún momento consideraron que la manera en la que ellos aprendieron la técnica es una manera correcta de hacerlo.

*“La primera maestra que fue Carmen Muñoz, ella era como muy observadora, muy meticulosa en su enseñanza, le gustaba ir lento pero no avanzaba hasta que no viera que todo el grupo hubiera asimilado el conocimiento, y nos gustaba porque tenía mucha paciencia, de ahí yo empecé a tomar clases con la maestra Isabel Melgoza, ella pues muy joven, pues recién egresada de la Academia prácticamente, pues sí traía mucha técnica de la maestra Ema Duarte, la maestra Ema Duarte todavía daba clases ahí en la ADM, solo que daba ya en los últimos grados, entonces su forma de trabajar era darnos la técnica en la barra pero ya nos empezaba a trabajar diagonales y luego ya venía el montaje de repertorio. De ahí nos toca Bertha García, fue un cambio por completo porque Bertha García tenía una clase mucho más dinámica, nos trabajaba el desglose de pasos, aparte del calentamiento que hacía en la barra y la técnica, empezaba con el desglose de pasos, con muy buena técnica y siempre nos exigía proyección, presencia, entonces ahí pues nos gustaba mucho porque avanzábamos en el aprendizaje del repertorio, trabajábamos la presencia escénica y por otro lado pues ya teníamos prácticas escénicas con más repertorio, en fin, todo eso. Y ya los dos últimos grados que fue octavo y noveno nos tocó Pablo López, que Pablo López pues sí prácticamente nos trabajó mucho danzas tradicionales, él tenía una técnica para danza de Concheros muy buena y al parejo con nosotros, él no estaba nada más observando, el trabajando con nosotros y muy dinámica la clase y realmente con mucha fuerza, obviamente como varón con mucha fuerza, con mucha precisión, en fin, desde que entrábamos a la clase era no parar hasta el relajamiento y ya.”(Participante 1, 2017)*

*“Mira, el maestro Pablo López fue muy dado a imitación, él ponía la música y se ponía a bailar. Entonces todos atrás de él siguiéndolo. No te explicaba un paso, no te daba nada, él se ponía a bailar y tú lo tenías que seguir. Entonces te aprendías el repertorio a base de errores y aciertos y sobre la marcha, pero era divertido. En ese momento decías “es que no hay otra” no hay más. Y había por ejemplo la maestra Mimí Marín, te daba los términos de danza clásica, que fue lo que nosotros después utilizábamos, y nosotros llegábamos a utilizar el demi-plié.”(Participante 2, 2017)*

Las diferentes formas en las que esta primera generación aprendió la danza folclórica tuvieron relación directa con sus prácticas docentes, y es que a pesar de que, efectivamente, ellos consideraron que esa metodología de enseñanza era la correcta en un principio, con el paso de los años y con la experiencia, convirtieron su pensamiento en una crítica hacia sus métodos, lo que los permitió comenzar a modificar sus estructuras de clase.

Los docentes refieren que, al no poseer elementos didácticos que les permitieran desarrollar sus clases, las herramientas con las que fueron formados se convirtieron en las únicas con las que contaron para la transmisión de conocimientos, es decir, el modelo que anteriormente se había implantado se copió fielmente al menos por cierto período de tiempo, e incluso se menciona que se llegó a hacer uso de la imitación directa en la que el docente se plantaba al frente del salón y pedía a los alumnos que imitaran sus movimientos.

*“Te digo, yo cuando empecé a dar clases empecé por imitar, porque me imitaran, yo hacía el paso y quería que así lo hicieran, utilicé mucho la terminología de clásico, entonces fue como un proceso que se fue dando y como yo quedé odiando clásico, dije no quiero volver a saber nada de la terminología clásica, nosotros tendríamos que tener una terminología, y si tú te das cuenta en el Manual esta toda*

*la terminología de danza clásica traducida al folclor de México.”(Participante 2, 2017)<sup>6</sup>*

## **Segunda generación**

Este modelo de clase no fue duradero ni permanente, pues gracias a la reflexión y a la práctica de los docentes se modificó de tal manera que se establecieron nuevas formas y nuevos procesos que, muy lentamente, se fueron replicando de generación en generación. Desde el uso de términos específicos y propios desarrollados para el folclor, hasta la incorporación de elementos para la enseñanza nunca vistos como el trabajo en círculo (en donde se sintetiza lo que antes se trabajaba en la barra y el desplazamiento que la especialidad mexicana requiere), la relajación muscular o la creación de secuencias de movimiento que permitieran la diversidad creativa (pues anteriormente lo que los maestros imponían como secuencias para un baile debían ser respetadas religiosamente). En este cuarto momento histórico es donde probablemente se produjo el cambio más significativo para llegar a lo que conocemos hoy como clase pues la permanencia y la movilidad ideológica que se propició fueron piezas clave para que la transformación del ideal del docente que anteriormente parecía ser el transmisor de conocimientos se convirtiera en sensibilizador de almas.

*“Cuando yo empecé a tomar la clase pues no eran los bailes, mi impacto fue que se daba pura técnica, que te exigían determinada colocación, que tenías que tomar técnica, de todos los ejercicios que te ponían, corporales y lo que era hacer pasos y uno dice “híjole de qué tratará eso” entonces mi impacto era más un desconcierto de ¿para qué esto? Para qué servía. Entonces ya con el tiempo fui entendiendo, con una plática, porque mi maestra en ese entonces fue la maestra Yolanda Fuentes que no se enseñaban bailes, sino pura técnica y uno*

---

<sup>6</sup> El participante 2 es autor de un Manual especializado en la terminología y la técnica de la danza folclórica.

*quería ya bailar y decían no, no, hasta que estés preparado ahorita todavía no puedes bailar, entonces te ibas conformando, entre que te desilusionas y no. Hasta que vas tomando un poco de “pues me tengo que preparar, las partes de cuerpo ¿qué hago?” Entonces como que vas tomando conciencia.*

*[...]Era una técnica que aquí siempre se dio, yo me asomaba a ver las clases de danza clásica por ejemplo, y se manejaba aquí como la ADM como lo mismo, trabajabas en la barra, salías a las diagonales, te soltabas del cordón umbilical de lo que significaba la barra, y ya ahí tenías que tener toda la colocación que te enseñaban en la barra e ir conociendo un poco y saber tu alineación, entonces yo eso lo recuerdo muy bien, que todo un año fue pura técnica.” (Participante 3, 2017)*

*“Fíjate que nos daba la maestra Esperanza, y nos daba pura técnica. En el año vimos dos bailes, cuando mucho tres. La costilla, algo como de Oaxaca y no sé qué más. Y eso la costilla, porque una muchacha hizo su examen profesional con nosotros y presentó la costilla. Pero aparte todo el trabajo era técnica, no se veía tanto repertorio, fue hasta ya en segundo que empiezas a ver más repertorio, entonces la clase era muy estricta, muy lenta y basada nada más en la técnica.*

*[...] Y como ahí el proyecto de la Academia tenía mucho que tenía que estar la base del clásico, yo siento que los maestros de folclor tendían mucho a basarse en eso y hacerlo todo como si quisieran apoyarse de la danza clásica. Nosotros llevábamos ballet los primeros años.” (Participante 4, 2017)*

*“No recuerdo que relajáramos, es un elemento que no, incluso sí entrábamos a un calentamiento, pero no como yo estoy prensando un calentamiento hoy en día de estiramientos, sino prácticamente era entrar a la técnica, en círculo o en barras, era de barras, recuerdo anteriormente de entrar, y hoy estamos hablando de otra dinámica de técnicas, puede ser en piso, combinaciones de técnicas o inclusive de danzas que te ayuden a tener un calentamiento idóneo para entrar ya a una técnica específica.” (Participante 5, 2017)*

Como se puede observar, los participantes de la segunda generación reconocen que la metodología de las clases que tomaban estaba aún muy direccionada por las características propias de la danza clásica, y no por una estructura propia de la danza folclórica, además, el contenido era casi exclusivo de la técnica tanto general como específica, y pocas veces se abordaba el repertorio, por otro lado había elementos que no se consideraban de la manera en la que se hace ahora, como es el caso de los calentamientos y la parte de la relajación. A continuación, se presentan algunos comentarios referentes a la estructura de algunas de las clases más significativas y pueden dar luz acerca de algunos procesos de enseñanza específicos.

*“Pues casi siempre puntaba de la preparación corporal que se llamaba calentamiento en ese entonces, de esa técnica que a lo mejor poca o mucha pero te desglosaban las cosas para que tú tuvieras esa facilidad, y luego ya te explicaban los pasos lentos, que podía ser entre desglose o no, o ya te montaban el paso y le macheteabas a la práctica, ahora sí que la práctica hace al maestro, entonces duro y dale hasta que te salieran los pasos y ya te daban un orden, porque antes se trabajaban por orden: paso 1, paso 2, paso 3 y cuidado y revolvieras el 3 con el 2 porque había un orden y como se lo aprendían y si hacías uno mal pues ya estabas mal.”* (Participante 3, 2017)

*“Todo lo que es el trabajo en la parte de pies. Se trabajaba mucho el trabajo de faldeo en la barra y era el mismo tipo de ejercicios. [Por niveles], con flexiones, elevación, coordinación.”*(Participante 4, 2017)

*“Yo creo que la técnica, de alguna manera la técnica nos ayudó a tener como que mayor habilidad, o el medio por el que llegar a los diferentes repertorios, yo creo, que nos fueran dando. También como te digo, ellos manejaban mucho la cuestión de los informantes, entonces ellos aprendían las formas de enseñanza de los informantes y eso nos lo remitían a nosotros que eso es bueno, te enriquece, no era meramente académico la situación, sino era entrar también en esta parte empírica que era lo que era más rica, y el hecho de no*

*bailábamos ahí lo que ahora de hombre y mujer, bueno, siempre nos tocó en la generación que yo estuve más mujeres que hombres pero bailábamos de hombres y mujeres, y eso también, la diversidad de los movimientos te ayudaba.”(Participante 5, 2017)*

En términos de estructura de clase, como menciona el Participante 3, todo parece indicar que estaban pensadas para que el alumno memorizara una serie de secuencias que debía ejecutar ayudado de la técnica que clase con clase se practicaba y pocas veces se le daba oportunidad de crear o de establecer alguna propuesta a partir de su creatividad, a pesar de los diferentes estilos de enseñanza que cada maestro manejaba, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos.

*“Cada uno pienso que tiene su propio estilo y forma de enseñar, pero también hay muchas coincidencias, por ejemplo, ya sabías que de antemano la conciencia que a mí me dejaron, pues es que había que preparar el cuerpo para realizar alguna actividad, eso que ni que, cada quien sus propios ejercicios, cada quien hacía los suyos. Unos menos otros más hasta que se fue completando, había unos maestros que lo hacías más completo en trabajar cada segmento corporal hasta que se iba vislumbrando hacia qué querías, qué ibas a trabajar para que eso fuera empleado en el tipo de ejercicio que hicieras y lo bueno fue que aquí como escuela se contó siempre con piano, con acompañante de piano, eso fue muy bueno, aunque también el tamboril pandero que se usaba antes pues también te daba tiempos rítmicos que deberías de llevar, ahora sí que fue como a puro trancazo.” (Participante 3, 2017)*

*“En segundo año nos dio Rosalinda Ortegón que venía de Monterrey y fue subdirectora, ella nos dio clases muy padres. Luego tuvimos un maestro que era bailaror, muy bueno nada más que como le gustaba tomar, era muy irregular, entonces solo duró ese año. Tuvimos a Edmundo, tuve a Cora en teóricas y tuve a “Toño”, eran muy buenas las clases.*

*[...] Con Pablo era diferente, era muy aventado, él se manejaba diferente en las clases, con Esperanza pura técnica, entonces no se notaba diferencia; pero los demás, más o menos se veía la estructura, más o menos igual. Edmundo y Toño tenían muy marcada la forma de hacer la clase. [Calentamiento], una parte técnica y lo del repertorio. Yo siento que se hacía mucha técnica específica, sí se trabajaba bastante para llegar al repertorio.*

*[...] de alguna manera si se estaba siempre viendo que se hiciera fácil llegar al repertorio. ¿Sabes que si era notorio?, que era muy parecida a la forma de los ejercicios; el caminar, los pasos, las carretillas, todo eso era muy parecido el uno con el otro. No se notaba, que dijeras: ¡no, no se parece tanto! Ya se empezaba a notar porque te tocaban repertorios distintos. Pero había una parte en la se veía como que todos tenían una manera de ejercer muy parecida. No había diferencias... Frida tendía a enfocarse mucho, relacionar todo de una manera general, siempre te estaba platicando de dónde venían las chilenas y de todas las tendencias de fuera, siempre tendía mucho a relacionar. Otros maestros te daban más elementos, Edmundo manejaba muchísima información, igual que Toño.”(Participante 4, 2017)*

*“De acuerdo a su personalidad de cada uno, por ejemplo Edmundo no era tan exigente en cuanto a la técnica como Antonio Miranda, sin embargo él se integraba mucho al grupo, en nuestra generación en las prácticas escénicas él se integraba con nosotros, entonces era una manera de involucrarse de alguna manera, inclusive me tocó bailar varias ocasiones con el maestro por falta de hombres, y la de Antonio Miranda sí era más enfocada a la técnica, más a la línea, a la línea corporal, a que fuera más detallado. La maestra Frida también era muy minuciosa sus clases en cuanto a técnica, como primero era ver una parte técnica luego de repertorio y prácticamente esa era la clase, calentamiento técnica y repertorio, así yo recuerdo que así lo llevaban a cabo los maestros.” (Participante 5, 2017)*

### **Tercera generación.**

La última generación, al ser ya partícipe de los inicios de las reflexiones docentes de la primera generación, comienzan a reportar un cambio en los diferentes elementos de



esta categoría en particular. La readaptación de contenidos, formas y métodos habla de la reflexión que los docentes hacen de su propia práctica y de la manera en la que las concepciones del alumno, el propio docente, la danza y la clase modelo se modifican y reconfiguran para su crecimiento y progreso continuo afectadas directamente por el contexto donde se encuentran pues las exigencias que la sociedad implanta sobre los profesionales dedicados a la danza hace que la mejora y la espectacularización se vuelvan indispensables y necesarios.

Al referirse a los contenidos de las clases uno de los participantes comenta:

*“De “sígueme” los maestros mostraban y nosotros teníamos que seguir, casi todo el tiempo, al menos la primera parte que fueron los primeros tres, cuatro años los maestros mostraban, se paraban en frente del espejo o dentro del círculo, según fuera la dinámica, pero nosotros seguíamos lo que nos mostraban. Sí iban diciendo “caminamos” o “flexionamos” pero ellos lo iban haciendo. No había una terminología bien trabajada, lo íbamos viendo y pues cada maestro tenía sus propias palabras, pero en realidad la clase se desarrollaba así, mostraban y hacían con nosotros.” (Participante 7, 2017)*

Si bien para este momento aún no se comenzaba con una terminología concreta, ya se reporta un cambio, por ejemplo, al mencionar el trabajo en círculos que parece que es uno de los elementos más nuevos en términos de enseñanza de la danza folclórica. En cuando a la estructura de las clases los participantes comentan lo siguiente:

*“Las clases, generalmente estaban estructuradas de la misma manera. Era el calentamiento, sobre todo en los primeros años, más con Antonio Miranda era una técnica de faldeo, de cajón, después la parte del repertorio y el repaso. Creo que en la parte del calentamiento que si bien, se iba segmentando por la parte del cuerpo, ya sea de arriba abajo o de abajo hacia arriba, siempre iba*

*también implícita la parte de la técnica, lo que ahorita llamamos en la escuela “la técnica general”, pero ahí era técnica.” (Participante 6, 2017)*

*“Empezábamos por un calentamiento básico, un calentamiento general, perdón, y luego sí entrábamos con elementos básicos sin saber en ese momento. Lo que pasaba era que no hacíamos reflexión en lo que hacíamos, sino que lo hacíamos por hacer, no había un trabajo consciente sino era pura imitación. Sí se trabaja en base a los repertorios, si había un trabajo específico. Cuando se trabajaba Danza de la Pluma, había un calentamiento con palancas en cuanto a las rodillas, pero no era un trabajo consciente, sino volvemos a lo mismo, seguíamos las indicaciones. Pese a que la carrera era para formar docentes, en un inicio pues era así, solamente hasta la materia de didáctica se hacía énfasis en cuál era la importancia.*

*[...]Nunca empezamos por un repertorio, siempre empezamos por un calentamiento, siempre empezábamos por el desglose, siempre empezamos por cuestiones muy elementales hasta construir ya lo general. Vuelvo a lo mismo, pese a que los imitábamos y los seguíamos en la dinámica de la clase, sí había una lógica de ir creciendo en cuanto a la estructura.*

*Calentamiento, hacíamos dependiendo del repertorio hacíamos el calentamiento, en ocasiones hacíamos un acondicionamiento físico que estaba dirigido a, y veíamos un poco de técnica y luego ya nos íbamos al repertorio.”(Participante 7, 2017)*

Como parte del desarrollo de la metodología de enseñanza de la danza folclórica, para este momento histórico, los participantes comienzan a reportar la integración de una parte de la clase que anteriormente era muy limitada, como es el repertorio y quizá se podría pensar que la estructura del calentamiento comenzaba a tomar una forma mucho más definida para el gremio de la especialidad pues se abordaba un trabajo más colegiado como maestros de danza, tal como se puede observar en los siguientes fragmentos de entrevista.

*“Sí, por ejemplo, el maestro Cirilo trabajaba mucho en la barra, el maestro Cirilo fue un oaxaqueño del Istmo, sí también con mucha disciplina, pero sí variaba. Él trabajaba mucho la técnica en la barra, el maestro Miranda, él nos trabajaba mucho en círculos, el trabajo era más sobre el círculo y pues sí, las indicaciones variaban, pero sí podría hacer esas dos referencias en cuanto a que unos ocupaba más la técnica en fijo y otros en movimiento.”(Participante 7, 2017)*

*“En cierta forma. Ya era de acuerdo con la dosificación de cada maestro. Creo yo que el que tenía un poco más dividido esa parte era José Antonio Pérez, pero generalmente como se trabajaba en colegio, entre ellos se ponían de acuerdo precisamente en cómo iba a ser la estructura de la clase y los repertorios que iban a retomar para cada grado, entonces, creo yo que no había mucha diversidad, cada quién tenía su estilo, pero sí era la misma temática.”  
(Participante 6, 2017)*

En esta categoría en particular es observable, a partir de los fragmentos seleccionados, el cambio de los procesos de enseñanza que se dio mediante la reflexión de la labor docente de una de las generaciones de maestros, quienes contaron con un modelo de en común, y que a partir de la experiencia adquirida a lo largo de los años fueron modificando sus contenidos, métodos y técnicas para la enseñanza de la danza folclórica.

### **2.2.2.3 Los elementos del modelo de enseñanza de la danza folclórica actual.**

El reconocimiento del pasado como parte de las acciones del presente es la clave para entender la esencia de lo que somos y lo que hacemos, en este sentido, el análisis y la revisión de los diferentes momentos históricos identificados en este trabajo permite generar una caracterización de los elementos actuales de la danza folclórica dentro de dos de las más importantes instituciones de enseñanza del folclor mexicano en el país.

La ahora Escuela Nacional de Danza Folklórica es el resultado de procesos políticos y proyectos culturales que han dejado huella en sus pasillos. El resquicio de lo que fue el Sistema se percibe presente en los docentes que aún se encuentran formando a los futuros especialistas en esta rama de la danza, los procesos de enseñanza que se han autoreconocido como perfectibles y moldeables a lo largo del tiempo son todavía motivo de discusión y de debate. En esta institución en particular, los pilares de la educación anteriormente mencionados fueron los encargados de establecer el modelo de maestro, de clase y de alumno que permanece: los maestros deben ser comprometidos y apegados a la ética no escrita de la danza folclórica, honrar la tradición, apegarse a la naturaleza y al origen del movimiento como expresión de respeto de los elementos culturales ajenos a quienes la interpretan y, sobre todo, relacionarse con los alumnos de manera íntegra y con el profesionalismo que exige la responsabilidad de ser depositario de aspiraciones de aquellos que se les acercan con la esperanza de formarse en su campo de conocimiento.

En la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello el proceso fue significativamente diferente, por un lado, el momento de la reivindicación de la escuela surgida en la década de los 80 fue clave para la conformación de lo que hoy representa esta institución. Los docentes que arribaron para incrementar y especializar la planta en el área de folclor fueron formados en el SNEPD, lo que les proporcionó una visión característica y estructurada de la danza pues al no tener más referente que su propia formación, decidieron continuar con la misma metodología de enseñanza con la que habían aprendido. El caso de esta escuela es curioso pues a pesar de no mantener una comunicación constante con la ENDF, se apropiaron de los mismos elementos para la

estructuración de las clases, ya que han reconocido su propia formación como ideal y se han apegado a lo que aprendieron y cómo lo aprendieron a pesar de implementar sus propias personalidades a la manera en la que se han desarrollado profesionalmente. El intercambio y el compartir experiencias ha significado para ambas instituciones una homologación de métodos interesantes que ha construido una base para la enseñanza que difícilmente se modificará.

### **Primera generación.**

Los elementos de la danza folclórica actual se pueden advertir por ciertos indicadores como los contenidos que en las últimas fechas fueron utilizados por los docentes. En el caso de la Primera generación, estos contenidos son muy claros sobre todo en los siguientes fragmentos.

*“Yo sigo trabajando y seguía trabajando hasta mis últimas clases la técnica en la barra, sobre todo en el faldeo y en el trabajo de las partes del pie, te digo que si era punteo, que si era picado, que si era taconeo, que si era planta, todo... pero trabajando las diferentes direcciones, o sea cruzado adelante, o adelante, cruzado adelante, posición inicial, atrás, cruzado atrás, haciendo combinaciones de todos esos ejercicios que se pueden hacer con el pie, entonces esa parte yo también la trabajé mucho, la técnica del faldeo igual en la barra me gustaba mucho y ya posteriormente entonces entraba a diagonales y a centro, pero ya en diagonales y centro era para ir un poco más fijándome en la actitud, en la postura, en la actitud, en esa parte y ver si no tenían dificultad si era, por ejemplo, con equilibrio en la cabeza, si no tenían dificultad para avanzar, retroceder, les ponía en todas direcciones, con falda, en fin, había ejercicios que hasta con la charola los hacía que hicieran cuclillas, luego que se hincaran, luego que se sentaran en el piso y luego que se fueran levantando, o sea todo eso yo lo hice, tengo incluso una técnica para equilibrio sobre círculo, entonces pues eso era lo que yo recuerdo un poquito más.*”

*[...] La técnica es indispensable, indispensable, tú no te puedes poner como maestro y decir “a ver, síganme por favor”, te pones de espalda al grupo y empiezas a trabajar el paso directamente, no, eso no puede, no debe ser. Tienes que trabajar tu técnica, primero tu técnica general, luego tu técnica específica ¿para qué? Para que el alumno tenga las herramientas y pueda después resolver cualquier problema de ejecución, eso es muy muy importante y como te repito, ya el montaje de un baile, el montaje de la secuencia esa es la parte como más estimulante para el alumno y cuando tú terminas de montar tu baile esa es la cereza del pastel, ya ahí ya entonces ya vas a poner hincapié en actitudes, por ejemplo, en carácter del baile, si ya es místico, que si es festivo, no sé... entonces ya cuando tú ya montas tu baile entonces ya empiezas a jugar con estos otros aspectos, entonces yo creo que no debe perderse de vista.” (Participante 1, 2017)*

*“Yo creo que he tenido la escuela y he tenido muchos elementos de lo que es la danza tradicional mexicana, de los grupos de danza, yo he conservado muchas cosas de esos grupos, no nada más para poner una pascola la técnica de pascola te sirve para eso, no, te sirve hasta para Tabasco, o sea, cuando tú analizas las técnicas que vas trabajando específicas de un repertorio, dices “con estoy trabajando este repertorio”, porque tienen muchos elementos en común, entonces para mí mi escuela es la danza tradicional mexicana, hasta corporal.” (Participante 2, 2017)*

Lo anterior habla de cómo es que los procesos de enseñanza se modifican a partir de la experiencia, sin perder la conciencia de que existe una base para el aprendizaje, pero la metodología no está predeterminada ni es fija, puede ser dictada por cada docente y alimentada por muchos factores externos. En términos de estructura de clase, esta primera generación reconoce seguir un esquema más o menos como el siguiente:

*“La clase o la práctica se da primero el calentamiento, y el calentamiento lo dividimos en dos, primero estiramiento ¿por qué? Yo digo, si ustedes se levantan y qué hacen, tienen sus músculos en reposo y despiertan y ¿qué hacen?” “no pues nos estiramos” “Pues es lo mismo, vamos a poner nuestros*

*músculos en acción, entonces nos estiramos y después nos ponemos a calentar” En esa secuencia yo trabajaba el calentamiento, después ya me iba a la técnica general dependiendo del grado o a la técnica específica, luego ya si ya tenía algún momento para ya poder montar algo ya empezaba yo a hacer el montaje del baile, si había repertorio había que recordarlo, entonces hacíamos un tiempo para recordar repertorio, o sea retroalimentación, y al final una relajación, esa es mi estructura de clase.*

*[...] El repertorio yo digo que siempre fue un complemento, un complemento a toda la preparación técnica que se les dio, es como yo la culminación, como la cereza del pastel, pero prácticamente hay que empezar, muchas veces si tú no sabes dar la técnica se hace tediosa, monótona, pero si tú les trabajas la técnica de una manera atractiva, obviamente haces tu plan de clase y vas dosificando para que no los tengas hora y media o dos horas con pura técnica, entonces siento que los alumnos pueden captar, esperar el nuevo conocimiento y la técnica no se les va a hacer pesada.” (Participante 1, 2017)*

*“Mi clase sería muy dinámica, mucho muy dinámica. No bailarían nada, yo ahora no bailo nada, aunque sean principiantes yo no bailo nada. Todo lo hago verbal, todo lo hago verbal y yo te puedo asegurar que en menos de una semana yo ya monté un baile, en menos. Muy dinámica, yo siento que mi clase es muy dinámica, muy movida. No hago que el alumno se pierda, al contrario, lo tengo muy motivado dentro de lo que estoy trabajando, no se hace aburrida mi clase, no se hace monótona, a mí el tiempo se me va rápido, cuando quiero ver “¡chin! Se acabó el tiempo no terminamos, nos vemos mañana” y todos “ay maestro, seguimos” “no, hay otra clase” entonces yo siento que así son mis clases.*

*[...]Debes empezar por tu calentamiento, depende de lo que vas a trabajar ¿qué es lo que vas a calentar? Vas a calentar a veces hasta la cabeza, entonces tienes que ver lo que vas a calentar, tiene que tener un repaso de la técnica general, y llegar a la técnica específica del repertorio que vas a trabajar.” (Participante 2, 2017)*

En este primer momento podemos comenzar a reconocer cómo es que los docentes identifican un esquema de clase en el que se han venido desarrollando y que ellos han

formulado a partir de la experiencia, a partir de la práctica y el ensayo de sus actividades como docentes, a la cual le han hecho modificaciones con el transcurso del tiempo, pero que igualmente y desde hace mucho tiempo se han apegado para la aplicación de sus clases. Como punto último de análisis de esta generación en esta categoría, observaremos algunos de los puntos que los Participantes dicen, es necesario mantener o modificar para preservar la disciplina original de la danza folclórica.

*“Es importante que retomemos, más que cambiar, lo que hacíamos nosotros, porque a nosotros nos dio resultado, nos dio muy buenos resultados, el cómo estructurar tu clase, como planear tu clase, la forma de trabajar, a lo mejor tú debes tener una buena base sobre tu técnica, pero no quiere decir que la des igual que el otro maestro ¿no? O sea, yo creo que hay que retomar la técnica de la danza folclórica y pues bueno, hablar con los alumnos, hablarles de lo que están trabajando, del repertorio que están trabajando, es muy importante, la inducción es muy importante para que el alumno se motive, al inicio de un montaje de repertorio hay que hablarles sobre qué es lo que vamos a ver y por qué, dónde se da, quiénes bailan , en fin, todo es tipo de cosas, y el alumno lo va a entender y lo va a asimilar de mejor manera, yo creo que es importante eso, dar una clase dinámica, preparar las clases porque muchas veces porque ya no me dio tiempo “¡bueno pues ya voy a dar mi clase a ver qué sale!”, y con tan buena suerte que me sale una clase bonita, pero no hay que confiarse, siempre hay que planear su clase, siempre, y no perder la estructura de la clase, yo creo que eso es importante.*

*[...] Nunca terminas de aprender, tienes en cada clase descubres algo, descubres que puedes trabajar la técnica con otros ejercicios, es infinito el número de ejercicios que tú puedes crear para dar tu técnica, entonces en cierto momento dices “ay pues este ejercicio me quedó bonito y resultó”, y al rato dices a ver, ahora vamos a hacer esto, pero siempre dirigido al objetivo, entonces clase con clase pues tú empiezas a trabajar de otra manera e influye*



*mucho también los cursos que te están dando también para la actualización, para darte nuevos conocimientos y eso influye mucho.” (Participante 1, 2017)*

*“El alumno tiene que pensar, el alumno tiene que escuchar, el alumno tiene que reaccionar a las palabras para que él haga el movimiento, porque es muy fácil imitar, es lo más sencillo en la danza folclórica, la enseñanza por la imitación es lo más sencillo que puede haber, no te va a costar trabajo y no te va a costar trabajo pensar tú como maestro. Pero si tú como maestro te aprendes los treinta y tantos términos, los manejas a la perfección, los sabes unir, hacer secuencias, estas del otro lado, a mí en este momento me dices “maestro necesito que me dé una clase de técnica general de la danza folclórica” y yo te la doy, no necesito estar haciendo circo, maroma y teatro para saber qué tengo que hacer, no. Te la doy, en este momento te la doy. Oiga maestro, pero no preparó su clase, no porque ya lo tengo todo muy claro, ya sé qué quiero.” (Participante 2, 2017)*

En este punto, la Primera generación busca defender el trabajo que ellos realizaron a lo largo de su carrera y que han comprobado que funciona para un verdadero aprendizaje significativo de la danza folclórica, sin embargo, se puede observar una discrepancia muy clara en ambos fragmentos, mientras que el Participante 1 habla de planear una clase y llegar con el grupo con una estructuración previa y clara, el Participante 2 refiere que bien podría dar una clase sin necesidad de pensarla previamente, pues domina los elementos de la clase de danza folclórica a la perfección. En ese sentido, se puede pensar que, aunque en muchos puntos coincidan, ambos participantes tienen visiones, personalidades y estilos de clase diferentes.

### **Segunda generación**

En esta categoría la Segunda generación representa una transición muy peculiar entre las modificaciones que la Primera realizó y la innovación que la Tercera comienza a manejar. En primera instancia, en términos de contenido de clase comentan:

*“Lo vives tanto tiempo, lo practicas tanto que ya por inercia lo vas adjudicando a tu conocimiento de la clase, entonces a mi realmente llegas también a concretar ¿cuáles son los ejercicios que te funcionan para esto y para lo otro? Entonces ya no te pierdes tanto y me refiero a lo musical, que utilices hacia dónde va dirigido lo que vas a enseñar, qué música porque se pierde mucho. [...] Desde que empiezas a hacer la preparación corporal, ya vas metiendo ritmo, como que ya vas agarrando cosas [...] te vas como que volviendo hábil.*

*[...] Vas desechando lo que realmente hacías como paja, que yo le llamo a hacer ejercicios sin ton ni son, que no te van a servir para lo que va, como que vas ubicando ya más conscientemente qué es lo que te sirve para el alumno tanto desde que empiezas la preparación corporal o calentamiento, y lo vas fusionando con el tiempo ya con la técnica, para no separar lo que es el calentamiento y luego técnica y ya ensamblas todo y eso es ser más objetivo y analítico en lo que vas a montar y no llegar a inventar. Y en la cuestión también rítmica por ejemplo antes, si no sabes manejar el piano, qué música ibas a utilizar y saber cómo enseñar con el piano, saberte las piezas musicales, la frase A... etc. Y se montaba con el piano, no ponías la grabación hasta que construyeras, pero había piano, cuando no hubo piano, desde entonces yo uso el tamboril que me sirve para marcar pulso, ritmos, divisiones de ritmo que son la base para ir enseñando no a cuenta sino a frase o semifrase y así.”*  
(Participante 3, 2017)

*“No, porque yo creo que con eso se puede jugar, puedes hacer lo que quieras. Creo que sí existe una fase técnica, que sí existe muchas veces calentamiento, no siempre, y que llegas a una parte donde está el trabajo del repertorio, pero también eran clases en las que no llegas tanto al repertorio cuando trabajas secuencias y te quedas nada más en el trabajo de técnica en específico.”*  
(Participante 4, 2017)

*“Sigo yo una estructura, como tiene uno una formación ya y dependiendo del repertorio que esté dando trato de ir viendo otras formas, o sea los repertorios académicos han cambiado, y los tradicionales también han cambiado, entonces tú tienes que ir buscando formas de cómo adecuarlas pues primero al grado y a la heterogeneidad del grupo por los diferentes niveles que hay, cómo ir*

*homogeneizando y cómo ir introduciéndolo. Yo soy una persona muy fuera de la cuestión de planes y todo eso, no sé si sea por mi formación de antropóloga, pero como que la experiencia, o sea a excepción de ese año que tuvimos donde llevábamos nuestros planes y todo eso, no pudimos ya llevar así nuestras clases, después fue siempre ya la experiencia frente al grupo enfrentarse y ya, muy intuitiva.” (Participante 5, 2017)*

Algo que la generación reconoce es el hecho de trabajar sus clases a partir de la intuición, a partir de lo que ellos con la experiencia de años frente a grupo han aprendido y desarrollado junto con la habilidad de dominar una estrategia para la enseñanza sin necesidad de realizar una planeación escrita para cada sesión. Por otro lado, en relación con la estructura de la clase, los Participantes mencionan lo siguiente.

*“Pues sobre todo la mesura o paciencia de conocer a cada alumno y tenerle la paciencia. El que te transmitan también de qué manera conoces las cosas, es decir, bueno una preparación corporal (que antes se decía un calentamiento) bueno ¿en qué se basa un calentamiento? Porque para quién va dirigido, es que había maestros que también eran atléticos, o sea que habían estudiado Educación Física, pero realmente no sabían cómo educar el físico.*

*[...] Sí es que tienes que acondicionar al físico que esto que lo otro pero, no a mí no me satisfacían, yo por mi cuenta es que yo me he explicado a que yo, la técnica no es poner un paso, ni es desglosar un paso, sino que te den un poco la visión de que es la constante que se va a repetir en lo que vas a utilizar en esa danza o en ese baile, qué partes del pie son las que apoyas, cómo mueves el cuerpo, entonces ese análisis del desglose es la que te da una serie de que tienes que trabajar todos estos ejercicios que vas a ocupar ahí, el que si vas a utilizar muchos metatarsos, ah bueno pues entonces vas a trabajar metatarsos hasta que llegues a un dominio, o las plantas, o es una danza de puro brinco, pues condicionar a puro brinco y luego ver las trayectorias que hace para un movimiento para una palanca, o sea y de ahí de aquí a que analices todo eso y das lo que es la técnica, la preparación técnica pues tardas un buen y mucha gente cuando no analizas y no sabes ni por qué, pues no sabes ni qué ejercicio*

*estas dando y a dónde van dirigidos, entonces pues de cada maestro yo prendí un fundamento de cada quien que dejan vivo en uno.*

*[La relajación] esa es bien importante, al final de la clase el estiramiento y relajar y también cuando te llegan que si te llegan cansados dales relajación, todo es físico y mental, para mí va junto con pegado, entonces si llegan muy cansados acuéstense, tranquilícense, quítales la tensión relájalos 5 o 10 minutos, los levantas y reponen energías, la relajación mental como que les sirve, entonces dicen “ay ya”. "*

*[...] La cuestión de la técnica general, la técnica específica presente, la musicalización, la proyección, o sea como aspectos importantes de una metodología y como aspectos importantes de una clase, la coordinación psicomotriz, la limpieza de la ejecución, pisadas y pasos, la memorización, la retención pienso que eso va de la mano... y el ritmo, lo que es la rítmica, porque si no... eso yo no lo veo como un aspecto sino como un fundamento que es base, si no tienes ritmo, para qué te metiste a esto... porque la danza folclórica es un fenómeno único en música y baile.*

*[...] Yo sigo respetando la base que me enseñaron y que mira, la clase va con esa preparación corporal que yo le llamo que puede ser el calentamiento mezclado con la técnica, al mezclar la técnica pongo yo una serie de ejercicios que te van habilitando para lo que viene y después llego al desglose de los pasos para que se vayan entendiendo y llego a montar y a hacer una estructura de algún baile o danza y manejo los elementos, que si vas a utilizar sonajas, sombreros, paliacates, o los aditamentos que se requieren para lo que vas a montar, todo eso lo llevo y vas estructurando el baile, lo vas armando pues, ya se danza o baile, y la repetición, de repaso y repaso clase con clase de lo que se empezó a ver para no perder el conocimiento porque actualmente se sufre mucho de memoria y retención, por la tecnología como que a las nuevas generaciones les cuesta trabajo aprenderse las cosas, entonces hay que hacer ese reforzamiento, y yo siempre lo refuerzo. [...] Es un método pensado, analizado, no es inventado o improvisado, sino que tiene que ser pensado, con un objetivo a buscar cada sesión o cada clase.” (Participante 3, 2017)*

*“Me gusta entrar al detalle. Busco algo que sea consiente y no imitativo y que, quisiera pensar que motiva a los alumnos a que no lo hagan como un movimiento técnico, sino como algo a partir de tus sentimientos, de tus inquietudes, o de tus intereses, o de algo que se separe un poquito de esa cuestión tan fría que es la técnica, quisiera pensar que así pudiera ser, porque hay cosas que digo, no me gusta hacerlo. [...] Que, si estás haciendo faldeo, es a partir de la espalda, que, si estás haciendo una danza que sea aérea, muy brincada, entonces requiere de todo el trabajo de suspensión del cuerpo cuando salta, enfocado a distinguir qué requiere ese contenido que vas a trabajar para que dentro de la clase lo vayas vivenciando, buscando y entonces ya lo puedas poner.*

*[...] Hay algo que yo creo que no sería yo, creo, que si tú tienes que explicar un paso que tiene una cadencia, expliques nada más lo que es el desglose y dejes de lado la cadencia para después agarrar y ponerle la cadencia, como si fuera algo que de pronto puedes traerlo de afuera, agarrar y ponerlo encima. Yo creo que ese proceso no te va a dar el producto, porque no está siendo orgánico, está siendo ajeno al movimiento por sí mismo, porque lo separas, manejas mecánicamente el movimiento y luego quieres llegar y ponerlo encima, ya no embona igual, porque ya aprendiste el movimiento sin la cadencia. O sea, como que le quistaste la sal a la comida, luego se la quieres poner y ya no se sazona, a mí así se me figura. Siento que no hago eso y trato de no hacerlo.”*  
(Participante 4, 2017)

*“Pero sí o sea esta la estructura de calentamiento, técnica, repertorio y si hay un momento de relajación de la clase que siempre he llevado.*

*[...] Es una clase que trato de hacerla dinámica, interesante, que no sea militarista, sino que sea con un ambiente agradable, pero siempre uno maestro frente al grupo que siempre... y que sobre todo el alumno trate de entender lo que se le está diciendo corporalmente, lo que se le está indicando corporalmente, yo es lo que trato de dejar siempre algo en la clase.*

*[...] Seguir una serie de pasos que te lleven a un fin, en este fin puede ser un baile, un son, un movimiento específico, pero sí que lleve una concepción de inicio a fin que te permita ir de un inicio a un fin, eso pienso yo que sería parte*

*de una metodología, esa metodología como es, hay muchos tipos de metodología, por ejemplo, pues el hecho de que yo haya tomado técnica de español, técnica de flamenco, eso me enriqueció a mí el cómo poder llevar una técnica de zapateado de Jalisco, el tener contacto con Zamarripa, que fue el creador de los Sonos de Jalisco pues eso como que te va enriqueciendo corporalmente y va marcando una metodología de la danza folclórica, es tan diversa que hablar de una metodología única de la danza folclórica, yo la englobaría en los medios o las acciones que te llevan al objetivo principal del producto final que quieres realizar en cuestión de danza o baile. Y en términos de cómo ir enseñándola, pues en pasos de cómo ir haciendo ciertas series de ejercicios o dinámicas, técnicas que pueda el alumno ir aprendiendo.*

*[El cambio se dio] a partir de la experiencia y de las nuevas formaciones, de las nuevas carreras que se están manejando, o sea de la nueva currícula, como que la interdisciplina está más en boga hoy en día que anteriormente, anteriormente era un calentamiento en círculo y con ciertas características y ahora hay más diversidad, puedes retomar de diferentes elementos induciéndolo siempre a la danza folclórica, a la metodología de enseñanza de la danza folclórica.” (Participante 5, 2017)*

Como se puede apreciar, los participantes de esta segunda generación tienen mucha más definición de los elementos de los que debe estar compuesta una clase de danza folclórica, en lo que a estructura se refiere. Finalmente, en cuanto a los elementos que se deben modificar o conservar de la enseñanza de la danza folclórica, los tres Participantes refieren:

*“[...] De evolucionar todo, como todo ser humano que debe haber evoluciones funcionales y dirigidas hacia donde van de lo que se dediquen y pienso que sí, que cada vez se tiene que ir acotando procesos que tardan hacerlos como más funcionales en menos tiempo que las capacidades deban de ir mejorando siempre, todo evoluciona, la danza folclórica, aunque no queramos evoluciona, a mí por ejemplo me clasifican “es que es un maestro tradicional”, bueno sí pero los modernos ¿qué onda? ¿manejas esto, manejas lo otro? Pues no, dices... si*

*es danza tradicional, cómo se mantiene y cómo se enseña, por qué la seguimos valorando o por qué seguimos viviendo de ella o tranzamos de ella o la prostituimos ¿o qué pasa? Si tú eres el gran moderno entonces ¿para qué utilizas esto? Entonces no le digas danza tradicional ni danza folclórica, tú te inventas tu danza, así como dices que tú eres el que quiere bailar, pues...”* (Participante 3, 2017)

*“Yo creo que han cambiado, que se han hecho muy técnicas si nos referimos a técnico al decir que “se tiene que hacer así, así y asado el movimiento” y creo que eso a veces le quita la naturalidad a la danza. Debería dejar que fluya antes de estar tratando de pensar si sube la derecha, o sea, algo más orgánico.*

*[...] Yo creo que a lo mejor el camino que toma la danza folclórica sea como regresar al origen, o sea, si dices danzas de hacienda, se ve a las labores que se trabajan en la hacienda y que eso corporalmente se trabaja para poder hacer un paso, y no nada más un paso, que de pronto ya que este hecho así, como técnico, como frío, quieres transformarlo para que le dé un estilo. A lo mejor se tendrá que recorrer el camino al revés, empezar a ver cuestiones cotidianas desde lo orgánico para poder proponer un movimiento y se transforme en dancístico.*

*[...] Habría que definir si la técnica es algo que sea frío, seco y rígido que no te permita darle esa libertad, o la técnica si tiene los elementos donde te dejen mover. Sería una cuestión de discutirlo y ver si la técnica es nada más pararte derecho y no tienes posiciones intermedias o estar medio suelto o relajado, ¿o no vamos a poder hacer cosas libres?, por ejemplo, todos los elementos que se manejan en ritmos afroantillanos, entonces, ¿no es técnica eso? Son cosas muy específicas, muy pequeñas que yo creo que, en el camino, en el proceso se tendrán que ir visualizando más, o se tendrán que ir haciendo una discusión en donde se diga que dentro de la técnica tendrás que enseñar esa movilidad. Pero enseñarla tendrá que ser de una manera más armónica para que no sea acartonada, porque de pronto si todo lo enseñas así, acartonado, de pronto, mueve los hombros, mueve los hombros así, como sin chiste.”* (Participante 4, 2017)

*“Yo creo que cada una tiene su formación, su línea. Yo siento que la Nellie que venimos de la formación de la Escuela de Danza Folclórica, sí traemos como que es línea de seguir la tradición, no proponer, todavía no nos atrevemos, yo en lo particular todavía no me atrevo a proponer nuevas cosas, como estas nuevas generaciones de escenificación y todo esto, como que ahí todavía soy muy conservadora aunque sé que el folclor es muy dinámico, pero sí trato de ser respetuosa en ese sentido de lo que nos están enseñando, conservar lo esencial para poderlo mostrar o enseñar, o difundir y a diferencia de otras escuelas siento yo que ya es otra línea que se está manejando, de acuerdo al proyecto que se está manejando: bailarín integral, o el de la escuela de Monterrey, la Escuela de Folclor, con las nuevas generaciones ya todos los maestros que fueron mis maestros ya están jubilados y estas nuevas generaciones están entrando en otra dinámica de la enseñanza de la danza.*

*[...] Yo creo que no es bueno ni malo, cada quien sigue su trayectoria, yo creo que la línea que siga cada uno, si es claro en lo que se está realizando y lo está diciendo, estoy haciendo una recreación, estoy haciendo esto, sí es claro en lo que está haciendo, yo creo que está bien. Más no decir “así es la danza folclórica en México” y realmente sabemos que no. Aunque ya el término de academización conlleva una serie de cosas y el estar inmiscuidos en eso pues tienes que cubrir ciertas reglas.” (Participante 5, 2017)*

Un punto que tienen en común los Participantes en este último apartado es que reconocen que hay algunos componentes de la danza folclórica que no están relacionados con la técnica o la metodología y que pocas veces se toman en cuenta para la enseñanza y ejecución, como la proyección, la sensibilización, la cadencia natural y el mantener la cercanía con la tradición.

Para cerrar con esta generación en esta categoría, es de gran importancia dar cuenta de que ya existe un reconocimiento de los elementos de la clase y el modelo que se estableció en este ámbito, el cual fue el resultado de los procesos de cambio efectuados a lo largo de casi todo el siglo pasado. La estructura de clase actual de



danza folclórica se puede reconocer como la siguiente:

- Preparación física o calentamiento
- Técnica general
- Técnica específica
- Montaje de repertorio
- Relajación

Esta relación de elementos es quizá una generalidad en todas las técnicas de danza, sin embargo, la metodología utilizada actualmente se ha desarrollado a partir de la experiencia y la reflexión de los procesos vividos por los docentes a lo largo de más de 20 años frente a grupo. Así mismo, las herramientas empleadas para la impartición de clase son:

- Uso de la barra
- Ejercicios en el centro (distribuidos en líneas en el salón)
- Diagonales (desplazamientos a lo largo del salón)
- Trabajo en círculo

La estructura y las técnicas empleadas para la enseñanza, su aplicación y modificación son la conclusión del conjunto de conocimientos elaborados por las academias de las diferentes instituciones. Actualmente, como se menciona en alguna de las entrevistas, ha comenzado una resignificación de los procesos debido a la incursión de nuevos docentes al área, sin embargo, es importante reconocer que la reproducción de modelos que se implanta en el inconsciente de las personas no es sencilla de modificar,

y por más que se desee, siempre habrá algún elemento que nos refiera a ese origen que hace a la danza folclórica lo que es.

### **Tercera generación.**

Finalmente, la Tercera generación se encuentra en una posición de desencadenamiento de todos los procesos que sus antecesores llevaron a cabo a lo largo de años de experiencia, y en relación con el contenido de las clases los Participantes mencionan que:

*“Mucho tiene que ver con el tipo de repertorio con el que uno se identifica, otro, con el tipo de grupo que es, y otro, con el estado de ánimo. Muchas veces creo que, si tú te identificas con ese repertorio, en automático, claro que es a partir de la experiencia que vas tomando, van saliendo esta serie de ejercicios o movimientos que te apoyan al desarrollo de todo el proceso.”* (Participante 6, 2017)

*“La estructura, en el sentido de empezar con una preparación para el cuerpo, hacer un trabajo técnico, un montaje, que eso desde que yo me formé siento que ha estado presente, con cambios en la dinámica, en la manera de abórdalo, pero como contenidos ahí se han mantenido.”* (Participante 7, 2017)

Un punto que es importante mencionar en este momento, es el hecho de que esta Tercera generación reconoce a sus maestros directos como un modelo a seguir, pues consideran que su formación fue un punto fuerte en su vida académica, y, por lo tanto, tratan de mantener las estructuras que les fueron enseñadas, como se puede observar en los siguientes fragmentos que tratan la estructura de las clases.

*“Creo que alguna de las características que tenemos las maestras que estamos ahorita aquí, en la Nellie, es la integración de todos los elementos que nos dieron en la formación y de alguna manera tenemos la parte de la estructura de*

*clase, solamente, creo yo que es la utilización de los recursos, pero creo que finalmente seguimos los patrones de los maestros que nos formaron y eso de alguna manera da ventaja a la formación que ahorita les damos en la carrera de la escuela, porque finalmente se ve o se refleja un tanto la parte de trabajo técnico en los chicos, cosa que no veo ahorita en la escuela de folclor, se ha perdido un poco y eso es lo que tendríamos que fortalecer con los maestros que se están integrando de nuevas generaciones, no perder esa perspectiva de modificar toda esta parte de las variantes en la danza folclórica.*

*[...] La misma estructura en cuestión de abrir con un calentamiento, porque es una parte que habilita y te lleva a preparar al cuerpo, el tipo de recurso es lo que varía, a lo mejor tendríamos que vislumbrar, ¿para qué estamos haciendo ese tipo de entrenamiento y para quién? Después es importante la técnica general que también debe de integrarse desde el movimiento de unidad básica para que de ahí se vaya haciendo esta espiral, introduciendo todos los aspectos de lo que han clasificado en la escuela como técnica básica, general y específica. La básica son todas las unidades de movimiento que puedes integrar, que lo vas armando, vas haciendo estructuras hasta llegar a una general y finalmente la específica que te profundiza hasta lo que es un repertorio determinado y después finalmente el reposo o tener un final que te lleve a bajar toda la carga que el cuerpo ha mantenido durante mucho tiempo.*

*[...] La estructura generalmente es igual, el calentamiento, la técnica y el montaje de repertorio. Pero sí tendríamos que ver, que me pregunto, ¿hasta dónde tendríamos que ver? ¿cuáles son esos recursos que estamos utilizando? En donde yo a veces siento que me encajono, que debería de buscar otro tipo de elementos que pudieran fortalecer más allá de los aspectos técnicos creo que más bien como un recurso de apoyo. Lo que ha pasado conmigo, a lo mejor sonará como un pretexto, pero a mí me gusta utilizar mucho el tambor, pero no he encontrado los parches para mis tambores, entonces eso ha sido como un impedimento que me ha tenido atada y creo que es una de las partes que debemos ir trabajando y mucho de los aspectos que complementa al acompañante, cosa que antes teníamos en nuestra formación, siempre estar con el apoyo del pianista; cosa que ahora, en la actualidad pocos o casi nadie son los que manejan un repertorio que realmente te apoye una clase de danza*

*folclórica, eso es lo que faltaría en integrar a la parte docente, porque con eso sabríamos identificar otra serie de compases y de musicalidades que podrían complementar la práctica dentro de un salón de danza.” (Participante 6, 2017)*

*“La metodología siento que ha cambiado, en el sentido de decir cómo se llama cada cosa, de hacer consciente lo que estamos haciendo, aunque digamos los elementos que están formando parte de la clase ahí siguen presentes, pero ya de diferente forma, o sea yo sí haría como ese subrayado en la forma en que se da la clase, aunque estén los mismos aspectos a trabajar ya no se llevan a cabo de la misma manera. Sí hay un rigor técnico, pero no es un rigor por imitación, sino es un rigor porque estamos conscientes de saber qué es lo que queremos hacer.” (Participante 7, 2017)*

Finalmente, esta generación retoma algunos de los puntos o ideales que las generaciones anteriores tuvieron a bien mencionar, como los elementos de clase que pocas veces de toman en cuenta o los cambios en la danza que nos alejan de los orígenes de la danza folclórica.

*“Yo creo que no cambian tanto pero sí algunas versiones de acuerdo al informante que se tenga, porque igual tanto en las comunidades como en los grupos de maestros académicos de alguna manera siempre han introducido cambios, en cuestión de hacerlos más llamativos, llamativos y hacerlo más complicado en cuestión de habilidades del pie, y sobre todo en velocidades de la música, cosa que antes no se tenía y sobre todo ahorita con tantos recursos para poder editar estas versiones, es lo que creo que ha modificado, creo que la esencia se ha conservado un poquito.*

*No el hecho de que estemos dando, en este caso en las escenificaciones o en la misma técnica una serie de propuestas, no quiere decir que eso nos lleve a quebrantar muchos patrones que siento que a pesar de que tienen años, pero si vienen a fortalecer la formación. Cosa que allá, inclusive, que es lo que yo les comentaba, que el hecho de traer maestros informantes tiene un sentido y cosa que se ha perdido mucho allá, en la escuela de folclor, porque no están retomando esa esencia de los informantes, en cuestión del estilo me refiero a*

*las actitudes corporales, a la calidad de movimiento que se tienen en los zapateados o en las pisadas, en la incorporación del mismo sentido sincrético o de simbolismo de visión que tiene el informante en relación a que uno ya lo quiere hacer más vistoso y entonces rompes con esos parámetros que viene; entonces de nada te sirve tener esa referencia si tú no tratas de buscar esa característica que la misma danza te está dando.*

*Como una característica, si tú ves los grupos de afuera no tienen otras propuestas, seguimos desde los setenta reproduciendo materiales, como un cuadro, lo que te decía en un principio. Pocos son los que tienen habilidad para poder integrar este tipo de propuestas, que también es peligroso, porque hasta donde sí vamos a cambiar, ¿cómo lo vamos a cambiar? Que es lo que estamos viendo en las propuestas de la escuela de folclor. Pero hasta dónde es [...]válido sí, válido no porque además estamos quitando ciertos aspectos que ni siquiera los mismos estados están atreviéndose a dar, me refiero por ejemplo a que si tú metes un repertorio, por citar, de Puebla y que tú sabes cuál es la parte representativa de Puebla y de repente los metes con una falda corta, es por mencionar nada más, la misma china poblana con una falda corta y con un top, entonces nada más por representación rompes con el esquema que representa ese estado y el material dancístico, hasta es un código educativo y ¿hasta dónde lo desvirtúas? ¿quién eres tú para desvirtuar esta parte?"*  
(Participante 6, 2017)

*"En mi clase hago una invitación a la reflexión sobre lo que estamos haciendo, a ubicarnos en un espacio, a disfrutar del movimiento y a ser un trabajo en comunión con mi entorno, mis alumnos, mis compañeros, mi espacio, mi maestro, yo creo que mis clases como yo las veo porque así me siento yo en ello, creo que son dinámicas, creo que son continuas, que tienen un sentido de, y este y pues amo mis clases.*

*[...] Trabajar con seres es trabajar con el cuerpo, es trabajar con las emociones, es trabajar con el pensamiento y esa es una lucha constante, la técnica no está peleada con lo que sentimos y con lo que pensamos, entonces trabajar en el aula con un ser completo yo creo que es nuestro mayor reto, no nada más*

*trabajar con el cuerpo, sino buscar en nuestros alumnos que exploten también la parte creativa y propositiva.” (Participante 7, 2017)*

Es en la tercera generación donde se incluye un elemento final a este proceso de cambio en la enseñanza de la danza folclórica, pues la interpretación y el sentido que debe adquirir este arte comienza a representar para los docentes un elemento primordial que permite comprender el movimiento, es decir, se está tratando de alejarse de la idea del movimiento por el movimiento y se comienza a pensar en darle significado a cada montaje escénico abordando temas de problemáticas sociales o referentes a los procesos y la cultura humana. Es hasta fechas recientes que se ha comenzado a pensar en la necesidad de despegarse de la frialdad y rigurosidad de la técnica y comenzar el trato con la parte humana de la creatividad, ser parte de la danza a partir de todas las experiencias que genera y no sólo por el movimiento que produce, hacer al espectador y al ejecutante igualmente partícipes del arte, es uno de los nuevos retos a los que se enfrenta la danza folclórica mexicana.

Es también en este momento cuando las formalidades pedagógicas se comienzan a implementar dentro de la docencia en danza, las planeaciones escritas, los planes de curso y la retroalimentación asertiva a los alumnos emprende camino en la enseñanza de este arte.

Se transitó de la danza folclórica que incorporaba las bases técnicas de a la danza clásica a la danza folclórica adaptada a la danza moderna, se obtuvo la emancipación y se logró sistematizar una técnica propia, se fundamentó su metodología de enseñanza en lo que ya se conocía y se agregaron elementos que eran necesarios y en este momento histórico se está comenzando a usar ese lenguaje propio de la disciplina, para

comenzar a hablar de lo que nos aqueja o nos representa como humanidad y como individuos, ha sido una larga y constante estructuración y reestructuración que no ha terminado y que probablemente no sea finita, pues la danza como el hombre se modifica y transforma debido a sus procesos contextuales, y en el caso del folclor apenas estamos comprendiendo lo que otras técnicas de danza nacieron sabiendo.

#### **2.2.2.4 La estructura curricular y metodológica de la danza como un reflejo de las necesidades sociales.**

A principios del siglo, durante el primer momento histórico, la sociedad se encontraba devastada, pues la revolución había dejado a un pueblo igual de pobre, cansado de la guerra y descontento con la resolución que seguía prometiendo ayuda que jamás llegaría, por ello es por lo que fue necesario que la intervención de los encargados de la educación y la cultura implementaran el plan que conformaría la nueva identidad nacional. Una estética que nos acercara a aquello que siempre hemos aspirado a ser fue propuesta para la estructuración de la danza folclórica, y es gracias a esto que en un primer momento la conformación de las clases que se impartirían en la Escuela de Danza estaban orientadas a este propósito.

Posteriormente, este esbozo vio su fin con la reestructuración política del nuevo régimen y con la destitución de su principal promotor, José Vasconcelos. En términos de danza, el planteamiento estaba hecho y la intención estaba puesta en darle seguimiento a la enseñanza profesional del nuevo ballet mexicano, aunque ahora separado un tanto del nacionalismo oficialista, pues sus promotores continuaron con esta idea por su parte alimentando los temas de sus puestas en escena con este ideal.

Las producciones dancísticas generadas en este primer momento y la estructuración curricular respondieron a estas necesidades de los gobiernos que requerían darle al pueblo lo que habían perdido con la lucha armada. El acaparamiento de la producción dancística concentrado en quienes quedaron a cargo de la hasta entonces única escuela provocó que este ideal perdurara al menos hasta finales de los años 30 principios de los 40, cuando finalmente el movimiento de la danza moderna trajo consigo el replanteamiento de los procesos que se habían llevado a cabo.

Aunque la danza folclórica seguía ocupando un lugar utilitario en la producción nacional, la resignificación que el segundo momento histórico le dio fue propiciatoria de la posterior emancipación, que ocurrió casi al finalizar este período. Para estos años, la sociedad se encontraba aún en una reorganización de ideales, el planteamiento socialista estaba en auge y los artistas de la danza no se quedaban atrás en el apoyo a esta corriente de pensamiento, sin embargo, esto no tuvo grandes repercusiones pues no fue bien visto por todo el gremio. En otras palabras, en este tiempo la sociedad seguía demandando las mismas necesidades, pero al ser la danza folclórica mexicana un producto de reciente creación, esta no pudo desarrollarse de otra manera ni aportar grandes elementos al cambio como lo hizo quizá el muralismo, a pesar de las presiones que el pueblo y el gobierno como principal mecenas ejercía sobre ella.

Con la creación de la Academia de la Danza Mexicana y el inicio del tercer momento histórico se observa la independencia de la danza folclórica mexicana como especialidad, siendo este uno de los puntos más importantes de este apartado, pues fue quizá la demanda social la que dio pie a esta nueva visión de la profesionalización de lo mexicano que dejaría de ser parte de lo otro para pasar a ser un algo aparte,



aunado a las relaciones personales que figuras como Ana Mérida, Guillermina Bravo y Josefina Lavallo lograron concretar. La creación de otros órganos como el FONADAN dieron oportunidad a los docentes de desarrollarse continuamente y así incrementar sus conocimientos y habilidades en el manejo de la información requerida para la materia, y dejar para las futuras generaciones registros y evidencias de todo el trabajo etnográfico realizado a lo largo de esos años. Lo anterior habla del interés que el gobierno puso en el crecimiento y progreso del arte de la danza pues las instancias de reciente creación recibieron todo el apoyo económico del heraldo público, además de que no tardaron en posicionarse como ejes fundamentales en los referentes de la sociedad cuando de danza mexicana se trataba.

En esta categoría se revisarán un par de sucesos históricos que cobran relevancia en la configuración de la enseñanza de las diferentes generaciones de Participantes, pues se encuentran relacionadas con políticas, instituciones y elementos complementarios a la formación del docente como los arriba mencionados.

### **Primera generación**

El último período histórico que aquí se analiza es donde mayores cambios relacionados con las necesidades sociales se reflejan en la estructura curricular y metodológica pues es a partir del cambio y creación del Sistema Nacional Para la Enseñanza Profesional de la Danza que se inicia la formalización de los procesos de enseñanza de la danza folclórica. Los cambios que surgieron dieron respuesta a la necesidad de crear profesionales bajo un modelo que proponía que los alumnos recibieran una educación integral que cubriera casi todos los aspectos de la danza, y en ese sentido se intentaron diversas modificaciones a la conformación de los currículums pues la breve

eventualidad de los modelos dejaba desarmados prontamente a los estudiantes de esta carrera. La inclusión del planteamiento del bailarín integral (que dominara todas las técnicas de la danza a la vez) es el reflejo perfecto de esta necesidad de formación.

El caso de la primera generación fue muy particular pues tuvieron la oportunidad de vivenciar y ser partícipes del cambio de lo que era la Academia de la Danza Mexicana a lo que pasó a ser Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, de lo cual recuerdan:

*“Empezó con la planta de maestros de la Academia de la Danza obviamente, pero con la especialidad de danza clásica y contemporánea, entonces los de danza clásica pues un poco no estaban de acuerdo en que llevaran a la par la danza contemporánea porque pues obviamente en la ADM, a la fecha se lleva la carrera de bailarín de concierto, tú sabes que la carrera de bailarín de concierto comprende las dos técnicas, o sea las dos especialidades, y había otro de bailarín integral que eran las tres especialidades, que ahora creo que ya las separaron. Entonces decían los de clásico “es que la verdad no se puede avanzar porque mientras que nosotros luchamos por mantenerlos en centro con nuestra técnica porque, que si las puntas, que si los piruet, en fin, ¡Ellos les dan ejercicios fuera de centro! Entonces no.” por ahí empezó el conflicto, se fue acrecentando, hasta que finalmente y yo creo que ya con el cambio de sexenio, porque ya se acercaba el cambio de López Portillo, iba a entrar López Portillo, entonces en ese momento pues sí había discusiones muy fuertes entre ellos. Los de folclor nos manteníamos al margen porque bueno decíamos, a nosotros no nos están... no se están metiendo con nosotros, el problema es entre ellos, pero llegó el momento en que dijeron “no, no queremos seguir trabajando con esta carrera, o son bailarines de danza clásica o son de danza contemporánea”, entonces ahí se creó el conflicto y la separación. Entra López Portillo, la señora Carmen Romano, que era lo contrario de la señora Echeverría, a ella le gustaba más el clásico y la música clásica, entonces apoya mucho al colegio de clásico, dice “perfecto, sepárense”, al separarse, se van los maestro de danza contemporánea y algunos de danza clásica, se quedan sin escuela*

*prácticamente, y donde está la Nacional ahí se crea el Sistema, entonces se quedan los maestros de danza clásica, contratan maestros de danza contemporánea también pero ya para crear tres escuelas.” (Participante 1, 2017)*

*“Yo creo que fue una situación política. Una situación política de poderes. La Maestra Josefina Lavalle era la directora de la Academia de la Danza Mexicana, y vivió ahí veinte mil años como directora, ni quien le decía nada. Entonces el Ing. Vázquez Araujo fue director de Danza, de la compañía de Danza Clásica, entonces este Ingeniero es el que le empieza a echar la revolución a la maestra Josefina Lavalle y lanza la propuesta del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza donde no estaba inserta la ADM. La ADM decía: “nosotros tenemos danza clásica, danza folclórica y danza contemporánea porque hacemos un bailarín integral”, y lo que decía el Ing. Vázquez Araujo es que no, no se puede. Entonces ¿ustedes quieren hacer un bailarín integral? No, nosotros queremos hacer tres escuelas, cada quien con su cada cual. Entonces es ahí donde empieza la lucha, y como el Ing. Vázquez Araujo tenía poder político implanta el Sistema quedándose él como director de Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, él fue, fue un cambio político el que llevó a que la Academia saliera del programa y además se dio la oportunidad de poderse integrar, o sea, yo no quiero que la escuela desaparezca, simplemente nada más los que dan clásico que den clásico, los que de contemporáneo, contemporáneo y los que dan folclor que den folclor. Son tres escuelas, pero no podemos hacer un bailarín con las tres, no es posible, eso era lo que se pedía, y la Academia dijo “no, nosotros queremos a nuestro bailarín integral”, hasta la fecha siguen con su defensa, y ahí es donde empieza este cambio de la Academia, la lucha por el poder y la Maestra Lavalle sale, porque además desaparece la Academia, pero la Maestra Josefina no se va ni con una ni con otra.” (Participante 2, 2017)*

Este cambio estructural representó de principio un desconcierto para quienes no comprendieron la manera en la que esto se llevó a cabo, además, trajo consigo un reacomodo tanto en esquemas de trabajo como en la organización y la planta docente,

pues hubo maestros que se retiraron de la institución. Al tiempo que este cambio de ADM a Sistema ocurre, también desaparece otro organismo que fue de gran importancia para la danza folclórica: el FONADAN, del cual, la Primera generación recuerda:

*“Otra facilidad que tuvimos es que en el edificio donde ahora está la Escuela Nacional de Danza Folklórica ahí estaba la Academia, bueno, en la parte de arriba, bueno: planta baja, primer piso, en el segundo piso, donde está ahora la dirección, ahí estaba el FONADAN, que fue una institución que se creó en ese sexenio para la investigación de las danzas tradicionales, entonces estaba pues bueno, trabajaba ahí el maestro Marcelo Torreblanca, el maestro Luis Felipe Obregón, el maestro Felipe Segura, la maestra Evelia Beristain, la maestra Josefina Lavalle, todos ellos investigadores pero el vínculo fue que la maestra Lavalle también era la directora de la ADM, entonces informante que llegaba, informante que llegaba a darnos clases, entonces tuvimos mucha información y repertorio directamente de los informantes, entonces eso sí cambió un poquito el método de enseñanza, o a lo mejor no el método sino un poquito la secuencia de que ya no estábamos con técnica únicamente, sino que ya veíamos más repertorio y bueno, nos ayudaba mucho porque veíamos prácticas escénicas igual como ahora, cada semestre hacíamos dos, tres, cuatro funciones que era lo que nos daban en el Teatro de la Danza.” (Participante 1, 2017)*

El acercamiento a otros repertorios y a otras visiones de lo que en el interior del país estaba ocurriendo se concretó dentro del SNEPD a través de los cursos de verano que se ofrecían en los cuales los maestros y alumnos podían acercarse al material y reconocer las semejanzas y diferencias de procesos formativos. El país se encontraba en un momento social de transformación y liberación de los ideales, un momento en el que se cuestionaba todo lo que se sabía y en el que la era de los grandes cambios comenzaría, lo que en términos de la estructuración de la metodología se vería

reflejado en un ejercicio de reflexión y autocrítica de su proceder diario que resultaría en los principios que se mencionaron en el apartado anterior. La escuela celebraba cada año una serie de Cursos de verano en los que se invitaba a diferentes especialistas para que colaboraran y así la escuela podía al mismo tiempo fortalecer su currículo.

*“La ADM tenía cursos de verano cada año y formábamos tres turnos, imagínate la cantidad de gente que venía de toda la república y de EUA, venía muchísima gente. Entonces estos cursos de verano en cierto momento fortalecieron el trabajo de repertorio de la escuela, porque venían maestros de los estados con su repertorio y entonces nosotros veíamos “ay queremos el de Zacatecas ¿qué trae el de Zacatecas?” ah pues que monte Zacatecas. Entonces estos cursos de verano nutrieron mucho el programa de la carrera de la ADM.” (Participante 2, 2017)*

Todos estos cambios estructurales se vieron reflejados en la inestabilidad de la organización dentro de la escuela, se realizaron cambios en la maya curricular, se movieron plazas y se requirieron maestros que cubrieran ciertas asignaturas para los que no estaban preparados, tal como lo comentan a continuación.

*“Cuando vino la separación quedó en tres [años], entonces cuando estábamos en seis vino el cambio, y empezamos a trabajar nuevos programas o contenidos programáticos y tratamos de meter lo que se veía en seis años en tres, era mucho más pero no hubo problema porque los alumnos que nos llegaban ya llegaba de prepa y en el examen de admisión preferíamos tener, bueno de todo, pero obviamente para eso era el examen de admisión, para ver las posibilidades aptitudes, en fin, coordinación, ritmo, todo eso, entonces pues no tuvimos problema, a lo mejor por ahí yo creo que a veces uno o dos son los que veíamos como que no o como que sí, le cuesta mucho trabajo, pero eran chicos que desertaban al empezar a ver que no podían.” (Participante 1, 2017)*

*“Nosotros estábamos de paso, sabes qué necesitamos un maestro que, de técnica, que, de notación, que, de música, que, de notación, que, de etnografía,*

*y a donde te mandaban te ibas, éramos maestros improvisados y es ahí donde está el error de las licenciaturas, de todas, de todas las escuelas, que los maestros que están dando las asignaturas son maestros improvisados. Les ha costado yo no digo que no, les ha costado investigar, meterse y todo, pero no han logrado realmente el objetivo de la asignatura, y yo digo es que no hay de otra porque además no hay especialistas para dar esas asignaturas, no las hay.” (Participante 2, 2017)*

Finalmente, lo anterior obedece a una reestructuración de las políticas culturales que se estaban gestando en el momento, la renovación de administración y a la relevancia que para la sociedad representaba la danza en general.

### **Segunda generación**

El cambio de la estructura académica fue un momento crucial para la formación de esta generación, pues de un día para otro, al llegar a su escuela, ésta ya no se encontraba de la misma manera en la que la habían dejado un día antes.

*“La Academia tenía su plan de estudios, que era la carrera de clásico de concierto, clásico y contemporáneo, y la carrera de danza popular mexicana, que era folclor, que nos daban conte y eso, pero después fueron trabajando lo más que podían de ser una y otra. Así era la Academia.*

*Y sucedió de pronto, no sé cómo empezaría, obviamente. Después lo supe cuando se platicó la historia de aquí (ENDNGC) y como ese proyecto educativo lo trataron de implementar aquí en la escuela, en la Nellie, y como no se dejó Nellie, se lo llevaron atrás del Auditorio y ahí fue un golpe de estado porque llegaron un lunes tempranito, entrábamos a las siete, llegamos y ya no podíamos pasar, estaba como si estuviera tomada la escuela, entonces que la escuela ya no se llama Academia, ahora se llama Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y tiene tres especialidades, clásico, contemporáneo y folclor. Sacaron todo lo que había, teníamos nuestro salón de maquillaje y hacíamos nuestros trabajos de utilería, igual, todo lo sacaron, se*

*quedaron también los archivos y demás; los maestros de entonces podían pasar, pero ya no firmaban igual, sino iban a firmar de otra manera y pasaban. Pero los maestros de la Academia dijeron, ¡no, no! ¡no vamos a dejar que se nos imponga una situación así!*

*[...] Entonces, llegaron y tomaron la escuela y bueno, te digo, los maestros que dijeron que no estaban de acuerdo, se mantuvieron firmes y dijeron que se iban a defender, estaban en paro, el Sindicato los respaldó. Esperanza no tenía todavía cosas terminadas, no estaba todavía bien concreto y se quedaron dentro del Sistema Toño, Cora, Edmundo, “Toño chico”, acababa de entrar, estaba muy joven, Huemantzin, Rosalinda. Entonces el director de las escuelas dijo: Bueno, somos un sistema, tenemos que trabajar así y tengan su proyecto educativo que se supone que trataron de imponer aquí, que Nellie no se dejó y Clarisa estuvo cuando trataron de convencerla de que se retirara y que la escuela iba a tener otro sentido. En ese tiempo como no se pudo o como Nellie no se dejó se fueron a paro, el sindicato los respaldó, estuvieron cuatro años luchando. Y nosotros al principio íbamos a las juntas, pero el primer día vamos a apoyar a los maestros y al siguiente día la directora nos dice:*

*- Esta es la escuela, aquí están sus lugares, ustedes son alumnos, aquí se les va a dar educación y demás, pero si no la quieren adelante, pero aquí está. Tienen su horario, tienen sus cosas, pero si no quieren entrar, eso es todo. El Sindicato les responde a los maestros, pero el Sindicato no les responde a los alumnos.*

*[...] El director de todo el sistema era el Ing. Vázquez Araujo las directoras por especialidad, estaba Rosalinda Ortigón, en la de clásico estaba Silvia Ramírez, la de contemporáneo, ya no me acuerdo si era Tania Álvarez, no sé, no me acuerdo. Porque como director general era el Ingeniero y las otras eran como subdirectoras.” (Participante 4, 2017)*

*“Entonces la Academia tuvimos nada más, prácticamente era como una secundaria técnica, luego fue bachilleres y al mismo tiempo la Academia de la Danza Mexicana, la ADM se separa y nosotros continuamos con el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza que por cierto era dirigido por un ingeniero en minas” (Participante 5, 2017)*

La segunda generación tuvo la oportunidad de experimentar la aplicación de los contenidos de los cursos de verano que se impartían en la escuela, por lo tanto, experimentó la convivencia de trabajar dentro de ellos y conocer cuál era la organización de la nueva danza folclórica que se estaba gestando.

*“No nada más era la del salón, lo académico, sino que aquí tenías la oportunidad de que se daban cursos de verano, pero con la gente de la región, venían los informantes y con ellos tomábamos clases, eso era lo padre y eso te animaba mucho, te estimulaba a decir “ay no así es como se debe de hacer”. Me acuerdo que de aquel entonces era bailar los sones de Pochutla, Pinotepa, las chilenas, con gente del lugar, o que venían del norte a enseñar polka redova y schotís, que transmitían su sentir y eso fue una gran ganancia, ya cuando regresé después de la secundaria pues aquí estaba el organismo de FONADAN y pues aquí llegaba todo, ya realmente ni aprendíamos con el titular sino con los que estaban que traían danzantes y promotores, aprendías con los que tenían que ser, entonces me tocó una estancia para mí, padre porque aproveché todo el conocimiento.” (Participante 3, 2017)*

*“Luego me invitaron a trabajar a cursos de verano, había muchos cursos de verano en la escuela; y aunque no me quedé, no compartía las cosas que no eran claras y al parecer, se manejaba bastante ingreso con los cursos de verano. Pero entonces, como acabábamos de salir nos invitaron a trabajar para estar en el curso y tenías que firmar en blanco, no me gustó.” (Participante 4, 2017)*

*“Los cursos de verano que te comento que antes se realizaba y ya no, nosotros los de prácticamente los últimos años nos encomendaban a dar clases, en los cursos de verano, entonces mi primera oportunidad siendo todavía alumna de la carrera fue como ahora en las prácticas educativas y era una psicóloga la que nos manejaba esa materia, era ya lo último que tuvimos, que era el año que teníamos para cerrar en términos técnicos, y ella en términos pedagógicos nos apoyaba y el términos técnicos el maestro Toño Miranda, pero sí yo incursioné en los cursos de verano.” (Participante 5, 2017)*



Lo anterior les dio la oportunidad de incluirse a la ampliación de conocimientos que la integración de repertorios comprendía, por otro lado, en relación con el FONADAN, esta generación ya no tuvo un acercamiento tan profundo, pues su desaparición se dio mientras ellos aún eran estudiantes.

*“Aquí estaba el organismo de FONADAN y pues aquí llegaba todo, ya realmente ni aprendíamos con el titular sino con los que estaban que traían danzantes y promotores, aprendías con los que tenían que ser, entonces me tocó una estancia para mí, padre porque aproveché todo el conocimiento, y además cuando yo me recibí ya de profe en el 80, por el 81, 82 llegó el maestro Marcelo Torreblanca pionero de la Danza Folclórica y era inyectar la espinita de la investigación que creo que todos los compañeros nos inyectó eso.”* (Participante 3, 2017)

*“Estábamos padeciendo cosas que no estaban plenamente cuajadas porque, aunque tuvieras un proyecto educativo de las tres escuelas, las especialidades y demás. El camino andado que tenía folclor en la Academia, el cuerpo colegiado, la forma de trabajo, el apoyo de FONADAN, porque también cambió en ese momento de sede, eso si no sé a qué se debió o cómo fue, pero supongo que tuvo que ver porque Chepina era directora de FONADAN y directora de la Academia, debió de haber sido una acción conjunta; fue quedarse con muchas cosas que ya tenían una forma de estructura, un equipo de trabajo, de ver quién, me acuerdo de que hubo un año en el que tuvimos tres maestros de conte, traían bailarines del Ballet Nacional. Entonces creo yo que fue cuajando la idea, pero no estaba lograda desde el principio.”* (Participante 4, 2017)

Además de todo lo anterior, fueron testigos del cambio de los diferentes planes de estudio que se intentaron implementar dentro del sistema, pues fueron necesarias ciertas modificaciones por los requerimientos institucionales.

*“Era la carrera de siete años, porque antes de eso hubo la carrera de nueve años y de once y de no sé cuántos planes que no terminaron de cuajar, pero ya cuando se hizo el plan reconocido fue el de siete años. Que cortaba a los seis, podía ser de seis años para ser ejecutante y que significaba secundaria y prepa, o te podías quedar al séptimo que era el de extensión pedagógica y ya nada más concluías como profesor de danza folclórica y tenías el trabajo de técnica y de extensión pedagógica.” (Participante 4, 2017)*

*“Sobre todo porque la carrera fue de siete años no como ahora que es más corta, entonces desde secundaria hasta después de preparatoria después de un año, todo ese entrenamiento era muy idóneo para la edad y para lo que se fuera viendo de repertorios, aprendí muchas cosas. [...]Yo siento que esas generaciones de nosotras de 7 años nos formaron desde muy pequeños en una carrera a diferencia de hoy en las licenciaturas en las que ya son más grandes, sin embargo, no creo que haya habido inmadurez en nuestra técnica, sino que éramos formados en esa técnica.” (Participante 5, 2017)*

Finalmente, de lo que todo esto nos habla es de una configuración de los planes, programas, currículos e instituciones que el cambio político y económico de los años 80 vino a modificar.

### **Tercera generación**

Con la Tercera generación sucede que en el momento de su incorporación al INBA, el proceso de transición más crítico ya había transcurrido, hubo un período de estabilidad en el SNEDP en el que los alumnos transitaron tranquilamente, por lo tanto, de esta categoría se rescata aquellas materias o asignaturas que les fueron impartidas como parte de la maya curricular en la carrera.

*“Teníamos todo lo que era al nivel secundaria, era ballet clásico y a partir de cuarto año de la carrera, cuarto, quinto y sexto era contemporáneo. Eran prácticamente las básicas.*

*[...] Antes la parte de la escenificación para hacer toda la parte de danza eran únicamente cuadros, cuadros plásticos y cuadros de repertorios. Porque ni siquiera en la escuela se manejaban las danzas dentro del teatro, como teníamos el festival de danzas, esa era otra parte complementaria, lo que podíamos ver de acuerdo con cada grado, porque era por ciclo escolar completo, eso era lo que se presentaba. También ahí era una parte rigurosa en cuestión de la hechura de los vestuarios, de la utilería y parafernalia que a nosotros nos tocaba hacerlo para que aprendiéramos. Pero en el teatro solamente se presentaba lo que era mestizo, la parte mestiza de los repertorios.” (Participante 6, 2017)*

*“Pues que se complementaran teníamos música, teníamos teatro, teníamos diferentes líneas, entonces teníamos la línea educativa, la línea artística y la línea pedagógica, entonces sí teníamos la parte de apoyo: música que la llevamos desde primero hasta el séptimo año, teníamos teatro como tal, teníamos danza contemporánea y danza clásica y teníamos gimnasia. Luego teníamos en la línea educativa teníamos toda la parte académica pero enfocada a la parte de las ciencias sociales y luego en la parte de la pedagogía, teníamos materias como la misma pedagogía, teníamos didáctica, en la otra parte teníamos etnografía, por ejemplo, teníamos raíces que era náhuatl, llevamos varios años de náhuatl ¿qué otra materia teníamos? De didáctica teníamos los últimos cuatro años, psicología educativa por supuesto, digamos grosso modo sería eso.” (Participante 7, 2017)*

A partir de lo anterior, se puede deducir que la formación de los estudiantes durante todos los años que la carrera duraba se planteó como una formación integral donde los conocimientos se trastocaran entre sí. Sin embargo, en la parte técnica aún no había un reconocimiento de cómo alguna otra técnica podía ayudar a la mejora de la ejecución de la danza folclórica.

*“Ni siquiera era como “¿ésta técnica cómo apoya aquí?, entonces metamos este ejercicio” no, creo yo que hasta ese tipo de análisis todavía no se hacía, o sea, cada quién era en su técnica tal cual, y eso finalmente resumía el*

*entrenamiento corporal, pero no se hacía esa vinculación entre estas líneas de formación.” (Participante 6, 2017)*

Las generaciones cambian, los alumnos no son los mismos año con año, y eso es la mayor prueba para un maestro de que los métodos de enseñanza se deben modificar de acuerdo a lo que está ocurriendo en su contexto próximo, es así como las modificaciones a todos los rubros inherentes a la danza folclórica se vieron (y aún se ven) en la necesidad de constante transformación para permanecer al día con las demandas que la sociedad plantea a los profesionales del arte, y esto es un hecho que los cambios curriculares y las políticas culturales deberían tener en cuenta para brindar las facilidades al docente para poder hacer su trabajo lo más integral posible.

#### **2.2.2.5 La importancia social del docente en danza.**

El reconocimiento social que una profesión otorga a quien la ejerce o la tradición familiar, son quizá algunas de las principales razones por las que una persona decide dedicar su vida a un campo de conocimiento, el apego o el gusto que alguien puede desarrollar por su carrera muchas veces se ve desprestigiado pues por más pasión que se tenga, no todas las profesiones se remuneran de la misma manera. En este sentido, la danza es quizá una de las profesiones menos prestigiadas, junto con la mayoría de las artes, pues al no ser una actividad que contribuya en gran medida al capital económico del país, se denigra en algo que debería ser solamente un pasatiempo.

Quienes deciden dedicarse a la danza, han decidido en segundo plano luchar contra todo el estigma que esto conlleva. Sin embargo, lo cierto es que esta representación social no siempre ha sido de la misma manera.

Al inicio del siglo XX, los bailarines y los maestros de danza tuvieron un reconocimiento como los propiciadores de la cultura, mediante la cual el pueblo herido lograría sanar algunas de sus principales angustias. El modelo del maestro de danza estaba centrado en ser para la sociedad de ese entonces un evocador de la rica tradición del pueblo mexicano que proyectara a nivel internacional lo más emblemático de la historia del país.

El cambio en el paradigma y el segundo momento histórico trajo consigo modificaciones a la idea que se tenía del bailarín y del maestro de danza. La popularización y la diversificación de los medios de enseñanza generaron que la población viera como algo más común la producción dancística, la era de los grandes teatros comenzaba a decaer, pues la situación económica de la población no permitía que el pueblo tuviera acercamientos con la producción dancística nacional. En ese sentido, los maestros y las grandes figuras del momento se vieron en la necesidad de comenzar a entablar relaciones personales de poder que les ayudaran a mantenerse y verse como un medio necesario en la producción artística nacional. Tal fue el éxito que estas personalidades se consagraron como las principales figuras de la danza moderna y, además, consiguieron institucionalizarse como proyecto escolar.

Gobiernos vienen, gobiernos van, pero los que se quedan deben afrontar los cambios y realizar acciones que los protejan y den seguridad de que lo que hacen lo podrán seguir efectuando con tranquilidad. Hay quienes ven al arte como un desperdicio de tiempo y quienes la ven como el medio para la integración y sensibilización del pueblo, el medio por el cual lograrán sembrar el cambio verdadero. Fue así como el tercer momento, a través de esta visión y gracias a la enorme labor del gremio de ese entonces, se logró

consagrar el proyecto del docente de danza como un recurso necesario en el sistema educativo nacional. Los maestros de danza habían comenzado a ser una necesidad dentro de las diferentes instituciones educativas, se comenzó con el Colegio de Bachilleres impulsado por la maestra Josefina Lavalle, las escuelas secundarias que fomentó en gran medida Nieves Paniagua, la máxima expresión de la danza alimentada por el Ballet Folklórico de México generaba la necesidad de que la educación primaria involucrara bailes en sus festejos y festividades, el Instituto Mexicano del Seguro Social incorporó a sus Centros de Seguridad y Bienestar Social y Unidades Deportivas clases de danza folklórica, y así, poco a poco los maestros especialistas en la materia fueron comenzando ser necesarios dentro del esquema de formación integral de las instituciones.

### **Primera generación**

En esta última categoría, los Participantes relatan algunas de las dificultades que el dedicarse a la danza les ha traído. Para esta generación, coincidentemente, esta dificultad encuentra su origen en la representación que la sociedad tiene del maestro de danza, que encuentra su reflejo directo en la familia del Participante.

*“Cuando inicié en la carrera, te decía al principio yo estaba estudiando arquitectura y mi familia no lo sabía, cuando yo me cambié a danza no sabían, entonces por ahí uno de mis hermanos como que no estuvo de acuerdo, pero finalmente terminó estando de acuerdo conmigo porque como maestro vino a cursos de verano y fue alumno mío, entonces pues realmente la carrera a mí me ha dado muchas satisfacciones, más que ponerme piedritas en el camino me ha dado muchas satisfacciones.” (Participante 1, 2017)*

*“Termino la secundaria y le digo a mi padre “¿sabes qué? Que me voy a estudiar danza” “¿qué?”. Poco faltó para que me corriera, me dijo “no, te vas a estudiar prepa y vas a estudiar una carrera que te deje, de la cual vas a vivir, pero ¿danza? Dime ¿quién estudia danza? ¿en dónde van a trabajar, qué van a hacer? ¿qué? Eso no se estudia” y yo “no, yo voy a estudiar danza en Bellas Artes” esa era mi meta. Y me dijo mi padre “has lo que tú quieras” imagínate lo que era ponerte con tu papá viviendo en una comunidad, en un pueblo y decirle a tu papá “voy a ser lo que yo quiero, mas no voy a ser lo que tú quieres que sea” me dijo “de acuerdo, conmigo no cuentes, has lo que se te pegue la gana”.” (Participante 2, 2017)*

Sin embargo, no son las únicas dificultades que se han dado a lo largo de su trayectoria, pues incluso hicieron reflexiones profundas acerca de la situación de la enseñanza de la danza en México.

*“No hay mucho apoyo para la danza, tienes que aportar de tu bolsillo para sacar muchas cosas, terminas poniendo si quieres salir adelante, no creo que, hasta ahorita no.*

*[...] La Nacional de Danza, pero ha decaído mucho, yo digo que está tocando fondo, están haciendo unas cosas que dices, ni en los peores momentos lo hicimos y además se sienten ellos como orgullosos de lo que están haciendo cuando están mal. Ahora, eso es la Nacional, la Academia de la Danza sigue dormida en sus laureles creyendo que están haciendo lo mejor con sus alumnos y no es cierto, están mal, no han progresado, no han salido de ese dormitorio, no han visto más allá, hacia dónde vamos qué queremos, qué queremos con nuestros alumnos, cómo los estamos formando, para enfrentarse a dónde, a qué. La Nellie, las maestras están en la misma mentalidad de hace diez años, ¿por qué? Tienen su plaza segura, tiene sus horas seguras, tiene su sueldo seguro, tienen su horario que quieren, van a la hora que quieren y hacen lo que se les pegue la gana, ¿y? Ah muy bien, están formando maestros, que padre que están formando maestros, pero ¿realmente existe una materia, un maestro, una persona que vaya y les diga así se dan la danza o así no se da? Sus prácticas docentes en tal escuela... ta, ta, ta, que Dios los bendiga, hagan lo*

*que se les pegue la gana, pero ¿realmente hay un seguimiento?” (Participante 2, 2017)*

Pero, finalmente, no todo es tan atropellado como parece. A pesar de que pocas veces se hace un reconocimiento a la labor social que representa un maestro de danza, los Participantes hacen mención de esa relevancia y de la responsabilidad que quien se dedica a la enseñanza tiene sobre sus educandos.

*“Es importante que el maestro se pueda desenvolver de una manera social, de una manera cotidiana sin perder su personalidad pero a la vez yo creo que es como un guía para los alumnos, el maestro no solamente es para que les de nuevos conocimientos, sino que el maestro puede ser su guía, ganarse la confianza de los alumnos para que pueda tener muchas veces la parte sociológica también es importante que el maestro la maneje, si tú ves alumnos que tienen problemas en el aprendizaje o que de alguna manera los ves introvertidos o los ves distraídos, hay que acercarse a ellos, ganarse la confianza, platicar, dialogar con ellos, el maestro tiene que ser consejero, tiene que poder ser hasta un... no un padre pero sí puede llegar a ser una guía en el sentido, sobre todo en los jóvenes ¿no? Que luego tienen muchos problemas, entonces yo pienso que en la parte social del maestro es ganarse la confianza del alumno para que a través del respeto el alumno se acerque al maestro, los padres de familia se acerquen al maestro y tener esa comunicación, siempre tener una comunicación constante.” (Participante 1, 2017)*

*“La importancia de un maestro de danza es motivar al alumno, una, no fallarle y darle la verdad de lo que está enseñando, no engañar, si yo estoy haciendo un numerito de la danza, decirle al alumno “esto es un invento mío y las chiapanecas la bailan floreando la falda y enseñando los calzones, pero es un invento, así no se baila” Pero yo le estoy dando la realidad de lo que se está bailando y no hacer creer que están bailando lo que no es. Yo me siento defraudado cuando voy a ver un evento y principalmente en Preescolar “y con ustedes el grupo de tercero quien sabe qué, y bailarían el Son de la Negra” Salen los niñitos así, y no pasaron de ahí, y no ves al papá tomándole la foto y*



*el video y la no sé qué, y felices los papás, mi niño bailó el Son de la Negra. ¿eso no es un fraude, eso no es engañar al niño y a la familia que va a bailar algo que no está haciendo?” (Participante 2, 2017)*

El esquema del maestro de danza como algo de lo que se podía prescindir, algo que no era de vital importancia para las necesidades de la población, un agente que no podía compararse con otros profesionales, para el cual incluso el conocimiento empírico era suficiente perduró por muchos años, y no fue hasta que las exigencias político-sociales forzaron a las escuelas a presentar propuestas de nivel licenciatura que las instituciones proporcionaron a los egresados de sus aulas las herramientas para poder insertarse en el campo laboral como cualquier otro profesionista y así fortalecer su representación social como un verdadero especialista preparado para la enseñanza y capacitado para la educación.

### **Segunda generación**

En el caso de la segunda generación, las principales problemáticas que se relacionan con la representación social que tiene el maestro de danza surgen de la siguiente manera:

*“Los intereses personales de las autoridades, sus objetivos que buscan como más materiales y no visualizar tanto los espirituales y sociales, entonces se van más por el lado del dinero, por el lado del amiguismo, por el lado de las venganzas y no se centran, es cuestión y preparación también personal porque nos encontramos con gente que hasta doctorados tiene pero como bien dicen los medios de comunicación, ni saludan, o sea entonces yo no sé si su educación esta escondida o qué, porque para tener una preparación primero debemos estar conscientes de dónde estamos parados y poder ayudar a contribuir a tu sociedad, querer lo que haces y pienso que esos son los peores enemigos, el que no ve, no hay más ciego que el que no quiere ver, y yo eso es*

*lo que yo veo en la actualidad, no quieren reconocer, es el divide y vencerás, el individualismo tan terrible, la soledad y no compartir porque reconocer quién trabaja y quién no.” (Participante 3, 2017)*

*“Es nuestra idiosincrasia, todos bailarían, todos tendrían conocimiento de las danzas y demás, se pierde, porque nada más se queda con el conocimiento que tiene que ser un proceso técnico, que tiene que estar bien hecho y una serie de cuestiones aleatorias. Y que se dan cada vez en etapas más tempranas, quisiera pensar que sería una ventaja que haya más requerimientos de maestros de danza, sin embargo, no parece serlo de todo, porque las cuestiones no sé si serían administrativas o que consideran que se debe de enfocar sobre el trabajo técnico y se desvirtúa de cierta manera.”(Participante 4, 2017)*

*“Hasta ahorita va en decadencia [las instituciones], yo siento. El presupuesto es un factor muy importante para el área de folclor, sin embargo, los directores que han estado nos han apoyado en ese sentido sí, pero cada vez es más difícil comprobar gastos de viáticos y demás, los maestros que vienen de ciertas comunidades ¿cómo pedirle un recibo de honorarios, si están dados de alta? No entienden las autoridades a qué nos estamos enfrentando los maestros para la enseñanza, y por otro lado están pidiendo calidad en la enseñanza sin darnos oportunidad de tener una calidad para la enseñanza. Estos proyectos de uno a otro, de generaciones a generaciones ha cambiado con los mismos salarios, hay que decirlo, es una realidad, de medio superior cambiamos a superior y en lugar de cambiar de categorías, que nos den oportunidad de tener mayor salarios y reconocimiento, no, están vetados, entonces quieren que trabajemos el doble de esfuerzo, con el doble de calidad, pero con los mismos salarios.” (Participante 5, 2017)*

Como se puede observar, los docentes abordan situaciones más diversas en esta generación que en la Primera, quizá porque los Participantes aún se encuentran en activo, o porque su relación con las instituciones se ha dado con una dinámica

diferente, sin embargo, no son las únicas situaciones que se observan dentro de los comentarios en las entrevistas.

*“Los compañeros jóvenes que creo que ya no les interesa todo el conocimiento que históricamente ha costado trabajo, como que no le están dando importancia a ese proceso histórico para entender el presente y prevenir el futuro, entonces ahí hay un problema un poco filosófico que no están haciendo caso de lo que ya está hecho, porque quieren tanta innovación que yo creo que se están volviendo a perder y que les están costando trabajo las cosas por querer inventar cosas nuevas por el egoísmo de decir “yo lo hice”, el yoyismo está tremendo, no estamos reconociendo a quien nos enseñó y yo pienso que todos venimos de un producto de algo y que no debemos de ser tan egoístas de no reconocer que antes de nosotros ha habido mucha gente que es familia de nuestra disciplina de nuestra especialidad.”(Participante 3, 2017)*

*“No hay posibilidad de doctorados, está el CENIDI pero los proyectos que se manejan ahí son a nivel de archivo, no hay para la gente que queremos hacer investigación de campo, no hay como que ya están bien planeadas esas plazas, están maquilladas como quien dice, entonces en términos generales en el INBA no hay está estancado, no hay oportunidad para jóvenes que se integren, en el área específica de folclor en “la Nellie” creo que es el colegio que mayor alumnos tiene, a diferencia de contemporáneo, somos los menos maestros que hay, entonces uno como maestro tiene que repartirse y ver trabajos y ver proyectos y todo eso es una carga de trabajo enorme a diferencia de las otras área.*

*[...] ¿cómo es posible que el INBA tenga estos espacios pequeños de escuelas de danza y mejor sean apoyados otras universidades como lo ha logrado la Universidad de Colima, como lo ha logrado la Universidad de Veracruz en donde hay los proyectos culturales específicamente en relación con la danza son muy grandes, muy amplios. Yo digo que sí debería haber un cambio, en el INBA a veces se queda en pañales a diferencia de otras compañías. Yo creo que aquí las políticas culturales deberían estar dirigidas a las escuelas profesionales, el retomar espacios como Bellas Artes, integrar a los chicos*

*dentro de ese espacio a nivel profesional y no solamente una vez cada diez años, yo creo que debería partir desde las políticas culturales para poder hacer cambios y que se hablen de cambios académicos reales, porque yo te puedo decir que como maestra de esta escuela cada sexenio, cada dirección, es “vamos a hacer esto, vamos a hacer lo otro” y no se hace nada.” (Participante 5, 2017)*

Para esta generación, además, es importante sentirse reconocidos como parte de la historia de la enseñanza de la danza folclórica y como académicos que aspiran a oportunidades de trabajo más amplias, y en ese sentido, comentan que un maestro de danza tiene responsabilidades y representa una figura ante la sociedad que merece ser identificada con mayor relevancia, lo cual se puede observar en los siguientes fragmentos.

*“Aunque no todo mundo la reconoce ni se ha valorado mucho menos como país ante la sociedad, pues desde que ha sido la historia todo mundo ha trabajado queriendo tener condición física, más estética en su cuerpo, pues bueno la danza te da todo eso, pero aparte te da la habilidad de desarrollarte mentalmente y físicamente para todo lo que te dediques entonces la danza socialmente te apoya y te ayuda para ser y vivir personas más integrales, más capaces, a lo que se vayan a dedicar aunque no se dediquen a la danza, entonces yo siento que esa es una labor social que también es educativa porque implica disciplina personal y con eso logras muchas cosas también con tu disciplina personal, la aceptación a ti mismo y hacia los demás que nos va a hacer como más sensibles para respetarnos y que no haya tanta delincuencia, y cómo estamos viendo porque la educación formal es toda una falla terrible de un nivel muy bajo y pienso que la educación artística es como que el futuro, eso sí, de apoyo a esa educación, porque también yo veo que se la pasan en un pupitre no sé cuántas horas cuando pueden hacerlo parados y haciendo dinámicas de equipo y demás enseñando lo mismo, nada más es cuestión de unificar los criterios.” (Participante 3, 2017)*

*“Que se piense que se tiene que estudiar, todavía hay lugares donde, con unas clasecitas que toman ya pueden poner su academia, para poner el bailecito de la escuela. Y que, pareciera ser una contradicción, pero que se considere que necesitamos aprender la danza folclórica en una escuela, pero finalmente tenemos que voltear los ojos hacia nuestras fuentes del lugar en donde están, con la sensibilidad de ir a decirles que son ellos los que tienen el conocimiento y nosotros nada más tenemos que aprender de ellos. Cuidar que no se alteren esos procesos en las propias comunidades para que las fuentes sigan existiendo. Por ejemplo, ahorita tú ves que muchos de los lugares les dan su clase de danza, pero ¿qué les dan en su clase de danza? Y ese es todo un tema.”(Participante 4, 2017)*

*“Va enseñando un hecho sociocultural que nos da una identidad, el que niños aprendan, yo creo que es una actividad en primera de sensibilización y ello te va formando otro tipo de personalidad, yo creo que eso es muy loable, el que un maestro entre a dar clases a niños. Adolescentes, bueno es un reto donde el maestro tiene que enseñar a chicos que hoy en día están más integrados en la computadora, en el celular que otro tipo de actividades estéticas, y bueno, a los adultos, bueno yo estuve trabajando mucho en la UNAM y me agradó muchísimo porque aparte de ser estudiantes de diferentes carreras realmente estaban interesados en diferentes carreras, y era una actividad de desfogue, entonces yo creo que juega un papel muy importante un maestro de danza folclórica a nivel social. Ayuda, recrea, difunde, investiga y eso lo va integrando en cada una de la población a donde va, partiendo en donde va dejando un poco de semilla de su formación.” (Participante 5, 2017)*

Actualmente, los docentes reconocen que el papel del maestro de danza va mucho más allá de la mera formación técnica, se trata de una persona que se dedica a la construcción de espíritus libres y de cuerpos conscientes de sí mismos que exploran sus capacidades y que expresan sus sentimientos a través del movimiento, y en ese sentido, se requiere que quienes se preparan para la formación de estas almas sensibles, sean conscientes de la labor que desarrollan, pues muchos son los casos de

personas que por tener un acercamiento al arte adecuado, enmiendan su vida y se convierten en personas que aportan bienestar a la sociedad, el papel social del maestro de danza no se debe menospreciar ni encomendar al simple montaje de bailes para su escenificación, se trata de traspasar fronteras disciplinarias y fortalecer el tejido social mediante acciones de prevención que hagan que todos los participantes de este arte sean mejores ciudadanos.

### **Tercera generación**

Finalmente, la tercera generación para esta categoría refleja preocupaciones que tienen que ver más con nuevos proyectos y nuevas ideas que se están gestando en el folclor mexicano pero que se encuentran directamente relacionadas con lo que representa para la sociedad el maestro de danza, y con la relación que se tiene con las instituciones oficiales.

*“Hay en juego muchas cosas que se están perdiendo dentro del folclor, queriendo hacer renovaciones en donde más bien estás quebrantando la danza, lo que antes se les criticaba a los maestros que estaban en Educación Física, que eran los que integraban las plazas en los centros educativos, ahora algo pasa con las generaciones, por hacerlo más vistoso, inclusive por las mismas instituciones que están pidiendo que el folclor ya no, sino por hacerlo un “festivalito” por lo que está de moda, entonces tienes que tergiversar toda la información y eso tendríamos que ver también para ver qué está pasando con las nuevas propuestas de los planes de estudio a nivel básico y medio. Creo yo que con lo que conforman esas propuestas, solamente los que están estudiando en escuelas superiores son capaces de integrar o llevar el perfil para la enseñanza, sobre todo la expresión corporal y el manejo de materiales dancísticos, cosa que está débil en la danza contemporánea, española y demás.” (Participante 6, 2017)*

*“Desafortunadamente, 2017, estamos en el mes de noviembre y el arte y la cultura en México en el nivel educativo, por lo menos en donde yo tránsito, no tiene el valor que creo que debe de tener, siempre esta relegado en el último, no a la infraestructura porque no es importante, entonces una vez que se la haya dado el valor, creo que van a poder transitar con mayor facilidad, sin embargo en la actualidad pese a todas estas barreras pues creo que la danza folclórica mexicana debe de estar pensada no nada más como una manera de expresar, que ese es su fin, pero sí para complementar este caminar por la vida de los seres humanos. Me refiero a hacerlos sentir, hacerlos pensar, hacerlos integrarse con otras áreas, que a veces siempre vemos, pues sí se mueve, sí baila y lo demás, pero nos hacemos un poco ajenos a lo que está pasando.*

*[...] La infraestructura es uno, pero yo creo que la mayor es eso. A nivel educativo en que las autoridades no valoran, no dan crédito en la importancia que tienen las actividades artísticas, culturales, estéticas, en este caso la danza folclórica mexicana. No le ven eso, la importancia ni que tenga u impacto y no lo ven y no hay un espacio adecuado, siempre están pensando como en el festival, como en las cosas que puedan representarlos como una imagen, pero hay mucho más allá que eso.” (Participante 7, 2017)*

Sin embargo, no es la única fuente de situaciones problemáticas que reportan, pues también muestran interés por hechos más relacionados con la economía o la manera en la que los maestros se relacionan con sus estudiantes al tratarse la danza de un trabajo corporal y espiritual.

*“Sobre todo, la limitante de los recursos, del interior se tiene más apoyo, en las universidades al interior de la república hay mucho más apoyo que en la misma ciudad, porque aquí te limitan, te limitan para llevar a cabo varios proyectos de la misma institución. Estamos viendo que las propias licenciaturas en el instituto surgieron por una necesidad de alcanzar a las universidades del interior de la república; en ese sentido nos hace falta la integración y la vinculación entre las instituciones para ver qué es lo que estamos haciendo entre todos. A medida*

*que tengamos esa vinculación tendríamos fortalecimiento en el hacer cotidiano.”*  
(Participante 6, 2017)

*“La danza es una manifestación que me permite relacionarme con el otro y me permite estar en comunicación, estar en armonía, respetar al otro en tanto que yo me respeto, entonces yo creo que sí es sumamente impactante en el sentido de conocerme, de aceptarme, de valorarme y de valorar en mí y en el otro también.*

*[...] Trabajar con seres es trabajar con el cuerpo, es trabajar con las emociones, es trabajar con el pensamiento y esa es una lucha constante, la técnica no está peleada con lo que sentimos y con lo que pensamos, entonces trabajar en el aula con un ser completo yo creo que es nuestro mayor reto, no nada más trabajar con el cuerpo, sino buscar en nuestros alumnos que exploten también la parte creativa y propositiva.”* (Participante 7, 2017)

Finalmente, en relación a la importancia que un maestro de danza tiene con la sociedad en la que se desarrolla, los Participantes mencionan lo siguiente:

*“Sobre todo, ahorita que estamos viviendo una vida tan acelerada y tan agresiva, creo que la función social que tiene un docente es dar por lo menos los elementos mínimos para poder tener otra visión del mundo, sea desde la niñez hasta la tercera edad. Un tanto para ir complementando y poner en acción al cuerpo, sobre todo la visión del arte, la parte artística, a lo mejor no se practica con esa formalidad pero por lo menos da otro tipo de mirar al mundo exterior y no nada más en la danza, sino en las artes en general siendo la música, las artes plásticas, que si bien es un acercamiento que nosotros podemos tener como individuos y te da otro tipo de pensamiento y de visión para lo que está pasando, eso es de vitalidad tenerlo y mantenerlo y si es lo que nos apasiona, pues que más que transmitirlo y compartirlo con el otro.”*  
(Participante 6, 2017)

*“Y sí tiene esta función también de volar, de hacernos sentir bien, de podernos expresar, pero hay más, creo que en el ámbito educativo la danza puede cumplir, puede llenar, puede complementar otras áreas.*



*Yo creo que estamos en un momento de transición a lo mejor tengo un sueño muy romántico y con todo esto de que estamos regresando a nuestra tierra a nuestras tradiciones, yo espero y que estas miradas retornen un poco hacia la importancia que tenemos los seres humanos de tener un espacio para poder expresarnos, creo que en la actualidad ustedes mismos demandan que esto crezca más y más en cuanto a la preparación. Yo los veo a ustedes que no tienen una ni dos, sino que ya van por la segunda maestría y demás y eso implica estar preparados y estar actualizados para las nuevas problemáticas que no es garantía la educación. Pues pasa mucho como en casa, la propia experiencia te va diciendo cómo ir resolviendo, las necesidades te hacen que te prepares cada vez más y más, entonces yo quisiera pensar que esto va a mejorar, que el futuro de las instituciones es formar a profesionales ya sea en el ámbito de la educación o de la investigación, de una manera más integral, más completa y que se puedan de verdad integrar a las necesidades que la sociedad demanda.” (Participante 7, 2017)*

Lo anterior permite observar cómo es que los intereses, las representaciones y los modelos que se tienen de la labor del docente como reproductor de esquemas se modifican de acuerdo con la visión que vivir un determinado período de innovación de la danza brinda a los maestros de las escuelas profesionales de danza.

En ese sentido, el relato que se recupera en las narrativas pedagógicas puede dar luz acerca de todos los procesos que llevaron a los representantes de los tres momentos históricos a reelaborar sus esquemas de clase, a reestructurar su noción de lo que es la danza y a confeccionar lo que hasta el momento conocemos y entendemos como danza folclórica.

Toda la información vertida en los fragmentos anteriores permite rescatar los principales elementos de la estructuración de la enseñanza propia de las instituciones profesionales de la danza folclórica, son los elementos, los principios y las bases que

sustentan los modelos y las representaciones con las que vivimos actualmente, y su reconocimiento es la clave para el progreso y reivindicación necesarios este campo artístico tan desvalorizado socialmente.

## **CONCLUSIONES**

La formación profesional es un entramado de eventos que pocas veces alcanzamos a comprender en su totalidad, existen puntos de vista de un mismo hecho que parecieran plantear a dos personas en lugares y acciones diferentes y que, sin embargo, relatan un mismo suceso. Es por ello por lo que la documentación y el análisis de los procesos por los que la danza ha transitado desde su institucionalización a través de diversas miradas enriquece el panorama general de la estructuración dancística y puede dar pie a propuestas de creación didáctica mediante la amplitud del entendimiento del origen de alguna problemática específica.

A lo largo de esta investigación, se identificaron varias situaciones actuales que afectan el desarrollo de la danza en México, desde la falta de información acerca de procesos tan importantes como la educación en nuestro país, hasta las disputas que algunas personalidades mantienen por situaciones personales ocurridas en otros tiempos y que pueden afectar la labor del gremio. Todos estos sucesos no pueden sino llevar a la reflexión acerca de la relevancia de conocer y reconocer nuestros orígenes como fuente de todo conocimiento y a partir del cual se debería edificar el crecimiento de esta y de cualquier disciplina.

Los elementos de la metodología de enseñanza se construyeron usando como andamio, en un primer momento, a la danza clásica y a la educación física, y con el paso de los años, el transcurrir de las generaciones y los sucesos sociopolíticos se fueron afectando estos procesos de tal manera que diversos componentes se conjuntaron para adecuar modificaciones que los maestros consideraron pertinentes. El modelo de clase que se maneja en la actualidad en las escuelas profesionales de danza del INBA del centro del país reproduce elementos que son ajenos al contexto

existente, pero que obedecen a principios y fundamentos que surgieron en momentos históricos específicos y que le son inalienables, no se podría concebir a la danza folclórica de otra manera, pero sí se puede construir a partir de esto que ya conocemos, sin embargo, somos inconscientes de ello.

En la danza folclórica se ha establecido una metodología que no llega a ser didáctica. Esta frase puede sonar desconcertante, pues habiendo instituciones que se dedican a la formación de profesionales se podría pensar que es un tópico que se tiene dominado, pero la realidad es mucho más abrumadora que eso. Cuando Comenio planteó la *Didáctica Magna* en 1630 estableció las bases para la enseñanza y comenzó a trazar los esbozos de una pedagogía que contemplaba al hombre en su totalidad íntegra, hecho que no muchos entendieron y algunos incluso condenaron pero que finalmente la mayoría de los campos de conocimiento aceptaron y adaptaron a sus formas y métodos. En la actualidad existen muchas carencias en términos de enseñanza en todos los niveles educativos, pero algo es claro, existe una finalidad, un principio de origen que todos los que se dedican a una u otra esfera del saber conocen y comparten, es decir, cada especialidad es consciente de su epistemología y de su génesis, conoce los elementos clave y desarrolla y crea a partir de características inamovibles, lo que permite que toda nueva producción mantenga el rumbo del pensamiento original. Desafortunadamente por una situación multifactorial esto no ocurre así en la danza folclórica: las personalidades, la multiculturalidad, la diversidad de estilos y los factores contextuales hicieron que este complejo entramado no logre su homogenización académica ni alcance a diferenciar el recurso, de la técnica, del método, de la didáctica y por lo tanto no termine de autodefinirse.

Lo anterior no es tan trágico como suena, ni son palabras al aire, no se trata de pensar que estamos destinados a la catástrofe y esperar a que alguien llegue al rescate del arte, sino de generar ese pequeño punto del que se adolece: la conciencia de que hay que conocer el origen y los principios para poder progresar sin perder el rumbo, tanto en la producción artística como en la generación de la didáctica de la danza folclórica. Somos testigos de los progresos que docentes que, por las vivencias transcurridas día a día en el salón de clase, han realizado al cuestionar lo que aprendieron y cómo lo aprendieron. Son experimentos, están probando qué pasa cuando colocamos una u otra cosa a lo ya establecido, es el preámbulo de una nueva transformación y de la cimentación de un nuevo modelo, que seguramente cambiará en algún tiempo, pero del que podemos participar como simples observadores o ser generadores del cambio, pero de un cambio racional y razonado que lleve a la danza folclórica mexicana al siguiente nivel de formalización.

En ese sentido, es importante reconocer cada uno de los elementos que la revisión de la historia de la enseñanza de la danza folclórica nos ha ofrecido para poder vislumbrar claramente cómo es que hemos llegado a lo que conocemos hoy en día, lo que además da respuesta a la pregunta detonadora que se planteó en la introducción de este texto: ¿cuáles son las características de la metodología actual de la enseñanza de la danza folclórica profesional?

Al inicio de esta investigación parecía complicado poder realizar un análisis de los procesos que fueron necesarios para la conformación de esta metodología en las escuelas profesionales del INBA, sin embargo, gracias a la información obtenida en las entrevistas y a la metodología cualitativa es posible comenzar a generar, *grosso modo*,

una idea de la secuencia de sucesos que dieron pie a estos procesos. A continuación, se recupera la idea fundamental de cada categoría de análisis presentada en el segundo capítulo y se sintetiza toda la información presentada con anterioridad: tanto la recopilada de los textos que hablan de la historia de la danza en México como los fragmentos de las entrevistas, generando así una tabla en la que se puede observar la sucesión de cada una de estas. Cabe resaltar que se han fusionado dos de las categorías (el cambio histórico en la metodología de enseñanza en la educación en danza visto desde el relato de los formadores y los elementos del modelo de enseñanza de la danza folclórica actual) con el fin de lograr mayor claridad a la lectura.

| <b>Momento histórico</b>      | <b>Procesos de aprendizaje de la danza folclórica</b>   | <b>El cambio histórico en la metodología y los elementos de enseñanza en la educación en danza</b>  | <b>La estructura curricular y metodológica de la danza como un reflejo de las necesidades sociales</b>  | <b>La importancia social del docente en danza</b>  |
|-------------------------------|---|---|---|--|
| <i>Primero</i><br>(1920-1933) | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aprendizaje de la danza folclórica directo de las fuentes. (Misiones culturales)</li> <li>- Aprendizaje de la técnica del ballet ruso.</li> <li>- Preparación como maestros de educación física.</li> </ul>                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Enseñanza con la estructura del ballet.               <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Barra (calentamiento y técnica)</li> <li>➤ Centro (técnica)</li> <li>➤ <i>Allegro</i> (técnica)</li> </ul> </li> <li>- Incorporación del manejo del cuerpo y la preparación física desde la educación física.</li> <li>- Repertorios y contenidos que combinan la técnica del clásico con temas de lo mexicano.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Primer paso en la academización de la danza folclórica.</li> <li>- Diferentes visiones de las necesidades formativas y de las características que debía tener un bailarín.</li> <li>- Primera incorporación de materias de danzas mexicanas al currículum.</li> <li>- Necesidad de producción de obras con temas nacionalistas.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Maestro como cohesionador social a través de obras con mensaje nacionalista.</li> <li>- El maestro como eje de la cultura que ayuda a reproducir los ideales de los grupos empoderados.</li> </ul>                            |
| <i>Segundo</i><br>(1933-1945) | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aprendizaje de la danza folclórica de los maestros misioneros.</li> <li>- Introducción de la técnica de la danza moderna norteamericana.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Enseñanza con la misma estructura, se incorporan algunos elementos, sin embargo, su uso no se perpetúa.               <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Barra (calentamiento y técnica)</li> <li>➤ Piso (calentamiento y técnica)</li> <li>➤ Centro (técnica)</li> <li>➤ <i>Allegro</i> (técnica)</li> </ul> </li> <li>- Incorporación de la noción de un cuerpo liberado de la rigidez del ballet.</li> <li>- Contenidos y obras con temas de lo mexicano incorporando la técnica moderna.</li> <li>- Resquicios observables en el BFM.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Diversificación de la oferta educativa.</li> <li>- Ramificación de las visiones de las características propias de un bailarín.               <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Danza moderna (ADM)</li> <li>➤ Danza clásica (END)</li> </ul> </li> <li>- Ideales que apuntaban hacia una formación integral y la conciencia de la importancia social.</li> <li>- Rasgos de la educación socialista</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Maestro como ente al servicio de la cultura y el progreso social.</li> <li>- Los bailarines que pasaban a ser maestros conservaban los ideales de la modernidad norteamericana y promovían la creación dancística.</li> </ul> |
| <i>Tercero</i><br>(1945-1970) | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aprendizaje de la danza folclórica de los maestros del segundo momento.</li> <li>- Introducción de una técnica propia de la danza folclórica.</li> <li>- Reconocimiento de la danza folclórica como una especialidad.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- La estructura se modifica y se integran elementos propios de la enseñanza folclórica.               <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Barra (como calentamiento y técnica)</li> <li>➤ Centro (Técnica)</li> <li>➤ Diagonales (Técnica)</li> <li>➤ Repertorio básico</li> </ul> </li> <li>- Comienzo del desarrollo de repertorios mestizos.</li> <li>- Estructuración de la forma particular de la danza folclórica.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Estructuración de la danza folclórica como una disciplina que ha de estudiarse aparte.</li> <li>- Impulso del arte y la cultura, creación de proyectos específicos para su desarrollo.</li> <li>- La danza como una herramienta concretada de crecimiento de la sociedad.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Comienzo de la visualización de la danza folclórica como parte importante del currículum escolar.</li> <li>- El maestro de danza comienza a ser incorporado a las plantas docentes de diferentes instituciones.</li> </ul>    |



|                       |                  |  |   |   |   |
|-----------------------|------------------|--|---|---|---|
| Cuarto<br>(1970-2018) | 1ª<br>Generación | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aprendizaje de la danza folclórica de los maestros del tercer momento,</li> <li>- Consolidación de una técnica propia de la danza folclórica.</li> <li>- Búsqueda de elementos que dieran identidad a la especialidad.</li> <li>- Uso de la repetición.</li> </ul>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>- La técnica de enseñanza permanece, pero la visión de estructura se modifica. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Calentamiento (en barra)</li> <li>➤ Técnica (en barra y centro)</li> <li>➤ Técnica (en diagonales)</li> <li>➤ Repertorio</li> </ul> </li> <li>- Uso de la terminología del ballet para las clases.</li> <li>- Primeros intentos por la creación de una terminología institucional propia de la danza folclórica.</li> <li>- Perpetúan el uso de la repetición e imitación para la enseñanza.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Inicio de la unificación de criterios para la creación de academias de trabajo.</li> <li>- Creación de instituciones dedicadas al registro de la danza (FONADAN)</li> <li>- Cursos de verano para la actualización docente en cuanto a contenido.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>- El maestro como generador de su propio contenido.</li> <li>- El docente tiene la responsabilidad de formar a sus alumnos no sólo en la técnica de la danza, sino como personas.</li> </ul>   |
|                       | 2ª<br>Generación | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aprendizaje de la danza folclórica de los maestros del tercer momento y de la primera generación.</li> <li>- Reformulación y apropiación de la técnica de la danza folclórica.</li> <li>- Período de transición institucional.</li> <li>- Respeto por los estilos de sus docentes.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Comienza la reformulación de la enseñanza, se integran elementos nuevos. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Calentamiento (en barra, en centro o en círculo)</li> <li>➤ Técnica (en barra, en centro, en diagonales o en círculo)</li> <li>➤ Repertorio (en centro)</li> <li>➤ Relajación</li> </ul> </li> <li>- Concreción de una terminología para la danza folclórica, aunque no es unificada, es reconocida.</li> <li>- Se comienza la distinción entre la técnica general y la técnica específica.</li> <li>- Se comienza a utilizar recursos didácticos creativos para la enseñanza.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Generación de academias para el trabajo teórico de la danza.</li> <li>- Registro, reforzamiento y divulgación de nuevos repertorios.</li> <li>- Contacto con interlocutores de los estados para la actualización de repertorios.</li> <li>- Se comienza a buscar el distanciamiento de la técnica de ballet.</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- El maestro como formador de conciencias y divulgador de la cultura nacional a través del contenido de la danza folclórica.</li> <li>- El docente tiene la responsabilidad de conocer a sus alumnos e involucrarse más allá de la enseñanza de la danza.</li> </ul> |
|                       | 3ª<br>Generación | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aprendizaje de la danza folclórica de los maestros de la primera generación.</li> <li>- Consolidación de la técnica de la danza folclórica.</li> <li>- Consolidación de las instituciones educativas.</li> <li>- Identificación de debilidades en su aprendizaje.</li> </ul>                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Comienza el reforzamiento de las nuevas estructuras de clase.</li> <li>- Se elimina el uso de la barra como herramienta de enseñanza. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Calentamiento (en centro o en círculo)</li> <li>➤ Técnica (en centro, en círculo o en diagonales)</li> <li>➤ Repertorio (en centro)</li> <li>➤ Relajación</li> </ul> </li> <li>- Se reconocen los términos generales y se emplean de manera colegiada.</li> <li>- Se definen las distinciones entre la técnica básica, la técnica general y la técnica específica diferenciada del repertorio.</li> <li>- Se incorpora la creación de montajes escénicos que se alejan de la repetición de secuencias preestablecidas.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Consolidación de trabajo colegiado para la creación de consensos metodológicos.</li> <li>- Integración de nuevos materiales para la enseñanza por las presiones que la globalización ha traído para la formación de nuevos profesionales.</li> <li>- Enfoque en aspectos no técnicos.</li> <li>- Se busca una reflexión docente que ayude a la transformación de las realidades sociales.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- El docente como transformador de realidades sociales.</li> <li>- Empoderamiento de la figura del maestro de danza.</li> <li>- Mayores requerimientos para la profesionalización.</li> <li>- Búsqueda de la similitud con otras profesiones.</li> </ul>             |

Tabla 3. Categorías de análisis por momento histórico.

Al ser conscientes de los principios que rigen a la danza folclórica, los futuros encargados de la creación y producción artística y educativa tendrán la capacidad de mantener el rumbo que se generó en un tiempo específico y progresar a través de él. El saber del pueblo es la base de la danza folclórica, es este elemento el que da vida a toda creación posible y es algo de lo que no podemos desprendernos a capricho, la sistematización de una técnica particular fue el gran producto del siglo pasado, se identificaron puntos de intersección, lugares comunes y coincidencias entre los muy variados géneros que nuestra multiculturalidad nos ofrece y se arribó, a través de la experiencia y haciendo uso del ensayo y error, a una metodología de enseñanza que hasta la fecha se reproduce.

Entonces, ¿es posible seguir enseñando con los modelos y representaciones que aún conservamos? ¿es válido seguir enseñando como lo hemos venido haciendo? ¿de verdad los procesos de enseñanza no han cambiado? Estas son interrogantes que se plantearon al final de primer capítulo y cuya respuesta es un rotundo no. Todos los modelos se modifican y se perfeccionan para progresar como sociedad y, por lo tanto, las representaciones también. Es evidente que los paradigmas sociales han cambiado, las necesidades económicas y la presión de un mundo globalizado nos han llevado a requerir personas con características específicas para el desarrollo profesional, por lo que ha sido necesario a lo largo de los años modificar las prácticas de enseñanza, que, si bien no se trata de un cambio a profundidad, indudablemente se ha realizado. Como se mencionó anteriormente, los alumnos cambian año con año y las generaciones van requiriendo mayor preparación por parte de los docentes, así como nuevas formas en las que se construye el conocimiento, y como es evidenciado en la tabla antes

presentada, efectivamente los procesos de enseñanza se han modificado a lo largo de los años dando como resultado una serie de principios y fundamentos que sostienen a la actual danza folclórica.

## **REFERENCIAS**

- Aguado, J. (2004). *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Antropológicas; Facultad de Medicina.
- Aulestia, P. (2012). *Despertar de la república dancística mexicana*. México: Ríos de tinta.
- Ballet Folklórico de México. (2017). Somos el Ballet Folklórico de México. Recuperado 1 de marzo de 2017, a partir de <http://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/somos-ballet-de-amalia-hernandez/>
- Baudrillard, J. (1968). *El sistema de los objetos*. París: Siglo XXI
- Bastien, K. (2010). *Tras Bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesioanl oficial mexicana*. México: INBA.
- Bravo, F. (2015). *Terminología y técnica básica para el aprendizaje de la danza folklórica mexicana*. México: Los Reyes
- Bourdieu, P. (1985). Sistemas de enseñanza y sistemas de pensamiento. En *La enseñanza: su teoría y su práctica* (2nd ed.). Madrid: Akal editores.
- Comenio, J. A. (2013). *Didáctica Magna* (20.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Porrúa.
- Dallal, A. (1979). *La danza contra la muerte* (Tercera). México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- \_\_\_\_\_ (1990). Cuerpo como pincel. En *El aura del cuerpo*. México: Universidad

Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas.

\_\_\_\_\_ (2007). *Los elementos de la danza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Delgado, A. (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CONACULTA.

Flores, R. (1990). *La danza moderna mexicana 1953-1959*. México: INBA.

Freire, P. (1994) *Cartas a quien pretende enseñar*. México: Siglo XXI

\_\_\_\_\_ (1970). *Pedagogía del oprimido*. Uruguay: Siglo XXI.

Fuentes, I. (1995). *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta* (primera). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Gimeno, J. (1989). *La enseñanza: su teoría y su práctica*. (3rd ed.). Madrid: Akal editores.

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill

Jiménez, I. (2012). *Pierre Bourdieu. Capital simbólico y magia social*. México: Siglo XXI.

Jiménez, L. (2002). El cuerpo escindido. Danza, cuerpo y memoria en México. En *La danza en México: visiones de cinco siglos* (Vol. I). México: CONACULTA.

\_\_\_\_\_ (2003). Cultura, arte y escuela. Hacia la construcción del debate. En *Miradas al arte desde la educación*. México: SEP.

Laban, R. (1978). *Danza educativa moderna*. Argentina: Paidós

Lugo, D., Alonso, L., Diéguez, R. (2015). *La evaluación profesionalizante desde su constructo epistemológico*. *Multiciencias*, 15 (2), 196-202.

Meyer, L. (2002). *Historia general de México*. México: COLMEX.

Miranda, A. y Lara, J. (2002). *Manual básico para enseñanza de la técnica de danza tradicional mexicana*. México: CONACULTA

Participante 1. (2017, noviembre 22). Entrevista a Participante 1.

Participante 2. (2017, diciembre 9). Entrevista a Participante 2.

Participante 3. (2017, diciembre 9). Entrevista a Participante 3.

Participante 4. (2017, octubre 25). Entrevista Participante 4.

Participante 5. (2017, diciembre 4). Entrevista a Participante 5.

Participante 6. (2017, febrero 21). Entrevista a Participante 6.

Participante 7. (2017, noviembre 14). Entrevista a Participante 7.

Ramos, M. (1979). *La danza en México durante la época colonial*. México: CONACULTA.

\_\_\_\_\_ (1991). *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. México: Alianza; CONACULTA.

Ramos, R. (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana (Primera)*. México:

Grapondi.

Rodríguez-Sala, M. L. (1965). *El estereotipo del mexicano: Estudio psicosocial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Segura, F. (2016). *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*. México: Laripse.

Sevilla, A. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México: INBA.

Tortajada, M. (1995). *Danza y poder*. México: INBA.

Tortajada, M. (2016). Hacia una danza propia: la Escuela Nacional de Danza y el Ballet de la Ciudad de México. En Segura, F. (2016) *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello* (Primera). México: Laripse.