



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

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

Escuela Nacional de Danza Folklórica

Informe de Desempeño Profesional Dancístico

Visiones Académicas frente al Campo Laboral
del Egresado de la Carrera de Bailarín de danza Folklórica ENDF, 1994

P R E S E N T A

Yuorkin López Aguilar

Asesora:
Alicia Sánchez Sánchez

Ciudad de México, noviembre del 2020



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: López, Aguilar, Yuorkin. *Visiones Académicas frente al Campo Laboral del Egresado de la Carrera de Bailarín de danza Folklórica ENDF, 1994*. CDMX: INBA/ENDF, 2020.

Descriptor temático: campo laboral, danza folklórica, ENDF, políticas culturales, práctica profesional



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Escuela Nacional de Danza Folklórica

Tesina

**Visiones académicas frente al campo laboral del egresado de la Carrera de
Bailarín de Danza Folklórica ENDF, 1994**

Informe de Desempeño Profesional Dancístico

Que para obtener el título de:

Licenciado en Danza Folklórica

Presenta:

Yuorquin López Aguilar

Asesor(a):

Alicia Sánchez Sánchez

Ciudad de México

Noviembre, 2020



CIUDAD DE MÉXICO A 7 DE AGOSTO DEL 2018

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Por medio de la presente hago constar que: Yuorquin López Aguilar laboró conmigo para el proyecto que dirijo, teniendo a su cargo la creación, montaje, ensayo y dirección de las coreografías de piezas musicales, que forman parte de las funciones de presentación y promoción del Disco: Fandango Amenercer y de presentaciones públicas y privadas relacionadas con dicho Proyecto del año 2013 al 2016

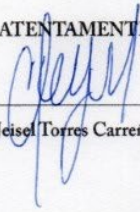
Este proyecto escénico consiste en la unión en escena de música en diversos géneros como, Son Huasteco, Trova, Son Jarocho, Pop, Vals Istmeño, Son Jalisciense, Balada y Jazz; así como de la danza tradicional o folklórica mexicana siendo parte de la instrumentación musical mediante tarimas electroacústicas con iluminación propia, y danza contemporánea, ambos géneros presentados a la par de la proyección multimedia que funge como soporte de escenografía digital, adicionalmente, este proyecto integra la décima tradicional y el cuento, ambas, estructuras literarias de gran peso en la cultura tradicional mexicana, lo anterior como parte de las letras, justificación de las historias de sus canciones y como pretexto para la integración del público con el espectáculo y los artistas en escena.

El proyecto propuesto tiene como objetivo general posicionar ante los diversos públicos la imagen de Jeisel Torres y dar a conocer su trabajo en la esfera de la producción artística nacional con su proyecto interdisciplinario, generando nuevas y sólidas relaciones laborales que permitan la producción continua y rentable de su trabajo y el de sus colaboradores. Como objetivos específicos el proyecto plantea reformular la manera en que los instrumentos tradicionales mexicanos y la danza folklórica o regional mexicana son ejecutados, reinterpretándolos con fusión de ritmos clásicos y contemporáneos; así mismo, propone posicionar un paradigma de espectáculo que destaque los valores fundamentales de la música tradicional, danza folklórica, danza contemporánea, escenografía digital, décima literaria y cuento, vinculando al espectador en éste.

Durante esta etapa, dicho proyecto obtuvo un galardón importante por la Fundación "Hermes Music" compañía importante en el medio de la producción artística, quien considera que este proyecto es único en su genero y uno de los mejores con raíz mexicana.

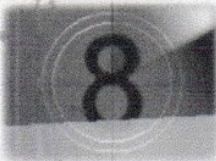
Cabe mencionar que el trabajo de creación coreográfica fue realizado a partir de la creación de la música, los arreglos y versiones musicales inéditos y producto de la fusión de varios géneros tanto en la música, como en la Danza, lo que dio como resultado una producción Escénica multidisciplinaria novedosa y de mucho aprendizaje entre ambas disciplinas artísticas.

ATENTAMENTE



Jeisel Torres Carreño

Oficina:
Río Churubusco 505
Col. Unidad Modelo
Cp. 09089
Cél: 55 14 63 61 64
jeiseltorres@hotmail.com



Jeisel Torres
Producción



Ciudad de México a 07 de Agosto de 2018

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Por medio de la presente hago constar que: Yuorquin López Aguilar desde hace 5 años es mi entrenadora personal.

Quando comenzamos con el entrenamiento yo me encontraba con mucho dolor y muy poca movilidad de hombro, debido a una lesión que me obligó a someterme a cirugía.

La maestra Yuorquin diseñó un Plan de entrenamiento creando y/o modificando a través de combinaciones de técnicas de entrenamiento de danza y de fitness que obedece a las distintas necesidades personales de mejorar mi salud, rehabilitar mi hombro y de desarrollar habilidades y destrezas psicomotrices que contribuyeran a una mejor calidad de vida.

Entre los retos que hemos logrado alcanzar y los beneficios obtenidos que me ayudan día a día con la aplicación y seguimiento del entrenamiento personal están:

- 1.- Pude mejorar de manera considerable la movilidad de mi hombro (cosa que no había logrado con diferentes especialistas, medicina alternativa y fisioterapias).
- 2.- Además de recuperar la movilidad en el resto del cuerpo se ha mejorado mi postura y moldeado mi cuerpo.
- 3.- Mi condición física y mi rendimiento atlético ha mejorado, así como mi fuerza corporal.
- 4.- A mis 53 años he logrado mejorar mi concentración y memoria, he recuperado y aumentado el tono y fuerza muscular, mejorado mi flexibilidad (que es un gran reto personal)
- 5.- En el sentido de mi salud física y emocional: tengo mi densidad ósea en buen estado, mi presión arterial es normal, mi biometría hemática da resultados que me sorprenden al ver que mis triglicéridos HDL están altos, me enfermo menos, tengo más energía, duermo mejor, he reducido mis niveles de estrés y eso me ayuda a ser más funcional y productiva.
- 6.- En esta etapa de la menopausia el entrenamiento me ayudo con los bochornos ya casi no me dan además me siento muy bien con mi peso y mi cuerpo, y lo más importante mejoro mi autoestima. Sin este tipo de entrenamiento no tendría la calidad de vida que ahora tengo.

Además de toda la mejoría física que adquirí en las clases de mi maestra Yuorquin, no puedo dejar de mencionar que es una clase que disfruto mucho y que me ayuda a sentirme mucho mejor emocionalmente, la música que utiliza y su buena energía que transmite al dar su clase, hace que mis días empiecen con un humor muy positivo. Sus clases son divertidas y nunca se repiten, me encanta su creatividad y profesionalismo y la manera en que logra combinar la danza contemporánea, con danza clásica y fitness. Siempre me motiva a alcanzar retos que a pesar de mi edad Yuorquin me demuestra que esa no es una barrera. Me siento muy afortunada de tenerla como maestra.

Atentamente,

NOMBRE, EMPRESA O INSTITUCION A QUIEN REPRESENTE

Dirección, ciudad y código postal: Alejandro Dumas No 217 int 3 Col. Polanco Chapultepec C.P. 11560

Teléfono 52 33 82 39 Cel 55 51 071832

Correo electrónico teresakanan896@gmail.com

Teresa Kanan Farca



Crembo Fashion, S.A.de C.V.

Nezahualcóyotl 145 local 201, Col Centro, Del Cuauhtémoc, México D.F., CP 06080



CDMX 09 DE AGOSTO DE 2018.

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Por medio de la presente hago constar que: Yuorquin López Aguilar desempeñó las siguientes funciones del año 2012 al 2017 de manera comprometida y profesional como instructora desde su ingreso al Estudio de entrenamiento y fitness +Evolution Pilates Polanco

-Instructora de Zumba Dance

-Instructora de Spinning

-Instructora en Curso de Jazz para niños

-Tomó curso de Entrenamiento Hipopresivo como parte de las actividades de actualización de los instructores del Estudio.

Dicho Estudio utiliza un sistema completo para mujeres y hombres que comprende la utilización de toda una gama de aparatos especializados para trabajar el abdomen, glúteos, piernas y espalda; corrigiendo postura, dándole fuerza y elasticidad a todo tu cuerpo de manera estética.

Cuenta con entrenadores calificados cuidando que realices correctamente tu rutina, con lo que veras resultados positivos en muy poco tiempo. También tenemos las siguientes actividades fitness

•BOX •TRX•FUNCTIONAL TRAINING •SPINNING •TAEKWONDO INFANTIL y ZUMBA.

Se extiende la presente para los fines necesarios, quedando a sus órdenes para cualquier duda o aclaración. Sin más por el momento, reciba un cordial saludo

ATTE

ADRIANA RUIZ AGUAYO
Coordinadora
+EVOLUTION-PILATES-FITNESS

Anatole France 129 1er piso,
Polanco CDMX
(55) 5281 8011
Polanco@masevolution.online



CONSTANCIA

A QUIEN CORRESPONDA PRESENTE

Por este medio se hace constar que según documentación que obra en archivo, la Profesora **Yourquín López Aguilar**, entregó el **Informe de Plan de trabajo de actividades complementarias** de la asignatura **Técnica Folklórica IV**, correspondientes a los ciclos escolares 2004-2005/II.

Se extiende la presente para los fines legales correspondientes, en la Ciudad de México a los nueve días del mes de agosto del dos mil dieciocho.

Atentamente

Pedro Manuel Mariscal Herrera
Secretario Académico

C.c.p.- Julio César Quintero Hernández - Director del ENDF
Acuse

PMMH/mdmo*

Plaza Ángel Salas s/n, atrás del Auditorio Nacional, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo

C.P. 11560, México D. F.

Tel: 10.00.56.00 ext. 4490 Y 4480

Correo electrónico: gndf.secretariaacademica@inba.gob.mx

pmariscal@inba.gob.mx



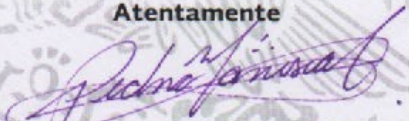
CONSTANCIA

A QUIEN CORRESPONDA PRESENTE

Por este medio se hace constar que según documentación que obra en archivo, la Profesora **Yourquín López Aguilar**, entregó el **Informe de Plan de trabajo de actividades complementarias** de la asignatura **Repertorio I**, correspondientes a los ciclos escolares 2005-2006/1.

Se extiende la presente para los fines legales correspondientes, en la Ciudad de México a los nueve días del mes de agosto del dos mil dieciocho.

Atentamente



Pedro Manuel Mariscal Herrera
Secretario Académico

C.c.p.- Julio César Quintero Hernández. - Director del ENDF
Acuse

PMMH/mdmo*

Plaza Ángel Salas s/n, atrás del Auditorio Nacional, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo
C.P. 11560, México D. F. Tel: 10.00.56.00 ext. 4490 Y 4480
Correo electrónico: enfd.secretariaacademica@inba.gob.mx pmariscal@inba.gob.mx



CONSTANCIA

A QUIEN CORRESPONDA PRESENTE

Por este medio se hace constar que según documentación que obra en archivo, la Profesora **Yourquín López Aguilar**, entregó el **Informe de Plan de trabajo de actividades complementarias** de la asignatura **Técnica folklórica III**, correspondientes a los ciclos escolares 2005-2006/II.

Se extiende la presente para los fines legales correspondientes, en la Ciudad de México a los nueve días del mes de agosto del dos mil dieciocho.

Atentamente

Pedro Manuel Mariscal Herrera
Secretario Académico

C.c.p.- Julio César Quintero Hernández. - Director del ENDF
Acuse

PMMH/mdmo*

Plaza Ángel Salas s/n, atrás del Auditorio Nacional, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo
C.P. 11560, México D. F. Tel: 10.00.56.00 ext. 4490 Y 4480
Correo electrónico: enfd.secretariaacademica@inba.gob.mx pmariscal@inba.gob.mx




CONSTANCIA

A QUIEN CORRESPONDA PRESENTE

Por este medio se hace constar que según documentación que obra en archivo, la Profesora **Yourquín López Aguilar**, entregó el **Informe de Plan de trabajo de actividades complementarias** de la asignatura **Prácticas Escénicas III**, correspondientes a los ciclos escolares 2005-2006/II.

Se extiende la presente para los fines legales correspondientes, en la Ciudad de México a los nueve días del mes de agosto del dos mil dieciocho.

Atentamente



Pedro Manuel Mariscal Herrera
Secretario Académico

C.c.p.- Julio César Quintero Hernández. - Director del ENDF
Acuse

PMMH/mdmo*

Plaza Ángel Salas s/n, atrás del Auditorio Nacional, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo
C.P. 11560, México D. F. Tel: 10.00.56.00 ext. 4490 Y 4480
Correo electrónico: gndf.secretariacademica@inba.gob.mx pmariscal@inba.gob.mx



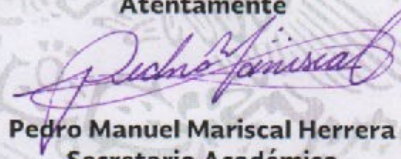
CONSTANCIA

A QUIEN CORRESPONDA PRESENTE

Por este medio se hace constar que según documentación que obra en archivo, la Profesora **Yourquín López Aguilar**, entregó el **Informe de Plan de trabajo de actividades complementarias** de la asignatura **Repertorio I**, correspondientes a los ciclos escolares 2005-2006/II.

Se extiende la presente para los fines legales correspondientes, en la Ciudad de México a los nueve días del mes de agosto del dos mil dieciocho.

Atentamente



Pedro Manuel Mariscal Herrera
Secretario Académico

C.c.p.- Julio César Quintero Hernández, - Director del ENDF
Acuse

PMMH/mdmo*

Plaza Ángel Salas s/n, atrás del Auditorio Nacional, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo

C.P. 11560, México D. F.

Tel: 10.00.56.00 ext. 4490 Y 4480

Correo electrónico: enmf.secretariaacademica@inba.gob.mx

pmariscal@inba.gob.mx



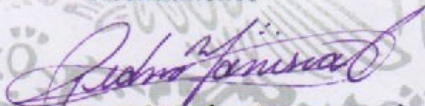
CONSTANCIA

A QUIEN CORRESPONDA PRESENTE

Por este medio se hace constar que según documentación que obra en archivo, la Profesora **Yourquín López Aguilar**, entregó el **Informe de Plan de trabajo de actividades complementarias** de la asignatura **Repertorio I**, correspondientes a los ciclos escolares 2006-2007/I.

Se extiende la presente para los fines legales correspondientes, en la Ciudad de México a los nueve días del mes de agosto del dos mil dieciocho.

Atentamente



Pedro Manuel Mariscal Herrera
Secretario Académico

C.c.p.- Julio César Quintero Hernández. - Director del ENDF
Acuse

PMMH/mdmo*

Plaza Ángel Salas s/n, atrás del Auditorio Nacional, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo

C.P. 11560, México D. F.

Tel: 10.00.56.00 ext. 4490 Y 4480


Correo electrónico: gndf.secretariaacademica@inba.gob.mx

pmariscal@inba.gob.mx

**CONSTANCIA****A QUIEN CORRESPONDA
PRESENTE**

Por este medio se hace constar que según documentación que obra en archivo, la Profesora **Yourquín López Aguilar**, entregó el **Informe de Plan de trabajo de actividades complementarias** de la asignatura **Técnica Folklórica III**, correspondientes a los ciclos escolares 2006-2007/I.

Se extiende la presente para los fines legales correspondientes, en la Ciudad de México a los nueve días del mes de agosto del dos mil dieciocho.

Atentamente
Pedro Manuel Mariscal Herrera
Secretario Académico

C.c.p.- Julio César Quintero Hernández. - Director del ENDF
Acuse

PMMH/mdmo*

Plaza Ángel Salas s/n, atrás del Auditorio Nacional, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo
C.P. 11560, México D. F. Tel: 10.00.56.00 ext. 4490 Y 4480
Correo electrónico: enfd.secretariaacademica@inba.gob.mx pmariscal@inba.gob.mx



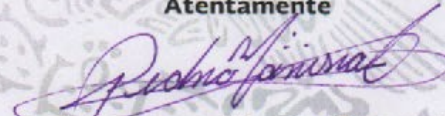
CONSTANCIA

A QUIEN CORRESPONDA PRESENTE

Por este medio se hace constar que según documentación que obra en archivo, la Profesora **Yourquín López Aguilar**, entregó el **Informe de Plan de trabajo de actividades complementarias** de la asignatura **Prácticas Escénicas III**, correspondientes a los ciclos escolares 2006-2007/I.

Se extiende la presente para los fines legales correspondientes, en la Ciudad de México a los nueve días del mes de agosto del dos mil dieciocho.

Atentamente



Pedro Manuel Mariscal Herrera
Secretario Académico

C.c.p.- Julio César Quintero Hernández. - Director del ENDF
Acuse

PMMH/mdmo*

Plaza Ángel Salas s/n, atrás del Auditorio Nacional, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo
C.P. 11560, México D. F. Tel: 10.00.56.00 ext. 4490 Y 4480
Correo electrónico: enfd.secretariaacademica@inba.gob.mx pmariscal@inba.gob.mx



Ciudad de México, a 07 de Agosto de 2018.

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLORICA
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.
P R E S E N T E.

POR MEDIO DE LA PRESENTE HAGO CONSTAR QUE LA C. YOURQUIN LOPEZ AGUILAR, CON NUMERO DE FILIACION LOAY8112256J3, INGRESO A LA SEP EL 16 DE OCTUBRE DE 2000 CON CLAVES: 48.39e0462/390142 Y 391125 CON 4 Y 6 HORAS RESPECTIVAMENTE, DESEMPEÑANDO LAS SIGUIENTES FUNCIONES DE MANERA PARTICIPATIVA Y PROFESIONAL:

- DEL 16 DE OCTUBRE DE 2000 A JUNIO DE 2005 (BAILARINA DEL BALLET FOLKLORICO DE LA D.G.E.S.T.
- DE JULIO DE 2005 A MARZO DE 2013, DOCENTE DE LA ASIGNATURA DE ARTES (DANZA) EN LA E.S.T. No. 76 "VALENTIN GOMEZ FARIAS".
- CON 23 HORAS FRENTE A GRUPO DE LA ASIGNATURA ANTES MENCIONADA Y LAS ACTIVIDADES REFERENTES A LA MISMA; ASI COMO LA COMISION INSTITUCIONAL DE ACTIVACION FISICA PARA TODO EL PLANTEL.
- DE MARZO DE 2013 A LA FECHA, DOCENTE DE LA ASIGNATURA DE ARTES (DANZA) EN LA E.S.T. No. 41 "ALFONSO SIERRA PARTIDA" Y CON 8 HORAS FRENTE A GRUPO DE LA ASIGNATURA ANTES MACIONADA, 2 DE TUTORIA Y LAS ACTIVIDADES REFERENTES A LA MISMA.

SE EXTIENDE LA PRESENTE PARA LOS FINES NECESARIOS, QUEDANDO A SUS ORDENES PARA CUALQUIER DUDA O ACLARACION.

A T E N T A M E N T E
EL DIRECTOR

HERIBERTO RANGEL TORRES



S. E. P.
AUTORIDAD EDUCATIVA FEDERAL
EN LA CIUDAD DE MÉXICO
E. S. T. No. 41
"ALFONSO SIERRA PARTIDA"
AV. 549 ENTRE 506 Y 504
ARAGÓN 2da SECCIÓN

Ciudad de México, a 09 de Agosto de 2018.

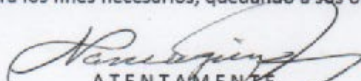
ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
P R E S E N T E

A solicitud de la C. Yuorquin López Aguilar, tengo el agrado de hacer constar que fue un miembro con gran potencial y un sello característico de responsabilidad y calidad dancística de la Compañía Nacional de Danza Folklórica.

Dicha Compañía fundada y dirigida por una servidora; ha cimentado su prestigio Nacional e Internacional en los más prestigiosos festivales culturales, temporadas infantiles, navideñas y escolares en diferentes niveles educativos presentando programas nutridos por un equipo de informantes, recopiladores e investigadores y acompañados por música en vivo en prestigiosos Teatros y espacios culturales. Desde su creación, hemos compartido marquesinas y actuaciones con varias compañías de Danza Clásica, Danza Contemporánea, Orquestas Sinfónicas, Compañías de Teatro y Ópera y hemos sido semilleros de muchas generaciones de estudiantes de danza, bailarines profesionales y maestros.

En el año 2000 Yuorquin se integró a la Compañía como bailarina y gracias a su perseverancia y talento a partir de 2002 al año 2007 interpretó papeles estelares y solistas en los diferentes montajes, presentaciones, temporadas y giras en donde desarrolló también prácticas docentes y prácticas escénicas. Durante este periodo participó activamente en la formación de algunas generaciones de bailarines en los Cursos de iniciación impartidos en la Escuela de la Compañía Nacional de Danza Folklórica.

Se extiende la presente para los fines necesarios, quedando a sus órdenes para cualquier duda o aclaración.


ATENTAMENTE
MAESTRA NIEVES PANIAGUA RUIZ
DIRECTORA GENERAL

FolkLÓRico

Ollimpaxqui Ballet Company., Inc.

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

01 DE AGOSTO DE 2018.

Por medio de la presente hago constar que, Yuorquin López Aguilar se desempeñó como bailarina en las giras Tour "Dallas/New York" 1999 y 2000 y posteriormente en la Gestión, Coproducción y Realización de la Gira artística Dallas/New York 2010 y 2012 dentro del Festival Folklórico de Dallas, TX, como bailarina, directora y coreógrafa de la Compañía de Música y Danza "Meshicco" en coordinación con OLLIMPAXQUI BALLET COMPANYY (DALLAS, TX) dirigido por un servidor y con la colaboración de LA OFICINA DE ASUNTOS CULTURALES DE DALLAS 2012.

OLLIMPAXQUI BALLET COMPANYY es una compañía no lucrativa con sede en la ciudad de Dallas Texas que realiza trabajos educativos de danza folklórica mexicana y latinoamericana cuya misión es la difusión y preservación de las costumbres y tradiciones mediante la aplicación de diferentes técnicas dancísticas. Así mismo, ofrece más de 300 presentaciones anuales con dos giras nacionales y varias internacionales, cabe destacar que, fue la primera compañía en bailar en la Casa Blanca en el año 2001 y 2002 bajo la coordinación del profesor Eduardo Gutierrez Mendoza y el productor Emilio Estefan. Nace en el año de 1985 por su fundador y director el Profesor Eduardo Gutierrez Mendoza coordinador y bailarín solista de la compañía BALLET FOLKLORICO DE MEXICO DE AMALIA HERNANDEZ y bailarín principal de las compañías Ballet Dallas y Dallas Black Dance theatre, María Benítez Dance Company INC, Luis Montero, Margo Dean ballet concierto Dallas Opera Dancers Unlimited. Socio y delegado de la Asociación Nacional de Danza Popular Mexicana AC y ejerce una labor docente en el Instituto de Iniciación Artística del Estado de Nayarit. Coordinador y productor de programas educativos para las ciudades de Dallas y McKinney Texas. por medio de las oficinas de asuntos culturales.

La maestra Yuorquin López Aguilar como alumna siempre fue tenaz, disciplinada y una excelente ejecutante de la danza, siempre fue grato compartir escenario con ella y sus aptitudes dentro de la danza y sus diferentes disciplinas.

Yourquin López Como maestra y coreógrafa siempre remarco la excelencia y la entrega a su trabajo: cabe destacar que, la labor conjunta entre ambas compañías para el desarrollo de los trabajos educativos en los distintos distritos escolares de los Estados Unidos abarco más de 30 Estados de la Unión Americana y fue visto por 45 000 estudiantes.

Tour office Mailing Address: 13625 Purple Sage Rd. Dallas, Texas 75240

Office Studio: Ice House Cultural Center 1000 Page St. Dallas, Texas 75208

Ph. (214)732-4115 email: mexballet@gmail.com mexballet@icehousecultural.com Cell: 214-244-8868

E-mail: mexballet@aol.com reservation@balletmexicano.com

FolkLÓRico

Ollimpaxqui Ballet Company, Inc.

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLKLÓRICA
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

01 DE AGOSTO DE 2018.

En la última gira se compartió producción, montajes, coreografías y repertorio de ambas compañías para presentar un espectáculo multicultural integrado por folklore mexicano y latinoamericano con intensiones educativas, de promoción y difusión artística presentándose en distintas instituciones educativas, teatros, restaurantes, plazas de los diferentes Estados y Condados recorridos durante el Tour Dallas/New York, eventos tanto públicos como privados, tales como: Festival Folklórico de Dallas, TX y Festival del Folclore de Acuña, Coahuila. La gira concluyó con una pequeña temporada dentro del Festival Cultural Iztapalapa 2012.

Eduardo Gutierrez Mendoza,

OLLIMPAXQUI BALLE COMPANY
13625 PURPLE SAGE Rd
Dallas Texas, 75240

214 244 8868

mxballet@aol.com mxballet@gmail.com

Para más información se puede comunicar con el Sr. Eduardo Gutiérrez, Director Ejecutivo del Ballet
Línea directa: (214) 244-8868 or (214)244-8868 www.mxballet.com. Email: mxballet@aol.com

Atentamente

Eduardo Gutiérrez
Director Ejecutivo
Fundador Director Artístico
Ollimpaxqui Ballet Company, Inc.

Esteban Ruiz
Academia Director

Tour office Mailing Address: 13625 Purple Sage Rd. Dallas, Texas 75240

Office Studio: Ice House Cultural Center 1000 Page St. Dallas, Texas 75208

Ph. (214) 332-4115 email: mxballet@gmail.com mxballet@hoctrail.com Cell: 214-244-8868

E-mail: mxballet@aol.com reservation@balletmexicano.com

Agradecimientos

Los pasos del camino recorrido por mi desarrollo profesional dancístico, han estado inspirados, en muy buena parte, en el apoyo, ejemplo y solidaridad de mi familia y de quienes considero maestros de vida, de formación y de profesión, deseo darle el debido reconocimiento a la participación de todos y cada uno de ellos en los desafiantes y apasionantes procesos vividos en dicho desarrollo.

Por ello, mi infinita gratitud a mis padres, mi hermano y familia que iluminan y guían mis pasos y que me brindan con su ejemplo de vida: el valor del amor incondicional.

A los queridos profesores de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, quienes con gran entrega y compromiso fueron inspiración y ejemplo, parte esencial de mi formación y de la de un gran número de bailarines, de muchas generaciones.

A los maestros de vida: aquellos que, con su arte, su espíritu y tradiciones abrieron mis ojos a una nueva forma de entender la vida y la danza misma, compañeros de formación, de trabajo, amigos, maestros y alumnos que han acompañado y compartido su danza con la mía y a mi compañero incondicional Jesús.

A los bailarines (as), productores (as), gestores (as), directores (as) y maestros (as) quienes con gran generosidad me permitieron conocer sus experiencias y formas de entender a la danza folklórica, a través de su desarrollo profesional dancístico, aportando al análisis y construcción de la temática desarrollada.

A mi asesora: Alicia Sánchez Sánchez por su guía, acompañamiento, transmisión de sus experiencias y conocimientos, pero, sobre todo, por su inspirador ejemplo de desarrollo profesional en la danza.

Y a las autoridades, directivos y personal de la ENDF y del INBAL, por su participación en la realización de este documento.

A todos muchas gracias.

Ciudad de México a 08 de Enero de 2020

JULIO CÉSAR QUINTERO HERNÁNDEZ
DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL
DE DANZA FOLKLÓRICA

Por este medio y de la manera más atenta le informo que la exalumna **Yuorquin López Aguilar**, ha cumplido satisfactoriamente con la elaboración de la Tesina **Informe de Desempeño Profesional Dancístico, “Visiones académicas frente al campo laboral del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica ENDF,1994”**, de acuerdo con los lineamientos teóricos, metodológicos y editoriales estipulados por la Escuela Nacional de Danza Folklórica, por lo que en mi carácter de Asesora otorgo el **Visto Bueno** para que procedan los trámites correspondientes a su proceso de titulación.

Sin más por el momento, quedo de usted y le envío un cordial saludo.

ATENTAMENTE



ALICIA SÁNCHEZ SÁNCHEZ

ASESORA

Índice

a. Agradecimientos

b. Índice

Resumen21

Introducción..... 22

CAPÍTULO I. La academización de la Danza Folklórica en México frente a las Políticas Culturales 25

1. Desarrollo de las políticas culturales en los periodos históricos a partir del México Independiente y hasta el Siglo XX..... 26

2. Creación y enfoque de la ENDF 38

3. Carrera de Bailarín de Danza Folklórica bajo el Plan de Estudios 1994 ENDF41

CAPÍTULO II. Desafíos de la práctica profesional de la Danza Folklórica46

1. Los multifactores e interdisciplinas que influyen en la práctica profesional de la danza folklórica47

2. La práctica profesional del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica frente a los retos de desarrollo y crecimiento profesional dancístico	49
---	----

**CAPÍTULO III El campo laboral de la danza folklórica en
México..... 79**

1. Principales campos laborales en los que el bailarín egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica puede ejercer su carrera	80
2. La autosustentabilidad del desarrollo profesional dancístico del bailarín egresado de la Carrera de Bailarín de danza folklórica bajo el plan de estudio 1994 ENDF	84

CONCLUSIONES.....86

REFERENCIAS..... 88

Resumen

En este documento, se abordan en tres capítulos, los aspectos más sobresalientes acerca de la repercusión del desarrollo de las Políticas Culturales en las visiones académicas frente al campo laboral del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, Plan de estudios 1994, ENDF, cómo este desarrollo llevó a la creación y reestructuración de las escuelas dedicadas a la profesionalización de la Danza Folklórica en México, en específico a la creación y enfoque de la ENDF y del Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, 1994, Los multifactores e interdisciplinas que influyen en la práctica profesional de la Danza Folklórica, Los principales desafíos de la práctica profesional de Danza Folklórica, con respecto a su formación profesional, los objetivos y productos, criterios éticos, estéticos, técnicos, interpretativos y escénicos de los principales campos laborales en los que un bailarín puede ejercer su carrera y la Autosustentabilidad como herramienta para el desarrollo profesional de la Danza Folklórica.

El contenido y desarrollo de la temática abordada, se llevó a cabo a través de la recolección de datos, para el estudio y análisis del contexto micro y macroambiental del fenómeno analizado, así como, a través de la experiencia profesional dancística y artística propia, en las áreas de: ejecución, investigación, interpretación, enseñanza, creación y recreación coreográfica, gestión y producción dentro del campo laboral de la danza folklórica.

Introducción

El interés por la temática abordada, refleja la necesidad de medir y estimar la magnitud de los fenómenos o problemáticas de la práctica profesional del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, bajo el Plan de Estudios 1994, ENDF, a la que me llevó mi propia práctica, de manera general y particular, en los principales desafíos a los que me enfrenté desde mi egreso de dicha Carrera.

Pienso que, la danza folklórica y su ritualidad ligada a la vida de la que se vale en toda clase de sociedades está ligada necesariamente a la socialización, respondiendo a las necesidades individuales y sociales de todas las épocas, inmersa cada vez más en la creación y recreación del mundo en que se vive y de la relación de éste con el propio ser. Por esta razón y, desde mi experiencia profesional, he notado, que una de las constantes problemáticas a la que nos enfrentamos los profesionales egresados de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica bajo el plan de estudio 1994 ENDF, radica en que, ejercer la profesión exige actualización formal e informal, adquisición de saberes, habilidades y destrezas extras a las ya obtenidas dentro de su formación, que le permitan obtener un desarrollo y crecimiento profesional dancístico, y al mismo tiempo, una solvencia económica suficiente para lograrlo.

Para hacer una aproximación histórica hacia los antecedentes más cercanos a la creación de las escuelas oficiales dedicadas a la profesionalización de la Danza, en específico a la ENDF, es preciso conocer y entender del desarrollo las Políticas Culturales en México, y su repercusión en dichas visiones académicas, y a su vez en la realidad laboral de los campos en los que se

puede incorporar después de su egreso. Por esta razón, en el Capítulo I, abordo: La academización de la Danza Folklórica en México, frente a las Políticas Culturales.

Los retos y desafíos que el quehacer artístico demandan, son producto de los multifactores y multidisciplinas que influyen en la práctica profesional del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, en cualquier campo y área laboral a la que se incorpora. Los egresados hemos encarado la falta de vinculación entre lo académico y lo laboral, hemos adquirido experiencia y ganado terreno y muchas veces reconocimiento dentro de nuestra actividad profesional, potencializando los conocimientos, habilidades y destrezas adquiridas dentro del currículo formal, vinculándolos con los adquiridos fuera de él, de muy diversas maneras. En el Capítulo II, describiendo las experiencias obtenidas antes, durante y después de cursarla, en proyectos y actividades inherentes al campo laboral profesional de la danza, con relación a la formación obtenida en la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica bajo el Plan de Estudios 1994 ENDF, así como, algunas citas y experiencias de la práctica profesional de algunos hacedores de danza folklórica, que considero, aporta al análisis y construcción de la temática, abordo: dentro de los desafíos de la práctica profesional de la danza folklórica; Los multifactores e interdisciplinas que influyen en la práctica profesional de la danza folklórica y La práctica profesional de egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica frente a los retos de desarrollo y crecimiento profesional dancístico.

El egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica tiene la opción de incorporarse a varios campos laborales, pero ya que, cada uno exige diferentes campos del saber, lo enfrenta a una variedad de situaciones, reflexiones y problemáticas particulares. El Capítulo III responde a las preguntas: ¿Cuáles son los principales campos laborales en los que el bailarín profesional

puede ejercer su carrera?, ¿Cómo han influido el desarrollo de las políticas culturales en el perfil, los objetivos y productos que los campos laborales exigen?

CAPÍTULO I.

La academización de la Danza Folklórica en México frente a las Políticas Culturales

1. Desarrollo de las políticas culturales en los periodos históricos a partir del México Independiente y hasta el Siglo XX

Con este documento, describo, reflexiono y analizo, a partir de, estudios comparativos y recolección de datos; el impacto que tienen el desarrollo de las políticas culturales en los periodos históricos a partir del México Independiente y hasta el Siglo XX, los cambios de enfoques a los que se ha tenido que enfrentar y adaptar tanto la academización como la profesionalización de la danza folklórica en México, así como, desde mi experiencia y actividad profesional dancística; las problemáticas que enfrenta en su quehacer dancístico el Bailarín de Danza Folklórica egresado bajo el Plan de Estudios 1994 ENDF, encarando los retos que le implica inmiscuirse al campo laboral de la danza folklórica tanto en México, como fuera de él, una vez concluida su formación profesional.

La academización y, por tanto, la profesionalización de la danza folklórica se ha tenido que enfrentar y adaptar a cambios de enfoques, presupuestos, normatividades, reglamentos y procedimientos, por ser parte y expresión de las políticas culturales y educativas del Estado en las diferentes épocas. Entendiendo como políticas culturales a toda línea de acción gubernamental encaminadas a la conservación del patrimonio cultural y al fomento de la producción y conocimientos de las artes en el país; su desarrollo, ha ido tomando diferente rumbo en los diferentes periodos históricos de México. En este primer punto del presente Capítulo, abordo ciertas reflexiones y observaciones con respecto al desarrollo de las políticas culturales a partir del México independiente que influyeron en academización de la danza folklórica en México y, por tanto, en la profesionalización, centrándome en específico en lo que se refiere al Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica ENDF 1994.

El Estado apoya y difunde el arte dancístico que legitime el modelo de desarrollo y de sociedad que él mismo promueve a través de los símbolos que maneje esa danza. La danza ha sido utilizada por el Estado para conformarse una fisonomía, una imagen que lo represente en el exterior y lo legitime en el interior. Con esto el Estado ha dictado al artista las líneas que ha de seguir, pero no las ha impuesto de manera mecánica y plena, sino por medio de negociaciones, que la danza ha usado para conservar su libertad expresiva y postura crítica, a veces hasta contestataria, y el Estado, a través de esas negociaciones, ha conseguido el apoyo del artista. (Torjada, 1995, pp. 817-818)

“Las políticas culturales se inscriben en procesos amplios y vinculadas a esquemas de gobernabilidad interna, diplomacia y seguridad de las naciones, además, reflejan el equilibrio geopolítico del momento” (González, 2010, p. 14). Es decir, cada país utiliza las políticas culturales con fines claros y específicos.

El proceso evolutivo de las políticas culturales en México comúnmente ha estado marcado por el proyecto político vigente y en la mayoría de los casos, forma parte de proyectos más grandes, que las veían como instrumentos propicios para la cohesión social, la legitimación o la promoción del proyecto político en cuestión. Ya sea como consecuencia de procesos internos o de cambios provenientes de la política exterior, las propuestas para la implementación de dichas políticas culturales están íntimamente relacionadas con la difusión y promoción de las artes como herramienta para la creación de una identidad y cohesión social, así como con la intención de impulsar y mejorar los procesos educativos, pero, es claro que, las líneas de acción de construcción de las políticas culturales en México, también han estado claramente influenciadas por los acontecimientos y propuestas llevadas a cabo en el contexto internacional.

Desde los primeros años del México independiente y hasta finales del siglo XX las políticas culturales formaban parte de la política educativa. A partir del México posindependiente, a la educación pública no solamente se le asignó la función de alfabetización que

requería con urgencia el país, también se le asignaron atributos que contribuyeran a la unidad nacional y con ello, a la construcción de una identidad cultural.

Los atributos que se le asignaron a la educación pública fueron: “promover el uso de un idioma común, definir los valores sociales que le dieran vida y sentido a la patria y crear entre los mexicanos una conciencia de nacionalismo arraigado, capaz de enfrentar agresiones o amenazas externas, con la pretensión de lograr una cohesión social”.
(Tovar, 1994, p. 28)

Pero fue hasta el gobierno de Porfirio Díaz cuando se cumplirían muchas de las metas de los liberales en materia cultural. Este primer periodo de estabilidad política y económica permitió el florecimiento de las actividades culturales y artísticas. “En el Porfiriato se dio el primer esfuerzo por contar un relato histórico que unificara las visiones liberal y conservadora de la historia nacional, abonando en la idea de nación” (Zamora, 2002, p.5). Este relato, se convirtió en una obra que tiene como título: “México a través de los siglos”, coordinada por el general liberal e historiador Vicente Riva Palacio. Igualmente, en los últimos años de la época porfirista se establecieron dos instituciones que serían importantes para la cultura y las artes en México. La primera de estas instituciones fue la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes el 16 de mayo de 1905, la segunda fue la Universidad Nacional de México el 18 de junio de 1910. Respecto al Patrimonio Cultural, durante el gobierno de Díaz también se le dio prioridad a la preservación de las zonas arqueológicas y sus exploraciones.

El periodo contemporáneo de México tiene como suceso fundacional la Revolución de 1910, que conlleva en los siguientes años a un proceso de reconstrucción y de redefinición de identidad nacional, en donde, el factor cultural fue de vital importancia, el rescate de lo “popular” se convirtió en una base del movimiento triunfante. Por lo que, en lo referente a las artes en general y la danza en particular, las técnicas, obras y por ende, el enfoque de su

enseñanza y escenificación estuvieron permeadas de dicho nacionalismo, como podemos observar en las icónicas obras coreográficas: el “*Ballet 30-30*” en el Estadio Nacional (coreografía que Lázaro Cárdenas le encomendó a Nellie y Gloria Campobello para que representara la conmemoración de la Revolución Mexicana, en noviembre de 1931) *La representación la formaron estudiantes de la Escuela Plástica Dinámica (hoy Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello) y niños de primaria que simbolizaban al pueblo, mientras que Nellie, vestida de rojo, representó a la Revolución*, y la obra coreográfica “La Coronela”, de Waldeen (1940).

En el México posrevolucionario el Estado empleó políticas culturales que fueron vistas como un medio de cohesión, legitimación y proyección del régimen, todas ellas vinculadas al proyecto educativo vasconcelista. En materia educativa y cultural, la Secretaría de Educación Pública (SEP) fue creada el 5 de septiembre de 1921 con la intención fundamental de ejercer una acción vivificante sobre un inmenso territorio abrumado por la ignorancia, la postración y la miseria. La consolidación del nacionalismo cultural impulsado por José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública, que viene a coincidir con el espíritu nacionalista que le antecede; a su vez, posiciona a la educación y al arte como núcleo del proyecto de una nueva nación. El realce de lo popular se vio intensificado en la SEP con proyectos puntuales tales como la publicación del libro de Gerardo Murillo *Las Artes Populares en México*. Con apoyo directo de la Secretaría, el libro constituyó el primer esfuerzo en rescatar estas tradiciones antes poco valoradas. Durante la década de los veinte se desarrolla un auge en el ámbito nacional de las tradiciones populares; canciones, bailes y atuendos se vuelven manifestaciones de lo típicamente mexicano. Las canciones vernáculas y el corrido mezclados con la música clásica se hacen fundamentales en las celebraciones patrias y eventos escolares. Así “mediante libros, revistas, exposiciones, festivales y discursos promovidos desde el aparato educativo, la SEP

convierte las artes populares en Patrimonio Cultural protegido por el estado” (Florescano, 2009, pp. 489-492). Es en este periodo también, que comienzan a crearse las primeras instituciones culturales, que abonaron al interés del Estado por la academización de la danza.

En los años treinta se da en México, una proliferación en la firma de acuerdos internacionales relacionados con la protección y salvaguarda de las artes y el Patrimonio Cultural. En 1930 se crea el Departamento de Bellas Artes y el Departamento de Cultura Indígena que tenía como objetivo recoger y estudiar las manifestaciones folklóricas de los campesinos indígenas, se refuerzan las llamadas misiones culturales (organizadas desde la década de los veinte).

En 1932, la creación de la Escuela Nacional de Danza, íntimamente ligada a un proyecto político, cultural y educativo: “la educación socialista”, señaló un avance en la conformación de los planes de estudio, no sólo para las escuelas de danza, sino también, a las instituciones que darían cuerpo a todo el proyecto político-cultural del presidente Lázaro Cárdenas. 1 (Fuentes, 1995, p. 21).

Se crean: el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que dentro de las funciones que tendría el nuevo instituto destacan: la exploración, conservación, vigilancia y restauración de zonas arqueológicas nacionales, monumentos históricos y artísticos, y la realización y publicación de investigaciones científicas y artísticas que interesan a la historia, antropología, etnología y arqueología nacionales con énfasis en la población indígena del país y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); las funciones que se le atribuyeron al nuevo Instituto fueron las siguientes:

I.- El cultivo, fomento, estímulo, creación o investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura.

II.- La organización y el desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las bellas artes; de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal (...)

III.- El fomento, la organización y la difusión de las bellas artes, inclusive las bellas letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar.

IV.- El estudio y fomento de la televisión aplicada a la realización, en lo conducente, de las finalidades del Instituto.

V.- Las demás que en forma indirecta o derivada correspondan en los términos de esta Ley y de las que resulten aplicables (DOF, 31 de diciembre de 1946, p. 9).

La creación de dichos Institutos, sucede en 1939 y 1946 respectivamente; ambos aún dependientes de la SEP, pero con cierta autonomía y personalidad jurídica propia.

La orientación de la danza hacia el indigenismo surgida de todo lo anterior, es el antecedente y razón de ser, de la creación de la Academia de la Danza Mexicana en 1947, que bajo el periodo presidencial de Miguel Alemán y en un ambiente en donde la danza moderna crece y su enseñanza se impulsa también a través de la Academia, reorienta sus planteamientos y enfoques integrándose a los siguientes periodos presidenciales.

El fin de los años cincuenta presenta cambios sustanciales en las políticas culturales, tanto a nivel internacional, como nacional; en este último ámbito, el periodo marca un rompimiento con la política estatal de impulso a lo popular y el nacionalismo que había imperado desde los años de la creación de la SEP. En esta etapa se dio apertura a nuevos enfoques artísticos y a artistas con una perspectiva más cosmopolita. Sin embargo, más allá del cambio temático, las políticas culturales seguían manteniendo un “carácter coyuntural y discrecional”. De este modo, 15 años después de su creación, en 1962, la Academia de la Danza Mexicana inicia la tarea de la constituir una alternativa de formación para la enseñanza de la danza, a través de cursos de verano dirigidos principalmente a educadoras y maestros normalistas.

Para 1970 se crean los Centros de Educación Artística de Bellas Artes (Cedart) y la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, se crea el Fondo Nacional para la Danza (Fonadan) que produjo una gran cantidad de materiales de apoyo para la danza tradicional mexicana.

El año 1977 fue particularmente importante en este proceso de formalización de una serie de iniciativas culturales, logrando una mayor solidez presupuestal y orden jurídico; en este año, se formalizó la creación de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), Compañía Nacional de Danza (CND), Compañía Nacional de Ópera (CNO) y el Festival Internacional Cervantino (FIC). La creación de dichas Compañías, obedecían al propósito del Gobierno Federal por crear instituciones permanentes que contribuyeran al fomento y difusión de las Bellas Artes.

La necesidad del INBA por promover el fomento, estímulo, cultivo, creación e investigación de las Bellas Artes; así como la urgencia de un grupo técnico profesional, altamente especializado y estable, asegurar presentaciones de alta calidad en cada una

de las ramas, acercar estas presentaciones a los sectores populares, etc. (DOF, 2 de septiembre de 1977, pp. 17-18).

En los tres casos, las compañías antes citadas, quedan supeditadas al INBA, siendo esto, un parteaguas laboral para las artes escénicas, que, además, incrementa la necesidad de poner atención en la profesionalización de las mismas. Es entonces, que en 1978 se crea el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, que pretende por medio de la enseñanza específica de la danza (clásica, contemporánea y folklórica) el impulso y la difusión de la misma y su profesionalización especializada. pretendiendo abarcar los objetivos del área educativa que se le había asignado años atrás al Consejo Nacional de Danza, ya que, no sólo se limitó a formar una nueva escuela, sino que, se integró con tres escuelas nacionales: la Escuela Nacional de Danza Clásica (ENDC), Escuela Nacional de Danza Contemporánea (ENDC) y la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF). El SNEPD tuvo como objetivo crear profesionales en danza capaces de planear, dirigir, asesorar, reglamentar y desarrollar las capacidades técnicas del bailarín profesional.

Para la década de los ochenta las escuelas oficiales dedicadas a la danza folklórica se fueron multiplicando, contando ya con cuatro opciones para su educación formal: La Academia de la Danza Mexicana, el Sistema Nacional de Enseñanza Profesional de la Danza, los Cedart y la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. En todos los casos, es posible observar que, en la orientación de sus proyectos educativos, la danza folklórica era concebida como parte de la identidad nacional, surgida como ya hemos mencionado, del enfoque de lo popular y del nacionalismo de las Políticas Culturales anteriores, y sustentada por la investigación, análisis, estudio, recopilación y registro de las manifestaciones tradicionales de las diferentes regiones y comunidades de México.

Los varios intentos de modernización de las políticas culturales, fueron concretados en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, El Plan Nacional de Desarrollo, presentado y propuesto ante el Congreso de la Unión por el presidente Salinas el 31 de mayo de 1989, establecía que guiaría la política cultural en el marco de la modernización nacional y lo interdisciplinario y que entre sus objetivos fundamentales, estaría la defensa de la soberanía y la promoción de los intereses de México en el mundo; ante la ausencia de una Secretaría de Cultura, se crea El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) el 8 de diciembre de 1988, y con éste, el primer órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, no supeditado a las políticas educativas.

Al mismo tiempo que surge Conaculta, también se crea el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) con el que se buscaba “generar un sistema de becas y estímulos que permitiera a los creadores y artistas tener los recursos suficientes para poder realizar de manera estable su trabajo sin presiones económicas. (Ejea, 2008, p. 5).

Tanto el Conaculta como el Fonca, eran concebidos como instrumentos que permitirían una apertura y una democratización en la entrega de recursos destinados a la estimulación artística; que, de alguna manera supliría, aunque sin solucionar, la falta de condiciones y parámetros laborales para los artistas profesionales que estaban emergiendo de las escuelas antes mencionadas. El mecanismo utilizado para dicha entrega de recursos, fue la creación de becas con diferentes categorías, que otorgan apoyo económico a los artistas seleccionados, mediante la presentación de propuestas que son evaluadas por Comisiones de Dictaminación y Selección, formadas por artistas y creadores la producción y coinversión de obras y proyectos dancísticos.

La llegada de los años noventa llevó a las políticas culturales a un nuevo escenario. La intensificación de los acuerdos comerciales internacionales involucró a las industrias culturales

en un proceso de globalización en el mundo. En México, pocos meses antes de la creación del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), en abril de 1993, Carlos Salinas anunciaba que, como parte del Acuerdo Nacional para la Modernización Educativa, se contemplaba la creación del Centro Nacional de las Artes (Cenart), el centro aparece como último estadio de la educación artístico. “El Cenart pretende ser el catalizador de un proceso educativo que conjuga excelencia académica y estímulo a la creación” (Tovar, 1994, pp. 309-318). En el Centro se reunirían: el Conservatorio Nacional de Música; la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”; el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza; la Escuela de Arte Teatral; y, el Centro de Capacitación Cinematográfica. El centro trabajaría fundamentalmente basado en los principios de interdisciplinariedad, estableciendo lazos entre la práctica profesional y la investigación, y en la especificidad de la enseñanza artística, aquí sería fundamental su vinculación con el SNCA, cuya creación se anunciaría en los meses siguientes.

El Centro también reuniría a los cuatro centros de investigación existentes al momento: en música el CENIDIM (1974); en danza el CENIDI (1983); en teatro el CITRU (1977); y en artes plásticas el CENIDIAP (1985). El Centro se pensaba como una unión entre el trabajo académico de investigación profunda y el constante estímulo a la creación artística menciona Ortiz Espinosa (Tovar, 1994, pp. 309-318).

Si bien, después de los años noventa no hubo mayores cambios en las políticas culturales internas, si existió un nuevo impulso en la protección del Patrimonio Cultural y el fomento a las artes en el ámbito de las relaciones internacionales. Pero, por otro lado, también, a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa, con las consabidas excusas de austeridad y saneamiento financiero, se suprimieron organismos públicos que apoyaban la distribución de libros y el desarrollo de la danza popular mexicana.

Durante el siglo XX las políticas culturales comenzaron a adquirir mayor valor, enfocándose a la protección y salvaguarda de las artes y el Patrimonio Cultural. En 2001 se firman nuevos pactos internacionales, México suscribe la Convención sobre la protección del Patrimonio Cultural Subacuático y en 2003 se adhiere al Segundo protocolo de la Convención de La Haya de 1954 sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado.

En 2003 se firma la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, sin embargo, México se adhiere a dicho pacto en 2005. Cabe destacar que este último tratado tuvo un importante impacto en la política interna del país no solo en materia cultural, sino también en lo que respecta a la política social: esta Convención establece algunos de los principios normativos para el desarrollo de la vertiente Centros Históricos del Programa Hábitat (Ortiz et al., 2013, pp. 165-187).

Aunque al paso del tiempo, hemos observado una visible la recuperación de varias de las dimensiones políticas del consumo cultural, hasta antes del Siglo XX, no fueron objeto de políticas culturales; de ahí la resistencia a desarrollar políticas culturales hacia ellas, pues son consideradas actividades únicamente de ocio o uso del tiempo libre y, por lo tanto, competencia exclusiva del mercado.

La ausencia de una política de Estado en materia de comunicación comenzó a crear un tremendo vacío respecto a la difusión de la cultura y especialmente del arte, lo que impide una mayor familiaridad de los ciudadanos para con las ofertas culturales. Mientras tanto, la escuela pública, carente de maestros especializados, tampoco promueve la formación de la sensibilidad artística, ni contrarresta el surgimiento de nuevos analfabetismos frente al vertiginoso avance tecnológico del momento (Jiménez, 2005).

En general, las instituciones gubernamentales encargadas de la promoción y la difusión cultural limitaron la formación de públicos a multiplicar la oferta de bienes culturales, esfuerzo que no se ha convirtió en experiencias reales de formación de la capacidad de disfrute del arte, con excepción de algunos, tales como: “el Programa Alas y Raíces a los Niños, de Conaculta, que –

aún con grandes tropiezos presupuestales— tiene como objetivo principal que las niñas y los niños gocen de la experiencia artística y la capacitación de promotores culturales y de profesores de educación primaria, proporcionándoles herramientas para estimular la sensibilidad y el desarrollo de las capacidades expresivas de los escolares”. (Sevilla, 2005).

Es posible reconocer que, durante los últimos 15 años ha habido en el país un fuerte impulso ciudadano de participación en el quehacer cultural por parte de organizaciones civiles, agrupaciones artísticas, el sector privado y colectivos urbanos. Todos ellos han contribuido de forma decisiva en la construcción de la agenda cultural actual, alentando el reconocimiento y la defensa de los derechos culturales, y abriendo nuevas posibilidades de combate a la inequidad y de fortalecimiento de la diversidad —mediante la multiplicación de las ofertas y servicios culturales, así como de contenidos alternativos y habilidades para vincularse con públicos diversos—. Pero este impulso ha encontrado arenas movedizas para su consolidación y encontrado las dificultades para sobrevivir ante legislaciones que no toman en cuenta la especificidad de este sector, que resulta ser tratado como cualquier otro comercio.

“La ausencia de un marco jurídico para la gestión y los derechos culturales, así como la falta de reconocimiento de la cultura como sector económico, han hecho que sigamos sin reglas claras para que la sociedad civil pueda hacer funcionar iniciativas autónomas en la cultura”. (Jiménez, 2005).

En este sentido, se encaminan los esfuerzos realizados por la Dirección General de Vinculación Cultural del Conaculta que, a pesar de su escaso presupuesto, forma participantes por medio de programas de capacitación para la gestión de proyectos y su inserción en la comunidad como agentes de cambio; lleva a cabo tareas de consulta sobre sus necesidades, problemas y propuestas de acción; y otorga apoyos financieros para desarrollar proyectos.

Aun así, la creación de políticas hacia el consumo cultural por parte de los gobiernos y de la sociedad civil se enfrenta a conflictos de diversos tipos. Tras varias décadas de auge neoliberal, los Estados se encuentran fuertemente debilitados; además, en general, las instituciones culturales presentan desfases con la realidad contemporánea, ya que fueron creadas para otros contextos y otras demandas.

En el caso específico de la danza folklórica, buena parte de los desafíos, se encuentran ligados a la falta de vinculación entre los enfoques de su academización y profesionalización y, la contrastante y cambiante realidad laboral.

2. Creación y enfoque de la ENDF

La enseñanza de la danza tradicional, como ya hemos visto, siempre se ha ceñido a los intereses gubernamentales y políticas culturales del Estado en sus diferentes épocas, en casi todas ellas, el rescate, la difusión del pasado y la originalidad cultural de México han marcado la tendencia de su enseñanza y, la ENDF no es la excepción.

En el punto 1 del presente capítulo, se abordó cómo el desarrollo de las políticas culturales en México, para la década de los ochenta, hizo posible que se multiplicaran las escuelas oficiales dedicadas a la danza folklórica para su educación formal.

En este punto 2 del presente capítulo, describo los antecedentes más cercanos a la creación de la ENDF, cambios de enfoques, reestructuraciones académicas y, por ende, curriculares, más significativos, que, llevaron a la creación del mencionado Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica.

Dentro de estas escuelas oficiales dedicadas a la danza folklórica para su educación formal; el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), es quien, como ya se mencionó, con un fuerte apoyo estatal y en el principio del Ciclo Escolar 1978-1979, se funda. Con la creación del Sistema que dividía y al mismo tiempo, le daba su debida importancia a las tres especialidades que ofertaba (danza clásica, contemporánea y folklórica), se realizaron constantes y significativos intentos por buscar un lenguaje corporal verdaderamente folklórico, de esta manera, la danza tradicional se reivindica, alcanzando su nivel profesional.

En el caso de la ENDF desde su formación en 1978 como parte del Sistema Nacional de Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), hasta su separación en 1994 tanto física como académicamente de la Escuela Nacional de Danza Clásica y la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, ha tenido como fundamento el estudio de la tradición dancística, la lucha por la revalorización, conservación y enriquecimiento de la cultura nacional, centrándose en la observación de los códigos de expresión que manejan los diversos grupos étnicos del país y los grupos sociales que producen la danza popular, diferenciando los sistemas de movimiento que lo identifica, primeramente con los objetivos del rescate de la tradición. En 1982 tiene una reestructuración, en donde, el trabajo educativo de todo el proyecto se centró en la materia de repertorio de danza folklórica mexicana, y se reorientó hacia la contextualización histórica y social de las danzas estudiadas. En 1994 la ENDF se separa de las Escuelas de Danza Clásica y Contemporánea, quienes se preparaban para mudarse al Centro Nacional de las Artes, inaugurado en noviembre de ese mismo año. Por este motivo las tres Escuelas sufrieron cambios de ordenamiento académico; dentro de esta reestructuración curricular, también estaban incluidos los planes de estudios de las escuelas de iniciación, los centros de educación artística

(CEDART) y las escuelas profesionales de: Danza, Música, Pintura, Escultura y Grabado, Arte Teatral, Diseño, Artesanías y Lapidaría. Cada una de las escuelas vivió un proceso en particular, en el caso de la ENDF, se integró un equipo de trabajo dirigido por su directora, la maestra Maira Ramírez que trabajó para aprovechar este momento y diseñar la Licenciatura de Danza Folklórica, pero las autoridades de la Subdirección General de Educación Artística del INBA no avalaron la propuesta. “Es importante destacar que la pretensión de la comunidad de la ENDF de ubicarse en el nivel superior, como licenciatura, venía de muchos años atrás, prácticamente desde la creación de la Academia de la Danza” (Saldaña, 2010, pp. 49-50). La ENDF enfrentó el reto de diseñar el nuevo plan de estudio, que retomara lo que fuera importante de los planes anteriores, en el sentido de la perspectiva de la valoración de las tradiciones, pero con cambios sustanciales, tales como, que la duración de la carrera ofertada se reduciría de seis a tres años y la propuesta de Licenciatura en Etnocoreología planteada, sería reducida a un Diplomado.

Ya que, la Danza Tradicional es el objeto de estudio y la naturaleza misma de la actividad de la ENDF, ha sido preocupación permanente tanto la metodología de su enseñanza, como su estudio, investigación y aplicación de dichos aspectos, en la formación de Profesionales especialistas en la materia. La propuesta de la Escuela Nacional de Danza Folklórica siempre se ha caracterizado por el respeto a la especificidad de los códigos de los diferentes sistemas de expresión tradicional, adaptarlos y sistematizarlos a la enseñanza institucionalizada, es decir, insistir o intentar hacer a la manera de las Ciencias Sociales una Ciencia Dancística. Dicho enfoque, prevaleció encaminando al estudio, investigación, análisis de los códigos corporales y musicales y del contexto sociocultural de la danza folklórica, en la formación del estudiante de la ENDF.

En los tres momentos mencionados de reestructuración académica de la ENDF, los otros dos géneros (clásico y contemporáneo) fueron contemplados en los planes de estudios solamente como apoyo.

3. Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, Plan de Estudios 1994

ENDF

La formación del bailarín, que obedece, tanto a los perfiles de ingreso y egreso de los planes y programas de la Carrera cursada, como a la formación de sus enseñantes (influida por los cambios de enfoques a los que se ha tenido que enfrentar y adaptar la academización y profesionalización de la danza folklórica), no siempre responde por sí misma, a los objetivos y productos que sus campos laborales exigen.

Por esta razón, en este punto 3 del presente capítulo, presento datos basados en la lectura, análisis y aplicación del Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica 1994 ENDF, durante los años que fungí como maestra y Consejera Titular de la Academia de Danza de la ENDF, en mi experiencia personal como estudiante y egresada, y además, de la lectura y análisis de las referencias y bibliografía citada en este documento, específicamente en lo concerniente al perfil de egreso y a otros puntos de los documentos citados, que considero importantes de tomar en cuenta, para identificar su enfoque dentro del mencionado plan.

Es en 1994, que se lanza el Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica en la ENDF que pretende lograr que el egresado de danza folklórica aplique los diferentes sistemas de expresión kinética a través del dominio corporal que le permita desarrollar los elementos técnicos expresivos que le marquen los diferentes niveles de enseñanza y difusión

dentro de su quehacer profesional. “Conocer y valorar las manifestaciones de creatividad artística tradicional de cada etnia diferenciada que conforman la pluricultura mexicana”, se convierte en el objetivo fundamental de la ENDF (Propósitos Generales, Plan de Estudios ENDF). El profesional que se pretende formar, responde en ese sentido, a capacitarse como intelectual y como promotor, con el propósito fundamental de ofrecer a su sociedad el conocimiento y el disfrute del Código del Lenguaje Corporal. Es decir, que su compromiso social vaya encaminado hacia el goce, pero despertando y estimulando su comprensión; al mismo tiempo que estructure tanto emocional como intelectualmente al individuo, para valorar y recrear la manifestación dancística de la pluricultura mexicana, tal como se cita en los Propósitos Generales del Plan de Estudios.

El objetivo general del Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica es “Formar bailarines técnica y artísticamente capaces de diferenciar los códigos corporales de los sistemas de expresión kinéticos que componen la pluricultura nacional; replanteando sensitivamente las estructuras de la Danza Tradicional y vinculando esta expresión con la realidad histórico-cultural en la que está inmerso”.

Todo lo anterior, fundamenta el perfil de ingreso (que detecta las características idóneas del individuo para el desarrollo de la actividad dancística, a saber) y lo más importante: el perfil de egreso (que apunta a un campo de trabajo determinado en los que están diferenciadas las áreas del desarrollo de la actividad dancística), planteados en dicho plan de estudios.

(Cito textual)

Perfil de egreso:

El egresado:

- Conocerá y manejará los elementos estructurales de la coreografía.
- Conocerá y manejará la técnica de la danza tradicional de acuerdo con los lineamientos de los diferentes géneros dancísticos mexicanos.
- Diferenciará géneros dancísticos mexicanos, los códigos de gestualidad y movimiento de las diversas culturas mexicanas expresándolas corporalmente.
- Demostrará un alto nivel de destrezas psicomotrices rítmicas y creativas, un adiestramiento rítmico auditivo básico, que le sirva para relacionar el fenómeno dancístico con la música.
- Tendrá conocimientos generales del ámbito escénico para aplicarlos en la práctica escénica.
- Conocerá diversas técnicas corporales tales como: danza clásica, danza contemporánea y acondicionamiento físico, que le permitirán un alto nivel técnico y artístico.
- Ejecutará con un alto nivel técnico y artístico las danzas tradicionales de acuerdo con los géneros dancísticos de las regiones del país.
- Será capaz de participar en compañías profesionales interpretando obras dancísticas individual o grupalmente con una conducta autodisciplinada y una actitud artística responsable.

En lo que respecta a la Estructura curricular, el Plan de Estudios se encuentra conformado por dos áreas de formación: área técnico-motriz y área artística. El área técnico-motriz conformada por materias que tienen como objetivo adecuar las técnicas de entrenamiento de la danza escénica y el aprendizaje del sistema kinético tradicional (Técnica Clásica I, II y III, Acondicionamiento Físico I, II, III, IV, V y VI, Técnica Contemporánea I, II y III, Técnica Folklórica I, II, III y IV, Repertorio I, II, III, IV, V y VI, Integración Sensorial I y II,

Improvisación Coreográfica I y II y Coreográfico I y II). El área artística conformada por materias orientadas a procesar el conocimiento de tal manera que éste sea ejecutado corporalmente y en mantener despierto el interés en la búsqueda de aquellos principios básicos que acompañan las leyes naturales del movimiento corporal para el logro constante del equilibrio y la canalización de la energía humana creadora (Códigos corporales étnicos I y II, Análisis del Movimiento Corporal Etnodancístico I y II, Kinetografía I y II, Sensibilización Musical I y II, Análisis Musical I y II, Etnomúsica I y II, Prácticas Escénicas I, II y III, Montaje Escénico I, II y III, Maquillaje, Escenografía e iluminación, Diseño de Utilería y Vestuario I y II y Producción Escénica I y II).

Las opciones de titulación para el mencionado Plan de Estudios son:

- a) Presentación de obra artística.
- b) Tesina

El enfoque de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, que ya se ha mencionado, se ha encaminado al estudio, investigación, análisis de los códigos corporales y musicales y del contexto sociocultural de la danza folklórica, en la formación del estudiante de la ENDF; estuvo apoyado por la opción de Bachillerato especializado en Ciencias Sociales y Humanidades, que se ofertó de manera simultánea a la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, desde 1995 y hasta que egresó la última generación de dicho plan, en 2010 (en donde los estudiantes, desarrollaban un nivel de pensamiento dirigido al estudio del ser humano como ente social, dando gran énfasis a aspectos como el comportamiento, interacciones humanas y la cultura; agrupando a todas las disciplinas cuyo objeto de estudio está íntimamente ligado a las actividades y el comportamiento de los seres humanos). Por tal motivo, buscaba; por un lado, reforzar la

formación de profesionales a través, de áreas y materias en donde se analicen las manifestaciones de la sociedad, tanto materiales como simbólicas y que encuentren soluciones a problemáticas propias del ser humano como ente social y, por el otro lado; que el estudiante, logre vincular dichos conocimientos, saberes y habilidades obtenidos, con los de la propia Carrera, cursada simultáneamente. El Plan de Estudios de dicho Bachillerato estaba conformado por las siguientes materias: Matemáticas I, II, III y IV, Física I y II, Química I y II, Biología I y II, Introducción a las Ciencias Sociales I y II, Métodos de Investigación I y II, Taller de Lectura y Redacción I y II, Estructura Socioeconómica de México I y II, Literatura I y II, Historia Universal Moderna y Contemporánea, Historia de México Moderna y Contemporánea, Lengua Extranjera I y II, Filosofía I y II, Introducción a la Antropología I y II, Ciencias de la Comunicación I y II, Economía I y II, Historia Social de América Latina en el Siglo XX I y II, Arte y Literatura en América Latina en el Siglo XX I y II y Ecología I y II.

El Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica estuvo vigente hasta 2006, a partir de este año, la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBAL ofrece en 2007, la Licenciatura en Danza Folklórica.

CAPÍTULO II.

Desafíos de la práctica profesional de la danza folklórica

1. Los multifactores e interdisciplinas que influyen en la práctica profesional de la danza folklórica

La particularidad de la danza folklórica radica, en que, se trata de un lenguaje que transmite un mensaje por medio de símbolos del movimiento del cuerpo que representan un sentir, un pensar y/o un ser; que coordina y conjuga mente, espíritu y cuerpo, naturalmente influenciados por el contexto social y cultural del individuo que la ejecuta y, que además de representar todo lo ya mencionado, forma parte de las costumbres, actitudes y acciones que transmiten de generación en generación, información y significación del individuo, grupo o comunidad en donde surge y/o en donde se ejecuta, por tanto, forma parte también, de la “tradición”. Pero bajo cualquier enfoque teórico o práctico se debe partir de que, la danza folklórica es entonces, una reinterpretación academizada, sistematizada y/o escenificada de la danza tradicional que acontece en su contexto socio cultural originario de cualquier época, incluso actual; porque aunque tradicional parece apuntar al pasado y contemporáneo al presente, algunas de esas danzas tradicionales, por múltiples razones fueron perdiendo terreno y se extinguieron, pero otras más, han sobrevivido readaptándose de distintas maneras a las nuevas influencias tecnológicas, ideológicas, estéticas y culturales de las que han sido presa y en algunos casos incluso se han diluido o modificado en lo absoluto las preguntas a las que respondían: ¿quién las inventó?, ¿para qué?, ¿qué y a quienes representan?, ¿cuándo deberán representarse?, etc., es decir, la danza folklórica se puede ver desde el pasado hasta lo contemporáneo.

Ya que, la perspectiva en que la danza folklórica es vista desde sus diferentes contextos, sufre cambios constantes que direccionan y redireccionan su relación con el cuerpo, con su condición humana y con la sociedad; su práctica profesional, en cualquiera de sus campos,

requiere entonces, de la exploración, estudio, investigación, análisis y reflexión continuo de los multifactores e interdisciplinas que influyen en ella y que pueden tener su punto de desarrollo en la danza.

En este sentido, ejercer la profesión, exige actualización formal e informal, adquisición de saberes, habilidades y destrezas extras a las ya obtenidas dentro de nuestra formación (tanto teóricas, como prácticas); que permitan obtener un desarrollo y crecimiento profesional. Por un lado, hay muchas afirmaciones que nos conducen hacia el estudio en conexión, de la Danza, con una gran cantidad de disciplinas artísticas, sociales, sociológicas, filosóficas, científicas, económico administrativas, etc., de las que el profesional, se puede valer para nutrir su quehacer dancístico y proyectar en él, una postura informada, respetuosa, crítica, participativa y propositiva. Por otro lado, se debe sumar a los desafíos que, debido a el rumbo y desarrollo de las políticas culturales en México, las visiones académicas de las escuelas dedicadas a la profesionalización de la danza folklórica no han logrado resolver que sus planes y programas de estudio, respondan a la realidad laboral.

Por lo que, aquel profesional de la danza folklórica que sea capaz de vincular varias áreas del conocimiento y del pensamiento en su quehacer, tendrá mayores oportunidades de que éste, sea propositivo, creativo y transformador, incluso, tendrá mayores oportunidades de crear campos laborales propios, que mejoren las condiciones artísticas y presupuestales y, encuentren diversas maneras de hacer danza folklórica, múltiples discursos y formas de irrigar la comunicación de la tradición.

2. La práctica profesional del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza

Folklórica frente a los retos de desarrollo y crecimiento profesional

dancístico

El perfil de egreso del Plan de Estudios cursado, conformado por dos áreas de formación: el área técnico-motriz y el área artística; en la primera, el bailarín egresado adquiere habilidades psicomotrices, basándose en las técnicas corporales de las Danzas Tradicionales de México y apoyándose en otras técnicas dancísticas que le permitan desarrollar una consciencia del “uso tradicional del cuerpo”, y en la segunda, integra los elementos teórico-prácticos de las diferentes asignaturas para procesar el conocimiento de tal manera que éste sea ejecutado corporalmente, así como, el objetivo general de la Carrera: “Formar bailarines técnica y artísticamente capaces de diferenciar los códigos corporales de los sistemas de expresión kinéticos que componen la pluricultura nacional; replanteando sensitivamente las estructuras de la Danza Tradicional y vinculando esta expresión con la realidad histórico-cultural en la que está inmerso”, claramente, influye en los juicios éticos y estéticos, la técnica y hasta estilo de interpretar y ejecutar la danza folklórica de los egresados bajo este plan de estudios, así como, en las expectativas que se tienen con respecto al desarrollo y crecimiento profesional que se pretende alcanzar en lo económico y en lo artístico.

Pero con todo y la influencia que hemos abordado antes acerca del desarrollo de las políticas públicas en favor de la creación de dicho Plan de Estudios y los esfuerzos históricos por dignificar la profesionalización de la Danza Folklórica en México, incluso, en el campo de trabajo planteado en este Plan: Compañías profesionales de danza, Proyectos afines a su carrera e Instituciones públicas y privadas, no se tomó en cuenta que, en general, casi ninguno de ellos

tenían el mismo enfoque de la ENDF y no requerían sólo o principalmente de las habilidades y destrezas desarrolladas en las dos mencionadas áreas en las que está basada la formación en la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica.

Una vez concluida la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, en la práctica profesional; el egresado, entonces, se enfrenta al gran reto de autosustentabilidad de recursos adicionales a los adquiridos en su formación, para lograr incorporarse a los campos laborales existentes, y en el mejor de los casos para generarse los propios.

Inmiscuirse en el variado y cambiante campo laboral de la danza folklórica es una prioridad compartida entre la mayoría de los bailarines egresados, pero al hacerlo, su desarrollo profesional dancístico dependerá en gran medida, de la manera en la que éste, se logre autosustentar, hacerse de los recursos necesarios adicionales a su formación bajo sus propios medios, de manera intuitiva, independiente, propositiva y sobre todo creativa para que su desarrollo profesional dancístico sea capaz de alcanzar los objetivos y productos que los campos laborales exigen, promoviendo a su vez, su propia manera de entender a la danza folklórica. “La creatividad es una característica central de la razón humana. Para comprender ese lugar central de la creatividad es preciso llegar a una nueva concepción de razón que, lejos de ser una facultad separada e inmóvil, va a suponer la búsqueda incesante de más crecimiento y razonabilidad” (Barrena, 2004, p. 2). Cabe mencionar que, entre los enormes desafíos de la práctica profesional de la danza folklórica, también está que, en la mayoría de los casos, debido a la poca remuneración económica que ofrecen, el egresado (como fue en mi caso), debe incorporarse a varios campos laborales al mismo tiempo, para tener la solvencia suficiente que le permita lograr tal desarrollo y crecimiento profesional dancístico.

En este punto 1 del presente Capítulo II, daré a conocer, de manera general y particular, cuáles son los principales desafíos a los que me enfrenté en mi práctica profesional de danza folklórica, desde mi egreso de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica bajo el plan de estudios 1994 ENDF, describiendo las experiencias obtenidas antes, durante y después de cursarla, en proyectos y actividades inherentes al campo laboral profesional de la danza, con relación a la formación obtenida en la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica bajo el Plan de Estudios 1994 ENDF, así como, algunas citas y experiencias de la práctica profesional de algunos hacedores de danza folklórica, que considero, aporta al análisis y construcción de la temática desarrollada.

Mi educación no formal en la danza comienza desde los 5 y hasta los 11 años de edad en la Escuela de Iniciación de Bellas Artes No. 5, en la especialidad: Danza Clásica, los siguientes 3 años continué tomando clases de Danza Clásica, Jazz e iniciación a la Danza Contemporánea en Escuelas Particulares de Danza hasta mi ingreso a los 14 años a la ENDF. Entrar a la ENDF significó un gran reto para mí, ya que, dentro de las habilidades desarrolladas en mis años anteriores, mayormente en danza clásica y en menor manera en danza contemporánea y en jazz, el uso del cuerpo de la Técnica Folklórica y en general, los elementos inherentes a la ejecución e interpretación de la Danza Folklórica eran nuevos para mí. En el transcurso de la Carrera, surgieron cada vez más motivos que encaminaron mis esfuerzos para concluirle, para hacer de la observación, análisis, investigación, recodificación, interpretación, escenificación y aprendizaje de la Danza Folklórica un hábito cotidiano y para hacer de esa creciente pasión por ella, una forma de vida. Entre los motivos más poderosos están: la gran entrega y compromiso de los profesores que fueron parte de mi formación y de la de un gran número de bailarines de muchas generaciones, las enseñanzas compartidas de los maestros de vida: aquellos que, con su arte, su espíritu, cosmovisiones y tradiciones abrieron mis ojos a una

nueva forma de entender la vida y la danza misma, haber experimentado la indiscutible relación de la Danza Folklórica con el lenguaje, con los cultos y ritos, con lo lúdico, lo real e irreal, lo teatral y corporal, las muchas perspectivas desde donde, la Danza Folklórica puede ser vista y sus diferentes contextos, los cambios constantes que direccionan y redireccionan su relación con el cuerpo, con su condición humana y con la sociedad y hasta la hermandad acuñada dentro de la Escuela. Durante el último año en la Carrera tuve un par de invitaciones para bailar en eventos privados, participé en concursos de huapango y en algunos eventos como bailadora del Trío Chicontepec y otros más como integrante del “Ballet Folklórico de la ENDF” (INBA), dirigido por el Profesor Antonio Miranda Hita, e impartí clases de Danza Folklórica a alumnos y maestros en una Escuela Primaria, dentro del Servicio Social, pero ésta, era la única experiencia extra a la adquirida dentro de la escuela con la que contaba para egresar.

A mi egreso de la ENDF, en el año de 1999 (siendo parte de la tercera generación del Plan de Estudios citado y cursando de la manera simultánea a éste, el Bachillerato Artístico ofertado por la ENDF); con 17 años de edad, yo me encontraba llena de expectativas encaminadas a que en mi práctica profesional pudiera desarrollar y potencializar lo aprendido antes, pero, sobre todo, durante, mi formación profesional. Para poder incorporarme a los campos laborales y con ello, obtener experiencia, tuve que enfrentar desde retos técnicos, interpretativos y escénicos, hasta económicos e ideológicos.

El mismo día de mi graduación, recibí junto con otros 4 compañeros de generación, la invitación para incorporarme a la Compañía de Danza: “Ollimpaxqui Ballet Company”, para participar en el Festival Folklórico de Dallas, y a la gira Dallas- New York, ambos, en su edición 1999, misma que acepté con mucho entusiasmo. Ollimpaxqui Ballet Company, de residencia

Norteamérica, nace como una compañía no lucrativa en 1985, trabaja en coordinación con la Ciudad de Dallas, Texas, por medio de la Oficina de Asuntos Culturales. Es fundada y dirigida por el maestro Eduardo Gutiérrez Mendoza (quien fue Coordinador y bailarín solista del Ballet Folklórico de Amalia Hernández, bailarín principal de las Compañías Ballet Dallas y Dallas Black Dance theatre, Maria Benítez Dance Company INC, socio y delegado de la Asociación Nacional de Danza Popular Mexicana AC, coordinador y productor de programas educativos para las ciudades de Dallas y Mckinney, Texas); presenta espectáculos que incluyen repertorio de folkllore de México y Latinoamérica, dirigido a públicos adultos en eventos gubernamentales, públicos y privados, así como, a públicos niños y adolescentes en eventos educativos bilingües para estudiantes de escuela, ofreciendo más de 300 presentaciones anuales, tanto en Dallas, Texas (lugar de residencia), como en giras por los Estados Unidos e internacionales. Además de las exigencias técnicas, en el sentido de la estilización de su repertorio, se requería del manejo del idioma inglés, utilizado durante la escenificación de los programas y de conocimientos básicos de producción escénica para cubrir diferentes actividades complementarias, durante el montaje y desmontaje del espectáculo. Supe de inmediato que tenía que echar mano de mis saberes adquiridos no solamente en la Carrera, sino de los adquiridos fuera de ella también. A través de la experiencia, el aprendizaje autodidacta, la exploración y experimentación de diferentes técnicas dancísticas logré adaptarme a los mencionados criterios establecidos en la compañía y, además, estar física, mental y emocionalmente preparada para el demandante ritmo de trabajo (muchos ensayos, presentaciones diarias, viajes largos y constantes durante muchas semanas, etc.) que implica estar de gira continua por más de 5 meses.

Una vez concluida la Gira en el año 2000, y con la intención de buscar un campo laboral más cercano al enfoque Institucional de la ENDF, regresé a México y audicioné para integrarme

a la Compañía Nacional de Danza Folklórica del INBA. Ésta, dirigida por la Maestra Nieves Paniagua Ruíz (ex directora de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, cuando ésta era parte del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza), tiene sus antecedentes en 1975, cuando la Maestra Nieves, creó el Ballet Folklórico de la Dirección General de Educación Secundaria Técnica de la SEP, que cuatro años después tomó el nombre de México Ballet Folklórico (enfocada a la selección de jóvenes con talento y presencia, tipos físicos, habilidad y coordinación necesaria para la danza, que no estaban en escuelas artísticas, sino en las propias Secundarias Técnicas). Años más tarde, y como consecuencia de la formalización de una serie de iniciativas culturales ya abordadas en el capítulo anterior del presente documento, en 1984 el INBA auspicia y le condecora otorgándole el nombre de Compañía Nacional de Danza Folklórica. La vinculación de ambos proyectos dancísticos e Instituciones, hace posible que algunos bailarines, que bajo sus criterios éticos, estéticos y técnicos mostraron habilidades sobresalientes no sólo para la ejecución, sino para otros ámbitos como la enseñanza o la coreografía; pudieran ocupar las plazas que otorgaba la DGEST para que los integrantes de dicho Ballet, cumplieran con la tarea de enseñanza, promoción y difusión de la Danza Folklórica en la Educación Secundaria Técnica.

Al incorporarme a la CNDF, después de pasar la audición, me asignaron a uno de los grupos preparativos en los que, se enseña el repertorio y estilo de la Compañía. El hecho de que el lenguaje dancístico y el enfoque de escenificación de la danza folklórica, a pesar de estar estilizado, fuera más cercano al desarrollado durante mi formación y contar con la experiencia dancística y escénica adquirida durante mi estadía en Ollimpaxqui Ballet Company, parecían ser buenos augurios para mi desarrollo dancístico, y lo fueron de muchas maneras, pero el inconveniente era que, para lograr ser parte del elenco de la Compañía principal, había que

sobresalir entre los grupos preparativos, integrados por un gran número de aspirantes, con y sin formación profesional, pero todos, con la intención de competir para ser seleccionados y formar parte este elenco que representaba a la Compañía en muchos de los mejores recintos y eventos culturales y dancísticos Nacional e Internacionalmente y con ello, acceder a un modesto pago mensual.

Después de obtener poco a poco más experiencia y participación, me incorporé a las filas del Elenco Principal de la Compañía y posteriormente a la de los bailarines solistas, tanto en las funciones representativas de la Compañía y giras internacionales, como en, eventos institucionales y privados. Con seguridad, las técnicas dancísticas no Folklóricas que yo había explorado y la formación obtenida dentro de la ENDF, juntas, fueron un parteaguas para acceder al poco tiempo de mi ingreso a las plazas ofertadas por la Compañía, integrándome en 2001 al grupo de maestros tanto de la Compañía, como del Ballet Folklórico de la DGEST. El estilo visionario de la maestra Nieves, el compromiso de su equipo de trabajo y el apoyo Institucional, hacían posible que, la Compañía tuviera participaciones especiales con Compañías y en eventos de distintos géneros dancísticos y disciplinas del arte, mismos, en los que poco a poco tuve la oportunidad de ser seleccionada para participar. Pero cada vez era más latente que los retos tanto técnicos como interpretativos iban creciendo, y que la adquisición de más saberes multidisciplinarios era una urgencia para mi desarrollo profesional dancístico.

Es entonces, que decido tomar en 2004, el Diplomado ofertado por el CICO (Centro de Investigación Coreográfica) y la ENDF de “Creación Coreográfica para la Danza Folklórica”. Pero el nuevo reto era, poder generar el espacio de tiempo dentro de la apretada agenda de compromisos que se tiene siendo parte del elenco de bailarines, y del equipo de maestros de la

Compañía para participar en el Diplomado. Supuse, que mi interés por obtener saberes y habilidades extras para poder enfrentar dichos retos, que implicaban tener un crecimiento profesional dentro de la Compañía y al mismo tiempo, en mi propio desarrollo dancístico, podría ser compartido por la Maestra Nieves, así que le planteé mis inquietudes acerca de lo que podría beneficiarnos a ambas, y para mi grata sorpresa, no sólo estuvo de acuerdo y me ofreció las facilidades necesarias en el sentido de horarios libres para asistir, sino también, al igual que yo, observó la oportunidad de vincular el trabajo de Creación y Recreación Coreográfica, producto del trabajo multidisciplinario, análisis y exploración del lenguaje corporal y la metodología de la enseñanza de la danza folklórica realizado dentro del Diplomado con el de la CNDF, con el de la Compañía, que respondía a esos mismos intereses. Considero que éste, fue un gran momento para que, de alguna manera, la mirada tanto de la ENDF y la CNDF coincidiera, pero no sólo en lo Institucional, en donde ya de por sí coincidían desde hace tiempo, sino, en una mirada que reflexionaba acerca de la Escenificación de la Danza Folklórica. Como producto de eso, me fue posible gestionar la invitación especial de la también exalumna de la ENDF bajo el Plan de Estudios citado y participante del Diplomado: la Licenciada Alejandra Haidé Balderas, para la recodificación, adaptación y escenificación de los Sones de Artesa, de la comunidad del Ciruelo, Oax. (producto de su investigación y estudio) y la participación de éste, con el elenco de la Compañía, sumándose al montaje coreográfico y escénico realizado por el del equipo de trabajo de la CNDF y dirigido por la maestra Nieves para la Temporada en el Palacio de Bellas Artes 2004.

La gestión del Diplomado de “Creación Coreográfica para la Danza Folklórica”, con sede en la ENDF, nos abrió a los participantes la oportunidad de vincular los saberes y habilidades de ambas Instituciones (CICO y ENDF). El objetivo general del Diplomado fue el

diseño de la línea de especialización en creación coreográfica para la Danza Folklórica. Los tres Módulos en los que se dividió dicho Diplomado, estaban dirigidos tanto al análisis de la Metodología de la Enseñanza de la Danza Folklórica y su lenguaje corporal frente a la creación coreográfica como, al análisis de las herramientas técnicas y artísticas para diseñar un discurso escénico dentro de la construcción coreográfica.

A partir de 2004 y hasta 2007, gracias a la confianza de la Maestra Nieves vertida en mí; además de mi participación dancística en las actividades CNDF, formé parte del equipo de maestros, creadores y recreadores coreográficos, esto, me permitió incorporar los saberes aprendidos dentro del Diplomado a los anteriores, en el desarrollo de las actividades inherentes no sólo en la interpretación y ejecución escénica, sino que, también en las de los campos de la enseñanza y de la escenificación dentro del contexto de la Compañía y fuera de él, ya que, cabe mencionar que, por la reestructuración de la DGEST en 2005, las plazas que cubríamos, con actividades tales como: seleccionar alumnos de las EST del DF para formar parte del grupo preparatorio del Ballet, clases de técnicas introductorias a la Danza en general y a la danza Folklórica en particular y presentaciones, todas dentro del horario de la CNDF, estarían pasando a partir de 2005 frente a grupo, es decir, nos canalizaron a las Secundarias Técnicas del DF a cubrir dichas plazas de acuerdo a la formación profesional con la que contábamos en ese momento, ya que, tanto el Ballet Folklórico, como la Orquesta y el resto de proyectos artísticos de la DGEST desaparecerían. Por suerte, la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica fue suficiente para que los 3 maestros con esta misma formación (Carrera de Bailarín de Danza Folklórica) que estábamos en el mismo caso, pudiéramos cubrir la materia de Artes. Pero por desgracia, tanto el pago de la SEP, como los aumentos y pagos extras al pago mensual que la Compañía me otorgaba, tanto por las comisiones de maestro y coreógrafo como por, las

presentaciones y actividades en participaciones especiales de la CNDF fuera de las institucionales, no eran suficientes para cubrir los gastos que implicaban tanto, la actualización formal e informal y adquisición de nuevos saberes y habilidades para mi pretendido desarrollo profesional dancístico, como, el entrenamiento dancístico continuo y específico para la danza folklórica que me permitiera estar a la vanguardia de las nuevas técnicas y multidisciplinas que los campos laborales exigen y los gastos que aunque básicos no son pocos, de alimentación, ropa, zapatos, utilería y maquillaje, material didáctico, bibliográfico, servicio médico, etc., propios de mi quehacer dancístico.

De tal suerte que, de manera simultánea a la CNDF, me desempeñaba y buscaba en otras áreas, oportunidades laborales que se ajustaran a mis acotados tiempos libres, que coincidieran o se acercaran con mi forma de entender, ejecutar, crear y recrear la danza, y que, si la ganancia no fuera económica, lo fuera, la inversión de tiempo para la adquisición de saberes y habilidades. Continué participando habitualmente como bailadora con agrupaciones de géneros de música tradicional, en especial de son huasteco, con el Trío Chicontepec, que por suerte me ofrecía un trato y pago digno por ello e incluso en muchas ocasiones, me dio la oportunidad de adentrarme a los diferentes contextos en los que se manifiesta el género, siendo parte de algunas de sus fiestas tradicionales (Bautizos y bodas indígenas) en comunidades de la región huasteca. Además, hice un par de castings que me permitieron participar como bailarina, en la Película Huapango (película mexicana, del género drama, basada en la obra *Otelo*, de William Shakespeare, dirigida y producida por María Elena Velasco “La India María”) gratuitamente, al lado de algunos excompañeros egresados de la EDNF y adquiriendo mucho aprendizaje en todos los sentidos; era la primera vez que yo me enfrentaba al trabajo de las producciones de este tipo y a marcha forzada me tuve que familiarizar con la gran cantidad de elementos escénicos y de

producción, requeridos en el cine. En mucho, obtener pagos extras durante el tiempo de ensayos y grabaciones de este último y el de los antes mencionados, contribuía en poderme sustentar mi desarrollo profesional.

Probablemente de manera causal, al mismo tiempo que, por todo lo vivido, comenzaba a entretener mi propia personalidad dancística y visión del quehacer artístico, buscando autosatisfacer este marcado interés generacional de serle, por llamarlo de alguna manera “fiel”, a este modelo costumbrista con el que fui formada, pero por otro lado, que este quehacer fuera capaz de representarlo pero inmiscuyéndose de manera propositiva, reflexiva e incluso crítica a los campos laborales a los que, ya sea, por necesidad, o por oportunidad el egresado pudiera incorporarse; recibí la invitación para ser maestra de la ENDF, cubriendo la plaza por jubilación de la maestra Corazón Sánchez. Debo decir que, la invitación hecha por la entonces directora, la maestra Ruth María Canseco Cervantes, además de sorpresiva para mí, significó una de las satisfacciones y al mismo tiempo, uno de los retos más grandes en mi vida profesional. A pesar de que, me encontraba satisfecha por un lado, por la estudiante que fui, teniendo en cuenta que, antes de serlo; no tuve ningún acercamiento significativo con la Danza Folklórica, pero que considero haber mostrado el suficiente interés, amor, compromiso y respeto para aprenderle, y que por otro lado, siempre sentí deseos de compartir mis experiencias y qué mejor lugar que el alma mater para hacerlo; fue muy desafiante desempeñarme a los 23 años de edad, al lado de tantos maestros y maestras que admiraba, que me habían formado y de los que inevitablemente deseaba la aprobación, en el sentido de que mi desempeño en la ENDF estuviera a la altura de sus expectativas, tomando en cuenta mi breve experiencia al lado de cualquiera de ellos.

Como es de imaginarse, regresar al alma mater, ahora como formador, sin duda, me responsabilizó de un gran número de cosas. Por un lado, lograr los objetivos y metas que en su momento, nuestros formadores lograron con nosotros , y para los que fui contratada, cubriendo con el contenido y enfoque de los Planes y Programas de la Carrera, y dándole el debido respeto y reconocimiento a la labor que éstos hacen por la investigación, el estudio, academización y profesionalización de la Danza Folklórica, pero por otro lado, quizás la responsabilidad más desafiante, era que mi Desarrollo Profesional Dancístico; con todo y sus tropiezos, aciertos, retos y desafíos, que en mi caso me enfrenté, seguía enfrentando y descubriendo en la realidad laboral dentro y fuera de la ENDF, lograra contribuir a la construcción de un discurso propio en cada estudiante que, cuestionara y reflexionara acerca de cómo potencializar los saberes y habilidades adquiridas dentro de la formación y de cómo autogenerarse aquellos extras a la formación, durante ella y una vez que se egresa, para lograr incorporarse con más facilidad al campo profesional de la Danza Folklórica.

La ENDF, como ya hemos analizado, ha pasado por diferentes momentos de reestructuración y redirección, para 2004, año en el que me integré como maestra, todavía conservaba el Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica 1994, mismo que, seguía ofertando certificados como estudios de nivel medio superior, pero albergaba la preocupación por los vertiginosos cambios que parecían darle cabida a la resolución de que los artistas de esta disciplina (egresados y docentes de la ENDF) no contaran con reconocimientos oficiales o títulos que avalaran sus conocimientos y a reformular su plan de enseñanza conforme a la nueva normatividad, que cumpliera con los créditos que debía tener la tan anhelada licenciatura (misma, que permitiría tanto licenciar a los maestros, como a las siguientes generaciones).

Las materias que impartí en la ENDF fueron: Durante el Ciclo Escolar 2004-2005/II Técnica Folklórica IV, en el Ciclo Escolar 2005-2006/I Repertorio I, en los Ciclos Escolares 2005-2006/II y 2006-2007/I además de impartir las materias: Repertorio I, Técnica Folklórica III y Prácticas Escénicas III me desempeñé como Coordinadora de la Academia de Danza.

Estar , por todos los motivos antes expuestos, inmersa en varios campos laborales al mismo tiempo, además de ser probablemente una de mis fortalezas para enfrentar tales retos, me había hecho observar que dentro de éstos, no había muchos egresados de la ENDF en comparación con los que había sin formación profesional desarrollándose en ellos y por tal motivo, era de mi interés buscar la manera de hacerles llegar esta reflexión a los compañeros maestros y sobre todo a los estudiantes (que con seguridad compartían los mismos sueños que algún día todos forjamos en esa escuela) y que pronto se enfrentarían como todos lo hicimos, a una realidad laboral difícil y que en general, distaba mucho de los cánones éticos y estéticos con respecto a la enseñanza de la Danza Folklórica y sobre todo, a la escenificación de la misma, de alguna manera, aprobada y establecida dentro del enfoque de la ENDF, pero que, irremediamente era lo que mayormente ofertaba áreas de oportunidad profesional para el recién egresado.

Es muy importante hacer notar que, en cada momento desde mi egreso de la ENDF tuve la oportunidad de sentirme inspirada y motivada, no sólo por los retos que tuve que enfrentar, sino también, por todo el mundo de posibilidades, enfoques y esfuerzos que pude observar y vivenciar muy de cerca de muchos hacedores de la Danza, desde aquellos que lo hacen a través de estudios formales y especializados en distintas disciplinas y áreas que se vinculan con la Danza Folklórica ya sea en su enseñanza, investigación, estudio, promoción, difusión,

escenificación, institucionalización, gestión, etc., como aquellos que, sin estudios propician su existencia, son parte de ella, la crean y recrean en sus diferentes contextos. Sin duda, la ENDF no fue la excepción, por el contrario, la preocupación por generar un espacio de experimentación en el sentido técnico, de entrenamiento continuo y específico para el bailarín de Danza Folklórica, para su ejecución, interpretación, recreación y escenificación, basado en el autosustento de recursos, fue tomando sentido durante el tiempo que laboré en la ENDF.

Era el año 2007, la ENDF sufre el tan históricamente anhelado cambio curricular a nivel superior, la estructuración y aplicación del nuevo Plan de Estudios estuvo a cargo de la entonces Directora la profesora Ruth Canseco Cervantes y la Secretaria Académica la maestra Patricia Salas Chavira, con la colaboración de algunos de los maestros de la ENDF y las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes; la Licenciatura en Danza Folklórica, estaba cosechando su primera generación, con los grandes desafíos que esto implicó, entre los cuales estaba, que había que concluir la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica de las generaciones de estaban cursando en ese momento este Plan, de manera simultánea con la aplicación de los nuevos Planes de la Licenciatura que cursaba la nueva generación. El apurado lanzamiento del Plan de estudios nuevo, me hizo reflexionar sobre incertidumbre del futuro de éstas últimas generaciones del Plan de Estudios saliente, a los que, por razones obvias sus opciones se acotaban a: pedir examen por colocación para incorporarse a la Licenciatura y extender el tiempo que tenían planeado para concluir su Carrera o bien, terminarla y lanzarse al mundo profesional como lo tenía planeado, pero con un certificado que en pocos años los pondría en clara desventaja. Fue entonces que, comencé a interesarme en desarrollar una técnica de entrenamiento, que bajo mi experiencia e incorporando todos los saberes y habilidades posibles de otras técnicas y disciplinas a parte de la de la Danza Folklórica, que lograra mejorar y potencializar el

conocimiento, las capacidades y habilidades del cuerpo y de la propia ejecución y construcción de la misma. De la exploración y el desarrollo de ésta, pude hacer partícipes a los estudiantes y bailarines de los que, tanto dentro como fuera de la ENDF, tenía la oportunidad de ser parte de su formación y aprendizaje de la Danza.

Considero que, el contexto de la ENDF, mientras me desempeñé como docente en ella, estaba permeado de la experiencia no sólo del colectivo docente que, por su experiencia y aportaciones (algunos incluso, desde su creación) eran los pilares de ésta, sino también, de los que se integraron al cuerpo directivo, administrativo y docente habiendo explorado otros campos del estudio de la Danza, en los que, se desempeñaban también fuera de la ENDF, con una trayectoria sobresaliente, pero joven en comparación a los primeros. Para mí, fue muy enriquecedor ser parte de la ENDF y poder observar, aprender y compartir en este contexto, en el que, bajo mi punto de vista, sin querer, o queriendo, este trabajo Colectivo de hacedores heterogéneos, nos arrojaba a un replanteamiento ideológico, que fue un parteaguas, para el surgimiento de Proyectos, que buscaban a través de la interdisciplina, la vinculación entre varios lenguajes para experimentar una nueva forma de recrear escénicamente la Danza Folklórica, con artistas que estaban interesados y especializados en distintas disciplinas, pero que tenían en común estar de alguna manera cercanos al enfoque de la ENDF y al interés por crear y recrear un lenguaje y discurso escénico renovado y propio, como ejemplo de este tipo de proyectos, podemos encontrar la obra coreográfica “La llorona” (obra que, en memoria del magnicidio de las mujeres de Juárez representa el atrevimiento de la ruptura de los cánones sociales de aceptación del folklore; resignificando el código corporal tradicional, convirtiéndolo en un espectáculo folklórico, con sesgo contemporáneo), que en su estreno estuvo dirigida y producida

por la maestra Ruth María Canseco Cervantes y el apoyo de Edith Espino Gutiérrez, logrando reunir en la participación coreográfica y dancística a algunos maestros, estudiantes y egresados de la ENDF.

Este momento en mi vida profesional, significó uno de los más inspiradores para replantearme tanto el sentido, como la dirección de mi quehacer dancístico. Por un lado, iba creciendo mi experiencia e inquietud por la investigación, exploración, creación y recreación de la Danza Folklórica, producto mi desarrollo profesional tanto dentro de la ENDF y la CNDF, como fuera de ellas. Para este año, como he mencionado, me desempeñaba en varios campos laborales a la vez: cumplía con mis actividades laborales como docente tanto en la SEP, como en la ENDF durante la mañana (más en esta última; los horarios se extendían y adaptaban en las actividades extras a las clases ordinarias, tales como, Prácticas de Campo, Prácticas Escénicas, Cursos de Informantes, Juntas Académicas, Festivales y eventos institucionales, etc.), desempeñaba las actividades inherentes a mis puestos dentro de la CNDF (funciones y giras nacionales e internacionales de la Compañía, participación en temporadas y giras con Juan Gabriel, participación en temporadas en conjunto con la CND como: Lagos de los Cisnes, ensayos mínimos de 4 horas diarios 6 veces por semana, impartir clases, etc.), y me las arreglaba para tener tiempo y energía extra, para tomar cursos, participar en producciones televisivas, como miembro de la ANDA y bajo la dirección de la maestra Ruth Rosas Rubio (bailarina, coreógrafa, actriz y gestora), en proyectos independientes de danza, como el ya mencionado de “La Llorona” y en otros más, de danza Contemporánea experimental, como el grupo Encontrados, dirigido por el maestro y coreógrafo Rodrigo González (bailarín, coreógrafo, productor, gestor y director artístico de la asociación civil Rising Art), más los eventos ya mencionados como bailadora en agrupaciones antes mencionadas.

Esta agitada vida profesional si bien, me estaba otorgando los frutos deseados en el sentido de retos y aprendizajes que abonaban a mi desarrollo profesional tanto dancística como económicamente hablando, también, me estaba comenzando a causar agotamiento físico y, por ende, algunas lesiones leves y problemas de salud, que aunque no eran imposibilitantes, comenzaban a ser cada vez más constantes y de no ser tratadas y atendidas, temía que podrían terminar en crónicas o incluso en obstáculos para mis deseos de continuar en una vida profesional dancística activa y proactiva. Sabía que, por el momento, todo lo que estaba sucediendo en mi desarrollo profesional dancístico, parecía seguro y era lo suficientemente enriquecedor y prometedor, me sentía estar encontrando la tan anhelada vinculación de todas mis áreas laborales en pro de éste, pero todas las inquietudes antes planteadas, daban vueltas en mi cabeza. Yo, como creo que muchos de los que recibimos formación informal, pero, sobre todo, formal en Danza y nos desempeñamos como profesionales de la misma; gestamos sueños, hacemos planes, tenemos y tomamos las oportunidades que se nos presentan con el deseo de que nuestra vida en la danza dure mientras el cuerpo tenga salud, la mente posibilidades y el espíritu motivo. Si es el cuerpo el hogar de la mente, el espíritu y el movimiento, de la vida y de la danza misma, cómo no hacerle caso cuando se manifiesta, y el mío lo estaba haciendo. No lo tenía para nada planeado y tampoco fue sencillo; por algunos meses, incluso con la esperanza de que, en un momento, mis horarios y fechas coincidieran para descansar mis lesiones un par de semanas, recuperar fuerzas y continuar en todos mis trabajos con la salud y compromiso acostumbrados, seguí con el mismo ritmo de trabajo. Pero con tal agenda, ese gran momento parecía muy lejano como para poder seguir esperándolo con ese mismo ritmo y con la salud necesaria para ello.

En tal escenario, debí tomar la difícil decisión de renunciar a mis tan soñados trabajos en la ENDF y la CNDF; hacerlo con todo el agradecimiento posible, fue a su vez, un acto de reconocimiento y respeto no sólo a mis apreciados y admirados directoras, compañeros, maestros y estudiantes, sino también, a mi propio quehacer y discurso dancístico, que consideré necesario.

A partir de mi renuncia, el reto era que, al mismo tiempo que atendía y trataba mis lesiones, pudiera seguir sumando aprendizajes y experiencias a mi desarrollo profesional dentro de mi quehacer dancístico. Para enfrentar dicho reto, me concentré en los otros empleos extras a los de la ENDF y la CNDF que ya desempeñaba. En el caso de la SEP, ejercer la docencia me permitía gozar de los derechos de laborales que el Estado otorga, entre ellos, el servicio médico tan requerido para mí en ese momento, un pago fijo, antigüedad y la continua experiencia, formación y actualización docente. Los otros trabajos informales me permitían continuar con un menos agitado, pero continuo y satisfactorio desarrollo profesional en el sentido dancístico, artístico y económico. Al mismo tiempo, ya sea, de manera individual en los ahora mayores tiempos libres, o integrándolos en las diferentes áreas en las que me desempeñaba; desarrollaba la ya mencionada técnica de entrenamiento que venía visualizando y explorando desde años atrás, pero incorporando, la experimentación y concientización del cuerpo, dirigidas a la sanación y recuperación de lesiones comunes entre los bailarines de Danza Folklórica.

Estos meses no sólo comenzaron a reflejarse en la salud de mi cuerpo, sino también, en la calma, desde donde pude replantearme los nuevos deseos y expectativas. Visualizar que, desde mi experiencia e inquietudes, aún tenía mucho que explorar y alcanzar fue esperanzador. Debo decir que, no laborar dentro del marco Institucional especializado en las Artes, como lo

venía haciendo casi desde mi egreso, me permitió revalorar tanto, los enormes beneficios de los que se goza cuando se es parte, como los enormes desafíos que se suman al hacedor de Danza Folklórica, en la realidad laboral del artista independiente que se debe autosustentar todos los recursos necesarios para su quehacer profesional. En este mismo tema, debí considerar, de qué modo iba a enfrentar los cambios, producto de las Políticas Culturales, ya antes abordadas; que para esta año, habían llevado al logro del nivel Licenciatura, y que, como nos lo ha enseñado el paso del tiempo, dirigen el rumbo de la academización y por tanto, impactan en la profesionalización de la Danza; porque yo no contaba con Licenciatura y por motivos lógicos, más temprano que tarde, la experiencia y el potencial no iban a ser suficientes para acceder a campos laborales a nivel profesional y, no contar con ella, sería un obstáculo, incluso, para seguir dando clases dentro de la SEP.

Aunque era mi deseo y preocupación tanto adquirir los conocimientos, como el nivel Licenciatura en Danza, o en cualquier otra área que pudiera vincular a mi desarrollo profesional; el tiempo libre que me otorgaba no laborar en la ENDF y la CNDF, no era suficiente para hacerlo y si dejaba más empleos para tener tiempo, no tendría la posibilidad económica de pagar dichos estudios. Es así como, vi la oportunidad de materializar por el momento, otras de mis inquietudes en donde pudiera utilizar los recursos, conocimientos, habilidades y destrezas con las que contaba; consideré viable crear una Compañía independiente de Danza y Música Folklórica, con el objetivo de generar un espacio de desempeño laboral, principalmente dancístico, que le ofreciera a sus integrantes la posibilidad de explorar, crear y recrear en lo concerniente a la ejecución, interpretación y escenificación, promoción y difusión de la Danza y Música Tradicional con una visión multidisciplinaria y al mismo tiempo, obtener un trato y pago digno por él, a través de la creación, producción y comercialización de una propuesta integrada por

montajes y guiones escénicos fundamentados y basados en investigaciones de campo, historiográficas, bibliográficas de música y danza, así como, cursos de informantes.

Como se puede ver en mi experiencia dancística, la autogeneración de recursos para enfrentar los retos y desafíos fue casi una necesidad, pero al paso del tiempo, se convirtió en una habilidad de la que muchas veces me valí, como en esta ocasión, para lograr dichos objetivos planteados. Mi vida profesional, me fue rodeando directa e indirectamente de profesionales no sólo de la danza, sino también de la música tradicional mexicana, de la gestión y producción artística y cultural en sus diferentes disciplinas. Tenía claro que, con este enfoque, yo debía hacer autosustentable la creación, desarrollo y crecimiento de dicho proyecto interdisciplinario y encontré en la cofundación, la posibilidad de hacerlo. Fue así, que el trabajo de la Compañía se puso en marcha en 2007, con la colaboración de Jorge Hernández (Integrante del Trío Chicontepec y entonces, director musical del Restaurante “Arroyo”), como cofundador y director musical. Al proyecto se le dio nombre de: “Compañía de Música y Danza Meshicco”, entre los beneficios compartidos de tal fundación compartida, estaba que ambos teníamos cosas que ofrecer (cada quien en su disciplina, con sus recursos y experiencia) en pro de la creación, desarrollo y crecimiento de la Compañía, por ejemplo: se logró gestionar el uso para los ensayos y montajes, de las instalaciones del Restaurante “El Balcón Huasteco” (Lugar sede desde 1992 de eventos y concursos relacionados con la música, danza y gastronomía huasteca, dirigido por el maestro Rolando Hernández, en donde, hacía algunos años yo participaba como bailadora del Trío Chicontepec y recientemente había recibido la invitación para impartir clases de Son Huasteco), a cambio de participaciones en sus eventos y de que, el mantenimiento del lugar corriera por parte de la Compañía. Además, se logró una nutritiva vinculación en el proceso de

investigación, creación y de producción de la música y la danza al unísono, que, sin duda, se volvió parte del estilo y sello de la Compañía.

La Compañía a través del trabajo de investigación, recopilación y de exploración en procesos creativos, técnicos e interpretativos, lograba amalgamar el trabajo de: músicos (bajo la dirección musical del cofundador), colaboradores de soporte técnico, para incorporar los elementos de escénicos y de multimedia que requerían los guiones y montajes y el de los bailarines, a través del entrenamiento, construcción, recodificación, ejecución e interpretación (bajo mi dirección artística, dancística y coreográfica).

Considero que, mis expectativas con respecto a impulsar un ambiente de trabajo colaborativo en vez de competitivo, multidisciplinario, serio, reflexivo, propositivo, respetuoso, incluyente y hasta cierto punto, que abonara al actuar consciente, disciplinado, informado y libre del hacedor de danza que, a su vez, promueva la dignificación del campo profesional de la Danza Folklórica, fueron muy bien recibidas y compartidas por todos los que se sumaron directa o indirectamente al proyecto.

Poder compartir el deseo de explorar diferentes maneras de entender, crear y recrear la danza, surgido de mi experiencia dentro del campo laboral, con otros hacedores de ella y de otras disciplinas y hacer una Compañía con juicios éticos y estéticos, propuestas y productos diferentes a los mayormente ofertados en el campo laboral dancístico y experimentados por mí, me otorgaba una deseada libertad creativa y expresiva. Además, podría ocuparme de aplicar en mí y en los bailarines, así como de seguir construyendo una técnica de entrenamiento dancístico continuo y específico para la Danza Folklórica que, por un lado, nos permitiera estar a la vanguardia de las nuevas técnicas y multidisciplinas que los campos laborales exigen,

conscientizar y aplicar la rítmica aplicada a la danza, cuidar y potencializar las habilidades y destrezas ya adquiridas, prevenir lesiones y elevar el nivel técnico e interpretativo, sin tener que buscarlo fuera de la Compañía o pagar por él, como mayormente lo hace el bailarín profesional, y por el otro lado, nos permitiera construir un estilo propio, requerido para el ambicioso objetivo de la Compañía.

Durante la etapa de investigación, creación y producción del primer montaje: “La huasteca”, los tiempos se fueron acoplando perfectos entre audiciones, clases, entrenamientos, ensayos, montaje y presentaciones. Los gastos generados de éstos y los pagos otorgados por cada función dada, a los integrantes de la Compañía (bailarines, músicos y el soporte técnico); fueron cubiertos con la remuneración económica que yo recibía de mis empleos, el soporte del cofundador para algunos gastos no contemplados o que se salieron de mi presupuesto (bajo un acuerdo antes consensuado) y con el pago recibido por las participaciones gestionadas de la Compañía en festivales culturales, festejos de fiestas patrias municipales y eventos celebrados en su sede de ensayo. Desde su creación, en esta primera etapa y en la del segundo montaje “Jalisco, la época de Oro”; el elenco de músicos estaba conformado por el Trío Chicontepepec, el Trío Mestizos y el Mariachi Potros de México (16 músicos en total). En el caso de los bailarines, nueve de los diez que conformaron el elenco, eran recién egresados de la ENDF, bajo el Plan de Estudios de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica y una, exbailarina con experiencia y trayectoria profesional de la CNDF. La selección de los bailarines, obedecía al perfil que la Compañía requería para la construcción de un estilo y técnica propias (producto de la exploración e incorporación de diferentes técnicas y disciplinas de la danza, además de la folklórica, así como, de la investigación y análisis musical, de las manifestaciones artísticas, culturales y códigos corporales, que le dan sentido a las celebraciones en donde se interpretan

la música y la danza de los Estados, géneros y repertorios abordados), y se realizó a través del lanzamiento de convocatorias para audiciones que buscaba: bailarines con potencial para el desarrollo de la rítmica aplicada a la danza, de un alto nivel técnico de zapateado, de ejecución y de interpretación de la danza en general y la danza folklórica en particular, compromiso y ética profesional dentro de un ambiente de trabajo creativo, colectivo, proactivo, solidario y respetuoso, y con disposición de tiempo para todo ello. En el soporte técnico, los tres colaboradores, cumplían funciones de staff, apoyo para el atrezzo y el audio.

Pronto, las ambiciones por hacer crecer el proyecto en el sentido artístico y de autogestión, requerirían de más tiempo y compromiso dedicado a la Compañía por parte de sus integrantes y mi preocupación, era poder ofrecerles la remuneración económica suficiente por ello, porque, bajo mi opinión y experiencia, generar el respeto y reconocimiento al compromiso, fe y tiempo invertido del hacedor, en un cualquier tipo de proyecto artístico que pretenda ser profesional, de manera congruente y digna, y que no sólo se refleje en lo artístico, sino en lo económico; es una responsabilidad que debe ser compartida por todos los hacedores, desde cualquier área en la que se desempeñe en su vida profesional artística y en el caso de la Danza Folklórica, no sólo es una responsabilidad, sino, una urgencia. Pero debido a que, la Compañía estaba integrada por hacedores de varias disciplinas y áreas artísticas (aunque, principalmente bailarines y músicos) y que se incorporaron nuevos integrantes, el desafío era generar espacios de desempeño laboral en las que fuera posible incluir a todos.

Además de gestionar más participaciones en eventos artísticos y culturales, en producciones televisivas y temporadas de la Compañía (producidas y autosustentadas por los directivos), hubo que crear una Empresa de difusión y promoción artística: llamada:

“Meshicco Producciones”, con la coordinación general, a cargo mío. A través de la empresa, participamos y ganamos las licitaciones como proveedores del elenco artístico de la EXPO FONAES, celebrada en el Palacio de los Deportes, en sus ediciones 2007, 2008 y 2010, EXPO FONAES LEÓN y MONTERREY, en sus ediciones 2008 y 2009 de la SECRETARÍA DE ECONOMÍA. La experiencia, significó tantos aprendizajes y satisfacciones, como retos, ya que, en la responsabilidad que aceptábamos al ganar dichas licitaciones, estaba también la oportunidad de generar empleos dignamente remunerados para una gran cantidad de artistas, pero que requerían una capacidad de logística desafiante. Para tales Expos, se debió coordinar las participaciones de Compañías, grupos y artistas de diferentes géneros tales como: música vernácula, tradicional mexicana y latinoamericana, danza en todas sus disciplinas, magos, payasos, acróbatas, mimos, entre otros. Con el elenco contratado, se debía cumplir 10 horas diarias de participaciones variadas, en 2 escenarios simultáneamente, durante 4 días. Como es de suponerse, pudimos incorporar a dicha oferta de trabajo a todo el equipo de la Compañía, a colaboradores para varias actividades relacionadas con la logística y el soporte técnico, a nuevos y a conocidos hacedores del arte a quienes, bajo nuestro criterio y el requerido por la Secretaría de Cultura (en el sentido de potencial, calidad y trayectoria artística), nos considerábamos honrados por poder colaborar en la promoción y difusión de su trabajo, proyectos y propuestas.

El resultado del trabajo en equipo realizado, abrió las puertas a participar y ganar licitaciones de otras áreas a parte del elenco artístico, para la misma Secretaría de Economía, tales como: EXPO FONAES INVIERNO, en su edición 2011 y en otros eventos privados, incorporando a los servicios de Meshicco Producciones: Coffe Break, Edecanes y Gios. Al mismo tiempo que, tuve que aprender y descubrir todo lo concerniente

a lo requerido en el plano legal, gubernamental y administrativo para el desarrollo y ejercicio de la empresa, hubo que generarlo, casi sobre la marcha.

De manera simultánea a las actividades relacionadas con Meshicco Producciones, en lo relacionado con el trabajo de la Compañía de Música y Danza Meshicco, en 2009 se produjo, estrenó y promocionó un guion de mi autoría: “Del negro al blanco y del blanco al mestizo”, gracias al premio FOCAEM CONACULTA, obtenido en el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de México, en la categoría: Desarrollo de grupos artísticos, disciplina: danza, bajo mi representación y dirección, y la tutoría de la maestra Gueraskina Zaborskaya. Haber sumado la producción, presentación y difusión de este guion, al trabajo que la Compañía que ya venía realizando, le otorgó madurez y seriedad en todos los sentidos. Ganar dicho apoyo, permitió obtener los recursos extras a los sustentados por la Compañía requeridos para la producción y realización del guion “Del negro al blanco y del blanco al mestizo”. Al ser una propuesta escénica multidisciplinar que abordaba el tema del mestizaje, la influencia de las danza africanas y españolas en el Son Jarocho, en los bailes y danzas del Estado de Veracruz; fue posible utilizar como eje conductor la música. De la selección de las piezas musicales (producto de la investigación y recopilación realizada), se crearon versiones y adaptaciones por especialistas en Percusiones africanas, Son montuno, Son Cubano y Son Jarocho, al mismo tiempo que se realizó el proceso de creación, recreación, montaje escénico, dancístico y coreográfico (producto de la investigación y recopilación, cursos de informantes de danzas y percusiones africanas, así como, de danzas españolas; este último impartido por el maestro Quetzalcóatl González, (bailarín, maestro y coreógrafo egresado de la ENDF y de Escuela Nacional de Danza Gloria y Nellie Campobello).

El trabajo de la Compañía y de la empresa, en conjunto, lograba vincular y potencializar los saberes, recursos técnicos, dancísticos, musicales, materiales, humanos y económicos de ambos directores, obtenidos de la experiencia profesional de cada uno, en sus áreas y especialidades, así como, esperanzarnos para generar otros más.

Como resultado de estos cinco años de trabajo de la “Compañía de Música y Danza Meshicco” y “Meshicco Producciones”, el número de integrantes aumentó a: 20 músicos, 12 bailarines, cuatro del equipo de coffee break, seis edecanes, seis gios y seis de soporte técnico. Además, fue posible proyectar las expectativas de crecimiento, promoción y difusión tanto nacional, como internacionalmente de la Compañía, bastante conveniente, bajo mi punto de vista, para abonar a la experiencia y el desarrollo profesional dancístico, de sus integrantes, con la gestión de una gira.

Dicha gira fue cogestionada, coordinada y realizada, por mí y el maestro Eduardo Gutierrez, director de Ollimpaxqui Ballet Company; vinculando las intenciones educativas, de promoción y difusión artística de ambas Compañías, con la colaboración de la Oficina de Asuntos Culturales de Dallas y el apoyo técnico y administrativo del cofundador. El maestro Eduardo Gutierrez y yo, habíamos trabajado juntos desde hace 12 años, pero era la primera vez que lo hacíamos compartiendo créditos, dirección, coordinación, producción, montajes, coreografías y repertorio de nuestras Compañías.

Desde su creación, en la Compañía de Música y Danza “Meshicco”, muchos de los esfuerzos estaban encaminados a que ésta, les brindara a sus integrantes elementos para su desarrollo y crecimiento profesional, tanto en el sentido artístico como el económico de manera equitativa; y de alguna manera lo hacíamos posible, con los mecanismos antes explicados. Pero

las giras, hasta antes de ésta, no habían sido una opción debido a que la mayoría de las veces, los Compañías y grupos independientes reciben invitaciones o encuentran convocatorias para giras y participaciones internacionales, pero sin pago por ello, por el contrario; en la mayoría, los grupos y Compañías deben cubrir los gastos por lo menos por su traslado. Hacer posible que los artistas que realizaran la gira, recibieran un pago semanal, durante los 4 meses que ésta durara, sin tener pagar vuelos, traslados y hospedaje, nos obligó a reducir el número de artistas que la realizarían. Por un lado, se tuvo que descartar la posibilidad de llevar músicos en vivo y el elenco se redujo a 6 bailarines. El número de integrantes de la Compañía, hacía posible, que se pudieran seleccionar a esos 6 bailarines, bajo mi dirección y que el resto de integrantes, pudieran quedarse en México cubriendo las actividades, ensayos y presentaciones coordinados por el director musical, y entonces promotor y difusor, a través de Meshicco Producciones.

Ya que, el trabajo de la Compañía siempre se había encontrado nutrido por cursos de informantes y bajo una visión multidisciplinar y colectiva tanto técnico, de entrenamiento, interpretativo, de proceso creativo y de escenificación; los bailarines, estaban familiarizados con la capacidad de adaptación. En el proceso de montaje, los doce bailarines estuvieron participando con gran entusiasmo y esfuerzo ante los retos que implicaron fusionar los enfoques y estilos de las propuestas escénicas de ambas Compañías y directores dancísticos. Los seis bailarines que realizaron la gira y los seis que se quedarían con el resto de integrantes, fueron seleccionados de manera democrática y colectiva; tomando en cuenta el nivel técnico e interpretativo, la situación y necesidades escolares, personales y profesionales, la disposición de tiempo de cada uno, así como, las facilidades para obtener los documentos y permisos consulares requeridos.

La gira se realizó presentando un espectáculo intercultural integrado por folklore mexicano y latinoamericano, en donde, como ya se mencionó, se compartieron créditos, dirección, coordinación, producción, montajes, coreografías y repertorio de ambas Compañías. El itinerario incluyó presentaciones durante 13 semanas en distintas instituciones educativas, teatros, restaurantes, plazas públicas y privadas de distintos ciudades y condados de los EUA, como parte del Festival Folklórico de Dallas, TX, el Festival del Folclore de Acuña, Coahuila y concluyó con una corta temporada dentro del Festival Cultural de Iztapalapa 2012.

De manera inesperada y con la preocupación personal de dejar en la incertidumbre tanto a los integrantes del proyecto, como a mis propias expectativas que visualizaban un futuro prometedor para ellos y para mí en la Compañía; por diferencias profesionales, al término de la gira, se tomó la difícil decisión de disolver la sociedad compartida con el cofundador, bajo el acuerdo y el entendido de dividir bienes, dar por terminado el proyecto, respetar la autoría de todo el trabajo musical, dancístico, coreográfico y escénico.

Debo mencionar que, para cubrir tanto los gastos, como los tiempos requeridos para los cargos que desempeñaba en la Compañía y la empresa, poco a poco, fui adaptando el resto de trabajos en los que me desempeñaba simultáneamente; renunciando a algunos, aumentando horas a otros y adaptando sus horarios a los de la Compañía. En mi desempeño como docente: en Escuelas Secundarias Técnicas en la SEP, del año 2008 y hasta el 2012 me otorgaron un incremento de 13 horas, extras a las 10 basificadas con la que me desempeñaba desde mi ingreso; mismas, a las que renuncié para poder pedir licencia de las 10 y poder realizar la mencionada gira, a sí mismo, de manera independiente impartí el Curso de Danza de Tocotines en la Escuela de Bellas Artes de Tultepec y fungí como Jurado calificador en: XVI Concurso de

baile tradicional de Son Huasteco” 2008, Concurso Interpreparatoriano de Danza UNAM 2009, Concurso Interpolitécnico 2010 y 2011. Por otro lado, como miembro de la ANDA, continué teniendo participaciones dancísticas en producciones televisivas.

La decisión de disolver la Compañía y la sociedad tanto de ésta, como de la empresa de Meshicco, fue repentina y, por lo tanto, debí replantear el rumbo de mi desarrollo profesional dancístico que, en muy buena parte, estaba encaminado en los últimos 5 años al autosustento de éste a través del trabajo dancístico, coreográfico, de dirección, producción y gestión en Meshicco, y que a pesar de los acuerdos pactados tanto para su creación, como para su disolución; fue utilizado sin mi autorización y créditos y, plagiado por el cofundador y un buen número de integrantes del proyecto.

Sin tiempo, suficientes argumentos legales para defenderlo y elementos para retomarlo, pero sobre todo, ante la urgencia de autogenerar lo antes posible los recursos necesarios, de nuevo de manera independiente, para enfrentar los retos del repentino cambio de rumbo de mi desempeño y crecimiento profesional dancístico; me incorporé en áreas para las que para los que consideraba que tenía potencial para no sólo desarrollar y adquirir conocimientos, habilidades y destrezas, sino también, para aportar con ellos y que me permitieran hacer frente tanto artística, como económicamente a este momento de replanteamiento: como instructora en el Estudio de entrenamiento y fitness +Evolution-Pilates-Fitness, en donde, de 2012 a 2017, tomé cursos e impartí clases de Entrenamiento Hipopresivo, de Zumba Dance, Spinning y Jazz para niños, como entrenadora personal de 2015 hasta la actualidad, en donde, pude continuar explorando, utilizando y potencializando las técnicas dancísticas antes exploradas, con las nuevas aprendidas en pro de mi conocimiento, entrenamiento y acondicionamiento corporal dancístico. También, seguí participando como bailarina en proyectos como Comedia Musical

“Pancho Villa el Musical” (obra operística de la Revolución Mexicana), dirigido y producido por el Maestro Juan Manuel Arpero, Temporada de la “Compañía de Danza Folklórica soy México” en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, dirigida por el maestro Armando Ortega. Como coreógrafa de danza folk-temporánea y contemporánea en proyecto multidisciplinario de fusión de música jazz, tradicional y popular, dirigido por el cantautor y multinstrumentista Jeisel Torres. Por otro lado, como miembro de la ANDA, seguí desempeñándome como bailarina y en la SEP, como docente.

Como he dado a conocer, de manera general y particular; los principales desafíos a los que me enfrenté en mi práctica profesional de danza folklórica, desde mi egreso de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica bajo el plan de estudios 1994 ENDF, tienen que ver con el gran reto de autosustentabilidad de recursos adicionales a los adquiridos en su formación, para lograr incorporarme a varios de los campos laborales existentes. Para hacerlo y generarme los propios, enfrenté dichos desafíos incorporándome a esos campos al mismo tiempo y con ello, obtener desarrollo y crecimiento profesional dancístico promoviendo a la vez, mi propia manera de entender a la danza folklórica en particular y la danza en general.

CAPÍTULO III.

EL CAMPO LABORAL DE LA

DANZA FOLKLÓRICA EN

MÉXICO

1. Principales campos laborales en los que el bailarín egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica puede ejercer su carrera

La función, repercusión social y artística, así como, el rumbo, crecimiento y desarrollo profesional dancístico del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, también depende en gran medida, tanto, de los criterios con los que los diferentes campos laborales en los que puede ejercer su carrera, seleccionan a los aspirantes para ocupar un lugar en ellos, como de, las condiciones artísticas y laborales que le ofrecen. El egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica tiene la opción de incorporarse a varios campos laborales, pero ya que, cada uno exige diferentes campos del saber, lo enfrenta a una variedad de situaciones, reflexiones y problemáticas particulares. Pero en general, como ya hemos analizado, para alcanzar el perfil y lograr los objetivos y productos que los principales campos laborales exigen, la formación del bailarín no es suficiente por sí misma.

Los campos laborales en los que un bailarín egresado puede ejercer su carrera, casi siempre están dirigidos a: la ejecución, la coreografía, la docencia a nivel básico, medio superior y profesional en instituciones públicas y privadas, a la enseñanza de la danza folklórica en proyectos culturales locales, municipales o estatales, tales como, casas de cultura y academias particulares de arte, aunque en menor número, la participación como “bailadores” (término que cito, porque se ha acuñado entre la comunidad dancística para nombrar a aquellos que dominan la ejecución de géneros de música y danza tradicional y que acompañan a agrupaciones musicales de estos géneros, bajo sus criterios de estilo, autenticidad, y musicalidad que marca, tanto el género, la comunidad y el contexto en donde surge y se manifiesta, como por las propias agrupaciones) y a la creación, producción y gestión de proyectos independientes.

Por esta razón, en este Punto 2 del presente Capítulo, menciono bajo mi experiencia y la información que amablemente fue compartida por algunos de sus directores e integrantes, los principales campos laborales en los que, ya sea antes, desde o durante 1994 y en algunos hasta la actualidad, el egresado puede ejercer su carrera; sus criterios éticos y estéticos, así como, los principales objetivos y productos que exigen.

La danza escénica mexicana, como ya hemos analizado, fundamentalmente ha sido impulsada por el Estado, a través de políticas culturales, según las tendencias de la época y las exigencias de los intereses gubernamentales. El Estado apoya y difunde el arte dancístico que legitime el modelo de desarrollo y de sociedad que él mismo promueve a través de los símbolos que maneje esa danza. Las Compañías Profesionales y los Proyectos independientes nacionales e internacionales, representan para el bailarín egresado un área de oportunidad. Entre las principales Compañías Profesionales que ya sea, antes, desde 1999 y algunos hasta la actualidad, pueden representar un campo laboral y de desempeño dancístico están:

- Compañía Nacional de Danza Folklórica (CNDF), con sede en la CDMX y dirigida por la maestra Nieves Paniagua Ruíz, sus estándares éticos, estéticos, técnicos, interpretativos y escénicos, corresponden al perfil del bailarín que convocan y aceptan que se abordaron en el punto 1 del presente Capítulo. Las condiciones artísticas y laborales que ofrecen son: clases de acondicionamiento y entrenamiento físico y de repertorio, una retribución económica generada de apoyos gubernamentales, institucionales o recursos autogenerados de manera independiente por la Compañía.
- Ballet Folklórico de México, con sede en CDMX, creado, producido y dirigido por Amalia Hernández, hasta su fallecimiento en el año 2000 y en la actualidad por Salvador

López en la dirección general y Amalia Viviana Basanta en la dirección artística. A pesar de que el Ballet cuenta con una escuela que forma bailarines capacitados para cubrir sus necesidades, también convoca y acepta bailarines que cubran los elevados estándares, sobre todo, estéticos y escénicos. Las condiciones artísticas y laborales que ofrecen también son producto de apoyos gubernamentales e institucionales, pero en mayor medida, de los recursos autogenerados por sus relaciones públicas, difusión, comunicación y gestión para pagarle a los integrantes y brindarles las condiciones necesarias de trabajo tanto para ensayos, como para presentaciones y giras.

- OLLIMPAXQUI BALLET COMPANY, con sede en Dallas, TX., creado y dirigido por el maestro Eduardo Gutierrez. Tanto los criterios éticos, estéticos, técnicos y escénicos; como las condiciones artísticas y laborales que ofrecen a los integrantes están explicados en el punto 1 del presente Capítulo.
- Espectáculos en cadenas y comercios hoteleros y de viaje en las diferentes zonas turísticas de México, tales como, XCARET, con sede en Playa del Carmen, Quintana Roo.
- Espectáculo Jarocho, con sede en Xalapa, Veracruz, producido por la UV.

Entre los principales Proyectos independientes que ya sea, antes, desde 1999 o hasta actualidad han representado un campo laboral y de desempeño dancístico para dichos egresados están: Ballet Folklore Mexicanoy Son de Tierra y Luna, amabas con sede en CDMX, que convocaban bailarines para temporadas funciones escolares con regularidad y con pago por ello.

Formar parte de una agrupación de géneros de música y danza tradicional, aunque en menor medida, suele ser un campo laboral en el que el egresado se puede desarrollarse; los estándares técnicos, éticos y estéticos son consecuencia de los criterios de autenticidad,

musicalidad e improvisación que se requieren para la ejecución de dichos géneros, marcados por las propias agrupaciones y las comunidades de donde surgen. Entre las agrupaciones que se han caracterizado, desde los noventas por abrir este campo laboral para los bailadores están: Los Parientes de Playa Vicente (Son Jarocho), Yolotecuani (Sones Tixtlecos), Trío Chicontepec (Son Huasteco), Ciudadino Son (Son Jarocho y fusión), entre otros.

La docencia, es uno de los campos laborales en los que mayormente el egresado se integra, atraídos quizás, tanto por el deseo de compartir sus conocimientos, como por que en el caso de las escuelas particulares y de gobierno, ofrecen prestaciones laborales y sueldos seguros. El quehacer del bailarín ante la docencia, deberá responder a los constantes cambios y reformas que dictan los enfoques que dan sentido a la labor de la educación artística en los diferentes niveles de educación básica y que generalmente y, que como hemos analizado, muestran un sesgo de interés político y no cultural ni artístico, a los acotados tiempos en los que es necesario alcanzarlos aprendizajes esperados de los planes y programas y enfrentar las deficiencias de los planteles en cuanto al material y espacios para la enseñanza de la danza, a los vertiginosos cambios socioculturales, las influencias tecnológicas e ideológicas de las que son presa los estudiantes de todos los niveles educativos y a los prejuicios y estereotipos arraigados dentro de la comunidad escolar acerca de la danza folklórica y de su función limitada a la recreación y al montaje de bailes y danzas para presentarlos en los festivales y ceremonias de las escuelas, aún si esto, se contrapone a los objetivos y propósitos planteados en los planes y programas de estudios vigentes.

Bajo este esquema, la creación, producción y gestión de proyectos independientes es una opción viable para el egresado, pero por las problemáticas antes expuestas, al no tener

garantizado contar con un espacio para presentar al público sus propuestas, generalmente, sumaa sus actividades artísticas, trabajos administrativos y de gestión cultural. Así que, la sustentabilidad de los proyectos, depende en gran medida, de la experiencia y saberes adquiridos en todos los campos laborales posibles, que como ya se mencionó, deberá generarse con sus propios recursos.

2. La autosustentabilidad del desarrollo profesional dancístico del bailarín egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica bajo el plan de estudio 1994 ENDF

La autosustentabilidad (tomando en cuenta las fuentes de la antigüedad clásica que indican que sustentabilidad viene del verbo *sustentare* con un significado similar a sostener, mantener en buen estado, cuidar, conservar, apoyar, favorecer, generar) del bailarín es una herramienta que ayuda a plantearse y replantearse las clasificaciones a las que ha estado sujeta, para a su vez; crear y recrear diferentes formas de entender, experimentar, enseñar, producir y gestionar a la danza folklórica, sin abandonar o desdeñar las clasificaciones, concepciones y enfoques ya existentes, que como se ha mencionado, responden a los cuestionamientos, problemáticas de su tiempo y contexto, sino, adaptándolos y vinculándolos con las clasificaciones, concepciones, enfoques y problemáticas actuales, por que, sin duda, ambas abren la brecha al conocimiento de un mundo de elementos de la danza por entender y resignificar.

Será importante que, tanto la formación del bailarín, como la autosustentabilidad de su desarrollo profesional dancístico, se encaminen a potenciar la capacidad del profesional de la danza folklórica. La manera en la que yo me he autosustentado los recursos necesarios para mi desarrollo profesional dancístico, ha sido a través de la incorporación a los diferentes campos laborales de la danza en general y de la danza folklórica en particular, con los cuales, autogenero mi entrenamiento, actualización formal e informal, obtención de saberes, desarrollo de habilidades y destrezas, adicionales a las ya obtenidas dentro de mi formación, requeridas en dichos campos.

En el presente documento doy a conocer, analizo y ejemplifico a través de mi experiencia y la de algunos hacedores de la danza folklórica, cómo el bailarín egresado puede encarar los desafíos de su práctica profesional, para que su desarrollo profesional dancístico sea capaz de alcanzar los objetivos y productos que exige el campo laboral promoviendo a su vez, su propia manera de entender a la danza folklórica; y aunque existen muchas otras formas en las que los egresados los han encarado, sin duda, todos en cualquier época y circunstancia, hemos tenido la necesidad de generar bajo nuestros propios recursos y mecanismos; el camino que hemos dibujado, con nuestra participación dentro del variado y variante campo laboral.

Conclusiones

A partir de, medir y estimar la magnitud de los fenómenos o problemáticas de la práctica profesional del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, bajo el Plan de Estudios 1994, ENDF, a la que me llevó mi propia práctica, de manera general y particular, en los principales desafíos a los que me enfrenté desde mi egreso de dicha Carrera considero que, reposicionar el quehacer del ejecutante, docente, creador, entrenador, gestor y productor de danza folklórica ante la creciente ola de técnicas, estilos y métodos de los diferentes géneros de danza, con la exploración, estudio e investigación de la danza tradicional desde todas las áreas y perspectivas posibles, que potencialicen la capacidad de la danza folklórica de instalarse entre el pasado y el presente, entre las comunidades más alejadas y tradicionales, las aulas y los escenarios, entre lo Institucional y lo privado: es, bajo mi punto de vista, la labor ética que le corresponde al profesional de danza folklórica, y lo que lo enfrenta al gran reto de autosustentabilidad de recursos para lograrlo.

Después del estudio y análisis hecho acerca de la Visiones Académicas frente al campo laboral del egresado de la Carrera de Bailarín de Danza Folklórica, concluyo con que, sostener un discurso y una postura fundamentada en el estudio y reflexión de los multifactores y multidisciplinas que pueden estar entrelazadas con la práctica de danza folklórica, implica también, que el profesional se inquiete por visualizar cómo el desarrollo de las Políticas Culturales en México permea en las problemáticas y las áreas de oportunidad de su academización y profesionalización. Esto para, tener una percepción más profunda, reflexiva, incluyente y propositiva de la danza que hoy se estudia, hace, enseña, crea y recrea, para que su desarrollo profesional dancístico sea capaz de responder a los cuestionamientos y problemáticas

actuales que le permita al egresado elegir, resolverse, adaptarse y posicionarse en los diferentes campos laborales, generar estrategias y mecanismos para mejorar las condiciones que éstos ofrecen y para crear nuevos que repercutan social, dancística y artísticamente.

También concluyo que, es posible observar cómo los profesionales que produjeron los años que estuvo vigente el mencionado Plan de Estudios (con perfiles que respondieron a los enfoques adaptados con mucho esfuerzo por parte de todos los involucrados, al desarrollo de las Políticas Culturales en México); nos fuimos incorporando a los diferentes campos laborales con una serie de herramientas tanto en lo teórico, como en lo práctico que aunque, requirieron de adaptación y complementación de otras, y nos llevaron, a los desafíos de la falta de vinculación entre lo académico, lo profesional y lo laboral, por otro lado, provocara que indirectamente o no, todo esto resonara en las reestructuraciones de los Planes de Estudio que le siguieron al de 1994 y que, influyera también, en los discursos e incluso en los objetivos y productos que actualmente persiguen los diferentes campos laborales Institucionales o Privados, existentes y creados en los que los egresados bajo este Plan se han inmiscuido.

Referencias bibliográficas

DOF. (1946). Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Recuperado de: <http://www.dof.gob.mx/index.php?year=1946&month=12&day=31>

DOF. (1977). Acuerdo por el que la Secretaría de Educación Pública autorizará el establecimiento de la Compañía Nacional de Danza, como una dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Recuperado de: <http://www.dof.gob.mx/index.php?year=1977&month=09&day=02>

DOF. (1977). Acuerdo por el que la Secretaría de Educación Pública autorizará el establecimiento de la Compañía Nacional de Ópera, como una dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Recuperado de: <http://www.dof.gob.mx/index.php?year=1977&month=09&day=02>

DOF. (1977). Acuerdo por el que la Secretaría de Educación Pública autorizará el establecimiento de la Compañía Nacional de Teatro, como una dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Recuperado de: <http://www.dof.gob.mx/index.php?year=1977&month=07&day=20>

DOF. (1977). Decreto por el que se establece que cada año y en la fecha que con oportunidad se dé a conocer, tendrá lugar el Festival Internacional Cervantino, con sede en la ciudad de Guanajuato. Recuperado de: <http://www.dof.gob.mx/index.php?year=1977&month=08&day=15>

Ejea, T. (2008). *Las políticas culturales de México en los últimos años*. Casa del tiempo, 1, (5), pp. 2-7. Recuperado de: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf

Fuentes, Irma (1995). *El diseño curricular en la danza folclórica: análisis y propuesta*: D. F., México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

García, I. (2014) “*Amar en tiempos de Danza*” Agencia estudiantil de noticias de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM recuperado de <http://aunamnoticias.blogspot.com/2014/09/amar-en-tiempos-de-danza.html> (septiembre 2014).

González, A. (2010), *Las políticas culturales y sus reyertas*: Letras Libres, 137, p. 14. Recuperado de: http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_14620_12780.pdf

Jiménez, L. (2005). *Públicos, consumos culturales y sociedad civil*: D. F., México: ponencia presentada en el Laboratorio Los Conflictos Culturales en el Futuro de las Ciudades, organizado por el Programa de Estudios sobre Cultura Urbana y el Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa

Ortiz, A., I. & Hernández, J. (2013). *Más que la suma de las partes: análisis del Programa Hábitat Vertiente Centros Históricos*. Buenos Aires: Perspectivas de Políticas Públicas

Rosas, A. (2008). *Referencias de mercados, políticas y públicos: la reorganización de las ofertas y los consumos culturales*. D. F., México: Alteridades

Tesis de grado online: Saldaña, Ma. Del Carmen, (2010). *El campo de la enseñanza de la danza: El caso de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBA* (Tesis de maestría). Recuperado de

https://www.ses.unam.mx/integrantes/uploadfile/alozano/Salda%C3%B1a2010_Tesis.pdf

Torjada, Maragarita, (1995). *Danza y poder I Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*. México: CENIDID

Tovar, R. (1994). *Modernización y políticas culturales*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.

UNESCO. (1982). Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Aprobada por la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Recuperado de:
<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000546/054668mb.pdf>

Universidad de Costa Rica. (2016). *Identidad, cohesión y patrimonio: Evolución de las políticas culturales en México*. Revista Humanidades . Volumen 6 (número 1). pp. 1-39

Zamora, M. P. (2002). *Legislación educativa*: En Galván, Lazarín, et al., Diccionario de Historia de la Educación en México. UNAMCIESAS-UAM-UIA. Recuperado de:
http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_4.htm