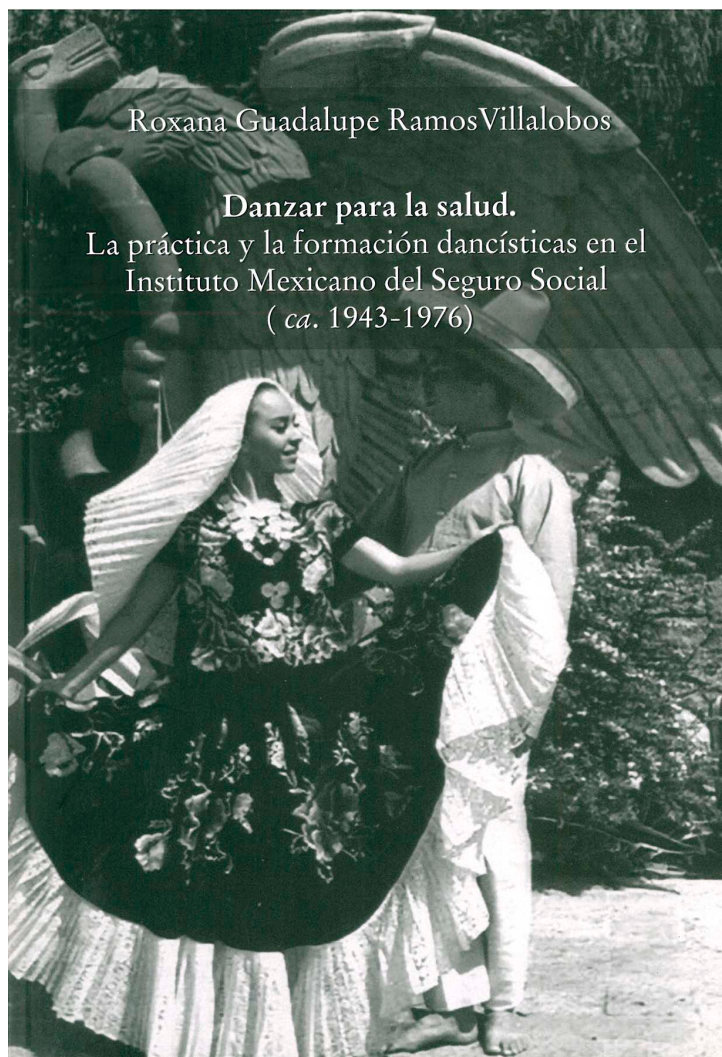




Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

Danzar para la salud.
La práctica y la formación dancísticas en el
Instituto Mexicano del Seguro Social
(ca. 1943-1976)

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Ramos Villalobos, R. (2015). Danzar para la salud. La práctica y la formación dancísticas en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). 1a ed. Ciudad de México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

ISBN: 9786076053775

Descriptores temáticos (palabras clave): historia cultural, historia de vida, práctica dancística, historia de la educación, sujeto protagonista, educación informal, danza y salud, danza y seguridad social, danza en el IMSS.



Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

Danzar para la salud.

La práctica y la formación dancísticas en el
Instituto Mexicano del Seguro Social
(*ca.* 1943-1976)

Danzar para la salud.
La práctica y la formación dancísticas
en el Instituto Mexicano del Seguro Social
(*ca.* 1943-1976)

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

**Danzar para la salud.
La práctica y la formación dancísticas
en el Instituto Mexicano del Seguro Social
(*ca.* 1943-1976)**

Diseño de la colección

Coordinación de Publicaciones del INBA

Subdirector editorial y director de arte

Enrique Hernández Nava

Formación y diseño de portada

Daniel García Rivera

Foto de portada

Lucero Binnqüist y Rafael Vega en la Unidad Independencia (ca. 1963)

Foto: Acervo de Daniel García Blanco

Corrección de estilo

Dora Torres Ponce

Danzar para la salud. La práctica y la formación dancísticas en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)

© Roxana Ramos Villalobos

Primera edición: 2015

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n, Col. Chapultepec Polanco,

Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560, México, D. F.

ISBN: 978-607-605-377-5

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Presentación.	I
Agradecimientos.	13
Introducción.	15
Acercamiento metodológico.	20
Dimensiones teórico-metodológicas.	20
Fuentes.	28
Fuentes testimoniales.	29
Fuentes documentales y archivos.	29
Estructura del trabajo.	30
 Capítulo 1	
Surgimiento de las Casas de la Asegurada (CA) del IMSS (ca. 1943-1960).	35
Creación del IMSS.	36
Seguros sociales.	37
Emergencia del IMSS.	39
Práctica dancística en México.	43
Casas de la Asegurada.	44
Algunos rasgos de la actividad artística en México durante la apertura de las CA.	53
Práctica dancística en las CA.	59
A modo de cierre.	69
 Capítulo 2	
La práctica dancística en la Ciudad de los Obreros (ca. 1957-1959).	73
El IMSS, tierra fértil para el florecimiento del Taller de Danza.	73
El Taller de Danza del IMSS y su práctica dancística.	79
A modo de cierre.	84

Capítulo 3

Surgimiento y proyección artística del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS (<i>ca.</i> 1960-1964).....	89
El México de los años sesenta.....	90
Expansión del IMSS.....	94
Una mirada a la ruta histórica previa al surgimiento del CFM.....	97
Proyección artística del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS....	100
A modo de cierre.....	113

Capítulo 4

La práctica dancística de México y del IMSS (<i>ca.</i> 1960-1976)	
Algunos hechos sobresalientes.....	117
Una aproximación al entramado social y cultural de México.....	117
Acercamiento al movimiento dancístico mexicano.....	124
De 1964 a 1970.....	124
Danza clásica y moderna.....	125
Danza folclórica.....	128
Danza española.....	130
La danza en los XIX Juegos Olímpicos.....	131
La enseñanza de la danza en provincia.....	133
De 1970 a 1976.....	134
Danza clásica y contemporánea.....	135
Danza folclórica.....	137
Danza española.....	139
Organismos que impulsaron la danza.....	140
Enseñanza de la danza.....	140
Danza en el IMSS.....	142
Danza en el IMSS (<i>ca.</i> 1960-1964).....	144
Grupo infantil.....	145
Grupos de jóvenes y adultos.....	146
Cursos de capacitación.....	148
Funciones de danza.....	149
Danza en el IMSS (<i>ca.</i> 1964-1970).....	151
Funciones de danza.....	153
Presentaciones masivas.....	155
Concursos de danza.....	158

Presencia del IMSS en la XIX Olimpiada de 1968.	159
Danza en el IMSS (<i>ca.</i> 1970-1976).	165
Concursos, festivales, funciones, palenques y ferias.	167
Capacitación.	172
Coordinación Nacional de Danza Clásica y Moderna.	177
A modo de cierre.	180
La celebración como agente comunicativo.	181
Producciones culturales organizadas por el IMSS.	183
Encuentros y desencuentros.	184

Capítulo 5

El sentido de la inclusión de la danza en los programas artísticos y culturales del IMSS y formas de enseñar danza en la institución	189
La danza en el IMSS.	189
Danza con fines formativos	189
Danza como control social	195
La forma de enseñar danza en el IMSS (<i>ca.</i> 1964-1976)	202
Miguel Vélez Arceo	204
Rodolfo Múzquiz	207
Leopoldo Palencia	210
Yolanda Moreno	212
Manuel Lome	214

Capítulo 6

Acercamiento a los maestros fundadores de las Casas de la Asegurada y de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar del IMSS (<i>ca.</i> 1956-1976).	223
Primera parte.	225
Datos biográficos.	227
Profesores de danza.	227
Sixto Silvio Aguilar Viana.	227
Artemisa Barrios.	228
Jaime Buentello.	229
Carlos Casados.	230
Raúl Flores Canelo.	230
Jorge Gutiérrez Escoto.	231

Alfonso Lara Vidal.....	232
Manuel Lome León.....	233
Silvia Lozano Baillet.....	234
Roseyra Marenko.....	235
Efrén Cuauhtémoc Marín López.....	236
Yolanda Moreno.....	237
Rafael Morones.....	238
Leopoldo Palencia.....	238
Salvador Próspero Román.....	239
Aurora Rodríguez Quezada.....	240
Hilda Rodríguez.....	240
Eva Robledo Muro.....	241
Federico Vidales.....	242
Mirna Villanueva.....	243
Profesora de teatro	
Mirtha Córdova Melo.....	244
Profesor de música acompañante de danza	
Daniel García Blanco.....	245
Coordinadores de danza	
Socorro Bastida y Muro.....	246
Sonia Castañeda.....	247
Javier del Castillo.....	248
Helena Jordán.....	249
Rodolfo Múzquiz.....	250
Jesús Nafarrate.....	251
Esperanza Pomar.....	252
Marcelo Torreblanca.....	252
Directores del CFM	
Guillermo Arriaga.....	253
Miguel Vélez.....	254
Bailarines del CFM	
Lucero Binnqüist.....	256
Xóchitl Medina.....	257
Bailarín del Taller de Danza del IMSS	
Tulio de la Rosa.....	257
Segunda parte: biografía colectiva.....	259

Otros sujetos-protagonistas	
Maestros de música acompañantes de las clases de danza.	274
Jefas de Prestaciones Sociales.	277
A modo de cierre.	282
Conclusiones.	283
Bibliografía y fuentes.	293
Apéndice	
El Centro Único de Información Ignacio García Téllez del Instituto Mexicano del Seguro Social. Un archivo para la historia de la educación.	305
Anexos	
Tablas de 1 a 7.	314
Programa didáctico de danzas y bailes tradicionales.	323

Presentación*

Para poder escribir estas líneas, Roxana me coloca ante un reto, el que plantea su claridad, acuciosidad, impecable metodología, profesionalismo y ética como investigadora comprometida con la danza.

Roxana es tan sistemática y clara, que con la simple introducción a su trabajo *Danzar para la salud*. La práctica y la formación dancísticas en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976) nos permite tener absoluta certeza sobre lo que su investigación ofrece a lo largo de sus páginas y en sus distintos apartados.

Teniendo como ejes la historia, la cultura, el arte y la danza, nos muestra lo que significó en el periodo elegido (1943-1976) la enseñanza, la difusión y los alcances de la disciplina dancística dentro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) a través de las Casas de la Asegurada (CA), más tarde Centros de Seguridad Social (CSS), y llama la atención el lugar que logró ocupar este proyecto, tanto en el Distrito Federal como en el interior de la república. Para realizar su trabajo la autora parte de una pregunta rectora: ¿cómo es que una institución encargada de la seguridad social se convirtió en un espacio destacado para la práctica y la formación dancísticas? A fin de responder el interrogante aborda –además de los aspectos históricos y artísticos señalados– circunstancias de carácter político y social que fueron perfilando a la institución en el México de ese periodo.

Deseo aclarar que, de manera arbitraria, una servidora ha dividido en tres momentos los treinta y tres años que abarca esta investigación. El primero sería el de la construcción del proyecto, desde 1943 –fecha de la creación del IMSS– hasta mediados de los cincuenta; en ese lapso se dio el arranque de los trabajos de las CA en 1946, durante la gestión del director del IMSS en aquel momento, Antonio Ortiz Mena, en el sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines; dichas casas fueron creadas con la idea de elevar el nivel de vida económico, social y cultural de las trabajadoras.

* Esta versión digital incluye la “Presentación” escrita por la maestra Elizabeth Cámara, la cual no aparece en el libro impreso.

El segundo momento es el de gran expansión y/o etapa constructiva, que va de mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta, particularmente durante el régimen de Adolfo López Mateos (1958-1964), cuando el IMSS construyó aproximadamente setenta maravillosos espacios teatrales en todo el país, tales como el Xola, Hidalgo, Tepeyac, Independencia y Legaria (red de teatros que se creó para difundir el trabajo escénico que se producía al interior del IMSS). Además se edificaron unidades habitacionales que dignificaron la vivienda de los trabajadores y contribuyeron a la conformación del perfil urbano, por lo menos de la ciudad de México de ese momento; ejemplo de ello son las unidades Independencia y Cuauhtémoc. Igualmente se erigió el que sigue siendo el centro de especialidades más importante de este país, el Centro Médico Nacional, al igual que los conjuntos Legaria y Xola, el Deportivo Morelos y el Centro Vacacional Oaxtepec, único en su tipo en América Latina. También se trata de la época en la que surgieron los talleres de danza (1957-1959), con Esperanza Jiménez de Pomar como su titular.

Finalmente, el tercer momento, que denominaré de consolidación y reproducción del modelo, transcurre de mediados de los sesenta, con el histórico movimiento estudiantil de 1968 –que marcó un parteaguas con respecto a la imagen del Estado mexicano, de proteccionista a represor–, hasta 1976, fin del periodo del estudio de Roxana.

En su interesante relato vemos cómo el IMSS, a través de sus proyectos culturales, en particular el de la danza, buscaba emprender acciones que promovieran de manera integral la salud, la recreación y el mejoramiento del nivel y la calidad de vida de las familias, sin embargo, la magnitud de tales acciones trascendió sus objetivos originales y dejó una marcada huella tanto en los trabajadores como en la población.

Leer estas páginas provoca nostalgia. Recordar los beneficios que representó la política social de ese México, especialmente durante los años cuarenta y cincuenta, nos hace reflexionar en la confianza y las expectativas creadas por esas políticas, vividas por ciudadanías que fueron educadas en su gran mayoría en escuelas públicas.

Educación y salud se encontraban insertas en el nacionalismo postrevolucionario que, como bien indica Roxana, ha servido para diluir los conflictos entre las clases sociales; nacionalismo que permeó imaginarios personales y colectivos al fundar mitos, en este caso el de la madre patria, símil

de la madre que amamanta a su hijo protegida por las alas abiertas de una inmensa águila, símbolo de nuestra historia fundacional, la de México-Tenochtitlán, impronta de referencia de lo mexicano, imagen del IMSS. Se trató de una red tejida desde las distintas iniciativas políticas de carácter popular, interesada en sostener la conciencia nacionalista que vivía su último impulso tras la Revolución Mexicana, y el fugaz espejismo provocado por lo que suele calificarse como “el milagro mexicano”.¹

Al mismo tiempo, entusiasmo la efervescencia demostrada por los trabajadores del IMSS, los derechohabientes, y en general la población favorecida. Aquel impulso social, si bien es cierto no exento de demagogia, se ocupó de la educación, la salud y el bienestar de los trabajadores y sus familias, beneficios que hoy van quedando atrás. No así la huella dejada, por ejemplo, en los artistas escénicos involucrados.

Otro aspecto que llama la atención es la manera en que los intereses políticos de cada sexenio derivan en la falta de continuidad y el cambio de rumbo de proyectos exitosos como los del IMSS, con su participación en la cultura y el arte. La falta de respuesta ante los compromisos sociales a favor de las clases trabajadoras se camufla tras argumentos como el de la necesidad de aplicar recortes presupuestales “obligados por las condiciones económicas por las que atraviesa el país”, según se declara una y otra vez con cierta periodicidad a lo largo de nuestra historia.

El tema rector de esta investigación, el de la actividad dancística dentro del IMSS, involucra de manera prioritaria el aspecto educativo, en el que destacan diversas estrategias metodológicas de los docentes involucrados, tanto para el caso de la práctica recreativa como de la artística. No de menor envergadura fue el trabajo con niños y adultos mayores.

¹ El **desarrollo estabilizador** o **milagro mexicano** fue un modelo económico utilizado en México desde 1954 hasta 1970. Las bases de este modelo radican en buscar la estabilidad económica para lograr un desarrollo económico continuo; la estabilidad económica se refiere a mantener la economía libre de topes como inflación, déficits en la balanza de pagos, devaluaciones y demás variables que logran estabilidad macroeconómica. El periodo en el que se manejó ese modelo en la economía nacional abarca los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz. Carlos Tello, “Notas sobre el desarrollo estabilizador”, UNAM, 2010. <http://www.economia.unam.mx/publicaciones/econinforma/pdfs/364/09carlostelllo.pdf> [Consulta: 18 de junio de 2015.] La etapa del desarrollo estabilizador es la continuación de una política proteccionista y de gran intervención del Estado como agente económico en la promoción del sector industrial, iniciada en los años posteriores a la Revolución Mexicana y a la Segunda Guerra Mundial. Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia General de México*. México, El Colegio de México, 2000, pp. 882-943.

Deseo destacar cómo, en la década de los sesenta y extendiéndose hasta los setenta, se impartieron cursos de capacitación para los orientadores de actividades artísticas (OAA) y surgió el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana (IIDDMM), asociación civil a la que convocó Miguel Vélez y que funciona hasta la fecha, creada con la idea de que los maestros de danza folclórica contaran con material dancístico.

También muy relevantes son los aspectos relativos a la difusión, que en muchos casos se hizo visible a través de actos públicos de diversa envergadura, por ejemplo, al acompañar a los presidentes en sus giras dentro y fuera del país. Como parte de la labor de difusión del IMSS es oportuno hacer notar la presencia de la danza en espectáculos masivos con motivo de la inauguración de alguna unidad habitacional, en el Zócalo capitalino (1961-1964) durante la celebración de las fiestas patrias, o a través de presentaciones en la XIX Olimpiada de México 1968.

El texto de Roxana llama nuestra atención sobre aquellas figuras que trabajaron en pro de la danza —muchos de ellos nombres notables en el campo dancístico— y que colaboraron con el IMSS, por ejemplo, en el área de folclor: Marcelo Torreblanca, Rodolfo Múzquiz, Miguel Vélez, Jesús Nafarrate, Leopoldo Palencia, Yolanda Moreno y Manuel Lome, entre otros.² En danza contemporánea participaron figuras de la talla de Helena Jordán (primera titular del Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación, junto con Sonia Castañeda, primera bailarina de danza clásica), Roseyra Marenko, Guillermo Arriaga y Raúl Flores Canelo. En el caso del ballet, por mencionar sólo a algunos, la ya citada Sonia Castañeda, Tulio de la Rosa y Socorro Bastida, quien desde 1973 encabezó la Coordinación Nacional de Danza Clásica y Moderna y promovió los Coloquios Internacionales de Danza Contemporánea.

Roxana además da voz a aquellos OAA que con su labor cotidiana dieron vida a la actividad y, como su nombre lo indica, orientaron a la población femenina para elevar su nivel de vida y el de su familia; personas que creyeron en la danza, apostaron a favor de la institución en la que depositaron su confianza, y formaron parte de ella, en muchos casos por décadas.

² Para conocer la lista completa de maestros véase el capítulo 6.

En la labor de difusión del IMSS es importante citar a grupos como el de danza contemporánea a cargo de Helena Noriega, o el Conjunto Folklórico Mexicano (CFM), que surgió en 1960 como parte del programa que operó en los teatros del IMSS, el cual representó una alternativa ante las propuestas de Amalia Hernández y su espectáculo teatral *vs.* la de Marcelo Torreblanca, ubicado en el polo opuesto, de corte conservador. Constituida como una de las mejores compañías de su época, el CFM —inicialmente bajo la dirección del maestro Miguel Vélez— llevó a cabo giras por Centro y Sudamérica, para posteriormente realizar la memorable gira a cargo de Guillermo Arriaga (1964), en la que se visitaron diversos países de Europa y Oriente. Desafortunadamente la compañía desapareció al llegar a la presidencia Gustavo Díaz Ordaz, quien consideró innecesaria su existencia, además de que “incautó las publicaciones sobre su trabajo y las destruyó”.³

Reconstruir la historia no es tema fácil, e igualmente difícil es el esfuerzo que debe hacerse para rearmar el andamiaje institucional y sus prácticas —como en este caso—, entrecruzando políticas sociales, educativas y artísticas de los momentos que abarca el corte temporal, para conocer el funcionamiento de las actividades dancísticas de aquella época, así como la trayectoria de sus maestros provenientes de diversas instituciones: Academia de la Danza Mexicana (INBA), Escuela Normal de Maestros, y Escuela de Educación Física, lo que dio por resultado que al interior del IMSS se creará un crisol de múltiples miradas y posiciones frente al arte de bailar. Siendo una joven institución en ese entonces, se considera al IMSS como un espacio que proporcionó fuentes de trabajo a muchos mexicanos: médicos, enfermeras, profesionistas con diversa formación, y a muchos de aquellos jóvenes que, egresados de las distintas escuelas citadas, querían dedicarse a enseñar danza, de igual forma que a bailarines ya en pleno ejercicio de su profesión docente y artística.

No puedo dejar de reconocer la labor de Roxana relacionada con el acopio documental en archivos personales e institucionales, como el centro “Ignacio García Téllez” del IMSS, gracias a lo cual nos da cuenta, junto con las muchas horas de entrevistas transcritas, del panorama general y de lo que a juicio de cada uno de los protagonistas de esta historia representó el IMSS en los distintos momentos en que estuvieron presentes.

³ Véase el capítulo 3.

Hoy, con los respectivos cambios sexenales y los consecuentes cambios en la administración general del IMSS y en el área cultural, la presencia de la institución al parecer va siendo menor, con la subsecuente disminución de sus logros en lo que a danza se refiere. Tras medio siglo recorrido desde entonces, sin querer pecar de pesimismo, podríamos pensar que las reformas anunciadas en la presente administración provocarán heridas de muerte a proyectos institucionales de esta envergadura.

Quiero agradecer a Roxana por su interés en reconstruir este fragmento de la historia de nuestra danza a través del IMSS, y por permitirnos conocer de cerca la vida de un México que cada vez vemos más lejano.

Elizabeth Cámara
Octubre de 2015

Agradecimientos

Cuando decidí cerrar esta investigación, de inmediato recordé el trayecto que tuve que recorrer para llegar a este momento y reconozco que ha sido primordial el acompañamiento de seres queridos, amigos, compañeros de trabajo y profesores, quienes con sus lecturas, comentarios y recomendaciones me dieron luz para continuar y concluir este trabajo.

Agradezco al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón por darme la oportunidad de realizar esta investigación, y a todos sus integrantes por su compañerismo y amistad; especialmente a Dolores Ponce por la lectura, recomendaciones y corrección de estilo de la primera versión de este trabajo, y a Dora Torres por su amabilidad, paciencia y corrección de estilo de la versión final; a Margarita Tortajada y a Cristina Mendoza por leer detenidamente mi trabajo y hacer comentarios; a las maestras Cora Flores y Xóchitl Medina por la lectura minuciosa de este documento, recomendaciones y fotografías que me proporcionaron; a Patricia Aulestia por el interés que mostró por mi investigación y por el material que me facilitó; a Hilda Islas y a Patricia Camacho por sus consejos y sugerencias; a Alejandro Reyes por su apoyo en la edición de fotografías; y a Elizabeth Cámara, actual directora del Cenidi Danza, por sus sugerencias y su apoyo para la publicación de este trabajo.

Mi gratitud por su disposición y momentos compartidos a los maestros a quienes pude entrevistar: Rodolfo Múzquiz, por las entrevistas que me concedió y por su generosidad al proporcionarme fotografías, libros, revistas, su valioso tiempo para identificar a los maestros del IMSS, y por la lectura de este texto; Miguel Vélez, quien me recibió en tres ocasiones en su bella casa de Xalapa, Veracruz; Leopoldo Palencia, por las pláticas y los versos que declamó y que quedaron en mi recuerdo; la doctora María de los Ángeles Rodríguez por la amena charla que sostuvimos en Colima y

por su orientación; Yolanda Moreno por su simpatía, memoria privilegiada y lectura de este documento; Guillermo Arriaga por su disposición y los libros que me obsequió; el doctor Óscar García Gutiérrez (hijo de Daniel García Blanco) por las dos entrevistas que me concedió, así como por las fotografías, anécdotas y recuerdos que compartió conmigo acerca de su padre; Manuel Lome y su esposa Amanda Maldonado Campos, con quienes compartí tardes inolvidables recordando momentos memorables del IMSS; Socorro Bastida Muro por la información proporcionada y por enlazarme con otros maestros del Seguro Social; Jesús Nafarrate por su amabilidad y por ponerme en contacto con Efrén Marín y Alfonso Lara, con quienes sostuve varias conversaciones telefónicas; y a Mirtha Córdova Melo por su amistad, por los momentos inolvidables que pasamos juntas en el Seguro Social, y por los libros y los materiales que me obsequió y que fueron fundamentales para este trabajo.

Finalmente, mi reconocimiento y solidaridad al Instituto Mexicano del Seguro Social, inspiración de este trabajo, por su labor y por el aprendizaje que recibí mientras trabajé en dicha institución. Además a todo el personal del Centro Único de Información Ignacio García Téllez, por las facilidades otorgadas para la búsqueda bibliohemerográfica.

Introducción

Mi interés por el estudio de la práctica dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) tiene su origen en dos hechos: el primero, mi inclinación por la historia de la educación dancística en México; y el segundo, que trabajé en el IMSS durante veinte años aproximadamente (1976-1997).

En los primeros años conocí el área hospitalaria y administrativa, y después, durante los últimos años de la década de los ochenta y los primeros de la década de los noventa, pude lidiar de cerca con los problemas que se suscitaban en la Subjefatura de Desarrollo Cultural, la cual pertenecía a la Subdirección General de Prestaciones Sociales. Cabe decir que de 1988 a 1993 laboré en el área de Capacitación de dicha subjefatura y posteriormente en el Departamento de Programas y Eventos, en la tarea de coordinar las actividades artístico-culturales y de fomento a la salud.

Hoy la Subjefatura de Desarrollo Cultural se transformó en la División de Desarrollo Cultural, y la Subdirección General de Prestaciones Sociales en la Coordinación de Prestaciones Sociales; ambas pertenecen a la Dirección de Prestaciones Económicas y Sociales del IMSS y se encuentran ubicadas en Manuel Villalongín 117, colonia Cuauhtémoc, México, D. F.

Durante mi estancia en el Seguro Social me di cuenta de que dicha institución ha sido “una opción importante para la población, ya que mediante diversos programas se busca brindar de manera integral, acciones que promuevan la salud, la recreación y el mejoramiento del nivel y calidad de vida de los usuarios”.¹

¹ Ciro Fuentes Ramírez, *Guía didáctica de danzas y bailes tradicionales*. México, IMSS, 2004, p. 7.

Asimismo me percaté de que a través de sus unidades operativas, entre ellas treinta y cinco delegaciones, ciento veinticinco Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar (CSS), y treinta y ocho teatros distribuidos a lo largo de toda la República Mexicana,² el IMSS ofrece a sus derechohabientes y a la población en general “actividades de desarrollo cultural, bienestar social, deporte y cultura física, y de capacitación para el trabajo”.³

Con base en lo anterior me planteé una serie de preguntas, entre ellas, por qué el IMSS, siendo un organismo público y descentralizado, cuya principal finalidad es garantizar el derecho a la salud, la asistencia médica y la protección de los medios de subsistencia de sus derechohabientes, se interesó en abrir centros de seguridad social e impartir clases de danza, cocina, teatro, etcétera; en qué momento y por qué razón surgen dichos CSS y cuál ha sido la función que ha desempeñado la danza en ellos.

Para elaborar el presente trabajo y re-conocer a las comunidades y a los estudiosos que se han interesado en este tema tuve que realizar una exploración bibliográfica y hemerográfica a través de la cual pude identificar la perspectiva teórica, metodológica y los referentes conceptuales que han utilizado, ya que si pasáramos por alto esta red de relaciones se borrarían, como dice Michel de Certeau, “las huellas de la pertenencia de una investigación a una red de intercambio; [y] se pasaría por alto el trabajo colectivo dentro del cual se inscribe, y se crearía la ficción de un sitio propio”.⁴

En primera instancia visité las Facultades de Derecho y Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y ahí encontré un mundo infinito de estudios acerca de la seguridad social que sólo mencionan la práctica dancística como una más del gran número de prestaciones sociales que el IMSS proporciona a sus trabajadores. Esto lo corroboré en el Seminario Universitario de la Cuestión Social, al que asistí a finales de 2009 en el Paraninfo del Palacio de la Antigua Facultad de Medicina.

² Información recabada en www.imss.gob.mx/directorio. [Consulta: 3 de mayo de 2013.]

³ C. Fuentes Ramírez, *op. cit.*, p. 7.

⁴ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, volumen 1: *Artes de hacer*. México, UIA/ Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996, p. 52.

Después decidí enfocarme en instancias educativas y de investigación especializadas. Las instituciones a las que acudí fueron:

Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes (CNA).

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza José Limón) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Biblioteca de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del INBA.

Centro Único de Información Ignacio García Téllez del IMSS.

Biblioteca particular de Guillermo Arriaga.

Biblioteca particular de Mirtha Córdova Melo.

Como resultado de las visitas encontré que existen dos tipos de comunidades interesadas en el tema: la que estudia el IMSS, la seguridad social y las prestaciones sociales, sin referirse a la danza; y la que se enfoca en el trabajo dancístico del Seguro Social.

La primera se localiza en la UNAM y en el IMSS; mientras que la segunda está en los centros especializados de danza, como la Biblioteca del CNA, el Cenidi Danza José Limón, la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, así como en bibliotecas particulares.

En total localicé veintiocho documentos –entre libros, cuadernos, revistas y tesis– relacionados con el tema:

Doce textos pertenecen a la colección del Cenidi Danza *Una vida en la danza*, contienen semblanzas de maestros, investigadores y bailarines que en algún momento de su vida trabajaron para el IMSS.

Nueve libros estudian el origen y el desarrollo del IMSS y hacen referencia a las prestaciones sociales que la institución les brinda a sus trabajadores.

Siete textos se adentran en el análisis de la danza en el Seguro Social. Un libro fue escrito por Rodolfo Múzquiz, quien fungió como coordinador nacional de danza y orientador de actividades artísticas del IMSS; otro es obra de Tulio de la Rosa, quien bailó en el Taller de Danza de la Unidad Santa Fe; dos textos están inspirados en maestros que trabajaron en la institución. Adriana Malvido escribió acerca de Guillermo Arriaga; Adriana Castrejón y Mónica Bustamante analizaron la vida y obra de Socorro Bastida; otro más fue escrito por Raúl Flores Guerrero, periodista interesado en la danza en el IMSS en la década de los sesenta; Lin Durán fue la autora de otro que

versa sobre el movimiento dancístico en la década de los sesenta; el último es un artículo que elaboró Esperanza Pomar, en el que relata su experiencia durante la apertura de las Casas de la Asegurada (CA).

Lo anterior indica que el objeto de estudio de esta investigación ha sido poco explorado y puede revisarse desde diversas perspectivas, lo que da pie a profundizar en temas tales como:

- a) El impacto de la danza en la población derechohabiente desde el punto de vista social, emocional, cultural, educativo, estético, físico, etcétera.
- b) La danza como una opción para el mejor aprovechamiento del tiempo libre.
- c) Vasos comunicantes y cruces entre la danza profesional y amateur.
- d) Estudio de cada uno de los grupos dancísticos surgidos en el IMSS, no sólo en el D. F. sino en provincia.
- e) Historias de vida y tradiciones de los orientadores de actividades artísticas (OAA) del IMSS.
- f) Métodos y técnicas utilizados por los OAA para la enseñanza de la danza.

Con base en lo anterior, y tomando en cuenta que las CA se inauguraron en 1956 y los CSS en 1960, que estos últimos están ubicados a lo largo y ancho del país, y que la mayoría de ellos cuenta con talleres de danza y con más de un maestro que transmite esta disciplina, decidí acotar mi investigación y centrarme en el periodo que va de 1943 a 1976 en el Distrito Federal.

El punto de partida de este análisis se sitúa en 1943, debido a que el 19 de enero de ese año se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* la primera Ley del Seguro Social, y con fundamento en ella se creó la institución.

A partir de dicha ley se instituyeron las prestaciones y los servicios sociales que configuraron con más precisión el régimen de seguridad social en México, por lo que los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de la siguiente fueron los de mayor expansión en servicios e infraestructura que ha tenido el Seguro Social.

En 1956 se aplicó una reforma a la primera Ley del IMSS, lo que dio pauta, durante los dos años siguientes, al surgimiento de las CA, sitios en los que por primera vez el IMSS impartió clases de danza.

Para el país, la década de los sesenta fue un periodo de importantes transformaciones sociales, culturales y económicas con repercusiones en los procesos de construcción de la nación; por ejemplo, la revolución mundial

de 1968 “transformó de raíz todas las estructuras generales de la producción cultural”⁵ e influyó en los procesos de enseñanza-aprendizaje del arte en general. En el caso de la danza, las técnicas y los métodos se diversificaron y se especializaron; algunos avances se observaron casi de inmediato, otros hasta la década de los setenta. En esos años la danza en el IMSS floreció y se fortaleció.

A raíz de toda esta efervescencia me surgieron algunas interrogantes: cuál fue la función de la danza en el IMSS; por qué esa institución se convirtió en un lugar privilegiado para su práctica; qué géneros dancísticos tuvieron mayor impacto entre la población derechohabiente y por qué; y cuáles fueron las estrategias educativas de los orientadores de actividades artísticas que les permitieron transmitir sus conocimientos con resultados satisfactorios.

Decido cerrar mi investigación en 1976 porque fue el momento en que el IMSS cambió la política cultural en el sentido de disminuir el apoyo que le otorgaba a sus grupos representativos de danza, esto debido a que la gestión de Arsenio Farrell Cubillas –director del IMSS desde el 1 de diciembre de 1976 hasta el 30 de noviembre de 1982– estuvo encaminada a incrementar los servicios médicos en zonas marginadas; en el ámbito de las prestaciones sociales su apoyo se centró en la capacitación y las prácticas deportivas, principalmente el fútbol.

Las interrogantes antes planteadas me llevaron finalmente a establecer una pregunta rectora para este trabajo: ¿Cuáles fueron las condiciones y los procesos históricos, políticos, sociales y artísticos que hicieron posible que una instancia de seguridad social como el IMSS llegara a convertirse en un espacio privilegiado para la práctica y la formación dancísticas en el Distrito Federal durante un periodo determinado?

⁵ Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Estudio y entrevista. Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema-mundo capitalista*. México, Era, 2003, pp. 24-28.

Acercamiento metodológico

Dimensiones teórico-metodológicas

El eje rector del presente trabajo son las prácticas de educación dancística que se realizaban en las CA y en los CSS del IMSS ubicados en el D. F., durante el periodo de 1943 a 1976, así como las transformaciones de la vida social y cultural del país en dicho lapso. Los campos histórico, educativo, cultural y artístico son las dimensiones que elijo; a continuación señalo a los autores en quienes me baso para plantear algunas nociones, los cuales –según Peter Burke–⁶ coinciden en la línea de pensamiento denominada *historia cultural*,⁷ pero difieren en su formación disciplinar y aportaciones. Historia cultural cuyo interés principal se ubica en “lo simbólico y su interpretación” y que toma como suya la definición de cultural entendida como “esa compleja totalidad que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad”.⁸

Intenté una historia acerca de la práctica y la formación dancísticas en el IMSS, y tomé como guía lo que Peter Burke señala en su libro *Formas de hacer historia*: “todo tiene una historia”, y “todo aquello que antes se consideraba inmutable, se ve ahora como una construcción cultural sometida a variaciones en el tiempo y el espacio”. El fundamento filosófico de este planteamiento reside en la idea de que “la realidad está social o culturalmente constituida”;⁹ en tal sentido, me interesó estudiar cuál ha sido el lugar de la práctica dancística realizada en el IMSS, durante el periodo investigado, en el proceso de construcción de la nación, y cómo se han configurado los procesos dancísticos en dicha institución; así, la noción de configuración de Norbert Elías¹⁰ fue central, especialmente cuando el sociólogo expresa:

⁶ Peter Burke es un historiador inglés, profesor de historia cultural en la Universidad de Cambridge y miembro del Emmanuel College. Entre sus libros destacan: *La cultura popular* (1978), *La revolución historiográfica francesa* (1990), *Formas de hacer historia* (1991), y *Hablar y callar* (1996).

⁷ P. Burke, ¿*Qué es la historia cultural?* México, Paidós, 2006, p. 45.

⁸ *Idem.*

⁹ P. Burke, *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 14-19.

¹⁰ Norbert Elías (1897-1990). Sociólogo judío-alemán cuyo trabajo se centró en analizar la relación entre poder, comportamiento, emoción y conocimiento.

Pienso que los historiadores siguen trabajando dentro de un recorte cronológico rígido que crea discontinuidades arbitrarias, pero que es sin duda necesario para un trabajo de especialista. Mi perspectiva es otra: apunta a trascender esas fronteras canónicas, esos compartimentos cronológicos, para comprender en su larguísima duración los procesos que permitieron los avances del saber o los que modificaron las actitudes y los comportamientos de los hombres entre sí.¹¹

Asimismo recurrí a otros antropólogos sociales, economistas, críticos literarios, psicólogos, sociólogos, etcétera, a fin de evitar el aislamiento y centrarme en mi campo de estudio de procedencia, que es la educación dancística, con la convicción de estudiar sus metodologías y nociones, así como la pertinencia de utilizarlas.

Un fenómeno fundamental en esta investigación fue el nacionalismo, porque me permitió entender el complejo movimiento artístico y cultural revolucionario que coincide con la problemática central del tema de estudio. También me ayudó a observar cómo los mexicanos hemos aprendido a expresar nuestro ser nacional y el papel que ha desempeñado la danza, a manera de conjunto de prácticas educativas y culturales, dentro del concepto de lo nacional establecido por el Estado, el cual ha recurrido a la creación de símbolos que generen un sentimiento de pertenencia y de identidad nacional, y diluyan los conflictos entre clases sociales. Dichos símbolos se han materializado en banderas, monumentos, himnos, escudos e imágenes milagrosas, siempre en la búsqueda de elementos que distingan a México de otros países. En ese sentido, las danzas y los bailes tradicionales, a través de un proceso de academización, espectacularización y exhibición, han resultado idóneos.¹²

Además me permitió entender que el Estado nacional, para constituirse como tal, ha necesitado largas gestaciones históricas a fin de integrar un pueblo unificado por la lengua y la cultura, que se reconoce en solidaridad orgánica y se identifica en un Estado nacional; que la nación, a pesar de las servidumbres, divisiones y conflictos de clase que le son intrínsecos, termina por establecer una comunidad mítico-real.

¹¹ N. Elías, *Mi trayectoria intelectual*. Barcelona, Península, 1995, p. 292.

¹² Roxana Ramos, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*. México, Fonca/INBA/Cenidi Danza José Limón, 2009, pp. 34-35.

Comunidad mítico-real porque la nación aparece como un ser de sustancia a la vez maternal (nutricia, amante, a quien hay que amar) y paternal (que encarna la justa autoridad que se debe respetar) ante los súbditos que se sienten “hijos” de la “madre-patria”, fraternalmente consagrados a su defensa y gloria. Así, ciertamente, y por el hecho de estar formada por nuestras propias sustancias psíquicas, la madre-patria, como todo mito profundo, es más real que la realidad.¹³

Lo anterior me llevó a entender por qué el IMSS retomó en su logotipo a una mujer-madre amamantando a su hijo, protegida por un águila, símbolo de libertad, que en conjunto representa a la madre-patria.

Estudié lo cultural como un proceso que hace referencia a un universo de prácticas y creencias que marcan diferencias entre sí, y me basé en la noción de cultura propuesta por Clifford Geertz, quien la define como “un patrón históricamente transmitido de significados encarnados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas mediante las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes hacia ella”.¹⁴

Indagué sobre los vasos comunicantes en el campo de la educación dancística, para ello recurrí a las aportaciones del sociólogo francés Pierre Bourdieu,¹⁵ específicamente a las nociones de campo, reproducción cultural, *habitus*¹⁶ y cuerpo, las cuales retomé de la siguiente manera:

Las nociones de campo y de *habitus* son “nudos relacionales y sólo se entienden relacionalmente [...] El campo sólo se entiende en la medida en

¹³ Edgar Morín, “La identidad nacional como identidad mítico-real”, en *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 2, Gilberto Giménez Montiel (coordinador). México, Conaculta/Instituto Coahuilense de Cultura (Icicult), 2005, pp. 84-86.

¹⁴ Clifford Geertz, *Interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1988, p. 89.

¹⁵ Las aportaciones de Pierre Bourdieu (1930-2002) abarcan varios ámbitos, entre ellos el arte, la ciencia, la literatura, la política, la filosofía, las clases sociales, la religión y el deporte. Sus ideas son de gran relevancia principalmente para la sociología de la cultura, de la educación y de los estilos de vida.

¹⁶ P. Bourdieu, *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1990.

que haya agentes dotados de un *habitus*, así como el *habitus* sólo se entiende como las relaciones del campo, del espacio de las clases incorporadas”.¹⁷

Las nociones de campo y de *habitus* son “resultados de procesos históricos y donde esta dimensión cobra un aspecto fundamental”.¹⁸

El campo es un espacio social global, no solamente específico, resultado del *habitus*, en tanto se tiene una estructura incorporada. La estructura actúa como principio estructurante, generador y organizador de las prácticas sociales, es decir, de todo lo que el agente hace y de las representaciones, todo lo que piensa acerca de.¹⁹

Por tanto, podría llamarse campo al espacio social global del ámbito dancístico mexicano, y subcampo al espacio dancístico en una institución determinada, como el IMSS, donde la enseñanza de la danza es informal y los maestros adquieren independencia en un momento concreto, en una determinada cultura, y generan sus propias convenciones culturales y prácticas sociales. Lo anterior si se considera que un campo “termina en aquel lugar donde deja de sentirse la influencia del campo”.²⁰

Reproducción cultural. Proceso mediante el cual este grupo de practicantes de danza, profesores y autoridades mantiene una posición en la sociedad a través de un sistema educativo en el que reproducen la forma en la que enseñan y la presentan como autónoma e imparcial, a fin de seleccionar a los docentes y/o practicantes de danza para los grupos representativos, para los grupos profesionales, o simplemente para impartir o tomar clase, de acuerdo con las cualidades inculcadas desde el nacimiento en dicho grupo social.

Habitus. Sistema de disposiciones que los individuos han internalizado a lo largo de su historia, mismo que les permite pensar, actuar, decidir, moverse de una determinada manera, y que ponen en práctica sin una reflexión consciente. El *habitus* se ejerce, mediante prácticas culturales, en la

¹⁷ Loïc Wacquant, en Norma Rodríguez y Eduardo Galak, “Sinécdoque de un autor: *habitus* y cuerpo en Pierre Bourdieu. Entrevista a Alicia Gutiérrez”.

http://unlp.academia.edu/EduardoGalak/Papers/1233409/Sinecdoque_de_un_autor_habitus_cuerpo_en_Pierre_Bourdieu._Entrevista_a_Alicia_Gutiérrez. [Consulta: 3 de abril de 2012.]

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ *Loc. cit.*

interacción dialéctica entre las disposiciones y los obstáculos que existen en un contexto y un momento históricos determinados. En palabras de Bourdieu, el *habitus* es:

Estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas [...] es también estructura estructurada: el principio del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases social [...] Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la *diferencia* constitutiva de la posición, el *habitus* aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantes (como productos del *habitus*), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibir las como naturales.²¹

Cuerpo, para Bourdieu,

es uno de los modos de existencia de lo social [...] Lo social existe de doble manera: en las cosas y en los cuerpos. Entonces uno podría empezar diciendo el cuerpo es historia. Y el *habitus* es la historia hecha cuerpo. En ese sentido, el cuerpo es el *habitus*, pero un cuerpo historizado, que puede definirse como el modo en que uno hace carne las condiciones objetivas de afuera, externas al individuo. Las prácticas, las representaciones, las vivencias, las experiencias, los sentimientos –sociológicamente hablando– son la expresión de ese cuerpo socializado, historizado, bajo la forma de un *habitus*. El *habitus* no es lo mental, es lo corporal, en sentido amplio, que incluye también lo mental.²²

En relación con lo educativo, en esta investigación no me limité a observar los procesos en el ámbito escolar, sino que analicé más allá del entorno de la educación formal y de las instituciones escolares especializadas; exploré la educación que el IMSS ha proporcionado a sus derechohabientes a lo largo

²¹ P. Bourdieu, *La distinción*. Madrid, Taurus, 1988, pp. 170-171.

²² N. Rodríguez y E. Galak, “Sinécdoque de un autor: *habitus* y cuerpo en Pierre Bourdieu...”, *op. cit.*

de los años a través de las CA y de los CCS, en ese proceso dos nociones importantes fueron los modos de la educación y los escenarios de la educación. Según Antonio Santoni,²³ los modos de educación son tres principalmente:

El primero es la formación que se desenvuelve por instituciones *ad hoc* (escuela, universidad, academia, colegio, institutos, etc.) que imparten una “educación formal”, imprimen una educación intencional y dirigida a determinados propósitos siguiendo metodologías pedagógico-didácticas definidas y usualmente controladas en el tiempo [...] Un segundo modo es el desarrollado por las comunidades familiares o sociales, públicas o privadas, gestionadas por los padres o por otros educadores de la parentela o sociales [...] en tal caso se puede hablar de “educación informal” [...] El término “informal”, sin embargo, no debe interpretarse como reductivo de la importancia de este modo educativo fundamental, por el contrario. La educación informal es igualmente incisiva y duradera que la educación formal [...] un tercer modo [está] dado por la influencia educativa ejercida por las personas, los hechos y las circunstancias de la vida de cada quien, como la que eventualmente es impresa en nosotros por un amigo de la infancia, por un compañero de la escuela o del trabajo, por un sacerdote o por un médico familiar, y así sucesivamente.²⁴

Con respecto a los escenarios educativos, Santoni dice:

El segundo modo, el de la educación informal en las comunidades no educativas (o mejor dicho, no institucionalizadas como tales), amplía el repertorio de sus escenarios, que puede ser la familia, pero también otras circunstancias de la vida social, como el ambiente de trabajo o de juego, la vida militar o civil, la práctica deportiva, pero también cualquier otra circunstancia o persona que no tenga como ocupación propia la de desarrollar en ese momento una finalidad educativa dirigida y programada.²⁵

²³ Antonio Santoni Rugiu (1921-2011), educador e historiador italiano. Algunos de sus libros son: *Nostalgia del maestro artesano*; *Historia social de la educación*, vols. I y II; *Milenios de sociedad educadora*, vol. I.

²⁴ A. Santoni Rugiu, “Escenarios: una aportación dramática a la historia de la educación”, en *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos* (María Esther Aguirre Lora, coordinadora). México, CESU/FCE, 2001, p. 29.

²⁵ *Loc. cit.*

De acuerdo con lo anterior, los profesores de danza del IMSS son los agentes educativos, y las CA y los CSS del IMSS los escenarios educativos que se estudiaron en esta investigación.

De los maestros analicé procedencia y trayectoria profesional, y en esa labor, la noción de formación resultó imprescindible; el término proviene del alemán y significa “construcción”, es decir, situación en la que “el sujeto se compromete consigo mismo, al tomar a su cargo su propio proceso de desarrollo con base en su mirar y en su actuar sobre sí”.²⁶

Para Gadamer, **formación** “designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre”; el autor maneja el término como *Bildung* (el resultado de la formación surge del proceso interior de la formación y conformación, se encuentra por ello en un constante desarrollo y progresión). En la formación uno se apropia por entero de aquello en lo cual y a través de lo cual se forma. En la formación alcanzada nada desaparece, todo se guarda.

La formación es un concepto genuinamente histórico; Gadamer lo encuentra “estrechamente vinculado al concepto de la cultura”,²⁷ porque el proceso de formación mantiene una fuerte relación con las ideas de enseñanza y aprendizaje, pero también abarca la cultura que posee una persona como resultado de su educación en los contenidos de la tradición de su entorno. Se refiere tanto al proceso por el que se adquiere la cultura como al patrimonio personal del hombre culto, es decir, al conjunto de sus experiencias de aprendizaje. En este sentido planteo tres preguntas más: ¿cuál fue la formación de los maestros de danza del IMSS?, ¿cómo se percibían entre sí y en relación con los profesionales de otras áreas?, y ¿cómo asumió la institución los cambios que se verificaron en la profesionalización de los docentes de danza?

Además recurrí al término de sujeto como sujeto-protagonista que deviene en constructor de historia, quien es algo más que “autor”, pues gracias a su producción resulta creador y, a fin de cuentas, dado su oficio (bailarín,

²⁶ Patricia Ducoing (coordinadora), “¿Dar forma o formarse?”, en *Lo otro, el teatro y los otros*. México, UNAM, 2003, p. 240.

²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1988, p. 39.

docente, coreógrafo), contribuye a dibujar las imágenes que se resguardan en la memoria colectiva, en este caso, de la educación dancística mexicana.²⁸

Elaboré una historia de los profesores de danza adscritos a las CA y a los CSS, conocidos como orientadores de actividades artísticas (OAA), tratando de no privilegiar las hazañas de las grandes figuras dancísticas; en su lugar di voz a los maestros que han enfrentado los problemas cotidianos del aula. Asimismo, con los datos personales y profesionales obtenidos emprendí la tarea de hacer una biografía colectiva, para lo cual empleé el método biográfico y la noción de cohorte, concepto definido por Mannheim²⁹ que actualmente utilizan sociólogos y demógrafos “para definir a aquellos individuos nacidos en un mismo arco temporal y que se encuentran sucesos histórico-sociales a edad similar”.³⁰

La práctica dancística la estudié como una actividad humana, lúdica, colectiva, en concordancia con las palabras danza, *dance*, *tanz*, las cuales derivan de la raíz *tan*, que en sánscrito significa “tensión”. “[La danza le permite al ser humano] sentir y expresar, con la máxima intensidad, la relación del hombre con la naturaleza, con la sociedad, con el porvenir y con sus dioses”,³¹ es decir, me interesó la danza como una vía a través de la cual el estudiante o el practicante puede tomar conciencia de su entorno social, sensorialidad, sensibilidad, mente y creatividad.

También identifiqué cuál fue el sentido o los sentidos que tuvo para el IMSS abrir talleres de danza y realizar montajes dancísticos para presentarlos en los diferentes teatros de la institución; me basé en Paul Spencer,³² quien desde una perspectiva antropológica plantea diferentes interpretaciones de

²⁸ María Esther Aguirre Lora, “Recuerdos y epopeyas: aproximaciones a la memoria de la educación”, en *Rostros históricos de la educación...*, op. cit., p. 56.

²⁹ Karl Mannheim fue un sociólogo de origen húngaro que nació en Budapest en 1893 y murió en Londres, Reino Unido, en 1947.

³⁰ Chiara Saraceno, “La estructura temporal de las biografías”, en *Historia y fuente oral*. España, Instituto Municipal de Historia, Universidad de Barcelona, 1989, p. 41.

³¹ Roger Garaudy, *Danzar su vida*. México, Conaculta/Cenart, 2003, p. 15.

³² Paul Spencer, “Interpretaciones de la danza en la antropología”, en Hilda Islas (selección y estudio introductorio), *Antologías. Investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos*. México, Cenidi Danza/INBA/Cenart/Conaculta, 2006.

la danza; y en María Sten,³³ que escribe sobre los diferentes sentidos que ha tenido la danza en tiempos y espacios históricos diversos.

Las nociones de arte y educación artística las tomé de Juan Acha,³⁴ porque reconoce que tanto la educación como lo artístico son procesos que no permanecen estables, sino que “cambian de acuerdo al tiempo y a la cultura”.³⁵

De acuerdo con lo anterior, los cuestionamientos que formulé son: cuáles fueron las marcas artísticas y educativas que la danza en el IMSS dejó en la institución, en los estudiantes y en los maestros; por qué la danza llegó a ejercerse de manera profesional en dicha institución, si la intención de su práctica sólo era fomentar la salud de sus derechohabientes; y cuáles fueron las características del trabajo dancístico que se realizó en el IMSS, durante el periodo de estudio, en el terreno de lo artístico, considerando que “ningún arte constituye únicamente un conjunto de productos dados, como muchos erróneamente piensan: corporiza –y esto es lo importante– un sistema cultural o un fenómeno sociocultural complejo y complicado”.³⁶

Fuentes

Para este estudio recurrí a dos tipos de fuentes: testimoniales y documentales, pues aunque considero que mi trabajo se inscribe en un modelo de corte interpretativo que interpela a los sujetos-protagonistas, y de ahí la importancia del testimonio oral, también fue necesario consultar fuentes documentales para cruzar información.

³³ María Sten, “La danza y su sentido”, en H. Islas, *op. cit.*

³⁴ Teórico latinoamericano nacido en Perú y fallecido en México en enero de 1995. Desde los años cincuenta inició su labor como crítico de arte y se trasladó a México en 1971. Entre sus obras más importantes se pueden mencionar: *Art in Latin American Today*, Perú (1961); *Arte y sociedad en Latinoamérica*, México (1979); *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas (1984); *Las culturas estéticas de América Latina*, México (1994).

³⁵ Juan Acha, “¿Qué es la educación artística?”, en *Educación artística escolar y profesional*. México, Trillas, 2004, pp. 24-25.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

Fuentes testimoniales

Seleccioné un mapa de entrevistados a partir de la revisión de la colección *Una vida en la danza* y de los datos proporcionados por los primeros maestros que contacté. Dicho mapa se redujo en función de los maestros que aún estaban con vida, que radicaban en el país y que podían concederme una entrevista; finalmente pude realizar quince a once informantes calificados. Ellos son:

Profesor entrevistado	Número de entrevistas	Lugar de la entrevista
Rodolfo Múzquiz	Dos	México, D. F.
Leopoldo Palencia	Una	México, D. F.
Yolanda Moreno	Dos	México, D. F.
Miguel Vélez	Dos	Xalapa, Ver.
Guillermo Arriaga	Una	México, D. F.
Ma. de los Ángeles Rodríguez	Una	Colima, Col.
Mirtha Córdova Melo	Una	México, D. F.
Dr. Óscar García Gutiérrez, hijo de Daniel García Blanco	Una	México, D. F.
Manuel Lome	Dos	México, D. F.
Socorro Bastida Muro	Una	México, D. F.
Jesús Nafarrate	Una	México, D. F.

Asimismo, sostuve conversaciones vía telefónica con Efrén Marín y Alfonso Lara.

Fuentes documentales y archivos

Localicé el Centro Único de Información Ignacio García Téllez, ubicado debajo de la Unidad de Congresos del Centro Médico Nacional Siglo XXI,

y ahí consulté las publicaciones periódicas conocidas como Archivo de Prensa, Hemeroteca o Síntesis informativa del IMSS. Divulgación y Publicidad.

El periodo que investigué abarca de 1956 a 1976, consiste en sesenta tomos y cuarenta y cuatro cajas.

De la información que revisé, los materiales de importancia para este trabajo se ubican en los siguientes archivos:

1 de febrero y 2 de mayo de 1956.

3 de enero, 1 de marzo, 4 de julio y 6 de agosto de 1957.

1 de septiembre y 2 de diciembre de 1958.

2 de enero, 1 y 2 de febrero, 1 de julio y 3 de agosto de 1959.

1 de enero, 1 y 2 de febrero, 2 de marzo, 1 de abril, 2 de mayo, 2 de junio, 2 de julio, 3 de agosto, 3 de septiembre, 3 de octubre, 1 de noviembre y 1 de diciembre de 1960.

1 de enero, 1 de febrero, 1 de marzo, 1 de mayo, 1 de junio, 1 de agosto y 1 de octubre de 1961.

1 de febrero, 1 de marzo, 1 de abril, 1 de mayo y 1 de agosto de 1962.

1 de enero, 1 de febrero, 1 de marzo, 1 de mayo, 1 de junio, 1 de julio, 1 de agosto, 1 de septiembre, 1 de octubre, 1 de noviembre y 1 de diciembre de 1963.

1 de noviembre de 1964.

1 de enero, 1 de marzo, 1 de abril y 1 de junio de 1965.

1 de enero de 1966.

1 de enero, 1 de febrero, 1 de marzo, 1 de mayo, 1 de junio, 1 de julio, 1 de agosto, 1 de septiembre, 1 de octubre, 1 de noviembre y 1 de diciembre de 1976.

Consulté también el archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del INBA, principalmente la colección *Una vida en la danza*.

Estructura del trabajo

El presente documento está estructurado con base en las cuatro dimensiones elegidas para el estudio de la danza en el IMSS (histórica, cultural, artística y educativa), a partir de las cuales seleccioné algunas nociones clave e

identifiqué los puntos más sobresalientes: las transformaciones del IMSS, de la seguridad social y de las prestaciones sociales a lo largo de los años, plasmadas en diversas modificaciones hechas a la Ley del Seguro Social; el cruce entre el campo dancístico mexicano y la actividad dancística del IMSS; y los programas de danza instrumentados en dicha institución.

Consideraré así tres ejes de estudio.

El primero tiene que ver con el surgimiento del IMSS, de las CA y de los CSS y su relación con las políticas sociales, educativas y artísticas del momento en cuestión.

El segundo está relacionado con el funcionamiento del campo dancístico mexicano, con los procesos formativos existentes hasta entonces, con el papel de los maestros de danza del Seguro Social, y con el vínculo entre la enseñanza de la danza formal e informal.

El tercero toma como base las prácticas dancísticas instituidas en el ámbito profesional y las prácticas y los programas concebidos en la institución, así como diferencias y similitudes.

Finalmente desplegué seis capítulos, cuyo arco de tiempo tiene que ver con el proceso histórico de la institución y los diversos proyectos de danza creados en ella.

El primero corre de 1946 a 1960 porque fue el tiempo en que surgió el IMSS, se crearon las CA y en ellas se empezaron a impartir talleres de danza; llega hasta 1960 pues fue el año en que las CA cambiaron su nombre por el de CSS.

El segundo contempla un periodo únicamente de dos años, de 1957 a 1959, momento en que surgió el Taller de Danza, suceso importante porque fue un taller de danza clásica constituido por profesionales, que dio pie a la creación del Ballet de Cámara.

El tercero abarca de 1960 a 1964, lapso en el que surgió el CFM, grupo de danza profesional integrado por derechohabientes y profesionales, que debido a su calidad artística y técnica representó a México en el extranjero, además obtuvo reconocimiento y prestigio mundial.

El cuarto comprende un periodo de dieciséis años porque se dan a conocer los diversos programas de danza y celebraciones que durante ese tiempo creó y organizó el IMSS.

En el quinto capítulo se puntualiza el sentido —o los sentidos— que la institución buscó al incluir a la danza en sus programas artísticos y culturales,

y algunas de las estrategias educativas que los maestros utilizaron para impartir danza.

El sexto hace referencia a la vida y al trabajo dancístico de los maestros de danza del IMSS y abarca veinte años, pues durante ese lapso es posible hablar de dos generaciones.

En las conclusiones hago una recapitulación de los alcances, los retos y los logros del IMSS en materia dancística.

Capítulo 1

Surgimiento de las Casas de la Asegurada (CA) del IMSS (ca. 1943-1960)

...que yo en México estoy a mi contento,
donde, si hay salud en cuerpo y alma,
ninguna cosa falta al pensamiento.

Bernardo de Balbuena

En estos días en que la actividad dancística profesional ha alcanzado avances técnicos importantes, los cuales en la danza clásica se traducen en que los bailarines llegan a lograr amplias extensiones en piernas, un gran número de giros y sorprendentes saltos, y que la metodología para la enseñanza profesional de la danza es cada vez más pulida en aras de alcanzar dicho dominio técnico, surge la necesidad del estudio de otras didácticas para la transmisión de la danza a grupos de personas que no persiguen un fin profesional, es decir, a jóvenes, adultos, adultos mayores, e incluso personas con capacidades diferentes, quienes desean practicar danza con fines terapéuticos, lúdicos, recreativos, de socialización, o simplemente para el cuidado y mantenimiento de la salud.

Si bien este enfoque pareciera una nueva necesidad, en realidad no lo es, ya que a lo largo de la historia ha habido experiencias de transmisión de la danza con otros fines. Vale la pena destacar dos ejemplos: uno es la enseñanza de la danza en la educación básica, dirigida a niños y a jóvenes con el objetivo de transmitir valores culturales, difundir la cultura, o subsanar

desigualdades y marginación;¹ el otro es la práctica y la enseñanza de la danza en las CA del IMSS (1956-1958) como parte de un programa de seguridad social para elevar el nivel de vida de la población.

Esta última experiencia es significativa, pues aunque en las CA la danza se enseñaba mediante talleres,² en ellas se formaron sujetos-históricos que posteriormente la ejercieron de manera profesional, e incluso fueron contratados como maestros por el IMSS³ o por otras instituciones como la UNAM.

Creación del IMSS

Para entender el surgimiento del IMSS dos nociones importantes son *procedencia* y *emergencia*, porque confirman el hecho de que ningún proceso histórico es sencillo, sino al contrario, conlleva fuerzas, estrategias de lucha, formación del saber y producción de discursos; y también porque subrayan que hay que buscar “la constitución de los saberes, de los discursos, de los dominios de objeto, etcétera, sin tener que referirse a un sujeto que sea trascendente en relación al campo de los acontecimientos o que corre en su identidad vacía a través de la historia”.⁴

Por lo tanto, para dar cuenta de los procesos que hicieron posible el surgimiento del IMSS es necesario buscar la *procedencia* (*Herkunft*), las desviaciones más ínfimas, los cálculos que nos llevan a actuar de tal o cual manera; y la *emergencia* (*Entstehung*), que pone de relieve el enfrentamiento entre fuerzas y el instante en que la fuerza se vuelve contra sí misma, debilitándose y dividiéndose en el combate. “La emergencia es, pues, la entrada en escena de las fuerzas; es su irrupción, el movimiento de golpe por el que saltan de las bambalinas a la escena”.⁵

¹ Véase María Esther Aguirre Lora, *Artistizar al ciudadano, despliegue de un territorio en la modernidad (1920-1940 ca.)*, en proceso de edición.

² Actividad educativa organizada y sistemática que se realiza fuera de la estructura del sistema formal para impartir cierto tipo de aprendizaje a determinados subgrupos de la población, ya sea adultos o niños.

³ En el IMSS, a los profesores de danza se les denomina orientadores de actividades artísticas.

⁴ Michel Foucault, “Verdad y poder”, en *Microfísica del poder* (trad. de J. Varela y F. Álvarez Uría). Madrid, La Piqueta, 1992, pp. 191-192.

⁵ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia* (trad. de Germán Cano). Madrid, Colofón, 2001, p. 17.

Mientras la *emergencia* es el punto donde se enfrentan las fuerzas, la *procedencia* ubica la intensidad del instinto y las posibles huellas que deja sobre un cuerpo. Se busca entonces la respuesta a cómo las cosas han llegado a ser lo que son, por qué las cosas son y por qué tienen la consistencia que dicen tener.

Seguros sociales

Los seguros sociales surgieron en el siglo XIX como una necesidad histórica del desarrollo capitalista para solventar las demandas de los trabajadores, ya que éstos se enfrentaban a la vida laboral únicamente con su fuerza de trabajo, sin programas de seguridad ni de prevención.

Los primeros seguros sociales se fundamentaron en los modelos particulares de seguridad social establecidos por los alemanes, mismos que fueron el Seguro Obligatorio de Enfermedades (1883), la Ley del Seguro de Accidentes del Trabajo de los Obreros y Empleados de las Empresas Industriales (1884), y la Ley del Seguro Obligatorio de Invalidez y Vejez (1889). El modelo económico con el que funcionaban consistía en que los recursos económicos los proporcionaban asegurados y patrones, y en caso de accidentes de trabajo, únicamente los patrones.

Con base en la experiencia alemana, al poco tiempo Inglaterra estableció un régimen parecido, y para 1914 casi todos los países europeos habían adoptado un sistema similar. A partir de ese momento surgieron organizaciones, asambleas y reuniones que apoyaron la política de seguridad social.

En 1919 se creó la Organización Internacional del Trabajo (OIT), que enfatizó la importancia de la protección de los trabajadores ante todo tipo de riesgo; en 1927, en Bélgica se fundó la Asociación Internacional de la Seguridad Social (AISS) bajo los auspicios de la OIT.

En Latinoamérica, entre 1911 y 1934 la prevención social cobró importancia. Chile logró instituir en 1924 el Sistema Obrero Obligatorio, que fue el primero en el continente americano. En esos años los seguros sociales respondían a estudios actuariales e iban de acuerdo con las necesidades y la situación concreta de cada país, algunos preceptos que compartían eran:

El Estado interviene fundamentalmente para el establecimiento del seguro social, que se constituye con carácter obligatorio.

La estructura social de la institución es parte de una política social del Estado.

Su finalidad debe ser la de prevenir riesgos económicos y de salud mediante una aportación económica proveniente de los asegurados, de los patrones, y en algunas ocasiones del Estado.

Nace mediante la obligación de una colectividad que individualmente no podría evitar el riesgo; se organiza de acuerdo con la técnica actuarial para que el seguro social pueda cubrir los gastos por riesgos que sufra este grupo.⁶

Como resultado de lo anterior, en 1935 en Estados Unidos surgió un sistema de seguridad social para la vejez, la supervivencia y el paro forzoso. Más adelante, en 1942, sir William Beveridge presentó en Inglaterra un documento titulado *Informe sobre el seguro social y sus beneficios conexos*, en el cual sentaba las bases para una nueva organización social del país.

Dicho informe puntualizaba también la evolución de los seguros sociales tradicionales a la etapa de la seguridad social, que protege íntegramente al ser humano.

En 1943 se crea en México el Instituto Mexicano del Seguro Social, y en 1948, en todo el mundo se instaura la Organización de las Naciones Unidas que emite la Declaración de los Derechos Humanos. En ese mismo año (1948), en París se reconoce que “toda persona [...] tiene derecho a la seguridad social, y a obtener [...] la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad”.⁷

Esto sentó las bases para que en la Carta Social Europea (1951) se reconociera como política fundamental la seguridad social, influencia que se irradió hasta Argentina, país que consignó en la resolución número 28 de la Carta de Buenos Aires lo siguiente:

⁶ Instituto Mexicano del Seguro Social, *Instituto Mexicano del Seguro Social. 1943-1983. 40 años de historia*. México, IMSS, 1983, pp. 151-152.

⁷ Instituto Mexicano del Seguro Social, *Derechos humanos y seguridad social. Declaraciones, resoluciones y recomendaciones internacionales*, Cuadernos técnicos 1. México, Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social, 1992, p. 8.

Los programas de la Seguridad Social, en los países del Continente Americano, tienen por objeto primordial la elevación del nivel de vida de sus habitantes, por medio del desenvolvimiento económico, el mejoramiento de las condiciones sanitarias y el progreso de la cultura, lo que impone la necesaria coordinación de la política social con la política económica y sanitaria.⁸

A raíz de lo anterior, en 1963 se tomó la decisión de abrir en nuestro país el Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social (CIESS) como órgano de docencia y capacitación de la Conferencia Interamericana de Seguridad Social dependiente del IMSS.

Emergencia del IMSS

En los primeros años del siglo XX, la situación de los trabajadores en México era incierta porque muchos de ellos laboraban desde la infancia en actividades riesgosas para la integridad física.⁹ Los grupos más desprotegidos desde el punto de vista de la seguridad social eran los campesinos, las mujeres que participaban en la producción industrial, los empleados de la construcción y de la metalurgia, así como los hombres en edad avanzada que seguían trabajando; tal inseguridad contribuyó a que los trabajadores se organizaran en grupos formales para expresar su descontento; ése fue el caso de Cananea, Sonora, en 1906, y de Río Blanco, Veracruz, en 1907.

Durante la Revolución Mexicana se acrecentó la inconformidad y las peticiones llegaron hasta Francisco I. Madero. Algunas de las huelgas que se suscitaron fueron las de los tranviarios, costureras, empleados postales, alijadores, ferrocarrileros, mineros, obreros del ramo textil y telefonistas. El 4 de octubre de 1914, los dirigentes de la Casa del Obrero Mundial or-

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ La población mexicana estaba constituida por 14,760,000 habitantes. De ellos, 5,400,000 eran improductivos; 4,673,000 desempeñaban labores domésticas; 3,560,000 eran peones de hacienda; y 723,000 trabajaban en industrias manufactureras, artesanías, trabajos a domicilio y oficios varios; también había 275,000 comerciantes y 95,000 personas dedicadas a la minería y a actividades anexas. Todos ellos desarrollaban sus labores sin protección alguna ni seguridad social. Instituto Mexicano del Seguro Social, *50 años cumpliendo. IMSS: Una historia compartida 1943-1993*. México, Casasola, 1993, p. 1.

ganizaron una manifestación y le entregaron a Venustiano Carranza, primer jefe del ejército constitucionalista, un escrito en el que pedían protección y mejora de las condiciones laborales de la clase obrera.

La respuesta del Congreso Constituyente fue legislar a favor de ellos, y a partir de 1917 el Estado asumió compromisos en materia social, expresados en los artículos 3, 73 y 123.

El artículo 3 garantiza la gratuidad de la enseñanza primaria impartida en los planteles públicos; el 73 señala la necesidad de aplicar medidas sanitarias preventivas en los casos de epidemias, invasión de enfermedades exóticas, alcoholismo y drogadicción; y el 123 se refiere a la seguridad social en el trabajo y subraya que “toda persona tiene derecho al trabajo digno y socialmente útil”, y en la fracción XI detalla los rubros en que los trabajadores quedan protegidos, es decir, en accidentes y enfermedades profesionales y no profesionales, maternidad, jubilación, invalidez, vejez y muerte, así como los casos en que, conforme a la ley, los familiares de los trabajadores cuentan con asistencia médica y medicinas. Se menciona también que se establecerán centros para vacaciones, tiendas económicas y habitaciones baratas, en arrendamiento o venta, conforme a los programas previamente aprobados.¹⁰

Este régimen de seguridad social trajo como consecuencia la reapertura de centros de trabajo fabril, como ferrocarrileros, mineros, petroleros, azucareros y cordeleros,¹¹ y con ello la oferta de trabajo en la ciudad, un incremento en el número de migrantes del campo a los centros urbanos, y un crecimiento en la demanda de beneficios sociales.

Para subsanar esta demanda, así como las situaciones laboral y económica, en 1919 se formuló un proyecto de Ley de Trabajo para el Distrito y Territorios Federales, que proponía el establecimiento de cajas de ahorro para los obreros casados; no obstante, la problemática laboral continuó durante la gestión de Álvaro Obregón, y entonces se redactó el primer Proyecto de Ley del Seguro Social, el cual no se concretó; posteriormente, en 1925 se elaboró el proyecto de Ley Reglamentaria del artículo 123 de la Constitución, que determinó que los patrones debían garantizar la atención médica y el pago de indemnizaciones por accidentes y enfermedades profesionales. Esto reafirmó aún más la necesidad de una Ley del Seguro Social.

¹⁰ Artículo 123 constitucional, apartado “A” fracción XXIX y apartado “B” fracción XI.

¹¹ IMSS, *50 años cumpliendo...*, op. cit., p. 16.

Antes de que se autorizara la Ley del Seguro Social hubo varios intentos para concretarla. Uno fue en 1932, cuando el Congreso de la Federación concedió facultades al Poder Ejecutivo para que la expidiera en un plazo de ocho meses, sin embargo, no se tuvo éxito; otro en 1935, cuando Lázaro Cárdenas envió a los legisladores un proyecto de ley en el que se encomendaba la prestación del servicio a un Instituto Nacional de Seguros Sociales, con aportaciones y administración tripartita, que incorporara a todos los asalariados, tanto industriales como agrícolas, pero tampoco se materializó; un intento más se emprendió en 1938, cuando su autor, el licenciado Ignacio García Téllez, retomó la experiencia de las anteriores y elaboró una nueva propuesta.¹²

Finalmente, la Ley del Seguro Social se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* el 19 de enero de 1943, durante el sexenio del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946). En dicho periodo se buscó fortalecer la economía, y una estrategia educativa consistió en preparar a los individuos para el trabajo eficiente y productivo, por ello se abrieron instituciones educativas privadas y se lanzaron nuevas campañas de alfabetización.

El magisterio rural se agrupó en la Central Nacional Campesina (CNC), en tanto que el personal del sistema educativo nacional se agremió al recién creado Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). La educación que se impulsó fue aquella relacionada mayormente con la modernización del país, y a la par se favoreció el arte popular, siempre que no se disociara del arte y la cultura universales.

Con el objetivo de impulsar la educación extraescolar y estética, en 1941 se creó la dirección correspondiente, formada por los departamentos de Bellas Artes, Acción Juvenil, Bibliotecas, Editorial y Publicidad.

Otras características del gobierno avilacamachista fueron el auge industrial y la búsqueda de unidad nacional; a través de esta última se pretendían

¹² Ignacio García Téllez (1897-1985). Abogado y político mexicano. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Jurisprudencia de la unam, formó parte de la comisión que elaboró el Código Civil de México y fue gobernador de Guanajuato en 1923. Se desempeñó como secretario de Gobernación y rector de la Universidad Nacional Autónoma de México. El 1 de diciembre de 1934, el presidente Lázaro Cárdenas del Río lo nombró titular de la SEP. Participó en la expropiación petrolera del 18 de marzo de 1938. Más adelante, el presidente Manuel Ávila Camacho lo designó secretario del Trabajo y Previsión Social, y de 1944 a 1946, director general del IMSS.

erradicar las divisiones políticas con el apoyo de diversas organizaciones, como fue el caso de la Secretaría General de la Confederación de Trabajadores de México, dirigida por Fidel Velázquez, que se sujetó a los dictados del gobierno; es entonces cuando ocurre el ascenso del Departamento de Trabajo a secretaría y la creación del IMSS,¹³ definido como “organismo público, descentralizado, con personalidad y patrimonio propios”,¹⁴ al que se le asignó el propósito de “garantizar el derecho a la salud, la asistencia médica, la protección de los medios de subsistencia y los servicios sociales necesarios para el bienestar individual y colectivo”¹⁵ de sus derechohabientes, y al que pocos días después de su apertura, el 6 de abril de 1943, se le autorizó la creación del Sindicato Nacional de Trabajadores del Seguro Social.¹⁶

El primer director del IMSS fue Vicente Santos Guajardo, quien estuvo al frente de la institución del 19 de enero al 31 de diciembre de 1943; le siguió Ignacio García Téllez, que tomó posesión del puesto el 1 de enero de 1944.

Seis meses después, el 20 de junio de 1944, Ignacio García Téllez enfrentó a una manifestación que organizó el Frente Nacional Proletario en el Zócalo de la ciudad de México, con motivo de la implantación del Seguro Social.

Los inconformes se enfrentaron a los agentes de tránsito; hubo heridos y detenidos. Esta situación reveló que la constitución de dicha dependencia en un principio fue problemática. Los obreros, contra lo que se esperaba, la rechazaron, pues consideraban muy pesadas las cuotas que debían aportar. Los patrones, por su parte, se negaban a pagarlas. Paulatinamente las resistencias se mitigaron y los diferentes grupos de trabajadores aceptaron afiliarse a fin de recibir los beneficios que se les prometían.

¹³ El IMSS inició actividades el 22 de enero de 1943 con 100,000 pesos que recibió del gobierno federal por acuerdo del secretario de Hacienda y Crédito Público. Sus oficinas se instalaron en el número 10 de la calle 16 de Septiembre, donde rentó quince despachos. El primer jefe del Servicio Médico fue el doctor Gaudencio González Garza, asignado el 16 de enero de 1943. Los representantes obreros fueron Francisco J. Macín, de la Confederación de Trabajadores de México (CTM); y Reynaldo Cervantes Torres, de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM).

¹⁴ Ley del Seguro Social, nueva ley publicada en el *Diario Oficial de la Federación*, 21 de diciembre de 1995, artículo 5, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 27-29.

Ignacio García Téllez concluyó su gestión como director del IMSS en 1946 y su lugar lo ocupó Antonio Díaz Lombardo.¹⁷

Práctica dancística en México

En los últimos años de la década de los treinta la danza en México ya era reconocida y admirada, contaba con prestigio y legitimación. Si bien seguía en boga el género revisteril, a los artistas e intelectuales les llamaba la atención la danza moderna por su cercanía con la metáfora poética; por otro lado, la danza clásica se seguía presentando en los foros de nuestro país y se conocían bien el furor y la calidad de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Desde la aparición de estos últimos en 1909, los bailarines, coreógrafos, intelectuales, artistas y empresarios dancísticos no pudieron soslayar su éxito; los rasgos que distinguían a los Ballets eran en especial la limpieza en la ejecución de sus bailarines, la unión de artistas de diferentes áreas en una obra dancística, y su nueva propuesta artística y estética, con la que habían cuestionado el academicismo rígido de la danza clásica.

Con las formas dancísticas antes señaladas coexistía el furor folclorista por los bailes exóticos, el tango, la rumba, las danzas españolas y el orientalismo. De esta confluencia de géneros y estilos se benefició la práctica dancística. Además, para ese momento la danza ya no era vista como una representación baladí, sino que había adquirido el rango de espectáculo serio, y “más que un espectáculo, se consideraba un arte”.¹⁸

En 1932 se inauguró la primera escuela pública de danza en México con el nombre de Escuela de Danza –dependiente del Departamento de Bellas Artes y de la SEP–, la cual en 1937 adquirió la denominación de Escuela Nacional de Danza, mientras era dirigida por las hermanas Nellie y Gloria Campobello. Dicha institución contaba con una planta docente que conocía de danza clásica, española, folclórica y moderna.

¹⁷ Antonio Díaz Lombardo fue director del IMSS del 1 de diciembre de 1946 al 30 de noviembre de 1952.

¹⁸ Martín Luis Guzmán, “La danza y el arte de Troy Kinney”, *Obras completas*, tomo I. México, FCE, 1995, p. 62, citado en Sophie Bidault de la Calle, *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*. México, Cenidi Danza/INBA, 2003, p. 163.

Con respecto al trabajo mostrado por ejecutantes extranjeros, entre 1934 y 1940 visitaron México tres bailarinas que impulsaron la profesionalización de la danza en el país: la francesa Nelsy Dambre (*madame* Dambre) y dos bailarinas estadounidenses protagonistas de la incipiente danza moderna, Anna Sokolow y Waldeen, quienes recibieron el apoyo de los intelectuales, artistas y promotores culturales.

Durante la década de los cuarenta, la Escuela Nacional de Danza tomó la decisión de formar una compañía de danza clásica, lo cual implicó abandonar el propósito inicial de la escuela, que era experimentar con las nuevas técnicas dancísticas para generar una propuesta diferente surgida del estudio de las necesidades de movimiento y de las danzas y costumbres de los pueblos de México. La compañía de danza clásica adoptó el nombre de Ballet de la Ciudad de México, asociación civil que vivió sus años más gloriosos entre 1943 y 1947, cuando presentó tres exitosas temporadas dancísticas en el Palacio de Bellas Artes.

El 30 de diciembre de 1946 se autorizó la ley que creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; al año siguiente, en febrero de 1947, se inauguró la Academia de la Danza Mexicana (ADM), la cual se constituyó como escuela en 1955¹⁹ y se convirtió en la segunda escuela pública y profesional de danza dependiente del INBA. Este dato es importante porque varios bailarines y docentes egresados de la ADM pasaron a formar parte del IMSS como bailarines u orientadores de actividades artísticas durante la apertura de las CA.

Casas de la Asegurada

El antecedente de las CA fueron los Centros de Proalfabetización que se instalaron gracias al apoyo del sindicato del IMSS, que vio con buenos ojos la participación económica de los trabajadores para abrir dichos centros e impulsar una campaña de alfabetización, a raíz de que en 1943 la población analfabeta en México ascendía al 48 %. De los cuatrocientos centros que inicialmente se echaron a andar, el IMSS conservó treinta y siete, que entre

¹⁹ Josefina Lavalle y Alejandra Ferreiro, “50 años de la Academia de la Danza Mexicana”, separata de danza de *Educación Artística*, año 5, núm. 17, abril-junio de 1997, p. 4.

1949 y 1950 se transformaron en Centros de Educación Popular y de Seguridad Social.

Otro problema que se detectó en esos años fue la falta de prevención y de higiene que impactaban directamente en los índices de morbilidad, por ello el IMSS impulsó campañas mediante un sistema de brigadas que pretendían disminuir la insalubridad, la ignorancia y las malas condiciones de vida.

En consecuencia, en 1954 el IMSS lanzó la primera campaña de medicina preventiva organizada por el Departamento de Prensa, Publicaciones y Acción Social. Al año siguiente, en todas las clínicas del IMSS se pusieron en marcha programas similares a los que acudieron 8,000 mujeres; esta afluencia propició que en las clínicas se abrieran cursos vespertinos.

La respuesta fue inmediata: en los pasillos de las clínicas las mujeres empezaron a impartir cursos de corte y confección, juguetería, etcétera, pero esto empezó a obstaculizar el funcionamiento normal de la clínica, por lo que dichos cursos se transformaron en los denominados Clubes de la Asegurada.

Cuando Antonio Ortiz Mena, director del IMSS, supo lo que ocurría en las clínicas, tomó la decisión de crear las CA, a fin de que las mujeres tuvieran un local donde reunirse y capacitarse.

El fundamento legal de las CA está anclado en los artículos 107 y 128 de la Ley del IMSS de 1943, a través de los que se pudo configurar con mayor precisión el régimen de seguridad social a partir de 1956.

El artículo 107 señala que entre las principales funciones del IMSS se encuentra la de “difundir conocimientos y prácticas de previsión social”,²⁰ y una de dichas prácticas es la enseñanza de la danza en las CA.

El artículo 128 es importante porque establece que la institución invertirá “en la adquisición, construcción y financiamiento de hospitales, sanatorios, casas de maternidad, dispensarios, laboratorios y demás edificios para usos del Instituto”,²¹ lo que favoreció la inversión en infraestructura para el funcionamiento de las CA.

²⁰ *Exposición de motivos y Ley del Seguro Social, reglamento y decreto presidencial*. México, IMSS, 1943, p. 67.

²¹ *Ley del Seguro Social*, artículo 128. México, IMSS, 1943.

Con esta reglamentación se pretendía cubrir el mayor número de necesidades del ser humano para elevar el nivel de vida económico, social y cultural de la población trabajadora.

Para entender este proceso dos nociones importantes son *seguridad social* y *práctica*. La seguridad social, según el *Informe sobre el Seguro Social y sus servicios conexos* que presentó sir William Beveridge el 20 de noviembre de 1942, se define como “el mantenimiento de los ingresos necesarios para la subsistencia”, y la meta del plan de seguridad social es “acabar con la indigencia en cualesquiera circunstancias”.²²

Las *prácticas* son el resultado de las acciones de los individuos, y es a través de ellas que la persona se inserta en el ámbito del conocimiento. Pueden entenderse como el “modo de obrar y de pensar, que da clave de inteligibilidad para la constitución correlativa del sujeto y del objeto”,²³ si se considera que la relación entre los sujetos es un constante enfrentamiento que, lejos de constituir a los objetos, constituye *prácticas*, y mediante ellas nos relacionamos con los demás.

Entre las *prácticas* de previsión que el IMSS instrumentó se encuentran la difusión y la enseñanza de la danza, tomando en cuenta que las prácticas que realiza el ser humano conducen a un reordenamiento de acontecimientos que puede llamarse conocimiento. El *conocimiento* se percibe a manera de un efecto o un acontecer, mas no como una facultad, y mucho menos como una estructura universal, es decir, “el conocimiento es siempre una cierta relación estratégica en la que el hombre está situado”²⁴ y que obedece a la circunstancia y a la configuración bajo las cuales se ubicarán determinados elementos, tales como la voluntad, el sujeto y su conciencia.²⁵

²² *Ibid.*, p. 152. Esta definición no puede ser única, debido a que en ella subyacen una doctrina, un contenido filosófico y un pensamiento social que varían de acuerdo con cada país y con las exigencias y necesidades económicas y sociales, aunque coinciden esencialmente en la premisa de satisfacer las necesidades sociales básicas para la vida colectiva.

²³ Michel Foucault, “Foucault”, en *Estrategias de poder* (trad. de F. Álvarez-Uría y J. Varela). Barcelona, Paidós, 1999, p. 367.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁵ El conocimiento, lejos de ser unívoco y universal, tiene un carácter perspectivo, significa un determinado corte en un pliegue del saber. Por lo tanto, no hay un ser en sí incognoscible, sino actividad, prácticas que conducen a un reordenamiento de acontecimientos que puede llamarse conocimiento. Mediante su actividad, el sujeto se apropia de las cosas, de los objetos, y ejerce una fuerza indiscutible sobre éstos.

Bajo los preceptos de seguridad social y de prácticas de previsión social, el 27 de enero de 1956 se inauguró la primera CA en San Bartolo Naucalpan, y la segunda, en febrero del mismo año, en Tizapán.



Casa de la Asegurada núm. 2 del IMSS. Foto tomada del libro *Casa y Club de la Asegurada*. México, IMSS, 1958.

Lo anterior fue autorizado por Adolfo Ruiz Cortines (presidente en turno de la República), quien envió una iniciativa de ley para reformar el artículo 34 de la Constitución con la finalidad de reconocer el derecho de las mujeres al voto, lo que ocurrió el 17 de octubre de 1953.

El decreto del 17 de octubre de 1953, publicado en el *Diario Oficial de la Federación*, fue el resultado de un largo proceso histórico que comenzó con la inserción de las mujeres en la Revolución Mexicana, no sólo en labores tradicionales como lavar, cocinar y cuidar a los hijos, sino con tareas militares en su papel de enfermeras, mensajeras, e incluso difusoras de las ideas revolucionarias, actividades que llevaron a Hermila Galindo, secretaria

particular de Venustiano Carranza, a enviar en 1916 un escrito al Constituyente para solicitar la autorización del voto de la mujer en la elección de las autoridades, petición que no se tomó en cuenta al redactar la Constitución de 1917, ya que “se temía que las mujeres se interesaran por asuntos ajenos a sus hogares y sus familias y los abandonaran, por eso había que mantenerlas fuera del juego democrático”.²⁶

En los años veinte, en los estados de Yucatán, San Luis Potosí y Chiapas se concedió la igualdad política a las mujeres para votar y ser votadas, por lo que varias se convirtieron en diputadas, pero la ordenanza sólo duró el tiempo que se mantuvieron en el poder los gobernantes que la decretaron.

A finales de 1929 se fundó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), que en su declaración de principios estipuló: “ayudará y estimulará paulatinamente el acceso de la mujer mexicana a las actividades de la vida cívica”,²⁷ intención que no se concretó hasta mediados de la década de los treinta—durante el gobierno de Lázaro Cárdenas—, cuando se formó el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), que llegó a afiliarse a 50,000 mujeres, cuya demanda principal era alcanzar el derecho al voto, aunque también solicitaba servicios médicos, atención durante la maternidad, abaratar la vida, y aplicar el principio de “a trabajo igual, salario igual”.

En 1937 el FUPDM postuló a Soledad Orozco como candidata a diputada por León, Guanajuato, y a Refugio García por Uruapan, Michoacán, pero se les informó que esto no era posible porque primero se debía reformar la Constitución; para lograrlo, las mujeres organizaron mítines y manifestaciones y amenazaron con quemar el Palacio Nacional; ante tal presión, Lázaro Cárdenas prometió enviar al Congreso una iniciativa de ley para reformar el artículo 34 constitucional.

La iniciativa no prosperó, ya que el PNR temía que las mujeres votaran por el candidato del Partido Revolucionario de Unificación Nacional (PRUN), general Juan Andreu Almazán, y no por Ávila Camacho, que era el candidato oficial.

²⁶ Enriqueta Tuñón Pablos, “El Estado mexicano y el sufragio femenino”, en *Revista Dimensión Antropológica*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, núm. 25, pp. 143-161.

²⁷ *Idem*.

En 1938 dos sucesos trascendentes tuvieron lugar: la expropiación petrolera y la transformación del PNR en PRM (Partido de la Revolución Mexicana); el presidente Lázaro Cárdenas solicitó a las mujeres que se afiliaran a dicho partido y con ello provocó que el FUPDM se debilitara; el resultado fue que las mujeres se quedaron nuevamente sin derecho al voto.

En 1940, en las elecciones para presidente de la República, las mujeres apoyaron a Manuel Ávila Camacho, candidato del PRM, con la esperanza de ver cumplidas sus demandas, pero no fue así.

Fue en 1946 cuando Miguel Alemán, candidato del PRI –partido que ese año cambió su denominación de PRM a PRI–, ofreció otorgarles el voto en el ámbito municipal. Cumplió su promesa y envió al Congreso la iniciativa para modificar la fracción I del artículo 115, la cual tuvo opositores del Partido Acción Nacional (PAN).

El 17 de febrero de 1947 se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* la reforma al artículo 115 de la Constitución que aprobaba el voto de las mujeres en el ámbito municipal, gracias a lo cual comenzaron a participar en la vida política de los municipios y en la vida pública en general.

A partir de aquel momento, Amalia Castillo Ledón ocupó puestos importantes tanto en el país como en el extranjero; fue vicepresidenta y después presidenta de la Comisión Interamericana de Mujeres, organismo que luchaba por la aprobación del voto femenino en América Latina.²⁸ Aunque se había avanzado, la realidad era que las mujeres continuaban con escasas posibilidades de integrarse masivamente a la vida pública.

²⁸ *Idem.*



Amalia Castillo Ledón (al centro), teatro de masas, 1935. Reprografía Víctor, Teotihuacán.
Fondo Amalia Caballero de Castillo Ledón.
Foto: Cortesía de Xóchitl Medina.

Durante el periodo de su candidatura, Adolfo Ruiz Cortines promovió una reunión con la presencia de Amalia Castillo Ledón, a fin de que ella organizara a las mujeres para que a través de una carta le pidieran al candidato su intervención para lograr el derecho al voto. Con ese objetivo, Amalia Castillo formó la Alianza de Mujeres de México y reunió alrededor de quinientas firmas.

Adolfo Ruiz Cortines creía que la participación de las mujeres era importante porque ellas podrían resolver “con abnegación, trabajo, fuerza espiritual y moral, problemáticas tales como la educación y la asistencia

social”.²⁹ El 1 de diciembre de 1952, al tomar posesión de la presidencia de la República Mexicana, Adolfo Ruiz Cortines declaró: “ya promuevo ante Vuestra Soberanía las reformas legales pertinentes para que la mujer disfrute de los mismos derechos políticos que el hombre”.³⁰ Con la decisión que el presidente de la República había tomado, les cumplía a las mujeres su petición, pero quedaban bajo el control y la supervisión del PRI.

Congruente con dicha política el IMSS abrió las CA, con las que buscaba fortalecer la seguridad social en México y apoyar a las mujeres al impartirles cursos de capacitación relativos a higiene, vestido, casa y recreación, con la finalidad de que los trabajadores mexicanos mejoraran su nivel de vida.



Foto tomada del libro *Casa y Club de la Asegurada*. México, IMSS, 1958.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

La prensa mexicana de aquella época recogió las palabras de Antonio Ortiz Mena, director general del IMSS, con respecto a los derechos de la mujer y a la creación de las CA:

La mujer mexicana debe enfrentar los problemas de México, estar social y políticamente activa en todo momento, y ser un factor “inteligente e ilustrado” para intervenir de una manera constructiva en la resolución de estos problemas. El IMSS, interpretando la esencia del pensamiento presidencial, ha puesto los medios para lograr estos propósitos: las Casas de la Asegurada, cuyos cursos se inician como parte de un programa de seguridad social de grandes alcances [...] Toca a las mujeres de México sacar el mejor provecho de ellas.³¹

Durante la apertura de las CA, Francisco J. Macín, presidente del Comité de Vigilancia del IMSS, en representación del licenciado Antonio Ortiz Mena, señaló:

En estos nuevos establecimientos que servirán de sede a los numerosos clubes que ya funcionan organizados por el IMSS [...] se darán a conocer sistemas que permitan la aplicación fácil de las reglas de la economía doméstica en todos sus aspectos, preparación utilitaria y social, así como los detalles del aprendizaje de corte, mecanografía, artes menores y formas de obtener mayores ingresos en la economía de cada uno de los hogares de las aseguradas.³²

Como resultado de lo anterior, en cada clínica del IMSS se abrió una CA para que las mujeres tuvieran acceso a: “conferencias, proyecciones cinematográficas, clases de costura, corte, confección, belleza y cocina, magníficos baños con regaderas, salones de plancha, etcétera. Todo destinado a crear hábitos superiores de vida y una mejor preparación para la lucha cotidiana”.³³

La modalidad de enseñanza que las CA ofrecen, desde aquel entonces, son talleres clasificados como educación informal. Esto es, una actividad educativa organizada y sistemática que se realiza fuera de la estructura del

³¹ *Novedades*, 30 de noviembre de 1956, Archivo de prensa del IMSS.

³² *Siempre!*, 1 de febrero de 1956, pp. 58-59, Archivo de prensa del IMSS.

³³ *Cronos*, mayo de 1956, Archivo de prensa del IMSS.

sistema formal, para transmitir cierto tipo de aprendizaje a determinados subgrupos de la población, ya sea adultos o niños.

Entre estos talleres destacaban los de alfabetización, primeros auxilios, canto, música, teatro, danza folclórica, danza moderna, danza clásica, pintura y teatro guiñol.

Algunos rasgos de la actividad artística en México durante la apertura de las CA

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en 1945, los países del mundo se separaron en dos grandes bloques: el capitalista dirigido por Estados Unidos y el socialista guiado por la Unión Soviética. Esta situación generó tensión internacional por el temor a que estallara un nuevo conflicto bélico mundial; muchos de los denominados países del tercer mundo tuvieron que someter su actividad diplomática, política y económica a uno de los bloques contendientes en función de la ideología predominante en sus gobiernos. En este contexto, México se alineó con el bloque de los países capitalistas, postura que Adolfo Ruiz Cortines mantuvo durante su gobierno y que trajo como consecuencia que el pensamiento oficial mexicano se moviera hacia la ideología norteamericana. Al respecto Lorenzo Meyer señala:

De ahí en adelante no se volvería a oír hablar en círculos oficiales del “socialismo mexicano”, aunque el vocabulario gubernamental tampoco se esforzó en destacar la naturaleza puramente capitalista del desarrollo. Se prefirió, en cambio, hacer referencia a una “economía mixta”, cuya definición precisa no se dio, pero que se suponía que recogía los mejores elementos de los dos grandes sistemas económicos que se disputaban la hegemonía mundial: el socialismo soviético y el capitalismo enmarcado por el Estado de bienestar.³⁴

De esta manera, mientras en su discurso Adolfo Ruiz Cortines resaltó “su compromiso ideológico con la Revolución Mexicana y las consiguientes

³⁴ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2000, p. 902.

referencias a la soberanía nacional, la no intervención o el nacionalismo”,³⁵ el arte y la cultura se abrieron al mundo y empezaron a asimilar las corrientes internacionales.

En los terrenos de la cultura y el arte emergió una contradicción: poco a poco se perdía la fe en el proceso regenerador y creador de la Revolución Mexicana, pero públicamente era necesario seguir creyendo en ella, porque no se contaba con otra “fuente institucional de coherencia”; por lo tanto, “si el desafío nacionalista se ha extinguido en una espesa demagogia [...] lo que *conviene* es ignorar o atenuar o comercializar –a riesgo de cualquier injusticia– los esfuerzos fundados en lo peculiar, lo intrínseco, lo nacional”.³⁶ En ese punto llegó el tiempo de probar otras técnicas, de buscar nuevos horizontes y de saber cómo se producía en otras partes del mundo; esa búsqueda se expresó en las diferentes manifestaciones artísticas.

En el cine, Luis Buñuel filmó dos películas extraordinarias: en 1953 *La ilusión viaja en tranvía* y en 1955 *Ensayo de un crimen*. En materia de literatura, el Fondo de Cultura Económica publicó en 1954 *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, y al año siguiente *Pedro Páramo*. Juan José Arreola ya había publicado su libro *Confabulario* y se desempeñaba como editor, tarea que le permitió dar cabida a obras de Julio Cortázar, Elena Poniatowska, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, José de la Colina y Carlos Fuentes. Este último publicó su libro de cuentos *Los días enmascarados*, y en 1958 su novela *La región más transparente*, la cual, desde el principio, obtuvo excelentes comentarios no sólo en México, sino en Estados Unidos y Europa.

Al final de la década de los cincuenta apareció el suplemento cultural *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez. En él participaron, entre otros, Octavio Paz, Juan José Arreola, Carlos Fuentes y Elena Poniatowska.

Otros escritores importantes que publicaron en ese momento fueron Josefina Vicens (*El libro vacío*), Rosario Castellanos (*Balún Canán*), Luis Spota (*Casi el paraíso*), Sergio Galindo (*El bordo*) y Emilio Carballido (*El*

³⁵ Olga Pellicer de Brody y Esteban L. Mancilla, “El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador 1952-1960”, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 23. México, El Colegio de México, 1988, p. 93.

³⁶ Carlos Monsiváis, “XI. La cultura de los años recientes”, en *Historia general de México*, op. cit., p. 1034.

norte); en la poesía, Jaime García Terrés (*Las provincias del aire*), Tomás Segovia (*Apariciones*), Eduardo Lizalde (*El tigre en la casa*) y Marco Antonio Montes de Oca (*Delante de la luz cantan los pájaros*).

En el ámbito dancístico, durante los primeros años de la década de los cincuenta ya existía el Ballet de la Universidad dirigido por Magda Montoya (1952).

En 1953, el director del INBA era Andrés Iduarte,³⁷ el jefe del Departamento de Danza, Ángel Salas, y el director de la ADM, Santos Balmori. Precisamente a la ADM pertenecía el grupo Ballet Mexicano que ese año estrenó *Zapata*.³⁸ Se hace mención de esta coreografía porque desde el primer momento fue un éxito, además porque en 1964 Guillermo Arriaga llegó a ser el director del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS (CFM). Raúl Flores Guerrero, uno de los críticos más importantes de la época, señaló:

Es la primera realización plena de la danza moderna mexicana, a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea. [...] En el ballet de Guillermo Arriaga, Zapata está logrado ya, plenamente, como símbolo, de tal manera que el mito, con toda su poética fuerza, pasa a ser una realidad artística emocionante y sentida [...] El ballet ha cumplido su función, sin alardes ni estridencias, la danza y la música se han identificado plenamente [...] todos los elementos constitutivos del ballet, por esenciales, han sido más directos en su impacto. Un ballet como éste, en realidad, bien vale por toda una temporada.³⁹

³⁷ De origen tabasqueño, estudió Derecho en la UNAM; fuera del país estudió y trabajó en la Universidad Central de Madrid y en la Universidad de Columbia. Al regresar a México ocupó el puesto de director del INBA; a mediados de 1954 fue sustituido por Manuel Álvarez Acosta debido a que autorizó que se realizara en el Palacio de Bellas Artes la ceremonia fúnebre de Frida Kahlo y permitió que se colocara la bandera soviética sobre el féretro.

³⁸ Coreografía y libreto de Guillermo Arriaga, música de José Pablo Moncayo, y escenografía de Miguel Covarrubias.

³⁹ Raúl Flores Guerrero, "Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana" [suplemento *México en la Cultura de Novedades*, 22 de noviembre de 1943], en *La danza moderna mexicana (1953-1959)*. México, Cenidi Danza/INBA, 1990, pp. 32-34. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época)

Durante 1955, el Departamento de Danza del INBA se reestructuró y los resultados se concretaron en 1956 de la siguiente manera: a) se nombró como nueva directora de la ADM a Margarita Mendoza López y se diseñaron dos carreras, la de bailarín de danza moderna y la de bailarín de danza regional, con una duración de cinco años cada una; b) se abrió una convocatoria para la audición de los bailarines que formarían el Ballet de Bellas Artes, con la intención de integrar una sola compañía;⁴⁰ c) se creó la Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales, dirigida por Marcelo Torreblanca, que además de presentarse en diferentes foros del país y del extranjero tendría como misión dar cursos a maestros; d) se continuó con el teatro de masas; y e) se anunció la construcción de un edificio con las condiciones adecuadas para la danza en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, atrás del Auditorio Nacional.⁴¹

En 1957, Raúl Flores Guerrero ocupó el puesto de director de la ADM, y con motivo del décimo aniversario de la fundación de la Academia se realizó un festival conmemorativo en el Teatro del Bosque donde se presentaron Ballet Contemporáneo, Ballet Nacional y la Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales dirigida por Marcelo Torreblanca,⁴² quien llegó a ser coordinador de danza folclórica del IMSS.

En el mismo año (1957), por iniciativa de Guillermo Arriaga surgió el Ballet Popular de México, que contó con apoyo y reconocimiento oficial del INBA; el ballet se presentó ante maestros del IMSS y dieron funciones en el Auditorio de la Unidad Santa Fe.

A partir de los últimos años de la década de los cincuenta y durante la administración de Álvarez Acosta al frente del INBA, la actividad dancística recibió un fuerte apoyo que se reflejó en las siguientes actividades: se le dio difusión a la danza, tanto en periódicos como en revistas; el Departamento de Danza contó con asesores de distintas áreas artísticas, entre ellos Juan Rulfo, Luis Cardoza y Aragón, Ricardo Martínez de Hoyos y José Reyes Meza, además de otros artistas que trabajaron en las obras coreográficas

⁴⁰ En ese momento, en la danza oficial existían: Ballet Contemporáneo, dirigido por Guillermo Keys; Ballet Mexicano, guiado por Ana Mérida y Guillermo Arriaga; y Ballet Nacional, que recibía subsidio del INBA.

⁴¹ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*. México, INBA/Cenidi Danza, 1995, pp. 277-280.

⁴² "Décimo aniversario de la Academia de la Danza Mexicana", en *El Universal Gráfico*, 13 de abril de 1957, citado en M. Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, op. cit., p. 319.

elaborando escenografía, música y libretos; Magda Montoya quedó como responsable de la oficina de Danza Foránea, y a partir de 1956 promovió la creación de escuelas de danza en San Luis Potosí, Morelia, Guadalajara, Zacatecas y Xalapa; en 1958 la ADM se trasladó a la Unidad Artística y Cultural del Bosque; también se fomentó el teatro de masas a cargo de Ángel Salas, que se presentó en diversos espacios, entre ellos el Auditorio Nacional, que también formaba parte de la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

Un gran número de bailarines profesionales y coreógrafos de la danza moderna y la folclórica colaboraron en el teatro de masas. Los coreógrafos que tuvieron mayor participación fueron Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón, así como diversos representantes de la danza moderna. Entre las obras que se presentaron en el estadio de CU, el Auditorio Nacional y diversos festivales del país y del extranjero destacan *Cuauhtémoc* (1950), *Quinto sol* (1953), *Xochibuitl* (1953), *El mensajero del sol* (1957, 1959), *Estampas de la Revolución* (1956, 1959) y *La hora de la libertad* (1960).

Con respecto a la comedia musical, en la década de los cincuenta Guillermo Keys trabajó varias obras: *Yo, Colón* (1953), *Viaja el amor* (1953) y *Orfeo en los infiernos*, de Offenbach (1954). En 1954 se formó también Ballet Concierto de México, primera compañía profesional de ballet clásico dirigida por Nelsy Dambre, Sergio Unger y Felipe Segura, la cual sirvió de impulso y ejemplo para la creación de otras compañías, como el Ballet de México, integrado por Sonia Castañeda, Cora Flores, Federica Sodi, Enriqueta Padilla, Yolanda Rodríguez, Alicia Pineda, Rosie García, Minnie de la Garza, Sonia Alcántara, Francisco Araiza, Fidel González, Julio Martínez, Alfonso Dardo y Armando Chavarri. Ballet de México se presentó en diversos foros entre 1956 y 1960.

Por su parte, en los talleres de las CA del IMSS se enseñaba danza clásica, moderna y regional, esta última a través de un proceso de academización, espectacularización y exhibición,⁴³ a fin de fomentar entre los mexicanos un sentimiento de identidad nacional, entendido como un proceso en el que:

⁴³ Se entiende por “academización” la enseñanza de danzas y bailes en los que coreografía, carácter, indumentaria, significado y demás elementos han sido modificados e inventados para su transmisión, y en conjunto se denominan danza folclórica, la cual generalmente es ejecutada por parejas y no requiere formas complejas de organización. Amparo Sevilla, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*. Puebla, Premia Editora, 1985, pp. 8-9.

La ciudadanía, a través de su interacción con las instituciones formales e informales de su Estado-nación y la consecuencia que dichas interacciones le originan, va desarrollando un relativo apego hacia ellas. La manera como siente este proceso forma lo que denominamos el sentido de pertenencia hacia las instituciones de su país, es decir, su grado de identidad nacional, la cual se manifiesta como expresiones de solidaridad, satisfacción de los productos de la misma, sentido comunal hacia símbolos de inclusividad nacional, orgullo de reconocerse con un pasado y un presente histórico compartidos, fijación y reconocimientos estéticos a las formas y perspectivas del territorio, devoción, admiración y sentimiento hacia los productos de la cultura originaria y, aún más, complacencia ante las organizaciones que favorecen la vida y las relaciones colectivas.⁴⁴

Desde el punto de vista formativo, el Seguro Social aprovechó la metodología para la transmisión de la danza probada por bailarines y maestros preparados en el INBA; también contrató a profesionales que poseían una formación sólida, como Marcelo Torreblanca, Javier del Castillo y Miguel Vélez, entre otros, a quienes les asignó responsabilidades como docentes y además en puestos clave, por ejemplo en la Coordinación Nacional de Danza.

Una vez que los talleres empezaron a obtener resultados se organizaron funciones para el público en general en mercados, jardines y explanadas durante los festejos de la institución, y se crearon espectáculos masivos, tal como en el teatro de masas, que incluían danza, teatro y coros, y a través de ellos se difundieron mensajes relacionados con la seguridad social.

Además el IMSS contó con el apoyo político y presupuestal del gobierno, que asumió la responsabilidad de la educación artística y la difusión cultural.

Con base en lo anterior, la práctica dancística en esa institución rápidamente alcanzó un lugar privilegiado y sus espacios se consideraron sitios centrales de práctica y difusión, que permitieron que la enseñanza de las artes se llevara a todo el país, se entretajara lo académico y lo no académico, lo culto y lo popular. Es decir, el IMSS, en su carácter de institución descentralizada, se alineó al gobierno y se presentó ante el pueblo como una institución protectora, igual que una madre amorosa que ampara a sus hijos

⁴⁴ Raúl Béjar Navarro y Héctor M. Capello, *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacional*. México, CRIM/UNAM, 1990, p. 94.

y les da todo lo que necesitan, tal como lo hace la nación. En ese sentido, Edgar Morín afirma:

El Ser-Nación es un sujeto amasado con nuestra propia sustancia subjetiva. Es inmanente a cada uno de nosotros, ya que, como los dioses, existe solamente por y en nuestras interacciones comunitarias. Al mismo tiempo, parece dotado, como los dioses, de una existencia trascendente. Hemos proyectado en él nuestros sentimientos filiales de amor y respeto por el padre y la madre, y estamos en una condición de obediencia infantil respecto de la “madre-patria” [...] Pero [...] algo en nosotros escapa (y resiste), de manera más o menos radical según los individuos y las épocas, a la subordinación. Oscilamos entre la condición del vasallo totalmente devoto y la del rebelde. En medio de ambos, la condición de ciudadano establece un *modus vivendi* entre el ser societal de tercer tipo y el ciudadano reconocido en sus derechos, pero que supera su egocentrismo en el ejercicio de sus deberes cívicos.⁴⁵

Práctica dancística en las CA

Las actividades dancísticas organizadas por las CA entre 1956 y 1958 consistieron en: a) pláticas, b) funciones de danza, c) espectáculos masivos y d) presentaciones con bailarines profesionales.

Los encargados de coordinar las actividades fueron Esperanza Jiménez de Pomar,⁴⁶ coordinadora nacional de danza, y Eduardo Alonso Escárcega, jefe del Departamento de Acción Cultural.

De su ingreso al IMSS, la maestra Pomar recuerda:

⁴⁵ Edgar Morín, “La identidad nacional como identidad mítico-real”, en *Teoría y análisis de la cultura* (Gilberto Giménez Montiel, coordinador), vol. 2. México, Conaculta/Icocult, 2005, pp. 84-87.

Clifford Geertz, *Interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1988, p. 89.

⁴⁶ Esperanza Jiménez de Pomar estudió danza clásica y danza folclórica en la escuela del Departamento del D. F. Trabajó en el Departamento de Culturas Populares, el IMSS, el CREA, la SEP y el Conaculta, y en 1995 se incorporó al Sistema Nacional de Creadores. Isaura Corlay, “Esperanza Pomar”, en *Una vida dedicada a la danza 1996, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 32. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1996, pp. 72-73.

Había terminado seis años en la escuela de folclor y seis años de clásico en la escuela del Departamento del D. F. y quería poner mis conocimientos en práctica. Entonces me encontré con Eduardo Alonso Escárcega, que era director de actividades artísticas del Seguro Social, donde estaba formándose el Departamento de Culturas Populares. Allí me quedé y proyecté todo lo relacionado con la danza durante diecisiete años. Para entonces, todo el mundo me conocía como Pomar, aunque me apellido Jiménez.⁴⁷



De izquierda a derecha: maestra Esperanza Jiménez de Pomar (6ª), Patricia Rico (8ª), arquitecta Alma Aguilar Corona (10ª). Taller de Danza Contemporánea dirigido por Patricia Rico, Casa de Bellas Artes, delegación Magdalena Contreras, abril del 2000. Foto: Acervo de Patricia Rico.

⁴⁷ *Idem.*

La primera encomienda que se le dio a la maestra Pomar fue promover los talleres de danza, para ello organizó festivales; los primeros se realizaron en la Clínica 8 de Atizapán de Zaragoza y en la CA núm. 6, ubicada en San Pablo, cerca del barrio de La Merced.

En la Clínica 8 contó con cuarenta jóvenes obreras de una fábrica de hilados. Las autoridades del IMSS le otorgaron escasos catorce días, en ese corto lapso logró montar “dos jarabes de Jalisco y dos de Veracruz, y [...] un baile de Brasil con un vestuario colorido”.⁴⁸

En otras ocasiones, para promover los talleres se bailaba en la plataforma móvil de un camión, cerca del lugar donde iba a establecerse la CA:

La idea era que los jóvenes disfrutaran de estas prácticas de divertimento para alejarlos del vicio y de la drogadicción. También se hablaba del vestuario de las danzas, de los pueblos que visitaríamos para investigar más danzas, vestuario y música. Los planes eran muy ambiciosos. Por fin llegó el día esperado. Era el año de 1956 cuando tuvo lugar la apertura de las Casas de la Asegurada. Fueron días de entrega completa a una idea, como es la cultura de los trabajadores mexicanos, en especial de las nuevas generaciones.⁴⁹

Los resultados favorables no se hicieron esperar: “Al año de preparación [...] ya podíamos contar con un número cuantioso de muchachas y muchachos que bailaban [...] tan bien preparados que se hacía necesario pensar en hacer guiones de mayor apertura artística para llevarlos como espectáculos de gran magnitud”.⁵⁰

Esto se debió seguramente a que los estudiantes de danza tenían una práctica constante, espacios para presentarse y excelentes maestros. Los primeros profesores de danza que contrató el IMSS para las CA fueron:

Rafael Morones, Oliva Pérez, Guillermina Islas, Isabel Meyer, Ofelia González, Marcia Michel, Lulú Balaguer, Yolanda Barajas [...] Carlos Casados, Edgardo

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Esperanza Jiménez de Pomar, “Mis experiencias sobre la danza folklórica mexicana. Una historia de vida”, en *Memoria del V Encuentro de Educación Dancística dedicado a la Danza Folklórica* (que se llevó a cabo del 22 al 26 de marzo de 1999). México, Conaculta/INBA, 2000, p. 18.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

Guevara, José Luis Guevara, Miguel Vélez, Benjamín Gutiérrez, Silvio Aguilar, Ramón Benavides, Consuelo Utrera, Liberta Estrella, Rodolfo Múzquiz [...] Jorge Gutiérrez Escoto, Aurora Rodríguez Quezada, Graciano Ramos, Federico Vidales Aguirre, Hilda Rodríguez Peña y Anastasio Serrano.⁵¹

La mayoría de ellos estudiaron en la ADM, eran bailarines profesionales y contaban con una formación sólida. Más adelante el IMSS contrató a maestros procedentes de otras instituciones, como la Escuela Nacional de Educación Física y la Escuela Nacional de Maestros, ya que en ellas se impartía la materia de danza folclórica. El maestro Múzquiz comentó:

Cuando empezamos a estudiar en la ADM nos dijeron: “Van a estar tres años y después ya pueden trabajar”, [pero] al terminar los tres años en la Academia nos aclararon: “En el aspecto práctico ustedes están perfectamente bien, pero en el teórico les falta [...] música, historia del arte, laboratorio, investigación [...]”. En total estuvimos ocho años y después se abrió una puerta, una posibilidad, el Seguro Social. Entonces dijimos: “¿Qué tenemos que hacer en esta institución si es de medicina?”. Fue extraordinario descubrirla. Miguel Vélez y yo estuvimos ocho años en la ADM y él afirmaba: “No cabe duda de que el movimiento dancístico más fuerte lo hicimos los primeros egresados de la ADM”; no fuimos más de diez, Miguel Vélez, Silvio Aguilar, Consuelo Utrera, Aurora Rodríguez, Jorge Gutiérrez Escoto, Graciano Ramos, Estrella Pantoja, Rosita Sánchez Galán y Rodolfo Múzquiz. Yo creo que tenía mucha razón.⁵²

Con respecto a la difusión, el IMSS, además de ofrecer funciones para todo el pueblo organizó pláticas sobre temas como qué es danza, baile, tradición, folclor, danza ceremonial, etcétera. Los ponentes fueron Gloria Suárez Reyes de Ruiz y Virginia Rodríguez de Mendoza, así como “los maestros [...] de danza folclórica Jorge Gutiérrez Escoto, Aurora Rodríguez Quezada, Graciano Ramos, Federico Vidales Aguirre, Hilda Rodríguez Peña, Anastasio Serrano”⁵³ y Marcelo Torreblanca.

⁵¹ Rodolfo Múzquiz, *Bailes y danzas tradicionales*. México, IMSS, 1988, p. 55.

⁵² Rodolfo Múzquiz en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 15 de mayo de 2009, inédita.

⁵³ *Loc. cit.*

Las pláticas se diversificaron a otras especialidades dancísticas; el 14 de febrero de 1956, la bailarina Kathleen Oliver, de la Real Academia de la Danza de Londres, dio una conferencia y bailó en el Teatro del IMSS —ubicado en Paseo de la Reforma número 476—, en un espectáculo que estuvo auspiciado por el British Council.⁵⁴

Los primeros bailarines formados en el IMSS participaron en diversos festejos administrativos y políticos de la institución; se tiene registro de la apertura oficial de las CA con una presentación que se realizó el 30 de noviembre de 1956 en el Palacio de Bellas Artes con el cuadro *Feria de Jalisco*. La ceremonia estuvo encabezada por Antonio Ortiz Mena, director del IMSS, y al respecto la prensa mexicana señaló: “Como digno remate del acto inaugural de los cursos de las Casas de la Asegurada, fue presentado un hermoso mosaico mexicano con danzas autóctonas de gran colorido, interpretadas por elementos del Seguro Social”.⁵⁵

Para marzo de 1957 había treinta y dos CA distribuidas en el Distrito Federal, el Estado de México, Sonora, Chihuahua, Jalisco, Morelos y Veracruz. A ellas acudían aproximadamente 30,000 mujeres, y se esperaba abrir veinte CA más en los siguientes meses.

De acuerdo con datos proporcionados por Mauricio Ocampo Ramírez, jefe del Departamento de Prensa y Difusión del IMSS, para 1957 la institución había creado “grupos de danza moderna con más de 400 bailarinas; 45 grupos de danza regional integrados por 10,000 jóvenes; 750 personas se dedican al arte dramático y se editan 14 periódicos que reflejan la vida de los clubes”.⁵⁶

El 28 de julio de 1957, a las 10:00 horas, el IMSS presentó un festival masivo en el Auditorio Nacional con los socioalumnos de la CA núm. 11;⁵⁷ el programa estuvo integrado por *Tres historias*, *Sembrando*, *Cuadro michoacano*, *Entre piñatas*, *La vida en el mercado* y el ballet *Huitzilopochtli*, con recopilaciones y música del profesor Plutarco J. Barreiro, argumento y coreografía de Rodolfo Múzquiz Fuentes.⁵⁸ El espectáculo formó parte de

⁵⁴ *El Nacional*, 11 de febrero de 1956, Archivo de prensa del IMSS.

⁵⁵ *Novedades*, 30 de noviembre de 1956, Archivo de prensa del IMSS.

⁵⁶ *Excelsior*, 2 de marzo de 1957, Archivo de prensa del IMSS.

⁵⁷ Para 1956, la CA núm. 11 daba servicio a 60,000 derechohabientes de la zona norte de la ciudad de México.

⁵⁸ R. Múzquiz, *Bailes y danzas...*, op. cit., p. 55.

una ceremonia organizada por el IMSS para celebrar un matrimonio colectivo en el que cuatrocientas parejas de asegurados se casaron por lo civil.

Dicha estrategia se relacionaba con la expansión del IMSS y la necesidad de conocer el número de derechohabientes. La experiencia se repitió en 1958, cuando se casaron quinientas parejas. En esa ocasión se interpretó nuevamente el ballet *Huitzilopochtli* y se estrenó *Alborada*, ballet cuya temática giraba en torno a la seguridad social.⁵⁹

En 1957 el IMSS también inauguró en Lomas de Santa Fe la llamada Ciudad de los Obreros, donde se planeó dar habitación a 15,000 personas.

Algunos grupos dancísticos profesionales que se presentaron en la Unidad Santa Fe fueron el Ballet Mexicano, integrado por Ana Mérida, Guillermo Arriaga, Lucero Binnquist, Argentina Morales, Beatriz Navarro y Miguel Araiza, en octubre de 1957;⁶⁰ en mayo y julio de 1958, el Ballet Popular de México, dirigido por Guillermo Arriaga;⁶¹ y el taller de danza clásica de Helena Jordán.

Para 1958 el número de CA en todo el país había crecido, pues en cada clínica había una. Según cifras del propio IMSS, el número de participantes en los cursos era de 100,000.⁶²

⁵⁹ *Ibid.*, p. 55 A.

⁶⁰ "Presentando el estupendo ballet *Zapata*", *El Popular*, 26 de octubre de 1957, citado en M. Tortajada, *Danza y poder*, op. cit., p. 338.

⁶¹ *Novedades*, 20 de noviembre de 1958, Archivo de prensa del IMSS.

⁶² Instituto Mexicano del Seguro Social, *Casa y Club de la Asegurada*. México, IMSS, 1958.



Grupo del maestro Rodolfo Múzquiz (ubicado de pie atrás y al centro del grupo),
La Bombonera, Toluca, 1958.

Foto: Acervo de Rodolfo Múzquiz.

Para finales del sexenio, en septiembre de 1958, a escala nacional el IMSS reportó: “A favor de la mujer se fundaron 73 Casas para la Asegurada, en las que 107,000 mujeres reciben enseñanzas prácticas, servicios y prestaciones en beneficio del hogar; 364 Clubes de Aseguradas, 36 Misiones Médico Sociales, 45 Centros de Iniciación Cultural y 23 Centros de Extensión para las no aseguradas”.⁶³

Con el cambio de sexenio, al frente de la Presidencia de la República quedó Adolfo López Mateos, quien nombró en el IMSS a nuevos funcionarios: como director general, Benito Coquet Lagunes;⁶⁴ subdirector general

⁶³ *Últimas Noticias*, 1 de septiembre de 1958, Archivo de prensa del IMSS.

⁶⁴ Benito Coquet Lagunes (1913-1993) fue un abogado egresado de la Universidad Veracruzana; participó en la campaña presidencial de José Vasconcelos y de Manuel Ávila Camacho; de 1941 a 1943 estuvo a cargo de la Dirección de Educación Estética de la SEP, de 1947 a 1952

administrativo, Jorge González Durán; subdirector general técnico, Jesús Reyes Heróles; jefa del Departamento de Prestaciones Sociales, Margarita García Flores;⁶⁵ y al frente del Sindicato Nacional de Trabajadores del Seguro Social, Gastón Novelo.

Al salir del IMSS, Antonio Ortiz Mena fue designado secretario de Hacienda y Crédito Público, según Adolfo López Mateos, “por haber logrado establecer los servicios del Seguro Social en los 29 estados de la República”.⁶⁶

Margarita García Flores, jefa de Prestaciones Sociales del IMSS, declaró que una de sus metas era:

La expansión de los servicios de las CA, en beneficio de mujeres de escasos recursos que no son derechohabientes y que viven en las zonas de influencia de dichas Casas. Se está elaborando un Programa de Trabajo que comprende enseñanza de sistemas de corte, costura, bordado, confección de ropa, etcétera, para implantarlo precisamente en beneficio de las mujeres que no son derechohabientes y que por sus condiciones de vida están requiriendo urgentemente de una oportunidad para alcanzar una etapa superior [...] se está estudiando el ampliar el programa de labores con otras actividades, tales como lavandería, tintorería, etcétera, y en general, todo aquello que es necesario para que la mujer logre una vida mejor y para atender mejor sus propios hogares.⁶⁷

En 1959 se publicó el siguiente desplegado en los periódicos de mayor circulación:

Instituto Mexicano del Seguro Social. Departamento de Prestaciones Sociales.
Apertura de inscripciones en las Casas de las Aseguradas.

El Departamento de Prestaciones Sociales del IMSS informa que las inscripciones de las mujeres aseguradas y beneficiarias, en las CA, se llevarán a cabo durante

fue embajador de México en Cuba, y de 1958 a 1964 director del IMSS; fue un gran impulsor y amante de las actividades artísticas.

⁶⁵ La licenciada Margarita García Flores fue diputada y directora femenil del PRI, fundadora del Instituto de Trabajo Social en la Universidad de Nuevo León, del que posteriormente fue directora. *Zócalo*, 16 de diciembre de 1958. Archivo de prensa del IMSS.

⁶⁶ *Novedades*, 19 de diciembre de 1958, Archivo de prensa del IMSS.

⁶⁷ *ABC*, 29 de diciembre de 1958, Archivo de prensa del IMSS.

los días del 26 de enero al 7 de febrero, de las 16:00 a las 21:00 horas. Las Casas de la Asegurada impartirán los siguientes cursos y servicios:

Educación médico-higiénica: primeros auxilios y educación médico-higiénica; orientación sanitaria, higiene y seguridad en el trabajo.

Materias especiales: cocina, nutrición y repostería; corte y confección; formación familiar; tejido, bordado, juguetería, decoraciones y tejido a máquina; educación física y cultura de belleza.

Materias artístico-culturales: danza regional; danza clásica y moderna; música (coros infantiles y de adultos. Cultura musical); arte dramático; teatro guignol.

Materias culturales y adiestramientos en trabajo y seguridad social: iniciación cultural (cursos de alfabetización); educación básica fundamental (nociones fundamentales de ciencias naturales, geografía, de historia patria, de historia universal y de civismo).

Las mujeres inscritas en las Casas de la Asegurada disfrutarán de los siguientes servicios: organización de cooperativas de consumo y de producción; bolsa de trabajo y ayuda mutua; excursiones; jiras [*sic*] culturales y de orientación social; salón de lectura; salón de revistas y periódicos; conciertos musicales populares y clásicos; exhibiciones de danza moderna y popular; espectáculos teatrales; salón de artes plásticas; asesoría jurídica sobre seguridad social; regularización del estado civil; concursos sobre artes domésticas; estancia infantil.

Los requisitos que se exigirán son los siguientes:

Presentar su credencial de asegurado o beneficiaria.

Ser mayor de 15 (quince) años.

Tener ubicada su vivienda en la zona de influencia de la CA que corresponda.

Entregar 3 (tres) fotografías tamaño credencial.⁶⁸

Finalmente, en 1959, en el D. F. el IMSS contó con trece CA ubicadas en los siguientes domicilios:

⁶⁸ *El Universal*, 27 de enero de 1959, Archivo de prensa del IMSS.

Casa de la Asegurada núm. 1: Burdeos núm. 27, colonia Juárez	Casa de la Asegurada núm. 2: Pino núm. 224, colonia Santa María la Ribera
Casa de la Asegurada núm. 3: Calzada de Guadalupe núm. 207, La Villa	Casa de la Asegurada núm. 4: Guardería Beatriz Velasco de Alemán, Dr. Vértiz esquina con Obrero Mundial
Casa de la Asegurada núm. 5: Lago Chalco núm. 29, colonia Anáhuac	Casa de la Asegurada núm. 6: San Pablo núm. 68, La Merced
Casa de la Asegurada núm. 7: Xocotla núm. 17, Tlalpan	Casa de la Asegurada núm. 8: Alpina núm. 10, Tizapán
Casa de la Asegurada núm. 9: Dom. provisional: Av. Revo- lución y Calle 7, San Pedro de los Pinos	Casa de la Asegurada núm. 10: Toribio Medina núm. 73, colonia Algarín
Casa de la Asegurada núm. 11: Donizetti y Caruso, colonia Exhipódromo de Peralvillo	Casa de la Asegurada núm. 12: Avenida México núm. 1222, Contreras
Casa de la Asegurada núm. 13: Donceles núm. 74, Centro Histórico	

A modo de cierre

De 1956 a 1958, la creación de las CA del IMSS fue resultado de varios años de lucha, incluso previos a la fundación del Instituto. La finalidad era beneficiar al pueblo, y específicamente a la mujer mexicana.

El interés por organizar proyectos para la mujer estuvo vinculado con el derecho al voto femenino, que fue reconocido a partir de 1953. Desde ese momento se impulsaron programas en su beneficio y el IMSS tomó en sus manos el reto al abrir en cada clínica una CA. Para 1958, en toda la República Mexicana había setenta y tres Casas que impartían cursos de primeros auxilios, cuidados materno-infantiles, higiene, dietética, alimentación, cocina, corte, costura, confección, cultura de belleza, decoración, juguetería, así como actividades deportivas y artísticas (entre estas últimas, arte dramático, música, coros y danza).

En cuanto a la práctica dancística, el IMSS abrió talleres guiados por maestros de danza con formación en escuelas del INBA.

Los espacios que el IMSS remodeló y/o construyó para impartir las clases de danza poseían las condiciones idóneas, es decir, estaban equipados con pisos de madera, espejos, barras, y contaban con la participación de músicos-pianistas acompañantes, entre ellos, Daniel García Blanco, Plutarco J. Barreiro y la maestra María Elena Espriu (véase Capítulo 6).

Como resultado del impulso que el IMSS dio a la danza en las CA se formaron bailarines que, tiempo después, se dedicaron de manera profesional a la docencia o a la interpretación.

La danza estuvo presente en festejos políticos y administrativos de la institución, y en las campañas de difusión para promover los talleres proyectados.

Como parte de la campaña de difusión se organizaron pláticas, funciones de danza clásica, moderna y regional (con grupos profesionales y con alumnos del IMSS), y espectáculos masivos, entre los que destacan dos ballets: *Huitzilopochtli* y *Alborada*, ambos con coreografía de Rodolfo Múzquiz. Esto significa que el IMSS retomó las prácticas dancísticas, al igual que las actividades y las estrategias artísticas y metodológicas de la danza profesional mexicana, y las adaptó al espacio institucional.

Por tanto, puede decirse que durante los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de la siguiente, el IMSS conformó la infraestructura

a través de la cual se dio a conocer como una institución interesada en la enseñanza-aprendizaje de música, teatro, artes plásticas y danza, y como promotora y difusora de actividades artísticas, las cuales fueron una estrategia para la educación tanto como para la recreación, asimismo para que las familias mexicanas obtuvieran mayores recursos económicos, gracias a que algunos practicantes de danza que iniciaron su formación en el IMSS más tarde se dedicaron a esta disciplina de manera profesional.

Es evidente que con la Ley del Seguro Social se subsanó, de cierta forma, la demanda de seguridad social que los trabajadores expresaban desde varias décadas atrás ante la pobreza que padecía el pueblo de México, por lo que representó un importante paso en la reforma social impulsada por los movimientos populares; además, en política exterior constituyó una mejora, ya que previo a esta medida, en el continente americano México era una de las entidades atrasadas en materia de Seguro Social.⁶⁹

⁶⁹ IMSS, *50 años cumpliendo...*, *op. cit.*, p. 25.

Capítulo 2

La práctica dancística en la Ciudad de los Obreros (ca. 1957-1959)

La adiestración en el canto y en el baile era una institución oficial:
En todas las ciudades, había junto a los templos unas casas grandes, donde
residían maestros que enseñaban a bailar y cantar.
A las cuales casas llamaban *cuicacalli*, que quiere decir
“casa de canto”; donde no había otro ejercicio, sino enseñar a
cantar y bailar y a tañer a mozos y mozas.
Y era tan cierto el acudir ellos y ellas a estas escuelas y
guardábanlo tan estrechamente que tenían
el hacer falla como cosa de crimen *lesae maiestatis*,
pues había penas señaladas para los que no acudían.

Durán

El IMSS, tierra fértil para el florecimiento del Taller de Danza

Durante el régimen de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), el IMSS, bajo la dirección de Antonio Ortiz Mena, obtuvo reconocimiento y presencia internacional, preservó el equilibrio financiero mediante la reorganización administrativa, logró un avance territorial importante al extender sus servicios a todo el país, y promovió la protección en favor de los trabajadores agrícolas. Al mismo tiempo puso en marcha un sistema que vinculaba la medicina familiar y la preventiva, y creó el servicio de Casas y Clubes de la Asegurada.¹

Se consideraba que tres elementos fundamentales de la seguridad social eran la educación, la medicina preventiva y la recreación; sin embargo, para que cumplieran el objetivo de proporcionar protección social a la familia mexicana se requería la colaboración de las propias beneficiarias, a fin de que los recursos disponibles se aprovecharan al máximo y cubrieran las

¹ Ricardo García Sainz, “El IMSS: orígenes y decadencia”, Instituto de Estudios de la Revolución Democrática <http://ierd.prd.org.mx/coy115-16/rgs1.ht>. [Consulta: 22 de marzo de 2010.] Nota: La página web fue retirada tiempo después de la fecha de consulta.

necesidades más apremiantes; es decir, el IMSS solicitaba la participación activa de la comunidad en la lucha por conseguir su propia seguridad social. En ese sentido, las CA se integraron como centros de actividad social, cultural y artística para que la población femenina obtuviera la ayuda necesaria orientada a elevar su nivel de vida y el de su familia. Las CA impartían conocimientos y brindaban servicios para que las mujeres obtuvieran una educación integral y básica. Según el folleto *Actividades culturales, sociales y artísticas de la Casa de la Asegurada*, en estos lugares:

se cultivan la educación estética por medio de la danza, la educación física, la música y el arte teatral; la educación médica por medio de la enseñanza y práctica de los primeros auxilios, la educación médico-higiénica y educación sanitaria, la educación materno-infantil y la higiene y seguridad en el trabajo; la educación cívica y cultural, por medio de las materias culturales, la alfabetización y el periodismo; finalmente, la orientación en diversas materias para el mejoramiento del hogar, del vestido y de la alimentación, por medio de la enseñanza de la cocina, la dietética y repostería, la panadería, el corte y confección, el tejido, el bordado, la juguetería y la decoración, y como complemento al cultivo de la personalidad, la enseñanza de la cultura de belleza.²

Además de lo anterior, las CA proporcionaban servicios de trabajo social, como bolsas de trabajo, despensas familiares, actos cívicos, culturales y recreativos, legalización de uniones matrimoniales, regularización del estado civil de la familia, al igual que servicio de bibliotecas, hemerotecas, discotecas y centros de alfabetización.

² Instituto Mexicano del Seguro Social, *40 años de historia. Instituto Mexicano del Seguro Social 1943-1983*. México, IMSS, 1983, pp. 147-150.



Daniel García Blanco con alumnas de la Casa de la Asegurada del IMSS.
Foto: Acervo de Daniel García Blanco.

A diferencia de lo que prevalecía en las instituciones escolares, oficiales o particulares, encargadas de impartir educación primaria, secundaria o profesional en sus diversas especialidades, el objetivo de los centros de alfabetización consistía en promover actividades de seguridad social, es decir, en ellos no se expedían títulos o diplomas que acreditaran un ejercicio profesional, sino que únicamente se les transmitían a las mujeres diversos conocimientos para que obtuvieran una educación integral que las ayudara a ellas y a sus familias a tener una vida mejor. Cabe mencionar que los centros de alfabetización contaban con personal docente capacitado y con los recursos necesarios para el óptimo ejercicio del proceso enseñanza-aprendizaje.

En cuanto a la organización de las CA, los cursos se distribuían de tal manera que varios grupos podían estudiar una misma materia simultáneamente, y cada una se impartía a lo largo de tres, cuatro y seis meses, a fin de que cada socia cursara al mismo tiempo dos o tres materias, y al término de un año adquiriera los conocimientos de hasta ocho asignaturas.

La siguiente cita da una idea de cómo se trabajaba en las CA y los motivos por los cuales las socioalumnas asistían a clases de danza. El ejemplo se refiere a la CA número 4, ubicada en Obrero Mundial y Doctor Vértiz; en 1959, la coordinadora de trabajo social de la CA era la señora María del Consuelo Morales de Padilla, y la administradora, la señorita Telma Cortés Aguilar.



Casa de la Asegurada núm. 4 del IMSS, ubicada en Obrero Mundial y Doctor Vértiz.
Foto tomada del libro *Casa y Club de la Asegurada*. México, IMSS, 1958.

Esta sola casa cuenta con 1,700 socias que en ella estudian diversos oficios, que varían desde la manufactura de juguetes hasta el aprendizaje de cocina y dietética [...] Hijas y familiares de las aseguradas reciben clases de baile como complemento de su educación general [...] Unas tienen ambiciones, otras lo consideran como un pasatiempo, y algunas desean perder peso. El caso es que las clases de ballet, danza clásica y danzas regionales son tomadas por gran número de socias que a las notas de un piano se forjan en la rígida disciplina de la danza.³

En la década de los cincuenta, además de la apertura de las CA, el IMSS concretó varios proyectos: en 1952 inauguró la unidad habitacional Tlalnepantla; el 10 de febrero de 1954, el mural de Diego Rivera en el vestíbulo del Hospital de la Raza; el 17 de julio de 1954, la tienda para empleados del IMSS en el edificio central de Paseo de la Reforma; el 18 de mayo de 1956, la clínica León Cavallo; el 29 de octubre de 1956 tuvo lugar el abanderamiento de los clubes de las CA del IMSS; el 15 de julio de 1957 se inauguró la unidad habitacional Santa Fe, y meses después la unidad habitacional Narvarte; el 19 de noviembre de 1958, los multifamiliares que construyó en Ayotla, Estado de México; y finalmente el Hospital General de Zona Gabriel Mancera y el Teatro Xola (hoy Julio Prieto), como un nuevo concepto de seguridad social para el bienestar familiar integral, ya que en el mismo sitio se brindan servicios médicos y de fomento a la cultura.

En total, las unidades habitacionales que el IMSS construyó en la década de los cincuenta fueron diez: Narvarte, Tlalnepantla, Ayotla, Legaria, Tlatilco, Ciudad Obregón, Navojoa, Guaymas, Durango y Santa Fe, que albergan a 6476 familias.⁴

En 1958 tuvo lugar el cambio de sexenio, y el nuevo presidente de la República Mexicana, Adolfo López Mateos, ratificó su compromiso con la seguridad social. En uno de sus primeros discursos dijo:

Se acrecentará y fortalecerá la seguridad social en todo el país, con el propósito esencial de que el hombre, como individuo, alcance suprema dignidad en la cultura, en el trabajo, en la seguridad y en la salud y que, como integrante de

³ “Una institución al servicio de las socias del Seguro Social”, en *Diario de la Nación*, Zócalo, sección 2ª, 20 de agosto de 1959, p. 9, Archivo de prensa del IMSS.

⁴ IMSS, *40 años de historia...*, op. cit., p. 172.

los grupos de población, afirme la solidez y la garantía de su bienestar [...] Los lineamientos presidenciales en materia de seguridad social son: 1. [...] crear [...] una Patria justa cuya prosperidad y bienestar acreciente y fortalezca la seguridad social que postula nuestra democracia. 2. Lograr que el hombre, como individuo, alcance suprema dignidad en la cultura, en el trabajo, en la seguridad y en la salud y que, como integrante de los grupos de población, afirme la solidaridad y la garantía de su bienestar. 3. [...] nuevas metas a la seguridad social, a fin de consolidar los avances logrados hasta la fecha y con la firme decisión de extenderla gradual y constantemente para que su acción benéfica alcance a la mayoría de la población tanto urbana como rural.⁵

La jefa de Prestaciones Sociales, Margarita García Flores, en atención a las disposiciones de Adolfo López Mateos, señaló que una de sus metas era “la expansión de los servicios de las CA, en beneficio de mujeres de escasos recursos que no son derechohabientes”,⁶ por esa razón les solicitó un estudio a los primeros sociólogos egresados de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas de la UNAM, acerca de las causas socioeconómicas de la aceptación o rechazo de las actividades de las CA,⁷ y puso en marcha una serie de acciones:

En aquellas donde las aseguradas dejen lugares libres, las vacantes serán otorgadas a quienes las soliciten, aun cuando no estén afiliadas al Seguro.

Se crearán nuevas clases, como la de formación familiar, en la que se enseñará a las mujeres cuál debe ser el trato moral entre esposos, cómo tratar a los niños, qué libertades o qué educación dar a las señoritas, y cómo hacer más productiva la economía familiar.

Se instalarán centros de extensión de conocimientos, es decir, locales donde las socias más adelantadas enseñarán, a su vez, a otras mujeres, materias que ellas han aprendido.⁸

⁵ *El Nacional*, 23 enero de 1959, Archivo de prensa del IMSS.

⁶ *ABC*, 29 de diciembre de 1958, Archivo de prensa del IMSS.

⁷ *Excelsior*, 21 de diciembre de 1958, Archivo de prensa del IMSS.

⁸ *El Nacional*, 5 de febrero de 1959, Archivo de prensa del IMSS.

El Taller de Danza del IMSS y su práctica dancística

La unidad Santa Fe se inauguró el 15 de julio de 1957 en las Lomas de Santa Fe –suburbio del Distrito Federal–; fue la primera unidad habitacional y de servicios sociales construida por el IMSS, proyectada para alojar a 15,000 personas. Se construyó bajo un nuevo concepto de seguridad social orientada al bienestar familiar integral, es decir, la unidad contaba con servicios médicos y actividades de fomento a la cultura.⁹ Según la prensa, tuvo un costo de “más de sesenta millones de pesos [y] las rentas de dichas viviendas constituyen un 50 % menos que en edificaciones similares y oscilan entre 100 y 250 pesos mensuales [...]”.¹⁰

Dicha unidad recibió el nombre de “Ciudad de los Obreros” porque fue pensada para que los trabajadores del IMSS vivieran ahí, y porque las casas y los departamentos cuentan con todos los servicios dentro de la misma unidad: guarderías infantiles, mercados, almacenes, cocinas económicas, cafeterías, auditorio, clínica, y una CA que imparte clases de economía doméstica, actividades artísticas y culturales, y ofrece biblioteca, hemeroteca y bolsa de trabajo.

De 1957 a 1959, en la CA de la unidad Santa Fe se abrieron talleres de cocina, corte y confección, música, teatro, danza, etcétera, y el Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación, dirigido por Helena Jordán¹¹ y Sonia Castañeda¹² –esta última a cargo de la danza clásica específicamente–, organizó una serie de actividades artísticas y culturales.

La trascendencia de la unidad Santa Fe para la danza radica en que ahí se formó un grupo profesional denominado Taller de Danza, que fue el origen del Ballet de Cámara, además, los talleres de ballet para la población

⁹ Instituto Mexicano del Seguro Social, *50 años cumpliendo. IMSS: una historia compartida 1943-1993*. México, Casasola, 1993, pp. 52-73.

¹⁰ *La Nación*, 20 de julio de 1957, Archivo de prensa del IMSS.

¹¹ Helena Jordán, bailarina, maestra de danza, coreógrafa y difusora de la cultura. Cristina Mendoza, “Helena Jordán y el impulso creativo”, en *Una vida dedicada a la danza 1990, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 22. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1990, pp. 47-50.

¹² Sonia Castañeda, bailarina y docente de danza. Tulio de la Rosa, “Sonia Castañeda”, en *Una vida dedicada a la danza 1989, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989, pp. 17-22.

en general tuvieron buena recepción y el público realmente apreciaba los espectáculos de danza.

La maestra Yolanda Moreno comenta: “La institución no hacía distinciones, ¡todo era importante!, pero había mayor demanda de danza regional quizá porque aunque los maestros de danza clásica y de danza moderna eran excelentes, se requiere un mayor número de clases a la semana [para que los alumnos logren avances técnicos], y en el IMSS estos talleres [de danza clásica] se impartían dos veces a la semana”.¹³

Por otro lado, aunque en los tres géneros se aceptaban a todas las personas, sin importar talla ni edad, “quizá los estudiantes de danza moderna y de clásica se daban cuenta de que los ejercicios eran más complicados, y para lograrlos se requería mayor elasticidad y bajar de peso, aunque [dicha condición] no fuera un requerimiento que solicitara el maestro. Por tal motivo, de cien funciones de danza regional, había diez de danza moderna o de clásica”.¹⁴

Con respecto a las funciones de danza clásica y moderna que se exhibían en la unidad Santa Fe, la prensa de aquel momento declaraba:

Equipos competentes y abnegados llevan el arte del teatro y de la danza hacia esas Casas de las Aseguradas y a los Centros Sociales como el de Santa Fe, donde el pueblo auténtico, y no el sofisticado de los cocteles y de las *vernissages*, recibe por primera vez el contacto de un arte que fue concebido, realmente, para alimentar su espíritu. He visto con emoción en el Teatro del Seguro Social, en Santa Fe, a humildes trabajadores, de esos a quienes los fabricantes de churros calumnian diciendo que a ellos sólo la vulgaridad interesa, aplaudir con franco entusiasmo al conjunto de danza moderna de Helena Jordán, en programas dignos del público más refinado del mundo [...] Helena Jordán lleva semanalmente al público excelentes programas con música de Bach, Corelli, Vivaldi, Schumann, Barber, etcétera...¹⁵

¹³ Yolanda Moreno en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 4 de agosto de 2009, inédita.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ “El taller del arte con Helena Jordán, en el IMSS”, revista *Impacto*, 25 de diciembre de 1958, Archivo de prensa del IMSS.

A continuación cito algunos de los espectáculos, homenajes y funciones que el Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación –como hemos mencionado, a cargo de Helena Jordán y de Sonia Castañeda– organizó antes de que se inaugurara la unidad Santa Fe y una vez que inició actividades.

El 27 de marzo de 1957 se organizó una función de música, danza y coros en honor a Blas Galindo, con motivo del Premio Internacional de Música que recibió en Caracas, Venezuela. La función se llevó a cabo en el auditorio de las oficinas centrales del IMSS, ubicadas en Reforma 476, y participaron la Orquesta de Cámara Yoloapatli, los coros de los clubes de las CA y beneficiarios del IMSS. Ese día también se presentó *La boda*, obra del homenajeado, interpretada por el Ballet Nacional de México, y se aprovechó la oportunidad para anunciar una serie de conferencias que serían impartidas por maestros de danza del Seguro Social y del Ballet Nacional, dirigidas a los alumnos de danza regional, clásica y moderna de las CA.

El ciclo de conferencias inició el 1 de abril; ese día, el pintor Santos Balmori habló sobre el “Panorama de la danza mexicana”; la segunda estuvo a cargo del coreógrafo Guillermo Keys y el título de su ponencia fue “El ballet clásico”, los bailarines Tulio de la Rosa y Sonia Castañeda ilustraron el *pas de deux* de *Las sílfides* y la coda del *pas de deux* de *El cisne negro*; el tercer día, el bailarín y coreógrafo Jhon [sic] Fealy habló sobre “La danza en Oriente”; y la cuarta conferencia fue dictada por Guillermina Bravo con el tema “La danza moderna y la danza moderna mexicana”.¹⁶

En 1957 también se efectuaron veintisiete funciones con los grupos dancísticos más representativos del momento: Ballet Contemporáneo, de Rosa Reyna; Ballet Nacional, de Guillermina Bravo; Ballet Mexicano, de Guillermo Arriaga; Ballet Concierto, de Felipe Segura; y el Nuevo Teatro de Danza, de Xavier Francis, y en 1958 se organizó un homenaje a Silvestre Revueltas.

Una vez inaugurada la unidad Santa Fe, en el Centro Social y en otros espacios del IMSS se presentaron recitales de danza clásica y moderna en los que participaron, entre otros bailarines, Tulio de la Rosa y Sonia Castañeda, en obras como *Don Quijote*, *El cascanueces* y *La bella durmiente*. Del espacio donde bailaron, Tulio de la Rosa recuerda:

¹⁶ Tulio de la Rosa, *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*. México, Conaculta/INBA/Cenidi Danza José Limón, 2000, pp. 20-21.

En realidad, se trataba de un gimnasio muy largo con butacas en uno de sus extremos. El personal del lugar, asesorado por algún técnico de teatro, lo dividió, vistió y aforó, dejando a la vista un pequeño escenario de aproximadamente 10 por 12 metros, sin desahogos laterales, en el que apenas si se podía transitar. El espacio detrás del fondo o ciclorama –que escondía el resto del gimnasio– se utilizaba como desahogo para las escenografías y utilería, y en él se acondicionaron los camerinos.¹⁷

A partir de esta experiencia, Helena Jordán, además de cumplir con su responsabilidad como jefa del Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación, formó el Taller de Danza del IMSS; los miembros fundadores fueron ella misma, Farnesio de Bernal, Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa; también participaron Nellie Happee, Esperanza Gómez, Raquel Gutiérrez, Luis Fandiño y Manuel Hiram; como pianista acompañante y asesor musical Francisco Escobedo; y como pintor, consejero, crítico y lector de textos Santos Balmori.

El primer programa del Taller de Danza tuvo lugar en 1957 y se integró con *Un cuento*, *Deportista* y *Dúo* (o *Vals canalla* o *Vals gigoló*), las tres obras de Farnesio de Bernal; *Trío de amor*, de Tulio de la Rosa; y *Romeo y Julieta* en versión de Helena Jordán. Para difundir el programa, en la prensa se leyó:

En los festivales artísticos en la Unidad de Servicios Sociales y Habitacionales número 1 –en la Plaza de los Héroes de Santa Fe– mañana se presenta *Zapata*, *Cuadro de estampas mexicanas* y *Un recital de danza moderna*. En estas promociones se presenta cine club, danza regional, clásica y moderna; teatro, grupos corales, conciertos sinfónicos de cámara y solistas; festivales infantiles, actos sociales de la población asegurada.¹⁸

Durante los días 15, 16, 19 y 21 de enero de 1958, el Taller de Danza realizó una gira a Sinaloa, donde se presentó en el Centro Social de Los Mochis, sitio en el que también se organizaron Jornadas Culturales y una función de danza en el Teatro de la Escuela Federal Tipo en Culiacán.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *El Popular*, 26 de octubre de 1957, citado en Tulio de la Rosa, *op. cit.*, p. 34.

El 9 y el 14 de febrero el Taller bailó en la unidad Santa Fe, y en marzo viajó a Villahermosa, Tabasco.

Además de las obras coreográficas anteriores, el Taller de Danza incrementó su repertorio. Nellie Happee trabajó la *Danza de Puck*, de Guillermina Peñalosa, con música de Claude Debussy, y la variación del Hada de azúcar del segundo acto de *El cascanueces*. Tulio de la Rosa preparó el *pas de trois* del primer acto de *El lago de los cisnes* en la versión de Mary Skeaping, y *Las sílfides* en una “suite para tres bailarines”.

Varias de estas obras se mostraron al público el 14 de junio en el Auditorio del IMSS y obtuvieron excelentes comentarios de la crítica.

Durante el segundo semestre de 1958 se incrementaron las actividades artísticas en la unidad Santa Fe. El 24 de agosto se realizó un recital de danza moderna con Valentina Castro y Federico Castro, del Ballet Nacional de México; el 21 de septiembre, un homenaje a Pablo Moncayo con el Ballet Nacional de México y el Ballet Contemporáneo; el 5 de octubre, un homenaje a Silvestre Revueltas con el Ballet Nacional de México; el 26 de octubre, el Taller de Danza del IMSS llevó a escena dos obras: *Introducción*, de Farnesio de Bernal, y *Sonetos*, de Helena Jordán.

Los días 3, 5 y 6 de diciembre, el Taller de Danza se presentó en el Aula Magna de la Universidad de Nuevo León.

En referencia al trabajo que el Taller de Danza desarrolló en el IMSS, se manifestaba:

Calladamente el Seguro Social continuó propiciando la enseñanza de la técnica de danza moderna, clásica y regional entre sus afiliados, y gracias al empeño puesto por la bailarina Helena Jordán se realizaron diversos conciertos de danza en el Teatro de la Unidad de Santa Fe durante el transcurso del año, los cuales estuvieron a cargo de los tres grupos del Ballet Oficial del INBA, así como del Taller de Danza del propio Instituto del Seguro Social. La labor de difusión popular nunca ha dejado de ser una de las preocupaciones fundamentales de los grupos profesionales de danza en México. Es así que todos los hasta ahora citados, incluyendo además al Ballet Concierto de México —el único grupo que

mantiene en nuestro país el cultivo serio de la danza clásica– realizaron varias giras por el interior de la República.¹⁹

El Taller de Danza del IMSS se presentó por última vez el 5 de julio de 1959 en el Auditorio Nacional; al inicio del nuevo sexenio, el cambio de autoridades lo afectó y lo obligó a separarse de la institución.

El hecho de que el Taller de Danza dejara de formar parte del Seguro Social fue una pérdida, ya que realmente cumplía con la encomienda de llevar el arte al pueblo. El Seguro Social estaba realizando muy bien su labor y lo hacía a través de Helena Jordán, quien comprendía perfectamente que “la misión del IMSS no sólo se circunscribía a curar o a prevenir enfermedades”, sino que se trataba de “rodear al hombre de condiciones que favorezcan su salud física y su salud mental, el Seguro creó [...] las CA, donde se enseña a las trabajadoras y a sus familiares a cultivar el espíritu y a desarrollar sus facultades”.²⁰

Cuando el Taller de Danza concluyó su labor, en la revista *Impacto* se señaló lo siguiente: “El Taller de Danza, como su nombre lo indica, es un taller donde se trabaja, con la humildad de los artesanos y con la ambición espiritual de los más grandes artistas, para llevar de veras el arte a quien todo lo merece: el pueblo...”.²¹

A modo de cierre

A pesar de que el Taller de Danza del IMSS sólo actuó durante dos años, sus actividades impactaron directamente la escena de la danza en México debido a que hicieron posible que la danza llegara a otros sectores de la población, fomentaron la enseñanza-aprendizaje de la danza clásica, crearon repertorio que posteriormente fue utilizado por otras compañías, difundieron y

¹⁹ Raúl Flores Guerrero, “La danza en México en 1958”, en *La danza moderna mexicana 1953-1959*. México, Cenidi Danza José Limón, 1990, pp. 265-271.

²⁰ Revista *Impacto*, “El taller del arte con Helena Jordán, en el IMSS”, 25 de diciembre de 1958, Archivo de prensa del IMSS.

²¹ *Idem*.

promovieron la danza clásica entre quienes no habían tenido contacto directo con esta área artística, y dieron origen al Ballet de Cámara.

Es importante señalar que el éxito del Taller de Danza, y sobre todo de las actividades que se organizaron en la unidad Santa Fe del IMSS de 1957 a 1959, se debió a que el Seguro Social eligió al personal idóneo, ya que tanto Helena Jordán como Sonia Castañeda eran bailarinas profesionales que conocían la disciplina dancística, las necesidades del campo dancístico mexicano, así como la misión del Seguro Social, y se rodearon de otros especialistas que trabajaron con entrega y compromiso.

Con respecto al Ballet de Cámara cabe decir que rápidamente se constituyó en un grupo de jóvenes bailarines mexicanos con talento, quienes dieron resultados satisfactorios desde sus primeras funciones, tanto en los espacios del IMSS como en otros foros. La línea de trabajo de la nueva agrupación fue la danza clásica, con “acento sobre los ballets nuevos y las tendencias modernas en el ballet clásico”.²² El público y la crítica “reconocían el elevado profesionalismo de los integrantes”.²³

El Ballet de Cámara es fundamental porque fue uno de los primeros grupos que contribuyó a que la danza clásica recuperara un lugar hegemónico en la escena mexicana; a partir de él se empezó a gestar de nuevo el interés por este género y, en consecuencia, el apoyo de las autoridades viró hacia el ballet, después de que durante muchos años sólo se había enfocado a la danza moderna mexicana.

²² “Prometedora temporada de ballet”, *El Universal*, 14 de agosto de 1960, citado en Margarita Tortajada, *Danza y poder*, op. cit., p. 451.

²³ *Excélsior*, 21 de agosto de 1960, citado en *idem*.

Capítulo 3

Surgimiento y proyección artística del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS (ca. 1960-1964)

Quien no baila no conoce los senderos de la vida.

E. L. Backman

(*Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, Westport, Connecticut, Greenwood Press Publisher, 1952.)

En este capítulo centré la atención en el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS (CFM) como el gran nexo o vínculo que articuló la historia de un grupo, del cual deviene un sujeto colectivo, y me aboqué a dar cuenta del entramado social y cultural que hizo posible su surgimiento y el campo de tensiones en medio de las cuales se despliega.

Lo primero que señalo es que dicho conjunto no surgió en abstracto; su existencia habla de la comunidad de bailarines de aquel momento, procedentes de la Escuela Normal de Maestros, de la Escuela Nacional de Educación Física, de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y del IMSS; de las políticas culturales y artísticas de esa coyuntura histórica; y de un México que se modernizaba y en el que existía una demanda cada vez mayor de estudios universitarios.

Con base en lo anterior dividí el capítulo en cuatro apartados: el México de los años sesenta, expansión del IMSS, el proceso histórico dancístico previo al surgimiento del CFM, y la proyección artística del CFM.

El México de los años sesenta

De 1958 a 1964 el presidente de la República Mexicana fue Adolfo López Mateos, quien se enfrentó a una agitación sindical causada, entre otros factores, por las repercusiones de la revolución cubana en México. La respuesta se tradujo en una serie de actos de represión: del movimiento normalista (1958-1968), del movimiento ferrocarrilero (1959), encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros (1960), asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo y su familia (1962), un intento frustrado de oposición: el Movimiento de Liberación Nacional, y manifestaciones a favor de la revolución cubana o en contra de la guerra de Vietnam que fueron disueltas con granaderos.¹

Para neutralizar las presiones se tomó la decisión de aplicar el reparto de utilidades de las empresas a los trabajadores, lo que impulsó a algunos empresarios a disminuir el ritmo de inversión y a retirar sus capitales del país. Entonces el Estado aumentó sus inversiones sin incrementar los impuestos, y para ello solicitó préstamos en el extranjero, situación que a fines de 1964 provocó que el sector público obtuviera préstamos del exterior por un valor de 3,139 millones de dólares, cantidad sin precedentes hasta ese momento; y mientras la deuda externa crecía, se acentuó la política de mexicanización en ciertas áreas de la economía.

En 1960, la nacionalización de la industria eléctrica permitió restaurar la unidad nacional que se había deteriorado a causa de la polarización en dos bloques: a favor o en contra de Cuba y de Fidel Castro; México no rompió lazos con Cuba y se mantuvo firme ante las presiones de Estados Unidos.

En política exterior, el presidente López Mateos visitó un gran número de países y México fue anfitrión de varios mandatarios extranjeros, incluido John F. Kennedy en 1962. En el apogeo de dicha política y del llamado “milagro mexicano”, México obtuvo la sede de los Juegos Olímpicos de 1968 y de la Copa Mundial de Fútbol de 1970.

¹ Carlos Monsiváis, “XI. La cultura de los años recientes”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2000, p. 1040.

En el terreno de la cultura, el movimiento intelectual estaba arraigado al gobierno, por lo tanto, “la cultura se construye en la estabilidad”² y la cultura oficial se identificó con la cultura occidental.

Al final de la década de los cincuenta y principios de la siguiente se aplicaron algunas técnicas de publicidad moderna a los procesos culturales; una de ellas fue el escándalo que suscitó la frase “Dios no existe” en el mural de Diego Rivera en el Hotel del Prado; y otra, la Virgen de Guadalupe en la gabardina de Mario Moreno *Cantinflas* en el mural que Rivera creó para el Teatro de los Insurgentes.

El muralismo perdió terreno y se valoró el trabajo de Gunther Gerszo y Leonora Carrington. Otros artistas reconocidos, ajenos a la escuela mexicana de pintura, fueron Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano, Pedro Coronel y Alfonso Michel. La mirada se dirigió hacia Nueva York, París y Londres, y se generó un fervor por lo experimental, la geometría, y el arte abstracto, cinético, conceptual y pop.

Al final de la década de los cincuenta se consolida la televisión y es evidente un anhelo de “modernidad”. Modernidad “no política sino social, cultural y sexual”.³ Aparecieron los *happenings*, conferencias-*show*, entrevistas de intelectuales en televisión, promoción de las vanguardias extranjeras y nacionales, la Zona Rosa se transformó en un símbolo, y para muchos, el colonialismo cobró un sentido de avance y de progreso. Carlos Monsiváis afirmaba que en los años sesenta:

la cultura constituye una de las dos técnicas fundamentales para alcanzar y gozar la modernidad (la otra es el mito de la vitalidad y la eterna juventud, el ánimo de vivir el instante a ritmo de rock, los Beatles o los Rolling Stones como ideología). Con la opulencia de los *mass-media*, las credulidades del consumo se extienden e imperan, los orgullos nacionales padecen metamorfosis y, no pocas veces, se derrumban en plena patética confesión de anacronismo.⁴

Se reconoció la importancia del mundo prehispánico y se creó el edificio que aún hoy alberga al Museo Nacional de Antropología (1962-1963); la

² *Ibid.*, p. 1035.

³ *Ibid.*, p. 1038.

⁴ *Idem.*

UNAM abrió espacios culturales, como la Casa del Lago y la *Revista de la Universidad*. Se fundaron otras editoriales, entre ellas Era (1960), Joaquín Mortiz (1962) y Siglo XXI (1966).

En el ámbito de la danza tuvieron lugar cambios significativos; en febrero de 1959, Ana Mérida se convirtió en la nueva jefa de Danza del INBA, y en conjunto con Celestino Gorostiza (director del INBA de 1958 a 1964) propuso reorganizar el Ballet de Bellas Artes, difundir la danza por todo el país, crear festivales nacionales de danza regional, y organizar el Primer Festival Internacional de Ballet.

En la ADM, en 1961 se nombró como directora a Josefina Lavalle y como subdirectora a Guillermina Peñalosa, y se instrumentaron tres carreras: bailarín de danza clásica, de danza moderna y de danza regional, con cuatro años de tronco común y una duración total de nueve años. El objetivo era “la formación integral del bailarín mexicano, del maestro y del coreógrafo”.⁵

El INBA, con la intención de organizar el Ballet de Bellas Artes en el área de danza moderna, abrió una convocatoria para seleccionar entre las diferentes compañías existentes a los bailarines que lo integrarían; entre los seleccionados estuvieron Roseyra Marenko, Guillermo Arriaga y Raúl Flores Canelo, que en aquel momento eran orientadores de actividades artísticas del IMSS.

En el área de danza folclórica, el Ballet de Bellas Artes estaba dirigido por Marcelo Torreblanca; en junio de 1959 la agrupación adoptó el nombre de Compañía Oficial de Danzas Folklóricas Mexicanas.

Los ballets de danza moderna que existían eran Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo; Nuevo Teatro de Danza, encabezado por Xavier Francis y Bodil Genkel; y Ballet Waldeen, que contó con la participación de algunos maestros del IMSS, como Mónica de Neymet y Lucero Binnqüist, quienes fueron bailarinas del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS.

En 1960 surgió el Ballet de Cámara, ballet neoclásico independiente, cuyos primeros integrantes fueron Carlos López Magallón, Clara Carranco, Madó Noetzel y Margarita Contreras, quienes habían participado en

⁵ Josefina Lavalle, “Guillermina Peñalosa”, en *Una vida dedicada a la danza 1989, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989, p. 64.

el Taller de Danza del IMSS. A la cabeza del grupo se encontraban Nellie Happee y Tulio de la Rosa.⁶

A principios de la década de los sesenta la danza moderna se encontraba en crisis, a tal punto que Celestino Gorostiza afirmó: “La danza moderna no existe en México. Moderno es el que va al día, y nuestros bailarines se han quedado estancados veinte años atrás, cuando nació el movimiento estético”;⁷ a pesar de ello, en 1961 hubo una temporada de danza moderna en el PBA en la que participaron José Limón y Anna Sokolow como parte de la compañía oficial, así como el Ballet de Cámara y Ballet Nacional de México.

Aparte de las tres compañías antes señaladas, estaban en activo Ballet Concierto de México, dirigido por Felipe Segura, y Ballet Popular, encabezado por Guillermo Arriaga.

En 1962, los bailarines del Ballet de Bellas Artes –del área de danza moderna– fueron despedidos, no sólo por los resultados obtenidos en las últimas funciones que ofrecieron, sino por la serie de problemas que les habían causado a las autoridades por su rebeldía y luchas internas; además era evidente que José Gorostiza les daba mayor apoyo a la danza clásica y a la folclórica dentro del instituto.

La preocupación principal no era tanto que la compañía de danza moderna de Bellas Artes desapareciera, sino que ello implicaba cortar el apoyo a la danza moderna mexicana en general. Lin Durán habla acerca de los cambios por los que atravesaba la danza moderna en ese instante:

Creo que esa época terminó por saturación de elementos folclorizantes y porque ya se gestaba la danza contemporánea, que significó no sólo la profundización de los contenidos, sino la búsqueda de un lenguaje corporal que respondiera a esa necesidad de transmitir ideas más cercanas a los conflictos cotidianos de los grupos urbanos y del humano en sus relaciones sustanciales. El indito haciendo *attitudes* o *developpé* quedó como una estilización al modo de las películas del *Indio* Fernández, que ya no tienen nada que ver con las necesidades sociales y

⁶ *Ibid.*, p. 442.

⁷ Agustín Salmón Jr., “20 años de estancamiento tienen los bailarines mexicanos”, *Últimas Noticias*, 2ª. edición, 2 de febrero de 1960, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, p. 453.

culturales de las nuevas generaciones. Sólo Guillermina Bravo mantuvo el paso de la inevitable renovación.⁸

Al desaparecer el Ballet de Bellas Artes, el INBA apoyó a una nueva compañía de danza clásica a la que denominó Ballet Clásico de México, la cual se formó con los bailarines de Ballet Concierto de México y del Ballet de Cámara.

Al Ballet Clásico de México el Estado le dio todo su aval, ya que con él se buscaba dar otra imagen hacia el exterior que correspondiera con la tendencia mundial de la danza, en donde la técnica y la espectacularidad fueran lo más importante. Asimismo se pretendía que la compañía fuera rentable y garantizara éxitos en taquilla, situación que la danza moderna estaba muy lejos de alcanzar debido a sus características.

En 1963, Nellie y Gloria Campobello fueron objeto de un homenaje organizado por Celestino Gorostiza en el Palacio de Bellas Artes por su labor de varias décadas en pro de la danza clásica.

A pesar de las dificultades que enfrentaban los grupos independientes de danza moderna hubo algunos que resistieron y continuaron con su trabajo; dichas agrupaciones fueron Ballet Nacional de México; Nuevo Teatro de Danza, que resurgió; y Ballet México Contemporáneo, dirigido por Rosa Reyna, grupo que se integró con algunos de los bailarines del Ballet de Bellas Artes cuando éste desapareció.

Expansión del IMSS

De 1958 a 1964 el director general del IMSS fue Benito Coquet Lagunes, a quien se le recuerda por haber realizado una obra material y humana de grandes dimensiones que se concretó en la infraestructura básica –vigente hasta la fecha–, criticada en su momento “por los lujosos mármoles que

⁸ César Delgado, “Entrevista a Lin Durán. Podrían la calle y la televisión dar a la danza un público masivo”, sin fecha, expediente de Lin Durán, p. 3, Cenidi Danza, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, p. 517.

utilizó pero que él defendió por razón de su duración y por su efecto sobre la calidad de las prestaciones”.⁹

En 1960, el nombre de las CA cambió por el de Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar (CSS), y la premisa principal fue que “la familia es la institución social por excelencia, formadora del individuo, en relación con sus responsabilidades sociales”.¹⁰ Es decir, el apoyo a las mujeres continuó, pero el foco de atención se movió hacia la familia, a la que se considera el eje de la formación del individuo y la médula que posibilita la ayuda mutua y la cooperación, factores fundamentales para lograr que cada uno de los miembros de la familia alcance el bienestar individual.

En consecuencia, el IMSS organizó programas de educación y formación para el hogar a fin de ayudar a las familias a distribuir mejor su presupuesto, a tener mayor conciencia de las prácticas que ayudaban a conservar la salud física y mental de todos los miembros del hogar, a organizar y desempeñar mejor todas las actividades domésticas, a utilizar positivamente el tiempo libre, a incrementar su capacidad creadora dentro del trabajo doméstico, a obtener mayor conciencia colectiva para alcanzar un bienestar social que repercutiera en la comunidad y en la promoción de la solidaridad social.

Los principales programas fueron:

Cuidados de la salud. Enfocado a la prevención de enfermedades, higiene personal y colectiva, higiene materno-infantil y saneamiento ambiental.

Actividades familiares del hogar. El propósito era mejorar los servicios en el hogar, tales como espacios, nutrición, vestido y protección del salario.

Actividades de iniciación cultural. Estaban dirigidas a alfabetizar, regularizar los estudios de primaria, y orientar sobre aspectos familiares y conocimiento de la ley.¹¹

⁹ Ricardo García Sainz, “El IMSS: orígenes y decadencia”, Instituto de Estudios de la Revolución Democrática <http://ierd.prd.org.mx/coy115-16/rgs1.ht>. [Consulta: 22 de marzo de 2010.] Nota: La página web fue retirada tiempo después de la fecha de consulta.

¹⁰ Instituto Mexicano del Seguro Social, *40 años de historia...*, op. cit., p. 160.

¹¹ *Ibid.*, pp. 160-163.

Entre las obras más importantes de la década de los sesenta sobresalen: la Unidad Habitacional Independencia, que se localiza en San Jerónimo Lídice, la cual fue inaugurada por Adolfo López Mateos el 20 de septiembre de 1960 para conmemorar el CL aniversario de la Independencia y los cincuenta años de la Revolución Mexicana;¹² la Unidad de Seguridad Social y Bienestar Familiar Tepeyac, que se abrió al público el 28 de marzo de 1960;¹³ la puesta en marcha de la CA núm. 9; el inicio de actividades del Centro Médico de la ciudad de México, que originalmente era una dependencia de la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública, pero gracias a un acuerdo que López Mateos firmó el 30 de enero de 1961, dicho inmueble pasó a formar parte del patrimonio del Seguro Social. Y por último, el Conjunto Legaria¹⁴ y el Xola,¹⁵ que se inauguraron en 1960.



Los moros, Unidad Independencia.
Foto: Acervo de Daniel García Blanco.

¹² Instituto Mexicano del Seguro Social, *La seguridad social en México, Distrito Federal y Zona del Valle de México*. México, IMSS, 1964.

¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴ IMSS, *La seguridad social en México...*, *op. cit.*

¹⁵ 13 de marzo de 1960.

En 1962 abrieron sus puertas el Conjunto Atzacapotzalco¹⁶ y el Hidalgo.¹⁷ Al año siguiente, la unidad Cuauhtémoc¹⁸ y el Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social (CIESS). En 1964 se pusieron en funcionamiento los servicios al público del Centro Vacacional Oaxtepec, cuarenta y dos teatros, y el Deportivo Morelos que, junto con la unidad Cuauhtémoc, entrenó a campeones olímpicos.

Entre 1956 y 1960 la actividad dancística en el Seguro Social se fortaleció y los talleres se llenaron de niños, jóvenes y adultos entusiastas que disfrutaban de esta práctica, además se organizaron funciones en espacios del propio Instituto y alternativos en las que participaron grupos profesionales y *amateurs*, estos últimos surgidos del IMSS; asimismo, se crearon espectáculos masivos y se impartieron pláticas acerca de temas dancísticos, todo ello a fin de acercar a la población al arte y a la cultura, y transmitir mensajes para prevenir enfermedades y fomentar hábitos de higiene y de salud. En consecuencia, la actividad dancística comenzó a madurar y a dar frutos: uno de ellos fue la creación del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS (CFM).

Una mirada a la ruta histórica previa al surgimiento del CFM

Durante el régimen del presidente Álvaro Obregón (1920-1924), una de las estrategias que impulsó el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, fue resaltar símbolos patrios y acontecimientos como la Independencia y la Revolución Mexicana, con el propósito de socializar la educación, establecer vínculos nacionales, e incorporar a las clases populares y a los indígenas a la nación por medio del sistema escolar. Es importante señalar que se entiende por nación a “un grupo humano designado por un gentilicio y que comparte un territorio histórico, recuerdos históricos y mitos colectivos, una cultura de masas pública, una economía unificada, y deberes y derechos legales iguales para todos sus miembros”.¹⁹

¹⁶ IMSS, *La seguridad social en México...*, op. cit.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Instituto Mexicano del Seguro Social, *50 años cumpliendo...*, op. cit., pp. 74-90.

¹⁹ Anthony Smith, *La identidad nacional*. Madrid, Trama Editorial, 1997 (Ecúmene), p. 36.

Dicha política se plasmó en las manifestaciones artísticas y culturales; un ejemplo fueron las Fiestas del Centenario de 1921 por la consumación de la Independencia, y la forma de fomentar en los niños el gusto por las danzas, cantos y declamaciones que aludían a la patria.²⁰

También se promovió el rescate de la música, la indumentaria y las danzas de los diferentes pueblos de México a través de las Misiones Culturales (1923). Los misioneros se encargaron de registrar la música y la danza para darlas a conocer en todo el país.²¹

El Estadio Nacional se inauguró el 5 de mayo de 1924 y ahí se organizó una serie de celebraciones a través de las cuales se impulsó el nacionalismo escénico en las actividades artísticas y deportivas programadas. Otro espectáculo que favoreció la creación de escenas que promovían el uso de “elementos tradicionales rurales como populares urbanos” fue el *Teatro del murciélago*, de Luis Quintanilla,²² el cual se basaba en un modelo de espectáculo ruso.

En la danza teatral de los años veinte predominaban también elementos mexicanistas que se retomaron con el propósito de resaltar el colorido y lo típico de cada región, como los sombreros galoneados, el traje de tehuana, los xicalpestles, los rebozos, etcétera, a fin de que el espectador se identificara con lo mexicano y lo nacional.

La primera escuela pública de danza en México —que llevó el nombre de Escuela de Plástica Dinámica— abrió sus puertas en 1931 e introdujo durante los primeros cuatro años de la carrera los bailes regionales para la formación de los bailarines y los profesores de danza.²³ En 1932 esa institución fue sustituida por la Escuela de Danza de la SEP, que entre sus lineamientos estableció: “el último año de la carrera se dedicaría al aprendizaje de la coreografía, a reconstruir o recrear los bailes mexicanos utilizando el material proporcionado por las Misiones Culturales, y para el trabajo coreográfico se necesitaría la colaboración de pintores, escenógrafos, músicos y literatos”.²⁴

²⁰ Pablo Parga, *Cuerpo vestido de nación*. México, Conaculta/Fonca, 2004, p. 20.

²¹ M. Tortajada, *op. cit.*, pp. 40-41.

²² *Idem*.

²³ Roxana Ramos, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*. México, INBA/Cenidi Danza José Limón, 2009, p. 92.

²⁴ Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza. Estudio introductorio y selección de textos*. México, INBA/Cenidiap, 1990, pp. 277-278.

Como es posible observar, los bailes mexicanos fueron uno de los fundamentos de la formación.

Todo lo anterior coadyuvó a que en 1952 surgiera el Ballet de México, que en 1959 se transformó en Ballet Folklórico de México, dirigido por Amalia Hernández desde su creación. El día de hoy se considera que dicho ballet fue el primero en escenificar las danzas folclóricas mexicanas, además se presentó en televisión, atrajo la atención de los turistas y utilizó el término “ballet folclórico”.

En 1955 el Departamento de Danza del INBA se reestructuró y ello trajo como consecuencia que en ese año la ADM se convirtiera en la segunda escuela pública de danza en México²⁵ y abriera la carrera de bailarín de danza regional.²⁶ En 1956, la Dirección General del INBA, como contrapeso al trabajo espectacular que realizaba el Ballet Folklórico de México, impulsó la creación de la Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales, grupo oficial de danza folclórica, dirigido por Marcelo Torreblanca,²⁷ cuyo trabajo consistió en rescatar y difundir las danzas y los bailes tradicionales para presentarlos en diferentes foros del país y en actos oficiales.

Derivado de lo anterior, en 1960 surgió el CFM, que buscó ser el equilibrio entre el trabajo que hacían el Ballet Folklórico de México, de Amalia Hernández, y la Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales, de Marcelo Torreblanca; tal responsabilidad recayó en el IMSS porque en ese momento contaba con el apoyo económico y político del gobierno, y porque los resultados obtenidos por los talleres de danza regional en las CA respaldaban la decisión.

²⁵ Josefina Lavalle y Alejandra Ferreiro, “50 años de la Academia de la Danza Mexicana”, separata de danza de *Educación Artística*, año 5, núm. 17, abril-junio de 1997, p. 4.

²⁶ Alejandra Ferreiro, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. México, Conaculta/INBA/Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, 2005, p. 151.

²⁷ Marcelo Torreblanca nació el 14 de mayo de 1907 en la ciudad de México; fue músico, profesor de danza y director de varias compañías dancísticas. Estudió educación física, se desempeñó como maestro de la ADM, del IPN, del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, de la Escuela Nacional de Danza Folklórica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA; además fue investigador de la Casa de Cultura del Estado de México y coordinador Nacional de Danza del IMSS. Noemí Marín, “Marcelo Torreblanca”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núms. 4, 5, 6 y 7. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1985.

Por lo tanto, con los talleres de danza regional y con la creación del CFM el IMSS se unió al proceso de academización, espectacularización y exhibición que se experimentaba desde décadas atrás con la finalidad de fomentar entre los mexicanos un sentimiento de identidad nacional, el cual se manifiesta en nosotros, los ciudadanos, “bajo la forma de símbolos, representaciones y mitos, es decir, de modo espiritual”.²⁸

Proyección artística del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS

Entre 1958 y 1964 el IMSS construyó aproximadamente setenta espacios teatrales en todo el país, tales como el Xola, Hidalgo, Tepeyac, Independencia y Legaria, ubicados en la capital, donde se exhibieron obras clásicas del teatro griego y del español, al igual que de dramaturgos mexicanos como Hugo Argüelles, Luis G. Basurto, Emilio Carballido, Rodolfo Usigli y Vicente Leñero; estos recintos estuvieron bajo la dirección de Héctor Azar, Juan Ibáñez, Salvador Novo y Julio Prieto, entre otros; y contó con las actuaciones de Rafael Banquells, María Douglas, Ofelia Guilmáin, Ignacio López Tarso y Mercedes Pascual.

Para organizar la difusión y las puestas en escena se creó el Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS, que estuvo integrado por Rafael Lebrija (presidente), José Gorostiza (vicepresidente), Francisco J. Macín (secretario), y Jorge González Durán y Margarita García Flores de Marín (vocales). El gerente y escenógrafo fue Julio Prieto.

La organización de la actividad dancística continuó en manos de Esperanza Pomar en 1960, pero reforzada con el apoyo de los maestros Javier del Castillo y Miguel Vélez, quienes pertenecían al Departamento de Prestaciones Sociales. Al respecto, el maestro Múzquiz comenta:

La maestra Esperanza Pomar fue la iniciadora del trabajo dancístico en las CA. Cuando el Departamento de Prensa y Difusión cambió a Prestaciones Sociales [...] la primera jefa de Prestaciones Sociales fue Margarita García Flores y dispuso que la Coordinación de Danza estuviera a cargo de Javier del Castillo

²⁸ Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II. México, Conaculta/ Instituto Coahuilense de Cultura, 2005, p. 85.

auxiliado por el maestro Vélez, quien a su vez ayudaba a Esperanza Pomar. Era como un triunvirato.²⁹

Entre 1960 y 1964 el IMSS organizó con sus maestros y alumnos de los CSS conferencias, celebraciones y funciones de danza; dichas actividades impulsaron a Benito Coquet, director de la institución, a crear en 1960 el CFM, que surgió como parte del programa del Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS.

En Loma Bermeja, Taxco, se reunieron varios grupos de danza de los CSS, y al ver su calidad, Benito Coquet le pidió a Miguel Vélez³⁰ que formara un grupo de danza folclórica. Según el maestro Vélez, Coquet le indicó: “Quiero un conjunto folclórico, un ballet, pero que no sea el de Amalia Hernández, sino que tenga características propias, que tenga un trabajo de investigación profunda”.³¹

El maestro Miguel Vélez aceptó el reto, y para integrar al CFM eligió a los mejores bailarines de los CSS (véase Tabla 1). Acerca de aquel momento Miguel Vélez recuerda: “No era un trabajo espectacular, era un trabajo que estaba dentro de la conservación de las tradiciones. Un primer intento de trasladar la cultura popular al escenario. En poco tiempo se consolidó como uno de los grupos más representativos de México, con una buena crítica de la prensa”.³²

El CFM quedó compuesto por una orquesta, un coro y bailarines. A cargo de la orquesta estuvo Blas Galindo, músico y compositor, quien hizo una selección entre los jóvenes que asistían al Conservatorio Nacional de Música.

²⁹ Rodolfo Múzquiz en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 15 de mayo de 2009, inédita.

³⁰ Miguel Vélez Arceo (Tuxtepec, Oax., 29 de septiembre de 1928-Xalapa, Ver., 20 de junio de 2010). Estudió en la Escuela Nacional de Maestros y en la ADM. Fue uno de los maestros fundadores del IMSS y director del CFM de 1960 a 1963. En 1971 creó el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana. Fue asesor, profesor de danza y coreógrafo en diferentes instituciones públicas y privadas. Creó el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, con el que realizó giras nacionales e internacionales. César Delgado, “Miguel Vélez Arceo”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 32. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1996.

³¹ Miguel Vélez en entrevista realizada por Roxana Ramos, Xalapa, Ver., 26 de noviembre de 2008, inédita.

³² Miguel Vélez, en entrevista citada.

El propósito era “crear una orquesta con instrumentos típicos mexicanos para dar a nuestra música el verdadero sabor de la provincia y del pueblo mexicanos”.³³ (Véase Tabla 2.)

El coro lo dirigió Alberto Alva y se “formó por un grupo de 30 muchachas exclusivamente que asistían al CSS número 7 [y después por] elementos de varios Centros del D. F.”.³⁴ (Véase Tabla 3.)

De 1960 a 1963 la parte coreográfica estuvo dirigida por Miguel Vélez, y durante 1964 por Guillermo Arriaga.³⁵

Los primeros bailarines del CFM fueron hijos de obreros,³⁶ después el maestro Vélez incorporó a alumnos de la Escuela Normal, de la ADM, de la compañía del maestro Torreblanca y de la Escuela de Educación Física. Leopoldo Palencia señala: “Había personas que no eran maestros ni de primaria ni de danza, llegaban ahí a aprender, así como yo. Yo traía nociones, pero ahí aprendí”.³⁷

La diferencia entre el CFM y el trabajo de Amalia Hernández, según Miguel Vélez, fue que ella:

³³ Instituto Mexicano del Seguro Social, *Teatro 1960-1963. Patronato para la operación de los Teatros del IMSS*. México, IMSS, 1964, p. 24.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Guillermo Arriaga (ciudad de México, 4 de julio de 1926-3 de enero de 2014). Bailarín y coreógrafo mexicano. Entre las obras dancísticas que interpretó se cuentan *La balada del venado y la luna*, *Sensemayá*, *La madrugada del panadero*, *Titeresca*, *La balada de los quetzales*, *El Chueco*. También figuró en sus propias coreografías, como *El charro y la muerte*, *El sueño y la presencia*, *Zapata*, *Cuauhtémoc*, etcétera. Fue coreógrafo de la recepción del fuego olímpico en Teotihuacán en 1968. Colaboró con los mejores coreógrafos y bailarines del momento, entre ellos Waldeen, Ana Mérida, Amalia Hernández y Guillermina Bravo. Fundó el Ballet Popular de México. Trabajó en las compañías discográficas Musart y Peerless, así como en Fonapas; instituyó el Premio Nacional de Danza UAM. Fue director de Danza del INBA, director de la Compañía Nacional de Danza, y en 1999 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el rubro de Bellas Artes. Patricia Aulestia, “Guillermo Arriaga”, en *Una vida dedicada a la danza*, *Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 22. México, Cenidi Danza José Limón/Conaculta/INBA, 1990. César Delgado (coordinador), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, Conaculta, 2009.

³⁶ Miguel Vélez, en entrevista citada.

³⁷ Leopoldo Palencia en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de abril de 2009, inédita.

se toma la libertad de crear y recrear el espectáculo de México. Ella es la creadora del Ballet Folklórico de México, ella le da a la expresión dancística la forma balletística, ella crea sus argumentos en los dioses, en la revolución, en los tarascos, etcétera. Ella lanza una propuesta que es muy bien aceptada y es imitada por muchos jóvenes que no tienen otra preparación. De hecho todavía en muchas partes de México se sigue imitando el diseño de Amalia Hernández.³⁸

En cambio, el trabajo de Miguel Vélez Arceo con el CFM fue más conservador; al respecto él subrayaba:

Sólo me atrevo a diseñar una coreografía, trabajo a base de diagonales, sin meterme al gran espectáculo, respeto vestuario, indumentaria, música hipotéticamente, porque la música en el Seguro Social se interpreta a través de una Orquesta Sinfónica que dirige el maestro Blas Galindo. Amalia Hernández tiene la ventaja de tener a los músicos naturales de cada parte del país, jarocho, norteno, etcétera. Y nuestro programa está acompañado por un gran coro de diferentes voces y la Orquesta Sinfónica. Ésa es la diferencia.³⁹

La presentación oficial del CFM fue en septiembre de 1960 con motivo de la inauguración de la unidad Independencia, y en noviembre de ese año se iniciaron los “domingos populares”, tanto en la Plaza Cívica de la unidad Independencia como en el Teatro Tepeyac. En dicha temporada se presentó el CFM con la Orquesta Sinfónica del IMSS, dirigida por Blas Galindo. La entrada a la unidad Independencia era gratuita y en el Teatro Tepeyac tenía un costo de \$2.00.⁴⁰ El CFM realizó varias temporadas de “domingos populares”. En 1962 las funciones se ofrecieron viernes y sábados a las 8:30 p. m., y domingos a las 5:00 y 8:30 p. m. El precio de las localidades fue de \$12.00 y \$8.00.⁴¹

El grupo dancístico también participó en obras de beneficio social, al igual que en los compromisos políticos y administrativos de la institución. Por ejemplo, en 1961 actuó en la California State Fair and Exposition en

³⁸ Miguel Vélez, en entrevista citada.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *Esto*, sin fecha, 1960, Archivo de prensa del IMSS.

⁴¹ *Novedades*, 22 de junio de 1962, Archivo de prensa del IMSS.

la ciudad de Sacramento; “fue tan grande su triunfo, que en la ciudad de Stockton, vecina a Sacramento, nombraron a sus directivos e integrantes huéspedes de honor, y la fecha de su llegada –2 de septiembre– se declaró como ‘Día del Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social’.”⁴²

En referencia a la gira a California, Carlos Casados comenta: “Nos tocó hacer una función en Sacramento, en un hipódromo. Aquello estaba llenísimo. No lo podía creer: era como si hubiera cincuenta mil personas. Cuando terminamos de bailar nos dieron una ovación ensordecedora. Era admirable ver que el folclor mexicano siempre es bienvenido en el extranjero”.⁴³

En abril de 1963 Benito Coquet, director general del IMSS, colocó la primera piedra del Hospital de México en la ciudad de San José de Costa Rica, y durante ocho días el CFM se presentó con éxito en el Teatro Nacional y en el Auditorio de esa ciudad.

En febrero de 1963, el presidente de Venezuela, Rómulo Betancourt, efectuó una visita a México y al ver bailar a la agrupación dancística la invitó a su país. En septiembre de ese año, el CFM realizó una gira por las principales ciudades del territorio venezolano: Caracas, Maracay, Valencia y Maracaibo; y por invitación del presidente de la República Dominicana, profesor Juan Bosch, el conjunto visitó también la ciudad antillana de Santo Domingo (véanse Tabla 6 y Tabla 7.)

Para el maestro Miguel Vélez, el haber dirigido el CFM del IMSS significó “una experiencia muy bella, imposible describir esa emoción que tiene uno cuando te dan una responsabilidad y ves que la meta que te marcaste la puedes lograr; yo pienso que nací triunfador al tener la oportunidad de estar en el medio, con todos los recursos para realizar mis sueños”.⁴⁴

A fines de 1963 se hizo cargo del trabajo coreográfico del CFM el coreógrafo Guillermo Arriaga, tras una propuesta que le hizo directamente Benito Coquet. Al principio le dieron tres meses para reorganizar al grupo dancístico, pero de repente Arriaga recibió una llamada telefónica en la que Coquet le informó: “Siempre no puedo darle los tres meses. Hay una en-

⁴² IMSS, *Teatro 1960-1963...*, op. cit., p. 24.

⁴³ Carlos Casados en entrevista realizada por Ariadna Yáñez, México, D. F., 19 de octubre de 2010, inédita.

⁴⁴ Miguel Vélez, en entrevista citada.

trevista del presidente Adolfo López Mateos con el presidente Johnson en Los Ángeles, el 22 de febrero. Y a ver qué hace, pero tiene que presentarse en el Sports Arena de esa ciudad”.⁴⁵

Guillermo Arriaga integró al CFM a sus compañeros de Ballet Popular, de ahí que en algunos programas de mano aparezca el crédito al conjunto y al Ballet Popular del IMSS. Entre los bailarines principales destacaron Cora Flores, Yolanda Rodríguez, Lucero Binnquist, Rodolfo Velasco y Gabriel Loyo; el nuevo grupo se presentó por primera vez el 6 de enero de 1964 (véase Tabla 4.)

La primera presentación la realizaron en Los Ángeles, California, y para ello Guillermo Arriaga trasladó el programa que tenía armado Miguel Vélez a la nueva compañía, sólo que el trabajo coreográfico lo organizó “ya no para sesenta, sino para ciento veinticinco bailarines”.⁴⁶

Después hubo una larga temporada en el Teatro Xola, con un programa formado por:

Obertura

CEREMONIAL MAYA. (Velásquez)

Invocación, Danza Guerrera, Funeral, Danza de la Victoria (Escenografía y vestuario: Máximo Zárate)

DANZA DE LA PLUMA (Hernández Moncada). Aun cuando se refiere a la conquista de Tenochtitlán por los españoles, los temas musicales son de corte occidental; el sentido, el ritmo y el colorido del vestuario son característicamente indígenas.

BODA TEHUANA (Hernández Moncada). Ceremonia enraizada en las tradiciones del Istmo de Tehuantepec.

⁴⁵ Adriana Malvido, *Zapata sin bigote. Andanzas de Guillermo Arriaga, el bailarín*. México, Plaza Janés, 2003, p. 161.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 162.



De izquierda a derecha: Yolanda Rodríguez, Luz María Ordiales, Hildegard Granados y Carmen Lucia. Foto tomada del libro *Teatro 1963-1964. Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS*. México, IMSS, 1964.

FANDANGO VERACRUZANO

Huapangos, sones, jarabes, etcétera, del estado de Veracruz. Muestra la influencia española, tanto en la música como en las danzas, pero con su indiscutible personalidad propia.

Intermedio

ESTAMPA ROMÁNTICA (Alba-Hernández Moncada)

Cuadro costumbrista de México del siglo pasado, en donde los valeses y las polcas eran parte fundamental en reuniones, bailes y fiestas de esa época.

CHIAPAS (Velásquez-García-Hernández Moncada). Versión de las distintas fiestas, ceremonias y tradiciones de una de las regiones menos conocidas de



Rodolfo Velasco y Cora Flores en *La paloma*. Foto tomada del libro *Teatro 1963-1964. Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS*. México, IMSS, 1964.

nuestro país: montañas y selvas chiapanecas: *Carnaval, Bolonchón, El jabalí, La paloma, Las chiapanecas*.

FIESTA EN MICHOACÁN (Alba-Velázquez-García). Procesión de los siete Cristos de Erongarícuaro. *Los moros, La pircua, El pescado, La botella*.

VALONA DE JALISCO (Hernández Moncada). Aquí, como en ninguna otra serie de danzas mexicanas, se desborda el entusiasmo popular que renace cada día con bailes y cantares inventados por hombres y mujeres que saben gozar de la alegría.

Conjunto Jarocho de Lino Chávez: Jacinto Gatica, Jesús Torres, Jorge Vargas, Wellebaldo Amador, Daniel Terán.

Arreglos musicales de: Alba-García-Hernández Moncada-Velásquez.

Técnicos: coordinador de producción, Alejandro Camarena; jefe de tramoya, Héctor Carreras; utilería, Francisco Licon; electricidad, Eduardo Palomino; asesor de iluminación, Manuel Cerezo; traspunte, Álvaro Irabien.⁴⁷

Bajo la dirección coreográfica de Guillermo Arriaga y la dirección de Blas Galindo y Leonardo Velázquez el conjunto realizó una gira por Europa y Oriente, de agosto a noviembre de 1964. Según menciona el coreógrafo, la gira fue “completamente loca, organizada geográficamente por Mony de Swaan. En tres meses, de agosto a noviembre, dimos noventa y seis funciones en siete países”.⁴⁸ Los lugares que visitaron fueron: Tel Aviv, Jerusalén y Cesarea, en Israel; Colonia, Bonn, Frankfurt, Dusseldorf, Hannover, Essen, Hamburgo, Berlín, Wolfsburgo, Hildesheim, Karlsruhe, Stuttgart, Munich y Kiehl, en Alemania; París en Francia; Madrid y Barcelona, en España; Manila en Filipinas; y Hong Kong en China.⁴⁹ (Véase Tabla 5.)

Yolanda Moreno rememora: “En esa gira todos mis desvelos [...] el sudor, los pensamientos como ‘cuándo voy a bailar como las grandes bailarinas’, el esfuerzo, todo, todo, lo pagó la gira. ¡Fue maravilloso! El recibimiento del público [...] En Israel la gente nos abrazaba como si fuéramos sus hermanos perdidos”.⁵⁰

⁴⁷ Programa de mano CFM, presentación en México, Teatro Xola del IMSS, junio-julio de 1964.

⁴⁸ A. Malvido, *Zapata sin bigote...*, op. cit., p. 162.

⁴⁹ IMSS, *Teatro 1960-1963...*, op. cit., p. 25.

⁵⁰ Yolanda Moreno en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 4 de agosto de 2009.

El primer país al que llegaron fue Israel, y desde la primera función el conjunto folclórico se ganó el aplauso de la audiencia. El programa de mano anuncia “Festival Israelí en colaboración con el Consejo Nacional de Turismo y el IMSS, bajo el patrocinio de su excelencia señor Rafael Nieto, presentan el Ballet Popular de México del IMSS. Director general Guillermo Arriaga (130 artistas en escena). Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social”.⁵¹

Después de la función inaugural, la prensa mexicana escribió: “Triunfa el Ballet del IMSS en Tel Aviv. A la presentación del Ballet Folklórico Mexicano del Seguro Social asistió un numeroso público, entre el que se encontraban miembros del Gobierno y del Cuerpo Diplomático. En el entreacto, los artistas fueron felicitados [...] fascinaron al público con el multicolor de sus trajes y lo rítmico de sus danzas”.⁵²

En Israel, el CFM tuvo la fortuna de ganar el primer lugar en el IV Festival de Música y Teatro de Israel. Con motivo de esa ocasión se informó:

Tuvo su desarrollo el Festival en Tel Aviv, Cesarea, Jerusalén, Haifa y Beesheva. Entre los grupos y solistas participantes estuvieron la Orquesta de Cámara de Holanda; el Marenzio Ensamble de Alemania; el quinteto de cámara de Yehudi Menuhin; la Orquesta Sinfónica de KOL, dirigida por Ígor Stravinski; la Orquesta Filarmónica de Israel, dirigida por Joseph Krips; y la Orquesta Sinfónica de Haifa, dirigida por Robert Kraft, además de otros conjuntos musicales y de baile de diversas partes del mundo.⁵³

El segundo país que visitaron fue Francia y ahí se presentaron en el Teatro Alhambra de París; asistieron a la función el embajador de México en Francia, Ignacio Morones Prieto, y Arturo García Formentí, coordinador general en Europa del Consejo Nacional de Turismo, así como figuras de la industria y de la banca. El propósito de la gira fue, según Adolfo López Mateos: “estrechar los vínculos de amistad y afecto con todos los países del mundo [y] dejar un mensaje vivo, pleno de luz, en el marco singular de

⁵¹ Programa de mano CFM, presentación en Israel, agosto de 1964.

⁵² *Novedades*, 28 de agosto de 1964, Archivo de prensa del IMSS.

⁵³ *Novedades*, 6 de septiembre de 1964, Archivo de prensa del IMSS.

nuestras danzas rituales y modernas que, con su música, son en sí la esencia del pueblo mexicano”.⁵⁴

El siguiente país fue Alemania. Guillermo Arriaga apuntaba: “Los aplausos eran con las manos y con los pies. Yo grabé cinco minutos consecutivos de aplausos”.⁵⁵ Y la prensa en México escribió:

Más lauros del Ballet del Seguro Social. Ante tres mil espectadores que aplaudieron maravillados, el Ballet Folklórico del IMSS tuvo un éxito rotundo en la exhibición que dio en Colonia, Alemania Occidental, en su gira por el mundo [...] En el telegrama procedente de Colonia afirma que los espectadores aplaudieron durante más de dos minutos y de pie a los integrantes del ballet, a los que consideran como uno de los mejores grupos artísticos que han visitado la ciudad de referencia.⁵⁶

Enseguida el CFM voló a España y en Madrid también triunfó. Entre el público estaba Mario Moreno *Cantinflas*, y la prensa de España escribió:

Su espectáculo es tan alegre, tan bonito de color, tan bellamente llevado que arrebató a la Sala de la Zarzuela, promoviendo, de modo culminante, la adhesión de los encantados espectadores [...] El Teatro de la Zarzuela registró un lleno impresionante, presidiendo esta primera representación el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, y otras autoridades, así como selecto y numeroso público y numerosos miembros de la colonia mexicana en Madrid. También se hallaba en el público Mario Moreno.⁵⁷

De Madrid se trasladaron a Lisboa, Portugal,⁵⁸ y enseguida a Filipinas, y en el programa de mano Adolfo López Mateos le escribió un mensaje al pueblo filipino:

⁵⁴ *Novedades*, 7 de septiembre de 1964, Archivo de prensa del IMSS.

⁵⁵ A. Malvido, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁶ ABC, sin fecha, 1964, Archivo de prensa del IMSS.

⁵⁷ ABC, 24 de septiembre de 1964, Archivo de prensa del IMSS.

⁵⁸ Dato proporcionado por la maestra Cora Flores.



Daniel García Blanco en el Teatro de la Zarzuela, Madrid (en el cartel se anuncia al Ballet Popular de México del IMSS).
Foto: Acervo de Daniel García Blanco.

Siento una profunda satisfacción al saber que el pueblo de México puede ofrecer al hermano pueblo Filipino el espectáculo del “Ballet Popular de México” del IMSS, con motivo del “Año de la Amistad Filipino-Mexicana”. En México hemos visto y admirado el “Bayanihan” de Filipinas. Muchos aspectos de la música y la danza nos son comunes y ahora nos sirven para fortalecer la tradicional amistad entre los dos pueblos. Reciban el noble pueblo Filipino y sus dignos Gobernantes un caluroso y fraternal saludo del Pueblo y del Gobierno de México.⁵⁹

El último lugar que visitaron fue Hong Kong:

Los 120 componentes del Ballet Popular Mexicano llegaron a Hong Kong, entre ayer y hoy, en tres aviones, con tres toneladas de decorados y vestidos. El grupo mexicano, cuya principal figura es la bailarina Cora Flores, arribó procedente de Manila, para su primera gira por el Extremo Oriente, después de haber cosechado

⁵⁹ Programa de mano CFM, del 10 al 15 de noviembre de 1964.

innumerables éxitos en Europa. El ballet de México dará tres funciones en Hong Kong: una el viernes y dos el sábado. En el programa figuran danzas folklóricas de diez Estados mexicanos.⁶⁰

Finalmente, el CFM regresó a México:

Después de dos meses de gira por Europa y Oriente, regresó ayer a México el Ballet Folklórico del Seguro Social que dirige Guillermo Arriaga. El grupo se presentó con gran éxito en Israel, Francia, Alemania, España, Filipinas y Hong Kong. En Israel asistieron los bailarines mexicanos al Festival Anual de Música y Danza, en el que también participaron Casals, Stravinski y otros célebres hombres del mundo entero. Sin embargo, el conjunto mexicano gustó más que ningún otro espectáculo de ese Festival.⁶¹

Sobre la gira, Guillermo Arriaga manifestó:

La gira llegó a su fin. Dejamos salpicadas por Europa y Oriente nuestras danzas: *El ceremonial maya*, *El carnaval de Chiapas*, *Los moros*, *Michoacán*, *La botella*, *La pirecua*, *Los siete Cristos de Erongarícuaro*, *Los parachicos*, *La danza guerrera*, *Los matlachines*, *La negra*, *Las copetonas*... Dejamos en aquellos foros un camino abierto a la cultura mexicana, ahí donde no se conocía. Y dejamos nuestro corazón. Regresamos agotados pero con el éxito auestas. Dormimos todo el vuelo, sin imaginar, ni en nuestros sueños, la noticia que nos esperaba en México.⁶²

Al regreso la noticia fue “desaparece la compañía” por órdenes del nuevo presidente Gustavo Díaz Ordaz, “simplemente porque no simpatizaba con Benito Coquet [...] clausuró las compañías de danza y de teatro del IMSS. Y no sólo eso, sino que pretendió borrarlas de la historia. Incautó todas nuestras publicaciones y las destruyó”.⁶³

Así fue como concluyó uno de los periodos más exitosos de la danza profesional mexicana en el IMSS.

⁶⁰ *Excelsior*, 19 de noviembre de 1964, Archivo de prensa del IMSS.

⁶¹ *Novedades*, 25 de noviembre de 1964, Archivo de prensa del IMSS.

⁶² A. Malvido, *op. cit.*, p. 175.

⁶³ *Ibid.*, p. 167.

A modo de cierre

Para contrarrestar los efectos de la agitación sindical y de la revolución cubana en México, el gobierno se esforzó por exaltar determinados signos de “mexicanización” y emprendió algunas acciones, como los repartos agrarios, la nacionalización de la industria eléctrica, y el establecimiento de la industria petroquímica vía Pemex; asimismo trató de neutralizar el malestar de los trabajadores mediante la creación del Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), y a través del apoyo al Instituto Mexicano del Seguro Social en la ampliación y organización de actividades de fomento cultural en los CSS; fruto de ese apoyo fue la creación del CFM.

Como parte de la política exterior, Adolfo López Mateos realizó innumerables giras durante su gobierno, con la finalidad de estrechar lazos de amistad y de colaboración con otros países; en varias de esas giras llevó al CFM, cuya tarea consistió en presentarse en escena y mostrar las danzas y los bailes tradicionales del país, así como la música y la indumentaria correspondientes, quizá como símbolo de “mexicanización”.

Es posible que el CFM haya servido también como una “herramienta educativa”,⁶⁴ al transmitir valores y símbolos con los que el mexicano debía identificarse y que permitían diferenciar a nuestro país de otros.

El CFM adquirió calidad artística debido a que en él participaron artistas de reconocido prestigio, como Blas Galindo, Miguel Vélez, Guillermo Arriaga y Julio Prieto, entre otros, y para la puesta en escena se eligió un trabajo interdisciplinario, entendido como un esfuerzo indagatorio, también convergente, entre varias disciplinas.⁶⁵ Así, el CFM logró un trabajo coreográfico y dancístico coherente en el que colaboraron armónicamente diferentes áreas del arte. Dicho trabajo fue central para que el CFM alcanzara prestigio, reconocimiento y calidad artística.

⁶⁴ Paul Spencer, “Interpretaciones de la danza en la antropología”, en Hilda Islas (selección y estudio introductorio), *Antologías. Investigación social e histórica de la danza...*, op. cit., pp. 6-9.

⁶⁵ Pedro Luis Sotolongo Codina, “La complejidad y el diálogo transdisciplinario de saberes”, en *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*. Texto completo disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/soto/Capítulo%20IV.pdf> [Consulta: 27 de junio de 2012.]

Con base en lo anterior es posible señalar que la acertada confluencia entre lo académico y lo no académico, lo culto y lo popular, el impulso y el apoyo de las autoridades, y el trabajo entre artistas y aficionados, todo ello aunado a la misión de llevar el “arte a todo el pueblo”, permitió que entre 1960 y 1964 el CFM se convirtiera en uno de los mejores grupos de danza folclórica de México y en un ejemplo exitoso de trabajo dancístico profesional, colaborativo e interdisciplinario.



Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social en Lisboa. De izquierda a derecha (de pie): Mony de Swaan (empresario, 3º), Carmen Lucia (10ª). De izquierda a derecha (en cuclillas): Roberto de Alva (director del coro), Guillermo Arriaga, Leonardo Velázquez (director de la orquesta) y Daniel García Blanco.

Foto: Acervo de Daniel García Blanco.

Capítulo 4

La práctica dancística en México y en el IMSS (ca. 1960-1976). Algunos hechos sobresalientes

Tú que te regocijas en la guerra,
tú que te atavías de luz, oh empenachado Ixtlilxóchitl,
ponte a bailar en Cuauhquiahuac el de México,
haz que al girar brille tu escudo de rosadas plumas
aquí en Temalacatitlan.
¡Ea, esfuerzaos!

En ondulante desfile nuestros parientes marchan:
El empenachado Anahuácatl, el príncipe otomí Tehuizquitihue.
¡Ea, esfuerzaos!

Traducción del padre Garibay,
en Casa y Club de la Asegurada. México, IMSS, 1958.

Este capítulo consta de tres apartados: en el primero mostro algunos rasgos del entramado social y cultural de México de los años sesenta y setenta del siglo XX; en el segundo, un panorama general del movimiento dancístico en nuestro país; y en el tercero, las celebraciones que organizó el IMSS de 1960 a 1976 y en las que estuvo presente la danza, e intento dilucidar algunos de los propósitos que tuvo la institución al organizarlas.

Una aproximación al entramado social y cultural de México

Entre 1946 y 1958 México vivió un periodo de construcción y optimismo que se conoció como el “milagro mexicano”, el cual se prolongó hasta 1968. En dicho periodo, tanto el IMSS como el territorio mexicano cambiaron de rostro debido a que se construyeron gasoductos, zonas industriales, sistemas hidroeléctricos, obras portuarias, áreas residenciales y colonias obreras.

En 1954 se edificaron los primeros rascacielos y multifamiliares, como el denominado Presidente Alemán, conformado por quince edificios para albergar a 1,000 familias. En 1952 se inauguró la Ciudad Universitaria, y en

1954, el Aeropuerto Internacional Benito Juárez de la ciudad de México. En 1957, el presidente Ruiz Cortines abrió el viaducto Miguel Alemán y la avenida Manuel Ávila Camacho, que conectaba Ciudad Satélite con el Distrito Federal.

En 1961 se cortó el listón del primer tramo del Anillo Periférico, y en 1962 se inauguró la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, y en ella la Plaza de las Tres Culturas; en junio de 1967 comenzaron los trabajos de la primera línea del Metro. También se construyeron mercados como el de Jamaica, La Merced, La Viga y Mixcoac; la fuente de Petróleos Mexicanos en las Lomas de Chapultepec y el Monumento a la Madre en el cruce de Reforma e Insurgentes.

La clase media se fortaleció, y esa tendencia se mantuvo hasta mediados de los años setenta. Los factores que promovieron su fortalecimiento fueron la expansión del comercio, la banca y la educación. A la par creció el número de migrantes del campo a la ciudad, quienes se ubicaron en la periferia de la ciudad de México, formando lo que se conoce como cinturones de miseria.

Fueron años de dificultades no sólo económicas, sino sociales, y el Estado –con la finalidad de continuar con la etapa de industrialización– recurrió a inversiones y créditos en el exterior que incrementaron el déficit y el endeudamiento públicos.

Mientras la industria y las ciudades fueron favorecidas, el campo y las zonas rurales se rezagaron, sobre todo en el acceso a los servicios públicos e ingresos.

Durante los gobiernos de Adolfo López Mateos (1958-1964) y de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), si bien se controló la disidencia sindical a través de la integración de organismos tales como la Comisión Nacional de los Salarios Mínimos (que se creó en 1962) y la reforma laboral de 1969, un sector que continuó movilizándose y se consideró un peligro para la estabilidad del país fue el campo, que fue reprimido en varias ocasiones a través del ejército. “Normalmente, los líderes de estos movimientos no iban a la cárcel, sino que morían asesinados en parajes solitarios, lejos del escrutinio de la opinión pública”.¹

¹ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2010, p. 690.

En el sexenio de Díaz Ordaz se tiene registro de grandes movilizaciones campesinas, aunque la más recordada hasta nuestros días es el movimiento estudiantil de 1968, tragedia que marcó su gobierno a tal grado, que varios de los proyectos que se concretaron en ese sexenio no se mencionan, por ejemplo, el haber reducido la mayoría de edad a los dieciocho años, lo cual se aprobó en 1969; así como el liderazgo que México asumió en el diseño del Tratado de No Proliferación Nuclear en América Latina, llamado de Tlatelolco, gracias al cual se le otorgó el Premio Nobel de la Paz a Alfonso García Robles en 1982. En consecuencia, “el conflicto fue el sello de la segunda mitad de los años sesenta, y el orden público la prioridad del gobierno”.²

El sucesor de Gustavo Díaz Ordaz en la Presidencia de la República fue Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), quien fungió como secretario de Gobernación en el sexenio previo. Uno de los grandes problemas que Luis Echeverría tuvo que enfrentar, y que se empezó a generar desde la década de los cincuenta, fue el crecimiento de la población; en 1950 había poco más de 25 millones de habitantes y en 1990, 81 millones;³ esto trajo como consecuencia presiones sobre los sistemas de salud, educación y empleo, rendimientos decrecientes del modelo económico, distribución inequitativa del ingreso, y un desarrollo regional desequilibrado. Dicha problemática se reflejó en baja recaudación fiscal, que limitaba la disponibilidad de recursos para gastar e invertir.

Para subsanar la situación, el gobierno de Echeverría impulsó dos reformas fiscales: la primera en 1970, y la segunda en 1972, pero ambas fracasaron. Aun sin reforma fiscal, el gobierno encontró la manera de que la economía creciera un 6 por ciento anual, lo cual se logró a costa del desequilibrio de las finanzas públicas, cuyas principales señales fueron el endeudamiento externo, un déficit presupuestario y crecientes presiones sobre el nivel de precios; como resultado, en agosto de 1976 tuvo lugar la devaluación del peso frente al dólar. El peso se desplomó de \$12.50 a \$25.00 por dólar después de veinte años de estabilidad monetaria, el salario real había caído a la mitad, la balanza comercial tenía un saldo negativo, y la tasa de inflación llegaba a 27 por ciento.

² *Idem.*

³ Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2010, p. 700.

En la década de los setenta también hubo disidencias expresadas por estudiantes y por grupos clandestinos; estos últimos provenían tanto del campo como de la ciudad, y pensaban que la lucha armada era el camino del cambio social; muchos de ellos fueron acallados por el ejército, que violentó los derechos humanos a través de desapariciones forzadas, torturas y asesinatos.

Los campesinos, a su vez, acrecentaron las movilizaciones; en respuesta, Echeverría tuvo que aumentar significativamente los recursos para la inversión en infraestructura hidráulica y fomento agropecuario.

A Luis Echeverría Álvarez se le asocia con una política populista y se le recuerda como el presidente que utilizó los recursos del gobierno nacional “sin orden ni concierto para crear un crecimiento económico y un desarrollo social ficticios”.⁴

Con respecto al ámbito educativo, en 1959 la SEP anunció el Plan de Once Años, cuyo objetivo era atender la educación primaria debido a la alta deserción principalmente a causa de la pobreza; para atacar ese problema se crearon escuelas y se fundó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, y entre 1960 y 1970 se distribuyeron cerca de 375 millones de textos escolares. “No obstante el esfuerzo, en ese último año, 35 por ciento de la población de más de seis años nunca había recibido instrucción; sólo 13 por ciento había terminado la primaria; 5 por ciento la secundaria y únicamente 1.5 por ciento había llegado a la educación superior”.⁵

A partir de la década de los setenta la demanda de servicios educativos aumentó; en 1970 había poco más de 9 millones de alumnos en la escuela primaria, y para 1980, 14 millones y medio. En la secundaria, durante el mismo periodo el número de estudiantes creció de poco más de un millón a 3 millones; en tanto que en el bachillerato, en 1970 había menos de 300,000 alumnos, y en 1980, poco más de un millón.

Para hacer frente a dicha demanda, desde la década de los cuarenta el número de universidades empezó a crecer, sin embargo, éstas nunca han sido suficientes. A partir de 1940 se abrieron nuevas universidades estatales y privadas, y algunos colegios e institutos ya existentes se convirtieron en universidades; además se fundaron El Colegio de México, la Universidad Veracruzana y la Universidad de Guanajuato; se reformó la Ley Orgánica de

⁴ *Ibid.*, pp. 727-733.

⁵ S. Loaeza, “Modernización autoritaria...”, *op. cit.*, p. 686.

la UNAM, y se crearon tanto el Instituto Tecnológico Autónomo de México como el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y el Mexico City College, futura Universidad de las Américas.

En los años cincuenta se modificaron las leyes de las universidades de Tabasco, Oaxaca y el Estado de México. También en esa década se fundaron la Universidad Iberoamericana y el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente. En las siguientes dos décadas, el gobierno federal apoyó la creación o la reforma de universidades e institutos técnicos. La antigua Escuela Industrial de Orizaba se transformó en instituto en los años cincuenta y le siguieron Celaya, Morelia, Ciudad Guzmán, el Istmo de Tehuantepec, y otros.

En la década de los setenta se inauguró la Universidad Autónoma Metropolitana, con tres sedes en la ciudad de México; se abrieron cinco campus de la UNAM en la zona metropolitana de la capital, y se fundó la Universidad Pedagógica Nacional.

Desde 1960 diferentes universidades agregaron la palabra “autónoma” a su nombre. Es el caso de Guerrero (1960), Colima (1962), Universidad Autónoma del Carmen (1967), Chihuahua (1968), Nuevo León (1971), Aguascalientes (1974), Yucatán (1984), Universidad Autónoma Agraria Antonio Narro (1975) y Campeche (1989).⁶ Y en respuesta a la creciente demanda de estudios de nivel superior, en 1990 se promovió con mayor fuerza a las universidades tecnológicas.

En el ámbito cultural, a partir de la segunda mitad del siglo XX la hegemonía se trasladó a los medios masivos de comunicación (radio, prensa industrial y televisión). A través de las cadenas nacionales de televisión y de radio la propaganda del Estado logró gran penetración. Para 1960 la televisión ya contaba con una red nacional. En 1956, los canales 2, 4 y 5 pasaron a formar parte de la empresa Telesistema Mexicano, el antecedente de Televisa, que surgió en 1972.

En 1958 dieron inicio las transmisiones del canal 11 del Instituto Politécnico Nacional (televisora estatal), y diez años después Agustín Yáñez, secretario de Educación Pública, reinauguró Radio Educación. En 1973 el Estado adquirió canal 13, el cual veinte años después se convirtió en Televisión Azteca.

⁶ A. Rodríguez Kuri y R. González Mello, “El fracaso del éxito...”, *op. cit.*, pp. 699-746.

En el cine, en la década de los sesenta se empezaron a dejar atrás las películas que traían a la memoria recuerdos románticos de la revolución para dar paso a las que reflejaban los problemas suscitados en la ciudad, como *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez. Dos cintas que a principios de los sesenta fueron nominadas para el Óscar a la mejor película extranjera fueron *Macario* y *Ánimas Trujano*, de Roberto Gavaldón y de Ismael Rodríguez, respectivamente. La UNAM creó en 1963 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), espacio donde se apoyó al cine experimental. Al final de la década de los sesenta este cine experimental sacó a la luz algunos de sus productos, entre ellos *Los caifanes* (1967), con guión de Carlos Fuentes y de Juan Ibáñez.

Una de las últimas novelas sobre la revolución fue *Al filo del agua* (1949), de Agustín Yáñez; a su vez, dos novelas con fondo crítico fueron *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955), y *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro (1963).

Entre las novelas cuyo enfoque se trasladó a la vida urbana destacan *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (1958); *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia (1965); *De perfil*, de José Agustín (1966); y *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco (1967). En 1965, el libro de Oscar Lewis *Los hijos de Sánchez* fue censurado porque se consideró que manchaba la imagen de la nación, aunque reflejaba una situación real; esto trajo como consecuencia que Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica, fuera removido de su puesto.

Después de 1968 tres novelas interesantes fueron *Lapsus*, de Héctor Manjarrez, con temática acerca de *rock*, erotismo, humor, *hippies* y la guerra de Vietnam. *Cadáver lleno de mundo*, de Jorge Aguilar Mora, que habla sobre el encuentro/desencuentro con el cadáver de un guerrillero asesinado en Guatemala y arrojado al mar en el interior de un saco; y *Se está haciendo tarde (final en la laguna)*, de José Agustín, cuya trama es un viaje a los infiernos como metáfora de la degradación. Hubo diversas propuestas poéticas, las influencias se diversificaron, se reconoció el trabajo de Jaime Sabines y de Efraín Huerta. Además se leía a Octavio Paz, W. H. Auden, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid. En la poesía se incluyó la vida cotidiana, y la música de Los Beatles y de Bob Dylan fueron símbolos de la época.

En la década de los setenta también surgió el furor por los intérpretes y los grupos musicales folclóricos latinoamericanos, en la ciudad de México proliferaron las “peñas”, pequeños cafés o bares donde cantaban Óscar Chávez, Margarita Bauche, Julio Solórzano, Gabino Palomares, el Negro Ojeda y Guadalupe Trigo, entre otros. El *rock* y la contracultura se expresaban en la revista *Piedra Rodante*, dirigida por Manuel Aceves, que cubrió todos los sucesos del festival “de rock y ruedas” que tuvo lugar en septiembre de 1971 en Avándaro.

Alejandro Lora y sus *Three Souls in my Mind* contribuyeron a que surgiera el *rock* mexicano. La contracultura se manifestó en comunas, tanto en el campo como en las ciudades, donde se buscaban vías alternativas de expresión al margen del sistema.

Para impulsar el cine Luis Echeverría creó Conacine y Conacite, y se produjeron numerosas películas al año, aunque muchas de ellas carecían de calidad; pero también se dio cabida a jóvenes directores que revitalizaron al cine mexicano, como Paul Leduc, Jorge Fons (“La sorpresa”, “Caridad”, *Los albañiles*), Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*, *El lugar sin límites*), Felipe Cazals (*Canoa*, *El apando*), Jaime Humberto Hermosillo (*La verdadera vocación de Magdalena*), Salomón Láiter (*Las puertas del paraíso*), Juan Manuel Torres (*La otra virginidad*), Gabriel Retes (*Chin Chin el teporocho*), Alfonso Arau (*El águila descalsa*) y Miguel Littin (*Actas de Marusia*).

En la pintura se reconoció el trabajo de Rufino Tamayo y de Francisco Toledo. En México, los pintores más importantes eran Xavier Guerrero, Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Olga Costa, Jorge González Camarena y Gustavo Montoya, así como Gunther Gerzso, Feliciano Béjar, Ricardo Martínez, Fanny Rabel, Francisco Icaza, los hermanos Pedro y Rafael Coronel, Vicente Rojo, Mathias Goeritz, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Leonora Carrington, Remedios Varo y Felipe Ehrenberg.

Acercamiento al movimiento dancístico mexicano⁷

De 1964 a 1970

En el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, una de las políticas culturales que le dio movilidad a la danza fueron los programas que se crearon para difundir la cultura y acercar el arte a más sectores de la población, principalmente a la clase media y a los jóvenes. El INBA y la SEP instrumentaron programas con ese fin.

El director del INBA era José Luis Martínez, quien en 1965 designó a Clementina Otero de Barrios como jefa del Departamento de Danza, y a Nieves Paniagua, jefa de Relaciones Públicas. Al frente de la SEP se encontraba Agustín Yáñez, quien en su plan de trabajo dispuso fortalecer la difusión cultural.⁸

El programa de trabajo que Clementina Otero presentó para el área de Danza incluyó la formación de tres compañías (danza clásica, moderna y folclor),⁹ la organización de cinco festivales dancísticos, las actividades de las Olimpiadas de 1968, cuatro concursos nacionales, y oficializar la compañía de ballet que se había fundado en 1963.¹⁰

El programa de la SEP estaba dirigido preponderantemente a los alumnos de nivel medio superior y consistió en mantener los “Domingos Populares de la Cultura” en el Auditorio Nacional, y a partir de 1966 en la Unidad Artística y Cultural del Bosque (UACB); a su vez, se comisionaron a veinticinco maestros para difundir la danza en primarias y secundarias de la SEP y en las de Iniciación Artística del INBA.

⁷ Para la elaboración de este apartado se tomó como base el excelente CD-ROM de Margarita Tortajada, *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2006.

⁸ “Difusión cultural en las escuelas secundarias”, *El Nacional*, México, 4 de abril de 1965, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 158.

⁹ “Proyectan compañías de danza en el INBA”, *Cine Mundial*, México, 9 de febrero de 1965, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 154.

¹⁰ M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, pp. 158-160.

Danza clásica y moderna

En este sexenio la danza clásica fue la que recibió mayor apoyo e incluso volvió a ocupar un sitio primordial. Las dos compañías de danza clásica que mayor presencia tuvieron en la escena mexicana durante los primeros años del sexenio fueron Ballet Clásico de México y Ballet Concierto de México.

La compañía oficial del INBA era Ballet Clásico de México, que estaba bajo la dirección de un consejo formado por Ana Mérida, Antonio López Mancera, Sonia Castañeda, Laura Urdapilleta, Roberto Turbin (administrador) y Michael Lland. Cabe destacar la presencia de Sonia Castañeda porque de 1957 a 1959 estuvo a cargo de la danza clásica en el IMSS y fue bailarina del Taller de Danza de la Unidad Santa Fe de la misma institución.

Ballet Concierto de México ofreció constantemente funciones en los foros mexicanos; esta compañía fue fundada por Sergio Unger y la dirigió Felipe Segura. En 1967 cumplió quince años de trabajo y los festejó con una gira por varias ciudades del país y el sur de Estados Unidos. La agrupación desapareció en 1969.¹¹

Los tres grupos de danza moderna con mayor presencia en México fueron Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet México Contemporáneo.

Ballet Nacional de México continuaba bajo la dirección de Guillermina Bravo. En 1966 la agrupación se dividió y la mitad de sus integrantes fundó Ballet Independiente, al lado de Raúl Flores Canelo. Se subraya el nombre de Raúl Flores Canelo, porque además de ser el director de la nueva compañía, bailarín, coreógrafo y diseñador, fue OAA del IMSS durante algunos años.

Ballet México Contemporáneo trabajó de 1965 a 1967; funcionó de manera independiente con Farnesio de Bernal y luego con Rosa Reyna. La agrupación estaba formada por bailarines que habían participado en la compañía oficial del INBA antes de que se disolviera en 1963. Desapareció a finales de 1967 por razones económicas y organizativas.¹²

La movilidad dancística que se gestó en estos años posibilitó el surgimiento de otros grupos que fueron apoyados por instituciones que en ese momento tenían solidez desde el punto de vista económico. Ballet Clásico

¹¹ *Ibid.*, pp. 177-184.

¹² *Ibid.*, pp. 207-210.

70 hizo su debut el 15 de mayo de 1970 en el Teatro del Ballet Folklórico de México; estaba subsidiado por Amalia Hernández y por el Ballet Folklórico de México (BFM), y su directora era Nellie Happee.

En septiembre de 1970 surgió el Ballet de la UNAM –dirigido por Gloria Contreras– gracias al apoyo de Eduardo Mata y del Departamento de Difusión Cultural de dicha institución.¹³ El grupo finalmente adoptó el nombre de Taller Coreográfico y su función inaugural la dio a principios de 1971.¹⁴

Otros grupos dancísticos que permanecieron activos a partir de la segunda mitad de la década de los setenta fueron el Ballet Preclásicos y Modernos, que dirigía Eva Robledo; el Grupo Experimental de Danza Moderna del IMSS, encabezado por las maestras y coreógrafas Eva Robledo y Roseyra Marenko, ambas OAA del IMSS;¹⁵ y el Ballet Mínimo, dirigido por Ezequiel Quintana.¹⁶

También estuvo presente el Taller de Danza de San Carlos, dirigido por Bodil Genkel y auspiciado por la Academia de San Carlos, sitio donde realizaron varias funciones de 1965 a 1966; entre sus integrantes había coreógrafas como Rocío Sagaón, Helena Jordán, Esperanza Gómez y Dorothy Hemke. En octubre y noviembre de 1966 el grupo apareció con el nombre de Taller de Coreografía del Grupo San Carlos y actuó en la Casa de la Paz, bajo la dirección de Helena Jordán, quien fue coordinadora de Danza Clásica y Moderna del IMSS y del Taller de Danza de la Unidad Santa Fe durante los últimos años de la década de los cincuenta.

Los festivales organizados que formaron parte del programa que dirigió Clementina Otero tuvieron como sede el Palacio de Bellas Artes (PBA), y se les denominó Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea del INBA; en ellos participaron Ballet Nacional de México, Ballet México Contemporáneo, Ballet Clásico de México, Ballet Concierto de México y Ballet Independiente.

El 16 de noviembre de 1970 se presentaron en el PBA las cinco compañías más importantes de los géneros clásico y moderno: Ballet Nacional de

¹³ *Ibid.*, p. 329.

¹⁴ M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 329.

¹⁵ *Ibid.*, p. 213.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 210-214.

México, Ballet Clásico 70, Ballet Contemporáneo de la ADM, Ballet Independiente y Ballet Clásico de México.¹⁷

En esos años se abrieron otros espacios, por ejemplo, entre 1965 y 1967 Ballet Clásico de México participó en la ópera, y en 1969 dio funciones en el Teatro del Bosque. Ballet Concierto de México bailó en la Casa de la Paz. Ballet Nacional de México realizó una temporada sesión de danza (entre 1965 y 1967) en el Teatro Jiménez Rueda. Ballet Independiente ofreció funciones en el Museo de la Ciudad del DDF en 1970.

Algunos grupos dancísticos establecieron vínculos con las universidades. Ballet Nacional de México se presentó en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria y en el Estadio Universitario de Monterrey, Nuevo León,¹⁸ y en 1969 preparó el segundo curso intensivo de danza moderna para bailarines profesionales, dirigido a la comunidad de la UNAM.

Por su lado, a finales de 1969 Ballet Clásico de México estuvo presente en la Semana Cultural de la Facultad de Letras de la Universidad Iberoamericana.

En 1969 se estrenó el Teatro de la Danza en la Unidad Artística y Cultural del Bosque,¹⁹ y en la función inaugural participaron Ballet Clásico de México, Ballet Nacional de México y Ballet Independiente.

El programa “Domingos Populares de la Cultura”, que estaba dirigido a los jóvenes, a partir de 1966 se realizó en la Unidad Artística y Cultural del Bosque; en él actuaron Ballet México Contemporáneo, Ballet Clásico de México, Ballet Concierto de México y Ballet Nacional de México.

En esos años el Auditorio Nacional abrió sus puertas a la danza clásica; fue así que Ballet Clásico de México presentó *El cascanueces* en funciones ex profeso para las escuelas primarias, como parte del programa instrumentado por la SEP,²⁰ mientras que Ballet Concierto de México llevó en 1970 *La bella durmiente del bosque*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 324.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 196-204.

¹⁹ El Teatro de la Danza se inauguró el 19 de septiembre de 1969 en la Unidad Artística y Cultural del Bosque con trescientas cincuenta butacas, foso para ochenta músicos, “magnífica” acústica e iluminación especial. Luis Jordán, “Con Clementina Otero. Teatro de la Danza”, *El Universal*, México, 20 de septiembre de 1969, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 351.

²⁰ M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 320.

Ballet Concierto de México también participó en la televisión en el programa *Revista musical Nescafé*, transmitido por el canal 2.

Danza folclórica

En la década de los sesenta la danza folclórica conservó el apoyo político y económico del que ya gozaba desde algunos años atrás, lo que se tradujo en la implementación de nuevos programas de difusión cultural y la continuidad de los ya existentes, tales como giras nacionales e internacionales, programas de televisión, ferias y funciones en foros convencionales y alternativos; además, algunas universidades e instituciones públicas le abrieron las puertas a este género dancístico. Esta dinámica fortaleció a los grupos ya existentes y favoreció el surgimiento de nuevas compañías, las más conocidas eran Ballet Folklórico de México (BFM), Danzas y Cantos de México, y Ballet Aztlán.

En 1965, el BFM de Amalia Hernández era considerado el más rentable, de hecho ese mismo año creó el Ballet Infantil y una Escuela Infantil de Danza, y realizó dos giras importantes, una a Estados Unidos y otra a Europa.

Al año siguiente (1966) el BFM se presentó en el PBA y acompañó a Gustavo Díaz Ordaz en la gira que realizó a Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. La compañía también viajó a Australia y a Nueva Zelanda, y Amalia Hernández recibió de Agustín Yáñez el premio Elías Sourasky.

En 1967 el BFM se presentó en el PBA y en el Metropolitan Opera House, ya que fue elegido para inaugurar el Lincoln Center de Nueva York. Entre los bailarines figuraron Roseyra Marenko (quien era orientadora de actividades artísticas del IMSS), Yolanda Rodríguez, Arminda Loya y Luis Muniche (que participaron en el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS en la época de Guillermo Arriaga).

El BFM concluyó en 1967 el edificio que albergaría la escuela de la compañía, con salones y un teatro con doscientas cuarenta butacas, ubicado entre Bellas Artes y el Teatro Blanquita.²¹

La compañía Danzas y Cantos de México estaba dirigida por Héctor Fink. Se fundó en 1959 y recibió un importante apoyo del Organismo de Promoción Internacional de Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores (OPIC) y de Miguel Álvarez Acosta durante todo el sexenio; logró proyección nacional e internacional.

Entre su elenco se encontraba Julieta Velázquez (bailarina del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS en la época de Guillermo Arriaga), como directora residente Xóchitl Medina (bailarina del CFM del IMSS en la época de Miguel Vélez), y como director del coro, Alberto Alva R. (director del coro del CFM del IMSS).

Ballet Aztlán surgió bajo la dirección de Silvia Lozano. En 1965 se presentó en varios escenarios: en la Feria del Hogar,²² en la revista musical *México canta en la feria*, en los “Domingos Populares de la Cultura” en el Auditorio Nacional, etcétera. A partir de ese momento realizó giras y también logró proyectarse nacional e internacionalmente. En 1967 fundó una segunda compañía. Se subraya el nombre de Silvia Lozano porque fue OAA del IMSS y porque para integrar el grupo Cantos y Danzas de México invitó a maestros del IMSS, entre ellos a Federico Vidales, Aurora Quezada, Jorge Gutiérrez Escoto, Eva Robledo, Consuelo Utrera, Quetina Izaguirre, Graciano Ramos, Benjamín Gutiérrez y Artemisa Barrios.

Otros grupos de danza folclórica que se crearon fueron el Ballet Infantil Mexica, dirigido por Mario Patiño, el cual estaba integrado por niños de cinco a diecisiete años de edad. El Ballet Mexicano Pueblo y Fiesta, de Ramón Benavides, quien era profesor de danza del BFM. Y el grupo de danza folclórica que formó Xavier de León, bailarín de danza moderna.

Angelina Géniz, después de ser bailarina del Ballet Folklórico de la UNAM se convirtió en la directora del grupo y se presentó en diversos foros de la República Mexicana y de la ciudad de México; en enero de 1968 incluso realizó funciones con su grupo en el Grand Ballroom de la Universidad

²¹ *Ibid.*, pp. 217-225.

²² Raúl Vieyra, “Telecomentarios”, *La Prensa*, México, 27 de marzo de 1965, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 227.

de California, en Los Ángeles. El 17 de diciembre de 1969 festejó sus cien primeras funciones en el Teatro de Ciudad Universitaria.²³

Los maestros Jorge Gutiérrez Escoto y Aurora Rodríguez Quezada (ambos OAA del IMSS), junto con Juan Vega Mendoza, fundaron en 1968 el Club de Danza del Turno Vespertino de la Escuela Nacional de Maestros, que posteriormente tomó el nombre de Ballet Folklórico Tzontemoc, mismo que dio numerosas funciones en México y en el extranjero.

Danza española

La danza española en la década de los sesenta tuvo menor movilidad en los escenarios mexicanos que la danza clásica, la moderna y la folclórica; no obstante, hubo bailarines, tanto españoles como mexicanos, que estuvieron activos y se presentaron en diversos espacios escénicos.

De 1965 a 1967, los más grandes exponentes de la danza española en México, de procedencia española, fueron Leo y Antonia (hermanas de Carmen Amaya), Elsa Rosario, Carmen la Chuni, Carmen Blanco, Raquel Rojas, Óscar Tarriba, La Pichis, Christina Aguirre, Gisela Sotomayor, Carmen Díaz y Marianela Montijo.²⁴

Pilar Rioja y Sonia Amelio gozaron de presencia nacional e internacional. Otros bailarines y grupos que llevaron danzas españolas a los escenarios mexicanos fueron Margarita Gordon y Roberto Iglesias, Gisela Sotomayor y Alberto Salicrú con su ballet, Víctor Pasos con su Jazz Flamenco, Grupo Cultural Pro Arte del Renacimiento y el Barroco (con Margarita Gordon), Pimpo de Aguirre, Ballet Español de José Greco, Carmen Díaz López, Manuela Vargas con su Ballet Español, Antonio Gades y el Ballet de Arte Español de María Rosa, con treinta artistas en escena.²⁵

²³ Expediente del Ballet Folklórico de la UNAM, archivo Cenidi Danza, INBA, citado en *ibid.*, p. 229.

²⁴ Gotero, "Los flamencos, de capa caída en España", *Esto*, México, 13 de noviembre de 1966, citado en *ibid.*, p. 236.

²⁵ M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, pp. 236-243.

El 12 de febrero de 1966, en La Morena, Tlaxcala, se celebró el I Congreso Mundial Taurino Flamenco; en él se presentaron Pilar Rioja, Elsa Rosario y Margarita Gordon. Ese mismo año en el Teatro del Bosque hubo dos homenajes: al Niño del Brillante, cantaor español radicado en México, y al maestro Óscar Tarriba.

La danza en los XIX Juegos Olímpicos

1968 fue un año con actividades artísticas y culturales muy intensas, porque a la par de la organización de los XIX Juegos Olímpicos, México se propuso realizar la Olimpiada Cultural. El Programa Cultural para las Olimpiadas estuvo bajo la coordinación del arquitecto Óscar Urrutia. Los espacios destinados para llevar a cabo el programa cultural fueron el PBA, la Sala Manuel M. Ponce, el Auditorio Nacional, el Teatro Jiménez Rueda, el Teatro Ferrocarrilero, el Teatro Iris, el Teatro del Bosque, la Arena México, la Casa de la Paz, museos, galerías, etcétera.²⁶

Uno de los grupos dancísticos que participó activamente fue el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, quien en 1967 preparó el montaje *Ballet de las Américas*, y en 1968 el de los *Cinco continentes*. El *Ballet de las Américas* contó con la participación de coreógrafos mexicanos de danza moderna como Rosa Reyna, Josefina Lavalle, Aurora Agüeira, Farnesio de Bernal, Guillermina Peñalosa, Evelia Beristáin, Roseyra Marenko, Martha Bracho, Rodolfo Reyes y Amalia Hernández, que se presentaron en el PBA a partir de abril.

En el *Ballet de los cinco continentes* colaboraron coreógrafos de varios países del mundo que vinieron a México a montar sus obras representativas, ese fue el caso de Loukia con el *Ballet griego*, Ofundu Robert Le House con el *Ballet africano*, Tamara Golovanova con el *Ballet de la URSS*, Güngör Kekec con el *Ballet de Turquía*, Beth Dean con el *Ballet de Australia*, Mrinalini Sarabhai con el *Ballet de la India*, y Amalia Hernández con el *Ballet de México azteca*. El *Ballet de los cinco continentes* inició la presentación de las danzas en el PBA en febrero de 1968.²⁷

²⁶ *Ibid.*, pp. 279-284.

²⁷ *Idem.*

Como parte de las actividades programadas para celebrar los XIX Juegos Olímpicos, el Departamento de Danza del INBA también organizó el Festival Internacional de las Artes, donde se mostró el trabajo dancístico de numerosas compañías extranjeras de danza clásica, moderna, folclórica y española que visitaron el país en ese año.

La sede del III Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea fue el Teatro del Bosque. Entre las compañías participantes se pueden mencionar el Ballet Clásico de México, el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente, y como invitado especial, el Ballet Griego Orchisis.

A su vez, el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada lanzó una convocatoria para que participaran diferentes países con danzas, canciones y música populares auténticas del mundo, así se formó el Festival Mundial del Folklore; los países participantes fueron Alemania, Alemania del Este, Bahamas, Camerún, Canadá, Corea, Cuba, China, Dinamarca, Estados Unidos, Etiopía, Francia, Grecia, Guatemala, India, Israel, Italia, Líbano, Nigeria, Perú, Uruguay y Yugoslavia. Además de la participación de grupos extranjeros, se programaron grupos de danza folclórica de todo el país, coordinados por Guillermo Arriaga, quien en ese momento dirigía la Oficina de Programas Artísticos Foráneos de los Juegos Olímpicos. Es importante mencionar que en el Festival Mundial del Folklore actuaron los grupos artísticos no profesionales del IMSS, organizados por Rodolfo Múzquiz, e incluso participaron en la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos y en la Olimpiada Cultural.

Las funciones de los grupos internacionales se inauguraron el 9 de octubre en la explanada del Museo de Antropología e Historia, lugar donde también se programó la clausura. Otros grupos que participaron fueron el Ballet Aztlán, Danzas y Cantos de México, y el Ballet Folklórico de la UNAM que actuaron en diferentes espacios escénicos, entre ellos el Teatro del Bosque, Teatro Tepeyac, isleta del Lago de Chapultepec, Teatro de los Insurgentes, y en el Campamento Mundial de la Juventud instalado en Oaxtepec, Morelos.²⁸

²⁸ M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, pp. 280-308.

La enseñanza de la danza en provincia

En la década de los sesenta el INBA contaba con la Escuela Nacional de Danza, la ADM y cuatro Escuelas de Iniciación Artística.

En provincia, esos años fueron muy importantes para la actividad dancística porque en diferentes estados de la república surgieron centros particulares, academias y centros dependientes de los gobiernos de los estados y de las universidades, que se hicieron cargo de la enseñanza y la difusión de la danza.

En el norte del país, en 1954, Martha Bracho creó la Academia de la Danza perteneciente a la Universidad de Sonora, y al poco tiempo, el Grupo de la Universidad de Sonora formó un taller de coreografía, realizó giras y ganó varios premios.²⁹

En el Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA) Lila López estuvo al frente de la Escuela de Danza Moderna y dirigió el Ballet Provincial. En 1967 el IPBA organizó un festival de arte que incluía danza y ballet,³⁰ y desde ese momento el Festival de Arte del IPBA se realiza todos los años.

Otra institución que impartía clases de danza era la Escuela de Danza del Departamento del Distrito Federal, que se fundó en 1939; en 1966 el director era Sergio Lezama González y en la escuela se impartían clases de danza folclórica, clásica y moderna, música y canto.

El ISSSTE, la UNAM y el IPN difundían e impulsaban la danza. El IPN organizó en 1967 su I Festival Folklórico Politécnico;³¹ la jefa del Departamento de Danza en 1969 era Helena Jordán.

Entre las escuelas privadas destacaban la Academia de Balé de Coyoacán, dirigida por Ana Castillo; la Academia de Nina Shestakova; y la escuela de Sergio Unger.

²⁹ *Ibid.*, p. 402.

³⁰ Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", *Excélsior*, México, 12 de febrero de 1967, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 404.

³¹ "Muy interesante fue el Primer Festival Folklórico Politécnico", *El Universal*, México, 13 de agosto de 1967, citado en *ibid.*, p. 395.

De 1970 a 1976

En estos años la población dancística continuó creciendo no sólo en el Distrito Federal, sino que dicha expansión empezó a abarcar algunos estados de la República Mexicana; los bailarines en general mejoraron su nivel técnico y esto trajo como consecuencia un mayor número de espacios para la danza y el surgimiento de nuevos grupos dancísticos; las universidades y otras instituciones públicas apoyaron a la danza a través de convenios que incluían temporadas dancísticas, cursos de capacitación, pláticas y clases.

Los programas que recibieron mayor apoyo fueron las temporadas de danza dirigidas a la población infantil en el Auditorio Nacional, la temporada en el Teatro de la Danza con grupos de danza clásica, moderna y folclórica, el Festival de Danza Profesional en el PBA, y se destinaron recursos económicos para promover giras nacionales e internacionales del Ballet Clásico de México, Ballet Nacional de México y Ballet Independiente. Al mismo tiempo surgieron otros programas, como los Concursos Nacionales de Danza y el de Danza en los Museos.

Para dirigir el INBA Luis Echeverría Álvarez nombró a Miguel Bueno, filósofo y profesor de la UNAM, quien tomó el cargo de director general el 16 de diciembre de 1970, y ratificó a Clementina Otero de Barrios como jefa del Departamento de Danza.

En 1972 Miguel Bueno fue sustituido por el arquitecto Luis Ortiz Macedo, quien nombró a Sergio Galindo subdirector de la institución, y a Alejandro Henestrosa jefe del Departamento de Difusión. El escritor Fernando Sánchez Mayans quedó al frente del Departamento de Danza en lugar de Clementina Otero, de enero a agosto de 1972.

En septiembre de 1972 hubo otro cambio: Salvador Vázquez Araujo quedó al frente del Departamento de Danza; de abril de 1973 a marzo de 1974 fue sustituido por Carlos Gaona, para después regresar nuevamente al puesto.

Danza clásica y contemporánea

De 1970 a 1976 el INBA respaldó a la danza clásica con subsidio económico. Inicialmente el subsidio se le proporcionaba a Ballet Clásico de México, pero cuando el coreógrafo holandés-norteamericano Job Sanders (1971) quedó al frente de la compañía, se desataron problemas internos que llevaron al INBA a dividir el subsidio entre el Ballet Clásico de Bellas Artes, a cargo de Job Sanders, y el Ballet Clásico de México, bajo la dirección de Felipe Segura.

El 1 de marzo de 1973 se creó la Compañía Nacional de Danza (CND), que fue un avance importante para el área de danza clásica; la compañía debutó el 9 de septiembre de 1973 en el Teatro Francisco J. Clavijero del puerto de Veracruz, con dos funciones.³² Su director fue Felipe Segura.

En 1975 llegó a México el Ballet Nacional de Cuba que dirigía Alicia Alonso, y la visita propició la firma de un convenio cultural entre el INBA y el Consejo Nacional de Cultura de Cuba, mediante el cual la CND recibió asesoría por parte de los bailarines cubanos.³³

Otros grupos de danza clásica que estuvieron activos fueron Ballet Clásico 70 y el Taller Coreográfico de la UNAM. El primero estaba encabezado por Nellie Happee y estuvo vigente hasta agosto de 1974, y el segundo se integró en 1970 bajo la dirección de Gloria Contreras.

En 1974 se creó de manera independiente –sin recibir apoyos ni subsidios– el Taller de Danza Espacios a cargo de Sonia Castañeda y Francisco Martínez; su línea era la danza clásica. Se abrió a los profesionales, pero en él también podían participar alumnos en formación, ya que tenía su escuela. La actividad dancística del Taller de Danza Espacios fue intensa de 1974 a 1976.

En lo que se refiere a la danza contemporánea, los grupos que entre 1970 y 1976 ocuparon la escena mexicana fueron Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Expansión 7.

Las agrupaciones que recibían subsidio eran Ballet Contemporáneo de la ADM, Ballet Nacional de México y Ballet Independiente. El primero pertenecía al INBA, y los otros dos sólo obtenían recursos para producción; de hecho, Ballet Independiente no tenía una sede para trabajar.

³² M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 581.

³³ “Se implanta la escuela cubana de ballet en México”, *El Día*, México, 22 de septiembre de 1975, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 689.

Con respecto a Ballet Nacional de México (BNM), en 1973 hizo una reestructuración en la que decidió distribuir sus actividades organizativas. En la coordinación artística quedó Guillermina Bravo; en relaciones públicas, Raquel Vázquez; en la organización artística, Antonia Quiroz; y en la administración, Luis Fandiño. Además armó un laboratorio para estudiar la técnica y las diversas formas de abordar la danza. Durante esos años BNM recibió apoyo de la UNAM y los resultados fueron muy satisfactorios debido a que varios alumnos se incorporaron a la agrupación, entre ellos Carolina Meza, Jaime Blanc, Jesús Romero, Victoria Camero, Alejandra Serret y Juan Caudillo. El 23 de julio de 1973 BNM celebró en el PBA su veinticinco aniversario. En 1974 Guillermina Bravo recibió el premio de coreografía que otorgaba la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro por su trabajo dancístico en la obra teatral *Matka*; y desde ese año el premio llevó el nombre de Guillermina Bravo.³⁴

A principios de la década de los setenta Ballet Independiente contaba con diecisiete integrantes, y los ingresos que percibía provenían de las dos temporadas oficiales de danza que efectuaban al año, así como de impartir clases en diferentes instituciones, como el IMSS, escuelas particulares y la Casa del Lago de la UNAM. En 1976 recibió el reconocimiento del gobierno y de la Presidencia de la República; después de diez años de trabajo le asignaron una ayuda económica (un millón de pesos anuales y un local).³⁵

En 1973 se creó el grupo de danza contemporánea Expansión 7, formado por Miguel Ángel Palmeros, Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara, Marta Quesada, Valentina Castro y Raúl Aguilar, todos exintegrantes del BNM o de Ballet Independiente.

En esos años, los programas y los foros que permanecieron abiertos para las compañías de danza clásica y contemporánea fueron “Domingos Populares de la Cultura” en el Teatro del Bosque, las temporadas del Teatro de la Danza, el PBA, el Auditorio de la Unidad Zacatenco del IPN, el I Festival Mundial de Folklore en Guadalajara, la temporada dominical en el Teatro Jiménez Rueda, y el Teatro de Arquitectura de la UNAM.

³⁴ M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 616.

³⁵ *Ibid.*, p. 758.

Otros espacios que abrieron sus puertas a la danza fueron la X Feria del Estado de Guanajuato, la Feria de San Marcos, la Universidad Autónoma de Tamaulipas, el DDF, el Teatro del Ballet Folklórico de México, los teatros del IMSS, el Centro Deportivo Israelita, la Casa del Lago, el Teatro de la Paz, el Festival Internacional Cervantino en la ciudad de Guanajuato, la VII Feria de la Flor de Cuernavaca, y el Teatro Degollado de Guadalajara.

Ballet Nacional de México continuó con danza-debates en el Teatro del Bosque y con el seminario de danza contemporánea y experimentación coreográfica dirigido por Lin Durán.

Ballet Independiente se presentó en los programas de televisión de canal 13 con motivo del homenaje a Carlos Chávez; y Expansión 7 en los programas de televisión de canal 11.

Danza folclórica

Para las compañías de danza folclórica más fuertes fueron años de éxito y reconocimiento nacional e internacional. Amalia Hernández logró integrar cinco compañías: la que permanecía en México dando funciones domingos y miércoles, la que realizaba las giras nacionales e internacionales, el Ballet de las Américas, el Ballet Clásico 70 y el Ballet Folklórico Internacional. Todas ofrecieron un gran número de funciones y efectuaron giras al extranjero. En 1971 Amalia Hernández también logró establecer la escuela del BFM, que tenía las especialidades de danza clásica, contemporánea y folclórica. La escuela de danza folclórica funcionaba desde 1968 y con el tiempo se convirtió en el semillero para las compañías existentes.

En 1974, el Ballet Folklórico de México, A. C. se reestructuró, se fortaleció el Grupo Folklórico Experimental (o Grupo Experimental de Folklore) que quedó a cargo de Tizoc Fuentes, y se creó el Ballet Moderno Experimental (o Compañía Experimental de Ballet Moderno de México).

El 9 de julio de 1974 se inauguró el anexo de la Escuela del BFM, A. C., encabezado por Clementina Otero,³⁶ bajo la dirección general de Amalia

³⁶ Gabriela Aguirre Cristiani, "La escuela", *El Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández*. México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1994, p. 96, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 781.

Hernández. A partir de ese momento y hasta 1976 el Teatro del BFM organizó funciones de danza, teatro, teatro musical, e incluso el Grupo Experimental de Danza del IMSS se presentó en dicho foro.

Silvia Lozano era la directora del Ballet Aztlán, el cual de 1971 a 1976 también realizó varias giras nacionales e internacionales. En el elenco se encontraban Roberto Cruz, que fue bailarín del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS durante la época de Guillermo Arriaga; Jorge Escoto, que fungía como asistente de coreografía del Ballet Aztlán y maestro del IMSS; y la propia directora del Ballet Aztlán, que también era maestra de danza del IMSS.

Otro ballet que se mantuvo activo en esos años fue el Ballet Folklórico de la UNAM, que surgió en 1966 y festejó su décimo aniversario (en 1976) en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria.³⁷

La Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF, a cargo de Juan José Durán García, realizó una gran labor de difusión de la danza; muestra de ello fue el I Concurso de Danzas Populares Mexicanas, en el que participaron más de veinte grupos, tanto de la ciudad como de provincia. El concurso se llevó a cabo en el Teatro al aire libre Ángela Peralta, del 28 de marzo al 11 de junio de 1971.

Desde ese momento, el Teatro Ángela Peralta presentó funciones de danza folclórica todos los domingos, que se extendieron a otros escenarios, como la isleta del Bosque de Chapultepec; el Teatro al aire libre Agustín Lara, de la Alameda Central; los foros de las distintas delegaciones, entre ellos el Jardín Hidalgo y el Jardín Xicoténcatl de Coyoacán; la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco; el Teatro al aire libre de la Casa de la Cultura en Tepepan, delegación Xochimilco; y la Plaza de la Santa Veracruz, el Centro Deportivo Cultural Tepito y el Teatro Antonio Caso, delegación Cuauhtémoc. En todos estos espacios se organizaron funciones, concursos y espectáculos de danza folclórica, y también de danza clásica, como los “Festivales Populares Gratuitos”, y a partir de 1974, el programa “Arte en las Delegaciones”.

³⁷ Invitación del Ballet Folklórico de la UNAM a la celebración de su décimo aniversario, Teatro de Arquitectura, Ciudad Universitaria, México, 9 de diciembre de 1976, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 817.

Otros foros para la danza fueron el Teatro de la Ciudad, que se remodeló en la década de los setenta y se abrió oficialmente el 29 de noviembre de 1976; el Polyforum Siqueiros, que de 1974 a 1976 dio cabida permanentemente al Ballet México Folklórico dirigido por Artemisa Barrios.³⁸ Otras instituciones que apoyaron a la danza fueron el DDF, el ISSSTE, el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJUVE), el IPN, la UNAM –a través de su Departamento de Difusión Cultural–, la SEP, el SNTE, la Cámara de Diputados, la Procuraduría General de la República, e instituciones privadas como los bancos y, por supuesto, el IMSS.

Un organismo que impulsó y dio apoyo a la danza tradicional fue el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan), que se creó en 1973.

Danza española

En el sexenio de Luis Echeverría la danza española también estuvo presente en los foros mexicanos; una de las bailarinas que sobresalió fue Pilar Rioja, quien hizo giras por varios países, incluyendo la URSS, y se presentó en diversos foros como: Teatro del Bosque, PBA, Teatro Jiménez Rueda, y en 1973 en el Carnegie Hall de Nueva York.

Sonia Amelio también se mantuvo activa. Ella y su Ballet de Cámara se presentaron en la Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF, en el Teatro Ángela Peralta, en el IPN y en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria.³⁹

Margarita Gordon tuvo participaciones dancísticas constantes en la Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF, en el Teatro del BFM y el Teatro de Conacurt, incluidos Convivencia Sahagún y Convivencia Las Truchas. Otras de sus actuaciones fueron en el Teatro del IMSS en Toluca, en

³⁸ Programa de mano Ballet México Folklórico y Grupo de Música Folklórica Latinoamericana Quinto Sol, Arte y Recreación para Todos, Teatro Pedro Infante, delegación Venustiano Carranza, México, 15 de enero de 1978, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 842.

³⁹ “Concierto de castañuelas en el cine Versalles, mañana”, *El Universal*, México, 30 de julio de 1971, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 831.

septiembre de 1976, donde la acompañaron el bailarín Ricardo Montoya y el guitarrista José Luis Negrete.

Pimpo de Aguirre tuvo varias actuaciones en 1976, por ejemplo, en el Teatro Xola a beneficio del Club Zontla de la ciudad de México, y en el homenaje a Manuel de Falla en el Instituto Norteamericano de Relaciones Culturales.

Organismos que impulsaron la danza

Durante los dos últimos años del sexenio de Luis Echeverría se crearon dos organismos que apoyaron la disciplina dancística: el Consejo Nacional de Danza y el Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (Conacurt). El primero se integró el 18 de diciembre de 1975 por decreto presidencial, con personalidad jurídica propia y dependiente de la SEP, pero su actividad duró pocos meses, ya que concluyó en octubre de 1976.

Conacurt se creó oficialmente el 10 de julio de 1975 como un organismo descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propio. El organismo estableció diversas coordinaciones especializadas en las áreas artísticas: la música y la danza estaban encabezadas por Armando Zayas, y la subcoordinadora de Danza era Patricia Aulestia.

La actividad que Conacurt desempeñó durante 1975 y 1976 fue muy intensa, y cubrió la mayoría de los planes que se había propuesto, sin embargo su labor concluyó en 1977.

Enseñanza de la danza

En la década de los setenta el INBA vivió una fuerte reestructuración académica que abarcó todos los niveles, desde preescolar hasta licenciatura, a fin de lograr una formación integral de los estudiantes y contar con un mecanismo para detectar y estimular “aptitudes” en el arte.⁴⁰

⁴⁰ M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 880.

Como parte de esa reestructuración se capacitó a los maestros de las cuatro áreas artísticas, se aprobó la integración de la educación artística al sistema educativo nacional, y el 26 de agosto de 1976 se estableció el bachillerato de arte como un nuevo nivel educativo.⁴¹

Una institución que figuró en la década de los setenta y no pertenecía al INBA fue la Escuela de Danza de la Dirección General de Acción Cultural y Social del DDF, dirigida por Héctor Fink. En ella se impartían tres especialidades: clásica, moderna y danza popular mexicana. La escuela tenía un Grupo Oficial de Danza Folklórica que también estaba a cargo de Héctor Fink. Esta compañía, bajo el nombre de Danzas y Bailes Regionales de la Ciudad de México, se presentó en el PBA el 17 de agosto de ese año; cabe señalar que su asesor musical era Daniel García Blanco, quien también fue asesor musical del Conjunto Folklórico Mexicano y orientador de actividades artísticas del IMSS (danza) en la década de los sesenta.

El Colegio de Bachilleres, institución de enseñanza media superior, fundó Talleres de Danza, y en febrero de 1976 se presentaron en el Auditorio Nacional; los alumnos egresados que habían cursado los cuatro semestres del Taller de Danza se incorporaron a la ADM como grupo especial de regularización.

Entre las escuelas privadas que destacaron caben mencionar la de Martha O'Reilly de Trejo, en Coyoacán, que impartía danza clásica; la de Alexandra Dimina; la de Nina Shestakova; la de Margarita Contreras, con niñas desde cinco años hasta alumnas avanzadas; la de Margarita Nava Caballero, con ballet, danza española y danza folclórica; la de Tere Sevilla, con danza española y bailes hawaianos; y el Centro de Danza de Lucero Binnqüist. También algunos maestros de danza clásica fundaron sus escuelas, como fue el caso de Sonia Castañeda, Nellie Happee, Elsa Recagno y Tulio de la Rosa. Otra escuela importante fue la de Ana Castillo, la Academia de Balé de Coyoacán, fundada con el nombre de Centro de Iniciación al Arte en 1949; dos años después comenzó a aplicar el sistema de la Real Academia de la Danza Británica y posteriormente se afilió a esta institución, y gracias a ello recibía periódicamente a maestras de Londres para examinar a sus alumnas.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 886.

⁴² *Ibid.*, pp. 891-894.

En la década de los setenta, algunos grupos dancísticos que destacaron en provincia fueron el Ballet Folklórico de la Universidad Autónoma de Nayarit, de Jaime Buentello; el Grupo de Danza Contemporánea de la Universidad de Guanajuato, dirigido por Guadalupe Trejo; el Grupo Infantil de Bailes Regionales del Gobierno del Estado de Yucatán; el Ballet Folklórico de Michoacán, guiado por Roberto García Marín; el Ballet Folklórico Potosino, encabezado por Gerardo Rosillo; el Ballet de Aguascalientes, impulsado por la Casa de la Cultura de ese estado y conducido por Georges Berard; en Puebla, el Taller Coreográfico Estudiantil de la Universidad de Las Américas, dirigido por Constanza Hool, y el Taller Coreográfico de la Universidad Autónoma de Puebla, con Sara Pardo al frente.

En la ciudad de Chihuahua se fundó el Ballet Clásico Sergio Franco, A. C., y se formó el grupo Danza Integración de la Universidad de Guadalajara, dirigido por Onésimo González.

En esa década, el trabajo dancístico en San Luis Potosí se fortaleció gracias al trabajo del Instituto Potosino de Bellas Artes, impulsado por Raúl Gamboa; el Ballet Provincial de San Luis Potosí, guiado por Lila López; y el Grupo de Danza Folklórica del IPBA, dirigido por Artemio Posadas.

En Xalapa, Veracruz, en 1974 se crearon la Escuela de Danza, el Taller de Danza y el Taller de Cantos y Danzas del Pueblo, y se abrieron las especialidades en Etnocoreografía y en Etnomusicología. Este trabajo permitió que el 2 de octubre de 1975 se estableciera la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, primera en México que otorgó el título de licenciado en danza contemporánea.⁴³ De ahí surgieron el Ballet Contemporáneo, dirigido por Xavier Francis, y el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, encabezado por Miguel Vélez.

Danza en el IMSS

En este apartado pretendo estudiar los propósitos de las celebraciones que realizó el IMSS durante el periodo 1960 a 1976, en las que incluyó a la danza, por ello traigo a colación el epígrafe que utilizó Frank Manning en su artículo “Cosmos y caos. Celebración en el mundo moderno”, y es el siguiente:

⁴³ *Ibid.*, p. 905.

“Una celebración pública es un puente de cuerda de símbolos anudados tendido a través de un abismo. Hacemos nuestros cruces esperando que el abismo haga eco de nuestros sonidos festivos por un momento, mientras el puente comienza a oscilar con los ritmos de nuestra danza”.⁴⁴

Una celebración, según Frank Manning, cuenta con cuatro elementos:

Primero: es ejecución, es o supone la presentación dramática de símbolos culturales. Segundo, la celebración es entretenimiento, está hecha para el disfrute [...] sin embargo, mucho de ella está coloreado, consciente o inconscientemente, por una significación ideológica o una intención pragmática. Tercero, la celebración es pública [...] La celebración socializa significados personales, representándolos en la calle, el escenario, el estadio. Puede haber una tarifa de admisión, pero no exclusión social. Cuarto, la celebración es participativa. A pesar del creciente profesionalismo, la celebración involucra activamente a su circunscripción; no es simplemente un espectáculo montado para espectadores no comprometidos.⁴⁵

En el título del citado artículo, el término “mundo moderno” se emplea para indicar la dominación de la racionalidad sobre la costumbre como principio y método de organización social. Desde esta perspectiva, la burocracia, la centralización, el universalismo, el secularismo, el desarrollo industrial, tecnológico y urbano, pueden señalarse como características de la modernidad.

Por lo anterior, al estudiar la modernidad no se puede hacer referencia a un:

proyecto homogéneo, uniforme, es necesario decantar en sus orígenes y evolución el carácter diverso de las ilustraciones que la acompañaron y le dieron consistencia: los modos en virtud de los cuales sedujo como proyecto, tomó su cauce y se volvió una cuestión a resolver en la vida y la cultura de las sociedades,

⁴⁴ Ronald Grimes, *Beginnings in Ritual Studies*, 1982, p. 331, citado en Frank Manning, “Cosmos y caos. Celebración en el mundo moderno” (sin número de páginas), en H. Islas (selección y estudio introductorio), *Antologías. Investigación social e histórica de la danza en contextos no escénicos*. México, Cenidi Danza José Limón, 2006.

⁴⁵ *Idem*.

valiéndose incluso de instrumentos comunes que aplicados en contextos específicos produjeron idénticos resultados y sociedades diferenciadas. De hecho podemos afirmar que a principios del siglo XIX existía en las sociedades y la cultura del mundo occidental un solo proyecto (la modernidad), distintos procesos de racionalización o vías para impulsarlo (las ilustraciones) y diferentes mecanismos (instituciones, culturas y actores) e impulsos (políticas) para su puesta en marcha.⁴⁶

De acuerdo con lo antes expuesto, a continuación haré un recuento de las celebraciones organizadas por el imss, para finalmente intentar dilucidar los propósitos que la institución persiguió con ellas.

Danza en el IMSS (ca. 1960-1964)

En la década de los sesenta el IMSS puso el acento en ampliar el marco de protección y seguridad social de los trabajadores, y por tal motivo incluyó a toda la familia. Era un hecho que la explosión demográfica se convertiría en un problema cuya solución requeriría de viviendas dignas, mayor oferta de empleo, y universidades para que los jóvenes pudieran continuar sus estudios.

El IMSS trató de contribuir a dicha solución mediante el fortalecimiento de la seguridad social y la inclusión de un mayor número de prestaciones sociales. Para el IMSS, la función de las prestaciones sociales era “abatir los costos que representan las prestaciones médicas y económicas”, lo cual se lograría “estimulando los factores que concurren a la elevación del nivel de vida, menor índice de enfermedades y de inseguridad económica”.⁴⁷

⁴⁶ Jesús Márquez, *Breve diccionario histórico de México. Ingrávida memoria de los siglos*. México, Luz Arena, 2003, citado en María Esther Aguirre Lora, *Mares y puertos. Navegar en aguas de la modernidad*. México, UNAM/CESU, Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación/Plaza y Valdés, 2005, p. 19.

⁴⁷ Programa de mano IMSS, septiembre de 1968. Palabras firmadas por el doctor Ignacio Morones Prieto, director general del IMSS.

Por otra parte, se había detectado la necesidad de mano de obra calificada, ya que el país se encontraba en un periodo de desarrollo industrial; por ello el IMSS pensó en capacitar a la juventud y creó los Centros Juveniles de Seguridad Social, donde los jóvenes podían aprender electricidad, electrónica, mecánica, soldadura, tapicería, carpintería, acabados industriales de plásticos y mosaicos; y al mismo tiempo contar con áreas de salud e higiene, educación física y recreativa, y promoción cívica y cultural.

Simultáneamente, en los CSS del país se siguió fomentando el aprendizaje de la danza a través de los talleres que se impartían, funciones de danza, cursos de capacitación e integración de nuevos grupos de niños, jóvenes y adultos. Enseguida se señalan algunos logros que se obtuvieron en esos años.

Grupo infantil

Un grupo infantil que participó en diferentes festivales y espacios escénicos fue el de Yolanda Moreno. Entre sus participaciones sobresale la del 18 marzo de 1962 a las 12:00 horas, en el Teatro de la Unidad Morelos, ubicado en San Juan de Aragón. El programa de mano dice: “Como estímulo a los valores artísticos y exaltación de las tradiciones del pueblo mexicano, fuente de cultura, el IMSS tiene el honor de invitar a usted y a su apreciable familia al Festival de Danza Regional Infantil”.⁴⁸

Ese día bailaron *Ritmos indígenas*, *Estampas de Michoacán* a) *Danza de las igüiris*, b) *Jarabe michoacano*, c) *Danza de los viejitos*; *Mosaico veracruzano*; *Jorongos*; *Jarabe abajeño* (estado de Guerrero); *Jarabe mixteco* (estado de Oaxaca); y *Sones jaliscienses*.

El 5 de diciembre de 1962 a las 18:00 horas, el grupo infantil de danza regional y el coro infantil dieron una función. Los cantos infantiles fueron *La ronda*, *La bella primavera*, *Despertar* y *Cu-Cú*, a cargo de la profesora Consuelo M. de Campos; y el programa dancístico estuvo integrado por

⁴⁸ Programa de mano CSS Morelos, Festival de Danza Regional Infantil, 18 de marzo de 1962. Los créditos fueron: dirección artística, Yolanda Moreno; dirección musical, Plutarco J. Barreiro; Conjunto Musical del IMSS; Marimba La Mixteca, de los Hermanos Méndez; Conjunto Jarocho Tierra Blanca, de Chico Barcelata; Mariachi Tapatío, de Aurelio Castillo. Locutor, Fernando Arenas. Coordinador de Danza Regional, Javier del Castillo.

Danza rutuburi, Pascola, Coyotes y venado, Danza chichimeca, Danza de matlachines, Danza azteca, Danza inicial de voladores, Danza de la pluma, Danza de los moros, Danza de las igüiris, Danza de los arrieros, Jarabe abajeño, Jorongos, Sones huastecos, Cuadro veracruzano, Jarana yucateca y Cuadro jalisciense, bajo la dirección de Yolanda Moreno. En el programa de mano se manifiesta que “la satisfacción de las necesidades materiales a través de los bienes económicos es tan importante para el régimen mexicano de seguridad social como la adquisición y conservación de valores colectivos de tipo cívico, artístico y cultural”.⁴⁹

Grupos de jóvenes y adultos

A finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta se formaron grupos de danza regional que se presentaron en las celebraciones del IMSS, uno de ellos fue el de Javier del Castillo,⁵⁰ de la Unidad Santa Fe, que se integró con jóvenes de catorce a dieciséis años. Entre los participantes se encontraban Jesús Nafarrate, Antonio Márquez Mora, Efrén Marín López, José Ángel Ramírez Quintero, Jaime Alonso Linares, José Luis Anaya López, Isabel Anaya López, Elizabeth Rueda, Yocasta Gallardo, Lourdes de Gante, Arturo García García, José Luis Jiménez Olvera, Joaquín Palmeros Magaña, Alfonso Lara Vidal, y Agustín Pimentel Mayén, entre otros, quienes en pocos años se convirtieron en bailarines profesionales y profesores del Seguro Social, así como en docentes de otras instituciones como el IPN, la UNAM, el DIF, etcétera.

Otro grupo fue el de Miguel Vélez, compuesto por estudiantes de la CA núm. 13. Sobre los comienzos del grupo Manuel Lome recuerda: “Como integrantes del grupo representativo bailamos en los multifamiliares de la colonia Roma, en mercados, en plazas públicas, éramos Miguel Ángel

⁴⁹ Programa de mano CSS Hidalgo, Festivales de Teatro, Danza y Coros, del 21 de noviembre al 12 de diciembre de 1962.

⁵⁰ Coordinador nacional de Danza Folclórica del IMSS de 1960 a 1964.



Danza de la pluma, Jesús Nafarrate, José Luis Jiménez y José Ángel Ramírez en el desfile del 20 de noviembre de 1958 (integrantes del grupo de la Unidad Santa Fe a cargo de Javier del Castillo).

Manzanillas, René Cardoza, Jaime Cisneros, Lilia Ortiz, Xóchitl Medina, Silvia Flores y un servidor”.⁵¹

Más adelante este grupo llegó a ser profesional, se le denominó Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS, y algunos de sus bailarines se convirtieron en maestros del IMSS (véase Capítulo 3 de este trabajo).

⁵¹ Manuel Lome León en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de enero de 2013, inédita.

Cursos de capacitación

En la década de los sesenta, cuando Javier del Castillo estuvo al frente de la Coordinación Nacional de Danza Folclórica del IMSS (1960-1964), la institución organizó encuentros y cursos de capacitación en los que participaron la mayoría de los orientadores de actividades artísticas (OAA) del IMSS, y en los que dieron a conocer las danzas de su región. Al respecto, Efrén Marín comenta:

Para Culiacán se capacitó a Libia Manjarres; para Ciudad Obregón a Silvia Candiani; para Chihuahua a Jesús Domínguez. Cada uno de estos profesores fue haciendo su propia escuela y formando nuevos elementos [...] En Monterrey, el profesor Daniel Andrade, originario de Puebla y con formación en danza moderna, había fundado la Academia de Danza de la Universidad de Nuevo León e iniciado la formación de docentes. Los bailes y las danzas de esa entidad prácticamente eran desconocidas en el resto del país. En Jalisco, María del Refugio García Brambila (*Miss Cuca*) realizaba sus actividades de investigación, enseñanza y formación de profesores.⁵²

El 17 de diciembre de 1960 Javier del Castillo organizó otro curso-encuentro, el cual fue crucial para la danza porque:

se difundió repertorio de Nuevo León hasta entonces poco conocido [...] se dio a conocer un vestido de mujer que ahora representa a la entidad, diseñado por el modisto Ramón Valdiosera [...] algunos de los integrantes con el tiempo se significarían dentro del movimiento dancístico en el país: Rafael Zamarripa, fundador y conductor por largos años de las compañías de Danza Regional en las Universidades de Guadalajara y Colima; Guillermo Sahagún de la Torre, entusiasta promotor de congresos, encuentros, pero sobre todo, de la organización de los profesores en el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana (IIDDM).⁵³

⁵² Efrén C. Marín López, *Danza, educación y seguridad social en México*, documento inédito, México, 2015.

⁵³ *Idem.*

En el encuentro de 1960 se realizaron funciones de danza, en donde participaron con sus grupos los siguientes maestros:

Del Distrito Federal: Rodolfo Múzquiz, Silvio Aguilar, Artemisa Barrios, Oliva Pérez, Javier del Castillo, Consuelo Utrera, Liberta Estrella, Federico Vidales y Aurora Rodríguez.

De Guerrero, Edilberto Estrada.

De Jalisco, Teresa Álvarez Bejarano.

De Nuevo León, Jesús Daniel Andrade, Blanca Torres y Joaquín Ramírez González.

En la dirección coral colaboraron Alberto Alba, Alarí Valle y Luis Martínez Corona.

En la dirección musical, Plutarco J. Barreiro.

En los conjuntos musicales, la Marimba de los Hermanos Méndez; el Mariachi Tapatío, de Aurelio Castillo; el Conjunto Los Canarios, de Nuevo León; y el Conjunto Regional Musical, de Guerrero.

Vestuario, sección de danza regional del IMSS. Locutor, Ignacio Martínez Carpinteiro. Coordinación general, Javier del Castillo. Supervisión general, Esperanza J. de Pomar. Producción, Departamento de Prestaciones Sociales.⁵⁴

Funciones de danza

Del 21 de noviembre al 12 de diciembre de 1962 se organizó un festival de Teatro, Danza y Coros en el CSS Hidalgo, con motivo del aniversario de la Revolución Mexicana. El director del CSS Hidalgo era Octavio Novaro, y el coordinador, Héctor Murillo Cruz.⁵⁵

También hubo un programa de danza clásica y moderna el 28 de noviembre a las 18:30 horas. La función inició con unas palabras de Manuel Osante, profesor de la UNAM, quien habló acerca de la Revolución Mexicana. Después siguió *Tabla técnica de ejercicios básicos para la danza moderna*, a cargo de la maestra Eva Robledo; *Gavota y mazurca*, con el grupo dirigido por Mónica de Neymet; *Variaciones*, de Roseyra Marenko; grupo cómico de la

⁵⁴ Programa de mano citado en E. C. Marín López, *Danza, educación..., op. cit.*

⁵⁵ Programa de mano CSS Hidalgo, IMSS, 1962.

maestra Alicia Martínez; *El caballero de la rosa*, con el grupo de José Carlos González; *Sones mariachis*, bajo la dirección de Eva Robledo; *Polacas*, con el grupo a cargo de Roseyra Marenko; *Jesusita en Chihuahua*, trabajo dancístico de Silvia Lozano; y *Jalisco*, de Eva Robledo.

Los días 14 y 16 de marzo de 1963 se celebró la XI Reunión del Comité Permanente Interamericano de Seguridad Social, organizada por el Departamento de Prestaciones Sociales y el CSS Hidalgo, por conducto del Club Familiar. En el programa de mano se subraya que “el grupo familiar debe estar colocado en el centro de interés de las prestaciones sociales, por su singular y permanente valor social, por el significado de las normas de ayuda mutua en relación con toda forma de solidaridad y por su importancia en el desarrollo de la seguridad social”.⁵⁶

El programa estuvo compuesto por:

Las mañanitas. Canción popular mexicana. Conjunto Coral Hidalgo.
Canción de la madre. Dvorák. Conjunto Coral Hidalgo.
Padre. Poema de Rubén Bernardo Fernández. Javier Ornelas.
Canción de cuna. Brahms. Conjunto Coral Hidalgo.
A mi madre. Recitación. Club Infantil.
Despierta. Canción popular española. Conjunto Coral Hidalgo. Arreglos musicales y dirección del Conjunto Prof. Alirio Campos.
 Intermedio
Gavota. Ballet infantil. Maestra Mónica de Neymet.
Movimiento de técnica moderna.
La negra. Son jalisciense en danza moderna. Maestra Eva Robledo.
Por qué. Canción de Jorge del Moral. Sexteto varonil Hidalgo.
 Intermedio. Regalos para las madres socias del centro.
Así es mi tierra. Ignacio Esperón, Tata Nacho. Sexteto femenino Hidalgo.
El venado. Danza regional sonoreense. Maestra Yolanda Moreno.
El gallito. Danza regional norteña. Maestro Miguel Vélez.
Las alazanas. Danza regional jalisciense. Maestra Consuelo Utrera.
El Ahualulco. Son veracruzano. Maestra Ofelia González.

⁵⁶ Programas de mano CSS Hidalgo, 14 y 16 de marzo de 1963.

Sobre las olas. Vals de Juventino Rosas. Conjunto de cuerdas Hidalgo.
Alejandra. Vals mexicano. Conjunto de cuerdas Hidalgo.
Director del Conjunto de Cuerdas Hidalgo, Prof. Arnulfo
Flamenco Rosales.

Danza en el IMSS (ca. 1964-1970)

Durante su gobierno, Gustavo Díaz Ordaz efectuó los siguientes nombramientos: director del IMSS, Sealtiel Alatríste; subdirector administrativo, Alfonso Pulido Islas; y jefa de Prestaciones Sociales, Aurora Arrayales Sandoval. El 1 de febrero de 1966 la dirección general del IMSS quedó en manos de Ignacio Morones Prieto,⁵⁷ y a partir del 26 de febrero de 1966, la Subdirección General del Seguro Social quedó bajo la responsabilidad de Ricardo García Sáinz.⁵⁸

Desde que Sealtiel Alatríste asumió el cargo de director del IMSS tuvo que enfrentar conflictos. Los médicos residentes se quejaban de malas condiciones económicas, servicios deficientes y perspectivas limitadas de desarrollo profesional en las clínicas del IMSS; argumentaban:

que los recursos físicos y los servicios médicos no eran suficientes y que no bastaba con aumentar el número de clínicas y hospitales, ni incorporar a ellos a un número cada vez mayor de médicos, enfermeras y demás auxiliares, sino que lo importante era lograr que edificios, instalaciones y personal funcionaran debidamente, elevando la eficiencia y la calidad del servicio. Para mejorar los servicios del IMSS proponían “elevar [...] los emolumentos y percepciones del personal técnico, y mejores condiciones de trabajo para que los profesionistas se superen en sus conocimientos y se sientan realizados”.⁵⁹

⁵⁷ El doctor Ignacio Morones Prieto nació en Ciudad Linares, Nuevo León, en 1900. A la edad de veintitrés años se recibió de médico cirujano, hizo estudios de posgrado en la Sorbona de París, donde obtuvo el doctorado. Fungió como rector de la Universidad de San Luis Potosí durante seis años. Fue gobernador de su estado natal, posteriormente se desempeñó como secretario de Salubridad y Asistencia, y embajador de México en Francia. *Excélsior*, 2 de febrero de 1966, Archivo de prensa del IMSS.

⁵⁸ *El Herald de México*, 26 de febrero de 1966, Archivo de prensa del IMSS.

⁵⁹ *El Día*, 23 de enero de 1965, Archivo de prensa del IMSS.

El problema no se resolvió hasta que Gustavo Díaz Ordaz les ofreció “mejorar condiciones de trabajo”, por lo que los médicos residentes e internos detuvieron las protestas, “seguros de que obtendrían una notable mejoría y dignificación de su labor”.⁶⁰

Además se extendía el rumor de que el IMSS atravesaba por dificultades económicas. Ante tal inquietud, el director del IMSS respondió:

Las deudas de la institución no se apartan de lo normal, y [...] las reformas que se están haciendo sólo tienen el propósito de aumentar la eficacia de sus servicios [...] el pasivo del IMSS se renueva constantemente por las compras que tienen que realizarse y la obligación estriba en ver cómo damos servicio, lo mejoramos y racionalizamos la administración, teniendo en cuenta nada más a los actuales derechohabientes.⁶¹

Ante el panorama existente, el IMSS puso en marcha algunas estrategias: en los CSS creó las llamadas “misiones de seguridad social”, a fin de elevar el nivel de vida de los derechohabientes. En 1964 se realizó un estudio socioeconómico de las zonas de influencia de cada centro y, de acuerdo con el resultado, el IMSS instaló locales –que denominó Centros de Extensión Cultural o Centros de Extensión de Conocimientos– donde se impartían cursos sobre diferentes temas que mejoraran la vida en el hogar, por ejemplo, economía doméstica, tejido y bordado, cocina, corte y confección, etcétera. El personal de capacitación para los Centros de Extensión Cultural era seleccionado entre las alumnas más aventajadas de los CSS, y hasta la fecha se les conoce como monitores.⁶²

Los monitores, señala Mirtha Córdova, “eran alumnas con varios años de estudio en alguna especialidad, que podía ser corte y confección, cocina, primeros auxilios, danza, etcétera. Esos conocimientos se llevaban a comunidades cercanas y a otras más lejanas, y formábamos grupos para extender dicho saber”.⁶³

⁶⁰ *Excelsior*, 29 de enero de 1965, Archivo de prensa del IMSS.

⁶¹ *Novedades*, 15 de junio de 1965, Archivo de prensa del IMSS.

⁶² *Últimas Noticias*, 12 de junio de 1965, Archivo de prensa del IMSS.

⁶³ Mirtha Córdova Melo en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 25 de agosto de 2012, inédita.

Otra estrategia fue iniciar cursos de artesanías (cerámica, vidrio, pintura, escultura, metales esmaltados, mosaicos y dibujo) en la Unidad Independencia del IMSS, que eran gratuitos y para todo el público, de lunes a viernes de 15:00 a 18:00 horas y de 18:30 a 21:00 horas, y continuar con los trabajos y cursos que ofrecían los CSS.

En materia dancística el IMSS continuó impartiendo clases de danza, organizó funciones en sus diferentes teatros, creó ballets de masas y los presentó en las celebraciones administrativas, históricas y políticas, y también participó en concursos y en las actividades de la XIX Olimpiada de 1968.

Funciones de danza

Fueron fruto del trabajo cotidiano de los CSS donde se enseñaba danza clásica, regional y moderna a niños, jóvenes y adultos; la cobertura de atención era amplia, sólo en el CSS Tepeyac, ubicado en Calzada de Guadalupe, en el turno vespertino de la clase de danza regional se atendían a:

ciento quince niños y cien jóvenes, hombres y mujeres [...] una vez que los bailarines están preparados para dar una función se les proporcionan los trajes regionales y llevan su mensaje de alegría y folklore a muchos lugares en donde su presencia significa felicidad y sana distracción [...] en asilos para ancianos, en la cárcel de mujeres, en instituciones de beneficencia infantil, en los reclusorios para jóvenes, etcétera.⁶⁴

A continuación se dan a conocer algunos ejemplos: Yolanda Moreno presentó a su grupo infantil el 28 de junio de 1964 a las 11:00 horas en la Unidad Artística y Cultural del Bosque; se trataba del Grupo Folclórico Infantil Guari Sapichu. El programa dancístico incluyó *Danza de la fiesta de las flores*, *Danzas de pascola*, *Coyotes y venados*, *Danza de las igüiris*, *Danza de los viejitos*, *Danza de matlachines*, *El gallito*, *Fiesta veracruzana*,

⁶⁴ Mauro Jiménez Mora, "Mensaje de alegría y folklore brinda el Centro Tepeyac", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, domingo 5 de julio de 1964.

*La sandunga, Danza de la pluma, Jarabe abajeño, Sones huastecos, Jarana yucateca, Danza de los moros, y Jaripeo jalisciense.*⁶⁵

En el Teatro Hidalgo, en noviembre de 1964 se presentaron el ballet *El cascanueces*, de Chaikovski; el *Bolero*, de Ravel; y el vals lento del *Ballet Silvia*, de Léo Delibes; los bailarines fueron derechohabientes del CSS Hidalgo acompañados de su maestra, María de los Ángeles Córdova.⁶⁶

Las bailarinas Artemisa Pedroza y Maya Ramos bailaron en la obra *Peer Gynt*, de Ibsen, como parte del elenco del grupo dancístico. La obra se estrenó en el Teatro Hidalgo, también en noviembre de 1964.

En 1964, el grupo de Javier del Castillo bailó en la Dirección General de Educación Primaria núm. 4, ubicada en Coruña, colonia Viaducto Piedad.



De izquierda a derecha: Alfonso Lara Vidal, Horacio Covarrubias, bailarina sin identificar, Alfredo Flores, Teresa Fuentes, Efrén Marín López, Javier del Castillo, Ofelia González, José Narro (en ese momento director del CSSBF de la Unidad Santa Fe), Lourdes de Gante, Jesús Nafarrate, Miguel Vélez, Genaro Fuentes Rivera (pianista), profesor normalista. (Despedida de Miguel Vélez, quien se iba a radicar a Xalapa, Veracruz, ca. 1964).

Foto tomada del documento inédito de Efrén Marín López *Danza, educación y seguridad social en México*, México, 2015.

⁶⁵ Programa de mano Grupo Folclórico Infantil Guari Sapichu, del CSS Hidalgo del IMSS, 28 de junio de 1964.

⁶⁶ *El Universal*, 4 de noviembre de 1964, Archivo de prensa del IMSS.

Los bailarines fueron Alfonso Lara, Horacio Covarrubias, Alfredo Flores, Teresa Fuentes, Efrén Marín y Javier del Castillo.⁶⁷

Presentaciones masivas

Su origen se remonta al teatro mexicano de masas que se puso en boga en la década de los años veinte. El teatro mexicano de masas formó parte del plan de “salvación/regeneración” del país instrumentado por José Vasconcelos cuando ocupó el cargo de secretario de Educación Pública en 1921; dicho plan estaba inspirado en el programa de Lunatcharsky, comisario de Educación de la URSS, y con él se buscaba sacar a flote, homologar y unificar al país después de la revolución, a través del arte y la cultura. Para ello se instrumentaron programas de difusión cultural en los que se llevaron a escena espectáculos masivos dirigidos al pueblo, elaborados de tal manera que los ciudadanos se sintieran identificados, aludidos y orgullosos de “ser mexicanos”; por ello, en esos espectáculos se subrayaba la importancia de “nuestras raíces prehispánicas”.

También se llevaron a escena pasajes memorables de “nuestra historia patria: la Conquista, la Independencia, la Revolución, y a héroes como Cuauhtémoc, Hidalgo, Zapata”; entre los maestros que participaron en las puestas en escena sobresalen “el dramaturgo Efrén Orozco Rosales, los músicos Ángel Salas y Francisco Domínguez, y los maestros de danza Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Higinio Vázquez Santana, Amado López, Emma Duarte, Rafael Andrade, Miguel Vélez, Xóchitl Medina y Enrique de Anda”.⁶⁸

Algunas obras escenificadas fueron *El mensajero del sol*, *Xochilhuítl*, *México*, *Morelos*, *Estampas de la Revolución*, *El niño artillero*, *La hora de la libertad*, *Emiliano Zapata* y *Fuerza campesina*.⁶⁹

Con base en la experiencia del teatro mexicano de masas, en la década de los treinta los coreógrafos montaron ballets masivos, es decir, “obras

⁶⁷ Efrén C. Marín López, *Danza, educación y seguridad social en México*, op. cit.

⁶⁸ Elizabeth Cámara, “Teatro mexicano de masas: Efrén Orozco Rosales y Ángel Salas”, en *Homenaje Una vida en la danza*. Segunda época. México, INBA/Cenidi Danza, 2010, pp. 205-227.

⁶⁹ *Idem*.

multitudinarias en donde los jóvenes, representando soldados, campesinos y obreros, portando rifles y cartucheras, moviéndose enérgicamente al ritmo de música mexicana como *La Adelita*, *La Valentina*, *La cucaracha*, y entonando *La Internacional* o el *Himno Nacional*, se desplazaban por grandes plazas”.⁷⁰

Entre las piezas más significativas se encuentran: el *Ballet simbólico 30-30*, de las hermanas Campobello y Ángel Salas, música de Francisco Domínguez y dirección artística de Carlos González, que se estrenó el 20 de noviembre de 1931 en el Estadio Nacional; el *Ballet simbólico simiente*, de Nellie Campobello y Francisco Domínguez, decorados de José Chávez Morado y música de Francisco Domínguez, el cual se estrenó el 15 de mayo de 1935 en el Teatro al aire libre Álvaro Obregón de la SEP; *Tierra*, de Nellie y Gloria Campobello, con música de Francisco Domínguez, que se estrenó en 1936 con la participación de 3,000 alumnos.⁷¹

Los espectáculos masivos continuaron escenificándose durante los años cuarenta y cincuenta; algunos ejemplos son *El mensajero del sol* en el Estadio Nacional el 21 de septiembre de 1941, con música a cargo de Ángel Salas y Raúl Guerrero, y coreografía de Luis Felipe Obregón, Amado López Castillo, Linda Costa, Emma Duarte, Rafael Andrade y María Luisa García; después de esa fecha la obra se remontó varias veces más, en 1956 y en 1957 en el Auditorio Nacional, y en 1959 en Xalapa, Veracruz.

El 24 de febrero de 1944 se montó *La bandera nacional* en el Estadio Nacional; en 1945 se llevaron a escena varias obras, *México*, *Siembra*, *Xochilhuítl* y *La redención del indio*. En la década de los cincuenta se escenificaron *La redención del indio*, en 1950; *Árbol de paz*, de Efrén Orozco, en 1952; *El quinto sol. Sacrificio gladiatorio*, en 1953; y *Xochilhuítl* en 1959, como parte del programa “Domingos Populares de la Cultura”.⁷²

El IMSS, inspirado en el trabajo teatral y dancístico antes expuesto, organizó espectáculos masivos para inaugurar las diferentes unidades médicas y administrativas que se abrieron a principios de la década de los sesenta; en 1961, la Unidad Morelos; y en 1963 la Unidad Cuauhtémoc y la Unidad de

⁷⁰ Roxana Ramos, *Una mirada a la formación dancística mexicana...*, op. cit., p. 62.

⁷¹ M. Tortajada, *Danza y poder*. México, INBA/Cenidi Danza, 1995, pp. 101-104.

⁷² E. Cámara, “Teatro mexicano de masas...”, op. cit.

Servicios en Zacatepec, Morelos. De esta última, Efrén Marín recuerda la siguiente anécdota:

Por la mañana habían asesinado a John F. Kennedy en Dallas, Texas. Por la tarde, la ceremonia presidida por el presidente López Mateos dio inicio con el obligado minuto de silencio. Transcurrida la mayor parte del programa, que cerraba con el disparo de fuegos pirotécnicos, una aureola perdió el rumbo y fue a estrellarse al pie del balcón presidencial, causando alarma en el cuerpo de seguridad presidencial.⁷³

En el Zócalo de la ciudad de México también se organizaron espectáculos masivos, sobre todo en fechas clave, como el 20 de noviembre, y se llegaron a reunir hasta 6,000 personas. Era posible congregarse tal contingente, indica el profesor Múzquiz, porque “los alumnos que asistían a los CSS hacían movimientos coreográficos y manejaban arcos y listones para vestir el Zócalo [...] y 600 personas bailaban”.⁷⁴

Además en otras ocasiones se presentaron ballets de masas: en marzo de 1968 se montó un ballet –con alumnos del CSS Tepeyac– alusivo a las peregrinaciones de las tribus nahuas de Aztlán a Tenochtitlán, integrado por 1,000 bailarines y doscientos cantantes y narradores. Sonia Montero declamó el poema de Carlos Pellicer *Grupo de palomas*, y fue el punto de unión de los bailes y las danzas folclóricas mexicanas, cuyos temas también fueron las palomas. Al respecto se comentó: “Este ballet fue verdaderamente impresionante [...] algunas personas que transitaban por la supercarretera a Querétaro interrumpieron el tránsito, estacionándose para ver aquel gran espectáculo”.⁷⁵

⁷³ E. C. Marín López, *Danza, educación y seguridad social en México*, op. cit.

⁷⁴ Rodolfo Múzquiz en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 15 de mayo de 2009, inédita.

⁷⁵ Dolores Castro, “Rodolfo Múzquiz. Coreógrafo del folklore”, marzo de 1968, Archivo de prensa del IMSS.

Concursos de danza

En marzo de 1966 el INBA abrió convocatorias para los festivales y los concursos de danza que se llevarían a cabo ese año, de acuerdo con el plan de trabajo de Clementina Otero, jefa del Departamento de Danza. Estas convocatorias se mencionan porque algunos grupos del Seguro Social participaron.

En 1966 el concurso fue nacional y abierto a grupos no profesionales de danza clásica, moderna y folclórica; al final, los ganadores acudirían, del 2 al 13 de septiembre, a la Reunión Nacional de Danza en la ciudad de México.⁷⁶

Los grupos del IMSS que pasaron a la final fueron:

a) El grupo Calida Fornax, de Baja California, dirigido por Jorge Charles Piña, con coreografías de Pedro Galaviz Ruiz y Alma Nydia Charles López, que concursaron con la obra *Crisol de tradiciones*, integrada por el repertorio de *Estado de Chiapas*, *Estado de Yucatán*, *Estado de Veracruz*, *Estado de Sonora*, *Estado de Jalisco*, *Estado de Michoacán* y *Estado de Oaxaca*; b) el Conjunto Folklórico del Seguro Social para el Bienestar Familiar núm. 1 de Ciudad Obregón, Sonora, dirigido por Silvia Candiani Barragán, que participó con el programa *México baila así*; c) el Grupo Xochiquétzal, del IMSS de Acapulco, Guerrero, con el trabajo *Danzas mexicanas*, dirección y coreografía de Edilberto Estrada.

El que recibió mención especial por la ejecución de una de sus bailarinas fue el grupo Danza Regional, del CSS del IMSS de San Luis Potosí, con dirección y coreografía de Pilar Noyola de Grimaldo.⁷⁷

Cabe destacar el trabajo de Jaime Buentello, maestro del CSS del IMSS de Nayarit, quien integró en 1967 el Grupo Folklórico Matatipac, que en 1968 se fusionó con el del IMSS⁷⁸ y fue uno de los ganadores de este concurso.

En 1969 se realizó el III Concurso Nacional de Danza, cuya final se llevó a cabo en el Teatro Hidalgo del Seguro Social, el premio al mejor director artístico lo obtuvo Miguel Vélez, quien de 1960 a 1963 estuvo al frente del CFM del IMSS.

⁷⁶ M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, pp. 245-252.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 276-278.

⁷⁸ R. Hidalgo, "Jaime Buentello: en la permanencia del tiempo...", en *Una vida dedicada a la danza*. México, Cenidi Danza/INBA, 2010, p. 184.

El IV Concurso Nacional de Danza se celebró del 12 al 20 de marzo de 1970 en el Teatro del Bosque. El IMSS participó con el Grupo de Danzas Mexicanas Xochiquétzal, que presentó *Folklore mexicano*, con dirección y coreografía de Edilberto Estrada R. y del maestro Federico Vidales, quien en ese momento era maestro de danza regional del IMSS; la música estuvo a cargo del conjunto jarocho Los Porteños, los Hermanos Arizmendi y la Banda de Música del Gobierno del Estado.⁷⁹

Presencia del IMSS en la XIX Olimpiada de 1968

La sede del Campeonato Mundial de la Juventud fue el Centro Vacacional Oaxtepec del IMSS, donde el Seguro Social participó el 8 de octubre de 1968 con un ballet de masas. El doctor Morones Prieto presidió la ceremonia, a la que asistieron alrededor de 5,000 personas; en el presídium lo acompañaba Aurora Arrayales, jefa de los Servicios de Prestaciones Sociales del IMSS.

La ceremonia comenzó con un desfile de las delegaciones participantes. Concurrieron jóvenes de cuarenta y dos países, quienes vistieron sus trajes típicos nacionales. El contingente fue encabezado por los jóvenes de Japón y de la República de Alemania. Durante la ceremonia, en las tribunas había “gente de la capital, habitantes del poblado de Oaxtepec, turistas de varias partes del mundo”. El coro que entonó el Himno Olímpico fue el del IMSS, y el ballet programado fue *Huitzilopochtli*, el cual “comprendió bailables prehispánicos de gran simbolismo, extraordinaria precisión plástico-coreográfica [...] Ese despliegue increíble de cuatrocientos danzantes por el espacio verde del estadio fue un espectáculo que movió la emoción, sorpresa, admiración de los visitantes. Y al concluir, ¡qué de aplausos!”.⁸⁰

El arreglo musical fue de Plutarco J. Barreiro, lo interpretó la Banda Sinfónica de Marina, la cantante fue Alicia García Bolaños, y la dirección del conjunto coral estuvo a cargo de Alarií Valle. Los orientadores de actividades artísticas (danza y coros) que participaron fueron: Jaime Cisneros, Federico Vidales, Benjamín Gutiérrez, Silvio Aguilar, José Luis Guevara, Rafael Morones, Quetina Izaguirre, Ofelia González, Consuelo Utrera, Oliva Pérez,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 364.

⁸⁰ *Excélsior*, miércoles 9 de octubre de 1968.

Ma. de Jesús Pardavell, Guillermina Islas, Eva Robledo, Aurora Rodríguez, Otila Cuesta, Ernesto Rubio, Liberta Estrella, Alarií Valle, Justina Rojas, Alberto Alba, José del Águila F., Alirio Campos, Consuelo Campos, Gloria Villegas, Estalino Saavedra, María Palomar; y la dirección dancística estuvo a cargo de Rodolfo Múzquiz.⁸¹

El IMSS también tuvo a su cargo la ceremonia para encender el fuego olímpico en San Juan Teotihuacán. Los grupos de danza del Seguro Social intervinieron, acompañados por la Orquesta Sinfónica de la UNAM. El portador de la antorcha olímpica fue el atleta Miguel Sánchez.

Al respecto, la maestra Cora Flores recuerda:

La ceremonia de Recepción del Fuego Olímpico se basó en un antiguo canto náhuatl; fue un espectáculo masivo inolvidable, coreografía de Guillermo Arriaga, música de Leonardo Velázquez, con la orquesta sinfónica dirigida por Armando Zayas. Participaron 1,525 trabajadores del IMSS y quince bailarinas que estábamos al pie de las pirámides de Teotihuacán. Para llegar al fuego olímpico se diseñó el camino de la amistad con esculturas que portaban trajes regionales de todos los países [...] ¡Fue hermoso! Las pirámides se iluminaron, había luna llena [...] Esa noche el espectáculo no se filmó, pero días después se elaboró un documental de 16 milímetros a cargo de Demetrio Bilbatúa, que se proyectaba en todos los cines de la ciudad antes de las películas.

Como parte de los festejos, el IMSS organizó una serie de funciones en sus distintos teatros, actividades que llevaron el nombre de Programa Cultural de la XIX Olimpiada: los días 1, 6, 13, 18, 19 y 27 de octubre de 1968 se presentó *La Guelaguetza. La fiesta del folklore oaxaqueño* en el Teatro Tepeyac, la Alameda Central y el Teatro Hidalgo. Participaron alumnos de los CSS Cuauhtémoc, Tepeyac y Morelos bajo la dirección de Manuel Lome L., Leopoldo Palencia y Alfonso Lara. El coro estuvo a cargo de Luz Ma. Martínez Corona.⁸²

⁸¹ Programa de mano Programa Cultural de la XIX Olimpiada México 1968, Archivo de prensa del IMSS.

⁸² Programa de mano Programa Cultural de la XIX Olimpiada..., *op. cit.*; cartelera teatral del periódico *El Sol de México*.

Del programa *La Guelaguetza*, la prensa escribió: “Danzas oaxaqueñas que proyectan los más trascendentales actos de la vida humana –nacimiento, matrimonio y muerte– fueron presentadas anoche en el teatro Tepeyac del IMSS por los grupos de danza de los CSS del IMSS Cuauhtémoc y Morelos”.⁸³

Bajo la dirección de Jaime Buentello Bazán, profesor del CSS de Tepic, Nayarit, se presentó el *Ceremonial indígena* y *Boda mestiza* los días 26, 27 y 28 octubre de 1968.

Mosaico mexicano se pudo disfrutar los días 22, 23, 29 y 30 septiembre, y 8, 12, 15, 17, 19, 21, 23 y 24 de octubre de 1968, la función estuvo a cargo de los profesores Ofelia González, Jaime Cisneros, Federico Vidales, Rodolfo Múzquiz y Jesús Nafarrate de los CSS Xola, Hidalgo, Tepeyac e Independencia.

Con la dirección de los profesores Víctor Santiago y Rafael Morones –de los CSS Tepeyac y Morelos– y los coros a cargo de Luz María Martínez Corona, se presentó *Danza totonaca* los días 19, 22, 28 y 31 de octubre de 1968 en los teatros Xola, Tepeyac e Hidalgo.

El Yumare. Nuevo sol. Función de danza a cargo de los profesores Manuel Lome, Leopoldo Palencia y Alfonso Lara. Escenografía de Jorge Rosas; narración de Javier Ornelas. Coros bajo la dirección de Luz María Martínez Corona, de los CSS Cuauhtémoc y Morelos. Se presentó los días 16, 21, 25 y 30 octubre en los teatros Xola, Tepeyac e Hidalgo,⁸⁴ y en el Museo Nacional de Antropología e Historia.⁸⁵ El programa de mano menciona: *El Yumare* (*Nuevo sol*), como epígrafe: “Las sorpresas que esperan al que entre en el alma de los indios de ayer y hoy, por el único camino que lleva a ella: la emoción y el amor...”. Ángel Ma. Garibay. La coreografía estuvo integrada por:

Ofrecimiento y ceremonial

Se inicia la ceremonia de nombre Yumare a la hora del crepúsculo. El lugar: una de las principales comunidades, enclavada en la extensa región de la Tarahumara, teniendo por escenario el ancestral paisaje de la sierra; umbrías montañas y cielo de opalescentes tintes, enmarcando la agonía solar... Da principio el ritual

⁸³ *El Sol de México*, 19 de octubre de 1968.

⁸⁴ *Excelsior*, 8 de octubre de 1968, Archivo de prensa del IMSS.

⁸⁵ *El Sol de México*, cartelera teatral del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, 20 de octubre de 1968.

con la entrada al pueblo del Cacique, quien hace la “arenga”, destinada a todos los allí congregados para que bailen, canten y disfruten en paz y tranquilidad, dando significación al mandato con un brindis de tesgüino, como se nombra en su lengua al maíz fermentado.

Ritual tarahumara

Las “Tehueques”, o sea, las doncellas bailan junto con la sacerdotisa, nombrada custodia de la cruz, haciendo votos entre giros y cantos, para que las cosechas sean abundantes. A continuación de la danza se realiza una carrera en la que el hombre va en pos de la que será su esposa, alcanzándola y derribándola con una zancadilla. El hecho de que en esta forma la mujer caiga al suelo significa que a partir de ese momento son esposo y esposa. La pareja, conforme al ritual, se presenta ante el Cacique, quien bendice la unión.

El kuichi (danza del matrimonio)

El singular matrimonio efectuado se simboliza con la danza llamada el kuichi, formando los desposados cuatro hileras en parejas.

Los pascolas (danza del sacrificio)

Los pascolas o Danza del sacrificio posee un hondo significado telúrico; su ejecución corresponde exclusivamente a los varones y se prolonga hasta que caen exhaustos todos los que participan en ella.

Danza de los otates

Responde esta danza a un juego de destreza. Formalizan las pruebas de habilidad mental y física, utilizándose durante la ejecución troncos huecos de otates de “baqueáchic” (bakábambú). Juego de destreza es éste, muy antiguo y de origen filipino, traído a estas latitudes por los jesuitas, según lo revela Carl Lumholtz en su obra titulada *El México desconocido*.

Los palomos de zapuri

Se denomina así a la danza guerrera, cuya realización tiene por objeto procurar la abundancia de las cosechas.

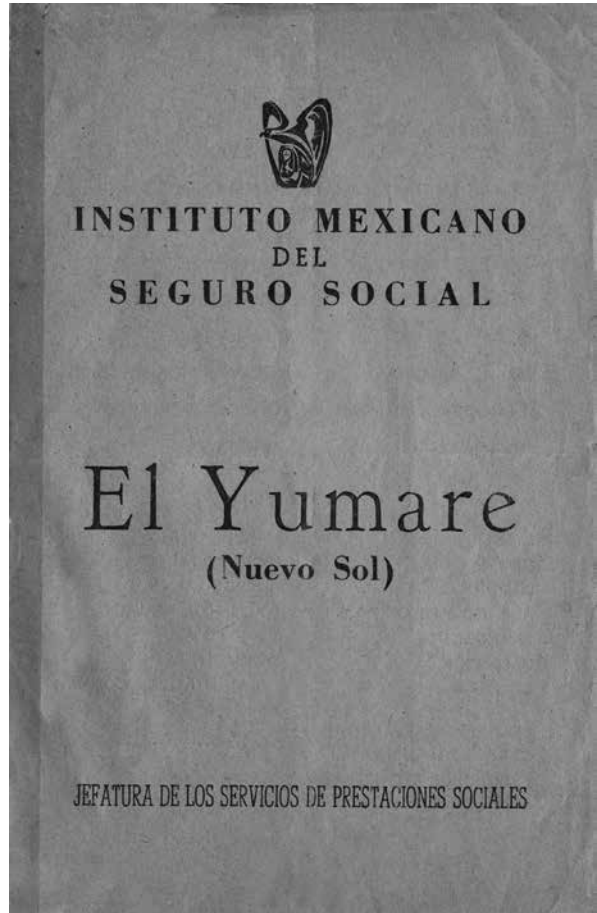
La paloma

Simboliza esta danza al ave de la cual lleva el nombre, ejecutada exclusivamente por mujeres.

Matachines

Proviene esta danza de las inmediaciones de la Tarahumara, de un poblado de nombre “Tonachic” y de su “Tohuisado”. Previamente se efectúa la ceremonia ritual del peyote. Con la Danza de los matachines se da culminación a la

festividad. ¡Para júbilo de todo lo creado nace el “Nuevo sol”, y con él, la promesa de fecundidad de la vida!⁸⁶



Programa de mano *El Yumare*, función a cargo de los profesores Manuel Lome, Leopoldo Palencia y Alfonso Lara.
Foto: Acervo de Manuel Lome León.

⁸⁶ Programa de mano *El Yumare*, IMSS, 1968.

El programa *Jalisco y Norte* se llevó a escena el 8 de octubre en Oaxtepec, Morelos, a cargo de Jesús Nafarrate con la colaboración de alumnos del CSS Independencia.

Danza azteca se presentó el 20 de octubre en el Centro Vacacional Oaxtepec, a cargo de Federico Vidales, con la participación de los alumnos del CSS Xola.

El 11 de octubre, en Texcoco, Estado de México, se llevaron a escena la *Danza de los pardos*, la *Danza de la pluma* y *Ritmos aztecas*, bajo la dirección de Jaime Cisneros, Manuel Lome y Federico Vidales, y con la participación de alumnos de los CSS Hidalgo, Cuauhtémoc y Xola. Asimismo se presentó la función que llevó el nombre de *Mosaico mexicano*; en esa ocasión, Ana Mérida le envió al maestro Rodolfo Múzquiz una carta de felicitación:

Distinguido maestro Múzquiz: Me es particularmente grato manifestarle mi más sincero y profundo agradecimiento por la destacada participación que el Grupo Mosaico Mexicano tuvo en el “Festival Mundial del Folklore”, evento del Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada, bajo mi coordinación. Considero que la participación de este conjunto vino a dar realce muy especial a este Festival, ya que sus artistas dejaron a México y al pueblo mexicano las expresiones más hermosas de su arte exquisito, sus cantos y sus danzas. El folklore de México no pudo haber estado mejor representado en esta reunión del arte, que con el Grupo Mosaico Mexicano. [...] Ana Mérida, Coordinadora del Festival Mundial del Folklore.⁸⁷

Al año siguiente (1969), el ballet *Huitzilopochtli* se escenificó en diferentes estados de la república. En julio se presentó en Durango, con motivo de la conmemoración del cuatrocientos seis aniversario de la fundación de dicho estado. En esa ocasión participaron 1,500 danzantes. “Miles de duranguenses acudieron antenoche a la presentación del ballet *Huitzilopochtli* en el Estadio Francisco Zarco”.⁸⁸

⁸⁷ Carta de Ana Mérida dirigida al profesor Rodolfo Múzquiz, 19 de noviembre de 1968.

⁸⁸ *El Sol de Durango*, jueves 10 de julio de 1969.

En Chihuahua, el ballet de masas *Huitzilopochtli* del IMSS se escenificó en el Parque Jaime Canales Lira, además, cien parejas interpretaron *México revolucionario* y el *Jarabe tapatío*.⁸⁹ La dirección del ballet estuvo a cargo del profesor Francisco Flores, director del Ballet Folklórico de Ciudad Juárez, auxiliado por los profesores de danza Ángel Chimalpopoca, Raúl Fernández, Jesús Domínguez y Leonor Ávalos. En el primer día, a petición del Ayuntamiento de Ciudad Juárez, se conmemoró la restitución física de El Chamizal.

Danza en el IMSS (ca. 1970-1976)

Del 1 de diciembre de 1970 al 26 de septiembre de 1975, el director general del IMSS fue Carlos Gálvez Betancourt. En ese periodo se aprobaron dos importantes reformas a la Ley del Seguro Social: la primera, para elevar los topes salariales fijados en pesos que habían permanecido estáticos y que provocaron un grave abatimiento de las cuotas; y la segunda (en 1973), que tuvo como puntos fundamentales la apertura de los grupos de aseguramiento, la desaparición de los topes por grupos para establecer una contribución dinámica, el establecimiento del régimen obligatorio de guarderías para hijos de madres aseguradas, y la creación del régimen IMSS-Solidaridad para brindar atención médica a la población en situación de marginación, lo cual se logró mediante la contribución del gobierno federal, la administración del Instituto, y el pago de los beneficiarios con trabajo personal en favor de las comunidades, a través de cuarenta hospitales y cuatrocientas clínicas rurales.

Del 27 de septiembre de 1975 al 30 de noviembre de 1976 el director del IMSS fue Jesús Reyes Heróles, quien tomó la decisión de darle seguimiento a la política dictada por su antecesor.

Cabe señalar que con la aplicación de la Ley de 1973 hubo cambios en la distribución de los programas que se realizaban en los CSS. A continuación se muestran los programas existentes antes y después.

⁸⁹ *El Fronterizo*, sección Sociales, Ciudad Juárez, Chihuahua, 27 de octubre de 1969.

Programas para los CSS (antes de la Ley de 1973)

Cuidados de la salud.

Prevención de enfermedades.

Actividades de iniciación cultural.⁹⁰

Programas para los CSS (después de la Ley de 1973)

Con base en el artículo 234, los programas que se proponen son:

Promoción de la salud, difundiendo los conocimientos necesarios a través de cursos directos y del uso de medios masivos de comunicación.

Educación higiénica, sanitaria y de primeros auxilios.

Mejoramiento de la alimentación y de la vivienda.

Regularización del estado civil.

Superación de la vida en el hogar, a través de un adecuado

aprovechamiento de los recursos económicos, de mejores prácticas de convivencia, y de unidades habitacionales adecuadas.

Los demás útiles para la elevación del nivel de vida individual y colectivo.

Con los siguientes subprogramas:

Salud. Orientar a la población en los aspectos relativos a la salubridad para el mejoramiento de la salud y de la nutrición, y la utilización adecuada y oportuna de los servicios médicos.

Protección o incremento del ingreso familiar mediante la defensa del salario del trabajador.

Actividades deportivas, artísticas y culturales.

Mejoramiento del uso del tiempo libre, a través de actividades deportivas, artísticas y culturales, como el baile, la producción artesanal, etcétera.

Servicios de apoyo. Comprenden estancias infantiles, bibliotecas, bolsa de trabajo, cooperativas, cineclub, regularización del estado civil y centros de extensión de los conocimientos.

Como es evidente, con el cambio se reagruparon los rubros y se abrieron subíndices en cada uno de ellos.

Con respecto al ámbito dancístico, durante este sexenio se impulsó la danza clásica, moderna y regional mediante tres programas: organización de funciones, festivales y encuentros; capacitación para los OAA; y creación de una coordinación nacional para la danza clásica y la moderna.

⁹⁰ Instituto Mexicano del Seguro Social, *40 años de historia...*, op. cit., p. 163.

Concursos, festivales, funciones, palenques y ferias

De 1970 a 1976 el IMSS apoyó las presentaciones de danza tanto de derechohabientes como de profesionales, así como la participación de sus grupos en diferentes celebraciones.

En 1970, el periódico *Del Mañana*, de Ciudad Reynosa, Tamaulipas, publicó: “Vea las danzas folklóricas del sur de México y su música con el Ballet Folklórico del IMSS en la V Feria y Exposición Agrícola y Ganadera e Industrial Reynosa 70, del 9 al 19 de julio”. Las ferias se tornaban atractivas porque los grupos de la institución compartían escenario con artistas conocidos; en esa ocasión alternaron con Lucha Villa, Juan Torres, conjuntos regionales, marimbas y mariachis. Además se tenían programadas carreras de caballos, peleas de gallos, juegos mecánicos, tren eléctrico, y concurso de baile de resistencia. En esa ocasión el objetivo era recabar fondos para la construcción de una escuela-granja.⁹¹

En 1971, el Conjunto Folklórico del IMSS –dirigido por Rodolfo Múzquiz– participó en el I Concurso de Danzas Populares Mexicanas en el Teatro al aire libre Ángela Peralta. El concurso inició el 28 de marzo de 1971 y la clausura se llevó a cabo el 11 de junio, en esta última estuvo presente Esther Zuno, acompañada de Norberto Treviño Zapata, delegado de Miguel Hidalgo; Griselda Álvarez, directora de Servicios y Prestaciones Sociales del IMSS; y Héctor Fink, director de la Escuela de Danza de Acción Cultural y Social del DDF y excolaborador en Las Palomas de San Jerónimo. El IMSS obtuvo premio y diploma por el vestuario de *La culebra*, de Tlaxcala.⁹²

Ese mismo año (1971), en la Feria de San Marcos de Aguascalientes participaron los grupos folclóricos del IMSS, así como el Ballet Folklórico de Michoacán, dirigido por Roberto García Marín; el Ballet Folklórico Potosino, encabezado por Gerardo Rosillo; varios grupos de danza del Instituto Aguascalentense de Bellas Artes; el Ballet Clásico de México; el Ballet Nacional y el Ballet Independiente.⁹³

⁹¹ *Del Mañana*, Ciudad Reynosa, Tamaulipas, 9 de julio de 1970.

⁹² “Declaración del jurado del Festival de Danzas”, *El Día*, México, 12 de julio de 1971, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 838.

⁹³ Programa de lujo Programa Cultural de la Feria de San Marcos, Aguascalientes, abril de 1971, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 896.

El 20 de noviembre de 1971 el IMSS salió a bailar al Zócalo de la ciudad y compartió la plaza principal con el ejército, este último realizaba una tabla gimnástica y la parte dancística le correspondía al Seguro Social. De ese día, Múzquiz recuerda: “Hubo una disciplina, un orden, un manejo ¡extraordinarios!”.⁹⁴

En 1973, varios grupos representativos de danza colaboraron con el área de Deportes de la institución para amenizar los encuentros competitivos, uno de ellos tuvo lugar en la Unidad Cuauhtémoc con la finalidad de impulsar el deporte entre los jóvenes.



Espectáculo de danza masivo a cargo de los maestros del IMSS. Primera Confrontación Deportiva del IMSS, Estadio Deportivo de la Unidad Cuauhtémoc, 1973.

Foto tomada de *Revista Iniciativa* núm. 336, 11 de agosto de 1973, p. 30. Acervo de Rodolfo Múzquiz.

⁹⁴ Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

En agosto de 1974, el grupo representativo del CSS Tepeyac tomó parte en Festidanza: la Fiesta de América. El festival comenzó el 16 de agosto con la presencia de 250,000 personas. Desfilaron participantes de México, Cuba, Tahití y Chile. Acerca del grupo de danza del IMSS, la prensa de Arequipa señaló:

El grupo está integrado por profesionales, empleados, estudiantes que no practican el folklore como actividad profesional, sino como una actividad legítimamente cultural. El objetivo del grupo es que no se pierdan las costumbres tradicionales de México, que son tan bonitas como las de Perú. Entre los asistentes se encuentran Guillermo Lira Harmsen, el nuevo alcalde de Arequipa, y el profesor Rodolfo Múzquiz.⁹⁵

En 1975, el grupo de danza regional Conjunto del Anáhuac, del CSS Xola, actuó en el Teatro Xola; la dirección artística, utilería y fotografía fueron de Leopoldo Palencia, la música estuvo a cargo del Trío Huasteco Hermanos Villena, la narración de Eduardo Ocaña, y la actuación especial de Irineo Villena; el programa llevó el nombre de *Ecos potosinos* y se integró con repertorio de la zona de la Huasteca, zona oriente y zona del Valle de Salado. Firmaron como directivos del IMSS: director general, Carlos Gálvez Betancourt; subdirector general administrativo, Ricardo García Sáinz; y jefa de Servicios de Prestaciones Sociales, profesora Griselda Álvarez.⁹⁶

El 27 de junio de 1976 Yolanda Moreno se presentó con su grupo infantil en el programa de televisión *Hoy mismo*, conducido por Guillermo Ochoa; la directora del CSS Hidalgo, Gloria Pacheco Álvarez, le envió un memorándum que manifestaba:

Esta dirección a mi cargo se permite felicitar a usted y a su grupo infantil de socioalumnos por su brillante participación en el programa de actividades artísticas danza regional, que se presentó en el programa de televisión “Hoy mismo”, durante la semana del 18 al 22 del presente mes, la presentación del grupo fue un

⁹⁵ Periódico *Correo*, Arequipa, Perú, 16 de agosto de 1974.

⁹⁶ Programa de mano, sin fecha, Teatro Xola del IMSS.



Reunión de orientadores de actividades artísticas (especialidad danza regional), Distrito Federal, 1970. Foto: Acervo de Rodolfo Múzquiz.

De pie (de izquierda a derecha)

- | | | | |
|-----|--|-----|-------------------------|
| 1. | Licenciado Ávila (Jefatura de Prestaciones Sociales) | 11. | Graciano Ramos |
| 2. | Efrén Marín | 12. | Leopoldo Palencia |
| 3. | Edgardo Guevara Sánchez | 13. | Sin identificar |
| 4. | Visitante | 14. | Sin identificar |
| 5. | Armando Aguilar | 15. | Sin identificar |
| 6. | Visitante | 16. | Visitante |
| 7. | Francisco Villalobos | 17. | Jesús Parra Dujé |
| 8. | Rosendo Escalante | 18. | Jorge Gutiérrez Escoto |
| 9. | Maestro del D. F. (sin identificar) | 19. | Federico Vidales |
| 10. | Enrique Martínez | 20. | Luis Rodríguez |
| | | 21. | Visitante |
| | | 22. | Visitante |
| | | 23. | Edgardo Guevara Sánchez |



Sentados (de izquierda a derecha)

1. Jaime Cisneros
2. Silvio Aguilar
3. Lourdes de Gante
4. Consuelo Utrera
5. Ofelia González
6. Quetina Izaguirre
7. Rodolfo Múzquiz
8. Yolanda Barajas
9. Martha Regalado
10. Jesús Nafarrate

11. Hilda Rodríguez
12. Miguel Vélez
13. José Ramírez
14. María Eugenia Salas
15. Guillermina Islas
16. Aurora Rodríguez
17. Rafael Morones
18. Nora Pardavell

(Nota: información proporcionada por el maestro Rodolfo Múzquiz)

éxito, ya que recibimos constantes llamadas telefónicas. Actividades como ésta fortalecen el programa que tenemos a nuestro cargo.⁹⁷

El 11 de diciembre de 1976, el grupo de danza regional de la Unidad Cuauhtémoc del IMSS ofreció una función dancística en el teatro de la propia dependencia; la agrupación estuvo dirigida por Manuel Lome León. El programa se integró con: a) Veracruz (La bruja, La vieja, El jarabe, La tuza y El zapateado); b) Baja California Sur (La cuera, El conejo, Las calabazas, La yuca, El chaverán; c) Tarahumara (Tehueques, Palomo, Otates, Palomas y Kuichi); d) Michoacán (Ceremonia, Igüiris, Viejitos, Pescado, Toro, Final); e) Jalisco (Alazanas, Gallo, Huizache, Culebra, Caballito, Pasajero, Jarabe).⁹⁸

Capacitación

Una de las estrategias que fortaleció el trabajo dancístico del IMSS fue la capacitación, que presentó dos modalidades: la primera, en la que el IMSS promovía el intercambio de experiencias e información entre los maestros a través de pequeñas reuniones de trabajo; y la segunda, mediante reuniones nacionales.

En julio de 1970 tuvo lugar una reunión nacional a la que asistieron los OAA, quienes dieron a conocer las danzas de su región. A partir de ese momento las reuniones se realizaron sistemáticamente cada año.

Leopoldo Palencia mencionó:

Se hacían reuniones nacionales a las que venían los mejores exponentes de los grandes grupos que había en el Seguro Social; de Ciudad Juárez venía el maestro Domínguez; de Tepic, Nayarit, el maestro Jaime Buentello; de Guadalajara, Guillermo Saúl; de Tamaulipas, de Ciudad Victoria, etcétera. Eran los grandes

⁹⁷ Memorándum de Gloria Pacheco Álvarez, directora del CSS Hidalgo, dirigido a la profesora Yolanda Moreno, 27 de junio de 1976.

⁹⁸ Programa de mano, 11 de diciembre de 1976, Unidad Cuauhtémoc del IMSS, director general del IMSS, Arsenio Farell Cubillas.

grupos que se reunían. En una ocasión el maestro Vélez llegó a participar en esas reuniones.⁹⁹

Yolanda Moreno recuerda: “De cada estado de la república venían maestros y enseñaban las danzas de su región, así vinieron maestros del IMSS de Chihuahua, Oaxaca, Puebla, de toda la República Mexicana. Así es que si el maestro no tenía repertorio amplio, en el IMSS lo adquiría. Los maestros expertos en polcas llegaban a ponernos polcas de Coahuila, Tamaulipas, etcétera”.¹⁰⁰

En la reunión nacional de 1970, los siguientes especialistas impartieron conferencias: Aurora Arrayales, Soledad Rueda de León, Gabriel Moedano, Arturo Warman, Gastón Martínez Matiella, Lilia Portilla y José Remus Araico.

Además de los talleres y las conferencias, hubo un festival dancístico en el Teatro Hidalgo del 1 al 12 de julio; los maestros que participaron como directores de los grupos dancísticos fueron Jesús Domínguez, de Chihuahua; Javier Chapa, de Nuevo Laredo, Tamaulipas; Jaime Buentello Bazán, de Tepic, Nayarit; Lis Elba Carrillo, de Mérida, Yucatán; Hilda Calderón y Salvador Próspero, de Morelia, Michoacán; Javier del Castillo, de Quintana Roo; Miguel Vélez Arceo, de Xalapa, Veracruz; Daniel Andrade, de Monterrey, Nuevo León; Raúl Fernández, de Zacatecas, Zacatecas; Pilar Noyola de Grimaldo, de San Luis Potosí; y Rodolfo Múzquiz, de la ciudad de México, con el siguiente programa:

De Chihuahua: las danzas de Chihuahua, danzas tarahumaras, Nige Rarámuri (canto tarahumara). Danza de fariseos (época Semana Santa. Regiones Norogachi y Bsihuare). Pascola (región Papajichi), Pascola mestiza (región Bocoyna). Pascola mestiza (región Cusárare). Danza de Buenaki (Amor. Región Quirare). Pascola de Corima (región Tonachi). Danza de Jículi (región Panalachi). Danza de Tutuguri (región Norogachi). Danza de la paloma (región Norogachi). Matachines (Diciembre. Región alta

⁹⁹ Leopoldo Palencia en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de abril de 2009, inédita.

¹⁰⁰ Yolanda Moreno en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 4 de agosto de 2009, inédita.

tarahumara). Polcas norteñas. Dedos ágiles. La pirinola. Luz y sombras. La capitana y el brinquito.

Grupo de danza del CSS Chihuahua, Chihuahua. Dirección, Jesús Domínguez.

De Nuevo Laredo: Picotas. Jacalitos. Clarinetes calientes. Como me la pongas brinco. La picota. Jacarandas. Revestida. Sones huastecos tamaulipecos. Chaparreras. Caballito. Huasanga. La rosita. Querreque. Tamaulipas antiguo: contradanzas. Tamaulipas actual: tamatan shotis, redova, Tamaulipas polca.

Grupo de Danza del CSS de Nuevo Laredo, Tamaulipas. Dirección, Javier Chapa.

De Nayarit: Leyendas y tradiciones de Nayarit. Cultura cora: Día de Muertos. Cambio de poderes. Cultura huichola: Boda huichola. Fiesta de una boda mestiza, danzas y sones del sur de Nayarit. Grupo de danza Metatipac, del CSS Tepic, Nayarit. Dirección, Jaime Buentello Bazán. Semana Santa cora. La cosecha del tabaco. Grupo de Danza del CSS Tepic, Nayarit. Dirección, Jaime Buentello Bazán.

De Yucatán: Fiesta de Penkuyuc, Serenata yucateca: Despierta paloma, Mérida despierta. Fiesta en la plaza: La procesión. El tianguis (pregón). La angaripola. La cabeza de cochino. Las cintas. Fiesta en el pueblo: Vamos a la vaquería, Huipiles y rebozos, Uxmal, El torito. Conjunto de Danza Regional Popol Vuh del CSS de Mérida, Yucatán. Dirección, profesora Liz Elba Carrillo.

De Michoacán: Revista purépecha. Época prehispánica: primera leyenda, segunda leyenda, poesía, triunfo de Leco, Tiringuen, Tzitziki y Mardalenita (pirecuas). Matrimonio purépecha. Los moros, Los viejitos de Jarácuaro, Danza del pescado, Danza de palotereros.

Grupo de danza y coros del CSS de Morelia, Mich. Dirección, Hilda Calderón y Salvador Próspero.

De Quintana Roo: Presencia de Quintana Roo. Época prehispánica (Imperio Chetumal). Invocación. Ofrenda PactaPoc. Danza ritual. Recuerdo. Principio del siglo XX. Lanceros, vals Dzambay-Macho. Baile de los chicleros. Época actual: carnaval Dzambay-Macho Calipso, Limbo-Limbo. Tema Caribe.

Grupo de danza del CSS Quintana Roo. Dirección, Javier del Castillo.

De Veracruz: Policromía veracruzana. Feria huasteca, Danza matlachines, Huapango huasteco, Los Chules. Casamiento en Chicontepec: Ceremonia fiesta veracruzana. Corpus en Papantla: Nimbe, Danza de los negritos. Veracruz del recuerdo: Oración Caribe, Noche criolla. Veracruz. Sones de Sotavento: Jarabe loco, Huateque zapateado, La bamba.

Grupo de Danza del CSS de Xalapa, Veracruz. Dirección, profesor Miguel Vélez Arceo.

De Nuevo León: Danza de la palma guadalupana. Contradanza. Cuadrillas. Lanceros. Mazurca. Danza del indio guadalupano. Shotis. Redova. Polca. Jarabillo (Huapango neolónés).

Grupo de danza del CSS No. 1 de Monterrey, Nuevo León. Dirección, profesor Daniel Andrade.

De Zacatecas: Mexicapan. Obertura banda del estado. Amor de madre, El tamborazo, Los górgoros, Los barreteros, La chirriona. Los matlachines de Guadalupe Mexicapan.

Grupo de Danza del CSS Zacatecas, Zacatecas. Dirección, Raúl Fernández A.

De San Luis Potosí: San Luis Potosí (canción). Región del norte: barreteros, cuadrillas, evangelinas, Las pitahayas. Danzas indígenas de la Huasteca: ritmos, matlachines, Danza de las varitas. Región del altiplano: vals, contradanza. Huasteca mestiza: Cielito lindo, El caimán, El querreque, La huasanga, El aguanieve, El caballito.

Grupo de Danza del CSS de San Luis Potosí, S. L. P. Dirección, profesora Pilar Noyola de Grimaldo.

Estadio de Oaxtepec, Morelos, Estampas de México. Época prehispánica, influencia hispana, mestizaje. México independiente. México revolucionario. México moderno. Dirección, Rodolfo Múzquiz Fuentes.

Ballet Viento, basado en el poema de Héctor Hugo Olivares. Coreografía, Rodolfo Múzquiz Fuentes. Música, Plutarco J. Barreiro y popular mexicana. Participan los socioalumnos del CSS Tepeyac. Cantante, Alicia García Bolaños. Voz narrativa, Rusia McGregor. Coro, Grupo de Arte Dramático Centro Cuauhtémoc, maestro, Luis Robles.

La capacitación dio por resultado que los grupos del IMSS elevaran su nivel técnico y artístico, y gozaran de crédito y reconocimiento. Leopoldo Palencia afirmaba: “Éramos muy requeridos, había mucha demanda. Había un crédito, se decía: ‘Es una garantía que venga a bailar un grupo del Seguro Social’. Había grupos muy fuertes, que eran los que tenían mayor demanda”.¹⁰¹

De 1970 a 1976, la jefa de Servicios de Prestaciones Sociales era Griselda Álvarez, quien nombró a Jesús Nafarrate como coordinador nacional de Danza Folclórica, y a Rodolfo Múzquiz, coordinador del Valle de México. En ese sexenio, el programa de trabajo para el área de Danza tuvo tres objetivos principales:

a) seguimiento de las actividades en el interior del país; b) actualizar a los profesores con nuevo repertorio mediante cursos por zonas geográficas. En éstos se aplicaron materiales proporcionados por informantes de la academia de la señora Zuno “Las Palomas” (Zoila Nava, de Nayarit; Gloria del Carmen Montero, de Campeche; y otros), además de los que fueron aportando los profesores de IMSS. En este paso fueron importantes las contribuciones de los profesores Daniel Andrade, de Nuevo León; Emelda de Velasco de Berumen y Ma. del Carmen Valdés, de Coahuila; Guillermo Sahagún de la Torre, de Jalisco; Jesús Domínguez, de Chihuahua, entre otros; c) desarrollar investigación. Por ello la coordinación realizó investigaciones registradas en película de 16 milímetros tituladas: *Judea con los indios mayos en el Valle del Fuerte*; *Fiestas y danzas en Nuevo León*; *Semana Santa en la Sierra Tarahumara*; *Fandango Costeño* (Oaxaca); y *Fiestas y danzas de viejos en Michoacán*. Estas dos últimas quedaron en negativos. En este mismo nivel se realizó un registro musical amplio y variado.¹⁰²

Las reuniones nacionales fueron también el detonador de otros proyectos dancísticos, como la creación del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, asociación civil, que en su momento convocó Miguel Vélez, que funciona hasta la fecha y ha tenido como asesores a Marcelo Torreblanca, Josefina Lavalle y Evelia Beristáin, entre otros. Al respecto, Leopoldo Palencia recordó: “En una reunión nacional, Vélez invita a los maestros del Seguro Social a crear y formar parte del Instituto de

¹⁰¹ Leopoldo Palencia, en entrevista citada.

¹⁰² Efrén C. Marín López, *Danza, educación y seguridad social en México*, op. cit.

Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, a fin de que a través de las investigaciones que se hicieran en ese instituto los maestros contaran con más material dancístico. La inauguración del instituto se realizó en Guadalajara en 1972”.¹⁰³

Los programas de capacitación abarcaron otras áreas artísticas, es decir, se instrumentaron cursos para los OAA especialidad teatro, música y artes plásticas; en lo que se refiere a la capacitación en el área de teatro, Mirtha Córdova comenta:

Lo que aprendí [acerca] de títeres después de mi ingreso al IMSS fue porque la institución contrataba a maestros de otros países, de Estados Unidos, Cuba, Francia [...] con la práctica, la experiencia, y por la necesidad de presentar funciones en espacios alternativos, fui descubriendo que los títeres podían ser de otra manera: no un títere pesado, que no lo soportara el brazo [...] empecé a hacer títeres ligeros, de cien gramos, fáciles de utilizar [...] una sola persona manejaba todo, los títeres, el teatrino, la música, el texto, ¡todo! [...] había funciones frecuentemente, 30 de abril, 10 de mayo, etcétera.¹⁰⁴

Coordinación Nacional de Danza Clásica y Moderna

En 1973 el IMSS creó una nueva coordinación nacional para impulsar la danza clásica y la moderna, que quedó a cargo de Socorro Bastida y Muro, quien trabajó para la institución de 1973 a 1986. Su horario de trabajo era de lunes a sábado de 12:00 a 16:00 horas, el sueldo mensual de \$4,000.00, y sus oficinas –que dependían de la Jefatura de Prestaciones Sociales– estaban ubicadas en Reforma 476. Con respecto a su contratación ella cuenta:

En una ocasión, el Ballet 70 de Amalia Hernández dio una función en la que utilizó un verso de la poeta Griselda Álvarez (jefa de Prestaciones Sociales del IMSS) para una coreografía; ella asistió a la función y yo le comenté a un compañero que la conocía que a mí me gustaría trabajar en el IMSS y formar la Coordinación

¹⁰³ Leopoldo Palencia, en entrevista citada.

¹⁰⁴ Mirtha Córdova Melo, en entrevista citada.

Nacional de Danza Clásica y Moderna, él me contactó con ella en ese momento, y al día siguiente me contrataron en el Seguro Social.¹⁰⁵

Las primeras actividades que realizó al frente de la coordinación fueron conocer personalmente a los OAA y efectuar un diagnóstico de la situación por la que atravesaban los talleres de danza clásica y moderna. Con esa finalidad visitó los CSS del Distrito Federal y del interior de la república, y encontró que había entre veinte y veinticinco OAA de la especialidad, algunos eran docentes de danza clásica y otros de danza moderna, y requerían capacitación.¹⁰⁶

Con base en lo anterior organizó seminarios anuales en los que se impartieron clases de danza clásica, moderna, jazz, música y repertorio, a fin de elevar el nivel académico y homologar criterios. Además de los seminarios, determinó que todos los OAA recibieran clases de danza clásica y moderna que ella misma impartía los sábados por la mañana en el CSS Hidalgo.

Otra actividad que impulsó fue “La semana de la danza contemporánea en el IMSS”, a la que asistían grupos de diferentes ciudades del país, como Guadalajara, Monterrey, Toluca, Morelia, Acapulco, Laredo, etcétera.

La Coordinación Nacional de Danza Clásica y Moderna también promovió la participación de los grupos del IMSS en el desfile del 20 de noviembre y en los encuentros deportivos. De uno de estos últimos, Socorro Bastida recuerda: “En el Estadio Cuauhtémoc, en una ocasión monté el *Huapango*, de José Pablo Moncayo; fue un trabajo coreográfico con la participación de los alumnos de danza clásica, moderna y regional. Utilicé cinco postes con listones y el espectáculo gustó mucho. La coreografía se presentó en varios estadios, incluso en el de Morelia, Michoacán”.¹⁰⁷

Una vez que el trabajo de los talleres de danza clásica y moderna había elevado el nivel técnico de los profesores, la coordinación nacional organizó seis de doce Coloquios Internacionales de Danza Contemporánea.

Los coloquios se llevaban a cabo a lo largo de diez días en el Teatro de la Danza y en el Teatro Cuauhtémoc del Seguro Social, con la participación de

¹⁰⁵ Socorro Bastida en entrevista realizada por Roxana Ramos, 10 de diciembre de 2013, inédita.

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

¹⁰⁷ *Loc. cit.*

compañías nacionales y extranjeras. Entre las internacionales cabe mencionar: Ballet Alef, de Rosella Flume (Italia); Dance Repertory Theatre, dirigido por Sharon Vasquez (Austin, Texas); Compañía de Cámara Danza-UNA, a cargo de Lorena Cervantes (Costa Rica); Marian Sarach y Nancy Paris, solistas de Estados Unidos, encabezados por Sonia Tolgyesova y Mario Drobny, de Checoslovaquia. En estos coloquios llegó a participar Anna Sokolow como conferencista.¹⁰⁸

Los grupos mexicanos de danza contemporánea que estuvieron presentes fueron: UX Onodanza, de Raúl Parrao; Danza Contemporánea Universitaria, de la UNAM, dirigido por Raquel Vázquez; Grupo Integración, de Guadalajara, a cargo de Pablo Serna; Grupo Impulso, de Monterrey, encabezado por Sunny Savoy; Centro de Investigación Coreográfica (Cico), dirigido por Lin Durán; y Ballet Contemporáneo de Prestaciones Sociales del IMSS, entre otros.

Otra experiencia importante fue la organización de los ballets de masas; para realizar el montaje coreográfico, la maestra Socorro Bastida trabajaba directamente con los OAA, a quienes les enseñaba las evoluciones y los trazos coreográficos del ballet de masas, y una vez que las aprendían, cada uno por su parte trabajaba las mismas secuencias con los alumnos seleccionados. Días antes de la presentación se reunían los OAA y los alumnos para acoplar el trabajo.

Por su lado, Socorro Bastida formó un grupo representativo de danza contemporánea con los mejores alumnos de los CSS del IMSS, a quienes preparaba con técnicas clásica y Graham. Dicho grupo duró aproximadamente ocho años y se presentó en los diferentes teatros del IMSS. Sobre esa experiencia ella cuenta: “Trabajé con el grupo representativo del IMSS durante ocho o diez años; para entrenarlos les daba la barra de danza clásica, y centro y piso de técnica Graham. Los alumnos lograron un buen nivel técnico [...] tres o cuatro de ellos llegaron a poner su academia particular de danza, una de ellas fue Marcela Huesca”.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Mónica Bustamante Martínez y Adriana Castrejón Samperio, *Socorro Bastida y la danza*. México, 1994, tesis para obtener el título de profesora de danza, Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, pp. 106-123.

¹⁰⁹ Socorro Bastida, en entrevista citada.

Durante ese periodo, el ballet clásico y la danza moderna en el IMSS obtuvieron excelentes resultados, los cuales se prolongaron incluso algunos años después de que la maestra Socorro Bastida se jubilara de la institución, en 1986.

A modo de cierre

Para que una producción cultural sea considerada como tal debe contar con cinco elementos: “a) un modelo (un ideal corporeizado, o “modelo para”; b) una influencia (temas, normas y motivaciones que derivan del modelo); c) un medio (el contexto comunicativo del modelo e influencia, en nuestro caso, una celebración; d) un público (fanáticos, electorado, seguidores); y e) un productor (los que crean, controlan, dirigen y efectúan la presentación)”.¹¹⁰

Con base en lo anterior, las presentaciones masivas, funciones, concursos y encuentros que realizó el IMSS pueden considerarse celebraciones, ya que: contaron con grupos de bailarines con una preparación técnica y artística que les permitió presentarse dignamente ante un público; dichos grupos, por lo general, interpretaron danzas y bailes cuyos símbolos se identificaron con “lo mexicano” y con “lo nacional”; el objetivo era amenizar algún festejo político, administrativo, o recordar alguna fecha histórica; los grupos dancísticos se presentaron en diferentes espacios (plazas públicas, auditorios o teatros), a fin de socializar significados dirigidos a un público específico (familiares, personal administrativo, funcionarios de la institución, o invitados, tanto nacionales como extranjeros); las celebraciones estuvieron organizadas por un productor encargado de crearlas, controlarlas y dirigir las.

Los propósitos que perseguía el IMSS con las celebraciones quedaron plasmados en el siguiente programa de mano de 1968:

fomentar la recreación; lograr el mejor aprovechamiento del tiempo libre en actividades positivas para la recuperación física y mental del individuo; utilizar el tiempo libre para el fomento de una mejor convivencia social; canalizar el instinto gregario hacia formas positivas de asociación; encauzar a la juventud derechohabiente hacia actividades creativas de beneficio individual y colectivo; contrarrestar influencias nocivas mediante formas de recreación positivas

¹¹⁰ MacCannell, 1976, citado en Frank Manning, *op. cit.*

y atractivas; aprovechar la sensibilidad artística del mexicano mediante formas recreativas adecuadas que incrementen el acervo cultural y artístico de México; fomentar el desarrollo de una conciencia cívica mexicana mediante una recreación orientada hacia el conocimiento y la práctica de las distintas manifestaciones del rico folklore mexicano.¹¹¹

En el texto anterior se subraya el fin lúdico, recreativo, comunicativo y educativo de la celebración.

La celebración como agente comunicativo

Puede asumir dos modos: juego y ritual. El juego invierte el orden social y lleva hacia la aprobación, mientras que el ritual confirma el orden social y lo regula.

Ambos modos –juego y ritual– son complementarios y contrastantes, y la tensión entre ellos otorga a la celebración mucho de su picante y su poder [...] La modernidad parece favorecer claramente al ritual en la celebración, mientras que el juego prospera donde la modernidad ha sido mantenida relativamente a raya [...] Cuando quienes controlan la celebración son también quienes dominan el orden social, hay una tendencia a ritualizar esa dominación para sostenerla y legitimarla. Al contrario, cuando aquellos que controlan la celebración se hallan en una posición socialmente subordinada, hay una tendencia a enfatizar los dispositivos plenos de juego de la negación, tales como el revés, la ironía y la yuxtaposición de formas sociales.¹¹²

De esta manera, la celebración es un fenómeno público y participativo, forma parte del ámbito político y es influida por él; su lógica es ideológica y estructural, y su proceso, competitivo y dialéctico. Acuden a ella rivales sociales que contienden por poder, prestigio, así como por otros objetivos dentro del contexto de la celebración y más allá de ella.

Las celebraciones pueden servir o ser vistas desde diferentes ángulos. Uno, como una opción para aprovechar mejor el tiempo libre, ya que es un “tiempo festivo” durante el cual el celebrante se toma “tiempo fuera” de

¹¹¹ Programa de mano IMSS, septiembre de 1968, palabras firmadas por Ignacio Morones Prieto, director general del IMSS.

¹¹² F. Manning, *op. cit.*

los asuntos prácticos y de la rutina ordinaria, y lo hace abierta y conscientemente, con el fin de obtener gratificación estética, sensual y social.¹¹³ La gratificación es intensa porque tiene un carácter paradójico, abarca tanto el orden como el desorden que “resuena poderosamente con las polaridades de la condición humana”;¹¹⁴ y puede resultar un deleite porque se realiza fuera del tiempo de trabajo. En la década de los sesenta surgió el ocio “como recompensa por el trabajo, y ocasión apropiada para gastar y disfrutar el ingreso ganado con trabajo”.¹¹⁵ Algunos festivales y funciones organizados por el Seguro Social fueron gratuitos, o asequibles para toda la familia. Por eso se puede afirmar que el tiempo de la presentación dancística era un tiempo de recompensa que se conseguía por el trabajo, y que el dinero que se ganaba podía utilizarse no sólo para “comprar mercancías y servicios, sino también experiencias”.¹¹⁶

Desde otro ángulo, las celebraciones se consideran “recreación”, término que se relaciona con la revitalización del cuerpo y de la mente.¹¹⁷ El IMSS, desde el surgimiento de los CSS, mediante los talleres buscaba fomentar la salud de los trabajadores y los derechohabientes, no sólo la salud física, sino la mental, pero también aspiraba a brindar “recreación”.

Por otro lado, las presentaciones dancísticas que realizaba el IMSS llevaban un mensaje de lo que “debería ser”, porque se efectuaban a la par de las campañas de vacunación, higiene y concientización; en estos casos el ritual funcionaba a través del “permítanos creer”. Es decir, una crítica moral de la sociedad para que el espectador comprendiera lo “que debería ser”.

Finalmente, la celebración puede ser vista como un mecanismo educativo, porque les revela a los espectadores una visión del mundo a través de las proezas de los “héroes mexicanos” y de los “pasajes memorables” de la historia patria que representan.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ F. Manning, *op. cit.*

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Norbeck, 1974, p. 36, citado en F. Manning, *op. cit.*

Producciones culturales organizadas por el IMSS

Las celebraciones que el IMSS realizó en la década de los sesenta se expresaron de diversas formas: festivales comunitarios, funciones dancísticas y presentaciones masivas; todas ellas caracterizadas por su ambigüedad paradójica, su significación como texto sociocultural, su rol en procesos sociopolíticos, y su compleja relación con la modernidad y la jerarquía. Dichas celebraciones o producciones culturales se convirtieron en la base generadora de mitos, estilos de vida, e incluso visiones del mundo.¹¹⁸

Los encuentros, festivales y funciones generalmente se efectuaron en fechas clave para los mexicanos, como 24 de febrero (Día de la Bandera), 18 de marzo (expropiación petrolera), 15 y 16 de septiembre (Independencia de México), y 20 de noviembre (aniversario de la Revolución Mexicana). En estas celebraciones se presentaron danzas folclóricas o danza moderna, esta última, siempre y cuando las coreografías aludieran a temas o autores mexicanos. Fue evidente que con los festivales y las funciones, el IMSS buscaba un “estímulo a los valores artísticos y exaltación de las tradiciones del pueblo mexicano [que son] fuente de cultura”¹¹⁹ y la “adquisición y conservación de valores colectivos de tipo cívico, artístico y cultural”.¹²⁰

Los encuentros y los concursos fueron relevantes porque se reunieron grupos normalmente aislados, para celebrar y crear una existencia colectiva. Además, porque en ellos se dieron a conocer los verdaderos líderes. Para los líderes fue importante estar presentes en los encuentros porque a través de su participación se sostuvieron en la política y buscaron proyectar su prestigio personal y la fuerza general de su organización en sectores amplios de la sociedad.

¹¹⁸ F. Manning, *op. cit.*

¹¹⁹ Programa de mano IMSS, 18 de marzo de 1962.

¹²⁰ *Idem.*

Encuentros y desencuentros

Con las presentaciones masivas se pretendía educar a la gente; se buscaba expresar la ideología nacional, de tal manera que el pueblo se sintiera identificado, aludido y orgulloso de “ser mexicano”; por ello en dichos espectáculos se subrayaba la importancia de “nuestras raíces prehispánicas”.

Así, se escenificaron pasajes memorables de la historia patria, tales como la Conquista, la Independencia y la Revolución; y a héroes como Cuauhtémoc, Hidalgo y Zapata, presentándose en grandes sitios: Estadio Nacional, Estadio Camilo Díaz del IPN, Palacio de Bellas Artes, Estadio Olímpico de la Ciudad de los Deportes, Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, y el Zócalo de la ciudad de México.

El IMSS estuvo presente en la XIX Olimpiada de 1968 y en la ceremonia para encender el fuego olímpico, en San Juan Teotihuacán; como parte de esos festejos se organizaron funciones en los distintos teatros del Instituto, donde se escenificaron danzas folclóricas y el ballet *Huitzilopochtli*.

Tanto en las presentaciones masivas como en las celebraciones de la XIX Olimpiada de 1968, es posible detectar varios objetivos: difundir mensajes de salud, educar al pueblo y expresar la ideología nacional.

Como afirma Metraux: “Las fiestas y los festivales tradicionales constituyen, simbólicamente, una manera de recordar los orígenes míticos o históricos de una comunidad de hombres. Son ocasiones en que la identidad cultural y nacional puede ser reafirmada, y los sentimientos de autoconciencia y participación en experiencias comunes son reafirmados”.¹²¹ Y no puede negarse que sirvieron como atracción turística.

En síntesis, las celebraciones antes mencionadas representan e integran un amplio espectro de datos culturales. Sus símbolos afirman, unifican y refuerzan un extenso campo de significación conceptual y emocional. A través de dichas celebraciones se transmitió una versión del orden social que “debía creerse”, o al menos reconocerse.

Las celebraciones aquí observadas están repletas de invención y licencia; cada festival, presentación masiva o concurso, refleja y “certifica” aspectos clave de la organización de la comunidad, coloca hechos sociales delante de la colectividad, articula opuestos que la celebración no resuelve, pero que

¹²¹ Metraux, 1976, p. 7, citado en F. Manning, *op. cit.*

pudieron pensarse, actuarse y apreciarse, y que de algún modo tuvieron resonancia en la vida de los espectadores, aunque fuera solamente por el momento que duró la representación.

El día de hoy, en que se cuestiona todo, se disuelven los valores, los nacionalismos y los códigos éticos e identitarios, y a más de cincuenta años de distancia de las celebraciones que aquí se estudian, es importante preguntarse cuáles son los propósitos de las celebraciones que los gobiernos en turno continúan impulsando (desfiles del 1 de mayo, del 16 de septiembre, del 20 de noviembre, etcétera), qué ha cambiado desde aquel entonces, cuáles son las motivaciones actuales y qué permanece vigente.

Capítulo 5

El sentido de la inclusión de la danza en los programas artísticos y culturales del IMSS, y formas de enseñar danza en la institución

En esta lengua de Anáhuac –escribe– la danza o baile tiene dos nombres: el uno es *macehualiztli*, y el otro *netotiliztli*.

Este postrero quiere decir propiamente baile de regocijo, con los que se solazaban y tomaban placer los indios en sus propias fiestas, así como los señores y principales en sus casas y en sus casamientos.

Y cuando así bailan y danzan dicen *netotilo*: “bailan o danzan”;
Netotiliztli: “baile o danza”.

El segundo y principal nombre de la danza se llama *macehualiztli*, que propiamente quiere decir “merecimiento”;
macehualo quiere decir “merecer”.

Tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia, y en las otras virtudes hechas por buen fin.

Motolinía

La danza en el IMSS¹

Con base en los programas promovidos por el IMSS –que se expusieron en el capítulo anterior–, y con la intención de estudiar el “sentido” o los “sentidos” que ha tenido la inclusión de la danza en ellos, los clasifiqué en dos grupos: danza con fines formativos y danza como control social. Dicha categorización se estableció únicamente para su estudio, a sabiendas de que algunos pueden caber en ambos grupos.

Danza con fines formativos

El “sentido” inicial de los talleres de danza en las CA era mejorar los hábitos de vida de la mujer y de las familias mexicanas, y conservar la salud física, mental y social de los derechohabientes. Es por eso que en 1955 el

¹ Una versión de este apartado se publicó en la revista electrónica *Diálogos Educativos* núm. 27, vol. 14, año 2014, pp. 55-73.

IMSS echó a andar un “sistema de brigadas”, es decir, formó grupos interdisciplinarios con conocimientos en medicina, odontología, enfermería, saneamiento ambiental, etcétera, que emprendían actividades itinerantes con carácter preventivo y asistencial, planeadas entre las CA y el área de medicina preventiva de cada clínica, a fin de disminuir la insalubridad, la ignorancia y las malas condiciones de vida, ya que se había detectado que uno de los problemas de la población en general era la falta de prevención e higiene, situación que impactaba directamente en los índices de morbilidad. Las campañas que el IMSS puso en marcha fueron de higiene y de cuidado de la economía doméstica.



Campana de Limpieza de la CA núm. 11, grupo del profesor Rodolfo Múzquiz.
Foto: Acervo de Rodolfo Múzquiz.

El IMSS pretendía que las familias aprovecharan y optimizaran los recursos con los que contaban. Por ejemplo, en la clase de cocina el objetivo consistía en aprovechar los recursos locales y preparar comidas nutritivas al menor

costo. En la clase de cultura de belleza lo principal no era aprender a hacer peinados, sino fomentar la higiene, en vista de que en aquel momento aún prevalecía el problema de la pediculosis.² En la clase de corte y confección lo importante no era elaborar trajes lujosos, sino ropa para la familia. También se daba instrucción en materia de primeros auxilios.³

El maestro Múzquiz cuenta que trabajó en la CA núm. 11, ubicada en la calle de Leoncavallo, en la colonia Exhipódromo de Peralvillo, México, D. F., y que durante la época de calor se agudizaban los problemas gastrointestinales porque alrededor del río Consulado, que aún no estaba entubado, se acumulaban desperdicios y basura. Para combatir el problema se organizaban brigadas de fomento a la salud que incluían grupos de música, danza, teatro guiñol y coros de las CA. Él relata:

Organizábamos teatro guiñol, coros, danza, con programas que podían dar soluciones higiénicas [...] Cada CA tenía un grupo con una especialidad: algunos manejaban canciones indígenas, otros folclor más urbano, música, todos con una participación extraordinaria; con el sol, la gente se iba dispersando para refugiarse en la sombra, pero cuando empezaba la danza la gente se acercaba, entonces era el momento de manejar el mensaje y dar la aportación.⁴

El IMSS también efectuó campañas de vacunación con el fin de reducir la incidencia de enfermedades y disminuir los gastos generados por la atención a la población derechohabiente; durante las campañas de vacunación también había presentaciones de música, teatro, danza y canto.

En la década de los sesenta, el área de Danza dependía del Departamento de Higiene y Salud Mental, debido a que el IMSS tenía la convicción de que “si te sientes bien, integrado, útil, conservas la salud”, entendida ésta “no como ausencia de enfermedad, sino como un derecho. El derecho a disfrutar de manera integral las facultades que tenemos”.⁵ La jefa del Departamento de Higiene y Salud Mental era Cristina Mora de Lara Isaac.

² La pediculosis es una afección cutánea que es producida por la infestación de un piojo, y se localiza principalmente en el cuero cabelludo.

³ Rodolfo Múzquiz en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 15 de mayo de 2009, inédita.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Loc. cit.*

De dicha concepción surgió la idea de abrir espacios para la convivencia en los CSS, donde las personas pudieran compartir experiencias, platicar, y tener un lugar para permanecer y practicar algún deporte o alguna actividad artística, como la danza. El programa llevó el nombre de “viernes social”, y en él, beneficiarios, voluntarios y alumnos visitaban los CSS. “Para los voluntarios había una cuota de recuperación, pero sólo de inscripción, no mensual, entonces todos convivían [...] se integraban y pasaban momentos agradables [...] Eso es salud mental”.⁶

Además, el IMSS puso en marcha brigadas que se llevaron a teatros, mercados, fábricas y empresas; espacios que se aprovechaban para dar mensajes de salud y fomentar la convivencia entre familiares y amigos.

Otro programa que se instrumentó en la década de los sesenta fue el de “convivencias familiares”. Consistía en que “las empresas realizaban reuniones a las que asistían los familiares de los trabajadores [...] Los niños participaban, se enorgullecían y decían: ‘aquí es donde trabaja mi papá’”.⁷ Es decir, en estas reuniones el IMSS organizaba brigadas para fomentar el cuidado de la salud, la convivencia, el intercambio, el apego y la lealtad a las instituciones, y para amenizar se presentaban grupos de danza formados en los CSS e integrados por derechohabientes.

En cuanto a los talleres de danza clásica, moderna y regional, la mayor parte de los CSS los impartían; una vez que los grupos de danza progresaban técnicamente, los maestros formaban grupos representativos de adultos, jóvenes y niños que se presentaban en los diferentes teatros de la institución y en las celebraciones políticas y administrativas, lo cual también fue la pauta para la apertura de otros programas, como los vacacionales, y llevar funciones de danza a hospitales, cárceles, asilos de ancianos y orfanatos.

El programa “Danza en las cárceles” tenía dos vertientes: llevar funciones a las cárceles y dar clases a las reclusas. El maestro Rodolfo Múzquiz expuso cuál fue su experiencia: “Cuando llevé una función de danza a la cárcel de mujeres ellas me pidieron que les diera clases. Estuve ocho años aproximadamente. Ahí el objetivo no era que aprendieran a bailar bien,

⁶ Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

⁷ *Loc. cit.*

sino rendirlas, cansarlas, porque de esa manera en la noche disminuían las agresiones y la violencia”.⁸

El maestro Múzquiz platicó también la siguiente anécdota: en la cárcel había una cocina donde se vendían guisados, tortillas, refrescos y otros productos; en una ocasión él llegó con Margarita, la encargada, y le pidió un peso de mejorales. Ella le preguntó: “Los mejorales no son para usted, ¿verdad? ¿Son para Esperanza?”, y él asintió con la cabeza. Entonces la cocinera le dijo: “Nunca le vendemos mejorales a Esperanza porque se los fuma. Los coloca en los cigarros y se droga. Se pone muy mal, crea problemas gravísimos, y después, por los pleitos, la encierran en el sótano, aislada por mucho tiempo”. El maestro guardó silencio por un momento y le respondió: “Tiene razón en no venderme los mejorales”.⁹

El profesor Múzquiz además recuerda que todas las reclusas querían ser las preferidas y buscaban llamar su atención diciéndole: “Lo vimos platicando con las ladronas, ¡cómo es posible!, yo maté, pero yo... ¡qué esperanzas!, yo soy honrada, no he robado nada [...] Yo tuve que robar porque mi madre estaba muy enferma..., porque mi novio me traicionó..., pero ¡ay, qué pena!, lo vimos platicando con las asesinas”.¹⁰

Sobre el particular, Rodolfo Múzquiz manifiesta: “Cada quien tenía una excusa [...] era magnífico trabajar con ellas [...] Había una que decía: ‘Maestro, por favor, ya me van a liberar mañana, yo no quiero irme, mi vida está aquí, si salgo me van a obligar a que yo haga algo mayor para regresar, por favor interfiera por mí, no quiero salir’ ”.¹¹

El programa vacacional consistía en que durante las vacaciones los niños podían asistir a talleres de actividades artísticas o culturales, mientras las mamás acudían a otras clases.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Loc. cit.*

Al respecto, Mirtha Córdova afirma:

El IMSS tenía una gran preocupación por la gente, por los niños. Había programas que involucraban a toda la familia y se les dedicaban muchos recursos. Por ejemplo, en época de vacaciones las mamás llevaban a sus hijos a deportes, cuestiones artísticas, coros, etcétera, y ellas tomaban otras clases: danza, cocina, corte y confección. [...] Había el recurso, las instalaciones y la preocupación por ayudar a la población y capacitar a los maestros del Seguro Social.¹²

Los espectáculos dancísticos también se emplearon para controlar brotes de violencia en diversas comunidades, por ejemplo, en la plaza de la Unidad Santa Fe “se colocaba un templete donde se presentaban espectáculos gratuitos cada ocho días, y en el teatro cubierto se calendarizaban funciones dancísticas y obras teatrales; al poco tiempo, la convivencia entre la comunidad mejoró y la violencia disminuyó”.¹³

Más adelante, las áreas cultural y deportiva del IMSS se unieron para realizar programas en pro de la juventud, así surgió la Primera Confrontación Deportiva Nacional –organizada por la Unidad Cuauhtémoc del IMSS en agosto de 1973– con la presencia de varios grupos para impulsar el deporte entre los jóvenes; uno de los objetivos era alejarlos de la drogadicción. A dicha confrontación asistieron 17,000 niños y jóvenes, padres de familia y maestros. Participaron ochocientos veintiocho deportistas. En ese sentido, el director del IMSS, Carlos Gálvez Betancourt, señaló en su discurso:

Cuando se habla de las drogas yo pienso que la acción policiaca es esencial, pero no la única [...] depende fundamentalmente de la cooperación de los padres de familia y maestros para vigilar la conducta de los niños, de los jóvenes y de los adolescentes. Se requiere una obra de cooperación, [...] en la actualidad ya están extendidos estos servicios sociales en toda la República Mexicana, es en el campo donde no se disfrutaban los beneficios del Seguro Social. Habrá que tomar en cuenta que en la actualidad tenemos más de 12 millones de derechohabientes y la población del país es aproximadamente de 53 millones de habitantes. O sea

¹² Mirtha Córdova en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 25 de agosto de 2012, inédita.

¹³ Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

que todavía existe una parte muy importante de la población que no disfruta de los beneficios del Seguro Social.¹⁴

Danza como control social

En este rubro es posible ubicar cuatro programas dancísticos generados en el IMSS: la formación del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS, vigente de 1960 a 1964, que gozó de los apoyos económico y político del presidente en turno, y que llegó a ser la imagen de la institución, tanto en el ámbito nacional como en el internacional (véase Capítulo 3); las presentaciones de los grupos representativos de danza del IMSS en exposiciones, festivales, concursos, palenques, ferias, etcétera, a fin de cubrir los compromisos artísticos, políticos y administrativos de la institución;¹⁵ los espectáculos masivos; y el programa cultural organizado ex profeso para la celebración de la XIX Olimpiada de 1968 (véase Capítulo 4).

A manera de ejemplo de los programas mencionados, a continuación se citan algunas funciones: en noviembre de 1964, en el Teatro Hidalgo, actuó el grupo de la profesora Roseyra Marenko con las obras *Duelo*, de Silvestre Revueltas, y *Danzas jaliscienses*, de José Rolón; por otra parte, el conjunto del profesor José Carlos González presentó un ballet inspirado en la música del *Huapango*, del compositor mexicano José Pablo Moncayo.¹⁶

Con motivo de la inauguración de la exposición “Así es el mundo”, que la Unidad Cuauhtémoc dedicó a Suecia, se presentaron en el teatro de dicha unidad danzas y bailes de Chiapas, Guerrero, Michoacán, y del norte de la república. La orquesta acompañante fue la de Prestaciones Sociales, que dirigió el profesor Barreiro.¹⁷

Del 28 de marzo al 11 de junio de 1971 se llevó a cabo el I Concurso de Danzas Populares Mexicanas en el Teatro al aire libre Ángela Peralta, en él

¹⁴ Javier Silva, “El IMSS en la batalla por la juventud”, *Revista Iniciativa* núm. 336, 11 de agosto de 1973.

¹⁵ Es importante aclarar que existieron grupos representativos del IMSS antes y después del CFM.

¹⁶ *El Universal*, 4 de noviembre de 1964, Archivo de prensa del IMSS.

¹⁷ *El Nacional*, 25 de junio de 1965, Archivo de prensa del IMSS.

participaron los mejores grupos de danza del país, y el grupo representativo del IMSS ganó premio y diploma por el vestuario de *La culebra*, de Tlaxcala.¹⁸

En 1972 los grupos del IMSS bailaron en las Jornadas de Orientación para el Sindicato de Trabajadores de la Industria Textil y Similares de la República Mexicana. En esa ocasión se contó con la presencia de Gastón Martínez Matiella y Rodolfo Múzquiz.¹⁹

El 11 de diciembre de 1976, el grupo de danza regional de la Unidad Cuauhtémoc del IMSS ofreció una función dancística en el teatro de la propia dependencia, el grupo estuvo dirigido por Manuel Lome León; iluminación y sonido, Macario Martínez; tramoya, Uriel García y Alberto Villa; locución, Xavier Ornelas; flauta, Arturo Ruíz García; y actuación especial de Manuel Ortega Uribe.²⁰

Dentro del programa ballets de masas, entendido como grandes espectáculos surgidos en contraposición a la danzas de salón, mediante los cuales se pretendía educar al pueblo y expresar la ideología nacional, el IMSS ocupó el Zócalo de la ciudad de México en varias ocasiones, sobre todo en fechas clave, como el 20 de noviembre, el 15 de septiembre y el 1 de mayo, y también cuando se organizaban campañas de tipo social.

En 1957 tuvo un gran impacto la campaña conocida como Matrimonios Colectivos, que fue un festival masivo en el Auditorio Nacional donde se casaron aproximadamente quinientas parejas. El propósito era que el IMSS tuviera control del número de derechohabientes, ya que la institución crecía a pasos agigantados; “se organizaba un matrimonio civil y se sabía quiénes eran los beneficiarios y qué familias quedaban protegidas; [...] el matrimonio colectivo se repitió un año después”.²¹ Y en esta celebración se presentaban los ballets de masas.

¹⁸ “Declaración del jurado del Festival de Danzas”, *El Día*, México, 12 de julio de 1971, citado en M. Tortajada, *op. cit.*, 2006, p. 838.

¹⁹ Volante, 1972, Archivo de prensa del IMSS.

²⁰ Programa de mano, 11 de diciembre de 1976, Unidad Cuauhtémoc del IMSS; en ese periodo el director general del IMSS era Arsenio Farell Cubillas.

²¹ Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.



Examen pre-nupcial.



Las ceremonias...



Marrimonios colectivos. Fotos tomadas del libro *Casa y Club de la Asegurada*. México, IMSS, 1958.

Durante estas campañas se llevó a escena el ballet *Huitzilopochtli*, con una estructura y un argumento que permitían describir qué pasaba en ese momento. El maestro Múzquiz describe la temática del ballet:

Primera historia. Era el peregrinar de la tribu de Aztlán [...] se mostraba qué pasaba con Metztli, la luna, con el sol, con Tláloc, hasta descubrir el águila sobre el nopal, símbolo de nuestro Dios y nuestra patria [...] y lo que pasaba cuando se fundaba México-Tenochtitlán. Segunda historia. Se escenificaba cómo era la vida del mercado. Una piñata llamada “Escondida” [...] que era la calavera de Posada, con el traje morado y con el gran sombrero, tenía un romance. Era el romance del Charro y la Muerte [...] y venía el drama, las vendieron, las separaron, y sufrían la ausencia del amor; al final, mientras los niños estaban jugando juntaban las dos máscaras y volvían a integrarse. Tercera historia. Se llamó “Sembrando”, que es lo mágico de la siembra en Michoacán.²²

Cabe señalar que este ballet se escenificó a lo largo de varios años en diversos festejos: en Teotihuacán, cuando llegó el hombre a la luna; en la inauguración del Centro Vacacional Oaxtepec; en la inauguración del CSS Cuauhtémoc; y en estadios de diferentes ciudades del país.

Otro ballet de masas fue *Alborada*, de Rodolfo Múzquiz, que se montó con motivo de la inauguración del CSS Tepeyac (ubicado en Calzada de Guadalupe 497 esquina Victoria, col. Estrella, C. P. 07810, Gustavo A. Madero, México, D. F.) En esa ocasión también se aprovechó la presentación del ballet para difundir mensajes acerca de salud y mostrar la forma en que el Seguro Social daba cobijo y protección al trabajador.²³

El IMSS también participó en la XIX Olimpiada. La sede fue el Centro Vacacional Oaxtepec, donde el 8 de octubre de 1968 se escenificó el ballet *Huitzilopochtli*. Al Seguro Social también le correspondió organizar la ceremonia para encender el fuego olímpico en San Juan Teotihuacán.

²² *Loc. cit.*

²³ *Loc. cit.*

Al respecto, la prensa señaló:

Hoy a las siete de la tarde se realizará, en la Pirámide de la Luna, en San Juan Teotihuacán, la ceremonia de recepción del Fuego Olímpico, que será además la primera en su género en la historia de los Juegos. El acto, al que concurrirá un elevado número de atletas visitantes, turistas y espectadores nacionales, girará alrededor de un canto náhuatl que se refiere a la hermandad y la concordia entre los hombres.²⁴

Los grupos de danza del Seguro Social que bailaron estuvieron acompañados por la Orquesta Sinfónica de la UNAM. “Los danzantes fueron obreros, amas de casa, empleados de gobierno y estudiantes de los CSS, quienes participaron para dejar una imagen imborrable de disciplina y color.”²⁵ Por otro lado, el IMSS organizó una serie de funciones en sus distintos teatros, actividades a las que llamó Programa Cultural de la XIX Olimpiada, en las que actuaron varios grupos representativos de danza de los CSS, tanto del D. F. como del interior de la República Mexicana, dirigidos por los maestros de danza de la institución.

En 1970 se realizó el festival masivo del Día de las Madres en la Unidad Cuauhtémoc; el programa se llamó *Estampas de México* y en él participaron 2,500 alumnos de los CSS del IMSS.²⁶

Dos de las últimas participaciones multitudinarias del Seguro Social durante el periodo en estudio fueron: una en 1976, para despedir a Luis Echeverría Álvarez en el Zócalo de la ciudad de México, ocasión en la que participaron cuatrocientas personas de la institución, que al final se colocaron frente al Palacio de Gobierno; y otra en 1979, en Teotihuacán, para velar el fuego de la Universiada.

Para cerrar este rubro, y con base en los programas que se revisaron, es posible aseverar que el IMSS cumplió las metas que se fijó en cuanto a apoyar la salud integral de los derechohabientes, y que en los mencionados

²⁴ *El Herald*o, octubre de 1968, Ceremonia del Fuego Olímpico en Teotihuacán, Archivo de prensa del IMSS.

²⁵ Rodolfo Múzquiz, *Bailes y danzas tradicionales*. México, IMSS, 1988, p. 56.

²⁶ Programa de mano Homenaje a la madre, 1970.

programas se detectaron varios “sentidos” o “razones de ser” de su puesta en marcha.

En 1968, el doctor Ignacio Morones Prieto, director general del IMSS, escribió en un programa de mano que el objetivo de los talleres que se impartían en los CSS y de los grupos representativos era “fomentar la recreación”,²⁷ así como aprovechar el tiempo libre, la sensibilidad artística y la conciencia cívica del mexicano mediante la práctica de las distintas manifestaciones del folclor.²⁸

Sin pasar por alto lo anteriormente señalado, en este trabajo se mencionan otros “sentidos” que quizá también ha tenido la práctica dancística en el IMSS.

En primer lugar se confirma que para el IMSS era muy importante que los derechohabientes conservaran o adquirieran una salud integral, y una de las vías era la práctica dancística. El que la danza propiciara la salud integral del individuo es un “sentido” que ya se había identificado o buscado en varios momentos históricos anteriores, incluso Sócrates consideraba que la danza era una necesidad para la salud.²⁹ El IMSS buscó este “sentido” en todos sus programas, pero sobre todo en las brigadas para la salud, las convivencias familiares, la instalación de centros de extensión de conocimientos, y con los talleres de danza para la población en general, que se impartían en los CSS del D. F. y del interior de la República Mexicana.

La intención del IMSS de preservar la salud a través de diversos programas se amplía, y la institución también pretende que los derechohabientes que han perdido la salud la recuperen: ahí es posible visualizar a la danza con un fin terapéutico.³⁰

Otro “sentido” –llamado utilitario– puede encontrarse en el programa Danza en las cárceles y en los espectáculos dancísticos montados para que en una determinada comunidad disminuya la violencia; este “sentido” ya lo había identificado Durkheim, y lo detectó cuando quedó impresionado con

²⁷ Programa de mano IMSS, septiembre de 1968. Palabras firmadas por Ignacio Morones Prieto, director general del IMSS.

²⁸ *Idem.*

²⁹ María Sten, *La danza y su sentido*, en Hilda Islas (selección y estudio introductorio), *Antologías. Investigación social e histórica de la danza...*, *op. cit.*

³⁰ Herbert Spencer en Paul Spencer, “Interpretaciones de la danza en la antropología”, en H. Islas, *op. cit.*

la ceremonia del fuego *warramunga* en Australia, donde la danza se fundía con saltos, cabriolas, cantos, gritos, mofas, bromas, procesiones, ataques de risa con antorchas, y finalmente una *mêlée* entre las chispas volantes y los rescoldos, en la que había un propósito altamente utilitario: arreglar viejas rencillas y vivir en paz.³¹

Concebir a la práctica dancística como una válvula de escape también podría ser otro de sus “sentidos”, ya que se puede bailar para liberar la corriente emocional.³² Los talleres de danza para varios segmentos de la población: niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, al igual que el programa “Viernes social”, son ejemplos del uso de la danza como una vía para que la población encuentre una salida a la camisa de fuerza emocional a la que en ciertos casos los seres humanos estamos atados.

Ver a la danza como una “herramienta educativa”,³³ propiciadora del equilibrio social, ha sido quizá otra de las razones de ser de los programas dancísticos del IMSS, porque la institución ha buscado transmitir a través de ellos valores y símbolos con los que el mexicano debía identificarse, símbolos que además permiten diferenciar a México de otros países.

El “sentido” antes señalado se concretó en el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS cuando Adolfo López Mateos lo llevó a sus giras, y lo presentó como estandarte y símbolo de amistad y fraternidad entre los pueblos de América y del mundo.

Esta última intención puede encontrarse también en los ballets de masas; en las presentaciones dancísticas del Programa Cultural organizado para la XIX Olimpiada de 1968; y en las funciones dancísticas de los diferentes grupos representativos del IMSS, quienes participaron en concursos, festivales, ferias, palenques, etcétera. Los tres programas citados comparten una característica: la transmisión y la conservación de sentimientos culturalmente deseables,³⁴ como podrían ser la identidad nacional y la solidaridad, motivo por el cual a este “sentido” se le puede llamar funcional.

³¹ P. Spencer, “Interpretaciones de la danza...”, *op. cit.*

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ P. Spencer, “Interpretaciones de la danza...”, *op. cit.*

En síntesis, puede afirmarse que en los programas del IMSS la danza se ha practicado persiguiendo varios “sentidos”: terapéutico, recreativo, de fomento a la salud, propiciador del equilibrio social, e incluso como órgano de control social, si es que se considera que “las condiciones básicas para una existencia social ordenada dependen de la transmisión y conservación de los sentimientos culturalmente deseables”, además la danza puede ser una forma expresiva, tanto del pensar como del sentir, que puede reflejar o influir al individuo y a la sociedad.³⁵

La forma de enseñar danza en el IMSS (ca. 1964-1976)³⁶

En este apartado doy a conocer algunas estrategias de enseñanza que utilizaron Miguel Vélez, Rodolfo Múzquiz, Leopoldo Palencia, Yolanda Moreno y Manuel Lome para impartir danza regional a los trabajadores y a los derechohabientes del IMSS.

Se entiende por estrategias de enseñanza las actividades que los docentes generan a fin de que los conocimientos que transmiten a sus alumnos adquieran sentido, sin soslayar que deberán responder a los procesos históricos, políticos, sociales, económicos y culturales de cada región, así como a las condiciones de cada grupo escolar, de tal manera que el docente recupere el aula como un espacio de experimentación en el que efectúe sus propios desarrollos.³⁷

Cabe señalar que los maestros antes citados tenían algunas características en común: todos ellos se dedicaron profesionalmente a la danza, es decir, poseían –y poseen– “conocimientos científicos, humanísticos o artísticos especializados, adquiridos por un estudio formal acreditado de alguna manera y cuyo ejercicio público se hace a cambio de una remuneración”;³⁸ impartieron clases en diversas instituciones; y se jubilaron del IMSS; excepto

³⁵ M. Sten, *La danza y su sentido*, op. cit.

³⁶ Una versión de este apartado se publicó en *Revista del prudente saber y el máximo posible de sabor*. Argentina, Facultad de Ciencias de la Educación (UNER) de la Universidad Nacional de Entre Ríos, año XIII, núm. 8, 2013, pp. 113-136.

³⁷ Ángel Díaz Barriga, *Didáctica y currículum*. México, Paidós, 2003, pp. 136-137.

³⁸ Josefina Vázquez citada por Ramón Mier, “Transitar hacia la profesión de músico universitario: historias abiertas”, en *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional*

Miguel Vélez, quien laboró en la institución únicamente de 1956 a 1960 y de 1960 a 1964.

Uno de los rasgos que comparten es que los cinco conocieron el entrenamiento dancístico profesional, ya sea porque fueron bailarines profesionales o porque dirigieron grupos profesionales de danza, pero también estuvieron al frente de grupos que sólo deseaban bailar para utilizar mejor el tiempo libre, hacer ejercicio, conservar la salud o socializar.

Las nociones que recupero son tres: sujeto-pedagógico, porque se considera que el OAA del IMSS “se construye en múltiples articulaciones (docente, estudiante y saberes, etcétera), que lo refieren en un sentido amplio a un sujeto que enseña y aprende y que en la trama discursiva produce procesos de significación que lo constituyen como sujeto, en tanto toma una posición ético-política en el mundo de la vida”.³⁹ Método de enseñanza considerado como los sistemas de instrucción que utiliza el OAA en el aula para mejorar el aprendizaje de los alumnos, tomando en cuenta los contenidos, las aportaciones de otras disciplinas –como la psicología, la sociología y la antropología–, así como las condiciones institucionales y personales de maestros y alumnos.⁴⁰

Por último, metodología de enseñanza que se construye en la síntesis de la elaboración conceptual y la experiencia educativa, marcada por la creatividad y la sensibilidad del docente.⁴¹

Con base en lo anterior, a continuación muestro algunas de las estrategias de enseñanza que utilizaron los OAA del IMSS y los resultados que obtuvieron. Cabe aclarar que el nivel de profundización con el que respondieron los maestros en cuanto al método y las estrategias de enseñanza que emplearon depende del interés particular de cada uno de ellos; Miguel Vélez y Rodolfo Múzquiz pusieron énfasis en la transmisión del trabajo técnico; Leopoldo Palencia, en la importancia del trabajo de investigación para la enseñanza de la danza regional; Yolanda Moreno, en el aprendizaje técnico y en la forma

de Música de la UNAM (coord. María Esther Aguirre Lora). México, UNAM/Plaza y Valdés, 2008, p. 208.

³⁹ Sonia Reyna Urbina, “La formación del sujeto pedagógico. El encuentro experiencial con la otredad”, en *Miradas alternas. Desde la historia y filosofía de la educación* (coord. Alberto Rodríguez). México, UNAM, 2009, p. 57.

⁴⁰ Á. Díaz Barriga, *op. cit.*, p. 114.

⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

en que la población infantil aprende; y Manuel Lome, en cómo logró vincular su trabajo como maestro de danza y educador físico.

Miguel Vélez Arceo

Fue egresado de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), su condición de egresado de una escuela profesional le permitió poseer una enseñanza estricta de la técnica, tener pureza en la ejecución y desglosar los pasos para transmitirlos.

El problema al que Vélez se enfrentó cuando ingresó al IMSS fue que la institución no contaba con criterios definidos para la enseñanza de la danza regional. Entonces fue necesario que los primeros maestros se reunieran y trabajaran en ese sentido. Vélez recordó: “Nos reuníamos los sábados en la CA número 13 [...] entre nosotros nos nutrimos del repertorio que conocíamos. Compartimos el material. Éramos gente joven que empezamos a difundir la danza regional”.⁴²

De esas juntas surgieron los primeros trazos para la conformación de una metodología para la enseñanza de la técnica de la danza folclórica; Vélez comenta:

Comenzamos a ponerle nombre a ciertos movimientos que ya identificábamos, por ejemplo, zapateados dobles o triples, con pie derecho o izquierdo, respunteado, deslizado, flexionado. Términos que no estaban en ningún texto y que surgieron para comunicarnos entre nosotros. Se empezó a construir una metodología y decíamos: “Vamos a llamarle zapateado cuando sea con toda la planta; respunteado, con las puntas; taconeado, con los tacones. Tacón, punta, respunteando y taconeando, avanzando. Laterales, dos zapateados laterales uno y dos, el uno acentuado y el dos débil”. Todos estos términos eran accesibles para comunicarnos y hacer nuestras notas.⁴³

⁴² Miguel Vélez en entrevista realizada por Roxana Ramos, Xalapa, Ver., 26 de noviembre de 2008, inédita.

⁴³ *Loc. cit.*

Además de ser egresado de la ADM, el maestro Vélez se graduó como maestro normalista, por lo cual estudió pedagogía, psicología, lógica y estética, conocimientos que ampliaron su perspectiva y le permitieron visualizar la importancia de sistematizar también el trabajo coreográfico; a partir de esta idea él inventó un sistema “muy rudimentario”, inspirado en un grupo dancístico ruso que dirigía Ígor Moiséyev,⁴⁴ el cual se basaba en diagonales. El maestro Vélez lo aplicó a la danza regional mexicana y se llegó a hablar de las “diagonales de Vélez”. Al respecto, él manifestaba:

Mi línea predominante es la diagonal, con la diagonal hago maravillas y hago diagonales dobles, sencillas, discontinuas, permanentes. Luego ubico esas líneas en el escenario: horizontal y vertical, y de ahí todo un abanico de diagonales para hacer cuadrillas, círculos, etcétera. Es un trabajo que hice en el momento en que fui maestro de la Normal. Comencé a dar clases y busqué la manera de que los chicos empezaran a crear una coreografía sin deformar el aspecto folclórico de México.⁴⁵

Dos características más que hicieron posible que el profesor Vélez profundizara en el trabajo coreográfico fueron los conocimientos sobre música, historia de México, e investigación que adquirió en la carrera de danza, al igual que las enseñanzas de dos maestros: Marcelo Torreblanca y Amado López Castillo. Acerca de Marcelo Torreblanca, Miguel Vélez afirmó:

Me mostró la importancia de la investigación y el apego a la danza tradicional mexicana. Él era muy purista y conservador. La Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales que dirigió en 1956 no tuvo éxito porque él no permitía que uno modificara las danzas [...] si la danza duraba una hora, una hora la tenías

⁴⁴ Ígor Aleksándrovich Moiséyev (Kiev, 1906-Moscú, 2007). Bailarín, coreógrafo y director de ballet ruso. Estudió en la Escuela del Teatro Imperial de Moscú. Debutó con el Ballet Bolshoi, donde permaneció como bailarín de carácter y coreógrafo hasta 1939. Fue fundador del Grupo de Danzas Folclóricas de Moiséyev, procedente de la Escuela Bolshoi, y del Departamento de Coreografía, dirigido por él mismo. Con esta compañía recorrió el mundo desde 1955, mostrando y recreando danzas folclóricas rusas. <http://www.ciudadladelanza.com/bibliodanza/biografias/igor-moiseyev.html> [Consulta: 10 de febrero de 2014.]

⁴⁵ Miguel Vélez, en entrevista citada.

que repetir [...] los números eran muy largos y la gente no lo soportaba. Amado López fue el contrapeso, porque él era más espectacular, más dinámico.⁴⁶

Sobre el particular, Vélez subrayó: “Yo fui uno de los primeros atrevidos que comenzó a hacer coreografía, pero tuve el valor civil de decírselo a Marcelo Torreblanca, y él me contestó: ‘Es tu mundo, es otro rollo, síguelo si crees que ése es tu camino’ ”.⁴⁷

En lo que se refiere al programa de trabajo, Miguel Vélez manifestó: “Los maestros teníamos que seguir un plan muy ambicioso, porque incluía a todos los estados de la República Mexicana”, situación que se complicaba debido a que la gente que llegaba a la institución “no tenía ni la habilidad ni la preparación de los bailarines profesionales, y era necesario comenzar de cero”. Por lo tanto, la labor de los maestros del IMSS consistía no sólo en enseñarles a los estudiantes a bailar, sino en despertar su gusto por la danza al “hacer conciencia de lo que estaban haciendo”.⁴⁸

Asimismo, Vélez indicó que lo primero que debía enseñársele a la población era “por qué la República Mexicana estaba dividida en estados, cuál era el origen de las danzas, por qué la comida, por qué la indumentaria, por qué la música”, y para ello era necesario “estudiar y aprender de informantes calificados, quienes mostraban la indumentaria, e incluso hacían exhibiciones a fin de que se analizaran estos aspectos”.⁴⁹

De esta manera, el maestro Vélez dividió su método de enseñanza en etapas: calentamiento, desglose de los pasos, y trabajo de parejas. A continuación se señalan dichas etapas:

Primera etapa. Calentamiento

Empezar sobre las puntas, avanzando, pisada normal, pisadas dobles, triples con acento diferente, laterales, flexiones de rodilla. No conocíamos la danza contemporánea, pero por intuición hacíamos contracciones, relajamientos, trabajábamos hombros en forma circular, atrás, adelante, muñecas, dedos, cuello, rotación de cuello para calentar los músculos y no lastimarnos, sobre todo tobillos. Durante

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ Miguel Vélez, en entrevista citada.

⁴⁹ *Loc. cit.*

el tiempo que trabajé jamás lastimé a ningún bailarín, y yo no tengo meniscos ni rodillas torcidas, al contrario, la gente ha tenido una formación sólida. Ahora ya conozco la técnica de danza clásica, contemporánea, jazz, y todo lo que puedo utilizar, pero en mi etapa original no tenía nada de eso.

Segunda etapa

Desglose de pasos, por ejemplo, para el son de *La negra*.

El primer ritmo lo desglosábamos, lo bailábamos rápido y luego lo analizábamos para hacerlo en cámara lenta, para ver cómo se iba ejecutando rítmicamente; iba enseñando el movimiento por tiempos, el son de *La negra* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, es decir, en forma progresiva. Comenzábamos el zapateado lento y lo graduábamos, a medida que la música va llevando rítmicamente vamos acelerando el ritmo, y así lo hacíamos con todas las unidades.

Tercera etapa. Trabajo en parejas

Una vez que estaban montados los ritmos comenzábamos a trabajar por pareja, el ritmo 1, 2, 3, 4 y 5, y luego metíamos al grupo trabajando colectivamente.⁵⁰

En cuanto a los resultados que obtuvo con sus alumnos, el maestro Vélez puntualizó que varios se dedicaron profesionalmente a la danza, entre ellos, Leopoldo Palencia, quien se jubiló del IMSS como OAA, y René Cardosa, Manuel Lome y Juan Jaimes, los tres egresados de la Escuela Nacional de Educación Física y bailarines del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS.⁵¹

Rodolfo Múzquiz

Según el maestro Múzquiz, en el Seguro Social se tenían que cambiar cada año las estrategias de enseñanza y adecuar el trabajo al tipo de población; “en ocasiones se contaba con personas que tenían muchas habilidades para la danza, pero eso no siempre sucedía”.⁵²

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ Leopoldo Palencia en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de abril de 2009, inédita.

⁵² Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.



Rodolfo Múzquiz.
Foto tomada del libro *Casa y Club de la Asegurada*. México, IMSS, 1958.

En lo que se refiere al programa de trabajo, el maestro Múzquiz recuerda que al principio la institución no tenía uno que unificara los criterios para enseñar danza regional, por ello los maestros trabajaban de acuerdo con sus propios métodos, los cuales respondían a su experiencia; por ejemplo, él primero trabajaba en círculo y con movimientos de marcha, de manera

similar a como lo hacían los maestros egresados de educación física, pero con el paso del tiempo “vas cambiando, vas utilizando diagonales, centro, piso, según las condiciones que haya. Todo eso te lo aporta la práctica en el trabajo”.⁵³

Algunos OAA del IMSS también impartían clases en otros sitios por parte de la institución; el maestro Múzquiz trabajó en la cárcel de mujeres, de esa experiencia recuerda: “La clase de danza era totalmente distinta porque era otra población, otra motivación, ahí no pensaba en hacerlas bailarinas, el objetivo era cansarlas, rendirlas, porque en la noche disminuían los problemas, inquietudes y agresiones.”⁵⁴

En materia de trabajo coreográfico, Rodolfo Múzquiz opina que “la investigación es fundamental”, porque sólo de esa manera el maestro se da cuenta de que las danzas no son estáticas, sino que se van transformando. Él apunta:

Existen danzas que anteriormente sólo eran para hombres, por ejemplo la que realizan los Voladores de Papantla, pero ahora [también] la realizan las mujeres. Está más que justificado. El hombre tuvo que irse a Estados Unidos y ¿quién queda como ejidataria?, la mujer. La urgencia de la mujer es el sustento de la familia, que haya lluvia para que pueda haber cosecha, entonces la mujer hace el mismo llamado a través de hacer sonar la tierra, y a través de la danza como oración para propiciar la lluvia.⁵⁵

Para él, un error de los maestros de danza es que algunos “no aceptan los cambios”, y considera que “la falta de comprensión se debe a que no entienden lo que es folclor, porque no ha habido una clase teórica de folclor, y no la hay porque eso no deja para vivir”. No obstante, los cambios en las danzas se dan día tras día, debido a que “el folclor no es estático [...] si estuviera muerto sería objeto de museo: el folclor está vivo”.⁵⁶ El maestro Múzquiz piensa que la danza académica “se nutre del folclor, y los maestros no hacen folclor, el folclor está hecho [...] los maestros reproducen un hecho

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

folclórico conservando lo mejor”. Asimismo, él cree que los bailarines “en los teatros tienen un público cautivo, y la gente cuando danza no lo hace para un público determinado, danza por placer o por expresar su oración, y entre más repiten una danza más seguros están de que su oración es escuchada [...] a ellos no les importa si tú te diviertes o no”.⁵⁷

La labor del maestro Múzquiz en el IMSS fue muy fructífera en su desempeño como OAA y como Coordinador Nacional de Danza. Existe evidencia de que varios de sus alumnos –cuando fue OAA– alcanzaron un elevado nivel de ejecución dancística, e incluso después de estudiar danza en el IMSS asistieron a la escuela del D. F. –que se ubicaba en el Mercado Abelardo Rodríguez– y obtuvieron el título de maestro de danza. Ese fue el caso de Manuel Saldaña, Armando Aguilar y Laura Alvarado, quienes finalmente se dedicaron al magisterio.⁵⁸

Leopoldo Palencia

El maestro Palencia trabajaba con jóvenes y adultos, específicamente con obreros, hijos de obreros, y con personas mayores de cuarenta años que deseaban aprender bailes mexicanos, pues “era un movimiento naciente; la gente no conocía el folclor del país, y los maestros del IMSS se encargaron de difundirlo e impulsarlo”.⁵⁹

Los grupos del maestro Palencia eran muy grandes, estaban formados por treinta personas o más, y tenía dos o tres grupos por semestre. Impartió clases en el CSS Xola y después en el CSS Ávila Camacho. Iba los lunes, miércoles y viernes, de 17:00 a 21:00 horas, porque en el CSS Xola, martes y jueves daban clases de danza contemporánea. Él creía que la gran demanda de las clases se debía, en parte, a que el CSS no cobraba y era realmente sencillo ingresar, sólo se necesitaba ser asegurado o hijo de trabajador.

En el CSS Xola la mayoría de sus alumnos eran mujeres, pero también acudían hombres. Su experiencia en el CSS Ávila Camacho fue con grupos integrados únicamente por mujeres, cuyas edades fluctuaban entre cuarenta

⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ Leopoldo Palencia, en entrevista citada.

y cincuenta años, aunque llegó a tener alumnas de veinticinco años aproximadamente. El maestro Palencia señala que con el paso del tiempo “la edad de las alumnas se fue incrementando, y tuve alumnas hasta de setenta años”. Para ellas desarrolló un método de enseñanza que consistía en “dosificar la técnica. [Es decir] ir poco a poco enseñando los ejercicios. Desglosar los pasos. Nunca pedimos examen médico y en la clase se veían los problemas que pudieran tener. Durante treinta años de dar clases en el IMSS nunca tuve ningún problema”.⁶⁰

Además de trabajar con jóvenes, adultos o adultos mayores, el maestro Leopoldo Palencia dio clases a personas que tenían aptitudes para la danza, ya que se abrieron grupos de este tipo para posteriormente integrar a esos alumnos a las agrupaciones representativas de la institución.

El método de enseñanza que utilizó para la población en general consistió en “enseñarles la técnica de la danza regional”, pero también “psicomotricidad, didáctica, un proceso de enseñanza-aprendizaje completo”. Aunque el sentir del maestro Palencia era que la institución lo coartaba porque le solicitaban: “Maestro, ya viene el 10 de mayo, prepárense [...] Maestro, lo piden a usted de un pueblito para que vaya a bailar en tal fecha”.⁶¹

Lo anterior, según Leopoldo Palencia, “restringe el proceso enseñanza-aprendizaje y detiene el aprovechamiento del alumno. Claro que a la gente le gusta manifestarse, pero uno sabe que para llegar a bailar bien, como debe ser, hay que seguir un proceso adecuado, sin pretender formar bailarines o maestros de danza. [No obstante] la gente que estudia en el Seguro Social sale muy bien capacitada”.⁶²

Para los montajes coreográficos el maestro Palencia realizaba investigación, él mismo afirmaba:

Siento una necesidad muy grande por conocer la realidad sobre las danzas y bailes mestizos. A partir de 1967 sentí esta inquietud de ver con mis propios ojos las manifestaciones de forma y los movimientos de los grupos artísticos autóctonos que hay en la República Mexicana. Esta inquietud me ha nacido como una necesidad primordial de llevar al público de la gran ciudad una apor-

⁶⁰ Leopoldo Palencia, en entrevista citada.

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² *Loc. cit.*

tación más real de lo que es la danza mexicana, no la danza académica que en un tiempo aprendí. He viajado por diferentes regiones del país y he constatado que muchas de esas aportaciones académicas que yo recibí no se asemejan en nada a lo que actualmente he visto.

Él reconocía que no contaba con un método adecuado para realizar la investigación, pues era empírico, pero estaba consciente de la necesidad de investigar debido a que sabía “que una danza que ha sido extraída de su zona de origen ya no lleva las mismas características, [porque] al ser transportada a un escenario la danza está perdiendo su contexto social”.

Pensaba además que el “bailador académico” “tiene que convertirse en actor e interpretar a diferentes grupos étnicos y bailar de formas diferentes”.

No contaba con un subsidio para realizar las investigaciones, pero el maestro Palencia utilizaba sus propios recursos económicos, ya que le gustaba vivir “con las gentes que me están aportando todo ese valioso material, toda esa riqueza cultural que tiene nuestro país, uno de los más ricos en folclor, así sea en danzas como en música, comidas, leyendas [...] Sabemos perfectamente bien que descendemos de grupos tanto mestizos como indígenas. Y debemos conservar esas raíces. Hacerlas valer ante los demás pueblos”.⁶³

Yolanda Moreno

La maestra Yolanda Moreno fue bailarina profesional de danza folclórica y de danza contemporánea, trabajó en el IMSS, específicamente en el CSS Hidalgo, donde enseñaba danza folclórica a niños de entre cinco y catorce años. Generalmente tenía dos grupos por semestre, impartía clases de 3:00 a 6:00 de la tarde, y sus grupos también eran muy grandes: llegó a tener hasta setenta y cinco niños en un solo grupo. Primero empezó con veinte niños, al siguiente semestre fueron treinta, y “cuando llegaron a setenta y cinco ya el número era constante, porque se corría la voz de que ahí se enseñaba

⁶³ “Aportación más real de lo que es la danza mexicana”, Leopoldo Palencia en entrevista realizada por Otoniel Hernández, sin fecha.

danza y la gente iba; los festivales que se organizaban llamaban mucho la atención”.⁶⁴

Para enseñar danza a tantos niños la maestra Moreno utilizaba las mismas estrategias que en el teatro de masas, que consistían en colocar a los niños “en dos o tres círculos, si es que no cabían en uno, y decirles: ‘Ustedes no pueden fallar porque hacen quedar mal a los que son sus tres compañeros’. En general, todos los niños eran muy entusiastas”.

“Un aspecto muy importante que hay que conocer cuando se trabaja con población infantil”, subraya la maestra Moreno, “es el proceso enseñanza-aprendizaje mediante el cual aprenden los alumnos, ya que los niños van procesando mentalmente la información y de un día para otro cumplen retos que antes no podían lograr”. Cuenta una anécdota sobre el particular:

Aurora era una niña que siempre estaba corriendo por todos lados mientras los demás practicaban los pasos. Un día se fue a su casa y al día siguiente llegó y hacía todo perfecto. El cerebro va separando todo, y entonces de un momento a otro lo realizan; es como cuando aprenden a leer, primero no pueden y de repente comienzan a leer de corrido. Esto es porque el cerebro ya entendió de qué se trata, ya lo asimiló, y entonces ya lo pueden trabajar perfectamente.⁶⁵

Otra estrategia que le dio resultado fue tratar a todos los niños por igual y hacer que se sintieran bien; relata que en una ocasión:

llegó una chica de catorce años, altísima, que no tenía cuerpo de niña; cuando la vi de espaldas le hablé de usted, pero en realidad era una niña, ella siempre quería estar adelante, pero no era posible porque tapaba a los demás, sin embargo, en los festivales le buscaba algo sencillo que pudiera bailar sola para que se sintiera bien. Ella quería lo mismo que las demás y yo tenía que buscar la forma de dárselo.⁶⁶

El IMSS les exigía a los maestros un programa de trabajo que se debía cumplir mensualmente; el programa consistía en:

⁶⁴ Yolanda Moreno en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 4 de agosto de 2009, inédita.

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ *Loc. cit.*

enseñar dos danzas fáciles que se presentaban a fin de mes en el salón de clases; al mes siguiente se enseñaban otras dos danzas, y en dos meses se presentaban cuatro, las dos anteriores y las del mes en curso; y al siguiente mes, otras dos danzas más [...] Entonces, al final del semestre ya había un programa de doce danzas fáciles, por ejemplo, a los niños les encantaba la Danza de las Igüiris.

El método dio resultado; después de estudiar en el Seguro Social, varios alumnos continuaron en la ADM, aunque la maestra Yolanda Moreno les explicaba que el método era diferente, pues ellos pensaban que en un mes “les iban a enseñar diez danzas”.

Ella les aclaraba que “en la ADM les enseñan por regiones, a fin de identificar los pasos de una región y de otra [...] cuando pongan un son que tú no conoces de todas maneras lo puedes bailar, porque conoces el lugar y la música, y entonces puedes realizar los pasos que son característicos de la zona y puedes crear nuevos sones aunque no te los hayan enseñado”.⁶⁷

Yolanda Moreno recuerda a tres alumnos que se fueron a Estados Unidos y cada quien organizó un grupo de danza por su cuenta, uno se estableció en Los Ángeles, otro en Texas, y el último en San Francisco; además, algunos de sus alumnos participaron en grupos de danza o teatro, en cine, en centros nocturnos, o en otras instituciones gubernamentales.

Manuel Lome

Manuel Lome estudió danza en el Seguro Social, donde después se desempeñó como OAA. Trabajó en el IMSS durante treinta años hasta que se jubiló, fue egresado de la Normal y de la Escuela de Educación Física. Él cree que para impartir clases de danza es necesario contar con una metodología de trabajo no ortodoxa y con una técnica de enseñanza que cambie de acuerdo con el grupo.

El maestro Lome piensa que “la danza regional es deductiva, es decir, hay que ir de lo fácil a lo difícil. A los alumnos hay que introducirlos en la rítmica y en la métrica poco a poco, para lograr los fines que uno pretende”. También afirma que “es difícil encontrar alumnos arrítmicos; casi no hay

⁶⁷ *Loc. cit.*



Alumnas de la Unidad Cuauhtémoc del IMSS con el profesor Manuel Lome León.
Foto: Acervo de Manuel Lome León.

personas entre los mexicanos o los latinos que sean arrítmicas, pero cuesta mucho trabajo hacer el cambio de bailes de salón, del baile popular, al baile regional”.⁶⁸

Él considera que el método y las estrategias que se aplican para la enseñanza de la danza varían porque es diferente “la metodología para la educación básica, educación media y educación superior, ya que no es lo mismo tratar con niños, jóvenes o adultos”. El maestro Lome hace esta afirmación con conocimiento de causa, porque él ha trabajado con diferentes poblaciones: en guarderías, primarias, secundarias, preparatorias, tercera edad, e incluso con reos en Santa Martha Acatitla. Al respecto, nos comparte algunas de sus experiencias.

Manuel Lome rememora que en el Instituto de la Juventud:

Me tocó darles clases a los pasantes de las diferentes carreras universitarias de la república. No iba yo a empezar con una metodología de lo más simple. Ahí hay que buscar la motivación para que el educando se integre dentro del baile y pierda el miedo a hacer el ridículo. Se le va dando una metodología de tipo

⁶⁸ Manuel Lome León en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de enero de 2013, inédita.

deportivo, donde vaya asentando su personalidad, y después el alumno se integra solito al baile.⁶⁹

En Colima, con estudiantes de Sociología:

Era un hervidero de ideología. Yo les dije: “No venimos a tratar nada de política, vamos a echarnos un partido de basquet”. Había un gimnasio muy grande, eran como doscientos muchachos. Nos tomamos de los hombros y les indiqué: “Vamos a hacer encuentros, no vayan a chocar”. Pues tanto calor, tanto sudar, tanto correr, que acabaron haciendo las cuadrillas. Divertidos hasta el cansancio, después los pudimos llevar al camión. Hay que saber motivar a la gente, porque si no hay motivación, aunque aprendan ya no regresan. No ha sido fácil.⁷⁰

Actualmente el maestro tiene un grupo de la tercera edad y al respecto comenta: “He formado grupos que han bailado en diferentes lugares; con ellos sólo hay que valorar la capacidad física y la salud de las personas”.⁷¹

Una cuestión que el maestro Lome subraya, y que para él resulta desagradable, es que la gente “imite el baile regional”, es decir, que lo bailen sin conocimiento, lo cual “ha contribuido a que las personas se expresen de manera despectiva del baile, por ejemplo, cuando dicen: ‘Vente, vamos a ver a los *huehuenches*’, no saben qué dicen. *Huehuenche*⁷² significa ‘viejo’, lo dicen sólo por decirlo. Y si se va a una fiesta popular y tocan *Juan Colorado* la gente empieza a brincotear. Son cosas que a mí me molestan, y prefiero no verlas o no darles importancia”.

A través de los testimonios mencionados es posible percatarse de que los talleres de danza regional del IMSS –durante el periodo en cuestión– obtuvieron resultados satisfactorios, ya que los OAA lograron que sus alumnos aprendieran danza regional, e incluso que algunos se dedicaran a esta disciplina de manera profesional, sin que ése fuera el objetivo.

⁶⁹ Manuel Lome León, en entrevista citada.

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² Del nahua *huehuetzin*, “viejito”.

Lo anterior significa que los OAA del IMSS pudieron transmitirles a sus estudiantes una “fuerza en movimiento”⁷³ que los impulsó a convertirse en bailarines profesionales o docentes, aunque originalmente no hubieran considerado esa posibilidad.

Dicha fuerza en movimiento es el resultado de una “experiencia educativa”, entendida como aquella práctica que continúa en experiencias ulteriores de manera fructífera y creadora.⁷⁴

Otro punto que vale la pena subrayar es la importancia que los OAA del IMSS les dieron a las estrategias de enseñanza, a fin de alentar a sus alumnos a seguir practicando danza; a continuación tres ejemplos: cuando el maestro Lome logró que sus alumnos aceptaran bailar danza regional después de que incluyó como parte de la práctica dancística un entrenamiento deportivo; cuando la maestra Yolanda Moreno buscó una danza específica para la niña más alta del salón para que se sintiera integrada al grupo; cuando esperó con paciencia a que los procesos mental y físico de una de sus alumnas maduraran y pudiera bailar. En estos tres ejemplos las estrategias de enseñanza tuvieron sentido porque contribuyeron a que los estudiantes se comprometieran con su aprendizaje, asimismo desarrollaron destrezas que les permitieron avanzar en tales aprendizajes,⁷⁵ y porque a partir de la propuesta metodológica el maestro crea las condiciones para que todos sus alumnos se instruyan sin privar a nadie de la posibilidad de aprender.⁷⁶

También es importante mencionar que los maestros de danza del Seguro Social supieron transmitir adecuadamente los conocimientos que poseían a la población en general, personas que no aspiraban a bailar profesionalmente; por lo tanto, se reconoce que tuvieron la capacidad de conectar las experiencias pasadas con la situación y las necesidades existentes. Es decir, lograron concretar los principios de “continuidad” e “interacción”, que son básicos en una experiencia educativa.⁷⁷

Con base en lo anterior es fundamental reconocer que la semilla de la experiencia educativa germinó en ese momento en el Seguro Social porque

⁷³ John Dewey, *Experiencia y educación*. Buenos Aires, Losada, 1967, p. 38.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁵ A. Díaz Barriga, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ J. Dewey, *op. cit.*, p. 48.

existían las condiciones objetivas y adecuadas: maestros comprometidos, así como la infraestructura, el equipo y los materiales necesarios.⁷⁸

En síntesis, los resultados favorables que obtuvo el Seguro Social en materia dancística en la década de los sesenta fueron consecuencia de lo citado anteriormente, pero sobre todo del compromiso de los docentes, en quienes existían las tres categorías que ayudan a definir el papel del docente ante la metodología de enseñanza, desde una perspectiva didáctica: a) la ansiedad creadora, b) la pasión por enseñar, y c) la dimensión intelectual del trabajo docente.⁷⁹

La ansiedad creadora está presente cuando un maestro tiene claro su objetivo y posee la capacidad para cambiar una estrategia educativa cuando identifica que no cubre las expectativas deseadas. Un ejemplo es el maestro Múzquiz, cuando al impartir clases de danza en la cárcel de mujeres decide que su objetivo principal no es enseñar a las alumnas a bailar “bien”, sino “cansarlas, rendirlas, porque en la noche disminuían los problemas, inquietudes y agresiones”; en este caso, el aula puede convertirse en “un espacio de creación”.⁸⁰

La dimensión intelectual del trabajo docente –que es la segunda categoría– aparece cuando el maestro no sólo está preocupado por el aspecto técnico de la danza, sino que tiene una actitud crítica frente a su práctica, y además le interesa transmitirle a sus alumnos una idea del mundo, de la sociedad, de los valores; por ejemplo, cuando el maestro Vélez dice: “Lo primero que se debía enseñar a la población es por qué la República Mexicana está dividida en estados, cuál es el origen de las danzas, por qué la comida, por qué la indumentaria, por qué la música”; o cuando Rodolfo Múzquiz enfatiza: “La investigación es fundamental” porque sólo de esa manera el maestro de danza comprueba que las danzas no son estáticas, sino que se van transformando; o cuando Leopoldo Palencia manifestó:

Tengo una inquietud muy grande por conocer la realidad sobre las danzas y los bailes mestizos [...] ver con mis propios ojos las manifestaciones de forma y de movimientos de los grupos artísticos autóctonos que hay en la República

⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁹ Á. Díaz Barriga, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 143.

Mexicana. Esta inquietud ha nacido en mí como una necesidad primordial de llevar al público de la gran ciudad una aportación más real de lo que es la danza mexicana.⁸¹

Finalmente, la pasión por enseñar danza la encontramos en todos los maestros antes mencionados. Una prueba de ello es su respuesta a la pregunta: ¿Qué significó para usted ser maestro de danza del IMSS? Leopoldo Palencia comentó: “Un logro personal, emocional y espiritual, porque yo nací para la docencia más que para la medicina veterinaria, siempre me preocupé por enseñar bien. Fue una satisfacción muy grande formar a gente y lograr muchas cosas”.⁸²

El maestro Múzquiz narró que en una ocasión una periodista de Coahuila le preguntó qué había significado el Seguro Social para él, ¿proyección o límite? Afirmó que la pregunta lo dejó muy inquieto, y al final contestó: “Yo me dediqué todo el tiempo a la danza en el Seguro Social, así lo decidí, lo quise, me manejé, lo realicé, fue todo, pero después de ese todo...”, él mismo se preguntó “¿hay otra puerta abierta?”. Y su respuesta fue: “Afortunadamente sí la hay: continuar en la danza folclórica”.⁸³

La maestra Yolanda Moreno indicó: “Trabajar con niños, sembrarles la semilla, contribuir en la formación de los que quieran seguir con la danza, es algo maravilloso”. El maestro Manuel Lome respondió: “Para mí, el Seguro Social ha sido un apoyo para tener una vida buena y plena”.

Miguel Vélez apuntó que para él, ser maestro de danza fue:

un reto, algo que yo deseaba hacer [...] Ser maestro de danza no es ser repetidor de rutinas [...] Ser maestro es investigar el mundo mágico, el mundo incógnito de la cultura del país; hay tantas cosas que no sabemos, y en el momento en que uno se inmiscuye en la intimidad de la cultura del pueblo va encontrando la forma más bella de la expresión de la humanidad; es la herencia patrimonial que tenemos, y ésa es la razón por la cual yo me dediqué a ser maestro de danza.

⁸¹ Leopoldo Palencia, en entrevista citada.

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

Capítulo 6

Acercamiento a los maestros fundadores de las Casas de la Asegurada y de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar del IMSS (ca. 1956-1976)

El propósito de este apartado es dar a conocer el nombre y los datos biográficos de algunos de los sujetos protagonistas que participaron en las Casas de la Asegurada (CA) o Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar del IMSS (CSS) del Distrito Federal durante el periodo aproximado entre 1956 y 1976, y que realizaron actividades de enseñanza, coordinación o difusión de la danza, la música o el teatro. Por tanto, se trató de ver “cómo se produce, a través de la historia, la constitución de un sujeto que no está dado definitivamente, que no es aquello a partir de lo cual la verdad se da en la historia, sino de un sujeto que se constituyó en el interior mismo de ésta y que, a cada instante, es fundado y vuelto a fundar”.¹

Asimismo, se muestra la manera de operar de los sujetos protagonistas, quienes conscientes de su realidad social se empeñaron en modificar prácticas no discursivas y discursivas para procurar algo distinto, y trabajaron en algún momento de su vida para el IMSS.

¹ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, citado en Óscar Martiarena Álamo, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*. México, ITESM-CEM/El Equilibrista, 1995, p. 59.

Con base en lo anterior dividí el capítulo en tres partes: en la primera se muestran los datos biográficos de treinta y cinco maestros del Seguro Social: veinte de danza, uno de teatro, uno de música, ocho coordinadores de danza,² dos directores del CFM, dos bailarines del CFM, y un bailarín del Taller de Danza del IMSS.

Para reunir los datos biográficos recurrí a documentos de archivo, diccionarios generales y diccionarios especializados; realicé quince entrevistas a once informantes calificados: Miguel Vélez, Yolanda Moreno, Leopoldo Palencia, Rodolfo Múzquiz, Manuel Lome, Socorro Bastida, Jesús Nafarrate (maestros de danza). Doctor Óscar Armando García Gutiérrez (hijo del profesor Daniel García Blanco, músico acompañante de las clases de danza de las CA), maestra Mirtha Córdova Melo (especialista en la elaboración y manipulación de títeres), doctora María de los Ángeles Rodríguez (hija del secretario particular de Ignacio García Téllez), y Guillermo Arriaga (director del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS en 1964); además sostuve conversaciones telefónicas con Efrén Marín López y Alfonso Lara Vidal.

Los datos que traté de recabar fueron:

Lugar y fecha de nacimiento.

Estudios relacionados con la danza.

Lugares donde estudió.

Influencias recibidas.

Redes de relaciones.

Lugares e instituciones donde trabajó.

Actividades profesionales vinculadas con la danza.

Cargos públicos.

² Según la información recabada, ciertos coordinadores de danza del IMSS se hicieron cargo de la danza clásica y la moderna, y otros de la danza folclórica; algunos también estuvieron a cargo de las actividades dancísticas en el D. F., y otros en toda la República Mexicana, esto varió de acuerdo con la época. Esperanza Pomar fue coordinadora nacional de Danza Clásica, Moderna y Folclórica durante la apertura de las CA; de 1956 a 1959, Helena Jordán y Sonia Castañeda coordinaron las actividades de danza clásica y moderna en el Distrito Federal; Marcelo Torreblanca y Rodolfo Múzquiz fueron coordinadores nacionales de Danza Folclórica (el primero al inicio de la década de los sesenta y el segundo durante catorce años a partir de 1964); Socorro Bastida fue la coordinadora nacional de Danza Clásica y Moderna de 1973 a 1986.

Aportaciones.
Reconocimientos.
Lugar y fecha de fallecimiento.

En la segunda parte se presenta un primer acercamiento a una biografía colectiva mediante el uso del método prosopográfico.

En el tercer apartado se dan a conocer datos biográficos de las tres primeras jefas de Prestaciones Sociales, quienes ejercieron su cargo entre 1958 y 1976, y el nombre de los músicos acompañantes de danza que fue posible identificar.

Primera parte

Es importante aclarar que al ingresar al IMSS a los maestros de danza, teatro, artes plásticas y música se les denomina orientadores de actividades artísticas (OAA), y al contratarlos de base –esto es, definitivamente– ocupan una plaza de veinte horas semanales, de las cuales seis trabajan frente a grupo y el resto las dedican a ensayar, preparar materiales, recoger indumentaria, asistir a juntas, así como organizar y participar en festivales y presentaciones dancísticas.

Miguel Vélez manifestaba que entre 1956 y 1959, el sueldo mensual en los primeros años de contratación “no era mucho, pero era una fuente de trabajo. Y gracias a ese trabajo se generó una competencia leal. Eso nos hizo crear un gran grupo, una gran familia; para mí realmente tiene mucha importancia la aportación y el impulso que le da el Seguro Social a la ejecución de la danza folclórica”.³

Según Rodolfo Múzquiz, “había diferencia entre el sueldo de los maestros de danza y de arte dramático [...] Ignacio López Tarso, Isabela Corona, Estela Inda y María Douglas daban clases de arte dramático y ganaban \$50 más que nosotros. Nosotros [los maestros de danza] teníamos \$400 y ellos \$450”.⁴

³ Miguel Vélez, en entrevista citada.

⁴ Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

No obstante lo anterior, los talleres del IMSS fueron una nueva fuente de trabajo que favoreció el avance en la profesionalización de la danza. Profesión entendida como “la posesión de conocimientos científicos, humanísticos o artísticos especializados, adquiridos por un estudio formal acreditado de alguna manera y cuyo ejercicio público se hace a cambio de una remuneración”.⁵ Es decir, “profesión –como hecho– y profesionalización –como proceso– no en abstracto, sino directamente vinculadas con la formación académica [de los bailarines] en un momento y en un contexto dados, para un grupo social específico [...] no perder de vista que se trata de construcciones histórico-culturales”.⁶

Los requisitos para ingresar eran tener conocimientos de danza y el aval de alguna institución; por fortuna, comenta el maestro Vélez, “ya había una generación de egresados de la ADM”.⁷

Durante la apertura de las CA algunas contrataciones se hicieron a través de telegrama; tal parece que a determinados maestros ya los tenían detectados o entre ellos se recomendaban; a la maestra Yolanda Moreno le llegó un telegrama preguntando si quería pertenecer al grupo de maestros del IMSS. Ella comenta:

Ya estaban trabajando en el Seguro Social Benjamín Gutiérrez, Jaime Cisneros –el mejor Moctezuma que he visto en la Danza de la Pluma–, Hilda Rodríguez, Sylvia Lozano –ella tenía su ballet de danza folclórica pero entró a dar clases de danza moderna–, yo entré a folclor [...] De clásico recuerdo a Mirna Villanueva, y de danza moderna a Raúl Flores Canelo. Los maestros que estaban conmigo en el Centro Hidalgo eran Chelo Utrera y Ofelia González.⁸

⁵ Josefina Vázquez (1982), *Historia de las profesiones en México*, citada en Ramón Mier García, “Transitar hacia la profesión de músico universitario”, en *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM* (María Esther Aguirre Lora, coordinadora). México, UNAM/IISUE/Plaza y Valdés, 2008, p. 208.

⁶ R. Mier García, *op. cit.*

⁷ Miguel Vélez, en entrevista citada.

⁸ Yolanda Moreno, en entrevista citada.

En 1968, para ingresar al IMSS se requería “presentar certificado o constancia de haber cursado clases de danza, aprobar un examen psicológico y mostrar una práctica de enseñanza de un baile”.⁹

Con respecto a su ingreso y permanencia en el IMSS, el maestro Leopoldo Palencia indicó:

Muchos de los que estudiamos en las Casas de la Asegurada posteriormente fuimos asimilados por el mismo Instituto, yo pasé a formar parte de la plantilla de los orientadores de actividades artísticas especialidad danza; llegué en 1967 al Centro de Seguridad Social Xola, ya no se llamaban Casas de la Asegurada. El Seguro Social fue un semillero, ya que formó gente que se incorporó al IMSS, al Politécnico, a la SEP, a la UNAM, yo me incorporé también a la UNAM.¹⁰

Datos biográficos

Profesores de danza

Sixto Silvio Aguilar Viana

Nació en Mérida, Yucatán, el 6 de abril de 1927, estudió danza en la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y egresó en 1958. Colaboró en el IMSS como OAA de 1957 a 1988. Participó en las temporadas de teatro escolar en las obras *Cuauhtémoc* y *Juana de Arco en la hoguera*, bajo la dirección de Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Fernando Torre Lapham (1954), y en *El coronel Astucia*, dirigido por Armando List Arzubide (1960). En 1955 se integró al grupo de teatro de la Sección 11 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) en calidad de actor de carácter, bajo la dirección de Ambrosio González Bühr. Fundó el Grupo Regional Zihualteco (1955-1986). Ingresó a la SEP en 1973 como maestro de educación artística y en 1994 fue asesor técnico pedagógico de los Servicios Educativos Integrados del Estado de México. Se desempeñó como subdirector y asesor de los cursos de capacitación de la Sección 11 del SNTE (1972-1976); diseñó

⁹ Leopoldo Palencia en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de abril de 2009, inédita.

¹⁰ *Loc. cit.*

el Método de kinestografía y terminología de la danza regional. A partir de 1975 se integró al Instituto de Investigaciones y Difusión de la Danza Mexicana, A. C. (IIDDM), y participó en los congresos nacionales. En 1995, el gobierno del estado de Jalisco y la Secretaría de Cultura le otorgaron un reconocimiento por cuarenta años de labor en la danza.¹¹

Artemisa Barrios

Nació el 25 de octubre de 1934 en México, D. F. Su primera maestra de danza fue Irina Ivanova, de origen soviético, quien impartía clases en la escuela anexa a la Normal de Maestros, llamada “República de Brasil”. Tomó clases en la escuela de Bellas Artes y posteriormente en la escuela de danza de la UNAM, dirigida por Magda Montoya. Estudió danza clásica, danza moderna y danza folclórica. En esta última especialidad tuvo como maestro a Amado López en la Escuela Normal Rural. Fue parte del Ballet Folklórico de México, dirigido por Amalia Hernández, como ejecutante, bailarina principal, coreógrafa, maestra y asistente de dirección. Más adelante se integró al Ballet Folklórico Nacional Aztlán, de Silvia Lozano. En 1961 formó su propio ballet, al que llamó Conjunto Folklórico Xochipilli; con él organizó giras por Norteamérica, Guatemala, Venezuela y la República Mexicana. Simultáneamente se desempeñó como docente con alumnos de diferentes niveles en el IMSS y en escuelas de danza. Con su compañía de danza, a partir de 1962 realizó presentaciones por una larga temporada en el Polyforum Cultural Siqueiros. En su faceta de compositora creó canciones y rondas infantiles, al igual que piezas románticas y navideñas; también ha explorado el canto al interpretar sus propias canciones. Como actriz ha participado en numerosos programas de televisión y tuvo el papel estelar en la película *Maniático apasionado*. En 1993 recibió el homenaje Una vida en la danza. Artemisa Barrios es además licenciada en Etnología.¹²

¹¹ César Delgado Martínez (coordinador), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, Conaculta, 2009, p. 16.

¹² Irma Fuentes Mata, “Artemisa Barrios”, en *Una vida dedicada a la danza 1993, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993, pp. 19-23.

Jaime Buentello

Nació en Monterrey, Nuevo León, el 26 de octubre de 1945, lugar donde comenzó su formación dancística en 1958. Estudió tres años en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Nuevo León. Asistió a innumerables cursos de danza y de teatro en la Universidad Autónoma de Nayarit de 1966 a 1980. En Monterrey dirigió el Grupo Folklórico Infantil que pertenecía al ayuntamiento. De 1965 a 1966 trabajó en el INBA de Nayarit, y en 1967 ingresó como OAA al CSS del IMSS, ahí formó el Grupo Folklórico Matatipac. Realizó varias investigaciones, entre ellas *Semana Santa Cora*, *Cambio de poderes*, e inició el trabajo sobre *Día de Muertos* y *Fiesta de las Pachitas* en la Sierra del Nayar. Durante las Olimpiadas de 1968 presentó el programa *Leyendas y tradiciones del viejo Nayar*, que incluía *Boda huichola* y *Fiesta del esquite*. Otros programas que creó fueron *La Guelaguetza* (1972), con alumnos de la Normal Urbana, y *Antología del corrido mexicano* (1972), integrada por *Independencia*, *Intervención francesa*, *Corridos* y *Revolución*. En 1973, para el Instituto de la Juventud compuso *Nayarit, séptimo cantón de Jalisco*, con el que obtuvo el primer lugar. En 1975 creó *Tepic de antaño*, *Sones de la costa de oro de Santiago Tuxpan*, *Una parranda en Tuxpan*, *Costa de Nayarit* y *La zafra del tabaco*. En 1978 viajó con el Grupo Folklórico de la Universidad Autónoma de Nayarit a Tucson. Otra de sus obras es *Danza de las vírgenes*. En 1969 fundó la Academia de la Danza Mexicana incorporada a la SEP en Tepic, institución que en 1974 se convirtió en Escuela de la Danza Mexicana; desde 1996, los egresados obtienen el título de licenciado en danza regional mexicana y la escuela lleva su nombre. Jaime Buentello murió el 22 de septiembre de 1981 a la edad de treinta y cinco años, un día antes de tomar posesión como director del Instituto Cultural y Artístico de Nayarit. En 2010 recibió el homenaje Una vida en la danza.¹³

¹³ Rocío Hidalgo, “Jaime Buentello: en la permanencia del tiempo...”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010, pp. 179-187.

Carlos Casados

Nació el 22 de junio de 1935 en Tampico, Tamaulipas, y llegó a la ciudad de México en 1945. Cursó durante dos años la carrera de ingeniero químico petrolero en el IPN y estudió danza en la ADM (1951-1955). Destacó como bailarín en la Compañía Oficial de Danzas Regionales de Bellas Artes (1956), con Marcelo Torreblanca a la cabeza, y en el Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social (1960-1964), dirigido por Miguel Vélez. Fue bailarín y maestro del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández (1965-2009), y cursó la carrera de Educación Física en la Escuela Nacional de Educación Física, de 1961 a 1963. Sus maestros fueron Marcelo Torreblanca, Amado López y Rosa Reyna, entre otros. A mediados de los años cincuenta bailó en el Salón Orquídea con un grupo conformado por Federico Vidales, Artemisa Barrios y Rodolfo Múzquiz. De 1956 a 1959 fue miembro de la Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales de Bellas Artes, que estaba integrada, entre otros, por Yolanda Moreno, Eva Ochoa, Xóchitl Medina, Hilda Rodríguez, Ramón Benavides, Juanita Torres y Enrique Bobadilla. En 1958 fue maestro de la CA del IMSS ubicada en Naucalpan. Como integrante del Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social (1960-1964) participó en las giras nacionales e internacionales de la agrupación. Se le recuerda por su ejecución de la Danza del venado. Impartió clases de danza regional en primarias y secundarias. Trabajó con niños sordomudos. En 2011 recibió el homenaje Una vida en la danza.¹⁴

Raúl Flores Canelo

Nació el 19 de abril de 1929 en Monclova, Coahuila. Bailarín, diseñador, coreógrafo y director mexicano, la mayor parte de su producción la creó para Ballet Nacional y Ballet Independiente, pero también colaboró con otras agrupaciones dancísticas, entre ellas: Compañía Oficial de Bellas Artes (1960), Compañía de Danza de la Universidad Veracruzana (1964), Danza Nacional de Cuba (1971), Contempodanza (1988), y la Ópera de Bellas

¹⁴ Ariadna X. Yáñez Díez, “Carlos Casados”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2011, pp. 98-105.

Artes. Se formó técnicamente con Xavier Francis y en el ámbito de la composición sus principales maestras fueron Guillermina Bravo, Waldeen y Anna Sokolow. Sus primeras participaciones dancísticas las realizó con Ana Mérida en una obra llamada *Norte*, y con Amalia Hernández en *Sinfonía india*. En enero de 1951 ingresó a Ballet Nacional. Al poco tiempo se casó con Magnolia Orozco. Además de crear sus propios montajes coreográficos, diseñaba el vestuario y la escenografía, y también era un excelente pintor. Entre los principales papeles que interpretó se encuentra *El demagogo*, de Guillermina Bravo, en 1956. Algunas de sus obras son *Pastorela*, *La Anunciación*, *Un buen partido o Más vale maña que fuerza*, y *El tramoyista*. Fue maestro del Seguro Social y participó en la creación del Ballet Independiente, agrupación que se presentó por primera vez en la temporada de danza de 1967 en el Teatro de Bellas Artes. A partir de ese momento hubo giras nacionales e internacionales. En 1975, el gran acontecimiento fue una gira a Europa con contrato para el Teatre de la Ville de París, la televisión francesa y una gira a provincia, más una participación en el Festival de Holanda. En 1976, Ballet Independiente consiguió por primera vez un subsidio, más bien un intercambio de cierta cantidad de funciones por un millón de pesos anuales divididos en mensualidades, que se canalizaron a través del INBA. Raúl Flores Canelo murió el 3 de febrero de 1992.¹⁵

Jorge Gutiérrez Escoto

Nació en Colima; fue abogado, bailarín y profesor de danza folclórica. Inició sus estudios dancísticos en 1950 en la ADM; entre sus maestros figuran Marcelo Torreblanca, Amado López, Virginia Rodríguez de Mendoza, Vicente T. Mendoza, Rosa Reyna, Guillermo Keys, Elena Noriega y Raúl Flores Guerrero. Fue OAA del IMSS. En 1955 ingresó como profesor de danza folclórica a la Escuela Nacional de Maestros, momento en que decidió retirarse de la abogacía para dedicarse por completo a la danza y a la docencia. Su pareja de danza fue Aurora Rodríguez Quezada, con quien bailó en diversos programas de televisión como *Conozca a su México*, *Así es mi tierra* y

¹⁵ Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989, pp. 39-49.

Noches Tapatías. Ambos fueron bailarines del ballet de Amalia Hernández y modelaron trajes folclóricos con Luis Márquez. Como pareja de baile se presentaban cada ocho días en el Centro Folclórico Orquídea y en el Club Rotario. Trabajaron con cantantes como María de Lourdes, las Hermanas Huerta, los Hermanos Záizar, y realizaron diversas giras al interior de la república. Juntos formaron el Club de la Danza Folklórica de la Escuela Nacional de Maestros, que posteriormente llevó el nombre de Tzontemoc (Dios Sol del atardecer).¹⁶

Alfonso Lara Vidal

Nació en México, D. F. el 19 de octubre de 1942. Cuando tenía quince años su casa resultó afectada por el temblor de 1957, entonces su papá, que trabajaba en el Seguro Social, logró que toda la familia se fuera a vivir a la recién inaugurada Unidad Santa Fe y ahí se inscribió en los talleres de danza regional; sus primeros maestros fueron Luis Felipe Obregón y Javier del Castillo, este último formó un grupo de danza con jóvenes de catorce a dieciséis años, entre ellos Alfonso Lara Vidal, Antonio Márquez, Elizabeth Rueda, Lourdes de Gante, Efrén Marín y Jesús Nafarrate. Alfonso Lara estudió para técnico automotriz pero finalmente se dedicó por completo a la danza; el primer grupo con el que bailó (1958-1962) fue el que encabezó Javier del Castillo. En 1962 ingresó como docente a la Unidad Cuauhtémoc del Seguro Social, en donde permaneció hasta 1970; en el sexenio de Luis Echeverría apoyó en la coordinación del IMSS a Jesús Nafarrate, quien ocupó el cargo de coordinador nacional de Danza Folklórica. El maestro Lara se jubiló del IMSS en 1993, después de treinta años de servicio. Conjuntamente con Manuel Lome y Leopoldo Palencia formó parte –como bailarín y docente– del grupo Temachtiani; también fue director auxiliar del grupo representativo de la Delegación 3 Suroeste del IMSS en dos ocasiones: la primera al lado de Ciro Fuentes, y después, con Martín Mendoza Pastrana y Salvador Villanueva. Ejerció la docencia de la danza en otras instituciones

¹⁶ Patricia Salas Chavira, “Jorge Gutiérrez Escoto”, en *Una vida dedicada a la danza 1993, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993, pp. 61-64.

por diecisiete años (1980-1997), en las secundarias técnicas 23 y 26, y de 1995 al 2000 en la Facultad de Estudios Superiores de Cuautitlán.¹⁷

Manuel Lome León

Nació en México, D. F. el 9 de agosto de 1936. Su inclinación por la danza empezó a muy corta edad, cuando descubrió el baile popular (mambo, huaracha, danzón, etcétera). Comenzó a practicar la danza regional desde la secundaria, en la Escuela Nacional de Maestros; más adelante estudió danza regional con el maestro Miguel Vélez en la CA núm. 13 del IMSS, ubicada en Donceles. Además concluyó las carreras de maestro normalista (generación 1953) y de educación física, esta última en la Escuela Nacional de Educación Física. Trabajó treinta años como profesor de primaria en la SEP, institución de la que se jubiló en 1983. Cuando estuvo comisionado en la Dirección 4 de primarias y en la Dirección 1, formó un grupo de danza e impartió cursos de verano de danza regional para capacitar a los maestros de primaria y de secundaria junto con el maestro Javier del Castillo. De 1962 a 1964 participó como bailarín en el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS; actuó en los Teatros Tepeyac, Xola e Hidalgo, y realizó giras nacionales e internacionales. Ingresó al CSS Cuauhtémoc del IMSS en 1964 y ahí trabajó como OAA y desempeñó el cargo de coordinador de Danza del Estado de México; se jubiló en 1993 por treinta años de servicio. Fue maestro de la ADM, en donde impartió el noveno semestre de la carrera de danza regional, supliendo a la maestra Emma Duarte. Dio cursos de capacitación y clases en la Universidad de Morelos y en el INBA. Con los grupos de danza del IMSS se presentó en festivales y celebraciones en diferentes estados de la República Mexicana; uno de esos festivales fue en la Unidad Morelos, en donde presentó una *Canacua michoacana* en la que participaron quinientas personas, además actuó en el Festival Cervantino en Guanajuato. Ha dado clases y cursos de capacitación a niños de guardería, de primaria, a jóvenes, adultos y adultos mayores; y hasta la fecha continúa transmitiendo sus

¹⁷ Alfonso Lara Vidal en conversación vía telefónica con Roxana Ramos, México, D. F., 7 de febrero de 2015, inédita.

conocimientos a diferentes sectores de la población. En 2014 recibió el homenaje Una vida en la danza.¹⁸

Silvia Lozano Baillet

Nació el 13 de mayo de 1936 en Puebla, Puebla. Inició sus estudios dancísticos a la edad de seis años con su prima Diana Baillet. En 1950 ingresó a la ADM y a la Academia de San Carlos, en donde estudió pintura durante tres años. Entre sus maestros de danza destacan Farnesio de Bernal, Juan Casados, Xavier Francis, Helena Jordán, Bodil Genkel y Waldeen en danza moderna; Nellie Happee y Sonia Castañeda en danza clásica. Debutó como bailarina en el ballet de masas *Quinto sol*, de Ángel Salas y Efrén Orozco, en 1952. Se incorporó al Ballet Oficial de Bellas Artes en 1953. En 1957 ingresó al Ballet Folklórico de México y tuvo la oportunidad de integrarse a la gira por Canadá y Estados Unidos; en dicha compañía continuó tomando clases de danza clásica, contemporánea y folclórica. Tras salir del Ballet Folklórico de México decidió formar su compañía con maestros del IMSS, a la cual le puso el nombre de Cantos y Danzas de México, mismo que en 1961 cambió por Ballet Aztlán. En 1967 fundó una segunda compañía que en 1977 se convirtió en la agrupación oficial del Teatro de la Ciudad, con la denominación de Ballet Folklórico Nacional de México Aztlán. En 1989 creó una tercera compañía que trabajó en el Teatro Cortijo de Cancún, Quintana Roo. Dichas compañías se presentaron en todo tipo de espacios escénicos y en varios países del extranjero. Por su ardua labor, Silvia Lozano y el Ballet Folklórico han recibido numerosos reconocimientos, como medallas, diplomas y trofeos de instituciones mexicanas y de otros países. La maestra Lozano ha trabajado en programas de televisión, en la Dirección General de Escuelas Tecnológicas e Industriales, en festivales nacionales de danza; también ha impartido clases, conferencias, talleres y cursos de capacitación en varias instituciones educativas. Trabajó en la Defensa Nacional, participó en desfiles militares, en encuentros culturales, y realizó espectáculos masivos. A lo largo de treinta años, de 1956 a 1986, fue maestra de danza contemporánea.

¹⁸ Roxana Ramos, “Manuel Lome León”, en *Homenaje. Una vida en la danza*. Segunda época 2014. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2014, pp. 144-155.

ránea en el IMSS. Actualmente trabaja en la Fundación Folclórica Nacional de México Aztlán, A. C., cuyos objetivos son el rescate y la difusión de las raíces culturales de nuestro país, incluyendo danza, música y artesanías.¹⁹

Roseyra Marenko

Nació el 29 de abril de 1932 en Coatzacoalcos, Veracruz. Comenzó sus estudios dancísticos debido a que le habían diagnosticado asma, de modo que la danza le ayudó a combatir su problema de salud. Así fue como acudió a la Pinacoteca Virreinal, en donde su primer maestro fue Antonio de la Torre, quien finalmente la aceptó en su clase por decisión de Ana Mérida, directora de dicho lugar. Entre sus maestros destacan Ana Mérida, Amalia Hernández, Waldeen, Beatriz Flores, Guillermo Keys, Tulio de la Rosa, Xavier Francis, Guillermina Bravo, Felipe Segura, Rosa Reyna, Marcelo Torreblanca y José Limón. A partir de 1956 se integró como maestra a la ADM y al IMSS. Bailó en el grupo experimental que dirigió Ana Mérida y con el Ballet Moderno de México. De 1963 a 1982 fue solista del Ballet Folklórico de México, en donde ocupó los puestos de maestra y coreógrafa. Bailó además con Ballet Nacional de México y Ballet Contemporáneo. Como coreógrafa realizó *Movimiento sinfónico*, *Argentina*, *La noche de la gritería*, *Mascaritas* y *Pardos*. Para el Seguro Social creó *Danza de una tejedora*, *Danza de una paralítica*, *Danza de una joven que baila su amor y su deseo*, *Danza de los Doce Pares de Francia*, y *Kinespacio, danza y planos*. Una obra que montó conjuntamente con John Fealy y Nellie Happee fue *Letanía erótica para la paz*, que se estrenó en Bellas Artes en 1973. Como solista se presentó en *Banda de Haití*, de Geoffrey Holder, que se estrenó en 1975 y se repuso en 1984; asimismo participó en la obra *Bodas de sangre*, con la actriz Carmen Montejo, pieza que se escenificó en el Teatro Hidalgo y alcanzó las cien representaciones. Durante su trayectoria artística ha recibido varios premios, entre ellos el homenaje Una vida en la danza.²⁰

¹⁹ Margarita Tortajada Quiroz, “Silvia Lozano”, en *Una vida dedicada a la danza 1993, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993, pp. 65-73.

²⁰ Patricia Salas Chavira, “Roseyra Marenko”, en *Una vida dedicada a la danza 1991, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 23. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1991, pp. 49-51.

Efrén Cuauhtémoc Marín López

Nació el 16 de junio de 1941 en el Distrito Federal. Es licenciado en Relaciones Internacionales por la UNAM, maestro en Derecho Económico y doctor en Ciencias Sociales por la UAM Xochimilco. Inició sus estudios dancísticos con Javier del Castillo en la Unidad Santa Fe del IMSS en los años cincuenta. Conoció a Jesús Nafarrate y a Alfonso Lara en el servicio militar y ellos lo llevaron con Javier del Castillo, quien lo invitó a formar parte de su grupo de danza folclórica, con el que realizó presentaciones dancísticas en el Distrito Federal y en provincia. En la década de los sesenta también participó en los espectáculos masivos que el IMSS organizó con motivo de la inauguración de las diferentes unidades habitacionales y médicas. Fue maestro de danza regional en la Unidad Morelos del IMSS, de 1962 a 1995; en esta institución fungió como auxiliar de la Coordinación Nacional de Danza de 1970 a 1976, cuando Jesús Nafarrate estuvo al frente; durante dicha administración se realizaron cinco trabajos de investigación en los que Efrén Marín colaboró y que se concretaron en los documentales *Judea con los indios mayos en el Valle del Fuerte*, *Fiestas y danzas en la sierra tarahumara*, *Costumbres y bailes en la zona de Linares*, *Fiestas y danzas en la sierra de Michoacán*, y *Fandango Costeño en la zona de Oaxaca*. De 1978 a 1980 fue coordinador de seminarios de danza en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. En 1960 intervino en la puesta en escena *Nuevo León en México*, bajo la dirección de Daniel Andrade y Blanca Torres (que se presentó por primera vez en México), así como en la pieza *Jalisco*, a cargo de la profesora Teresa Álvarez Bejarano. Por otra parte, fue miembro del Instituto Nacional de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, A. C. Se jubiló del IMSS en 1995, hoy se dedica a la investigación y la docencia. Actualmente es profesor del Instituto Tecnológico Latinoamericano de Pachuca donde imparte, entre otras asignaturas, Desarrollo de la seguridad social en México y Mecanismos de solución de controversias en los tratados de libre comercio.²¹

²¹ Efrén Marín López en conversación vía telefónica con Roxana Ramos, México, D. F., 9 de febrero de 2015.

Yolanda Moreno

Nació el 13 de abril de 1935 en el Distrito Federal. En 1950 ingresó a la ADM, donde conoció a Miguel Covarrubias, Santos Balmori y Ángel Salas. Posteriormente se incorporó al Ballet Mexicano, en el que permaneció de 1951 a 1955; algunas obras en las que participó fueron *El sueño y la presencia*, *La poseída*, *La hija del Yori* y *Pastillita*. En 1952 se integró al teatro popular de masas, ahí mismo fungió como coreógrafa de 1957 a 1960; se desempeñó como bailarina en *El árbol de la paz*, y como bailarina y coreógrafa en *El rito de la juventud*, *México*, *Estampas de la Revolución*, *El mensajero del sol* y *Xochilhuatl*. De 1957 a 1963 fue bailarina del Nuevo Teatro de Danza, agrupación dirigida por Xavier Francis. Las obras en las que colaboró fueron *Fantasía y fuga*, *Procesiones*, *Tiempo de mar*, *Delgadina*, *El muñeco y los hombrecillos*, y *Enlaces*. En 1956 incursionó profesionalmente como intérprete y docente de danza folclórica en la Compañía Oficial de Danzas Regionales del INBA, dirigida por Marcelo Torreblanca. En 1958 interpretó *El jarabe michoacano* en la toma de posesión del presidente Adolfo López Mateos; a partir de 1959 comenzó a trabajar en el IMSS impartiendo danza regional. Fue bailarina del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS de 1960 a 1964, y formó parte de la gira mundial. El trabajo que efectuó en el Seguro Social desde la década de los sesenta y hasta 1985 abarcó la docencia, la coreografía, la difusión y la promoción dancísticas. Su labor como investigadora se concretó en la Secretaría de la Defensa Nacional de 1983 a 1985, en donde hizo las monografías de todos los estados de la república; en dicha secretaría también fungió como jurado calificador de los encuentros culturales. En diciembre de 1985 se fue a vivir a Alemania, ahí dio clases de danza folclórica mexicana en la Volkshochschule. A su regreso ingresó a la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial de la SEP. Durante la campaña presidencial de Cuauhtémoc Cárdenas elaboró la parte dancística del Programa de Cultura. Perteneció a la Fundación Folclórica Nacional de México Aztlán, vínculo que la llevó a trabajar con la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (2001-2009). En 2010 recibió el homenaje Una vida en la danza.²²

²² Roxana Ramos, "Yolanda Moreno: protagonista de una vida dancística sensible y plena", en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA,

Rafael Morones

Nació en México, D. F. el 24 de octubre de 1917. Desde muy joven estudió música y participó en el Orfeón de San Juan en Mixcoac; ingresó al Conservatorio Nacional en 1936 para estudiar canto. En 1941 se integró a las misiones culturales, cuando el director era Luis Felipe Obregón. En las misiones permaneció doce años, ahí conoció a Marcelo Torreblanca y a Amado López. Fue integrante de la primera generación de la ADM; entre sus maestros figuran Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez, al concluir sus estudios recibió el título de maestro de danza, reconocido por la Dirección General de Profesiones de la Secretaría de Educación Pública, que les otorgó cédula profesional. Se integró como docente al IMSS en 1956 y fue OAA en el CSS Tepeyac. Como colaborador del IMSS realizó giras por Centro y Sudamérica en su faceta de bailarín y también al frente de su grupo. Formó parte del teatro de masas del IMSS que en ese entonces dirigían Efrén Orozco y Ángel Salas. Con Efrén Orozco hizo otros espectáculos, entre ellos *El mensajero del sol*, *Estampas de la Revolución* y *La hora de la libertad*. Se jubiló del IMSS en 1981. El maestro Morones también ha dado clases en las Casas de la Cultura de la delegación Benito Juárez, y ha participado en los festivales que organiza la Asociación de Charros La Tapatía, en La Viga. En el 2010 recibió el homenaje Una vida en la danza.²³

Leopoldo Palencia Salas

Nació el 25 de febrero de 1936 en San Luis Potosí. Estudió varios semestres de medicina veterinaria en la Facultad de Veterinaria de la UNAM, pero finalmente se inclinó por la danza. Inició sus estudios dancísticos en el Seguro Social, en la CA núm. 13, ubicada en Donceles; su primer maestro fue Miguel Vélez. Participó como bailarín en el Conjunto Folklórico Mexicano del

2010, pp. 57-65.

Yolanda Moreno en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 4 de agosto de 2009, inédita.

²³ Xóchitl Medina, "Rafael Morones: una historia de vida", en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010, pp. 87-92.

IMSS, con Miguel Vélez y con Guillermo Arriaga (de 1960 a 1964), y realizó giras nacionales e internacionales. Ingresó al IMSS como OAA en el área de danza en 1967. Impartió clases en los CSS Xola y Ávila Camacho. Trabajó para el Seguro Social durante veintiocho años; se jubiló en 1997. También dio clases de danza folclórica en la UNAM. Coordinó el Instituto de Investigación de Música, Danza y Poesía de México. Se desempeñó como fotógrafo y logró conformar una exposición de fotografía indígena que se exhibió en varias salas del país. Ganó el premio Sol Poniente, que otorga Amatlán a los mejores huapangueros del país y de Centroamérica. La Secretaría de Cultura de San Luis Potosí grabó su investigación denominada *El huapango arribeño, último redoblado de un huapango*. Asimismo escribió poesía y cuento. Murió el 21 de octubre de 2009. En 2012 recibió del Cenidi Danza José Limón del INBA el homenaje *In memóriam*. Una vida en la danza.²⁴

Salvador Próspero Román

Nació el 15 de julio de 1915 en Tingambato, Michoacán. Su padre, Victoriano Próspero Aguilera, director de la banda musical de Tingambato, le dio sus primeras clases de música. Estudió composición con Miguel Bernal Jiménez y Bonifacio Rojas Ramírez. Fue profesor de música en la Escuela Normal Urbana Federal y en la Escuela Normal para Educadoras de Morelia. También impartió clases de danza en la Escuela Popular de Bellas Artes y en el CSS del IMSS. Fue fundador tanto de la Orquesta de Baile Salvador Próspero como de la Orquesta de Cámara de música purépecha. Creó y coordinó el Área de Etnomusicología en el Centro de Investigación de la Cultura Purépecha de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). En 1963 fundó y dirigió el Ballet Folklórico de la UMSNH, que estuvo a su cargo hasta su deceso, el cual sucedió el 6 de abril de 1985 en

²⁴ Roxana Ramos, “El oficio del destino: Leopoldo Palencia Salas. Al bailador, músico y poeta”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2012, pp. 182-192.

Leopoldo Palencia en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de abril de 2009, inédita.

Morelia, Michoacán. Fue director de la Escuela Popular de Bellas Artes, compositor y arreglista.²⁵

Aurora Rodríguez Quezada

Estudió danza en la ADM. Su pareja de baile fue Jorge Gutiérrez Escoto, con quien tuvo la oportunidad de participar en diversos programas de televisión, como *Conozca a su México*, *Así es mi tierra* y *Noches Tapatías*. Formaron parte del Ballet de Amalia Hernández; más tarde, con Luis Márquez, modelaron trajes folclóricos. Otra experiencia importante fue bailar cada ocho días en el Centro Folclórico Orquídea y en el Club Rotario. Como pareja de baile realizaron diversas giras al interior de la República Mexicana. Trabajaron con cantantes como María de Lourdes, las Hermanas Huerta y los Hermanos Záizar. Colaboró en la Escuela Nacional de Maestros donde formó, junto con Jorge Gutiérrez Escoto, el grupo Club de la Danza Folklórica, que posteriormente adoptó el nombre de Tzontemoc (Dios Sol del atardecer). Este grupo efectuó giras nacionales e internacionales; ambos fueron maestros de danza del IMSS.²⁶

Hilda Rodríguez

Hilda Amada Rodríguez nació en 1934 en Apizaco, Tlaxcala. Fue maestra normalista y de danza regional, bailarina e investigadora. Comenzó su formación como investigadora en 1958, cuando ingresó al curso de investigación folclórica con Virginia Rodríguez Rivera de Mendoza, proceso que se prolongó hasta 1960. De 1961 a 1963 estudió en la Escuela Nacional de Antropología e Historia la mitad de los créditos de la especialidad de Antropología Social; de 1988 a 1993 la especialidad de Etnología, de la que era pasante. Participó en el Ballet Aztlán de 1963 a 1972; cuando salió de éste, cursó Folclore Internacional en el Conservatorio Nacional de Música. Fue fundadora del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares,

²⁵ C. Delgado Martínez (coordinador), *Diccionario biográfico...*, *op. cit.*, p. 319.

²⁶ P. Salas Chavira, "Jorge Gutiérrez Escoto", *op. cit.*, pp. 61-64.

dependiente de la Dirección General de Arte Popular de la SEP, en donde elaboró una bibliografía comentada sobre las danzas tradicionales, un registro de danzas y bailes por estado, así como una clasificación primaria operacional de las manifestaciones dancísticas (1975). Del primer trabajo (bibliografía comentada) surgió en 1989 el libro *Una mirada retrospectiva en el campo del material bibliohemerográfico de la danza*, en el que reunió quinientos treinta y dos trabajos, más otros cien en un apéndice. De 1977 a 1980 estuvo a cargo del Proyecto de Fiestas Tradicionales en la Dirección General de Culturas Populares; de 1981 a 1984 fue subjefa del Centro de Información Documental, y de 1984 a 1989, jefa del Departamento de Promoción y Eventos. Formó parte de la asociación civil Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, registrada en 1976 y aún vigente, que se estableció con el propósito de agrupar a directores, maestros, instructores de danza e investigadores interesados en las expresiones dancísticas folclóricas. En la década de los noventa volvió a su estado natal como coordinadora de Cultura en la Casa de Tlaxcala, sede de la representación del gobierno del estado en el D. F. (1994-1995); fue colaboradora en el Voluntariado Estatal en el área de Cultura Popular (1996-1997) y coordinadora del Centro Cultural Casa de Piedra de San Bernardino Contla (1997). En 1956, después de estudiar danza folclórica en la ADM, se convirtió en maestra de danza regional en las recién creadas CA del IMSS, donde impartió clases durante casi treinta años, hasta abril de 1985. Bailó en varias compañías profesionales: Compañía Oficial de Danzas Regionales del INBA; Ballet Cantos y Danzas de México, dirigido por Héctor Fink; Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS (1961-1962), dirigido por Miguel Vélez; finalmente, de 1962 a 1971, en el Ballet Folklórico Aztlán de Silvia Lozano.²⁷ En 2010 recibió el homenaje Una vida en la danza. Murió en México, D. F. el 27 de febrero de 2014.

Eva Robledo Muro

Inició sus estudios dancísticos en la Escuela de Danza de Bellas Artes cuando su director era Carlos Mérida. En 1947 ingresó a la ADM, momento en el que

²⁷ Dolores Ponce, “Hilda Rodríguez”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010, pp. 93-103.

estaban a la cabeza Guillermina Bravo y Ana Mérida. En 1949, con un grupo de compañeras creó el Ballet Nacional de México y participó en él hasta 1959; algunas obras en las que bailó fueron *Madame Bovary*, *Variaciones*, *La maestra rural*, *En la boda*, *Fuerzas nuevas*, *Recuerdo a Zapata*, *El zanate*, *La nube estéril* y *Cuauhnahuac*. Entre sus maestros figuran Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Xavier Francis, Waldeen, David Wood, Sonia Castañeda y Guillermo Keys; en clases de rítmica musical, Guillermo Noriega; de teatro, Guillermo Serret; y de folclor, el maestro Torreblanca. Además de hacer televisión, trabajó como OAA en el IMSS hasta su jubilación, en 1969. Bailó en el Ballet Aztlán de Silvia Lozano por dos años. En 1963 fundó el Ballet Preclásicos y Modernos, que ofreció funciones populares en la Unidad Artística y Cultural del Bosque. También participó en ballets de masas, como *El mensajero del sol*, y en obras de teatro dirigidas por Ángel Salas y Efrén Orozco. En 1971 fundó el Ballet Metropolitano, que actuó para diversas instituciones y efectuó giras alrededor del país. Su actividad en la danza no sólo abarcó la docencia y la dirección, sino además la danza acuática y los eventos deportivos del IMSS, sindicato ferrocarrilero, Fonapas, Canal 11 e IPN, en los coloquios de danza organizados por el IMSS, el Teatro de la Danza, así como actividades promovidas por el CREA.²⁸

Federico Vidales

Nació en Coyuca de Catalán, Guerrero, el 23 de noviembre de 1932. Egresó de la Escuela Nacional de Educación Física en 1955; fue discípulo de Amado López Castillo y continuó su formación en la ADM, donde tuvo como maestro a Marcelo Torreblanca. En 1956 participó en la fundación de las CA del IMSS, primero en la ubicada en Tlalnepantla y después en la de San Bartolo Naucalpan. En 1958 se cambió a la CA núm. 4. En ese mismo año inició su actividad como bailarín profesional en las funciones del Salón Orquídea. Más adelante, junto con el maestro Jorge Gutiérrez Escoto y Héctor Fink, bailó en el grupo folclórico Cantos y Danzas de México. De su paso por el Seguro Social comenta: “Somos cinco que seguimos, cinco los

²⁸ Margarita Tortajada Quiroz, “Eva Robledo”, en *Una vida dedicada a la danza 1988*, *Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 19. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1988, pp. 39-40.

iniciadores, los más viejos. Tengo entendido que el primero fue el profesor Escoto con Aurorita, Graciano Ramos, la maestra Hilda Rodríguez y yo, somos los cinco más viejos”.²⁹ Obtuvo su jubilación después de treinta y un años de trabajar en la institución y continuó su labor en la Escuela Superior de Educación Física. Fundó el Ballet Folclórico de la Dirección General de Educación Física, grupo que anteriormente tenía el nombre de Iyolmacehuayotl, en náhuatl, “los que llevan el arte en el corazón”. En 1972 este ballet se comisionó para organizar el programa de promoción del folclor en escuelas primarias del Distrito Federal. Durante los treinta y tres años que estuvo al frente del grupo, el maestro Vidales recibió varios reconocimientos y participó en eventos nacionales e internacionales. En 1993 recibió la medalla Homenaje Una vida en la danza.³⁰

Mirna Villanueva

Nació en Mérida, Yucatán, en 1938. Su primera maestra de danza fue Guadalupe Núñez, quien fue alumna destacada de Nina Shestakova (bailarina rusa que llegó a México en 1929). Estudió la profesión de secretaria bilingüe, carrera que ejerció por una larga temporada. Nellie Happee, quien fue su maestra de danza, la invitó a participar con el Ballet de Cámara integrado por Socorro Bastida, Tulio de la Rosa, Sonia Castañeda, Margarita Contreras y Elena Sustaeta. En 1963, después de cinco años de trabajo, los bailarines del Ballet de Cámara asistieron a la audición para formar parte de la nueva compañía oficial de Bellas Artes, Ballet Clásico de México, en el que Mirna Villanueva colaboró durante ocho años. En 1959 comenzó a dar clases de danza clásica en el IMSS. También fue docente en la ADM y en la Preparatoria núm. 4. Participó en el programa de capacitación que impartieron los cubanos para implantar el método cubano de ballet, posteriormente se incorporó a la planta docente del Sistema Nacional para la Enseñanza

²⁹ Entrevista a Federico Vidales realizada por Felipe Segura en Charlas de danza, 20 de enero de 1988.

³⁰ Anastacio Ángeles Hernández, “Federico Vidales”, en *Una vida dedicada a la danza 1993, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993, pp. 97-100.

Profesional de la Danza, donde trabajó hasta su jubilación en 1994. Del IMSS se jubiló en 1993 después de treinta años de servicio. En 1997 recibió la medalla Homenaje Una vida en la danza.³¹

Profesora de teatro

Mirtha Córdova Melo

Nació el 28 octubre de 1945 en Ixtlahuaco, Hidalgo. Sus primeras clases de teatro, arte dramático y fonética las tomó a los dieciséis años con Nemesio de la Torre Santana, después ingresó a la Escuela de Iniciación Artística del INBA, en donde continuó sus clases de teatro. En la preparatoria elaboró sus primeros títeres, más adelante estudió teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Trabajó para el IMSS durante veintiocho años y se jubiló en 1992. En esta última institución tomó varios cursos de manipulación y elaboración de títeres con maestros provenientes de Estados Unidos, Cuba y Francia. Es creadora de la técnica de elaboración y manipulación de títeres con hule espuma, mediante la cual se pueden hacer títeres ligeros, de hasta 100 g de peso. En el IMSS trabajó ofreciendo funciones de teatro para niños y adultos, además participó en varios programas, como teatro para hospitales, cursos destinados a guarderías y a orientadores de actividades artísticas, etcétera. Se desempeñó como actriz, asistente de dirección y escenógrafa con el maestro Antonio Alcalá Benítez, con quien colaboró en varias puestas en escena en diferentes teatros de la ciudad de México; entre las obras que representaron destacan *La lente maravillosa*, de Emilio Carballido, y *Las tribulaciones de un lagartijo*, de Tomás Espinoza, con las que lograron más de cien representaciones. Asimismo elaboró el libro *ABC del títere*, y efectuó varias exposiciones en salas del país.³²

³¹ Cristina Mendoza, “Mirna Villanueva”, en *Una vida dedicada a la danza 1997*, Cuadernos del Cenidi Danza núm. 33. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1997, pp. 69-72.

³² Mirtha Córdova Melo en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 25 de agosto de 2012, inédita.

Profesor de música acompañante de danza

Daniel García Blanco

Nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, el 5 de abril de 1929. Sus primeros maestros de música fueron Ramón Paredes y Nemorio Castro. En 1972 obtuvo el título de profesor musical del Conservatorio Nacional de Música del INBA. Se graduó como maestro normalista en 1947. Fue integrante del Cuarteto de la Poli (Policía Municipal) y del Cuarteto de los Hermanos Gómez; a los veinte años formó el grupo Orquesta Dany García. En 1956 llegó a la ciudad de México. Fue músico acompañante de las clases de danza de Marcelo Torreblanca, Jorge Escoto, Emma Duarte y Héctor Fink. En 1989 fundó la Escuela y la Casa de la Música Mexicana (Conservatorio de Música Popular Mexicana), que dirigió hasta su muerte. Realizó arreglos musicales para danza, entre ellos una versión del *Jarabe tapatío del siglo XIX* (1970), *Aires mexicanos* (1969) y *Las cuadrillas de Valparaíso, Zacatecas* (1973). Participó con el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS en la gira mundial (1962-1964), y elaboró para esta agrupación el arreglo musical *Dame la mano paloma*. Otro arreglo fue la *Semblanza del caudillo*, en voz de Ignacio López Tarso, parte de la obra *Zapata*, de Guillermo Arriaga. Fue profesor de actividades estéticas de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM (1962-1991), donde intervino como pianista. Estuvo vinculado por más de cuatro décadas con el Grupo Oficial de Danza Folklórica de Héctor Fink. Colaboró en la Escuela de Sordomudos y fue acompañante musical de la selección de gimnasia de México a partir de las Olimpiadas de 1968. Publicó dos volúmenes con transcripciones para piano: *Danzas y bailes regionales de México I y II*. Trabajó en la edición del fonograma *Música de la ciudad*, como parte de la serie *Voz Viva de México*, de la UNAM; en el programa televisivo *Sábados con Saldaña*; en la serie *Música de México*, a cargo de la Productora Nacional de Radio y Televisión de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (1980); en los programas *Corridos y romances* (1979-1980), *Pulsaremos esta lira* (con Tehua, Jorge Macías y los Hermanos Miranda, 1980), *Canciones de Guanajuato* (con Óscar Chávez, 1989), y *Noche a noche* (1980-1981). Recibió el Premio Chiapas Alberto Domínguez Borraz en 1991, también la medalla Ciudad de México del DDF.

El maestro Daniel García Blanco murió el 2 de julio de 2008. Fue merecedor del homenaje *In memóriam*. Una vida en la danza en 2012.³³

Coordinadores de danza **Socorro Bastida y Muro**

Nació el 24 de junio de 1925 en México, D. F. Inició sus estudios dancísticos a la edad de ocho años en la Escuela Nacional de Danza; sus primeros maestros fueron Nellie Campobello, Linda Costa, Tessy Marcué y Grisha Navibach. Participó en el Ballet de la Ciudad de México en las obras *La siesta de un fauno*, *Umbral*, *Vespertina*, *Fuensanta*, y *Circo Orrín*, entre otras. En 1945 bailó con el grupo American School a cargo de George Balanchine y William Dollar, y en 1946 con el Ballet Russe del Coronel de Basil. En 1949 debutó como primera bailarina en el Teatro Alameda, con el ballet *Sueño de una noche de verano*, al lado de José Silva. En 1950 viajó a La Habana, Cuba, como parte del ballet de Alicia Alonso. Fue maestra de la ADM. En 1951 el Ballet Arts de Nueva York la seleccionó para bailar en los ballets *Destino*, *Chez Maxim*, *Sílfides*, *Proscenio*, *Giselle* y *La noche encantada*. Fue primera bailarina de Ballet Concierto, grupo que dirigían Sergio Unger y Michel Panieff. Participó como bailarina y coreógrafa en el programa de televisión *México es así*. A finales de 1954 fue miembro del Ballet de Danza Moderna y Quinteto. En 1955 y 1956 estuvo becada en la New York City School of American Ballet. Permaneció seis años en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, y como bailarina de danza clásica, en el Ballet de Cámara encabezado por Nellie Happee y Tulio de la Rosa. De 1963 a 1970 bailó en el Ballet Clásico de México. Trabajó para el IMSS en el cargo de coordinadora nacional de Danza Clásica y Moderna, de 1973 a 1986. De 1989 a 1992 fue subdirectora de Danza Contemporánea en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza. Directora del

³³ Óscar Armando García Gutiérrez en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 27 de abril de 2012, inédita.

Margarita Tortajada Quiroz, "Daniel García Blanco. De la música a la danza: por un arte mexicano", en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010, pp. 208-217.

seminario del Taller Coreográfico de la UNAM (1993-2008), y secretaria académica de la especialidad en danza clásica de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (2008-2012). En 1985 recibió la medalla del homenaje Una vida en la danza.³⁴ El INBA le otorgó un reconocimiento por cincuenta años de servicio en apoyo a la docencia, la investigación y la difusión del patrimonio artístico de México; además del premio “Mujeres en el arte” por su trayectoria docente y profesional.

Sonia Castañeda

Nació en México, D. F. el 8 de enero de 1932. Estudió en la Escuela Nacional de Danza, donde concluyó su formación dancística en 1951. Sus primeras maestras fueron Linda Costa y Gloria Campobello. Bailó en el Ballet de la Ciudad de México, dependiente de la Escuela Nacional de Danza. Trabajó con Ballet Concierto de México y con *madame* Nelsy Dambre, quien la invitó a El Salvador. En 1957 estuvo a cargo del Área de Clásico en el IMSS, como parte de sus actividades organizó una serie de recitales en diferentes auditorios de la institución. Formó pareja de baile con Tulio de la Rosa, entre las obras que presentaron se encuentran *Don Quijote*, *El cascanueces* y *La bella durmiente*. A partir de esta experiencia se formó el Taller de Danza del IMSS, que fue el antecedente del Ballet de Cámara. En su faceta de bailarina Sonia Castañeda cosechó grandes éxitos; formó parte del Ballet Nacional de Cuba, agrupación con la que realizó una de las giras más largas durante la cual visitaron la URSS, Polonia, Alemania Oriental, China, Checoslovaquia, Hungría, Rumania, Bulgaria, etcétera. En 1963 se integró al Ballet Clásico de México, antecedente de la actual Compañía Nacional de Danza, en donde se desempeñó como *prima ballerina*. Destinó buena parte de su tiempo y esfuerzo a la enseñanza también: impartió clases particulares, en

³⁴ Sylvia Ramírez, “Socorro Bastida”, en *Una vida dedicada a la danza 1985, Cuadernos del Cenidi Danza* núms. 4, 5, 6 y 7. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1985, pp. 5-7. Socorro Bastida en entrevista realizada por Roxana Ramos Villalobos, 10 de diciembre de 2013, inédita.

la ADM, Ballet Nacional de México, Ballet Independiente, Expansión Siete, y dirigió el grupo Génesis.³⁵

Javier del Castillo

Nació en el estado de Michoacán en 1938. Estudió danza en el Instituto de la Juventud con Marcelo Torreblanca, quien lo animó a incursionar en esa disciplina. Además participó como bailarín en la Compañía Oficial de Danzas Mexicanas del INBA. Fue OAA en la Unidad Santa Fe del IMSS de 1956 a 1962 aproximadamente; dio clases en la Unidad Independencia y en el CSS Hidalgo de dicha institución, así como en el Instituto de la Juventud. Inicialmente formó un grupo de danza con jóvenes de catorce y quince años que acudían al taller de danza de la Unidad Santa Fe, grupo que más adelante se fortaleció con la participación de estudiantes de la Unidad Independencia. Con esta agrupación realizó varias giras al interior de la República Mexicana. Fue coordinador nacional de Danza Folclórica del IMSS de 1960 a 1964; la profesora Luz María Frutos, titular de la Dirección General de Educación Primaria del D. F., le encomendó que formara un grupo de danza, con el cual se ofrecieron funciones en las delegaciones políticas del D. F. y en el Teatro de la Danza. En 1968 se fue a radicar a Quintana Roo y ahí ocupó el puesto de director del CSS de Chetumal, donde también fungió como OAA. En ese mismo año (1968), su grupo dancístico ganó el primer lugar en un concurso nacional; al respecto la prensa escribió: “Fue un trabajo completo por su investigación, representación, caracterización coreográfica, plasticidad y ejecución”.³⁶ Cuando regresó a la ciudad de México (ca. 1975) continuó trabajando en el IMSS. Al mismo tiempo impartió clases de danza en la Dirección de Educación Primaria núm. 1 del D. F., fundó los cursos de verano en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), y dio clases de danza en el Centro República Española del DIF. Formó a varias generaciones de bailarines, fue maestro de maestros del IMSS, entre ellos: Antonio

³⁵ Tulio de la Rosa, “Sonia Castañeda”, en *Una vida dedicada a la danza 1989, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989, pp. 17-22.

³⁶ Ignacio Herrera Muñoz, “Quintana Roo... Rescate de su folklor”, *Crónica Ciudadana*, 22 de agosto de 2011.

Márquez Mora (Tlatilco), Lourdes de Gante (Unidad Cuauhtémoc), Alfonso Lara Vidal (Unidad Cuauhtémoc), Efrén Marín López (Morelos) y Jesús Nafarrate (Unidad Independencia). Murió en el D. F. aproximadamente en 1979. Jesús Nafarrate rememora que “fue una persona trabajadora, visionaria y creativa”. En 2011, el estado de Quintana Roo organizó un coloquio en donde una de las mesas de trabajo llevó su nombre.³⁷

Helena Jordán

Nació en México, D. F. en 1932. Inició sus estudios dancísticos con *madame Dambre*, después estudió con Waldeen y más tarde con Ana Mérida. En 1947 ingresó a la ADM, fue integrante del grupo experimental de la Academia. Como bailarina interpretó obras de coreógrafos mexicanos y extranjeros de su época, entre ellas, *Pasacalle y Fuga*, de Humphrey; *El sueño y la presencia*, de Arriaga; y *Los cuatro soles*, de Limón. Durante el periodo que trabajó para el IMSS –en el cargo de coordinadora de Danza Clásica y Moderna– formó el primer Taller de Danza, además organizó festivales con la participación de los grupos dancísticos más importantes de aquel momento: Ballet Contemporáneo, de Rosa Reyna; Ballet Nacional, de Guillermina Bravo; Ballet Mexicano, de Guillermo Arriaga; Ballet Concierto, de Felipe Segura; y el Nuevo Teatro de Danza, de Xavier Francis. En ese lapso organizó veintisiete funciones para los trabajadores del IMSS, y un homenaje a Silvestre Revueltas en 1958. Antonio Rodríguez, jefe del Departamento de Difusión Cultural del IPN, le ofreció en 1969 el Departamento de Danza. Entre sus obras coreográficas destacan *Entre sombras anda el fuego*, *Polifonía y fantasía cromática y fuga*, *Romeo y Julieta*, *Ángeles inmóviles o Sonetos*, *Personna*, *Ofrenda a Isadora*, y *El arco y la flecha*. Su capacidad organizativa le permitió

³⁷ Efrén C. Marín López, “Profesor Javier del Castillo”, *Memorias del coloquio que organizó el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana* (IIDDm). Chetumal, Q. R., IIDDm, 2011.

Jesús Nafarrate en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 5 de noviembre de 2014, inédita.

realizar otros homenajes a personajes importantes de la danza, como José Limón, Ígor Stravinski, Sonia Castañeda y Santos Balmori.³⁸

Rodolfo Múzquiz

Nació el 12 de diciembre de 1928 en Monclova, Coahuila. Fue farmacéutico y contador. Estudió teatro con Seki Sano, quien le recomendó aprender danza. Formó parte de la primera generación de la ADM (1950-1958), tomó cursos especiales con los maestros Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera. Participó en Ballet Nacional con Carlos Gaona, en Ballet Clásico con Sergio Unger y Felipe Segura, asimismo estudió danza española con Óscar Tarriba. Entre sus maestros sobresalen Amado López, Marcelo Torreblanca, y en coreografía Bodil Genkel. Como docente trabajó en la ADM y en la Escuela de Iniciación Artística núm. 3, en la que permaneció hasta 1988. Comenzó su labor en el Seguro Social en 1956, actividad que se prolongó hasta 1985. Con estudiantes de danza regional del IMSS, y en conjunto con Morena Celarié y Kenembu Lubagi, formó el grupo Ke-Mor-Mú. Fue coordinador nacional de Danza Folclórica del IMSS de 1964 a 1978. Intervino en las funciones del IMSS en obras como *Xochilhuatl*, *Estampas del quinto sol* y *Estampas de la Revolución*. Fue maestro en la Escuela Normal para Profesores núm. 2 en Toluca (1957-1989), también en la Escuela Normal para Profesores (1959-1979) de la misma ciudad. Impartió cursos de verano en la Universidad Autónoma del Estado de México y fue docente de danza popular mexicana en la Universidad Autónoma de Tlaxcala. De 1979 a 1985 se desarrolló como promotor docente en el Centro de Seguridad Social y Adiestramiento Técnico Tepeyac, perteneciente al IMSS. Desde 1993 ha impartido cursos de verano a los maestros de los Servicios Educativos en Chiapas, y de actualización a profesores de CETIS y CBTIS en veintidós estados de la república. A partir de 1991 es asesor nacional de danza de la Dirección de Educación Tecnológica Industrial. Entre sus obras coreográficas se encuentran *Huitzilopochtli* (ballet de masas); *Entre piñatas*; *María*

³⁸ Cristina Mendoza, "Helena Jordán y el impulso creativo", en *Una vida dedicada a la danza 1990*, *Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 22. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1990, pp. 47-50.

Angulo; Marimbas que cantan; Cuetzalan, tierra de quetzales; Rosa de los vientos y El canto y la flor (ballet de masas). Ha recibido innumerables premios, entre ellos el homenaje Una vida en la danza.³⁹

Jesús Nafarrate

Nació en la colonia Roma, en México, D. F., el 31 de octubre de 1942. Es hijo de Carlos Humberto Nafarrate Cabrera y de Narda Arias Aguilera. Su padre fue un bailarín impresionante, que asistía regularmente a los salones de baile y participaba en los maratones. Su primer maestro de danza fue Javier del Castillo, quien en la Unidad Santa Fe del Seguro Social formó un grupo representativo de danza (del cual Jesús formó parte). De 1958 a 1960 fue bailarín de la compañía oficial del INBA que dirigía Marcelo Torreblanca. En 1961 ingresó al IMSS como maestro del grupo infantil de la Unidad Independencia, en donde laboró hasta 1972. Fue miembro del Ballet Folklórico de México de 1961 a 1965. Participó en los programas televisivos *Canto de México*, *Voces de México*, *Estampas del Prado* y *Noches Tapatías*. Estudió Educación Física y la ejerció en diferentes instituciones: en el IMSS, como maestro de natación; en la SEP fue profesor de educación física; en el IPN, como profesor de educación física e integrante del equipo técnico de investigación. De la SEP se jubiló en 1997. Durante más de diez años (1968-1977) dio clases en la Academia de Las Palomas de San Jerónimo, dirigida por María Esther Zuno de Echeverría. En el IMSS, además de ser OAA fue coordinador nacional de Danza Folclórica (ca. 1970-1976) y director del CSS San Rafael (1980-1982). Ocupó otros puestos administrativos: de 1972 a 1978 fue coordinador nacional de Danza del Instituto Nacional de Protección a la Infancia; de 1972 a 1975, jefe de actividades deportivas de la delegación Magdalena Contreras; de 1977 a 1979, jefe de la Oficina de Actividades Culturales de la delegación Cuajimalpa; de 1979 a 1983, profesor de actividades culturales en el DIF; de 1979 a 1981, secretario de relaciones públicas en el Instituto de Investigación de la Danza Mexicana (IIDDM); de 1982 a 1988, subdirector administrativo del Deportivo Venustiano Carranza de esa misma

³⁹ Rocío Hidalgo, “Rodolfo Múzquiz”, en *Una vida dedicada a la danza 1998, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 34. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1998, pp. 39-43.

delegación. En la Universidad de Chapingo fue catedrático investigador y director del Ballet Folclórico de la Universidad de 1985 a 1989. En el 2000 abrió su escuela de danza y formó dos compañías, una de adultos y otra de niños. Actualmente es subdirector de Cultura del municipio de Ixtapaluca. En 2015 recibió el homenaje Una vida en la danza.⁴⁰

Esperanza Pomar

Nació el 15 de octubre de 1912 en Toluca, Estado de México. Estudió danza clásica y folclórica en la Escuela del Departamento del D. F. Eduardo Alonso Escárcega, director de Actividades Artísticas del Seguro Social, la invitó a trabajar en el Departamento de Culturas Populares del IMSS, en donde permaneció por diecisiete años. En el Seguro Social, como coordinadora nacional de Danza, planificó diversas actividades artísticas para promocionar la danza y animar a la población a inscribirse en los talleres que impartían los centros de cultura del IMSS como parte de las prestaciones sociales que ofrecía la institución. Ahí mismo organizó un sinnúmero de espectáculos masivos que sentaron las bases para la práctica del folclor nacional. Posteriormente trabajó en el CREA, donde formó a profesores y a grupos de diferentes delegaciones políticas del D. F. y del interior de la república. También colaboró en la SEP, específicamente en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En 1995 se incorporó al Sistema Nacional de Creadores. En 1996 recibió el homenaje Una vida en la danza.⁴¹

Marcelo Torreblanca

Nació el 14 de mayo de 1907 en la ciudad de México. Su padre fue Juan Nepomuceno Torreblanca, director y fundador de la Orquesta Típica que llevaba su nombre, cuya intérprete era Lucha Reyes. Sus primeras participaciones dancísticas fueron bailando jarabes que ejecutaban los músicos de

⁴⁰ Jesús Nafarrate, en entrevista citada.

⁴¹ Isaura Corlay, "Esperanza Pomar", en *Una vida dedicada a la danza* 1996, *Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 32. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1996, pp. 72-73.

la Orquesta Típica. Estudió Educación Física y debutó profesionalmente en el ámbito dancístico con la obra *Tlahuicole*, en el teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán. También participó en el teatro sintético del murciélago interpretando *Los moros de Janitzio*, *Los viejitos de Jarácuaro* y *El aparador*. Durante su estancia en Tabasco aprendió los zapateados tabasqueños. En 1928 regresó a México; de 1931 a 1935 se integró como maestro de educación física a las misiones culturales de la SEP. En La Paz, Baja California, fue director de la Escuela de Educación Física; después de esta experiencia volvió a la ciudad de México y se incorporó como maestro a la ADM, en donde formó a grandes bailarines y a los primeros maestros egresados de dicho plantel; más adelante fundó el primer grupo de bailes tradicionales en el INBA, con el cual montó una coreografía para la ópera *Tata Vasco*, de Miguel Bernal Jiménez. De igual forma estableció la compañía de danza tradicional de la ADM, que se logró instituir oficialmente. De la ADM se jubiló en 1961. Trabajó en el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, en el Instituto Politécnico Nacional y en Fonadan; fue asesor de la Escuela Nacional de Danza Folclórica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, también de la Subsecretaría del Deporte. En el Estado de México fue profesor e investigador de la Casa de Cultura. En 1964 se desempeñó como coordinador nacional de Danza Folclórica del IMSS. Murió el 27 de julio de 1986.⁴²

Directores del CFM **Guillermo Arriaga**

Nació el 4 de julio de 1926 en México, D. F. Se inició en la danza a los veintitrés años. Sus primeras clases de danza moderna las recibió con Guillermina Bravo en Ballet Nacional y luego en la ADM con Ana Mérida. Como bailarín se le recuerda protagonizando *La balada del venado y la luna*; otros de sus personajes más sobresalientes fueron el novio de Lucero, en *Sensemayá*; el panadero, en *La madrugada del panadero*; el ángel, en *La Anunciación*; el

⁴² Noemí Marín, “Marcelo Torreblanca”, en *Una vida dedicada a la danza 1985, Cuadernos del Cenidi Danza* núms. 4, 5, 6 y 7. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1985, pp. 35-38.

peladito, en *Titeresca*; el quetzal, en *La balada de los quetzales*; el Cristo, en *El Chueco*. Después figuró en sus propias coreografías: *El charro y la muerte*, *El sueño y la presencia*, *La balada mágica*, *Antesala*, y *Zapata*. Otras obras son *Romance y frontera*, *Feria y Fauno*. Escenificó más de sesenta números de repertorio para distintos grupos folclóricos e hizo cerca de ochocientas coreografías cortas para programas de televisión, teatro, ópera, cine, así en México como en el extranjero. Fue coreógrafo de la recepción del fuego olímpico en Teotihuacán, en 1968. Colaboró con Waldeen en el Ballet Contemporáneo (1954); con Ana Mérida en el Ballet Mexicano (1956-1958); con Amalia Hernández en el Ballet Folklórico de México (1960). Fundó el Ballet Popular de México (1957-1963). En 1964, José Ignacio Retes y Julio Prieto lo invitaron a dirigir el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS. En 1968 Arriaga se integró al comité organizador de la Olimpiada Cultural como jefe de la oficina de Programas Artísticos Foráneos. Durante diez años trabajó en la industria del disco en las compañías Musart y Peerless, donde debutó como compositor. En 1979 fue gerente de Convenios Culturales y Educativos en el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), e instituyó el Premio Nacional de Danza de la UAM. En 1984 lo nombraron director de Danza del INBA y dio luz verde a la creación del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza (CID-Danza). De 1985 a 1987 fungió como director de la Compañía Nacional de Danza. En 1990 recibió el homenaje Una vida en la danza, seis años después se le otorgó el Premio José Limón (1996), luego en 1999 fue merecedor del Premio Nacional de Ciencias y Artes en el rubro de Bellas Artes.⁴³ Murió el 3 de enero de 2014.

Miguel Vélez Arceo

Nació el 29 de septiembre de 1928 en Tuxtepec, Oaxaca. Estudió en la Escuela Nacional de Maestros de 1949 a 1951; egresó de la ADM en 1958. Fue OAA

⁴³ Patricia Aulestia de Alba, "Guillermo Arriaga", en *Una vida dedicada a la danza 1990, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 22. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1990, pp. 17-19.

C. Delgado Martínez, *op. cit.*, pp. 35-36.

de los CSS del IMSS, y se hizo cargo de la dirección del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS (1960-1963). Fundó el Ballet Costumbrista de Puebla y el Ballet Folklórico de Veracruz (en 1964), este último dependiente de la Escuela Normal de ese estado. En 1975 esta agrupación dancística pasó a formar parte de la Universidad Veracruzana. Miguel Vélez también fundó el Departamento de Educación Estética de la Dirección General de Educación Popular del estado de Veracruz en 1964. En 1971 creó el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana. Entre los cargos que ocupó destacan: asesor y coreógrafo del Taller de Reconstrucciones Etnográficas, director del Instituto de Danza de la Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística, director general del mismo instituto, así como director del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana. El repertorio que el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana llevó a escena durante la dirección de Miguel Vélez constó de nueve programas: *Raíces del pueblo* (cantos y danzas de Veracruz), *Fiestas de México*, *Retablos de provincia*, *Alma nacional*, *Así es México I y II*, *Latinoamérica es...*, *Colores de ayer* (tradiciones argentinas) y *Contrastes*. Con él a la cabeza, la compañía se presentó en Estados Unidos, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Venezuela, Cuba, Bahamas, España, Francia, Italia, Alemania, Hungría, Polonia, Rumania, Bulgaria, Yugoslavia, China y Japón; asimismo participó en festivales nacionales e internacionales. Obtuvo diversos premios: primer lugar en el III Concurso Nacional de Danza del INBA (1969), primer lugar del Festival Nacional de Folklore de Guadalajara (1970-1972), premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música como el mejor ballet folclórico de la República Mexicana (1972); además se le distinguió como “huésped del pueblo” en Pekín, “embajador de amistad” en Bucarest, y “embajador cultural de Veracruz” por parte del gobierno del estado. En 1996 recibió el homenaje Una vida en la danza. Murió el 20 de junio de 2010.⁴⁴

⁴⁴ César Delgado Martínez, “Miguel Vélez Arceo”, en *Una vida dedicada a la danza 1996*, Cuadernos del Cenidi Danza núm. 32. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1996, pp. 87-89.

Bailarines del CFM

Lucero Binnqüist

Nació el 17 de septiembre de 1937 en la ciudad de México. A los trece años inició su formación dancística con Sergio Unger y los hermanos Silva; más adelante tomó clases con Magda Montoya. Fue seleccionada para formar parte de la ADM en el momento en que Waldeen estaba al frente de la institución; entre sus compañeros se encontraban Margarita Gordon, Pilar Pellicer, Mónica Dencime y Nieves Paniagua. En la ADM sus maestros fueron Merce Cunningham, David Wood, Anna Sokolow y Waldeen, entre otros. Formó parte del Ballet Danza Mexicana, dirigido por Guillermo Arriaga, Ana Mérida y Josefina Lavalle. Posteriormente dio clases de teatro en la Escuela de Teatro de Bellas Artes y en el Instituto Andrés Soler. Fue integrante también del Ballet Waldeen y del Ballet Popular Folklórico; de igual forma se desempeñó como codirectora y bailarina del Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social. Realizó giras nacionales e internacionales con la mayor parte de los ballets en los que participó. Colaboró como bailarina y coreógrafa en los documentales de cine *El fuego olímpico* y *El arte en México* (1968), dirigidos por Demetrio Bilbatúa; fue solista en las conferencias ilustradas de danza moderna dictadas por Luis Bruno Ruiz en la UNAM. Ha sido directora del Departamento de Cultura de la Comisión Federal de Electricidad (1974), y de Danza Dinámica del Cuerpo en la Comisión del Deporte Olímpico Mexicano (1979). Fundó, junto con Miguel Córcega, Óscar Ledezma y Christian Caballero, el Instituto Arte Escénico (1979). Intervino como coreógrafa en los entremeses mexicanos del siglo XVIII para el Festival Internacional Cervantino (1987). Recibió la medalla del homenaje Una vida en la danza en 1993.⁴⁵

⁴⁵ Angélica del Ángel Magro, "Lucero Binnqüist", en *Una vida dedicada a la danza 1993, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993, pp. 35-38.

C. Delgado Martínez (coordinador), *op. cit.*, p. 81.

Xóchitl Medina

Nació el 15 de julio de 1935 en Puebla, Puebla. En 1948 inició sus estudios de profesora en educación primaria en la Escuela Normal de Maestros (ENM) y al mismo tiempo cursó estudios dancísticos en la ADM. En 1957 formó parte de la primera Compañía de Danzas Mexicanas de la ADM del INBA. De 1957 a 1960 fue solista y coreógrafa de los espectáculos de teatro de masas INBA-SEP, y posteriormente bailarina en el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS. Como profesora de danza trabajó en jardines de niños de la Escuela Normal de Maestros, en la Universidad Femenina de la Escuela Normal, así como en la Asociación Nacional de Charros. En 1966 se desempeñó como maestra de la Academia de Danza Las Palomas de San Jerónimo. Asimismo fue docente de la carrera de profesor de danza mexicana en la ADM. Ha trabajado al frente de diversos grupos y escuelas, entre ellos: Escuela de Bailes Regionales de la Asociación Nacional de Charros, Grupo de Danza Folclórica de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca, Danza y Cantos de México de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Como coreógrafa participó en los ballets de masas *Xochilhuítl*, *La hora de la libertad*, *Morelos*, *El mensajero del sol*, además realizó la coreografía de la obra de teatro infantil *Platero y yo*. Ha fungido como jurado en diversos concursos de danza y desfiles de trajes regionales, tanto estatales como nacionales, y se ha desempeñado en diversos cargos en el ámbito de la educación y la difusión artísticas.⁴⁶

Bailarín del Taller de Danza del IMSS Tulio de la Rosa

Nació en Caracas, Venezuela, en 1932. Inició sus estudios dancísticos con David Grey en 1949. En 1951 continuó su formación dancística en La Habana, Cuba, en donde comenzó su vida profesional como bailarín en el Ballet Alicia Alonso. De 1952 a 1955 efectuó giras por América del Sur y se estableció en Buenos Aires, donde fue solista y maestro de danza clásica en el Ballet Ana Itelman de danza moderna. De 1955 a 1956 participó como bailarín,

⁴⁶ Patricia Salas Chavira, "Xóchitl Medina", en *Una vida dedicada a la danza 1996*, *Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 32. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1996, pp. 72-73.

maestro y director artístico invitado del Ballet Nena Coronil en Caracas. En 1956 se integró como bailarín huésped del Ballet de Bellas Artes de México. Interpretó obras de Guillermo Arriaga, Ana Mérida, Evelia Beristáin, Elena Noriega, Waldeen, Helena Jordán, Farnesio de Bernal, Guillermina Bravo, Nellie Happee, Raquel Gutiérrez, Gloria Contreras y Guillermo Keys. De 1957 a 1959 fue bailarín del Taller de Danza del IMSS. De 1957 a 1962 fue maestro de la ADM del INBA. De 1959 a 1965 fundó y bailó en el Ballet de Cámara, con Nellie Happee. En esos años también se desempeñó como coreógrafo de programas de televisión, *régisieur* y maestro del Ballet Clásico de México, actual Compañía Nacional de Danza. De 1965 a 1968 fue bailarín, maestro, coreógrafo y director de la compañía titular de danza de la Universidad Veracruzana en Xalapa. De 1969 a 1974 fue coordinador del Ballet Folklórico de México. De 1974 a 1983 dio clases en el Centro Universitario de Teatro. En 1976 obtuvo la acreditación como especialista en el método de la Escuela Cubana de Ballet. Algunas de sus obras coreográficas son *Trío de amor*, que creó en coautoría con Nellie Happee y Farnesio de Bernal (1958), *La Traviata*, *Aída*, *Rigoletto*, *Lakmé* (en coautoría con Nellie Happee), *Romeo y Julieta*, *Boris Godunov*, *La Gioconda*, *Salomé* y *Barba Azul* (1959-1964), *Mood*, *Mack-ie (Mack the knife)*, *El hombre del brazo de oro* y *Orfeo en los tambores* (1963), *La viuda alegre*, *Las Leandras*, *La corte de Faraón*, *María Fernanda* y *La duquesa del Bal Tabarin* (1969-1974), entre otras. En las décadas de los setenta y los ochenta fue subdirector y maestro en la Escuela Nacional de Danza Clásica del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza. Ha sido coreógrafo en varias compañías, profesor y asesor en el área de danza en entidades públicas y privadas del país, e investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del INBA, donde publicó varios textos, entre ellos, la *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza clásica*, y *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*. En 1989 el INBA le otorgó medalla y diploma por Una vida en la danza. En 1993, el gobierno de Jalisco le entregó un reconocimiento por impulsar la danza en provincia. En agosto de 1994, en el marco del XIV Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, recibió el premio

Raúl Flores Canelo; en el 2012 fue merecedor de la Medalla de Bellas Artes que otorga el INBA.⁴⁷

Segunda parte: biografía colectiva

En este apartado presento un primer análisis de la biografía colectiva de los maestros citados; para ello me basé en la prosopografía, entendida como “la investigación retrospectiva de las características comunes a un grupo de protagonistas históricos, mediante un estudio colectivo de sus vidas”,⁴⁸ es decir, intenté una biografía colectiva, con la certeza de que si es complicado realizar la biografía de un personaje, lo es mucho más de un colectivo; por lo tanto, éste es un primer acercamiento a una lectura prosopográfica.

El procedimiento fue el siguiente: identifiqué a los maestros de danza que trabajaron en las CA del Seguro Social en el Distrito Federal durante la apertura de dichas casas, esto es, entre 1956 y 1968; después se recabó la mayor cantidad de información acerca de ellos, y finalmente se detectaron modos de vida, de reclutamiento, de rupturas o de continuidades dentro del grupo.

Los datos que se indagaron fueron fecha de nacimiento, nivel cultural, amistades, profesión, criterios de pertenencia a tal profesión, procedencia, estudios, y obras dancísticas. Las preguntas se dirigieron a localizar variables significativas y correlaciones internas para conformar el universo de estudio. Con el método prosopográfico sólo se pretende encontrar “la urdimbre de vínculos sociopsicológicos que mantienen unido a un grupo”.⁴⁹

El número total de individuos que identifiqué⁵⁰ como profesores del IMSS fue de ciento dieciocho. Treinta y tres fueron contratados entre 1956 y 1959; para efectos de este trabajo a ellos se les denominó primera generación, e impartieron clases de danza moderna, regional y clásica. La segunda generación

⁴⁷ Sylvia Ramírez, “Tulio de la Rosa”, en *Una vida dedicada a la danza 1989, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989, pp. 27-33.

Patricia Camacho, *La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear*. México, INBA, 2012, pp. 85-92.

⁴⁸ Lawrence Stone, *El pasado y el presente*. México, FCE, 1986, p. 61.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁰ Con el apoyo de los maestros Rodolfo Múzquiz, Manuel Lome, Efrén Marín y Jesús Nafarrate.

estuvo integrada por veinticinco maestros contratados aproximadamente en 1962. En tanto que los maestros contratados en provincia alrededor de 1968 fueron sesenta.

Maestros de la primera generación

	Nombre	Especialidad	Adscripción
1	Aurora Rodríguez Quezada (*)	Danza regional	Distrito Federal CSS Narvarte
2	Benjamín Gutiérrez	Danza regional	Distrito Federal CSS Ávila Camacho Casa 10 (Trabajaba como empleado administrativo del IMSS, así como maestro de danza en el turno vespertino.)
3	Carlos Casados (*) (†)	Danza regional	Distrito Federal
4	Consuelo Utrera (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Hidalgo
5	Edgardo Guevara (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Santa Fe
6	Enrique Martínez	Danza regional	Distrito Federal núm. 8
7	Eva Robledo Muro (*)	Danza moderna	Distrito Federal CSS Hidalgo
8	Federico Vidales (*)	Danza regional	Distrito Federal CSS Xola y Yucatán
9	Graciano Ramos (†)	Danza regional	Distrito Federal núm. 10
10	Guillermina Islas	Danza regional	Distrito Federal CSS Tepeyac
11	Hilda Rodríguez (*) (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Tepeyac
12	Isabel Meyer	Danza regional	Distrito Federal núm. 10
13	Javier del Castillo (*) (†)	Danza regional	Distrito Federal y Quintana Roo
14	Jorge Gutiérrez Escoto (*) (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Narvarte
15	José Luis Guevara	Danza regional	Distrito Federal CSS Tlalpan
16	Liberta Estrella Pantoja (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Morelos
17	Marcia Michel	Danza regional	Distrito Federal núm. 1
18	Miguel Vélez (*) (†)	Danza regional	Distrito Federal núm. 13

19	Ofelia González	Danza regional	Distrito Federal CSS Hidalgo
20	Rafael Morones (*) (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Morelos
21	Rodolfo Múzquiz (*)	Danza regional	Distrito Federal CSS Tepeyac
22	Silvio Aguilar (*) (†)	Danza regional	Distrito Federal
23	Yolanda Barajas (†)	Danza regional	Distrito Federal
24	Yolanda Moreno (*)	Danza regional	Distrito Federal CSS Hidalgo
25	Helena Jordán (*) (†)	Danza clásica	Distrito Federal CSS Santa Fe
26	María de los Ángeles Córdova	Danza clásica	Distrito Federal CSS Hidalgo
27	Mirna Villanueva (*)	Danza clásica	Distrito Federal
28	Mónica de Neymet	Danza clásica	Distrito Federal
29	Oliva Pérez y Pérez	Danza clásica	Distrito Federal CSS Tepeyac, actualmente Oaxaca
30	Roseyra Marenko (*)	Danza moderna	Distrito Federal CSS Hidalgo
31	Silvia Lozano (*)	Danza moderna	Distrito Federal CSS Hidalgo
32	Sonia Castañeda (*)	Danza clásica	Distrito Federal CSS Santa Fe
33	Tulio de la Rosa (*)	Danza clásica	Distrito Federal CSS Santa Fe (Integrante del Taller de Danza de la Unidad Santa Fe.)

(*) Maestros incluidos en la biografía colectiva.



Profesora Isabel Meyer (con lentes).
Foto tomada del libro *Casa y Club de la Asegurada*. México, IMSS, 1958.



Profesora Oliva Pérez. Foto tomada del libro
Casa y Club de la Asegurada.



Izquierda, profesora Yolanda Barajas; derecha, profesora Oliva Pérez.
Fotos tomadas del libro *Casa y Club de la Asegurada*.

Maestros de la segunda generación (contratados a partir de 1962)

	Nombre	Especialidad	Adscripción
1	Alfonso Lara Vidal (*)	Danza regional	Estado de México CSS Cuauhtémoc
2	Antonio Márquez Mora	Danza regional	Distrito Federal CSS Tlatilco
3	Armando Aguilar	Danza regional	Distrito Federal núm. 8
4	Efrén Marín López (*)	Danza regional	Distrito Federal CSS Morelos
5	Ernesto de la Cueva	Danza regional	Distrito Federal CSS Tizapán
6	Jaime Cisneros (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Hidalgo
7	Jesús Nafarrate (*)	Danza regional	Distrito Federal CSS Independencia
8	José Ramírez Silva	Danza regional	Distrito Federal CSS Narvarte
9	Leopoldo Palencia (*) (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Xola
10	Lucio Moreno	Danza regional	Distrito Federal CSS Legaria
11	Manuel Lome (*)	Danza regional	Estado de México CSS Cuauhtémoc
12	Marco San Román	Danza regional	Distrito Federal núm. 8
13	María de Jesús Pardavell	Danza regional	Distrito Federal CSS Tepeyac
14	María Eugenia Salas	Danza regional	Distrito Federal CSS Narvarte
15	Martha Olivares	Danza regional	Estado de México CSS Cuautitlán
16	Miguel Leal Lo	Danza regional	Distrito Federal CSS Tepeyac
17	Otilia Cuesta (†)	Danza regional	Distrito Federal CSS Hidalgo
18	Quetina Izaguirre	Danza regional	Distrito Federal CSS Narvarte
19	Ramón Vázquez	Danza regional	Distrito Federal CSS Legaria
20	Rubén Álvarez	Danza regional	Distrito Federal CSS Tepeyac
21	Elsí Contreras	Danza moderna	-
22	Raquel Vázquez	Danza moderna	Distrito Federal CSS Independencia

23	Raúl Flores Canelo (*) (†)	Danza moderna	Distrito Federal CSS Hidalgo
24	Sandra Sámano	Danza moderna	Distrito Federal CSS Hidalgo
25	Socorro Bastida (*)	Danza moderna	Coordinadora nacional de Danza Clásica y Moderna

Maestros que trabajaron en provincia

	Estado de la República Mexicana	Nombre	Especialidad
1	Aguascalientes	Ramón Benavides (†)	Danza regional
2	Aguascalientes	Enedina (apellido sin identificar)	Danza regional
3	Baja California	(Nombre sin identi- ficar) Ramírez	Danza regional
4	Campeche	Flor del Carmen (apellido sin identificar)	Danza regional
5	Campeche	Gloria Montero	Danza regional
6	Campeche	Alfonso Arjona	Danza regional
7	Chihuahua	Jesús Domínguez	Danza regional
8	Chihuahua	Leonor Ávalos	Danza regional
9	Chihuahua	María Elena (apelli- do sin identificar)	Danza regional
10	Chiapas	Miguel Leal Lo	Danza regional
11	Coahuila	Rosendo Villarreal	Danza regional
12	Coahuila	María del Carmen Valdés	Danza regional
13	Coahuila	Emelda de Velasco	Danza regional
14	Colima	Luis Rodríguez	Danza regional

15	Colima	Felipe López García	Danza regional
16	Colima	Jaime Enrique García Gutiérrez	Danza regional
17	Durango	Miguel Ángel Oloño	Danza regional
18	Durango	Francisco Villalobos	Danza regional
19	Guanajuato	Lourdes Cervantes	Danza regional
20	Guerrero	Edilberto Estrada	Danza regional
21	Guerrero	(Nombre sin identi- ficar) Pimentel	Danza regional
22	Jalisco	Alfonso Coyoc	Danza regional
23	Jalisco	Teresa Álvarez Bejarano	Danza regional
24	Jalisco	Guillermo Sahagún de la Torre	Danza regional
25	Jalisco	Guillermo Galarza	Danza regional
26	Jalisco	María del Refugio García Brambila (Miss Cuca)	Danza regional
27	Morelia (Michoacán)	Hilda Calderón	Danza regional
28	Morelia (Michoacán)	Salvador Próspero Román (*)	Danza regional
29	Morelos	Jesús Parra	Danza regional
30	Morelos	Lucía Nava	Danza regional
31	Morelos	Virginia V. de Reyes	Danza regional
32	Morelos	Estela Ortega	Danza regional
33	Morelos	Francisca Elvira Sánchez	Danza regional

34	Nayarit (Tepic)	Jaime Buentello Bazán (*) (†)	Danza regional
35	Nuevo León (Monterrey)	Ludivina Mancilla (†)	Danza regional
36	Nuevo León (Monterrey)	José Ignacio Ibarra	Danza regional
37	Nuevo León (Monterrey)	Roberto Lozano Martínez	Danza regional
38	Nuevo León (Monterrey)	Adina Mantecón	Danza regional
39	Nuevo León (Monterrey)	Jesús Daniel Andra- de González (†)	Danza regional
40	Nuevo León (Monterrey)	Blanca Torres	Danza regional
41	Nuevo León (Monterrey)	Joaquín Ramírez González	Danza regional
42	Nuevo León (Monterrey)	Javier Chapa	Danza regional
43	Puebla	Fabiola García	Danza regional
44	San Luis Potosí	Pilar Noyola de Grimaldo	Danza regional
45	San Luis Potosí	Celica Arias	Danza regional
46	San Luis Potosí	Gabriel Turrubiates	Danza regional
47	Sinaloa	Libia Manjarrez Garay	Danza regional
48	Sinaloa	Ángel Gastelum	Danza regional
49	Sinaloa	Alicia Montaña	Danza regional
50	Sinaloa	Guillermo Ruiz	Danza regional
51	Sinaloa	Socorro Cisneros	Danza regional
52	Sonora	Jesús Balderrama	Danza regional

53	Sonora (Cd. Obregón)	Silvia Candiani Barragán	Danza regional
54	Tabasco	Belisario Gómez	Danza regional
55	Tamaulipas (Nuevo Laredo)	Javier Chapa	Danza regional
56	Veracruz (Córdoba)	Mario Enrique García	Danza regional
57	Veracruz (Xalapa)	Alicia Martínez	Danza regional
58	Yucatán	Carlos Acereto	Danza regional
59	Yucatán	Liz Elba Carrillo	Danza regional
60	Zacatecas	Raúl Fernández A.	Danza regional

Para elaborar la biografía colectiva se consideró un total de treinta y cinco maestros: veintisiete OAA, especialidad danza (que aparecen con un asterisco en las tablas anteriores), y ocho que se incluyeron debido a que ocuparon algún cargo importante en el ámbito dancístico del IMSS, fueron bailarines del CFM, o se desempeñaron como OAA en otra área artística (música o teatro):

1. Esperanza Pomar (coordinadora nacional de Danza del IMSS) (*); 2. Guillermo Arriaga (director del CFM en 1964) (*); 3. Artemisa Barrios (coordinadora de Danza del IMSS) (*); 4. Lucero Binnqüist (bailarina del CFM) (*); 5. Mirtha Córdova Melo (OAA teatro) (*); 6. Daniel García Blanco (OAA música) (*); 7. Xóchitl Medina (bailarina del CFM) (*); 8. Marcelo Torreblanca (coordinador nacional de Danza del IMSS) (*).

La información inicial que proporcionó el material biográfico fue que quince de ellos cursaron sus primeros estudios dancísticos en la ADM, y el resto en otras instituciones, por ejemplo, Guillermo Arriaga en Ballet Nacional; Socorro Bastida y Sonia Castañeda en la Escuela Nacional de Danza; Artemisa Barrios con Irina Ivanova y en la Escuela de Bellas Artes; Tulio de la Rosa con David Grey; Raúl Flores Canelo con Xavier Francis; Roseyra Marenko en la Pinacoteca Virreinal; Leopoldo Palencia y Manuel Lome en la CA núm. 13 del IMSS; Jesús Nafarrate, Alfonso Lara Vidal y Efrén Marín en la Unidad Santa Fe del IMSS; Esperanza Pomar en el Departamento del Distrito Federal.



Reunión nacional de maestros de danza regional del IMSS, 1970.
Foto: Acervo de Rodolfo Múzquiz.

Dieciséis maestros nacieron en México, D. F., el resto en provincia: Silvio Aguilar y Mirna Villanueva en Mérida, Yuc.; Jaime Buentello en Monterrey, N. L.; Carlos Casados en Tampico, Tamps.; Mirtha Córdova en Hidalgo; Raúl Flores Canelo y Rodolfo Múzquiz en Monclova, Coah.; Daniel García Blanco en Tuxtla Gutiérrez, Chis.; Silvia Lozano y Xóchitl Medina en Puebla; Roseyra Marenko en Coatzacoalcos, Ver.; Leopoldo Palencia en S. L. P.; Esperanza Pomar en el Estado de México; Salvador Próspero en Michoacán; Hilda Rodríguez en Apizaco, Tlax.; Miguel Vélez en Tuxtepec, Oax.; Federico Vidales en Guerrero; Jorge Gutiérrez Escoto en Colima; y Tulio de la Rosa en Caracas, Venezuela. Todos nacieron entre 1907 y 1937.

La mayor parte de las mujeres inició sus estudios dancísticos a temprana edad, en la niñez, en tanto que los hombres, entre los trece y los veinticinco años: Jaime Buentello (trece años), Efrén Marín, Jesús Nafarrate y Alfonso Lara (entre los catorce y los dieciséis años), Tulio de la Rosa (diecinueve años), Raúl Flores Canelo (veinte años), Rodolfo Múzquiz



(veintidós años), Guillermo Arriaga (veintitrés años), y Silvio Aguilar (veinticinco años).

La mayoría de los maestros de danza nacidos en provincia se trasladaron a la ciudad de México, donde ejercieron buena parte de su trabajo profesional; ese fue el caso de Raúl Flores Canelo, Jorge Gutiérrez Escoto, Rodolfo Múzquiz, Leopoldo Palencia, Carlos Casados, Mirtha Córdova, Daniel García Blanco, Silvia Lozano, Roseyra Marenko, Xóchitl Medina, Esperanza Pomar, Hilda Rodríguez, Federico Vidales y Mirna Villanueva.

Su estancia en México obedeció a diversos factores, como intereses personales de sus padres, necesidades económicas o motivos de estudio; su permanencia en la ciudad, en algunos casos, llegó a prolongarse durante muchos años; un considerable número de los que ya no están murieron en la ciudad de México entre 1992 y 2014, como fueron los casos de Raúl Flores Canelo, Daniel García Blanco, Leopoldo Palencia y Guillermo Arriaga. Miguel Vélez falleció en Xalapa, Veracruz.

Algunos docentes permanecieron en provincia, entre ellos Jaime Buentello quien, a pesar de ser oriundo de Monterrey, realizó gran parte de su trabajo en Nayarit; y Salvador Próspero, que trabajó arduamente para su estado natal, Michoacán.

Varios maestros de danza que trabajaron en las CA del IMSS, además de realizar estudios dancísticos cursaron otras carreras, por ejemplo, Educación Física: Silvio Aguilar, Marcelo Torreblanca, Federico Vidales, Carlos Casados, Jesús Nafarrate y Manuel Lome; otros se graduaron de maestros normalistas, como fue el caso de Artemisa Barrios, Xóchitl Medina, Manuel Lome, Hilda Rodríguez y Miguel Vélez.

Jaime Buentello, Raúl Flores Canelo y Silvia Lozano estudiaron artes plásticas, diseño y/o pintura. Lucero Binnqüist y Rodolfo Múzquiz cursaron estudios de teatro. Y algunos más recibieron preparación en la carrera de música, como Salvador Próspero (compositor y arreglista) y Rafael Morones (canto).

Otros maestros hicieron estudios que no guardan ninguna relación con el arte: Carlos Casados siguió durante dos años la carrera de ingeniero petrolero en el IPN, Jorge Escoto fue abogado, Leopoldo Palencia estudió algunos semestres de Medicina Veterinaria en la UNAM, Manuel Lome asistió por algunos semestres a Ingeniería, Mirna Villanueva estudió para secretaria bilingüe. Artemisa Barrios fue además licenciada en Etnología, Hilda Rodríguez fue pasante de la especialidad de Etnología y estudió Antropología Social, Rodolfo Múzquiz cursó Farmacéutica y Contabilidad, y Efrén Marín es licenciado en Relaciones Internacionales por la UNAM, maestro en Derecho Económico y doctor en Ciencias Sociales por la UAM Xochimilco.

Dos maestros que no impartieron danza –pero que trabajaron en las CA durante el periodo en cuestión– fueron Mirtha Córdova, que estudió teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; y Daniel García Blanco, profesor de música egresado del Conservatorio Nacional de Música.

Guillermo Arriaga y Socorro Bastida realizaron estudios en el extranjero, el primero en la Ópera de París y la segunda en la School of American Ballet de Nueva York.

Una gran parte de los maestros que dieron clases en el Seguro Social se dedicaron a la vida académica, política y social de México. En las siguientes líneas se mencionan algunas de las actividades que desarrollaron.

Los docentes que impartieron clases en el IMSS, además en instancias públicas y privadas son: Marcelo Torreblanca y Rafael Morones fueron maestros en las misiones culturales de la SEP. Socorro Bastida, en la ADM, en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCyC), y ha ocupado cargos académico-administrativos en las dos últimas instancias. Carlos Casados fue docente del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, también dio clases en primarias, en secundarias y en una escuela para sordomudos. Sonia Castañeda, en la ADM, Ballet Nacional, Ballet Independiente y Expansión Siete. Tulio de la Rosa ha dado clases en el SNEPD, también ha sido docente y asesor en diferentes escuelas públicas y privadas del país. Daniel García Blanco fue maestro en la Escuela Nacional Preparatoria. Roseyra Marenko, en la ADM y en el Ballet Folklórico de México. Xóchitl Medina, en jardines de niños, en la Universidad Femenina, en la Asociación Nacional de Charros, en la ADM, en la Academia Las Palomas de San Jerónimo, dirigida por Esther Zuno de Echeverría, y en la Escuela Regional de Charros. Yolanda Moreno, en Alemania y en la Universidad Autónoma de Hidalgo. Leopoldo Palencia, en la UNAM. Manuel Lome impartió cursos de verano para maestros de primaria y de secundaria, asimismo dio clases en la ADM y en la Universidad de Morelos. Jorge Escoto y Aurora Rodríguez, en la Escuela Normal de Maestros y en el Club de la Danza Folklórica. Rafael Morones, en las Casas de Cultura de la delegación Benito Juárez y en la Asociación de Charros La Tapatía, en La Viga. Jesús Nafarrate ha trabajado en el IPN, en la Academia Las Palomas de San Jerónimo, en el DIF, en el IIDDM, en el Deportivo Venustiano Carranza y en la Universidad de Chapingo. Alfonso Lara Vidal, en secundarias técnicas y en la FES Cuautitlán. Eva Robledo impartió danza acuática y trabajó para Fonapas, el IPN y el CREA. Finalmente, Mirna Villanueva, en la Preparatoria núm. 4 y en el SNEPD.

Varios maestros que trabajaron en el IMSS fueron bailarines profesionales de danza clásica, regional o moderna, y bailaron profesionalmente en los ballets más importantes de aquel momento, como Ballet Contemporáneo, Ballet Nacional de México, Nuevo Teatro de Danza, Ballet Popular de México, Ballet Independiente, Expansión Siete, Ballet Moderno de México, Ballet Waldeen, Ballet de Danza Moderna, Ballet Oficial de Bellas Artes, Ballet Russe del Coronel de Basil, Ballet de la Ciudad de México, Ballet Nacional de

Cuba, Ballet Concierto de México, Ballet Alicia Alonso, Ballet de Cámara, Ballet Clásico de México, Compañía Nacional de Danza, Ballet Folklórico de México, Ballet Popular Folklórico, Compañía Oficial de Danzas Regionales de Bellas Artes, Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales de Bellas Artes, Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social, Ballet Aztlán (que más tarde adoptó el nombre de Ballet Folklórico Nacional de México Aztlán), etcétera.

Muchos de ellos hicieron cine, teatro, televisión y otras actividades artísticas: Carlos Casados bailó en el Salón Orquídea, al lado de Federico Vidales, Artemisa Barrios y Rodolfo Múzquiz. Jorge Escoto y Aurora Rodríguez modelaron trajes regionales y trabajaron con cantantes como María de Lourdes, las Hermanas Huerta y los Hermanos Záizar. Leopoldo Palencia fue poeta, músico y fotógrafo, e incluso ganó el premio Sol Poniente, que otorga Amatlán a los mejores huapangueros del país. Silvio Aguilar participó en las temporadas de teatro escolar y en 1955 se integró al teatro del SNTE. Artemisa Barrios fue cantante, compositora y actriz; Lucero Binnquist dio clases de teatro en la Escuela de Teatro de Bellas Artes, así como en el Instituto Andrés Soler.

Otros establecieron ballets o grupos dancísticos: Rodolfo Múzquiz, el Ballet Ke-Mor-Mú (*ca.* 1956); Guillermo Arriaga, el Ballet Popular de México (1957-1963); Silvio Aguilar, el Grupo Regional Zihualteco (1955-1986); Artemisa Barrios integró el Conjunto Folklórico Xochipilli; Jaime Buentello, el Grupo Folklórico Matatipac en el Seguro Social, después estuvo a cargo del Grupo Folklórico de la Universidad Autónoma de Nayarit, fundó además la Escuela de la Danza Mexicana, que desde 1996 otorga a sus egresados el título de licenciados en danza regional mexicana, y que actualmente lleva su nombre. Sonia Castañeda reunió y dirigió al grupo Génesis. Tulio de la Rosa creó, con Nellie Happee, el Ballet de Cámara en 1959. Jorge Escoto y Aurora Rodríguez formaron, en la Escuela Nacional de Maestros, el Club de la Danza Folklórica, que posteriormente llevó el nombre de Tzontemoc (Dios Sol del atardecer). Silvia Lozano integró el Ballet Folklórico Nacional de México Aztlán. En 1963, Salvador Próspero fundó y dirigió el Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). Eva Robledo creó en 1971 el Ballet Metropolitano, que actuó para diversas instituciones y realizó giras alrededor del país. Miguel Vélez fundó el Ballet Costumbrista de Puebla y en 1964 el Ballet Folklórico de Veracruz,

dependiente de la Escuela Normal de dicho estado, agrupación que en 1975 pasó a formar parte de la Universidad Veracruzana. Federico Vidales integró el Ballet Folklórico de la Dirección General de Educación Física. La mayor parte de los ballets efectuaron giras nacionales e internacionales, y fueron galardonados en varias ocasiones.

Entre ellos también surgieron coreógrafos prestigiados, por ejemplo, Guillermo Arriaga y Raúl Flores Canelo.

Otros incursionaron en los ballets de masas como bailarines o coreógrafos; es el caso de Xóchitl Medina y Yolanda Moreno. Rodolfo Múzquiz creó los ballets de masas *Huitzilopochtli* y *El canto y la flor*; Manuel Lome, el titulado *Canacua michoacana*, para el Seguro Social; Esperanza Pomar organizó espectáculos masivos. Eva Robledo y Rafael Morones participaron en ballets de masas como *El mensajero del sol*, y en obras de teatro dirigidas por Ángel Salas y Efrén Orozco.

Otros desempeñaron cargos académicos y administrativos en diferentes instancias gubernamentales o privadas, como Silvio Aguilar y Guillermo Arriaga. Lucero Binnquist fue directora del Departamento de Cultura de la Comisión Federal de Electricidad (1974) y de Danza Dinámica del Cuerpo en la Comisión del Deporte Olímpico Mexicano (1979). Helena Jordán estuvo a cargo del Departamento de Danza del IPN.

Los que se dedicaron al ámbito de la investigación fueron: Silvio Aguilar, que diseñó el *Método de kinestografía y terminología de la danza regional*; Jaime Buentello, que realizó varias investigaciones: *Semana Santa cora*, *Cambio de poderes*, e inició los trabajos sobre *Día de Muertos* y *Fiesta de las Pachitas* en la Sierra del Nayar. Tulio de la Rosa, que publicó en el Cenidi Danza José Limón varios textos referentes a la historia y la enseñanza de la danza. Yolanda Moreno, quien en la Secretaría de la Defensa Nacional elaboró las monografías de diferentes estados de la república. Salvador Próspero creó y coordinó el Área de Etnomusicología en el Centro de Investigación de la Cultura Purépecha de la UMSNH. Hilda Rodríguez hizo varios libros, además fundó el Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares, dependiente de la Dirección General de Arte Popular de la SEP. Marcelo Torreblanca fungió como investigador en la Casa de Cultura del Estado de México. Efrén Marín participó en la elaboración de cinco trabajos de investigación: *Judea con los indios mayos en el Valle del Fuerte*, *Fiestas y danzas en la sierra tarahumara*, *Costumbres y bailes en la zona de Linares*,

Fiestas y danzas en la sierra de Michoacán y Fandango Costeño en la zona de Oaxaca.

Todos fueron galardonados por diferentes instituciones. El Cenidi Danza les ha otorgado el Homenaje Una vida en la danza. Además, Guillermo Arriaga obtuvo en 1999 el Premio Nacional de Ciencias y Artes, rubro Bellas Artes.

Por tanto, los maestros que impartieron clases en las CA en el periodo en cuestión se caracterizaron, en el ámbito profesional, por dedicarse a la docencia, ejecución, creación e investigación, y por desempeñarse en cargos académico-administrativos que les permitieron dirigir el rumbo del proceso dancístico en México; un rasgo que los distingue es la calidad de su contribución artística.

Otros sujetos-protagonistas

Maestros de música acompañante de las clases de danza

Un elemento fundamental para la clase de danza es el maestro acompañante de música. En el IMSS se contó con excelentes músicos que, desde tiempo atrás, hicieron del acompañamiento musical una especialidad. Entre ellos figuran Daniel García Blanco, María Elena Espriu, Plutarco J. Barreiro, Graciela Raigadas, Armando González, Genaro Fuentes Rivera, Guadalupe Aragón viuda de Rejón, Francisco Ferreira, Armando González Ravelo, Miguel Ruiz y Carlota Padilla.

El maestro Daniel García Blanco era chiapaneco y su primera experiencia como acompañante la tuvo en su estado natal. Cuando llegó a la ciudad de México se dio a conocer como maestro de música acompañante de clases de danza y trabajó con el maestro Marcelo Torreblanca, pronto se corrió la voz de que era buen acompañante y lo contrataron en el Seguro Social, institución para la que trabajó aproximadamente de 1957 a 1961. Participó como músico, compositor y arreglista en la gira mundial que realizó el CFM en 1964. Ingresó al Seguro Social en la CA núm. 10, posteriormente trabajó en el CSS Xola y acompañó las clases del maestro Jorge Escoto. Después del IMSS trabajó como acompañante en la ADM.

Óscar Armando García Gutiérrez, su hijo, cuenta que su papá tocaba la marimba y aprendió a interpretar el piano a partir de ese conocimiento. Su



Daniel García Blanco al piano,
Casa de la Asegurada del IMSS.
Foto: Acervo de Daniel García Blanco.

técnica para aprender piano fue con los dedos índices, como si se tratara de la baqueta de la marimba, después incorporó los demás dedos. Nunca estudió piano, pero resultó ser un buen pianista porque tenía soltura. Siempre se preocupó por estudiar, por mejorar su técnica. Cuando empezó a hacer arreglos, consultaba métodos de creación de varios compositores, aunque nunca hubiera hecho obra sinfónica. Eso lo favoreció entre los maestros de danza.⁵¹

La maestra María Elena Espriu era pianista acompañante de las clases de danza regional y trabajaba en el CSS Santa Fe, junto con los maestros Nafarrate, Alfonso Lara y Efrén Marín, dirigidos por Javier del Castillo.

⁵¹ Óscar A. García Gutiérrez en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 27 de abril de 2012, inédita.

De la maestra Espriu, Manuel Lome comenta: “Era una excelente pianista acompañante”.⁵²

El maestro Plutarco J. Barreiro también era músico acompañante de las clases de danza regional, era invidente y a su trabajo lo acompañaba su esposa. “Todos ellos eran orientadores de actividades musicales que tocaban muy bien todo lo que uno les pedía. [...] La Danza de la Pluma es muy compleja, tiene sus bemoles; pues el maestro Barreiro la estudió y en unos cuantos días ya la tenía lista.”⁵³ No cabe duda de que la participación de los músicos acompañantes fue decisiva para el logro de los objetivos de las CA y de los CSS.

Rodolfo Múzquiz recuerda que Graciela Raigadas, Armando González y Genaro Fuentes Rivera fueron músicos acompañantes del CSS Tepeyac.⁵⁴

Efrén Marín señala algunos datos sobre ellos:

Guadalupe Aragón viuda de Rejón trabajaba en el centro escolar El Pípila y a su vez era acompañante de música en las clases del profesor Javier del Castillo en la Unidad Santa Fe; Genaro Fuentes Rivera acompañaba mi clase y la de Lourdes de Gante, y era miembro del grupo musical del profesor Barreiro en la Unidad Morelos; Francisco Ferreira fue músico y bailarín de Marcelo Torreblanca, y de Leopoldo Palencia en el Seguro Social; Armando González, originario de Yucatán, era acompañante de Manuel Lome en la Unidad Cuauhtémoc y pianista de la orquesta del Teatro Blanquita; Armando González Ravelo (homónimo) también trabajó en la Unidad Cuauhtémoc y acompañaba las clases de Alfonso Lara; Miguel Ruiz era músico acompañante de las clases de Rafael Morones y después se fue a la Unidad Morelos, y Carlota Padilla acompañaba al profesor Edgardo Guevara en la Unidad Santa Fe.⁵⁵

⁵² Manuel Lome en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de enero de 2013, inédita.

⁵³ Manuel Lome en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 27 de febrero de 2013, inédita.

⁵⁴ Rodolfo Múzquiz en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 15 de mayo de 2009, inédita.

⁵⁵ Efrén Marín en conversación vía telefónica con Roxana Ramos, México, D. F., 9 de febrero de 2015.

Jefas de Prestaciones Sociales

En 1955 el IMSS lanzó las primeras campañas de prevención e higiene, la organización de las mismas estuvo a cargo de Eduardo Alonso Escárcega, jefe del Departamento de Prensa, Publicaciones y Acción Social.

En 1958, con el cambio de sexenio, la organización de las actividades artísticas y las campañas de prevención e higiene se trasladó al área de Prestaciones Sociales. Las tres primeras jefas de esa área fueron Margarita García Flores, Aurora Arrayales Sandoval y Griselda Álvarez Ponce de León. A continuación se presentan algunos datos biográficos acerca de ellas.

Margarita García Flores nació en Monterrey, Nuevo León, el 4 de julio de 1922; fue abogada, escritora y política. Trabajó en el Comité Ejecutivo Nacional del PRI. Fue directora del Instituto para la Formación de Trabajadores Sociales. Fundó la carrera de Trabajo Social de la Universidad de Nuevo León. Dirigió la Escuela de Trabajo Social de la Universidad de Tamaulipas. Fue catedrática de Sociología en la Universidad de Nuevo León y en la Facultad de Derecho de la UNAM. Participó activamente en pro de que la mujer obtuviera el derecho al voto. Fue la primera jefa del Departamento de Prestaciones Sociales y de los talleres de Capacitación para el trabajo del IMSS (1958-1964). Murió en México, D. F. el 10 de septiembre de 2009.

A su llegada al IMSS, Margarita García Flores nombró como coordinadora nacional de Danza a Esperanza Jiménez de Pomar, quien contó con el apoyo de Javier del Castillo y de Miguel Vélez, ambos OAA del IMSS. El profesor Vélez ingresó a la CA núm. 13 y ahí se le nombró ayudante de la coordinadora nacional de Danza; con respecto a sus funciones él indicaba: “Yo auxilio a la maestra Esperanza Pomar [...] y me dedico a la coordinación y organización del material dancístico para impartirlo en las CA”.⁵⁶

Durante esos años (*ca.* 1958-1960), Esperanza Jiménez de Pomar y su equipo de trabajo organizaron “más de 1,200 festivales artísticos [...] como aquel espectáculo prehispánico con toque de caracoles con el que fue recibido Adolfo López Mateos en la Unidad Santa Fe”.⁵⁷

⁵⁶ Miguel Vélez en entrevista realizada por Roxana Ramos, Xalapa, Ver., 26 de noviembre de 2008, inédita.

⁵⁷ I. Corlay, “Esperanza Pomar”, *op. cit.*, p. 73.

Con certeza, el maestro Miguel Vélez apoyó a Esperanza Pomar únicamente dos años, porque en 1960 Benito Coquet lo nombró director del Conjunto Folklórico del IMSS, actividad que desarrolló de 1960 a 1963.

Entre 1960 y 1964 Javier del Castillo ocupó la coordinación nacional de Danza Folclórica del IMSS, a la cabeza de esa área organizó espectáculos para la inauguración de las diferentes unidades médicas y administrativas del IMSS.

En 1964, el rumbo en la carrera del profesor Del Castillo se modificó:

La administración sexenal del IMSS lo sacó temporalmente de la proyección nacional de la danza y fue transferido al Departamento de Personal para realizar actividades ajenas a la danza –foliaba credenciales–; al mismo tiempo, la profesora Luz María Frutos, titular de la Dirección General de Educación Primaria en el D. F., le encomendó la formación de un grupo representativo de esa Dirección, con el que, por un buen periodo, atendió presentaciones en las diferentes delegaciones políticas del Distrito Federal, y algunas temporadas en el Teatro de la Danza.⁵⁸

Después de un largo conflicto laboral con el IMSS, en 1968 el profesor Javier del Castillo fue trasladado a Cd. Chetumal, Quintana Roo, donde fue OAA y director del CSS del IMSS en ese estado.

El área de Danza Moderna del IMSS estaba a cargo de Helena Jordán⁵⁹ (véase el Capítulo 2 de este trabajo).

Al siguiente sexenio, Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) nombró como jefa de Prestaciones Sociales a Aurora Arrayales Sandoval.

Aurora Arrayales Sandoval nació en Bamoa, Sinaloa, el 28 de junio de 1914. Fue maestra de primaria, militante del PRI, regidora del ayuntamiento de Mazatlán y diputada local; en 1958 fue la segunda sinaloense que ocupó una curul en el Congreso de la Unión; obtuvo la medalla al mérito femenino “Agustina Ramírez”, y se desempeñó como la segunda jefa de Prestaciones Sociales del IMSS (1964-1970). Murió en Mazatlán, Sinaloa, el 23 de noviembre de 2011.

⁵⁸ E. C. Marín López, “Profesor Javier del Castillo”, *Memorias del coloquio...*, op. cit.

⁵⁹ Miguel Vélez, en entrevista citada (26 de noviembre de 2008).

En el IMSS, Aurora Arrayales le otorgó el nombramiento de coordinador nacional de Danza Folclórica al maestro Marcelo Torreblanca, quien propuso un plan de investigación, para llevarlo a cabo invitó a Miguel Vélez, Federico Vidales y Rodolfo Múzquiz. El maestro Múzquiz no aceptó la propuesta debido a que no quiso separarse del grupo dancístico que tenía en el CSS Tepeyac.⁶⁰

El Seguro Social tenía proyectos establecidos y se debían cumplir una determinada programación y un horario. Tal parece que eso le desagradó a Marcelo Torreblanca. Al respecto, Yolanda Moreno comenta que el maestro manifestó en alguna ocasión: “Eso de que a mí un funcionario venga y me diga qué tengo que hacer, cuando él no sabe nada de esto, no me gusta”.⁶¹

No obstante lo anterior, la propuesta de Torreblanca en el IMSS fructificó debido a que invitó a trabajar en la institución a maestros procedentes de la Escuela de Educación Física, inició el proceso de unificación de criterios para enseñar danza regional, e impartió cursos de capacitación. Yolanda Moreno opina que:

era una institución, podía ver a mil personas a la vez y captar quién estaba haciendo mal un paso [...] En *El mensajero del sol* terminaba con una danza autóctona con mil personas, hacía un trabajo extraordinario, el auditorio se venía abajo de tantos aplausos, había gente que casi lloraba de la emoción por los ritmos que ponía y cómo lograba eso con alumnos de la Normal, del Politécnico, de la Universidad que no eran bailarines [...] era extraordinario. A la fecha no ha habido alguien que lo haya igualado.⁶²

En materia dancística, la directriz del IMSS durante el gobierno de Díaz Ordaz fue continuar dando clases de danza clásica, folclórica y moderna en los CSS, mantener a los maestros que se habían contratado, e incluso contratar a otros más.

⁶⁰ El CSS Tepeyac se fundó en 1961 y fue resultado de la fusión de la CA núm. 3 (ubicada en Calzada de Guadalupe) y la CA núm. 11 (localizada en Leoncavallo, colonia Exhipódromo de Peralvillo).

⁶¹ Yolanda Moreno en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 4 de agosto de 2009, inédita.

⁶² *Loc. cit.*

Cuando el maestro Torreblanca concluyó su encargo en la Coordinación Nacional de Danza Folclórica, lo sustituyó Rodolfo Múzquiz; con él se impulsó el trabajo de grupos representativos (grupos dancísticos formados por derechohabientes) que se presentaban en los teatros de la institución y en otros espacios.

El maestro Múzquiz declaró que su nombramiento sucedió de la siguiente manera:

Él [Marcelo Torreblanca] me mandó llamar porque había tenido un conflicto con algunos jefes y ya no quería continuar trabajando en el Seguro Social. Entonces me dijo: “Múzquiz, te mandé llamar porque yo ya voy a renunciar [...] y quisiera que tú fueras el coordinador. ¿Qué dices? ¿Aceptas?”. “Sí, maestro”, le contesté. [...] Entonces hablé con la maestra Arrayales, habló él también, y la aceptación fue en forma provisional [...] finalmente me quedé catorce años, de 1964 a 1978.⁶³

El profesor Múzquiz aceptó la Coordinación Nacional de Danza del IMSS y a la par daba clases en el CSS Tepeyac.

Para ese momento, los objetivos de los CSS eran acercar la cultura al pueblo, llevarle mensajes de seguridad social y salud, prestar atención y orientar a los derechohabientes en actividades culturales, de capacitación para el trabajo, cívicas y deportivas, así como trabajar en el seno mismo de la sociedad, penetrando en los hogares para mantener contacto con la familia y atenderla principalmente en su integración y en sus problemas sociales.⁶⁴ Para lograr esos objetivos el IMSS se valió de la danza.

Durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), la jefa de Prestaciones Sociales fue Griselda Álvarez Ponce de León, la Coordinación de Danza Folclórica del Distrito Federal continuó a cargo de Rodolfo Múzquiz, y la Coordinación Nacional de Danza Folclórica se le encomendó a Jesús Nafarrate, quien nombró como colaboradores a Efrén Marín y a Alfonso Lara Vidal.

⁶³ Rodolfo Múzquiz en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 15 de mayo de 2009, inédita.

⁶⁴ *Revista Todo*, núm. 1410, 28 de enero de 1965, Archivo de prensa del IMSS.

Griselda Álvarez Ponce de León nació en Guadalajara, Jalisco, el 5 de abril de 1918. Fue maestra, escritora y política; la primera mujer electa gobernadora de una entidad del país. Cursó la carrera de Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. También estudió Estadística y Biblioteconomía. Fue directora general de Acción Social de la SEP, de Trabajo Social de la SSA, y la tercera jefa de Prestaciones Sociales del IMSS. Murió en México, D. F., el 26 de marzo de 2009.

En dicha administración, la Coordinación Nacional de Artes Plásticas estuvo a cargo de Yolanda Sánchez Cardial y de Federico Díaz Canedo; la de Teatro, en manos de Isabela Corona auxiliada por Estela Inda; la de Música y Coros estuvo dirigida por Alicia García Bolaños; y al frente de la de Teatro Guiñol se encontraba Mario García González.

De Mario García González, el profesor Múzquiz señala:

Era alguien muy especial [...] a él siempre lo conocimos en el cine nacional como malvado, como un personaje nefasto, su presencia no era muy grata, al respecto él decía: “Bueno, yo no estoy amargado porque nunca voy a ser estrella de cine, pero voy a ser necesario en todas las películas, por los papeles que represento”. Pero en teatro guiñol era siempre una persona tierna, que manejaba muñequitos dando mensajes en una forma distinta. También era coordinador de Teatro Guiñol en Bellas Artes.⁶⁵

El apoyo a la danza durante el sexenio de Luis Echeverría se fortaleció y el IMSS abrió una Coordinación Nacional de Danza Clásica y Moderna encabezada por Socorro Bastida y Muro, quien trabajó para la institución de 1973 a 1986, periodo en el cual impartió cursos de capacitación, organizó seminarios y coloquios internacionales, además apoyó el surgimiento de nuevos grupos de danza moderna que se presentaron en teatros del IMSS de la ciudad de México.

⁶⁵ Rodolfo Múzquiz en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 15 de mayo de 2009, inédita.

A modo de cierre

Como parte de las prestaciones sociales que otorga a su fuerza laboral, en un primer momento el IMSS creó los talleres de danza para sus trabajadores, después para la comunidad en general. En dichos talleres, la práctica dancística se proyectó incluso a nivel profesional. Esto se logró en gran medida gracias a los sujetos-protagonistas que participaron en la planeación, organización, difusión y enseñanza de la danza, ya que se contó con un grupo de profesores calificados procedentes de las escuelas profesionales de danza, quienes mostraron compromiso, solidaridad y pasión por lo que hacían, así como con autoridades que tenían los conocimientos para asumir el puesto que se les asignó, comprometidas con la institución y con la misión encomendada, que colaboraron en este proyecto y obtuvieron buenos resultados gracias a su formación, historia y trayectoria profesional.

Desde el punto de vista de la lectura prosopográfica de los maestros de danza, apenas se comenzó y falta un largo camino por recorrer a fin de profundizar en la biografía colectiva.



Las chiapanecas, alumnas del profesor Rodolfo Múzquiz, Unidad Independencia del IMSS. Portada de la *Revista Solidaria* del IMSS. Acervo de Rodolfo Múzquiz.

Conclusiones

El propósito de este trabajo ha sido mostrar el entramado social, político y cultural que permitió el surgimiento del IMSS, de las Casas de la Asegurada (CA) y de los Centros de Seguridad Social y Bienestar Familiar (CSS); estas dos últimas instituciones son uno de los pilares de la presente investigación porque son los lugares donde se practica y se enseña danza desde 1956, año en que se fundó la primera CA en nuestro país.

La apertura de las CA fue el resultado de una política en pro de las mujeres, impulsada por Adolfo Ruiz Cortines para ganar legitimidad, de la cual formaba parte una iniciativa de ley en favor del voto de la mujer, lo que se aprobó el 17 de octubre de 1953; el director del IMSS era Antonio Ortiz Mena.¹

Las CA se instalaron en cada una de las clínicas del Seguro Social, y para 1958 ya se contaba con setenta y tres en toda la República Mexicana, que eran espacios donde las mujeres podían estudiar diferentes talleres y realizar actividades deportivas y artísticas, entre estas últimas, arte dramático, música, coros y danza.

En esta investigación centré la atención en los talleres de danza que se impartieron en las CA y en los CSS del D. F. de 1946 a 1976, en los maestros de danza, en los géneros dancísticos que se practicaron, en el “sentido” o “sentidos” que tuvieron para el IMSS crear talleres de danza, en los grupos dancísticos que surgieron, en los programas que la institución puso en marcha –y que incluyeron la práctica dancística–, y en la proyección artística que maestros, estudiantes y grupos del IMSS alcanzaron.

¹ Fue director del IMSS del 1 de diciembre de 1952 al 30 de noviembre de 1958.

Como resultado de este análisis encontré que el periodo de esplendor de la danza en el IMSS fue de 1956 a 1976 aproximadamente, lo cual coincide con la expansión y la consolidación de la institución.

De 1958 a 1964 el IMSS estuvo a cargo de Benito Coquet, quien mandó construir la infraestructura básica que conforma actualmente a la institución, con espacios como los teatros Xola, Hidalgo, Tepeyac, Independencia y Legaria, donde se exhibieron obras de dramaturgos mexicanos y el trabajo coreográfico de maestros del Seguro Social y de grupos profesionales; asimismo, en esos años se construyeron el Centro Médico Nacional, clínicas y hospitales en la mayor parte de los estados de la República Mexicana, el Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social, los CSS, el Centro Vacacional Oaxtepec, unidades habitacionales y los centros deportivos Morelos y Cuauhtémoc, entre otras edificaciones.

Esta expansión trajo como consecuencia que Benito Coquet concluyera su gestión con números rojos, problema financiero que heredó al siguiente director del IMSS, Sealtiel Alatríste, quien permaneció poco tiempo en el puesto² debido a que trató de subsanar la difícil situación económica de la institución a través de frenar su crecimiento. Sealtiel Alatríste fue reemplazado por Ignacio Morones Prieto el 26 de enero de 1966, y este funcionario logró recuperar el equilibrio financiero del IMSS.

En el sexenio siguiente Luis Echeverría nombró a Carlos Gálvez Betancourt como director general del IMSS,³ gestión durante la cual se realizaron dos reformas a la Ley del Seguro Social: la primera, para elevar los topes salariales fijados en pesos que habían permanecido estáticos por varios años; la segunda en 1973, que promovió acciones como abrir los grupos de aseguramiento, establecer una contribución dinámica determinada por una proporción del salario hasta un tope de diez veces el salario mínimo, instrumentar el régimen obligatorio de guarderías para hijos de madres aseguradas, y crear el régimen IMSS-Solidaridad, en el que contribuían gobierno federal, IMSS y beneficiados. Carlos Gálvez dejó su cargo antes de terminar el sexenio, en su lugar quedó Jesús Reyes Heróles,⁴ quien se dedicó a continuar con las tareas establecidas.

² Sealtiel Alatríste fue director del IMSS del 1 de diciembre de 1964 al 25 de enero de 1966.

³ Del 1 de diciembre de 1970 al 26 de septiembre de 1975.

⁴ Del 27 de septiembre de 1975 al 30 de noviembre de 1976.

Con base en lo anterior percibí que entre 1956 y 1976, los espacios que el IMSS remodeló y/o construyó para la práctica dancística presentaron las condiciones idóneas para su funcionamiento, es decir, estaban equipados con pisos de madera, espejos, barras, piano, y tenían las dimensiones adecuadas de ancho, largo, altura y ventilación. También corroboré que los maestros que dieron clases en el IMSS contaban con una formación sólida, pues la mayoría eran egresados de la Academia de la Danza Mexicana o de la Escuela Nacional de Educación Física, muchos de ellos destacaron en la interpretación, la docencia, la coreografía y la investigación, además ocuparon puestos importantes en el IMSS o en otras instituciones, participaron como bailarines profesionales en las compañías más destacadas del momento, mientras otros formaron compañías que han influido en el camino que siguió la danza en México; asimismo observé que los maestros músicos acompañantes de danza eran profesionales en su disciplina.

De igual manera constaté que el IMSS, gracias a sus maestros de danza, construyó una plataforma, primera en su tipo, donde se empezó a tejer una metodología para la enseñanza de la danza dirigida a la población en general (mujeres, jóvenes, niños, adultos y adultos mayores). Cabe señalar que dicha experiencia, después de varios años de trabajo, se concretó en el libro *Programa didáctico de danzas y bailes tradicionales*, texto que publicó el IMSS en 1985, y en el que Cirilo Fuentes Ramírez —que en ese momento era coordinador de Danzas y Bailes Tradicionales—, con la participación de Fonadan y de los orientadores de los CSS, se dedicaron a redactar una guía didáctica para la enseñanza de la danza folclórica en tres niveles: principiantes, avanzados y grupos representativos, y socioalumnos, una propuesta de recreación para aprovechar mejor el tiempo libre, todo ello con la finalidad de que los maestros del IMSS de la especialidad de danza regional tuvieran un material de apoyo (véase Anexo *Programa didáctico de danzas y bailes tradicionales*).

Al mismo tiempo identifiqué que el objetivo general de la población que asistía a los talleres de danza era bailar con un fin lúdico, de socialización, para mantener la salud, bajar de peso, o practicar algún ejercicio físico; no obstante, es importante subrayar que hubo quienes alcanzaron un buen nivel técnico en su ejecución y finalmente llegaron a ser profesionales de la danza, sin que la institución persiguiera ese objetivo.

En el periodo de estudio el IMSS abarcó géneros como danza clásica, moderna y regional, y aunque los talleres de danza clásica y de moderna tenían un número considerable de estudiantes, la población más numerosa correspondía a los talleres de danza regional, de donde surgieron maestros y grupos representativos en todos los estados de la República Mexicana.

El momento de más lucimiento de la danza clásica fue de 1956 a 1959, cuando Helena Jordán estuvo al frente de esta disciplina y logró formar el Taller de Danza en la Unidad Santa Fe del IMSS, antecedente del Ballet de Cámara; la etapa de mayor esplendor de la danza moderna fueron los años setenta y ochenta, cuando la maestra Socorro Bastida encabezó la Coordinación Nacional de Danza Moderna del IMSS.

Regresando a la danza regional, se puede decir que varios factores influyeron para que esta danza germinara, diera frutos y se consolidara en la década de los setenta, uno de ellos fue la calidad de los maestros, que entregaron su pasión y su trabajo, y lograron organizar grupos dancísticos en toda la República Mexicana, mismos que se caracterizaron por su nivel técnico y artístico, un caso fue el del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS que estuvo vigente de 1960 a 1964 y que realizó giras internacionales con éxito.

Otro factor fue que la institución formó parte del programa de difusión a través del cual podía anunciar las funciones dancísticas en la cartelera teatral de los periódicos de mayor circulación del país; asimismo, tuvo la posibilidad de ofrecer espectáculos y funciones gratuitos o a precios accesibles en los teatros de la institución, que están ubicados en lugares de fácil acceso para la población en general.

Además, el IMSS, con su política de apoyo a la danza, la incluyó en programas dirigidos al grueso de la población, por lo que las funciones dancísticas se llevaron a exposiciones de pintura y escultura, brigadas, campañas de vacunación, concursos, celebraciones históricas, políticas y administrativas, también se incluyeron en programas dirigidos a poblaciones vulnerables en asilos de ancianos, hospitales y cárceles.

Considerando lo anterior se puede decir que los “sentidos” de practicar danza en el IMSS han sido varios, entre ellos, como “pasatiempo agradable”, debido a que gran parte de los derechohabientes asiste a los talleres de danza con el fin de ocupar positivamente el tiempo libre, pasar un rato ameno, socializar y mejorar la salud; como terapia y válvula de escape, porque a

través de la danza el practicante libera la corriente emocional, se percibe más ligero física y emocionalmente.

El IMSS quizá también descubrió que con la práctica de la danza regional y de los ballets de masas se pueden conservar y transmitir a la población ciertos sentimientos culturalmente deseables.

Además fue posible constatar que para algunos de los maestros, la institución llegó a ser uno de los ejes más importantes de su desarrollo tanto personal como profesional.

Leopoldo Palencia dijo:

Ser maestro del IMSS significó un logro personal, emocional y espiritual. Fue una satisfacción muy grande formar a gente, porque los maestros del IMSS no sólo enseñan a bailar, sino que apoyan para que las personas se superen física y emocionalmente [...] con la danza y con la música los problemas emocionales se pueden superar y prevenir; eso es medicina preventiva y a veces curativa, ya que sin medicinas ni hospitalización, muchos estudiantes logran estabilizarse.⁵

Miguel Vélez señaló:

Pertenecer al IMSS fue un placer y orgullo [...] el Seguro Social fue la institución que abrió una alternativa para que el grueso de la población pudiera practicar danza de manera gratuita o a un costo mínimo [...] todos los maestros de aquel momento daban clases de danza con entusiasmo y entrega, no sólo yo. En la Unidad Santa Fe hubo un maestro muy famoso que ya murió, el maestro Javier del Castillo, que creó un grupo de la calle, un grupo de lucha; el maestro Silvio, el maestro Morones, la maestra Artemisa, la maestra Ofelia, la maestra Chelo. Cada uno formó un grupo, despertamos el interés para multiplicarlo y no nos encerramos, como equivocadamente lo hacen los maestros jóvenes, que piensan que son dueños del patrimonio cultural, del pueblo y de la humanidad. Nosotros lo compartimos y creo que fue una época trascendental [...] Le dimos importancia a ser intérprete y a ser maestro de danza.⁶

⁵ Leopoldo Palencia, en entrevista citada.

⁶ Miguel Vélez, en entrevista citada.

Desafortunadamente, la época de oro de las prestaciones sociales y de la seguridad social en México quedó atrás (*ca.* 1956-1976), es evidente que pasaron los años en que el IMSS logró reconocimiento y presencia internacional, al igual que una extensa cobertura mediante la cual llevó sus servicios a todas las entidades federativas.

Las prestaciones sociales se han transformado a lo largo de los años, se han ajustado a las condiciones y las necesidades sociales y laborales, tomando como plataforma la Ley del Seguro Social, que rige al Instituto, tras la búsqueda del equilibrio en la balanza entre patrones y trabajadores, y lograr el mejoramiento de las condiciones de vida de la población en los ámbitos sanitario, social, económico y cultural.

El 1 de diciembre de 1976 Arsenio Farrell Cubillas quedó al frente del Seguro Social, a partir de ese momento se buscó fortalecer a la institución desde el punto de vista financiero e incrementar los servicios en el interior de la República Mexicana y las zonas marginadas. En dicho periodo se cambió el nombre de IMSS-Solidaridad por el de IMSS-Coplamar, y se dio un giro a las prestaciones sociales, se impulsaron la capacitación y las prácticas deportivas, acción que perjudicó hasta cierto punto el trabajo dancístico que se venía realizando, debido a que el apoyo disminuyó en dicho rubro.⁷

Debido a la crisis financiera por la que México atravesó en 1982, el crecimiento económico se paralizó y se registró una caída en el valor real de los salarios, que se reflejó en la caída del valor real de las cuotas que se pagaban al IMSS; asimismo, hubo un bajo crecimiento de asegurados y un incremento en la demanda de servicios que ofrecía el Seguro Social.⁸

Más adelante aconteció el temblor de 1985 y el Centro Médico Nacional quedó inservible, lo cual representó una gran pérdida para la institución, ya que en él se concentraba la medicina altamente especializada del país. Ese año también se emprendió la desconcentración de los servicios por la vía de la regionalización, pero no se obtuvieron buenos resultados. Esto lógicamente impactó el trabajo que se realizaba en los CSS.

⁷ Ricardo García Sainz, "El IMSS: orígenes y decadencia", Instituto de Estudios de la Revolución Democrática <http://ierd.prd.org.mx/coy115-16/rgs1.ht>. [Consulta: 22 de marzo de 2010.] Nota: La página web fue retirada tiempo después de la fecha de consulta.

⁸ *Loc. cit.*

Aunado a lo anterior, en 1992 inició el programa de seguro de retiro complementario de jubilaciones y pensiones del IMSS y del ISSSTE, denominado Sistema de Ahorro para el Retiro (SAR), que tuvo una repercusión negativa en todas las ganancias que se habían obtenido en el rubro de seguridad social, se agudizó el problema de la insuficiencia de recursos para brindar una atención médica eficiente y óptima, creció la demanda de servicios, y se empezó a hablar del desmantelamiento de los servicios médicos y de la privatización de las pensiones.⁹

Consecuentemente se puede asegurar que la época de oro de las prestaciones sociales en el Seguro Social y, por ende, de la danza en dicha institución, fueron los años sesenta y parte de los setenta; que el trabajo dancístico empezó a declinar poco a poco a partir de ese momento, así que en materia dancística hoy el IMSS:

no tiene la fuerza que tuvo. En la época actual [las autoridades] ya no son capaces de invertir en producción para la danza, en proyectos dancísticos, porque la cultura no es preponderante; las instituciones se han deshumanizado [afirmó Miguel Vélez], incluso, las instituciones educativas no le dan importancia a la cultura popular de los pueblos como la medicina, las tradiciones, los cantos, los bailes [...] La danza es importante porque a través de ella es posible conocer las grandes festividades de México, caminar por México, y conocer lo que es nuestro país.¹⁰

En cuanto a la problemática que actualmente enfrenta el IMSS en materia dancística, el profesor Vélez piensa que no sólo es el IMSS, sino la danza folclórica en general, ya que existe “una falta de valoración de la cultura popular mexicana”, porque ser maestro de danza folclórica “no es una carrera que dé para vivir. Te contratan para hacer festivalitos para el 10 de mayo, el fin de curso, etcétera”. Lo anterior –subrayaba el profesor Vélez– tiene que ver con una política cultural:

Hoy Conaculta abre convocatorias y te dan veinte mil pesos para motivarte, pero sólo lo gana una persona. Faltan programas, proyectos que aterricen y que

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Miguel Vélez, en entrevista citada.

impulsen la creación y/o el fortalecimiento de grupos que difundan la cultura [...] Nos quedamos en una época de oropel, de listones, de faldas y de quiebres de cintura, pero ésa no es la cultura, por eso no tenemos un mercado.

Vélez pensaba que su caso era extraordinario en el sentido de que se encontraba bajo el cobijo de la Universidad Veracruzana, al respecto se preguntaba: “¿Cuántos estados tienen ese privilegio? Colima tiene un buen ballet, está Rafael Zamarripa; en Yucatán está Carlos Acereto, pero somos contados”.

Además ese no es el único problema, los maestros de danza folclórica enfrentan muchas dificultades más al estar al frente de un grupo o de una compañía, por ejemplo, Vélez exponía: “La indumentaria es escasa, cada día es más difícil obtener prendas originales, entonces empezamos a inventar, a quitar y a poner, no somos sinceros con nosotros”. Por otro lado, cada vez “es más difícil salir bien librado económicamente, yo trabajo con una empresa francesa, y para que me compre el espectáculo tengo que hacer diez concesiones, sólo de esa manera puedo cubrir los gastos de todo. Incluso [en el caso de] Amalia Hernández, si ves su espectáculo te das cuenta de que ha cambiado y cómo se ha deteriorado”.¹¹

Para el maestro Múzquiz, el trabajo dancístico en el IMSS empezó a decaer aproximadamente en 1978 por varios motivos, uno de ellos fue una política errónea; él recuerda: “Al personal que había dado resultados lo empezaron a relegar; a la maestra de deporte, la de trabajos sobre la marcha, magnífica, pero la hacen a un lado y contratan a un grupo de bastoneras de Estados Unidos para el desfile del 20 de noviembre”.¹²

Además, las condiciones de trabajo y la vida son diferentes, “los maestros están angustiados porque tienen que correr de un trabajo a otro para poder subsistir; en aquella época estábamos hasta la madrugada trabajando y no teníamos sobresueldo ni horas extra, lo hacíamos por una entrega, por una pasión”.¹³

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Rodolfo Múzquiz, en entrevista citada.

¹³ *Loc. cit.*

Con respecto a los derechohabientes, Múzquiz señala: “Se les empezó a cobrar una cuota de recuperación que en muchas ocasiones no podían pagar, porque a eso hay que sumarle lo del transporte”. Entonces “se hace un círculo vicioso, quedan pocos alumnos y los maestros no quieren dar clases porque están desmotivados, y como están desmotivados no atraen a más alumnos”.

Miguel Vélez rememoró: “Hubo un momento en que las CA formaban parte del plan de Seguridad Social, un plan que ahora ya no existe. En la actualidad el IMSS te cura físicamente, pero espiritualmente ¿qué te da?”.

“Aquellos grandes grupos, la gran demanda que había anteriormente, ya se terminaron, muchos maestros desaparecieron, murieron, todos vamos para allá”, afirmó Leopoldo Palencia.

El profesor Múzquiz opina: “Yo creo que tiene que generarse un cambio muy fuerte, radical. Los grupos de danza están mermados y el trabajo lo siento raquítico; en la década de los noventa, con el afán de recuperarse, se concretó el programa Nuestras Raíces, y se logró la participación de varios grupos del Seguro Social, pero con una calidad dudosa”.¹⁴

Falta mucho por indagar en el tema referente a la danza en el IMSS. Y en este punto sólo quiero expresar que me sentiría satisfecha si este trabajo fuera la base para futuras investigaciones. Asimismo me gustaría que las próximas generaciones conozcan los programas dancísticos implementados por el IMSS y cuál ha sido su trascendencia en el devenir de la danza mexicana.

¹⁴ *Loc. cit.*

Bibliografía y fuentes

Acha, Juan, “¿Qué es la educación artística?”, en *Educación artística escolar y profesional*. México, Trillas, 2004.

Aguirre Lora, María Esther, “Recuerdos y epopeyas: aproximaciones a la memoria de la educación”, en *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos*. México, CESU/UNAM/FCE, 2001.

_____, *Mares y puertos. Navegar en aguas de la modernidad*. México, UNAM/CESU/Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación/Plaza y Valdés, 2005.

_____, *Artistizar al ciudadano, despliegue de un territorio en la modernidad (1920-1940 ca.)* [Material inédito. Seminario historia social y cultural de la educación artística (1920-1970), 24 de enero de 2013].

Aguirre Rojas, Carlos Antonio, *Estudio y entrevista. Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema-mundo capitalista*. México, Era, 2003.

Ángel Magro, Angélica del, “Lucero Binnqüist”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993.

Ángeles Hernández, Anastacio, “Federico Vidales”, en *Una vida dedicada a la danza 1993, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993.

Aulestia, Patricia, “Guillermo Arriaga”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 22. México, Cenidi Danza José Limón/Conaculta/INBA, 1990.

Béjar Navarro, Raúl y Héctor M. Capello, *Bases teóricas y metodológicas en el estudio de la identidad y el carácter nacional*. México, CRIM/UNAM, 1990.

Bidault de la Calle, Sophie, *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*. México, Cenidi Danza/INBA, 2003.

Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Madrid, Taurus, 1988.

- _____, *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1990.
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1994.
- _____, ¿Qué es la historia cultural? México, Paidós, 2006.
- Bustamante Martínez, Mónica y Adriana Castrejón Samperio, *Socorro Bastida y la danza*. Tesis para obtener el título de profesora de danza en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, México, 1994.
- Camacho, Patricia, *La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear*. México, INBA, 2012.
- Cámara, Elizabeth, “Teatro mexicano de masas: Efrén Orozco Rosales y Ángel Salas”, en *Homenaje. Una vida en la danza*. Segunda época. México, INBA/Cenidi Danza, 2010.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- _____, *La invención de lo cotidiano*, volumen 1: *Artes de hacer*. México, UIA/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.
- Coquet, Benito, *La seguridad social en México*. México, IMSS, 1964.
- Corlay, Isaura, “Esperanza Pomar”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 32. México, INBA/Cenidi Danza José Limón, 1996.
- Delgado Martínez, César, “Miguel Vélez Arceo”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 32. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1996.
- Delgado Martínez, César (coordinador), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. México, Conaculta, 2009.
- Dewey, John, *Experiencia y educación*. Buenos Aires, Losada, 1967.
- Díaz Barriga, Ángel, *Didáctica y currículum* (edición corregida y aumentada). México, Paidós, 2003.
- Ducoing, Patricia (coordinadora), “¿Dar forma o formarse?”, en *Lo otro, el teatro y los otros*. México, UNAM, 2003.
- Elías, Norbert, *Mi trayectoria intelectual* (trad. José Luis Gil). Barcelona, Península, 1995. (Historia, Ciencia, Sociedad, 243)
- Ferreiro, Alejandra, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. México, Conaculta/INBA/Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, 2005.

- Flores Guerrero, Raúl, "La danza en México en 1958", en *La danza moderna mexicana 1953-1959*. México, Cenidi Danza José Limón, 1990. (Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época)
- Foucault, Michel, "Verdad y poder", en *Microfísica del poder* (trad. F. Álvarez-Uriá y J. Varela). Madrid, La Piqueta, 1992.
- _____, "Foucault", en *Estrategias de poder* (trad. F. Álvarez-Uriá y J. Varela). Barcelona, Paidós, 1999.
- Fuentes Mata, Irma, "Artemisa Barrios", en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993.
- Fuentes Ramírez, Cirilo, *Programa didáctico de danzas y bailes tradicionales*. México, IMSS, 1985.
- Fuentes Ramírez, Ciro, *Guía didáctica de danzas y bailes tradicionales*. México, IMSS, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1988.
- Garaudy, Roger, *Danzar su vida*. México, Conaculta/Cenart, 2003.
- García Sainz, Ricardo, "El IMSS: orígenes y decadencia", Instituto de Estudios de la Revolución Democrática <http://ierd.prd.org.mx/coy115-16/rgs1.ht>. [Consulta: 22 de marzo de 2010.] Nota: La página web fue retirada tiempo después de la fecha de consulta.
- Geertz, Clifford, *Interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1988.
- Giménez Montiel, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II. México, Conaculta/Instituto Coahuilense de Cultura, 2005.
- Hidalgo, Rocío, "Rodolfo Múzquiz", en *Una vida dedicada a la danza. Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 34. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1998.
- _____, "Jaime Buentello: en la permanencia del tiempo...", en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010.
- Instituto Mexicano del Seguro Social, *40 años de historia. Instituto Mexicano del Seguro Social, 1943-1983*. México, IMSS, 1983.
- _____, *Centro Único de Información Ignacio García Téllez*. México, IMSS/CUI, 2011.
- _____, *50 años cumpliendo. IMSS: una historia compartida 1943-1993*. México, Casasola, 1993.

_____, *Casa y Club de la Asegurada*. México, IMSS, 1958.

_____, *La seguridad social en México, Distrito Federal y Zona del Valle de México*. México, IMSS, 1964.

_____, *Teatro 1960-1963. Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS*. México, IMSS, 1963.

_____, *Teatro 1963-1964. Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS*. México, IMSS, 1964.

_____, *Derechos humanos y seguridad social. Declaraciones, resoluciones y recomendaciones internacionales*. Cuadernos técnicos, 1. México, Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social, 1992.

Lavalle, Josefina, “Guillermina Peñalosa”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989.

Lavalle, Josefina y Alejandra Ferreiro, “50 años de la Academia de la Danza Mexicana”, separata de danza de *Educación Artística*, año 5, núm. 17, abril-junio de 1997.

Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2001.

Lynton, Anadel, “Raúl Flores Canelo”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989.

Loaeza, Soledad, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2010.

Malvido, Adriana, *Zapata sin bigote. Andanzas de Guillermo Arriaga, el bailarín*. México, Plaza Janés, 2003.

Manning, Frank, “Cosmos y caos. Celebración en el mundo moderno” (sin número de páginas), en Hilda Islas (selección y estudio introductorio), *Antologías. Investigación social e histórica de la danza en contextos no escénicos*, Biblioteca Digital. México, Cenidi Danza José Limón, 2006.

Marín López, Efrén, “Profesor Javier del Castillo”, *Memorias del coloquio que organizó el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana (IIDDM)*. Chetumal, Q. R., IIDDM, 2011.

_____, *Danza, educación y seguridad social en México*, inédito. México, 2015.

- Marín, Noemí, “Marcelo Torreblanca”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núms. 4, 5, 6 y 7. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1985.
- Martiarena, O., *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*. México, ITESM-CEM/El Equilibrista, 1995.
- Márquez, Jesús, *Breve diccionario histórico de México. Ingrávida memoria de los siglos*. México, Luz Arena, 2003.
- Medina, Xóchitl, “Rafael Morones: una historia de vida”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010.
- Mendoza, Cristina, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza. Estudio introductorio y selección de textos*. México, INBA/Cenidiap, 1990. (Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época)
- _____, “Helena Jordán y el impulso creativo”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 22. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1990.
- _____, “Mirna Villanueva”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 33. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1997.
- Meyer, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2000.
- Mier García, Ramón, “Transitar hacia la profesión de músico universitario”, en *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM* (María Esther Aguirre Lora, coordinadora). México, UNAM/IISUE/Plaza y Valdés, 2008.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” y “XI. La cultura de los años recientes”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2000.
- Morín, Edgar, “La identidad nacional como identidad mítico-real”, en *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 2 (Gilberto Giménez Montiel, coordinador). México, Conaculta/Icocult, 2005.
- Múzquiz, Rodolfo, *Bailes y danzas tradicionales*. México, IMSS, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia* (trad. de Germán Cano). Madrid, Colofón, 2001.
- Parga, Pablo, *Cuerpo vestido de nación*. México, Conaculta/Fonca, 2004.

Pellicer, Olga y Esteban L. Mancilla, “El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador 1952-1960”, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 23. México, El Colegio de México, 1988.

Pomar, Esperanza, *Mis experiencias sobre la danza folklórica mexicana. Una historia de vida* (memoria del V Encuentro de Educación Dancística dedicado a la danza folclórica, realizado del 22 al 26 de marzo de 1999). México, Conaculta/INBA, 2000.

Ponce, Dolores, “Hilda Rodríguez”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010.

Popkewitz, Barry y Miguel A. Pereyra (compiladores), *Historia cultural y educación. Ensayos críticos sobre conocimiento y escolarización*. México, Pomares, 2003.

Ramírez, Sylvia, “Socorro Bastida”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núms. 4, 5, 6 y 7. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1985.

_____, “Tulio de la Rosa”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989.

Ramos, Roxana, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*. México, Fonca/INBA/Cenidi Danza José Limón, 2009.

_____, “Yolanda Moreno: protagonista de una vida dancística sensible y plena” y “El oficio del destino: Leopoldo Palencia Salas. Al bailador, músico y poeta”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010.

_____, “Manuel Lome León”, en *Homenaje. Una vida en la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2014.

Reyna Urbina, Sonia, “La formación del sujeto pedagógico. El encuentro experiencial con la otredad”, en *Miradas alternas. Desde la historia y filosofía de la educación* (Alberto Rodríguez, coordinador). México, UNAM, 2009.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*. México, FCE, 2004.

Rodríguez, Norma y Eduardo Galak, *Sinédoque de un autor: habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu. Entrevista a Alicia Gutiérrez*.

http://unlp.academia.edu/EduardoGalak/Papers/1233409/Sinecdoque_de_un_autor_habitus_cuerpo_en_Pierre_Bourdieu_Entrevista_a_Alicia_Gutiérrez.

[Consulta: 3 de abril de 2012.]

Rodríguez Kuri, Ariel y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Historia general de México*. México, El Colegio de México, 2010.

Rosa, Tulio de la, “Sonia Castañeda”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 21. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1989.

_____, *El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963)*. México, Conaculta/INBA/Cenidi Danza José Limón, 2000. (Ríos y Raíces)

Salas Chavira, Patricia, “Roseyra Marenko”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 23. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1991.

_____, “Jorge Gutiérrez Escoto”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993.

_____, “Xóchitl Medina”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 32. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1996.

Santoni Rugiu, Antonio, “Escenarios: una aportación dramática a la historia de la educación”, en *Rostros históricos de la educación. Miradas, estilos, recuerdos* (María Esther Aguirre Lora, coordinadora). México, CESU/UNAM/FCE, 2001.

Sarraceno, Chiara, “La estructura temporal de las biografías”, en *Historia y fuente oral*. Barcelona, Instituto Municipal de Historia/Universidad de Barcelona, 1988.

Sevilla, Amparo, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala* (2ª ed., La Red de Jonás, Cultura Popular 8). Puebla, Premia Editora, 1985.

Smith, Anthony, *La identidad nacional*. Madrid, Trama Editorial (Ecúmene), 1997.

Spencer, Paul, “Interpretaciones de la danza en la antropología”, en Hilda Islas (selección y estudio introductorio), *Antologías. Investigación social e histórica de la danza en contextos no escénicos*. México, Biblioteca Digital del Cenidi Danza José Limón, 2006.

Sotolongo Codina, Pedro Luis y Carlos Jesús Delgado Díaz, “La complejidad y el diálogo transdisciplinario de saberes”, en *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo*. Texto completo disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/soto/Capítulo%20IV.pdf>. [Consulta: 27 de junio de 2012.]

Sten, María, “La danza y su sentido”, en Hilda Islas (selección y estudio introductorio), *Antologías. Investigación social e histórica de la danza en contextos no escénicos*. México, Biblioteca Digital del Cenidi Danza José Limón, 2006.

Stone, Lawrence, *El pasado y el presente*. México, FCE, 1986.

Tortajada Quiroz, Margarita, “Eva Robledo”, en *Una vida dedicada a la danza, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 19. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1988.

_____, “Silvia Lozano”, en *Una vida dedicada a la danza 1993, Cuadernos del Cenidi Danza* núm. 25. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1993.

_____, “Daniel García Blanco. De la música a la danza: por un arte mexicano”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2010.

_____, *Danza y poder*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 1995.

_____, *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*, CD-ROM. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2006.

Tuñón, Enriqueta, “El Estado mexicano y el sufragio femenino”, en *Revista Dimensión Antropológica* núm. 25. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Yáñez Díez, Ariadna X, “Carlos Casados”, en *Una vida dedicada a la danza*. Segunda época. México, Cenidi Danza José Limón/INBA, 2011.

Hemerografía

ABC, 29 de diciembre de 1958, 24 de septiembre y 6 de noviembre de 1964.

Correo, Arequipa, 16 de agosto de 1974.

Crónica Ciudadina, Cd. Chetumal, Q. R., 22 de agosto de 2011.

Cronos, mayo de 1956.

Del Mañana, Ciudad Reynosa, Tamps., 9 de julio de 1970.

Diario de la Nación, 20 de agosto de 1959.

El Día, 23 de enero de 1965.

- El Fronterizo*, Ciudad Juárez, Chih., 27 de octubre de 1969.
El Heraldo de México, 26 febrero de 1966, octubre de 1968.
El Nacional, 11 de febrero de 1956, 23 de enero y 5 de febrero de 1959, 27 de febrero de 1960, 25 de junio de 1965.
El Porvenir, 13 y 20 de septiembre de 1965, 14 de septiembre de 1956.
El Sol de Durango, 10 de julio de 1969.
El Sol de México, 19 y 20 de octubre de 1968.
El Universal Gráfico, 19 de mayo de 1960, 1 de noviembre de 1964.
El Universal, 1957, 27 de enero de 1959, 4 de noviembre de 1964.
Esto, 1960.
Excelsior, 2 de marzo de 1957, 21 de diciembre de 1958, 6 de noviembre de 1960, 19 de noviembre de 1964, 26 y 29 de enero de 1965, 2 de febrero de 1966, 8 y 9 de octubre de 1968.
Heraldo, octubre de 1968.
La Prensa, 27 de agosto de 1964.
La Nación, 20 de julio de 1957.
México en la Cultura, 5 de julio de 1964.
Novedades, 30 de noviembre de 1956, 20 de noviembre y 19 de diciembre de 1958, 22 de junio de 1962; 28 de agosto, 6 y 7 de septiembre, y 25 de noviembre de 1964; 15 de junio de 1965.
Últimas Noticias, 1 de septiembre de 1958, 12 de junio de 1965.
Revista Impacto, 25 de diciembre de 1958.
Revista Iniciativa núm. 336, 11 de agosto de 1973.
Revista Siempre, 1 de febrero de 1956.
Revista Todo núm. 1410, 28 de enero de 1965.
Volante, 1972.

Archivos documentales

Centro Único de Información Ignacio García Téllez. México, D. F., bajos de la Unidad de Congresos del Centro Médico Nacional Siglo XXI.

Archivo de Prensa, Hemeroteca o Síntesis Informativa del IMSS. Divulgación y Publicidad. Periodo 1956-1976, consistente en sesenta tomos y cuarenta y cuatro cajas.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del INBA

Colección *Una vida en la danza*

Documentos y otras publicaciones de la época

Carta de Ana Mérida a Rodolfo Múzquiz, 19 de noviembre de 1968.

Diario Oficial de la Federación, 2 de agosto de 1956.

Ley del Seguro Social, 1956.

Ley del Seguro Social. *Diario Oficial de la Federación*, 21 de diciembre de 1995.

Ley Mexicana del Seguro Social, 1943.

Memorándum de Gloria Pacheco Álvarez, directora del CSS Hidalgo, a Yolanda Moreno, 27 de junio de 1976.

Programas de mano

CSS Morelos, Festival de Danza Regional Infantil, 18 de marzo de 1962.

CSS Hidalgo, Festivales de Teatro, Danza y Coros, del 21 de noviembre al 12 de diciembre de 1962.

CSS Hidalgo, 14 y 16 de marzo de 1963.

CSS Hidalgo, Grupo Folclórico Infantil Guari Sapichu, 28 de junio de 1964.

Teatro Xola, Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS, junio-julio de 1964.

Presentación en Israel, Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS, agosto de 1964.

Presentación en Filipinas, Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS, del 10 al 15 de noviembre de 1964.

Programa Cultural de la XIX Olimpiada México, 1968.

IMSS, *El Yumare*, 1968.

IMSS, septiembre de 1968.

Homenaje a la madre, 1970.

Unidad Cuauhtémoc del IMSS, 11 de septiembre de 1976.

Teatro Xola, sin fecha.

Páginas electrónicas

Instituto Mexicano del Seguro Social, www.imss.gob.mx/directorio. [Consulta: 3 de mayo de 2013.]

La bibliodanza, <http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/biografias/igor-moiseyev.html>. [Consulta: 10 de febrero de 2014.]

Fuentes testimoniales

Entrevistas realizadas por Roxana Ramos Villalobos (inéditas) a:
Miguel Vélez, Xalapa, Veracruz, 26 de noviembre de 2008 y 23 de septiembre de 2009.

Leopoldo Palencia, México, D. F., 23 de abril de 2009.

Rodolfo Múzquiz, México, D. F., 15 de mayo de 2009.

Yolanda Moreno, México, D. F., 4 de agosto de 2009.

Óscar Armando García Gutiérrez, México, D. F., 27 de abril de 2012.

Mirtha Córdova, México, D. F., 25 de agosto de 2012.

Manuel Lome, México, D. F., 23 de enero y 27 de febrero de 2013.

Socorro Bastida, México, D. F., 10 de diciembre de 2013.

Jesús Nafarrate, México, D. F., 5 de noviembre de 2014.

Entrevista a Carlos Casados realizada por Ariadna Yáñez, México, D. F., 19 de octubre de 2010.

Entrevista a Leopoldo Palencia realizada por Otoniel Hernández, sin fecha.

Entrevista a Rodolfo Múzquiz realizada por Dolores Castro, marzo de 1968.

Entrevista a Federico Vidales realizada por Felipe Segura en Charlas de danza, 20 de enero de 1988.

Conversaciones vía telefónica de Roxana Ramos Villalobos con:

Alfonso Lara Vidal, México, D. F., 7 de febrero de 2015.

Efrén Marín López, México, D. F., 9 de febrero de 2015.

Apéndice

El Centro Único de Información Ignacio García Téllez del Instituto Mexicano del Seguro Social. Un archivo para la historia de la educación

En este apartado enfoqué mi atención en el Centro Único de Información Ignacio García Téllez del IMSS (CUI) como una de las fuentes principales para el desarrollo de mi investigación. Y abordo el tema desde dos perspectivas: 1) características que presentan sus fuentes documentales; y 2) posibilidades en relación con el estudio de la historia de la educación en México, y concretamente de la historia de la educación dancística en México.

Recurrí al CUI por una necesidad: confrontar información a fin de no quedarme con una sola mirada. Así pues, recabé datos por cuatro vías: a) de los testimonios que me proporcionaron los maestros que trabajaron como docentes de danza en el IMSS; b) de la consulta de los documentos que algunos de ellos escribieron; c) de textos escritos por otros estudiosos interesados en el Seguro Social; y d) del Archivo de Prensa.

Una vez consultadas las cuatro vías recordé lo que Michel de Certeau apunta: “En historia, todo comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de convertir en documentos algunos objetos repartidos de otro modo”.¹ En el caso del CUI, la institución pone aparte todos aquellos textos relacionados con el Seguro Social a fin de resguardar su patrimonio histórico.

Pero de lo existente dice Le Goff: “Lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada ya por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo de la humanidad...”,² por ello es importante revisar lo que dicho acervo conserva, pero también poner atención en lo que calla. Por ejemplo, en el Archivo de prensa o hemerográfico no existen recortes que hablen de la institución con una

¹ Michel de Certeau, *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 85.

² Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2001, p. 227.

mirada crítica, ni aquellos que se generaron durante el periodo que va de 1968 a 1971; pregunté por qué habían omitido los recortes de prensa de esa etapa y me dijeron, sin mayor explicación, que los habían retirado; después entendí que al ser una institución alineada con el sistema, prefirió separar todo lo relacionado con los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971.

Lo anterior tiene relación con la sugerencia de Michel de Certeau cuando insiste: “Antes de saber lo que la historia dice de una sociedad, nos importa analizar cómo funciona ella misma”,³ ya que en ciertos casos la sociedad permite un tipo de producciones y prohíbe otras; por lo tanto, algunas investigaciones son posibles y otras imposibles, porque la sociedad “desempeña el papel de una censura en lo referente a los postulados presentes (sociales, económicos, políticos) del análisis”.⁴ Derivado de esto me surge la siguiente pregunta: ¿qué características poseen los documentos del CUI, considerando que la institución ha estado alineada al sistema e integrada por diferentes sujetos a lo largo de la historia?

Encontré que el Archivo histórico del Seguro Social surgió en 1974 como un lugar físico donde se resguardaban y recopilaban los documentos generados por el IMSS, así como los documentos que hacían referencia a él; es decir, dicho archivo “surge como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella que, con todo cuidado, nosotros distinguimos de la huella cerebral y de la huella afectiva, es decir, la huella documental. Pero el archivo no es sólo un lugar físico, espacial; es también un lugar social”.⁵ Por ello es importante tomar en cuenta que surgió durante un periodo en que el IMSS se encontraba en expansión y consolidación, y que los documentos, los libros y el Archivo de prensa buscaban fortalecer el discurso de los gobiernos en turno subrayando la labor de la institución, de sus autoridades, y la cercanía de la dependencia con los mandatarios en turno. De ahí que “sea importante considerar no sólo la subjetividad de los autores, las decisiones personales, como lo no-dicho, lo implícito del estatuto social de la historia como institución del saber”.⁶

³ M. de Certeau, *op. cit.*, p. 81.

⁴ *Idem.*

⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. México, FCE, 2004, p. 217.

⁶ M. de Certeau citado en *ibid.*, p. 217.

En 1980 se abrió la sección de Archivo histórico dentro del Departamento de Correspondencia y Archivo, y fue ahí donde la función de recopilación de documentos históricos se formalizó.

Finalmente, en julio de 1988 se creó el Centro Único de Información Ignacio García Téllez como resultado de la fusión del Archivo histórico, del Centro de Documentación y de la Biblioteca Central, dependiente de la Coordinación General de Atención y Orientación al Derechohabiente del IMSS, con el objetivo de proporcionar apoyo bibliohemerográfico y documental a las dependencias de los ámbitos normativo y delegacional del IMSS, derechohabientes, empleados y público en general.

Con base en lo anterior, otras preguntas que se plantean son: ¿sobre qué aspectos de la seguridad social y de las prestaciones sociales nos informa el CUI? ¿Cuáles son los acontecimientos evocados y cuáles son los cegados de la memoria social? ¿Cómo podemos leer hoy la información recabada, a sabiendas de la situación prevaleciente en el IMSS y en el país?

Cuando llegué por primera vez al CUI me formulé dos preguntas: ¿cuál es el material con el que cuenta el CUI? y ¿cuáles son los posibles usos de la información que resguarda el CUI para la investigación histórica? Puedo dividir en cuatro etapas mi acercamiento al CUI. En la primera, mi intención era conocer el tipo de material que conservaba y saber si había información relacionada con el movimiento dancístico mexicano generado en los CSS desde la creación de IMSS y hasta el momento de la consulta.

El material que me proporcionaron inicialmente fue la síntesis informativa, la cual revisé y descubrí que se trataba de notas periodísticas que hacían referencia al IMSS y a la seguridad social en México desde 1947 y hasta la época actual, y que no sólo eran periódicos del D. F. sino de diferentes estados de la República Mexicana. Al ver que la información era muy abundante decidí acotar mi investigación y centrarme en el periodo 1946-1976 y en el movimiento dancístico generado en los CSS del Distrito Federal.

En una segunda etapa determiné rastrear material relativo a la creación del Seguro Social, y en ese momento me percaté de que dos nociones fundamentales eran seguridad social y prestaciones sociales, por lo tanto me di a la tarea de buscar material al respecto.

En la tercera etapa revisé las carpetas y los libros que me proporcionaron; los datos que obtuve los integré en seis rubros:

Creación del IMSS.

Apertura de las Casas de la Asegurada.

Seguridad social y prestaciones sociales.

Sentido de la danza en el Seguro Social.

Movimiento dancístico en el IMSS. Taller del arte. Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS. Grupos representativos. Ballet de masas y otros programas dancísticos.

Maestros de danza del IMSS y su trayectoria.

En la cuarta etapa solicité información vinculada con el Centro, en referencia a su estructura y materiales de los que disponen, y es la que enlisto a continuación.⁷

El CUI lleva el nombre de Ignacio García Téllez⁸ en memoria del funcionario que ocupó la dirección general del IMSS en 1944; durante su gestión se implantó el Seguro Social en su totalidad, es decir, con cobertura en las modalidades de accidentes de trabajo y maternidad, invalidez, vejez, cesantía en edad avanzada y muerte, así como seguros adicionales y facultativos.

El CUI está integrado por: 2.1 Archivo histórico; 2.2 Biblioteca; 2.3 Hemeroteca; 2.4 Materiales audiovisuales y especiales; y 2.5 Servicios al usuario.

El Archivo histórico está conformado por documentación histórica generada por las dependencias del Instituto, incluso anterior a 1943, año en que se creó el IMSS.

La Biblioteca está constituida por documentos sobre seguridad social y materiales de apoyo de carácter general. Con respecto a la seguridad social, la Biblioteca cuenta con más de 4,000 títulos que estudian el tema desde los

⁷ Instituto Mexicano del Seguro Social, *Centro Único de Información "Ignacio García Téllez"*. México, IMSS/CUI, 2011.

⁸ Ignacio García Téllez (León, Guanajuato, 21 de mayo de 1897-Cuernavaca, Morelos, 14 de noviembre de 1985). Estudió la carrera de Derecho. En 1929 ocupó la Oficialía Mayor de la Secretaría de Gobernación y en ese mismo año lo nombraron rector de la UNAM. En 1934 fue secretario de Educación Pública, en 1938, secretario de Gobernación, dos años después estuvo al frente del Departamento del Trabajo, y más adelante de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social. Participó en la creación del IMSS; el 1 de enero de 1944 fue nombrado director de dicha dependencia. En 1947 fue secretario privado y asesor del general Lázaro Cárdenas. En 1985 el IMSS le rindió un homenaje.

puntos de vista histórico, legal, médico, administrativo y técnico. Asimismo posee libros relacionados con la seguridad social en el ámbito internacional. También ofrece una normateca integrada por información emitida por el IMSS y que es de aplicación técnico-administrativa, con manuales, instructivos de operación, reglamentos, normas, etcétera. Un gran porcentaje de estos materiales ha sido editado por el IMSS y en ellos se pueden encontrar historia del IMSS, cuadros básicos de medicamentos, así como información relacionada con el deporte y los teatros de la institución. El material de carácter general incluye diccionarios, enciclopedias, directorios, etcétera.

La Hemeroteca está compuesta por publicaciones periódicas del IMSS, tales como revistas, boletines, anuarios, recortes periodísticos diarios, etcétera, que en su mayoría han sido elaborados por el Instituto y suman alrededor de 29,000 fascículos. Dentro de estas publicaciones cabe resaltar la “síntesis informativa”, la cual reúne diariamente los artículos que aparecen en los periódicos y en los programas de radio y de televisión, que son de interés para el Instituto y la seguridad social. Los fascículos de esta síntesis comienzan desde 1947 hasta la actualidad. También se tiene el *Diario Oficial de la Federación* en formato impreso desde 1948 hasta finales de 2003, del cual se elaboró un análisis de las disposiciones jurídicas que se refieren al IMSS. Asimismo se cuenta con diversos títulos de revistas sobre seguridad social editadas en su mayoría por el Instituto.

Materiales audiovisuales y especiales está formado por el archivo vertical, el fondo de reserva, discos compactos, fototeca, videoteca y planoteca.

La videoteca incluye videos sobre la Ley del IMSS y sus prestaciones, así como de las actividades que se han llevado a cabo en los diferentes ámbitos de su estructura orgánica.

La discoteca contiene discos compactos con información estadística, gráfica y textos sobre actividades del IMSS y temas afines.

La fototeca está constituida por una colección de fotografías de los personajes, las instalaciones y las actividades que han desfilado en el transcurso de las diferentes administraciones del IMSS.

El Archivo vertical consta de materiales documentales con información breve y concreta sobre seguridad social y temas afines, presentada en folletos, artículos, trípticos, dípticos, guías, etcétera. El Fondo reservado presenta una colección de materiales documentales únicos, especiales o raros sobre el IMSS y la seguridad social, publicados por éste u otra editorial.

La planoteca cuenta con una colección de planos de construcciones de hospitales, clínicas y edificios del IMSS en las diferentes entidades federativas.

Los servicios que proporciona el Centro son: préstamo en sala, préstamo interinstitucional, préstamo interbibliotecario y visitas guiadas.

El Centro está ubicado en el Centro Médico Nacional Siglo XXI, Puerta 2, Sótano de la Explanada de la Unidad de Congresos, en Av. Cuauhtémoc 330, colonia Doctores, y el teléfono es 5627 6900 ext. 21271. El horario de servicio es de lunes a viernes de 8:00 a 21:00 horas.

Los materiales de los que obtuve información para esta investigación se mencionan en el estado de la cuestión del presente documento; unos forman parte de la biblioteca y otros de la hemeroteca del Centro.

En la normateca localicé el *Programa didáctico de danzas y bailes tradicionales* de 1985, elaborado por Cirilo Fuentes Ramírez con la participación de Fonadan y de los orientadores de los CSS, bajo la supervisión de la Subjefatura de Promoción Cultural y editado por el IMSS, y que aparece en un anexo en este trabajo; el *Programa didáctico de danza contemporánea* de 1985, producido por Socorro Bastida con la participación de los orientadores de los CSS, también bajo la supervisión de la Subjefatura de Promoción Cultural y editado por el IMSS; y las *Guías didácticas de danzas y bailes tradicionales*, así como de danza contemporánea, que se actualizaron en 2004.

Con respecto a la pregunta: ¿cuáles son los posibles usos del material bibliográfico y hemerográfico que contiene el CUI para la investigación histórica?, se puede decir en primer término que la síntesis informativa, los libros y los documentos que revisé me permitieron formular preguntas y, como ya lo señalé, delimitar mi trabajo. Además, los textos que posee el CUI posibilitan el estudio de diversos temas, como la historia del IMSS y de la seguridad social en México y en el mundo, y permiten analizar diversas aristas de la historia del arte, ya que los materiales que se pueden consultar incluyen información acerca de danza, música, teatro, artes plásticas y arquitectura, que se puede abordar desde diversas perspectivas teóricas, así como realizar estudios comparativos.

Para finalizar sólo deseo subrayar que

no se puede llamar “investigación” al estudio que adopta pura y simplemente las clasificaciones de ayer, que, por ejemplo, “se mantiene” en los límites trazados por la serie H del Archivo, y que por lo tanto no define un *campo* objetivo propio. Un trabajo es “científico” si realiza una *redistribución del espacio* y consiste en primer lugar en *darse* un lugar por el “establecimiento de fuentes”, es decir, por una acción que instituye y por técnicas que transforman.⁹

⁹ M. de Certeau, *op. cit.*, p. 88.

Anexos

Tabla 1

Integrantes del conjunto dancístico durante la dirección de Miguel Vélez Arceo¹

Jaime Cisneros	Consuelo Rosales
José Ramírez	Juana Torres
Miguel Manzanilla	Alicia Martínez
Manuel Lome	Carlos Casados
Juan Jaime Villegas	Hilda Rodríguez
René Cardoza	Norma Garibay
Ernesto de la Cueva	María Luisa Delfín
Aurelio García	Estela Espinosa
Ramón Campos	Alma Áurea García
Francisco Ayllón	Armida Loya
Juan Matías Álvarez	Alfonso Ávila (<i>el Jalisco</i>)
Roberto Córdoba	Leopoldo Palencia
Salvador Medina	Ezequiel Soto
Luis Villanueva	Raúl Cortés
María del Refugio Michel	Rosa María León
Xóchitl Medina	Óscar Hernández
María Lilia Ortiz	Óscar Lezama
María del Carmen Camacho	Elba María Botas
Silvia Barajas	
Yolanda Barajas	
Silvia Flores	Algunos de los músicos
Edith Córdoba	Carlos Esteba
Yolanda Hernández	Leonardo Velázquez
Beatriz Garfías	Rigoberto Sosa
Yolanda Moreno	Jesús Tapia

¹ Los primeros treinta y un nombres (de Jaime Cisneros a Norma Garibay) aparecen en Programa de mano CFM de 1961, el resto los proporcionó el maestro Manuel Lome en entrevista realizada por Roxana Ramos, México, D. F., 23 de enero de 2013, inédita.

Tabla 2²
Orquesta

Leonardo Velásquez	Alfonso González
José María Luján	Felipe Ayala
Fortino Velásquez	Jesús Tapia
Alfredo Pérez	Gilberto Rocha
Ricardo Andrade	Herminio Herrera
Alfredo Cárdenas	Salomón Morales
Leo Kreuz	Marciano Pacheco
Delfino Rubio	Roberto Llamas
Timoteo Traba	Crescencio Sánchez
Víctor Manuel González	Fernando Rivas
Luis Galindo	Emmanuel Quiroz
Juan José Archiva	Abel Jiménez
José Guadalupe López	Mario Góngora
Arturo Pérez	José Guarneros
Francisco Pichardo	Pedro Jiménez
Pedro Mendizábal	Fernando Cruz
Luis Fuentes	Juan Rubén Ramírez
Guillermo Cosme Cruz	Héctor Cortés
Horacio Meza	Félix Espinosa
Lorenzo González	Ladislao Moreno
Jesús González	Mónico Campos
Rafael Cortés	Daniel García
	Basilio Aranda

² La información de las tablas 2, 3, 4, 6 y 7 proviene de Instituto Mexicano del Seguro Social, *Teatro 1963-1964. Patronato para la Operación de los Teatros del IMSS*. México, IMSS, 1964.

Tabla 3
Coro

Sonia Ramos	José Benítez
Silvia Ortega Mora	Salvador Alarcón
Guadalupe Gómez	Jorge Loranca
Hortensia Heredia	Luis Pérez
Santa Oviedo	Gonzalo González
Edna Gómez	Jesús Jiménez
Blanca Idalia Delgado	Carlos Figueroa
Norma Sosa	Lamberto Barranca
Macdelina Conpean	Eduardo Ibarra
María Carmen González	Arturo Mercado
Lourdes Loya	Juan Mercado
María Luisa Hernández	Alberto Esteves
María del Carmen Plascencia	Manuel Laisequilla
Martha Domínguez	Raúl Grimaldo
Rosa María Reyes	Sergio López
Teresa Molina	

Tabla 4
Integrantes del conjunto dancístico durante la dirección de
Guillermo Arriaga

Lucero Binnqüist Cora Flores Dulce María Silvera Beatriz Garfias Yolanda Rodríguez Consuelo Rosales Graciela Álvarez Martha González Lilian Reyes Julieta Velázquez Ma. Luisa Delfín Silvia Flores Alma Áurea García Armida Loya Yolanda Moreno Carmen Lucia Lilia Ortiz	Hildegar González Luz María Ordiales Esperanza Romero Carlos Casados Leopoldo Palencia Roberto Cruz Heberto Moreira Raúl García Miguel Araiza Jesús Larios Luis Muniche Joaquín Palmeros Rodolfo Velazco Rafael Vega Sergio Morales Francisco Yáñez Gabriel Loyo
---	---

Tabla 5³
Gira internacional del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS, 1964

Día	País	Ciudad	Teatro
22 de agosto	Salida de México		
25, 26, 27 y 29 de agosto	Israel	Tel Aviv	Yad Elyahu Stadium
30 de agosto	Israel	Jerusalén	Binyaney Ha'Oorna
1 y 2 de septiembre	Israel	Cesarea	Auditórium
Del 5 al 20 de septiembre	Francia	París	Alhambra
22 y 23 de septiembre	Alemania	Colonia	Sport Palast
24 de septiembre	Alemania	Bonn	Beethoven Halle
24 y 26 de septiembre	Alemania	Fráncfort	Hundert Jahre Palast
Del 27 al 30 de septiembre	Alemania	Dusseldorf	Rhein Halle
1 y 2 octubre	Alemania	Hannover	Kupfer Palast
3 y 4 de octubre	Alemania	Essen	Sport Palast

³ Información proporcionada por la maestra Yolanda Moreno.

5 de octubre	Alemania		Liore
Del 6 al 11 de octubre	Alemania	Hamburgo	Palast
12 de octubre	Alemania		Liore
Del 13 al 19 de octubre	Alemania	Berlín	Titania Palast
20 de octubre	Alemania	Wolfsburgo	Stadthalle
21 de octubre	Alemania	Hildesheim	Sport Palast
22 de octubre	Alemania	Karlsruhe	Stadthalle
23 y 24 de octubre	Alemania	Stuttgart	Stadthalle
Del 25 al 29 de octubre	Alemania	Munich	Sport Palast
30 de octubre y 1 de noviembre	Alemania	Kiehl	Sport Palast
Del 3 al 8 de noviembre	España	Madrid y Barcelona	Zarzuela y Liceo
9 de noviembre	Salida a Manila		
Del 10 al 15 de noviembre	Filipinas	Manila	Rizal y Coliseo
Del 16 al 18 de noviembre	China	Hong Kong	
19 de noviembre	Salida de Hong Kong y llegada a México		

Tabla 6

Actividades del Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social

Debut: 14 de septiembre de 1960 en la inauguración de la Unidad Independencia del IMSS. Giras al interior de la república y al extranjero 1960 San Luis Potosí Ciudad Juárez Chihuahua Ciudad Delicias Saltillo 1961 León Mexicali Durango Manzanillo Sacramento, California, EE. UU. 1962 Mérida Ciudad Juárez Puebla Durango Guadalajara Monclova	1963 San José de Costa Rica, C. R. Villahermosa Durango Caracas, Venezuela Maracay, Venezuela Valencia, Venezuela Maracaibo, Venezuela Santo Domingo, República Dominicana Los Mochis Culiacán Taxco 1964 Los Ángeles, California, EE. UU. Tijuana Acapulco Zacatecas Visita a Europa y a Oriente Temporada en los teatros del IMSS, D. F. 1960: tres meses en el Teatro Xola 1961: un mes en el Teatro Xola dos meses en el Teatro Tepeyac 1962: matines dominicales en el Teatro Xola durante dos meses dos meses en el teatro Hidalgo 1964: dos meses en el Teatro Xola
---	--

Tabla 7

Funciones extraordinarias

En honor del Príncipe Bernardo de Holanda Congreso de Prensa Filmada Congreso de Oncología Instituto de Rehabilitación del Niño Epiléptico Bellas Artes, el Día del Ejército Congreso de Psiquiatría de América Latina Congreso de Gastroenterología Congreso de Locutores de Estados Unidos Escuela Nacional de Artes Plásticas Universidad Nacional Autónoma de México Dos funciones en el Auditorio Nacional: Domingo Popular de la Cultura y Congreso de la CTM Unidad Independencia en honor del Mariscal Tito, presidente de Yugoslavia V Congreso Internacional de Patología Clínica Unidad Independencia, con motivo de la visita del presidente de Bolivia	Unidad Independencia, con motivo de la visita del presidente de Francia, Gral. Charles de Gaulle. Unidad Independencia, con motivo de la visita de la Reina Juliana de Holanda Teatro Hidalgo, con motivo del Centenario de la Academia Nacional de Medicina Auditorio Nacional, el 10 de mayo, con motivo del Día de la Madre Congreso de Prevención de Riesgos Profesionales Unidad Independencia, en honor del presidente de la República de Venezuela Unidad Independencia, en honor de S. A. R. Príncipe Akihito de Japón Teatro Xola, con motivo del Día del Indio, para la Secretaría de Educación Pública
--	---

Instituto Mexicano del Seguro Social
Prestaciones Sociales
Subjefatura de Promoción Cultural

Programa didáctico de danzas y bailes tradicionales

Elaborado por Cirilo Fuentes Ramírez, coordinador de Danzas y Bailes Tradicionales, con la participación de Fonadan y de los orientadores de los CSS, bajo la supervisión de la Subjefatura de Promoción Cultural.

1985

Instituto Mexicano del Seguro Social
Paseo de la Reforma 476, 06698, México, D. F.

Primera edición

Impreso en español en México

Derechos reservados conforme a la ley

ISBN 968-824-317-5

Índice

Presentación

Introducción

Objetivos generales

Actividades por temas

Programa para principiantes

Programa para avanzados

Programa para grupos representativos

Indicaciones para el manejo de los programas

Aplicación de los programas

Selección

Evaluación material didáctico y bibliografía

Materiales auxiliares

Glosario de términos

PRESENTACIÓN

Este programa didáctico se diseñó para promover la participación y el talento creativo de los orientadores y socioalumnos de distintas disciplinas artísticas, a fin de reafirmar la expresión y comunicación de sus tradiciones y quehaceres culturales.

El proceso cultural es fruto de todas las generaciones, y en esa concatenación del tiempo es nuestra responsabilidad rescatar, difundir, preservar y motivar el conocimiento, creación y recreación de un universo nutrido de la savia y la sabiduría de nuestras raíces.

En la naturaleza existen la música, los colores, el ritmo, el movimiento. El ser humano, al caminar, danza, y en su vida cotidiana y ritual es un ente teatral. Aprendamos de todo ello su sentido y movimiento, su ritmo y armonía. La cultura occidental nos ha acostumbrado al encierro en escenarios pequeños, de cuatro paredes, y a pensar sólo en la pintura de caballete. Cualquier espacio –lotes baldíos, playas, campos, plazas públicas, calles– es foro de comunicación artística. Y las bardas desconchadas esperan a los nuevos muralistas.

Nuestra labor está centrada en la proyección hacia la comunidad y en la motivación de sus integrantes para que rimen y ritmen, diseñen y realicen manifestaciones artísticas como dueños de su tiempo libre, hacedores de nuestra cultura y poseedores de conocimientos, sensibilidad y deseos de comunicar su mundo. Debemos acrisolar esa sensibilidad, guiarla, darle cauce. Y sobre todo, debemos propiciar la creación de clubes y talleres en los que maduren, se interrelacionen y se manifiesten las inquietudes de interpretar el mundo por medio del arte. Pues el conocimiento no se debe encerrar en una torre de marfil. El arte es y debe ser para todos.

Este programa es un punto de partida, y debe ser adoptado y adaptado según las características, necesidades y circunstancias del campo de acción del orientador. Pretende propiciar que éste, con vocación y experiencia, consciente del tiempo y del sentido del quehacer nacional, e inmerso en los procesos creadores alimentados por la sabiduría popular en concordancia con el conocimiento universal y el sentido dialéctico de la vida y la realidad, lo enriquezca y lo depure en acciones concretas en pro de la salud integral.

Margarita González Gamio.

INTRODUCCIÓN

El programa de Danzas y Bailes Tradicionales tiene como propósito elevar el nivel sociocultural del alumno al interesarlo en el conocimiento y la práctica de esta manifestación artística como un medio de grata recreación y aprovechamiento del tiempo libre, con lo cual se espera encauzar adecuadamente sus inquietudes y aptitudes respecto a las actividades culturales.

El conjunto de actividades que para esto deben realizar los socioalumnos obliga a la interpretación de la vivencia del folclore, del que surgen los diferentes estilos de proyectar las danzas y los bailes tradicionales.

El programa contempla un proceso de enseñanza sistemática en tres grados: principiantes, avanzados y grupos representativos, mismos que proporcionarán al socioalumno los recursos necesarios para la ejecución adecuada de esta manifestación artística de acuerdo con sus habilidades particulares. Por otra parte, se estimulará el interés por la investigación de la danza, lo que permitirá al socioalumno distinguir y valorar las auténticas expresiones de nuestra cultura popular.

Josefina Lavalle

OBJETIVOS GENERALES

Elevar los niveles culturales, sociales y recreativos de la población.

Promover hábitos de cooperación que posibiliten la formación e integración de grupos.

Encauzar las inquietudes artísticas de los socioalumnos durante su tiempo libre.

Desarrollar las facultades psicomotoras.

Conservar, difundir y acrecentar los valores culturales de los bailes y las danzas tradicionales.

ACTIVIDADES POR TEMAS

Programa para principiantes

Unidad 1

El cuerpo humano como principal instrumento de expresión de la danza.

Elementos básicos de movimiento corporal con los que se estructuran los pasos –pisadas y zapateados– propios de la danza mexicana.

Unidad 2

Creación de frases de movimiento mediante la combinación de los elementos básicos, deslizados y complementarios característicos de la danza mexicana.

Movimientos del torso y de faldeo característicos de la danza mexicana.

Creación de frases rítmicas en el manejo de instrumentos de percusión que se utilizan en la danza mexicana.

Unidad 3

Aspectos históricos, sociales y culturales de una manifestación específica de la danza como parte del proceso de aprendizaje de un baile tradicional, de preferencia propio de la región.

Aprendizaje de una danza o un baile característicos de la región correspondiente.

Unidad 4

Montaje y presentación de un baile o danza propios de la región.

Programa para avanzados

Unidad 1

Movimientos adecuados para calentamiento muscular al inicio de toda clase.

Secuencias de movimientos básicos, deslizados y complementarios en combinaciones de ejecución más difícil.

Manejo de instrumentos de percusión de manera simultánea a la ejecución de pisadas y de desplazamientos direccionales.

Unidad 2

Antecedentes históricos de danzas de origen europeo y su introducción en México (polca, redova y chotis).

Montaje de una polca, una redova y un chotis de acuerdo con sus características regionales.

Unidad 3

Antecedentes históricos y características musicales del son.

Aspectos geográficos, socioeconómicos y culturales de la región de un son determinado.

Análisis de los movimientos básicos, deslizados y complementarios de un son específico.

Análisis de la estructura musical de un son en particular.

Proceso de enseñanza-aprendizaje de un son.

Unidad 4

Antecedentes históricos, socioeconómicos y culturales de la región de donde provenga una danza previamente seleccionada.

Análisis de los aspectos y elementos que estructuran esa danza.

Aprendizaje de la danza seleccionada de acuerdo con un método específico.

Montaje de la danza aprendida con base en los elementos y aspectos que la estructuran.

Presentación de la danza ante el público.

Programa para el grupo representativo

Interpretación de danzas y bailes tradicionales de diversas regiones del país complementada mediante un proceso de investigación y análisis de los mismos.

Organización y producción de espectáculos de danzas y bailes tradicionales, populares y regionales.

Planeación de obras artísticas en las que intervengan de manera integrada y con fines expresivos la música, la danza, las artes plásticas y el teatro.

PROGRAMA PARA PRINCIPIANTES¹

Objetivos generales

Cuando concluya el curso, el socioalumno:

Podrá identificar los elementos estructurales de la danza mexicana de manera práctica en diferentes combinaciones.

Habrá adquirido, mediante la técnica específica de enseñanza-aprendizaje, la destreza física necesaria para la ejecución de la danza mexicana.

Podrá identificar y ejecutar diversas formas de danzas y bailes populares, de preferencia las manifestaciones de su región que pueda realizar de acuerdo con la destreza física adquirida durante el curso.

Unidad 1²

Objetivo particular

Reconocerá la importancia del conocimiento de su cuerpo por medio de ejercicios prácticos, previo el necesario calentamiento músculo-esquelético.

Objetivos específicos

Ejecutará, a partir de la correcta posición del cuerpo, diversos ejercicios que lo preparen muscularmente para realizar un esfuerzo físico mayor.

Realizará diversos ejercicios con las articulaciones como principal elemento de movimiento.

¹ Total de horas: 48.

² Total de horas: 12.

Objetivo particular

Distinguirá de manera práctica las características de los elementos básicos de la danza mexicana.

Objetivos específicos

Diferenciará los apoyos de los golpes mediante la ejecución práctica.

Distinguirá los apoyos con cambios de peso de aquellos sin dicho cambio.

Diferenciará de manera práctica los golpes con cambio de peso de aquellos de dicho cambio.

Señalará y ejecutará los zapateos, taconeos, pespunteos y punteos como los elementos básicos que estructuran los principales pasos de la danza mexicana.

Diferenciará los zapateados, pespunteados, taconeados y punteados por medio de la práctica sistemática.

Evaluará la importancia de los cambios de peso en la ejecución de las distintas pisadas de la danza mexicana.

Señalará las funciones de los acentos en los distintos golpes.

Precisará los golpes cerrados y los abiertos en relación con la posición cerrada o abierta del pie en la ejecución.

Diferenciará movimientos de muelleo.

Combinará los principales apoyos básicos en secuencias de movimientos.

Realizará secuencias de zapateos, taconeos, pespunteos y punteos en combinaciones diversas.

Objetivo particular

Diferenciará las diversas modalidades de deslizados mediante el análisis de sus principales características.

Objetivos específicos

Ejemplificará de manera práctica los movimientos deslizados por el piso.

Distinguirá los escobilleos y los cepilleos como movimientos deslizados por el aire en la realización de secuencias de ejercicios.

Realizará diversas combinaciones de los elementos básicos en movimientos cruzados, giros y desplazamientos.

Ejecutará combinaciones de movimientos deslizados por el piso en movimientos cruzados, giros y desplazamientos.

Ejecutará los deslizados por el aire en combinaciones de movimientos cruzados, giros y desplazamientos.

Unidad 2³

Objetivo particular

Reafirmará los conocimientos adquiridos en la unidad I respecto a la ejecución de diversas combinaciones y secuencias.

Objetivos específicos

Ejecutará los ejercicios de calentamiento muscular necesarios al inicio de cada clase.

Ejecutará las distintas combinaciones de los elementos básicos de la danza mexicana aprendidos en la unidad I, pero con mayor grado de dificultad (en cuanto a velocidad, fluidez y precisión).

Practicará distintas combinaciones en secuencias de movimientos deslizados por el piso y por el aire.

Objetivo particular

Identificará los movimientos complementarios mediante el estudio de sus modalidades de ejecución.

Objetivos específicos

Practicará los pasos quebrados como movimientos complementarios por el piso.

³ Total de horas: 12.

Identificará mediante la ejecución práctica los gatillos como movimientos complementarios por el piso.

Describirá prácticamente los diferentes tipos de rebotados como movimientos complementarios de las pisadas de la danza.

Clasificará y ejecutará los volados (movimientos de la pierna en el aire) como movimientos complementarios por el aire.

Diferenciará, al realizar secuencias de ejercicios, las distintas modalidades de brincos característicos de la danza mexicana.

Ejercitará secuencias de las principales combinaciones de movimientos volados con brincos.

Objetivo particular

Identificará los movimientos del torso y de faldeo característicos de la danza mexicana.

Objetivos específicos

Ejercitará en secuencia las diversas posibilidades de movimiento del codo, las manos y las muñecas.

Desarrollará las diversas posibilidades de movimiento del brazo por medio de la práctica de varias secuencias de ejercicios.

Descubrirá distintas posibilidades de tomar la falda con ayuda de la ejecución de diversas secuencias de ejercicios.

Ejemplificará, en la realización de secuencias de ejercicios, diversas posibilidades de movimiento de brazos y falda.

Practicará diferentes posibilidades de movimiento del torso (extensión-flexión-torsión en distintas direcciones) en la realización de secuencias de ejercicios.

Combinará movimientos de flexión y torsión del tronco en la realización de secuencias e ejercicios.

Realizará con precisión y fluidez diversas combinaciones de movimientos de faldeo con los del torso.

Objetivo particular

Identificará algunos instrumentos de percusión y diversos accesorios que se emplean en la danza mexicana.

Objetivos específicos

Practicará el manejo de instrumentos de percusión (sonajas, tecomates, castañuelas, etc.) de acuerdo con un ritmo preciso.

Ejemplificará secuencias de pisadas simples mientras maneja los instrumentos de percusión seleccionados.

Crearé combinaciones de movimientos del torso mientras utiliza diversos accesorios (cintas, cuchillos, manillas, bastones, varas largas, etc.) y realizará desplazamientos en distintas direcciones.

Unidad 3⁴

Objetivo particular

Determinará las características geográficas y socioculturales de algún baile o danza propios de la región que el orientador haya elegido, con el fin de tener los conocimientos previos necesarios para el proceso de enseñanza-aprendizaje de los mismos.

Objetivos específicos

Obtendrá información sobre los aspectos históricos y geográficos de la región de donde procede el baile o la danza sujetos a estudio.

Recabará datos sobre las características étnicas de la región de la danza o del baile seleccionado.

Obtendrá datos sobre los aspectos económicos de los pobladores de la región de donde proceda la manifestación dancística en cuestión.

Recabará información respecto a las costumbres y tradiciones verbales de los pobladores de la región sujeta a estudio.

⁴ Total de horas: 12

Identificará las características de la música que acompaña la danza o el baile seleccionados.

Precisará los aspectos y elementos principales de la danza o del baile seleccionado.

Objetivo particular

Establecerá la técnica específica que se va a seguir en el proceso de aprendizaje de los pasos de la danza o del baile seleccionado.

Objetivos específicos

Discriminará, mediante el análisis de las características de su ejecución, los elementos que estructuran los pasos básicos de la danza o del baile seleccionado.

Practicará por separado los diversos elementos de los movimientos que componen las pisadas de la danza o del baile en estudio (apoyos, golpes, zapateos, pespunteos, taconeos, etc.).

Ejercitará las pisadas básicas que componen dicha danza y analizará cada uno de sus movimientos.

Practicará las diversas pisadas con mayor fluidez y precisión al ritmo que marque la música propia de la danza.

Realizará diversos desplazamientos en la ejecución progresiva de las pisadas, los zapateados y otros elementos que componen la danza o el baile.

Ejecutará las diversas pisadas con la música propia de la danza o del baile.

Practicará el manejo de instrumentos de percusión, de objetos y accesorios, y los movimientos de faldeo con el estilo correspondiente.

Unidad 4⁵

Objetivo particular

Participará en el montaje de la danza o del baile seleccionados en la unidad anterior de acuerdo con el proceso de enseñanza-aprendizaje específico de dicha manifestación.

Objetivos específicos

Coordinará las secuencias de los pasos con los movimientos corporales y precisará el estilo característico y lo relacionará con el acompañamiento musical.

Establecerá los diseños espaciales de acuerdo con el tipo de danza seleccionada.

Realizará los desplazamientos de diseños espaciales conjuntamente con los movimientos y actitudes corporales, el manejo de accesorios e instrumentos de percusión y al ritmo que marque la música.

PROGRAMA PARA AVANZADOS⁶

Objetivos generales

Cuando concluya el curso, el socioalumno:

Habrá incrementado su destreza física mediante la práctica sistemática de la técnica de la danza mexicana.

Distinguirá costumbres y tradiciones de las diferentes regiones del país.

Identificará diversas manifestaciones dancísticas tradicionales y regionales por medio del análisis y de la práctica.

⁵ Total de horas: 12.

⁶ Total de horas: 48.

Unidad 1⁷

Identificará los movimientos convenientes para el calentamiento muscular adecuado, controlado, bien medido y a un ritmo determinado por el orientador que debe realizarse antes de las clases.

Objetivos específicos

Realizará secuencias de movimientos de relajamiento con cada una de las partes del cuerpo; iniciará tales secuencias primero con la cabeza, hasta llegar a los pies.

Ejecutará secuencias de movimiento de extensión, flexión y relajamiento de cada una de las partes del cuerpo y de su totalidad.

Reconocerá las posibilidades de movimiento de las articulaciones, al realizar series de ejercicios.

Ejercitará con los pies series de movimientos deslizados y elevados.

Ejemplificará diversas secuencias de movimientos de elevación y lanzamiento con distintas partes y con el total del cuerpo.

Ejercitará diversas formas de giro, en su lugar y con desplazamientos.

Ejecutará diferentes brincos, en su lugar y con desplazamientos.

Objetivo particular

Reconocerá los movimientos básicos y los deslizados por el piso y por el aire, así como sus principales combinaciones, en la práctica de diferentes secuencias.

Objetivos específicos

Afirmará los movimientos con y sin cambio de peso al realizar diversas secuencias combinadas en desplazamientos con distintas direcciones (zapateos, pespunteos, taconeos, punteos, zapateados y taconeados, pespunteados y punteados).

⁷ Total de horas: 12.

Practicará las principales combinaciones de los elementos básicos al estructurar secuencias a un ritmo determinado.

Ejercitará los movimientos deslizados por el piso y por el aire, así como sus principales combinaciones, a un ritmo determinado.

Ejecutará de manera coordinada series de combinaciones con los movimientos básicos y los deslizados por el piso y por el aire.

Objetivo particular

Estructurará secuencias de los movimientos complementarios en combinaciones con los elementos básicos y con los deslizados.

Objetivos específicos

Practicará las principales combinaciones de los movimientos complementarios en el piso y en el aire al ejecutar secuencias de manera organizada y continua.

Ejecutará diversas secuencias en las que se combinen movimientos básicos con los gatillos, movimientos básicos con quebrados, movimientos básicos con rebotados, movimientos básicos con volados, en ritmos precisos dados por el orientador.

Ejemplificará las principales combinaciones de los movimientos deslizados por el piso con los complementarios por el aire.

Ejemplificará secuencias combinadas de los movimientos deslizados por el piso con los complementarios por el piso.

Practicará los movimientos deslizados por el aire, combinados con los complementarios en el aire al estructurar diversas frases rítmicas y de pisadas.

Practicará los movimientos deslizados por el aire y los complementarios en el piso al estructurar diversas frases rítmicas y de pisadas.

Combinará los movimientos básicos con los deslizados por el aire y por el piso, y con los complementarios por el aire y por el piso, al ejecutar secuencias estructuradas por el orientador.

Objetivo particular

Adquirirá mayor destreza en la ejecución de las pisadas en que intervengan elementos estructurales y complementarios, y los coordinará con los movimientos de la falda y del torso.

Objetivos específicos

Coordinará los movimientos de la falda y del torso al ejecutar las combinaciones resultantes del manejo de los elementos estructurales básicos.

Coordinará los movimientos de la falda y del torso al ejecutar las combinaciones practicadas de movimientos deslizados por el aire.

Practicará diversas posibilidades de faldeo y movimientos del torso en la ejecución de las combinaciones de los movimientos complementarios.

Objetivo particular

Distinguirá la importancia del manejo de los instrumentos de percusión y de los accesorios en la ejecución de la danza mexicana.

Objetivos específicos

Interpretará frases rítmicas binarias y ternarias con percusiones corporales e instrumentales.

Señalará las acentuaciones que marque el orientador en la interpretación de frases rítmicas binarias y ternarias.

Ejemplificará las pisadas señaladas coordinadas con el toque de percusiones con los ritmos precisos.

Ejecutará diversos desplazamientos direccionales con pisadas determinadas coordinadas con el toque de percusiones en ritmos precisos.

Empleará diferentes accesorios en la ejecución de diversas pisadas que señale el orientador.

Realizará distintos desplazamientos direccionales en la ejecución de pisadas y en el manejo de accesorios.

Unidad 2⁸

Objetivo particular

Distinguirá los antecedentes históricos de la polca, la redova y el chotis mediante la investigación documental dirigida por el orientador.

Objetivos específicos

Recabará información de los orígenes europeos de la polca, la redova y el chotis.

Investigará la época de la introducción en México de la polca, la redova y el chotis.

Objetivo particular

Discriminará los movimientos que constituyen las pisadas básicas de la polca mediante el análisis de las características de su ejecución.

Objetivos específicos

Practicará el paso cambiado ligero, propio de la polca, después de analizar las posibilidades de su ejecución.

Ejemplificará los principales pasos característicos de la polca que resulten de las combinaciones de los apoyos básicos con los apoyos brincados.

Combinará los brincos-apoyos con los movimientos volados en la práctica de diversas secuencias de ejercicios.

Practicará los principales pasos de la polca que resulten de las combinaciones de golpes básicos.

Ejercitará los principales pasos de la polca que resulten de las combinaciones de los golpes y apoyos básicos con los movimientos rebotados.

Ejercitará los principales pasos de la polca que resulten de las combinaciones de los golpes y apoyos básicos con los movimientos quebrados.

Practicará los movimientos cruzados característicos de la polca.

⁸ Total de horas: 12.

Ejecutará de manera organizada los pasos característicos de la polca para formar secuencias de movimiento.

Coordinará en pareja las secuencias de los pasos de la polca a un ritmo preciso dado por el orientador y con el acompañamiento musical adecuado a la región que se determine.

Practicará en pareja los diversos pasos de la polca en distintos desplazamientos con giros, vueltas y remates, acordes con el acompañamiento musical y con una ejecución precisa y fluida.

Objetivo particular

Diferenciará los movimientos que estructuran la forma de la redova mediante el análisis de sus características de ejecución.

Objetivos específicos

Señalará y ejecutará los apoyos brincados y los apoyos básicos que se utilizan en las principales pisadas de la redova.

Precisará y practicará los golpes básicos que componen los pasos fundamentales de la redova.

Ejercitará los pasos de la redova que resulten de las combinaciones de los golpes y apoyos básicos con los movimientos rebotados.

Ejecutará de manera coordinada los movimientos cruzados característicos de la redova.

Practicará con su pareja los pasos de la redova que hayan aprendido al compás que marque la música.

Ejecutará con su pareja los pasos característicos de la redova (enlazados) en diversos desplazamientos direccionales, con giros y vueltas y con el acompañamiento musical adecuado a la región que seleccione el orientador.

Objetivo particular

Diferenciará los movimientos que estructuran el chotis mediante su análisis y ejecución.

Objetivos específicos

Ejercitará los pasos característicos del chotis al combinar los elementos básicos y los movimientos complementarios como:

- Apoyos brincados con movimientos volados.
- Golpes con apoyos básicos y movimientos quebrados.
- Apoyos y golpes básicos.
- Movimientos cruzados.

Practicará con su pareja los pasos del chotis (enlazados) al compás que marque la música, la cual debe ser acorde con la región que seleccione el orientador, y ejecutará el baile con fluidez y precisión.

Realizará desplazamientos con giros y vueltas en la ejecución del chotis en pareja al compás de la música.

Unidad 3⁹

Objetivo particular

Distinguirá los antecedentes históricos y las características estructurales musicales del son.

Objetivos específicos

Establecerá el origen y la época del surgimiento en México de las formas musicales son y jarabe.

Señalará las características musicales del son y del jarabe.

Clasificará a los sones y jarabes de acuerdo con su carácter y la función social que desempeñan.

⁹ Total de horas: 12.

Objetivo particular

Distinguirá los aspectos geográficos, socioeconómicos y culturales de la región de donde procedan los sones y jarabes que seleccione el orientador para su interpretación.

Objetivos específicos

Recabará la información necesaria respecto a la ubicación geográfica y los aspectos ecológicos de la región de procedencia de los sones que el orientador seleccione para su aprendizaje.

Registrará las características étnicas de los pobladores que acostumbran bailar los sones y los jarabes en estudio.

Recabará información sobre las costumbres, los cuentos, las leyendas y las actividades artísticas populares tradicionales de los habitantes de la región que se estudie.

Objetivo particular

Diferenciará el estilo característico regional del baile del son y el jarabe seleccionados con base en el análisis de los elementos que estructuran las pisadas básicas de tales manifestaciones.

Objetivos específicos

Señalará los elementos básicos que intervienen en los principales zapateados y pisadas del baile seleccionado, y practicará secuencias combinadas.

Precisará la manera de ejecutar los movimientos deslizados por el piso y por el aire, característicos del baile seleccionado al ejercitar frases de tales movimientos.

Practicará los movimientos complementarios característicos en la ejecución del baile seleccionado.

Ejecutará las pisadas características del son o del jarabe seleccionado, y precisará los movimientos básicos, los deslizados y los complementarios que intervienen en la composición de los zapateados, pisadas, etc., de tal manera que se analicen con detalle dichos movimientos.

Coordinará con la música adecuada secuencias de los pasos y zapateados básicos que se utilizan en el baile seleccionado.

Analizará la estructura musical del son seleccionado para su ejecución adecuada.

Ejecutará los pasos aprendidos al compás de la música propia del son o del jarabe seleccionados.

Practicará en pareja la actitud corporal, el faldeo y los movimientos de torso propios del baile seleccionado.

Interpretará las distintas secuencias de movimientos aprendidos con orden, continuidad, fluidez y precisión en la ejecución y en el ritmo.

Unidad 4¹⁰

Objetivo particular

Distinguirá una danza tradicional mexicana, de preferencia de su región, en su contexto histórico, socioeconómico y cultural.

Objetivos específicos

Obtendrá información sobre el origen y la época de surgimiento en México de la danza seleccionada.

Recabará información respecto a la ubicación geográfica y a los aspectos ecológicos de la región de procedencia de la danza en estudio.

Conocerá las características étnicas de los pobladores y del grupo de danzantes que acostumbran participar en esta manifestación dancística.

Investigará costumbres, festividades comunales, cuentos, leyendas y manifestaciones artísticas peculiares de la región o del poblado donde se originó la danza seleccionada.

Describirá la función social que cumple la danza seleccionada en la comunidad donde se presenta.

Analizará los aspectos de la vida económica de la comunidad de la que procede la danza.

¹⁰ Total de horas: 12

Objetivo particular

Determinará los elementos estructurales de la danza en estudio para su clasificación.

Objetivos específicos

Registrará el tipo, tema y carácter de la danza en estudio.

Diferenciará las formas coreográficas tradicionales (diseños especiales) propias de la danza seleccionada.

Diferenciará las pisadas, los zapateados, las actitudes corporales y el estilo característicos de la danza seleccionada.

Analizará la estructura y la forma musical de dicha danza.

Objetivo particular

Reconocerá, con la colaboración del orientador, el método específico que debe seguirse en el aprendizaje de la danza seleccionada con base en los elementos que la estructuran.

Objetivos específicos

Señalará los movimientos básicos, los deslizados y los complementarios que componen cada una de las pisadas, los pasos o los zapateados mediante el análisis de su ejecución.

Ejercitará las pisadas, los pasos y los zapateados que componen la danza, al principio de manera lenta hasta lograr fluidez y ejecución precisa.

Practicará de manera coordinada combinaciones de los pasos de la danza al ritmo que marque la música.

Ejecutará combinaciones de los pasos con la actitud corporal correspondiente y con el acompañamiento musical propio.

Practicará el manejo de instrumentos de percusión, ornamentos y accesorios, si los requiere la danza en estudio.

Realizará en grupo los desplazamientos direccionales establecidos que componen la danza (de manera ligada, en secuencias y en coordinación con los pasos, pisadas o zapateados).

Practicará la danza en grupo y de manera precisa con todos los elementos que la estructuran.

Elaborará en equipo el vestuario propio de la danza, de preferencia en colaboración con los otros talleres del Centro.

Interpretará ante la comunidad escolar la danza aprendida durante el desarrollo de la unidad, y aplicará para ello todos los aspectos que la conforman y el contexto sociocultural correspondiente.

PROGRAMA PARA GRUPOS REPRESENTATIVOS

Objetivos generales

Revalorar la danza tradicional popular como una manifestación auténtica del pueblo mediante su interpretación y difusión.

Estimular a los socioalumnos para que participen en la integración de grupos representativos que difundan nuestras manifestaciones artísticas tradicionales.

Promover hábitos de cooperación mediante la planeación y producción de espectáculos en los que se integren diversas expresiones artísticas.

Unidad 1¹¹

Objetivo particular

Acrecentará su destreza en la ejecución de danzas y bailes tradicionales mexicanos mediante la práctica sistemática de la técnica de la danza.

¹¹ El número de horas será a elección del orientador.

Objetivos específicos

Practicará movimientos de calentamiento muscular con mayor grado de dificultad necesarios para el inicio de clases.

Adquirirá mayor flexibilidad, elasticidad, ligereza y fuerza corporal mediante la práctica sistemática de ejercicios de la técnica de la danza.

Reconocerá los estilos característicos regionales de diversos bailes al ejecutar combinaciones de pasos con mayor grado de dificultad y el acompañamiento musical adecuado.

Objetivo particular

Participará en la organización y producción de un espectáculo de danzas y bailes tradicionales mexicanos dirigidos por el orientador del grupo para difundirlo en la comunidad.

Objetivos específicos

Contribuirá en la elaboración de un guión escénico y en la selección de los bailes y las danzas adecuados para el programa que se va a desarrollar.

Recabará información veraz respecto de los aspectos históricos, etnográficos y culturales de las danzas y bailes que integrarán el programa.

Iniciará el proceso de aprendizaje adecuado de las manifestaciones dancísticas seleccionadas de acuerdo con el método específico para cada una de ellas.

Elaborará el vestuario, los ornamentos y los accesorios de las danzas y bailes en preparación, de ser posible con el auxilio de los socioalumnos de las áreas de artes plásticas y de corte y confección.

Solicitará, de ser posible, la colaboración de los miembros del área de música para que participen como ejecutantes.

Planeará la representación escénica del programa elaborado.

Objetivo particular

Proyectará un espectáculo a partir de un tema único en el que intervengan de manera integrada la música, la danza, las artes plásticas y el teatro.

Objetivos específicos

Motivará el interés de las áreas artísticas para la organización y producción de espectáculos basados en guiones escénicos en los cuales participen de manera integrada y con fines expresivos la música, la danza, las artes plásticas y el teatro.

Participará activamente en el montaje del espectáculo con la guía del orientador.

Participará en la producción de todos los elementos que requiere el montaje de la obra.

Representará en público la producción artística terminada.

INDICACIONES PARA EL MANEJO DE LOS PROGRAMAS

Generales

De acuerdo con el programa, el orientador atenderá durante el cuatrimestre dos grupos, principiantes e intermedios, y dividirá el tiempo por el que se le haya contratado como docente entre ambos grupos.

El grupo de principiantes siempre se renovará con socioalumnos de nuevo ingreso; por ello el orientador establecerá, de acuerdo con la selección que realice de los aspirantes, la integración del grupo con los elementos más adecuados.

La homogeneidad del grupo estará determinada por el grado de interés y aptitud que los aspirantes manifiesten.

Los orientadores de actividades artísticas impulsarán en forma integral programas de proyección escénica dirigidos a la comunidad, con la finalidad de promover con calidad y autenticidad el desarrollo de las manifestaciones artísticas tradicionales y así propiciar la participación activa de los socioalumnos en la interpretación y difusión de la danza costumbrista.

El orientador contará con la participación de trabajo social en todas las actividades inherentes al desarrollo de este programa.

El orientador participará con sus grupos en los eventos artísticos que tengan como objetivo promover la solidaridad y llevar la recreación y la cultura a la comunidad.

Específicos

El orientador manejará los programas para principiantes e intermedios en seguimiento de cuatro unidades temáticas por grado, para así proporcionar el aprendizaje en forma paulatina y de acuerdo con el curso.

El orientador deberá considerar las situaciones climáticas de las diversas regiones en donde se realicen presentaciones para evitar que los socioalumnos sufran desgarres, esguinces o algún otro trastorno en la salud.

El desarrollo técnico-didáctico de este programa servirá al orientador como base para la realización de las danzas y los bailes que planea.

Se sugiere que el orientador inicie el desarrollo del programa con la enseñanza de manifestaciones dancísticas propias de la región correspondiente y de acuerdo con la capacidad y las destrezas físicas del grupo de socioalumnos.

El socioalumno deberá practicar un número específico de horas por semana, según lo indiquen las normas de preparación técnica y de ensayos.

El socioalumno deberá respetar las normas que el grupo establezca.

APLICACIÓN DE LOS PROGRAMAS

Meses	Primero				Segundo				Tercero				Cuarto			
Semanas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Para principiantes	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4
Unidad temática	1.1	1.1	1.2	1.2	2.1	2.2	2.3	2.3	3.1	3.1	3.2	3.2	4.1	4.1	4.1	4.1
Evaluación	ED			AG				EP				ES				EF
Para avanzados	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4
Unidad temática	1.1	1.2	1.3	1.3	2.1	2.1	2.2	2.2	3.1	3.2	3.3	3.3	4.1	4.2	4.3	4.3
Evaluación	ED			AG				EP				ES				EF

EED: evaluación diagnóstica
AG: apreciación del grupo
EP: evaluación primaria
ES: evaluación sumaria
EF: evaluación final

SELECCIÓN

El orientador definirá, en la dirección de trabajo social, la edad adecuada para la integración de los grupos infantiles, juveniles o de adultos.

La organización y distribución de los socioalumnos se realizará en grupos homogéneos de acuerdo con la edad y las aptitudes para los bailes y danzas populares tradicionales.

EVALUACIÓN

El orientador dará a conocer el programa didáctico a los socioalumnos.

El orientador y los socioalumnos efectuarán la selección para establecer la situación prevaleciente al inicio del curso.

Al término de cada mes el orientador y los socioalumnos apreciarán objetivamente el grado de avance programático mediante una evaluación continua en la cual se establecerán los rasgos específicos que se deben observar.

Al término del curso se realizarán festivales ante la población del CSS y sus familiares con el propósito de demostrar los logros alcanzados.

El orientador ilustrará con una gráfica el avance de las actividades desarrolladas para conocer, paso a paso, los objetivos particulares y específicos alcanzados durante el curso; en la elaboración de dicha gráfica deberán participar los socioalumnos.

Antes de exponer eventos especiales ante la comunidad, deberán ser evaluados por especialistas en la materia.

MATERIAL DIDÁCTICO Y BIBLIOGRAFÍA

Para el orientador	Para el socioalumno
Folklore mexicano, v. 1, D 890, Musart. Polkas, Conjunto Durango, DML 8141, DIMSA. Sones y danzas de Michoacán, Banda Lago de Zirahuén, DML 8318, Orfeón. La Bamba, Conjunto Tlalixcoyan y Medellín, 1819, Peerless. Folklore mexicano, Oaxaca JLD -51, Alegría. Sones jarocho, Conjunto de Lino Chávez, Tlalixcoyan, Villa del Mar, AP 124, Peerless. El Huapango de los estados de Hidalgo y Veracruz (Fonadan). Los jardineros de San Bartolo Coyotepec, Oaxaca (Fonadan). Sones del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca (Fonadan). Danzas yalaltecas del estado de Oaxaca (Fonadan). Sones jaliscienses, Mariachi Nacional de don Arcadio Elías, ACP 817, Coro. Música y danzas folklóricas de Tamaulipas, Conjunto Típico Tamaulipeco del Gobierno del Estado, 25763, Eco. Sones huastecos, Hermanos Calderón, LM 555, Línea Musical, S. A. Zapateados, Marimba La Poli de Tuxpan, HL8077, CBS. Folklore de Tabasco, Moscovita y sus Monarcas, CL-11924, Cisne. La Huasteca canta, Trío Chicotepec, 10148, Trébol. Banda sinaloense Santa Rosa, POP 264, Capitol Pops. Guadalajara, Mariachi de Pepe Villa, DCS.281, CBS. Danzas de los quetzales del estado de Puebla (Fonadan). Danzas de los viejitos, Los moros, Los chinchiliés, y Danza de palotereros del estado de Michoacán (Fonadan). Música para técnica de danza mexicana, v. 1 y 2 (Fonadan). Danza de los matachines del estado de Aguascalientes (Fonadan). Danzas fundamentales del estado de Jalisco (Fonadan). Historia general del arte mexicano 6 v., Tonatiuh Gutiérrez, Hermes, S. A. Los moros del estado de Michoacán (Fonadan). Fiestas tradicionales del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, 2 v. (Fonadan).	Principiantes Danzas yalaltecas del estado de Oaxaca (Fonadan). Sones jaliscienses, Mariachi Nacional de don Arcadio Elías, ACP 817, Coro. Banda del estado de Oaxaca, Diego Innes, Guelaguetza oaxaqueña, M/S 2098, Peerless. Danzas y bailes de Oaxaca (Fonadan). Sones y jarabes de Jalisco (Fonadan). La costilla del estado de Jalisco (folleto Fonadan). Avanzados Sones y danzas de Michoacán, Lago de Zirahuén, DML 8318, Orfeón. Jaranas, Orquesta Mérida de Secundino Pech, RCA CAMS 723, Camden. Marimbas de México, CL 1386, Cisne. Polkas alegres, Antonio Tanguma, 25207, Eco. Banda del estado de Oaxaca, Diego Innes, Guelaguetza oaxaqueña, M/s 2098/2099/, Peerless. Para socioalumnos 75 aniversario del primer mariachi del mundo, Silvestre Vargas, LPJM 08, Orfeón. Danza de los viejitos del estado de Michoacán, (Fonadan). Sones y jarabes de Campeche y Nayarit (Fonadan). Música de Yucatán y Zacatecas (Fonadan). La investigación sociocultural de la danza popular (Fonadan). Para grupos representativos El material recomendado en la lista anterior para el orientador y el socioalumno pueden aprovecharlo en su totalidad los participantes del grupo representativo.

MATERIALES AUXILIARES

Para el orientador	Para el socioalumno
Salón de danza acondicionado con piso de madera (duela) Tocadiscos Grabadora de casetes Discos Casetes Tambor Monografías Libros especializados Escenografías Medios de transporte Técnicos (iluminación, sonido, tramoya) Vestuario y accesorios Teatros (al aire libre y cerrado) Material de promoción	Material de ensayo para mujeres: falda, leotardo, mallas y zapatos. Material de ensayo para hombres: pantalón adecuado para la danza, playera, botines especiales y paliacate Monografías Utilería Vestuario y accesorios de presentación

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Cuadro sinóptico de los elementos fundamentales de los movimientos de la danza tradicional y popular de México.

Elementos básicos

Apoyos

Asentamiento de todo el pie o parte de él sobre el piso.

Golpe

Descarga de fuerza de todo el pie o parte de él sobre el piso.

Nota: La diferencia entre el apoyo y el golpe consiste en que mientras el primero no origina ningún sonido, el segundo lo produce en el momento de golpear el piso con fuerza.

Apoyos	{	Planta Metatarso Tacón Punta	}	Con y sin cambio de peso
Golpes	{	Planta Metatarso Tacón Punta	}	

Al golpe de planta se le llama zapateo

Al golpe de metatarso se le llama pespunteo

Al golpe de tacón se le llama taconeo

Al golpe de punta se le llama punteo

A la serie de zapateos alternados se le llama zapateado

A la serie de pespunteos alternados se le llama pespunteado

A la serie de taconeos alternados se le llama taconeado

A la serie de punteos alternados se le llama punteado

Golpes	{	Zapateos Pespunteos Taconeos Punteos	}	Con o sin cambio de peso Con acentuación o sin ella
--------	---	---	---	--

Deslizados por el piso	{	Deslizados Planta Metatarso Tacón Punta	}	Con y sin cambio de peso
---------------------------	---	---	---	--------------------------

Nota: El deslizado por el piso es todo movimiento del pie en el que éste, sin despegarse del piso, resbala sobre él.

Deslizados por el aire

Cepilleo	{	Planta Metatarso Tacón
----------	---	------------------------------

Escobilleo	{	Planta Metatarso Tacón
------------	---	------------------------------

Cepilleo

Movimiento del pie en el que éste se desliza del piso hacia afuera, es decir, del piso al aire.

Escobilleo

Movimiento del pie en el que éste se desliza del aire al piso, y detiene allí su trayectoria y continúa hacia el aire. Movimiento de afuera hacia adentro.

Movimientos complementarios

Movimientos complementarios por el piso	{	Quebrado hacia afuera Quebrado hacia adentro Gatillo de tacón Gatillo de planta
---	---	--

Rebotados	{	Planta Metatarso Tacón Punta
-----------	---	---------------------------------------

Quebrado hacia afuera

Movimiento en el que se coloca la cara interna del pie tocando el piso. Puede realizarse con y sin cambio de peso, con un solo pie y con ambos al mismo tiempo.

Quebrado hacia adentro

Movimiento con el cual se coloca la cara externa del pie sobre el piso, al igual que en el quebrado hacia afuera. Puede realizarse con o sin cambio de peso y con ambos pies de manera simultánea.

Gatillo de tacón

Golpe de tacón sobre el piso que se ejecuta sin despegar el metatarso del suelo.

Gatillo de planta

Golpe de metatarso sobre el piso que se ejecuta sin despegar el tacón del suelo.

Rebotados

Movimiento del metatarso, el tacón, la punta o la planta del pie que resulta de golpear contra el piso y retirar de inmediato la parte del pie utilizada.

Movimientos complementarios por el aire.

Volados

Todo movimiento del pie, ya sea circular o lineal, realizado en el aire generalmente a una distancia de 10 ó 20 cm del piso.

Brincos

De un pie a otro pie
De un pie al mismo pie
De dos pies a un pie
De un pie a dos pies
De dos pies a dos pies

En la danza mexicana los brincos son generalmente muy pequeños, los grandes brincos aparecen solamente en algunas danzas y por lo regular no existen en los bailes.

INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL

Lic. Ricardo García Sainz
Director general

Lic. Emilio Rabasa Gamboa
Secretario general

Lic. Margarita González Gamio
Subdirectora general de Prestaciones Sociales

Siglas

ADM	Academia de la Danza Mexicana
AISS	Asociación Internacional de la Seguridad Social
BFM	Ballet Folklórico de México
BNM	Ballet Nacional de México
CAT	Centros de Adiestramiento Técnico
Cenidi Danza José Limón	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón
CFM	Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social
CIESS	Centro Interamericano de Estudio de Seguridad Social
CNA	Centro Nacional de las Artes
CNC	Central Nacional Campesina
CND	Compañía Nacional de Danza
Conaculta	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Conacurt	Consejo Nacional para la Cultura y Recreación de los Trabajadores
CROM	Confederación Regional Obrera Mexicana
CSS	Centro de Seguridad Social para el Bienestar Familiar
DDF	Departamento del Distrito Federal
FUPDM	Frente Único Pro Derechos de la Mujer
IIDDM	Instituto de Investigaciones y Difusión de la Danza Mexicana
IMSS	Instituto Mexicano del Seguro Social
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
Injuve	Instituto Nacional de la Juventud Mexicana
IPN	Instituto Politécnico Nacional

OAA	Orientador de actividades artísticas
OIT	Organización Internacional del Trabajo
PAN	Partido Acción Nacional
PNR	Partido Nacional Revolucionario
PRM	Partido de la Revolución Mexicana
PRUN	Partido Revolucionario de Unificación Nacional
SEP	Secretaría de Educación Pública
SNTE	Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico

Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Salvador Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón*

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Danzar para la salud

se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2015,
en los talleres de xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx S. A. de C. V.,
Calzada de Tlatilco No. 78, Col. Tlatilco, C. P. 02860, México, D. F.
La edición consta de xxxx ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

Con certeza todos identificamos al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) por su labor esencial orientada al cuidado de la salud, pero tal vez conocemos poco sobre el papel que jugó esta institución en la enseñanza, difusión y fortalecimiento de la danza en México. Este libro es portador de un trabajo de análisis acucioso y de primera mano acerca de la práctica dancística que fue promovida por el IMSS durante el periodo de 1943 a 1976.

La sede de esas prácticas fueron las Casas de la Asegurada (CA), inauguradas en 1956, que posteriormente, en 1960, cambiarían su nombre por Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar (CSS), ambos con una misión muy específica: brindar espacios a la mujer para estudiar diferentes talleres y realizar actividades deportivas y artísticas, como arte dramático, música, coros y danza.

Acontecimientos como la creación y auge del Conjunto Folklórico Mexicano (CFM), que se convirtió en uno de los mejores grupos de danza folclórica y en un ejemplo exitoso de trabajo dancístico profesional, colaborativo e interdisciplinario; o bien, la formación del Taller de Danza, que fue el antecedente del Ballet de Cámara; así como una mirada a la trayectoria del grupo de maestros de danza que colaboraron en ese proyecto con una formación sólida y una desbordante pasión por su oficio, constituyen un tributo en igual medida merecido y entrañable.

