



Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

ESCUELA NACIONAL DE DANZA
“NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO”

“REDESCUBRIENDO MI CREATIVIDAD”

INFORME DE PRÁCTICA EDUCATIVA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN EDUCACIÓN DANCÍSTICA
CON ORIENTACIÓN EN DANZA FOLCLÓRICA

PRESENTA

ALEJANDRA GARCÍA CERVANTES

ASESORA: ROCÍO DEL CARMEN RANGEL CUENCA

OCTUBRE 2014

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento: García Cervantes, Alejandra. Redescubriendo mi creatividad, ENDNGC/INBA/CONACULTA, México, D.F., 2014.

Descriptores temáticos: Licenciatura en educación dancística, creatividad en la danza folclórica, desarrollo de competencias, el pensamiento lateral, el folclor de los pueblos, actividades dancísticas creativas, actividades de expresión e interpretación.



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

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

“Redescubriendo mi creatividad”

Informe de Práctica Educativa

Para obtener el título de:

**Licenciada en educación dancística
con orientación en danza folclórica**

PRESENTA

Alejandra García Cervantes

Asesora: Rocío del Carmen Rangel Cuenca

Octubre 2014

México, D.F., a 13 de octubre 2014

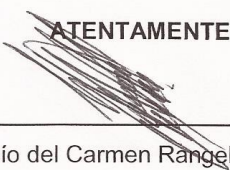
MTRO. FERNANDO ARAGÓN MONROY
DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA
NELLIE Y GLORIA CAMPOBELLO
PRESENTE

Por este medio le informo que Alejandra García Cervantes egresada de la escuela a su cargo, con orientación en Danza Folclórica concluyó su informe de práctica educativa titulado **"Redescubriendo mi creatividad"** el cual fue realizado bajo mi asesoría.

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

Sin otro particular, quedo de usted.

ATENTAMENTE



Rocío del Carmen Rangel Cuenca

c.c.p. Alejandra García Cervantes



AGRADECIMIENTOS

Gracias a todos y cada uno de los profesores que con paciencia y dedicación, pero sobre todo compromiso, ofrecieron sus enseñanzas para desarrollar durante mi preparación artística y educativa una vocación de servicio que me motiva a mejorar cada día.

Gracias a los integrantes de esta Institución, académicos o administrativos en sus distintas funciones se han preocupado por inculcar en el alumno la responsabilidad para trabajar con profesionalismo sobre las necesidades artísticas y educativas que hay que cubrir en la sociedad.

Gracias a mi asesora, profesora Rocío del Carmen Rangel Cuenca por su paciencia y dirección en la elaboración de este trabajo ya que aunque me faltaban ciertas herramientas para elaborar un trabajo de investigación de este tipo, no se rindió y me impulso a terminarlo.

Gracias a todos y cada uno de mis familiares y amigos que me acompañaron en el curso de mi carrera, me apoyaron tanto en mis logros como en mis derrotas, y han sido fieles creyentes del poder que tiene el arte dancístico para transformar la vida de cualquier individuo que esté dispuesto a acercarse a ella.

Y sobre todo, gracias a una de las personas que más ha creído en mí, que supo incluso antes que yo, que la danza y la docencia eran mi destino y ahora son mi vida, que nunca dejó de apoyarme, que además de darme la vida me brindó la oportunidad de dedicarme a lo que más me apasiona y me ofrece muchos momentos de felicidad. GRACIAS MAMÁ, la vida no me alcanzará para devolverte todo lo que has hecho por mí, TE AMO.



ÍNDICE

	Página
Introducción	1
Capítulo I. La Danza, su función artística y educativa	4
1.1. La Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello	32
1.1.1. La Licenciatura en Educación Dancística	34
1.1.2. El programa de Espacios de Danza y Práctica Educativa	36
1.1.3. El grupo de Adultos B en los EDPE	39
1.2. La creatividad como herramienta para la expresión e interpretación dancística.	46
1.2.1. Ejes temáticos para desarrollar la creatividad en la danza folclórica.	47
1.2.1.1. Desarrollo de competencias	47
1.2.1.2. El pensamiento lateral	51
1.2.1.3. El folclor de los pueblos	52
Capítulo II. El taller de danza folclórica “Redescubriendo mi creatividad”	54
2.1. Planeación del programa	54
2.2. Ejecución y evaluación de las actividades dancísticas creativas	62
2.2.1. Bloque I: Creación de objetos artísticos	64
2.2.2. Bloque II: Creación de movimientos	83
2.2.3. Bloque III: Actividades de expresión e interpretación para la función de evaluación.	97
Conclusiones	107
Referencias	113
Anexos	



INTRODUCCIÓN

La Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC), perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), tiene como visión:

Ser una opción real que cubra las necesidades de la sociedad en materia artística en el país, a través de una educación dancística de calidad, que permita una formación técnica y pedagógica sólida, además de responder a las expectativas sociales, artísticas y educativas inherentes al momento actual (ENDNGC, 2014, Página web).

Al ser la misión de la escuela formar docentes comprometidos, críticos y reflexivos ante la realidad actual y futura, se lleva a cabo año con año el programa llamado Espacios de Danza y Práctica Educativa (EDPE), donde los alumnos que cursan el último año tienen la oportunidad de realizar sus prácticas educativas, dichos alumnos, realizarán funciones como docentes en formación que brindarán:

Una educación de calidad que apoye al individuo de distintas poblaciones en su formación cultural, estética y artística, apoyando el fomento, la promoción y la difusión de la danza en México. El programa de EDPE toma como base los principios de inclusión, ética, calidad y responsabilidad social, participando de manera propositiva, innovadora y crítica en el entorno, desarrollando al ser humano y valorando la diversidad cultural” (ENDNGC, 2014, Página web).

Llego la hora de desarrollar mi programa de taller de danza folclórica, lo titule: “Redescubriendo mi creatividad”, planeado para cubrir las necesidades de un grupo en la adultez intermedia, con rango de edad de cincuenta a sesenta años, nombrado grupo de “Adultos B” que participa en los EDPE en la ENDNGC.

La necesidad de elaborar un taller de danza para dichos participantes llamado “Redescubriendo mi creatividad” se da a partir de la observación previa que realice meses antes de tomar el grupo. La observación consistió en recabar información acerca de las necesidades artísticas dancísticas que el grupo presentaba en ese momento; el resultado que note, cierta ansiedad al momento de la ejecución dancística, ansiedad provocada por el enfoque a la ejecución del zapateado, es decir, la mayoría de los integrantes dejaron a



un lado la expresión, la emoción en la interpretación del papel que están desarrollando dentro del salón de danza y en el escenario.

En la primera parte de este trabajo (Capítulo I), se presentan como temas: la danza, su función artística y educativa, integrando definiciones de danza como arte colectivo y su función para distintos investigadores, así como la descripción de los elementos que componen la danza para ser considerada una práctica artística y educativa desde su enseñanza hasta su difusión; también se pueden apreciar los momentos históricos involucrados en la academización de la danza folclórica y el estilo *tradicionalista* retomado por las escuelas profesionales. Un segundo tema se avoca a la explicación del surgimiento y trayectoria de la ENDNGC, el establecimiento de la Licenciatura en educación dancística y el programa de EDPE, llegando a la profundización del tema sobre las características físicas, cognitivas y socio afectivas de la etapa conocida como adultez intermedia.

Al concluir el capítulo uno se habla sobre las investigaciones en las que se basa la planeación, ejecución y evaluación del programa de taller de danza “Redescubriendo mi creatividad”, la creatividad como herramienta para la expresión e interpretación dancística, el desarrollo de competencias para favorecer el proceso creativo, la utilización del método del pensamiento lateral para desarrollar la creatividad y el estudio del folclor de los pueblos.

La segunda parte del trabajo (Capítulo II), habla de la planeación del programa de taller, los principales elementos que lo conformaron: el propósito general, ejes temáticos, la descripción de los tiempos y propósitos particulares de cada uno de los tres bloques, el enlistado de los contenidos generales y específicos de cada bloque, así como las actividades dancísticas creativas a trabajar y el tipo de evaluación que se realizó en ellas. Como segundo tema, la ejecución y evaluación de las actividades dancísticas creativas, para introducir lo trabajado en cada bloque, se describe como se utilizaron las etapas del proceso creativo: preparación, incubación, iluminación y verificación en los distintos momentos de la clase, fuesen teóricos o prácticos, y en qué etapa del proceso creativo se inserto la utilización del pensamiento lateral para la solución de las actividades dancísticas creativas. Enseguida se describe de manera concreta la ejecución y resultados de las



tareas en torno al desarrollo y aplicación de la creatividad para la expresión e interpretación dancística en el Bloque I y II, en el Bloque III se describe el desenvolvimiento creativo y expresivo que lograron los participantes para la función de evaluación del taller.

Por último, las conclusiones, una descripción de los resultados obtenidos en la aplicación de las investigaciones con relación a la creatividad en la ejecución, expresión e interpretación de la danza folclórica, durante el desarrollo de distintas clases y en el escenario. Se analizó la manera en la que los participantes aprendieron hacer relaciones o contraposiciones de la información que dominan: la danza, con temas que indirecta o directamente tenían que ver con lo que ellos están bailando.



CAPÍTULO I

La danza, su función artística y educativa

La danza es apreciada desde distintos campos del conocimiento o, también, por su funcionalidad, la que puede ser: artística, de entretenimiento, terapéutica o educativa. Para Herminia García Ruso, (1997, pág.15) en su libro “La danza en la escuela”, menciona que *“el término de la danza se establece desde distintos campos: antropológico, psicológico, pedagógico, sociológico, artístico y musical”*.

Antes de comenzar a definir la danza es sus aspectos más profundos me es preciso generalizar en cuanto a ella, para los fines de esta investigación necesito integrarla a un término que la haga participar en la función artística y educativa, dicho término lo menciona Alberto Dallal (2001), y se refiere al de la cultura del cuerpo, a través de cómo ejercemos esta cultura corporal es como encontramos respuestas para conocernos mejor como seres humanos, individuos de una sociedad y como personas únicas con gustos e inclinaciones, o metas y pasiones que nos inspiran y nos complementan en la vida, también se menciona que: *“Las prácticas de la danza, como un prolongación de ejercicios rituales, pueden convertirse en vínculos súper estructurales que tienen que ver con los principios religiosos, las ideas en cuanto a la mortalidad, los conceptos en torno a la sexualidad, la diversión, la fortaleza física, etcétera.”*(pág.60).

Practicar danza como fomento a la cultura del cuerpo: reafirma la identidad dentro de un grupo social, mejora la capacidad de comunicación en el intercambio de creencias, ideales o necesidades motrices, cognitivas y afectivas.

La finalidad artística de la danza, le brinda al adulto la oportunidad de acercarse de una manera más consciente y profunda a su estructura corporal, la autoimagen y auto concepto físico, cognitivo y emocional, podrá reestructurarse a partir de la conexión de sus movimientos con su cuerpo, el impulso mental y emocional de estos, ofreciéndole un desarrollo integral. Por ello constantemente utilizaremos este concepto cuando expliquemos la existencia de la danza dentro de contextos de producción artística y de estilos de aprendizaje dancístico.



Para esta investigación abordaremos definiciones de danza con especialistas en las ramas antropológica, sociológica, pedagógica y artística, a saber:

“El arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnado de significados el acto o acción que los movimientos “desatan”. (Dallal. A, 2007, pág.20). Con lo anterior, el autor se refiere a la danza como un arte y, como tal, se encuentra íntimamente relacionada con la forma de comunicación de los seres humanos a través de las distintas etapas históricas de la humanidad, por ello, los movimientos dentro de la actividad dancística siempre tendrán un código diferente pues estarán ligados al significado y significantes que se les atribuye en la obra y a la funcionalidad que la sociedad de cada tiempo le brinda a la danza de acuerdo a su cultura.

La palabra significado que aparece en esta definición se profundizará más adelante para determinar el papel que juega en el hecho dancístico, mientras tanto, la seguiremos utilizando para explicar que los movimientos dentro de la danza no debieran existir por sí solos, siempre van a estar rodeados por un entorno general que les brinde dicho significado y los movimientos específicos tendrán los significantes.

Para Marley Ponte (en Acuña Delgado, 1998: pág.16) *“la danza es la intencionalidad operante surgida de la corporeidad y portadora de la cultura”*. Esta breve definición logra enfrentarnos a una reflexión donde se entiende que la danza es una forma más de comunicación para una sociedad que posee una cultura, solo que está se da de manera corporal, por supuesto, su importancia radica y se eleva en que la existencia de manifestaciones dancísticas ya sean autóctonas, académicas o populares dentro de dicha cultura le brinda la oportunidad de seguir existiendo y ofreciendo una identidad a la comunidad que la practica o la observa como espectadora, convirtiéndose en una actividad educativa, y sobre todo, en un medio de interacción visual, motora y auditiva que da a dicha comunidad la oportunidad de desarrollar y ampliar sus niveles de percepción, sensibilidad y apreciación en el arte de la expresión dancística.

Para Ángel Acuña (1998) *“La manifestación motriz que supone la danza constituye un vehículo esencial de comunicación y de transmisión/adquisición cultural, tanto para los*



integrantes del propio grupo social—en culturación- como entre grupos distintos—difusión-.” (1998, pág.17). Esta definición también nos remite a la comunicación como punto de origen de la danza, y en sus distintas etapas en las que se aprecia, es decir, primero, la necesidad del cuerpo mismo de comunicarse con sus movimientos, pero esta forma individual para tratar de comunicarse obviamente no puede quedar sola pues exige alguien que este escuchando, o en este caso, observando lo que este cuerpo intenta decir y como lo expresa, una vez integrado, cualquiera de los dos, ejecutante o espectador, necesita hacerlo trascender, y esto se da a través de la enseñanza y la investigación de cómo estos movimientos pueden lograr ser distintos y ejemplares de los cotidianos, y de cómo pueden derribar las barreras de la superficialidad en la medida en la que se insertan significantes a dichos movimientos. Esto es a lo que el autor llama “danza como vehículo para la comunicación, transmisión y adquisición de la cultura” (pág.17).

Carlos Pérez Soto (2008) *“Cuerpos humanos en movimiento, que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos, eso es la danza.”*, (2008, pág.23). Definiendo la danza de acuerdo a su enfoque sociológico, habla de la interacción que ejercen las personas para crear danza, a partir del juego y la imaginación, desde la naturaleza del ser humano para inventar otras dimensiones o lugares, otras formas de vida supremas o inferiores, otros cuerpos o especies animales en sí mismos o cuerpos imaginarios como amigos cercanos, en fin, reinventar realidades alrededor de nosotros, pero todo a partir del movimiento y sin necesidad de manifestarse oralmente, el cuerpo en plena libertad de desenvolverse motrizmente con otros cuerpos.

Quise tomar como referencia a los anteriores autores ya que la definición y relación que brindan a la danza con su campo del conocimiento, y en el que coinciden dentro de las Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, proponen que el hecho dancístico apreciado desde el punto de vista antropológico, sociológico y artístico recaen en los mismos principios, los que se refieren a la expresión motora colectiva y significativa, para un fin específico, comunicar, donde se involucren diversos individuos que compartan una misma cultura, espacio y tiempo, para crear nuevas posibilidades de interacción con sus movimientos. Por esta funcionalidad unificadora de grupos sociales que presentan los anteriores autores en sus definiciones, es como la relaciono con la función educativa, desde la que aprecian y utilizan los investigadores que a continuación hablarán de ella.



Herminia García Ruso (1997) *“La danza es una actividad humana; universal, porque se extiende a lo largo de toda la Historia, a través de todo el planeta, se contempla en ambos sexos, y se extiende a lo largo de todas las edades; motora, porque utiliza al cuerpo humano a través de técnicas corporales específicas para expresar ideas, emociones y sentimientos.”*, (1997, pág.16).

Siguiendo a la autora, la danza tiene una finalidad formativa en la expresión de todo lo que las personas de acuerdo a su edad o tiempo histórico necesitan o quieren comunicar. Se puede aprender un correcto acondicionamiento físico para el cuerpo, códigos corporales inmersos en distintas técnicas dancísticas, la diversidad dancística de grupos sociales que conforman el país en el que se vive, y la expresividad corporal a través de las emociones.

Para Rudolph Laban (1989) *“La mente dirige el movimiento sobre las actividades mentales.”*, (1989, pág.34). La enseñanza de la danza es un apoyo al aprendizaje armonioso en otras áreas del conocimiento, gracias a la ejercitación de las capacidades psicomotrices del ser humano, la percepción visual, motriz y auditiva, el esquema corporal, lateralidad, disociación, o uso del espacio, se mejora el lenguaje y expresión corporal libre, desarrollando la sensibilidad, imaginación y creatividad en los movimientos que forman con su cuerpo.

Lo anterior logra agilizar la mente en aspectos de velocidad de reacción, memoria y solución de problemas en cuanto a la coordinación y sincronización con la música y uso del espacio en la danza, también se ven reflejados en el aspecto intelectual, la habilidad de investigación, análisis, síntesis, clasificación y reflexión para el campo de las ciencias.

En la enseñanza no formal de la danza se pretende que el aprendizaje de la técnica y expresión corporal obtenida sea observable, los participantes deben trabajar de manera lúdica y creativa, favoreciendo la sociabilidad entre compañeros que se adaptan a los cambios físicos y a las actividades en equipo que buscan la solución de problemas artísticos y de investigación.



Otra forma de ver la danza educativa y su diferencia con las demás funciones está en entender que la manera en que se aprende sufre cambios importantes y marca pautas de acción específicas que influyen en el éxito de su enseñanza-aprendizaje por parte del maestro y alumno (participante), dichos términos son la primera diferencia que se apunta a la función educativa de la danza, (enseñanza no formal en este caso), se agregan estos dos personajes como principales en torno a la danza.

Alicia Ofelia Pineda Mora (2008) nos dice que los espacios donde se enseña algún tipo de técnica dancística propician la generación de *situaciones didácticas* que favorecen su aprendizaje, ya que el maestro se enfrenta continuamente a dar solución a las distintas formas en que los participantes perciben y asimilan los códigos corporales, debe elaborar estrategias que le permitan a dicho participante interiorizar el movimiento de una forma más armoniosa, amena y relacionada a su entorno, sobre todo si se trata de niños. Una clase de danza satisfactoria ofrece este tipo de experiencias de enseñanza-aprendizaje para todos los involucrados.

Siguiendo a la autora, menciona que la clase de danza se diferencia de otras, el instrumento primordial con el que se trabaja es el cuerpo, por lo tanto, se deben diseñar cierto número de reglas que organicen y disciplinen el trabajo dentro del salón, en cuestión del uso del espacio, de repartición del tiempo, de la repartición de funciones en los participantes, y sobre todo, para la ejecución y práctica de la técnica, asumiendo esfuerzo, dedicación y responsabilidad para sí mismo y para los compañeros.

Otra actividad que es muy importante a reglamentar, debe ser la programación de las actividades junto con el reporte de los avances obtenidos en determinado tiempo, esto último, a modo de evaluación sistemática que ofrezca al maestro conocer y cumplir los retos que presentan los participantes en cada etapa.

Esta forma de trabajo brinda soporte, estabilidad, y continuidad a la clase de danza, permitiendo que el aprendiz vaya escalando niveles técnicos con su práctica dancística, asegurando su permanencia en una actividad que lo aleje de estados y conductas nocivas para su salud. Esta forma sistematizada de programar y evaluar las actividades para la clase de danza deriva de su academización, de la cual hablaremos con mayor



profundidad en las siguientes páginas, pero, cabe mencionar en este momento, que esta forma de enseñar danza, favorece "*a todos los tipos, niveles, modalidades y propósitos de formación dancística*", (Pineda, A., 2008, pág.65), y facilita su apertura a distintos grupos que integran la población, unificándolos por su edad, nivel económico, social, cultural o contexto geográfico al que pertenecen.

César Coll, citado en el libro de Alicia Pineda (2008), dice que al integrarse la enseñanza de la danza a un proceso educativo y sistematizado, esta debe favorecer a la interacción de tres elementos: la danza, el maestro y el alumno (participante), por parte del participante, que es parte de la base triangular de esta interacción se espera encontrar "una cierta disposición para aprender en un particular estilo de aprendizaje" (Pineda, A., 2008, pág.67), muy a pesar de su corporalidad y la conciencia que tenga de su cuerpo, de la percepción que posee de la danza, y de los ideales de la clase, de su personalidad y de su modo de vida. Del maestro, otra esquina de la base triangular, se espera la disposición a enseñar y la elección responsable de las maneras en que quiere llevar a cabo la enseñanza, muy a pesar de su historia de vida, su formación académica, su trayectoria dancística, su situación laboral, de los apoyos y recursos que tenga para hacerlo.

Por último, la danza, esquina superior del triángulo, que brinda una oportunidad de unir a los grupos, de aumentar los valores estéticos, de apreciar sus formas de producción y transmisión, y sobre todo, ofrece el aprendizaje de los códigos o técnicas preferidas y más cercanas al estilo natural que cada individuo posee, que garantiza la evolución de su nivel dancístico y expresivo.

Exponer las distintas propuestas que la danza en la función educativa tiene para ofrecer a sus participantes en la educación no formal, me sirve en esta investigación para sustentar la realización de un taller de danza para adultos, donde se aplicó la programación y evaluación de actividades y desempeño de los involucrados, obteniendo resultados cualitativos.

Ya que una de las definiciones primordiales del taller de danza descrito en el capítulo II es respecto al desarrollo de la creatividad para la danza folclórica, es necesario hablar primeramente del concepto general de danza creativa, su definición, sus propósitos y funciones.



Mac Donald (citado en Torrents, C. y Castañer, M. 2009, pág.112), define a la danza creativa como “*una actividad corporal que pretende expresar pensamientos, involucrando a los participantes física, emocional e intelectualmente*”. El término de danza creativa surge simultáneamente y en amplia relación con la danza moderna en el siglo XX, a partir de sucesos negativos políticos y sociales en el mundo es como en el campo artístico de la danza se genera la necesidad de encontrar una nueva forma de expresarse dancísticamente que se contrapusiera con la técnica clásica que por años se había ejecutado, manteniendo una rigidez y clausura de expresión libre por sus movimientos tan lineales y planos.

La danza moderna fue una protesta de liberación del cuerpo, donde se tenía derecho a expresar no solo las emociones o situaciones positivas, sino también las negativas, era la oportunidad de desahogar lo que el cuerpo en verdad quería decir, la danza moderna no tenía una técnica definida para ser trabajada y ejecutada arduamente, “la respuesta (para crear los movimientos significativos) era sumergirse en la profundidad de la conflictiva humana”, donde los mensajes solían ser muy abstractos pero provocaban una experiencia estética que lograba impactar y conmover al espectador.

El proceso de aprendizaje o entrenamiento que se debía seguir para lograr que la interpretación dancística fuera intensa y llena de dramatismo fue establecer ciertos códigos de movimiento, con la experimentación de calidades que mostrara la diferencia en cada obra, pero sobre todo, fue el surgimiento de la *expresión corporal* y la *improvisación* como métodos sistemáticos que apoyarían a la sensibilización del cuerpo en un inicio, para lograr, al final, el dominio de la capacidad perceptiva, comunicativa, imaginativa y expresiva del bailarín; por consecuencia, la capacidad creativa estaría latente para resolver cualquier problema dancístico e interpretativo.

Patricia Stokoe es una de las propulsoras de la práctica de la expresión corporal como danza, como ya se había mencionado, a través del establecimiento de una metodología para el reconocimiento del cuerpo y la búsqueda de la expresión libre, se inserta perfectamente a los propósitos que la danza moderna y creativa proponen. Stokoe (1990), es justamente la que brinda cinco etapas que debe trabajar el bailarín o participante para llegar a la plenitud de su expresión, y son: 1.La sensibilización, 2.La comunicación, 3. La imaginación, 4. La expresión, 5.El uso de estímulos sonoros. Trabajar las cinco etapas



antes mencionados por separado, con el uso de objetos y música que propicien el desenvolvimiento corporal, es como se garantiza el éxito de la expresión creativa de la danza.

Lobo y Winsler (citado en Torrents, C. y Marta Catañer, 2009, pág.112) dicen, *“Tanto en la expresión corporal como en la danza creativa, se busca la espontaneidad, la originalidad y la individualidad mediante el movimiento”*.

Un método más del que se habló fue el de la improvisación que la autora define como *“la capacidad personal de elaborar combinaciones originales y novedosas de la imaginación, y la creatividad de las propias ideas en relación con los materiales externos y con los propios movimientos y técnicas corporales”* (Catañer, M. 2009, pág.112). La improvisación es una herramienta con la que se puede enfocar al participante, bailarín o coreógrafo a conseguir el movimiento que inspire y revolucione la composición coreográfica, es un medio por el cual se resuelven problemas expresivos y creativos pues se presiona al cuerpo para actuar bajo presión y bajo los estímulos adecuados el resultado suele ser satisfactorio, pues agrega a la ejecución la belleza y cualidad estética imprevista.

Guilford (citado en Torrents, C. y Marta Catañer, 2009, pág.112), dice que *“las premisas de fluidez, flexibilidad y originalidad referidos a la generación de respuestas motrices numerosas, variadas y singulares se deben contemplar para el desarrollo de la creatividad en la expresión corporal y la danza”*.

La utilización de cualidades creativas para la innovación de la danza también son aplicables en el desarrollo de la creatividad por medio de la danza folclórica, pues aunque la danza folclórica si maneja una técnica definida y bien establecida para su expresión, siempre debemos tener en cuenta que la sensibilización del cuerpo y la búsqueda de formas creativas de expresarse libremente serán bien recibidas en cualquier género dancístico, cuidando siempre no transgredir su naturaleza, o bien, hacerlo de formas congruentes y bien fundamentadas, favoreciendo su evolución artística y manteniéndolo vigente en el aprecio y gusto del participante y espectador.

A continuación indagaremos en el conocimiento de los elementos con los que la danza debe ser ejecutada, expresada, observada y escenificada de la manera más significativa y



artística posible. Los elementos se describen de manera breve por su autor, y se refuerzan con la investigación de autores especializados. Para Dallal (2007), la danza consta de ocho elementos importantes, que son:

1. El cuerpo humano
2. El espacio
3. El movimiento
4. El impulso del movimiento (sentido, significación)
5. El tiempo (ritmo)
6. La relación luz-oscuridad
7. La forma o apariencia
8. El espectador-participante

1.- El cuerpo humano: El cuerpo es el primer elemento, aún con ausencia de algún miembro o con ciertas limitaciones neuromotoras, sin este, el ser humano no podría generar movimientos, es el elemento básico y primordial para hacer danza, el cuerpo ya con sus cualidades específicas permite realizar todo tipo de acciones, unas más naturales que otras, sin embargo, para realizar las complicadas, el cuerpo es capaz de transformar y engrandecer sus capacidades físicas, y con ello, adaptarse a esas nuevas formas de conservar las habilidades motrices alcanzadas.

Por otra parte, el cuerpo humano también es alma, espíritu, razón, consciencia, intelecto, imaginación, sensibilidad, percepción, fuente de comunicación y expresión; es decir, el cuerpo humano explora todas las formas posibles de ser y existir para poder trascender, esto lo puede lograr a través de la socialización.

Por naturaleza la existencia genuina del hombre es cuando puede compartir todo su proceso de vida con alguien, por ello, esta forma de expresión artística, “*se produce en términos de acción comunitaria y cultural.*” (Dallal, A., 2007, pág.22), y en este proceso de vida se deben ver reflejadas las formas de expresión sublime, como la danza, a las que el hombre da origen para garantizar un “*desarrollo corporal y espiritual idóneo*” (Dallal, A., 2007, pág.22), y justamente son estos estados idóneos los que convierten a la danza en una obra de arte.



El papel que juega el cuerpo para lograr aprender el arte de la expresión por medio de movimientos, es la evolución de la sinestesia para el manejo de emociones, ideas, pensamientos, símbolos o significado, y no solo los movimientos impulsados por ritmos o melodías, la danza puede existir aún sin la música.

Para Lucina Jiménez (2002), el cuerpo se va componiendo de una memoria emocional, desde que es niño estructura su cuerpo de acuerdo al contacto que tiene con las personas que le rodean, el poco o mucho contacto corporal con afecto que va obteniendo a lo largo de su crecimiento define su apertura en las relaciones sociales durante el aprendizaje y utilización de nuevos códigos corporales que se encuentren dentro de disciplinas del movimiento deportivo o artístico, dice que el adulto que ha vivido durante toda su vida en un rezago de contacto corporal y ha bloqueado ciertas partes del cuerpo en su movimiento y su autoimagen podrá recuperar gradualmente su movilidad, sensibilidad y auto percepción hacia esta parte, por medio de la integración con grupos o personas que le brinden calidez afectiva y confianza para desinhibirse en los planos emocionales y por lo tanto en los planos corporales, motrices y expresivos.

Lo anterior es interesante para el desarrollo de talleres donde se practique la enseñanza de la danza para adultos de cualquier edad que presenten marginación en cuanto a la cultura corporal, donde se les brinde un espacio para reconstruir su autoimagen por medio del reconocimiento de su esquema corporal y su capacidad motriz, que llega a guardar huellas o marcas emocionales y se resguardan bajo el aspecto físico.

Desde perspectivas más artísticas es necesario mencionar que el cuerpo es instrumento para muchas otras expresiones del arte, *“todo artista pone en juego el cuerpo como totalidad en su proceso de creación”*. (Jiménez, L., 2002, pág.30).

Por ejemplo, las artes plásticas, utilizan como base la corporeidad ya que a través de las imágenes visuales el artista puede trabajar su sensibilidad, percepción, reflexión y creación. Esto es un punto importante para los temas que se presentarán en el capítulo II, ya que en la primera parte del programa “Redescubriendo mi creatividad” se trabajo con las artes plásticas en la elaboración de objetos que fueron creados a partir de la sensibilización y percepción corporal, y de la reflexión sobre los aspectos sociales que encerraba la creación de estos objetos.



“En nuestros días el cuerpo es interrogante que plantea varias dimensiones: presencia, representación, identidad, subjetividad” (Jiménez, L., 2002, pág.31). Para la danza como arte son precisamente estas dimensiones las que la hacen trascendental en su creación y enseñanza, la presencia del cuerpo es la que le da origen, la representación del cuerpo le brinda los distintos lenguajes y simbologías, la identidad del cuerpo la hace pertenecer a un espacio específico y la subjetividad del cuerpo le permite ser expresada y apreciada desde diferentes tipos posturas y opiniones.

Se debe concluir que la exploración del cuerpo en sus alcances de movimiento debe darse en un cuerpo sin colonización, es decir, un cuerpo que no esté atado a paradigmas, prejuicios o tradiciones radicales que le quiten la oportunidad de descubrir sus capacidades expresivas naturales, así se desarrollará un lenguaje corporal amplio y con ello la creatividad para comunicarse de acuerdo a las necesidades del momento.

2.- El espacio: Es el objeto o el lugar específico donde la danza se hace notar y toma el poder, en primer lugar, el cuerpo al moverse de manera extra cotidiana necesita abarcar ciertos niveles, grados, perímetros, áreas y volúmenes con su cuerpo y su coreografía, con su cuerpo, tendría que ocupar un área personal y parcial en los niveles y grados, con sus desplazamientos coreográficos, tendría que ocupar un área general o total, a partir de la formación de perímetros y volúmenes, la danza debe desplazarse de un lado a otro como si fuese una masa que hace al *“espacio espeso”* (Dallal, A., 2007, pág.28), dando forma, textura, peso, longitud a todas las áreas en las que se mueve el cuerpo solo o en grupo, estos estados del cuerpo en desplazamiento y su imagen y movimiento dentro de la coreografía son lo que le sugieren a la danza su tridimensionalidad.

Suele verse también el espacio escénico donde se presenta el hecho dancístico, *“foros cerrados y abiertos, parques, calles, tablados, y salones de clase”* (Dallal, A., 2007, pág.29), como lugares que se ven modificados en sus dimensiones tridimensionales por el cuerpo y su coreografía, y para mí, son apreciados por el público como lugares donde sucede lo grandioso y lo inigualable que convierte al lugar de presentación en un objetivo a alcanzar y comprender de cualquier modo, como ejecutante o como espectador.



El espacio también sugiere una tercera utilidad, como el lugar donde se lleva a cabo el aprendizaje de la danza, los *"centros de baile, ya sean salones, instalaciones cerradas y cubiertas, o espacios al aire libre"*. (Dallal, A., 2001, pág.60)

El espacio también cubre las necesidades de unir a los distintos grupos sociales que al convivir en una misma actividad *"captan y sienten y sopesan la situación de los demás miembros de su grupo social. Comparten actitudes, muestran talentos adquiridos. Plantean la evolución de sus personalidades individuales. Deciden que hacer en grupo."*(Dallal, A., 2001, pág.60)

Lo que se ha mencionado en cuestión de los tres distintos significantes del espacio para la danza es de suma importancia para esta investigación, sobre todo porque lo que se practicó en este taller es la enseñanza de la danza académica para adultos, que integró el uso del espacio personal y general con el cuerpo y la elaboración de desplazamientos coreográficos, se presentó en un espacio escénico profesional como lo es un teatro, y por último, se utilizó un espacio como salón de clases que cohesiona la participación y gusto por el aprendizaje de la técnica de la danza folclórica para un grupo social específico, los adultos en edad intermedia.

3.- El movimiento: *"El movimiento surge a partir de la inmovilidad"* (Dallal, A., 2007, pág.30), desde las teorías científicas del origen de la vida y del universo, el movimiento es generado y determinado en su duración a partir de la energía, es el que ha provocado que las partículas más diminutas den origen a algo. En el caso del cuerpo humano, son las células con las que por medio de la energía se comienza a generar movimiento para dar origen a algo, que sumado a procesos y sistemas nerviosos, óseos, musculares y cognitivos más complejos, provocan el movimiento de cierta parte del cuerpo, cumpliendo una cualidad como ser vivo.

El movimiento aplicado al arte de la danza tiene dos vertientes, uno que se refiere a los "códigos", es decir, las distintas formas o estilos en que los ejecutantes de alguna danza se pueden mover, y que a su vez, da paso a la estructuración de la técnica. El segundo, se refiere a los movimientos con los que se puede utilizar el espacio total, con los que se forman figuras y se cuenta una historia, las formas de desplazarse ocupando el espacio que debe mantener comunicación con el público.



Para profundizar en el primer modo de movimiento para la danza, es decir la técnica, señalaremos algunas definiciones que la investigadora Margarita Tortajada Quiroz (2001) ha mencionado en cuanto a las Técnicas corporales.

Eugenio Barba (citado en Tortajada, M., 2001) habla sobre “*las técnicas corporales cotidianas y extra cotidianas*” (pág.35), de las cotidianas dice que son los movimientos que utilizan para y durante la vida, determinados por la cultura, la condición social y el oficio a que se dedica, de las extra cotidianas se dice que solo se utilizan para la representación, que para mí, se dirigen a una cultura del cuerpo, ya sea deportiva, o artística.

Las técnicas extra cotidianas necesitan un acondicionamiento físico específico, éstas, se hacen cargo de entrenar o preparar el cuerpo, además requieren de la obtención de energía necesaria para su derroche máximo en el momento de la acción, se visualiza como dificultosa por la amplitud y magnificación que logran alcanzar los movimientos propios de cada segmento corporal, por ello al mismo tiempo que estas técnicas se apoyan en las cotidianas haciendo consciente el uso del equilibrio, apoyos, cambios de peso, sucesión o contraposición, etc., también están totalmente contrapuestas en cuestiones de fuerza, resistencia, velocidad, lateralidad, percepción, etc., ya que es justamente por la obtención de estas cualidades físicas por las que se logra una congruencia en la utilización del tiempo, energía y espacio para la danza.

La técnica corporal en la danza se adquiere a partir de la formación de hábitos disciplinarios para el cuerpo, clase con clase se repite una rigurosa rutina de ejercicios que dejan al participante hacerse de experiencia para aprender a moldear su cuerpo, corrigiendo los aspectos motrices que ya identifica como incorrectos y mejorando la amplitud de los que ya ejecuta correctamente.

A partir del aprendizaje de la técnica, el cuerpo sufre una segunda colonización, los códigos corporales cambian considerablemente en comparación a los movimientos cotidianos que se aprendieron desde niños, se obtiene un nuevo tipo de lenguaje corporal en la cotidianidad que logra distinguir de los demás a quién practica dicha técnica, y en el momento de la representación, la técnica se presenta totalmente mecanizada dando



oportunidad a la expresión y proyección fluida de emociones o estados de ánimo de acuerdo a la obra.

Otra palabra clave que menciona la autora es la disciplina, utilizada para fines principalmente escénicos dentro de la danza, entendiendo que la danza escénica es un producto que debe cumplir con estándares estéticos y artísticos altamente profesionales, la disciplina se define como la herramienta que da “productividad y eficiencia” a la escenificación de técnicas espectaculares que colocan a la danza como expresiones que suelen ser ajenas a la realidad.

La enseñanza de las técnicas extra cotidianas, con hábitos y disciplinas corporales bien establecidas y trabajadas para el logro de habilidades motrices y expresivas de alto rendimiento artístico, participan en la danza académica, que incluye procedimientos didácticos para el mejor aprendizaje de los ejecutantes, conlleva al registro cotidiano de las habilidades adquiridas, analiza y reflexiona resultados, buscando mejorar las formas en que se enseña una técnica una vez identificado el estilo de aprendizaje que poseen los alumnos.

“La exhibición de toda técnica se oculta tras la tarea escénica que le da estructura y humanidad a ese tejido” (Cardona, P., 2001, pág.41). La interpretación que doy a esta frase, es que a pesar de lo importante que es la adquisición de una técnica corporal, una vez que se ha modificado la estructura física y motriz quedará en segundo término, para dar paso a lo que el ejecutante debe de expresar o interpretar por medio de ella, agregando a sus movimientos organizados la emotividad que le dará vida y proyección en el escenario.

Cardona (2002), concluye que la preparación de un bailarín contendrá las herramientas esenciales para sobrevivir en un escenario, traduciendo *“los comportamientos extra cotidianos en términos de uso común: técnica, cambios de dinámica, ritmo, economía de lenguaje, manejo de elementos sorpresa, tensión, contraste, suspensión o equilibrio precario, presencia, estructura”* (pág.46).

Una de las reflexiones importantes que la autora hace en cuanto al manejo de una técnica es, que cuando un ejecutante bailarín es capaz de dominar en todos los espacios



escénicos los principios estratégicos de la técnica, al igual que un animal cuando sabe con exactitud que hacer al estar en situación de riesgo y ser atacado o estar a punto de atacar, adquiere una ventaja enorme de poder solucionar cualquier problema escénico que se le presente, en comparación con los principiantes en el aprendizaje de la danza; es decir, le permite improvisar de forma amplia en el diseño, inicio, desarrollo y final creativo e innovador para la ejecución y expresión de una pieza dancística, esta capacidad de improvisación le da oportunidad al intérprete bailarín de escalar un nivel todavía más alto en esta expresión artística, pues además de dominar su cuerpo, domina su espacio, su público, y el significado que busca la escenificación de dicha pieza dancística, sin necesidad de tener un coreógrafo para su dirección.

4.- El impulso del movimiento: Cada movimiento elaborado dentro de una secuencia, un desplazamiento, y en las figuras coreográficas, deberá contener lo que Dallal (2007) llama significado, es decir, aún utilizando una técnica establecida en la creación coreográfica se deberá aumentar a cada paso o movimiento una calidad diferente como símbolo representativo de lo que en esa obra se quiere decir, estas calidades se refieren al flujo – ligado o cortado-, a la energía –fuerte o suave-, tiempo –rápido o lento-, y ritmo –distintos compases-, o incluso expresiones faciales o sonoras producidas por la voz u otra parte del cuerpo. Cada movimiento se distinguirá por una de estas cualidades para contar una pequeña parte de la idea, situación, tema o historia a representar.

Tortajada (2001), menciona que la danza es “*simbolización de lo real: es cuerpo y es imagen*” (pág.37), es decir, en la concentración de la energía en cada gesto y en cada calidad del movimiento se definirá el mensaje o emoción que se quiere dar a entender o sentir al público, favoreciendo la fijación de imágenes que impacten y queden en su memoria, provocando reflexión profunda sobre el tema de la obra y enfrentando a dicho público a la elaboración de juicios y críticas que se enfrenten a una realidad social.

“*La danza efectivamente genera símbolos, pero lo propio de ella es el empleo vibrante y concreto de las transfiguraciones corporales en el tiempo y en el espacio*” (Tortajada, M., 2001, pág.37), es decir, que al mismo tiempo estos símbolos o significantes de cada movimiento se entremezclan durante el hecho dancístico, no es que la historia se cuente de manera lineal y se vaya describiendo idea por idea con símbolo por símbolo, por el



contrario, todo los mensajes se dan de manera simultánea en la misma escena y de ahí que su impacto sea profundo en la percepción y sensibilidad de cada espectador,

5.- El tiempo: El tiempo está determinado por el momento en el que el cuerpo danza, es el movimiento con su calidad específica el que debe definir el tiempo que durará, una acción puede alargarse indefinidamente o es apenas perceptible por el ojo, debido a lo lento o rápido que se ejecuto, y también depende del ritmo musical que acompañe, aunque no siempre la danza debe ser acompañada con música. Cuando la música no existe como acompañante y no hay posibilidad de determinar un tiempo, el ritmo biológico del cuerpo aparece para dar el propio a los movimientos, este ritmo personal se obtiene de los latidos del corazón, que en cada individuo es diferente, en la velocidad de circulación de la sangre por todo el cuerpo, la respiración, los pasos al caminar o correr.

El ritmo personal logra dividir los movimientos en su período de tiempo, que a su vez están estrechamente relacionados con la percepción, sensibilidad e intuición de inicio, desarrollo y final de la historia que se cuenta durante la pieza dancística en cuestión.

6.- La relación luz-oscuridad: Ningún montaje coreográfico podría ser correctamente visualizado ni apreciado por un espectador si en primera instancia no hay luz que lo ilumine, aunque este juego entre luz y oscuridad no esté equilibrado y la balanza se vaya a un lado en ciertos momentos, jamás deberá ser el de la oscuridad el que predomine, solo deberá brindar ciertos ambientes y carácter a la coreografía, que los espectadores puedan ser influenciados y llevados directamente a las situaciones que se requieran, y donde este juego de luces signifique también una experiencia visual estética y artística que una a la danza con las imágenes.

Este es un elemento que influye completamente en la escenificación de la danza, tomando en cuenta que aunque esta escenificación sea en un espacio que no tenga equipo de iluminación como tal, siendo la calle, un salón de clases, un teatro al aire libre, etc., es posible jugar con la luz o las sombras que ese espacio brinda, y sobre todo utilizar los diferentes momentos del día y la noche, las distintas estaciones del año para presentar la pieza dancística que relaciona la historia con el entorno.



Lo anterior es una forma en la que la danza moderna ha influido en la escenificación, ya que no se requieren espacios cerrados ni profesionales para llevarla a cabo, al contrario, cualquier espacio es ideal mientras involucre a un espectador. (2007, pág.37)

7.- La forma o apariencia: Esta forma se refiere a la coreografía, que ya se había mencionado en otros momentos, pero ahora se especificará su función y su importancia. *“La forma constituye la apariencia total de la danza: una serie de secuencias que dejan una especie de estelas lineales en el espacio, poses o figuras sucesivas. Pero la forma, además de secuencial, puede ser parcial o momentánea.”*(Dallal, A., 2007, pág.38)

Estas poses o figuras representan de manera general el “significado” de cada movimiento, pero es la forma o apariencia la que invita al espectador a interactuar visualmente con el bailarín, o a entablar una comunicación dinámica con los mismos. Estos trazos o figuras lineales hechas por los bailarines deben ser detalladamente diseñados por los coreógrafos ya que la formación, movimiento y desplazamiento sobre estos, individualmente o por grupos, permitirá una experiencia estética y artística que también quedarán impregnados en los sentidos de los espectadores y fijándose en su memoria como representación externa del significado completo de la pieza dancística.

El lenguaje coreográfico habla, en primera instancia, a los sentidos, especialmente a la percepción visual, auditiva (la música) y táctil (cinética) del espectador. Estos estímulos se conectan con nuestras vivencias más significativas, aquellas que hemos guardado como experiencias tristes y alegres, o simplemente impactantes. A esta conexión se empalma un proceso de pensamiento estético (no analítico), basado en unidad, claridad, contraste, conflicto y coherencia. Estas cualidades, entre otras, se muestran continuamente en la naturaleza y quedan grabadas en nuestros hábitos de percepción, por lo que el espectador siente la necesidad de ponerse en armonía con ellas. (2007, pág.39)

Carlos Pérez Soto (2008), menciona desde que perspectivas se debe diseñar la coreografía que identifica a una pieza dancística; estas perspectivas apoyarán a esta investigación ya que el autor nombra al coreógrafo, al bailarín y al espectador como personajes involucrados en la creación coreográfica, y en los que también se puede dar la relación maestro-aprendiz dentro de la acción educativa, más un elemento, el espectador.



"Considerar a las obras de danza como una experiencia que debe darse, y ser considerada en tres términos: coreógrafo, intérprete y público" (Pérez, C., 2008, pág.21).

En el caso del coreógrafo, el surgimiento de las formas dancísticas se debe al surgimiento de una idea o un significado que se debe materializar en los movimientos del ejecutante, El conjunto de movimientos contendrá en cada uno, la información de este significado general, y se llamarán significantes, estas ideas deben existir primeramente en la mente del coreógrafo, después en la base que las hará tangibles, los intérpretes. El coreógrafo necesita de una idea explicita, que puede ser racional o no.

En el intérprete es donde recae la importancia de la representación o recreación, ya que al moverse en sincronía con sus colegas dentro del escenario es donde se comienzan a reflejar el significado y significantes de los movimientos, a partir del origen, desarrollo, e intercambio de las energías que cada uno de ellos posee y que deben generar y mantener en los tiempos y en el flujo de cada movimiento, por estos fenómenos es que el intérprete debe cuidar la idea que el coreógrafo plantea desde la composición coreográfica.

Pero para el autor, no hay representación dancística completa si no hay un espectador frente a ella para apreciarla, el espectador no es estático al momento de observar el hecho dancístico, ya no se trata solo de entender o descifrar los significantes de los movimientos, también forma parte activa de la experiencia del movimiento, se mueve con los bailarines en el espacio, reconstruye los movimientos de acuerdo a su percepción, siente, vibra, se sorprende, sufre una conmoción, y reclama exactamente la misma atención artística, para Pérez, el espectador también es un creador.

Entender como la cocreación de los ejes involucrados (coreógrafo, intérprete y público) en una coreografía es relevante, pues se ha observado que así ha sucedido a lo largo de la historia con las obras escénicas más majestuosas, trascendentales y exitosas. Una obra dancística no puede existir por sí misma, siempre necesitará retroalimentación de varias fuentes de conocimiento para encontrar lo innovador y la esencia de significado cultural, social y artístico para el tiempo presente y futuro en el que existirá dicha obra. El autor define el trabajo coreográfico como: *"Cuerpos humanos en movimiento, que producen juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos, eso es la danza"* (Pérez, C., 2008, pág.23).



Pérez habla de *“tres estéticas relacionadas estrechamente con los tres estilos de danza del siglo XX”* (2008, pág.29), que se distinguen entre sí por sus formas de componer coreografía, así como en sus objetivos y principios, aquí se mencionarán los tres, sin embargo, solo se profundizará y describirá en qué consiste el primero, el estilo académico ligado a la estética de lo bello, pues la historia de cómo surgió es la base para entender como en la actualidad se practica la danza académica en la diversidad de sus géneros.

- 1.- Estilo académico y la estética de lo bello
- 2.- Estilo moderno y la estética de la expresión
- 3.- Estilo vanguardista y la estética que determina histórica y socialmente lo que es el arte.

El estilo académico de la mano con una idea limitada de lo bello, se refiere a una etapa donde se exalta el trabajo artístico por medio del espectáculo, que incluso supera la acrobacia, pero esta forma de corporalidad dirigida al virtuosismo y majestuosidad de los cuerpos, las habilidades, y la producción escenográfica que los envuelve, también trabaja en sintonía con un modelo educativo digno de ser imitado, bajo este estilo la técnica se vuelve imprescindible en la depuración y limpieza de los movimientos, lo bello se dirige a la organización, alineación, finura y proporción correcta de los cuerpos, desvalorizando lo brusco, tosco, burdo y torpe que puedan ser otros.

Es a lo que se llama ballet á éntree el estilo que da origen y representación al estilo académico, los grandes maestros de la danza que surgieron en ese momento estaban a cargo de la tarea educativa y preparación técnica de los bailarines, además eran los coreógrafos, productores y empresarios que conocían a la perfección las formas dancísticas y artísticas que el público exigente quería ver en el escenario.

Siempre la preparación y ejecución escénica de estos bailarines era reconocida y apreciada por la gente de la alta sociedad por encima de otros artistas que sólo trabajaban sus actos de acuerdo a su gracia e intuición; en este estilo también se observa el gusto por la musicalidad y el divertimento que aunque volvía a recaer en la técnica también tendría que ser dramático.



8.- El espectador-participantes: En primera instancia, el ejecutante, del cual se necesita su conciencia para exponer sus movimientos y todo su cuerpo inmerso en la expresión de determinado lenguaje corporal para comenzar una comunicación con el público. En segundo lugar, el espectador, un elemento necesario para que la danza sea apreciada y valorada desde todas sus perspectivas, la presencia del espectador permite que la danza inédita perdure aunque sea en la memoria, pero en los mejores casos, que sea registrada de forma escrita, musical y video grabada; el espectador equilibrará con su memoria lo efímero de la danza, pues su momento de existir es corto y relativamente rápido, no se volverán a repetir los mismos acontecimientos que se suscitaron en un momento específico, y aunque la pieza musical se presente durante días sucesivos jamás pasará en una función lo mismo que en otra, el público percibirá distintas energías, distintos ánimos, distintos tiempos, distintos ritmos, distintas formas de respirar y en las que el ejecutante hace presencia y se proyecta ante ellos.

Además de estas ideas acerca del ejecutante y el espectador mencionaremos lo que algunos autores piensan en cuanto a su funcionalidad desde distintas perspectivas, las que están relacionadas con los términos que se utilizaron para dirigir la enseñanza de la danza en el taller para adultos del que se hablará en el capítulo II.

Cuando se habla sobre dramaturgia como “*acción estética, objetiva y subjetiva*” (Cardona, P., 2002, pág.42) es porque se necesita utilizar e integrar este término con el oficio dancístico por las dificultades de articulación significativa de los bailarines profesionales. Cardona (2002), menciona que estos se enfrascan en la ejecución técnica, exhibiendo sus habilidades motrices con pasos y desplazamientos que denotan la ardua disciplina del trabajo físico, pero, ¿cuándo logran de verdad unir la perfecta y limpia mecánica de sus movimientos a las expresiones corporales que demanda la temática de la pieza musical? A raíz de esta ausencia de significación en los movimientos, expresión o proyección de un personaje con sus rasgos y carácter específicos, es que el espectador no puede profundizar sus sentidos con la obra, lo único que mira son secuencias pasos y figuras simétricas y bien proporcionadas que enmarcan los movimientos.

Hay un momento esencial donde el bailarín que maneja a la perfección la técnica logra desconectarse de la misma, para poder ser quién realmente es arriba del escenario, esto es un proceso de la misma naturaleza que permite que todos los aprendizajes físicos,



emocionales y mentales se fusionen y externen su ser más interior, el que disfruta de la danza, que la goza y que al haber profundizado en el personaje que debe ser, se genera por si solo en el escenario el *“fenómeno de la comunicación, de la experiencia estética, de convertir lo efímero de la danza y del teatro en memoria profunda, en resonancia permanente que cambia la vida del espectador”*. (Cardona, P., 2002, pág.43)

Llegar al estado que se describió anteriormente es responsabilidad y derecho del bailarín, ya que su misión primaria es entregarse y darse a conocer completamente en el escenario, tal vez en momentos es posible que se reflejen sus verdaderas emociones, y en otros se reflejan las del personaje que se recrea, el poder mezclar la realidad con la metáfora es lo que enriquece la expresión dancística e interpretativa y lo que la hace un arte.

Hablar de estos ocho elementos de la danza da la posibilidad al lector interesado en la apreciación de este arte, de observarla desde perspectivas más profundas y analíticas, recalcando con cada elemento el gran impacto con que la danza transmite sus mensajes sociales y personales, artísticos, educativos, terapéuticos o de entretenimiento, ya sea a quién la práctica, como a quien la observa como público, la danza puede ser aprendida, estudiada y apreciada desde distintos campos del conocimiento y eso es precisamente lo que la enriquece y la hace poseer y provocar tantas situaciones positivas para el ser humano en cualquier ambiente que lo rodee.

Una vez que he generalizado lo que la danza debe contener para llamarse así, debo ahondar en un género dancístico que compone a esta investigación como una de sus prioridades. Como ya se había mencionado en anteriores páginas, hablar sobre la danza folclórica mexicana es relevante, pues como ejecutante profesional en este género dancístico con la capacidad de aplicar métodos didácticos a la enseñanza de la técnica en un taller de danza para adultos, es mi deber hablar sobre lo que la danza folclórica es en México, escribiendo un poco sobre su surgimiento y el significado que tenía para la sociedad antigua y como este se ha ido transformando hasta los tiempos modernos en los que logra introducirse en el país, como un género académico, con una técnica definida y minuciosa a enseñar, no solo a los profesionales, si no a públicos de distintas edades aficionados a este género.



Dallal (1993), nos brinda una clasificación de los géneros dancísticos de acuerdo al tiempo y lugar en el que se originan y desarrollan, al mismo tiempo nos da una idea de donde ubicar la danza folclórica mexicana de acuerdo a los motivos de su ejecución:

**Danza autóctona o nativa (surge como expresión original de pueblos y comunidades)*

**Danza popular (surge como expresión espontánea de grupos y clases sociales; puede ser rural o urbana).*

**Danza clásica (surge como género en el siglo XVI gracias a una técnica)*

**Danza moderna (surge a principios del siglo XX como una técnica)*

**Danza contemporánea (surge en los sesentas como una prolongación de la danza moderna.*

El autor nos cuenta que la danza folclórica se encuentra entre dos géneros, la autóctona, y la popular rural, la danza autóctona se inmiscuye en el quehacer folclórico ya que pertenece a un grupo específico de una comunidad rural con creencias religiosas o cosmovisión milenaria que ata fuertemente el hecho dancístico con sus celebraciones litúrgicas o paganas, donde los pasos de danza, la música, los instrumentos musicales, la indumentaria, el espacio, y demás artefactos utilizados en la escenificación tienen un significado profundo entre sí y para la vida cotidiana y sagrada de las personas que la ejecutan y la ven, esta cosmovisión milenaria es herencia de antepasados, es tradición oral, que pasa de generación en generación, para convertirse, después de años y años de repetir la tradición, en el folclor autentico de cada pueblo.

Por otro lado, es danza popular rural, porque dentro de una misma comunidad campirana existen géneros dancísticos que se ejecutan tradicionalmente para las "fiestas o convites" que hace el pueblo, ya no tienen un significado sagrado, y tal vez si, religioso, pero recae más en la convivencia social: fiestas de cumpleaños, presentaciones, primera comunión, quince años, bodas, ferias, y hasta funerales.

Se consideran mejor estos géneros como bailes tradicionales, que no llevan un atuendo específico, solo característico por el clima, cuentan con una música que gusta e identifica a la región, se llevan a cabo en un lugar y momento específico, con sus pasos, secuencias y coreografías sencillas pero bien definidas. Estos bailes populares autóctonos también son herencia del pasado, llegaron a México en épocas de la colonia



Española, los extranjeros que venían de países europeos y sudamericanos para establecerse en distintos puntos del país trajeron los bailes propios de su región para seguir la fiesta y el divertimento en lugares desconocidos, los indios y mestizos del país los aprendieron, reprodujeron, e incluso insertaron las características musicales y corporales de su región, haciendo propia la expresión dancística y los momentos en que se escenificarían, hasta hacerlos tradición y folclor, ayudando en la actualidad a que el pueblo se reconozca dentro de su comunidad, conviva y comparta una identidad.

Otra manera de hacer danza folclórica es la que se crea en la ciudad, por medio de las agrupaciones que retoman estas danzas autóctonas y populares rurales para llevarlas a escenarios con públicos específicos, sin embargo, al transportar estas expresiones a un espacio, tiempo y con personas ajenas al contexto verdadero en que surgen, se convierte en danza teatral o danza escénica, con fines artísticos o de entretenimiento, ya que no es prioridad presentar la danza autóctona y popular rural tal como se desarrolla y sucede en su lugar de origen, sino entremezclar o insertar elementos musicales, dancísticos, escenográficos, de iluminación y vestuario que ayuden a provocar una experiencia estética favorable a la percepción del público, sin importar que contenga un significado profundo o no en la temática a escenificar.

Ya que distinguí las tres formas en la que se puede hacer danza folclórica, es necesario recalcar que justamente la tercera es en la que profundizaremos, pues mi preparación en el estudio y práctica de la danza folclórica profesional con fines educativos tiene como antecedentes el origen de la profesionalización de la danza a través del establecimiento de una técnica que logro insertarse en la enseñanza académica de las primeras escuelas de danza del país.

En la definición del elemento número siete de la danza entendido como la forma o apariencia ya se había mencionado que nos referíamos a los movimientos específicos inmersos en una técnica o estilo dancístico, por lo que volveremos a retomar el concepto de estilo académico que propone Carlos Pérez (2008), donde comienzan los deseos y motivos de hacer de la danza un oficio profesional que estructura los movimientos, estandarizando los alcances del cuerpo, y creando montajes escénicos que entretuvieran y deleitaran satisfactoriamente los tiempos libres y de esparcimiento de la alta sociedad



del siglo XX. Para lograr lo anterior, los maestros de ballet se dieron cuenta que debían ligar íntimamente el arte con la pedagogía, y que cualquier resultado favorable en la escenificación del ballet dependería de la relación que dichos maestros hicieran de lo bello con lo educativo, independizándose totalmente de la ópera para alcanzar estos propósitos.

Un maestro de danza decía que para que un bailarín pudiera organizarse corporalmente de forma ideal primero debía ser deshumanizado, entrenando el cuerpo de maneras excesivas y antinaturales, obligándolo a salir de los alcances cotidianos y transformándolo en un cuerpo especial y diferente que no pudiera volver a su forma original, solo así se lograría reflejar en escenario una gracia y belleza genuina.

Los cuerpos de los bailarines eran concebidos como maquinas que manufacturan belleza, se ponían en contraposición el dominio técnico de la corporalidad y el dominio técnico de la naturaleza. El ballet trascendió en las mentes y modos de entrenamiento moderno significando una disciplina rígida pero ideal para quien la práctica, pudiendo retomar de ella la obsesión de aprisionar el cuerpo en sí mismo, aplicándola en la enseñanza profesionalizada de otros géneros dancísticos, de la enseñanza académica del ballet se retoman la idea de dominar al cuerpo y la capacidad subjetiva, que saldrá solo si el coreógrafo, la historia, trama o secuencias coreográficas lo permiten, pero generalmente no sucede así, ni durante la preparación del bailarín, ni en el salón de danza, ni en el escenario.

La academización de la danza con el ballet permite retomar sus métodos de enseñanza y entrenamiento para otras disciplinas dancísticas que requieren limpieza y precisión en la estructuración y aprendizaje de su técnica, como sucede a la danza folclórica académica, como le llamaremos a partir de este momento para sustentar su estudio y práctica en las escuelas profesionales de danza en México.

Las características más sobresalientes en la ejecución y escenificación del ballet como danza académica también son observables en los salones y presentaciones de danza de grandes compañías que realizan montajes de danza folclórica, pero estilizada, es decir, que utilizan una técnica de danza clásica como base del entrenamiento, este es un inicio de la inserción de la danza folclórica a la enseñanza academizada.



Ahora es oportuno hablar específicamente de cómo surge la necesidad de insertar la enseñanza de la danza folclórica a los espacios profesionales de danza, que en un primer momento en las escuelas mexicanas solo era el ballet el género más conocido, difundido y apreciado, sin embargo, por la época en la que se encontraban en aquel momento hacía falta voltear y mirar las situaciones, contextos, y acontecimientos que realmente representaban al país, buscando expresiones dancísticas genuinas y originarias de México.

Josefina Lavalle (2002) cuenta que los puntos que marcan el inicio de la inserción de la danza popular y autóctona rural a los grandes escenarios es la llegada de Ana Pavlova (primera bailarina), a México en 1919. Por este suceso, los encargados de la promoción y difusión cultural de esos momentos confiaban en la necesidad de crear una compañía de danza que difundiera los aspectos netamente mexicanos en sus obras, y que sin dejar a un lado los aspectos artísticos y de producción escénica y teatral se enfocara a la representación de los bailes tradicionales alegres y festivos en su contexto natural, con sus paisajes, música e indumentaria original.

Pavlova mostró su interés por aprender los bailes típicos del país, y fue así como inicio relación con los artistas que en ese momento tomaron lo más natural posible los bailes tradicionales que se hacían en provincia, las “tiples”, como les llamaban a las chicas del teatro de revista que ejecutaban, difundían y mantenían vivo el folclor dancístico y enseñaron a Pavlova los repertorios que ya manejaban en sus funciones.

Al fin entonces, se logró organizar una obra llamada “Fantasía mexicana” en la que la grande (Pavlova), sería la protagonista, interpretando mujeres indias de Xochimilco vestidas con sus características enaguas estampadas, blusas bordadas, rebozos y trenzas, que coqueteaban y jugaban con los hombres vestidos de charros. Fue en esta obra en la que Pavlova bailó el jarabe tapatío sobre puntas y lo colocó como el baile representativo de México.

Por los rezagos tan presentes y cercanos que dejó la revolución mexicana, con historias de traición y muerte, se buscaba destapar a los ojos del público lo pintoresco, colorido y alegre que eran los paisajes, lugares y festividades que existían en el país, a través de las



danzas y los bailes autóctonos y populares de la provincia llevados a escenario para dar otro significado y presentación a lo que en realidad era México en esos momentos.

Es aquí donde surge el término *costumbrista* para nombrar los bailes y danzas que tratan de representar la tradición popular provinciana de México, entendiéndose con esto, que se pretenden llevar a escenario el contexto cultural y social que rodea a estas expresiones dancísticas, las fiestas patronales, la festividad de día de muertos, navidad, carnaval, santa cruz; tratando de promocionar no solo los bailes o danzas, sino su entorno, para que el público pudiera entenderlo y apreciarlo.

Desde el sentido artístico, traer estas tradiciones y costumbres a escenario no debería quedar solo en la reproducción, se debían de valer de la transformación o inserción de detalles coloridos y vistosos, (que no necesariamente eran originales), a todos los elementos escenográficos, de iluminación y vestuario para que de verdad se impactará al público y se llevarán consigo un buen sabor de boca por la majestuosidad y virtuosismo que se proyectaba en escenario, a través de sus numerosos cuerpos de baile, grandes orquestas o grupos musicales, vestuarios brillantes, escenografía que concordaba con el paisaje natural donde se montaba el escenario, todo era una gran producción, con fin de ser un gran espectáculo que llegará a las masas de una forma más amena y divertida.

Por otra parte con la entrada de Vasconcelos para dirigir la Secretaría de Educación Pública, marcó el seguimiento de esta forma costumbrista con filosofías de educación que explicaran perfectamente los métodos a utilizar para acercar a los estudiantes de educación básica y a la población en general a la cultura y a las artes.

Una vez más encontramos dentro de esta ideología de llevar el arte y la cultura a las masas, la organización de puestas en escena en grandes explanadas de famosa concurrencia, edificios públicos que intentaban atraer a la gente con repertorios de temas mitológicos o leyendas de la época precolombina y de la colonia española, como legado que da identidad al pueblo mexicano, muchos bailarines, grandes grupos de música, actores y cantantes bajo la dirección importantes maestros de danza tradicional y directores artísticos, buscaban proyectar espectáculos para instruir al pueblo y hacerlo parte de su historia, donde incluso se traían grupos de danzantes autóctonos que compartían el escenario con los bailarines, alumnos de escuelas profesionales de danza o



de escuelas oficiales de niveles básicos, y así, enriquecer a las obras en sus temas más serios y profundos.

Uno de los sucesos que marcan la transportación de las representaciones dancísticas tradicionales a la academización de la danza folclórica, fue la crítica seria a los ballets de masas hecha por algunos estudiosos del arte dancístico, mencionando que estos montajes no eran la forma más objetiva de enseñar la historia y que casi todo se quedaba en el *“folclorismo simple y acartonado, acentuado por un concepto superficial de las tradiciones indígenas”* (Lavalle. J., 2002, pág. 37).

Se pedía que el bailarín que ejecutara estos repertorios debía sumergirse profundamente en la interpretación de sus bailes o danzas para hacerlos más significativos y alejarlos de la plasticidad y mera reproducción del movimiento, fue así como se pidió la academización o teatralización de dichos géneros para darles una base que garantizará la comunicación entre bailarines y espectadores, con un mensaje de mayor calidad a transmitir.

Además de la crítica del los ballet de masas, otro impulso a la academización de la danza folclórica fue precisamente el trabajo tan importante que hicieron varios maestros que participaron en las Misiones Culturales, su investigación profunda y responsable sobre el hecho dancístico en su ambiente natural y original trajo a la ciudad la necesidad de enseñar a los interesados las formas más auténticas de la danza, dejando a un lado lo espectacular, pintoresco y costumbrista, buscaban rescatar las formas de movimiento que de verdad conectaran al bailarín con la danza o baile y sus motivos de ejecución, provocando que dichos maestros dieran origen a otra línea o manera de hacer danza “la tradicionalista”, que aunque tocara temas costumbristas y se llevara a escenario, se trataría de mantener en lo más posible la veracidad de los elementos, sin exagerar en números de bailarines, respetando la música original y la cantidad de intérpretes musicales, respetando la indumentaria o vestimenta mestiza, parafernalia y utilería en sus materiales, colores y técnicas de confección originales, es decir, los repertorios deberían exaltarse por su naturalidad propia y no por la gran producción escénica que la rodeara.

Estos acontecimientos dieron bases más serias y documentadas a la intención de practicar profesionalmente la danza folclórica, concluyendo que la ejecución del folclor



podría integrarse a la educación formal dentro de la tira de materias de la carrera de danza clásica, donde los alumnos pudieran aprender los aspectos teóricos y estilos dancísticos que caracterizan al género del folclor.

Aunque en los resultados de la escenificación de danza mexicana en la escuela profesional seguían siendo muy parecidos a las representaciones pintoresquistas y espectaculares de los ballets de masas, fue evolucionando y mejorando en su producción para acercarse a las escenificaciones de mayor impacto estético que ya involucraba acontecimientos o situaciones fatales que se vivieron en la vida real durante la revolución mexicana, el ballet de 30-30 de Nellie Campobello, variadas puestas en escena presentaban distintos pasajes y visiones crudas de la lucha, marcaron el inicio de la producción dancística significativa y de concientización con la danza folclórica.

Es a partir del conocimiento de cómo nace la danza académica por un lado, y como nace la danza folclórica por otro, con sus danzas autóctonas y bailes populares rurales, que se puede encontrar el punto donde se fusionan, a través de la transportación de dichos bailes autóctonos a contextos urbanos donde forzosamente se les transforma para alcanzar un fin determinado, el artístico, para la difusión de la cultura a través de la disciplina y el profesionalismo, con la necesidad de presentar obras de calidad que concienticen al espectador de realidades de nuestro país, o, el de entretenimiento, que busca poner en escena sucesos mágicos y coloridos, donde todo siempre es fiesta y homenaje, por medio de la producción lucrativa de escenografía, vestuarios y bailarines que logren colocar al espectador en momentos de alegría y divertimento al cubrir su tiempo de ocio.

Es la primera opción, la artística, la que se pretende cumplir en la enseñanza de la danza folclórica para el taller de adultos que se describe en el capítulo dos, tanto en la práctica como en la escenificación se buscó el desarrollo de la sensibilidad estética y la empatía como aptitudes artísticas necesarias en los ejecutantes.

Ya que la preparación de los profesionales se lleva a cabo en un salón de clases, el hecho dancístico autóctono se transporta a un espacio educativo, donde se organiza el cuerpo, los movimientos, los pasos, las secuencias y las coreografías para ser llevados a un espacio escénico, las formas originales deben ser adaptadas al escenario, no sólo



para ser amenos, también para exponer temáticas diferentes, propositivas, e innovadoras a los espectadores que visitan los teatros, de quienes se busca una reflexión a partir de lo que sienten al presenciar una historia real insertada en una expresión dancística vigente.

1.1. La Escuela Nacional de danza Nellie y Gloria Campobello

Una de las Instituciones más fuertes por su entrega y participación, además de la historia que la erige y la mantiene firme, es la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC). En el libro del sesenta aniversario de la escuela (1992) se menciona que desde 1931 se mostraba disposición de los profesores de danza de aquel tiempo que siendo extranjeros como Hipólito Zibyn, o de nacionalidad mexicana como Linda y Amelia Costa, Nellie y Gloria Campobello, Eva González, Estrella Morales y Enrique Vela, tuvieron el deseo de establecer una escuela de danza que funcionara con todo el protocolo administrativo y académico para ser reconocida por la Secretaría de Educación Pública y así brindar un servicio completo a las niñas y adolescentes que requerían por sus habilidades una enseñanza especializada en la técnica de la danza clásica; una escuela que dirigiera a niveles más altos la participación artística de México y siguiera con la línea nacionalista establecida por la política educativa de aquellos momentos, se pretendía que fuese una institución de confianza para la formación de bailarines profesionales y para la puesta en escena de obras trascendentales y majestuosas en su producción escénica y artística. Con la ayuda de grandes expositores de las artes plásticas y la música, además de la participación de bailarines mexicanos, se buscó fortalecer la identidad artística nacional.

La cronología del proceso educativo que experimentó la ENDNGC brinda información relevante:

1ra. etapa, de 1931-1940: Se buscó la institucionalización y oficialización de la escuela.

Acontecimientos:

- 29 de abril de 1931: Se nombró Escuela de Plástica Dinámica. Incluyó el aprendizaje del folclor mexicano como punto de identificación nacional.
- 1932-1935: Se establece oficialmente como Escuela de Danza. La consolidan tres ejes utilizados como filosofía institucional: el nacionalismo, la socialización y la



universalidad. El nacionalismo vio al folclor mexicano como herramienta de investigación de bailes y danzas autóctonas. La socialización permitió la entrada de ideologías que impulsaron la práctica de la “danza moderna mexicana”. La universalidad rescató lo más esencial del arte y la cultura internacional para las creaciones artísticas mexicanas, llamando la atención de público y artistas extranjeros.

- 1937: Sube a la dirección de la Escuela de Danza la profesora Nellie Campobello, logró la asignación oficial de “Escuela Nacional de Danza”. El propósito oficial fue: *“la formación de profesores bailarines que tuvieran un amplio panorama de la danza”* (ENDNGC, 1992, pág.26).
- 1939: Se implementó una nueva propuesta en el plan de estudios, estuvo vigente cuarenta y dos años, la SEP extendió certificados oficiales.

2da. etapa, de 1940-1993: Estabilidad de la escuela y surgimiento de distintos planes de estudios.

Acontecimientos:

- 1981: Plan 62. La finalidad de este nuevo plan era: *“...impartir una enseñanza técnica y práctica, dar una capacitación pedagógica y profesional y ser punto de partida de un laboratorio de investigación y creación de los ritmos corporales artísticos más característicamente nuestros y producir el verdadero arte de la danza”*. (Ramos R., 2011, pág.270)
- 1984: Se finiquita el Plan 62 para dar inicio al planteamiento de la Licenciatura en enseñanza de la danza.
- 1989: Formulación de tres nuevos planes de estudio: El primero, nivel infantil, el segundo, nivel propedéutico, y el tercero, nivel superior, de tipo normalista para egresar como licenciados.
- 1991: Se agregan al nombre de la escuela, en honor a su ardua labor, los nombres de las profesoras: Nellie y Gloria Campobello, denominándose hasta la actualidad Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.
- 1993: El plan licenciatura adquiere mayor fuerza ante la SEP, logró fundamentar y estructurar teóricamente la preparación pedagógica de alumno.



3ra. Etapa, de 1993-2006: Fortalecimiento académico y educativo.

Acontecimientos:

- 1997: Se certifica la última generación de licenciados. Un nuevo plan de estudios denominado Profesional en Educación dancística certifica a los alumnos como profesores de danza en nivel medio superior, la carrera se divide en tres orientaciones: danza contemporánea, folclórica y española.
- Este plan se mantuvo vigente durante once años, ofreciendo a distintas poblaciones de los Talleres Sabatinos creados dentro de la ENDNGC, la oportunidad de aprender y apreciar la danza en sus tres orientaciones. La funcionalidad y resultados satisfactorios que presentó este último plan, mostraron a la ENDNGC como una institución sólida y eficiente en su quehacer educativo ganando terreno para la futura consolidación de la Licenciatura en Educación Dancística.

1.1.1. La Licenciatura en Educación Dancística

Ramos (2011), expone el proceso que se experimentó para la creación de licenciatura en la ENDNGC, mencionando que la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES), (1999), expuso las estrategias de desarrollo que logró cambiar las perspectivas e impulsar de manera más ardua el trabajo de las Universidades o las Instituciones de educación superior para que asumieran un papel de responsabilidad y compromiso captando de manera más inmediata alumnado y sobre todo que los estudios a nivel licenciatura se expandieran lo más pronto posible, creando primero más espacios, haciendo más flexible, analítica y actual la formulación de planes de estudios ajustándose a las necesidades de la escuela, y sobre todo, descentralizando su enseñanza, ajustándose a la evaluación y gestión de las actividades académicas, preparación de profesores y de la enseñanza a nivel superior.

Fue entonces que el plan de la ENDNGC que se venía trabajando desde 1990 buscando sustentar la preparación dancística a nivel superior fue aceptado en el 2006 por parte del INBA. Se acreditó a la ENDNGC, a la Escuela de Danza Folclórica y a la Academia de la Danza como instituciones capaces de ofrecer un nivel licenciatura a la comunidad joven que terminara el nivel medio superior y tuviera los dieciocho años cumplidos.



El plan de estudios de la Licenciatura en Educación Dancística que establece el INBA, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la ENDNGC en sus diferentes especialidades marca como característica general el siguiente perfil de ingreso y egreso para los alumnos con vocación en la docencia del arte dancístico:

Perfil de ingreso:

El aspirante a cursar esta carrera deberá reunir las siguientes características:

- Vocación por la danza y la docencia.
- Aprecio por la cultura en todas sus manifestaciones.
- Disposición para el trabajo en equipo.
- Disposición y capacidad para el entrenamiento y la expresión corporal.
- Habilidad para la comunicación oral y escrita (ENDNGC, 2014, Página web).

Perfil de egreso:

Al egresar de la carrera el alumno será capaz de:

- Desempeñarse profesionalmente como docente en danza en diversas instituciones culturales y educativas.
- Aplicar adecuadamente los principios de la didáctica y los fundamentos de la danza en la conducción de grupos de aprendizaje.
- Identificar el modelo educativo al que se enfrenta para evaluarlo, desarrollarlo y mejorarlo.
- Ejecutar los diversos estilos de danza según la orientación elegida.
- Participar en la sociedad realizando actividades de promoción, difusión, investigación, preservación y creación de la danza de acuerdo a su orientación.
- Demostrar una visión integradora y respetar la diversidad al interactuar eficientemente con profesionales nacionales y extranjeros de distintas áreas (ENDNGC, 2014, Página web).

El plan de licenciatura está dividido en tres áreas igual de importantes, la educativa, la artística y la técnica metodológica. La primera se refiere a todas las materias que representarán una formación común en las tres carreras, es decir, la preparación teórica en las disciplinas del conocimiento que sirven de apoyo al quehacer pedagógico. La segunda refuerza el arte dancístico a través del conocimiento práctico de la producción



escenográfica y la apreciación musical para el montaje consciente y bien adaptado en los ritmos de diferentes géneros dancísticos. La tercera son todas las materias con más peso para la práctica dancística ya que fortalecen y preparan el cuerpo para un desempeño físico integral en la práctica de la técnica estudiada.

La tira de materias que integra el plan de “Licenciatura en educación dancística con orientación en danza folclórica”, se expone en la parte de los anexos, así como los créditos que se deben de cubrir para comenzar con el programa de Servicio social y Practicas educativas. (Ver ANEXO 1)

1.1.2. El programa de Espacios de Danza y Práctica Educativa.

El programa del que hablaremos en este apartado surge dentro de la ejecución del plan de estudios de Profesional en educación dancística bajo la dirección de la profesora Soledad Echegoyen. En el 2001 se concluye la planeación y organización del Programa de Espacios de Danza y Práctica Educativa (EDPE), diseñado y planteado desde un principio para cubrir las necesidades de práctica educativa de los alumnos de cuarto año próximos a egresar, es decir, aunque este programa si buscaba un acercamiento con distintas poblaciones que poseían inquietudes de aprender el arte dancístico, la prioridad sería apoyar al alumnado a elaborar una experiencia como docente ante un grupo ya conformado y establecido de acuerdo a su edad y a la experiencia que tuvieran con la danza.

Se estableció que los tiempos en que se llevaría a cabo este programa serían los días sábados en sincronía con el calendario escolar oficial, es decir, iniciando a finales de agosto y terminando un mes antes a inicios de junio; sin contar los sábados que coincidieran con días feriados, el número de clases aproximado que se impartirían serían treinta y dos. Se estableció que los talleres iniciarían a las ocho de la mañana con los grupos de jóvenes y adultos y terminarían con los grupos de niños y adolescentes a las doce del medio día, teniendo cada clase una duración de dos horas.

La formación de los grupos siempre estaría basada en las edades que demandan un lugar en los talleres, tratando de unificar los grupos al menos por el momento de desarrollo



físico, cognitivo y afectivo en el que se encuentran, aunque esto no significaría tampoco que el grupo sería homogéneo en la ejecución de la técnica de la danza ya que en todas las edades han existido participantes con mucho tiempo de experiencia, con estos precedentes, el docente en formación tendría que ser hábil y capaz de diseñar de manera actividades que pudieran integrar al grupo, desarrollando cierto nivel dancístico en él, y convirtiéndolo en un grupo más homogéneo, tanto en la técnica como en la convivencia.

Cuando hay mucha demanda de población de la misma edad se han abierto máximo dos grupos, pero depende de los espacios y equipo técnico suficientes para atender a tantos participantes ya que dentro del programa de EDPE participan los alumnos de las tres orientaciones dancísticas: danza contemporánea, española y folclórica. También depende de la disciplina y buen aprovechamiento de los participantes con los recursos, enseñanzas y servicios artísticos que brinda la escuela.

Si algún grupo en el transcurso del ciclo escolar no valora una actividad que se les imparte de manera gratuita, mostrando desinterés y apatía ante las actividades docentes e institucionales que se organicen, y además, se registra un alto nivel de inasistencias entre sus integrantes, se decide cancelar la formación de este grupo para el siguiente ciclo escolar.

Actualmente la organización de los grupos busca la mejora continua para los participantes de los talleres y para los docentes en formación, y puedan recibir mayor atención en sus requerimientos. La unidad didáctica, es decir, curso, taller, seminario, en la que se plantea el programa para los EDPE, debe ser especificada por los alumnos de cuarto grado que realizará sus prácticas educativas dentro de la ENDNGC; a pesar que se practique una disciplina completamente práctica no querrá decir que no se puedan insertar en el programa aspectos teóricos que apoyen el aprendizaje del participante en la ejecución de los repertorios dancísticos que este aprendiendo.

Durante las Prácticas Educativas se realizan jornadas de difusión del trabajo logrado hasta ese momento, los docentes en formación organizan un día de clases abiertas y la exposición de investigaciones realizadas a partir de problemáticas particulares con sus grupos, así como los resultados obtenidos en la aplicación de métodos de enseñanza para resolver dichas problemáticas.



Por otro lado, las actividades de evaluación a los docentes en formación son constantes, la revisión semanal de las planeaciones por los asesores que cada practicante elija asegura la corrección de errores y reforzamiento de aciertos en la ejecución de la clase.

Una última prueba es la “Función de evaluación” para clausurar el ciclo de talleres de Prácticas Educativas, evento donde se espera apreciar las habilidades de ejecución y expresión dancística que desarrollaron los docentes en formación en sus grupos, por medio de un montaje escénico que involucre pasos, secuencias, figuras y desplazamientos coreográficos diseñados para un espacio teatral con ambientes luminosos y sonoros.

Es importante mencionar las distintas poblaciones con las que se trabaja en los EDPE, a partir de esta variedad fue como decidí practicar la enseñanza dancística con el grupo elegido. En primera instancia, la clasificación de las poblaciones se hace por las etapas de crecimiento más relevantes: la niñez, adolescencia, juventud y adultez. Cada población se puede dividir nuevamente en dos grupos, el grupo A para las edades más tempranas, y el grupo B, para las edades posteriores.

A continuación describiré como se conformaron las distintas poblaciones del ciclo escolar 2011-2012 específicamente, es el año del que tengo la información más precisa ya que en este realice mis prácticas educativas, recordando que la conformación de los grupos varía cada ciclo escolar.

Dentro de la población de los niños, se formó el grupo de niños A, con edades de cuatro a seis años en etapa preescolar, y el grupo de niños B, con edades de siete a nueve años en etapa escolar primaria, al poco tiempo de formarse los grupos se requirió fusionarlos pues solo había seis participantes en cada uno, lo cual favoreció la iniciación en la danza para los más pequeños.

La población de adolescentes sólo formó un grupo A de treinta integrantes, abarcó niños desde once años de edad que poseían experiencia dancística por haber pertenecido a la población de niños, también consideró adolescentes de doce a quince años principiantes en danza.



La población de jóvenes formó un grupo A, que incluyó edades de los diecisiete hasta los veintidós años, este año no hubo mucha demanda, se comenzó con quince participantes que se redujeron a ocho, al inicio del taller fueron desertando por causas personales.

Por último, el grupo de adultos B, que integró participantes desde los treinta hasta los sesenta años, generalmente por la demanda de los adultos se formaban dos grupos, uno de la adultez intermedia A, y otro de adultos mayores B, pero esta vez se unificaron con veinticinco integrantes. El grupo se nombro adultos B porque para la institución hubo mayoría de edades que correspondían a los adultos mayores.

Elegí trabajar con el grupo de adultos B porque ya tenía experiencia con las poblaciones más jóvenes, era una buena oportunidad para aprender a dirigir el trabajo corporal y artístico de personas mayores, además, dichos participantes ya contaban con habilidad y experiencia en la danza folclórica, significando un reto importante conservar su nivel dancístico y expresivo, sin perder de vista la motivación y el interés que poseían por aprender más de este género.

1.1.3. El grupo de adultos B

En este apartado describiré las características físicas, cognitivas y motrices generales que posee la “*adultez intermedia*” (Feldman, R., 2007, pág.528), ya que sólo cinco integrantes del grupo de adultos B tenían más de sesenta años, significaba que el grupo correspondía con exactitud a dicha etapa.

Para Robert S. Feldaman (2007), en la adultez intermedia, que va de los cuarenta a los sesenta años de edad, ya comienza a vislumbrarse el inicio de la senectud, o el envejecimiento natural del cuerpo, recordando que esta puede verse acelerada principalmente por los hábitos alimenticios, las adicciones o el ritmo de vida tan acelerado que se ha llevado desde la adultez temprano hasta esta etapa. El estilo de vida de un individuo se manifiesta de manera física y cognoscitiva en la adultez intermedia pues comienzan a recibirse los estragos o premios de ella.

Para la mayoría de los adultos en esta etapa su auto concepto está completamente asentado ya que la mayoría se visualiza como personas cada vez más sólidas y estables



en todos los aspectos, a pesar que se saben estar envejeciendo y no poseer las cualidades físicas que hace veinte años, se mantienen en una valoración física muy alta, también su aspecto físico actual, el aumento de cantidad de canas, el aumento de masa corporal, etc., el que los motiva a revalorarse como personas de mayor fuerza.

El aumento de sobre peso en esta etapa puede evitarse exitosamente si se es constante en el ejercicio y respetuoso consigo mismo en la alimentación, recordando que por lo más delgado adolescente y joven que fue, en esta etapa siempre tendrá la tendencia a aumentar su peso y su grasa corporal.

Otra característica es que aunque visiblemente por el aumento de corporeidad se noten más fuertes, en realidad en esta etapa es muy frecuente la pérdida de la fuerza en la espalda y en las piernas, -cuestión que indudablemente pude notar durante mi práctica dancística con el grupo de adultos B, pues fue muy difícil lograr que hicieran ejercicios a nivel de piso, el solo hecho de permanecer sentados mucho tiempo sobre el suelo o en las actividades de relajación donde intente implementar ejercicios de alargamiento en espalda y piernas les causo mucha incomodidad y pesadez-.

En la cuestión de los sentidos, la vista para la adultez intermedia se convierte en otro reto que superar ya que comienzan a perder agudeza visual y aun quien no ha usado nunca lentes tendrá la necesidad de alejar todo objeto para poder enfocarlos y deberá usar lentes para vista cansada. Se pierde también la percepción de profundidad, de distancia y la habilidad para ver en tres dimensiones, además se pierde la posibilidad de adaptarse a la oscuridad por lo que se hace más difícil desplazarse en espacios poco iluminados.

En la parte auditiva, su pérdida es menos evidente, uno de los factores que la hacen potencialmente escasa son los factores ambientales ya que si el adulto ha estado desde joven expuesto a lugares donde hay mucho ruido esto será un motivo que de avance considerable al deterioro del oído. De manera natural el tímpano pierde flexibilidad a esta edad lo que inhibe su sensibilidad. La pérdida de la sensibilidad auditiva se da con mayor frecuencia en los hombres a partir de los 55 años.



Puede haber muchos adultos que presenten un problema de localización del sonido, es decir, un oído tarda más de lo habitual en identificar el origen y la dirección de un sonido. La pérdida de la sensibilidad auditiva puede compensarse poniendo mucha más atención a las personas que hablan o aumentando el volumen de los objetos sonoros, por ello, fue muy importante que como docente en formación estuviera completamente consciente de estas pequeñas limitaciones que el participante del taller de danza podía presentar y así mostrar comprensión, paciencia y mucho respeto, pues siendo la danza una disciplina completamente musical y rítmica del cuerpo, la sensibilidad auditiva es una herramienta indispensable para este quehacer.

Con respecto al tiempo de reacción que caracteriza a un adulto en etapa intermedia se puede decir que aumenta a un veinte por ciento desde los veinte años hasta los sesenta, esto quiere decir que para ejecutar actividades que impliquen una mayor destreza y coordinación de habilidades manuales y pedales el adulto tardará una diferencia menor a la normal en ejecutarla, viéndolo desde un punto positivo permite que el adulto se haga más consciente de lo que está haciendo y no reaccione solo por impulso convirtiéndose en una persona más precavida. El tiempo de reacción que aumenta en esta edad puede equilibrarse con la práctica continua de la actividad física, es decir, el manejo cotidiano de las habilidades motrices logrará que la velocidad de reacción de este adulto sea menos perceptible pues el cuerpo se somete a la cotidianidad de ejercitarse, brindándole más fuerza y resistencia a su carga física.

Durante la clase de danza se llevaron a cabo actividades que reforzaron la atención y velocidad de reacción, por medio de juegos de palmas en los que los participantes debían identificar ya fuese de manera visual o auditiva cuantas palmadas estaba dando un compañero y reaccionar moviéndose del lugar inicial a otro.

Mantener un oído sano en los participantes del grupo de adultos B también fue una responsabilidad, se cuidó el volumen con el que se usaba el reproductor de música, se educó el oído al escuchar distintos géneros y tonalidades musicales que no fueron siempre tan rápidos o enérgicos, se diferenció la música para un calentamiento, trabajo técnico y relajación.



Una característica de los adultos en etapa intermedia es que son presa fácil de la enfermedad llamada estrés, los factores de este estado pueden ser variables y en la actualidad representa una de las principales causas de muerte en las personas de esta edad. Es poco probable que un adulto con demasiado estrés busque la atención médica apropiada o hagan ejercicio para desfogarla. Por otro lado, la adultez intermedia también implica cierta liberación de compromisos familiares y económicos, es un símbolo de regeneración de habilidades, el adulto busca retomar lo que en su juventud tuvo que abandonar si tuvo una vida saturada de trabajo, y si fue lo contrario, busca ahora llenarse de actividades para sentirse útil y productivo, cualquiera de las dos causas por las que se busque ocupar el tiempo libre también puede provocar cierto nivel de estrés que condiciona la salud cardíaca, y aun con una alimentación balanceada y estado físico general saludable, experimentar estrés provoca la reducción de sueño y coloca a la persona en cierto nivel de riesgo.

Los factores psicológicos del estrés que pueden presentarse principalmente en la adultez intermedia se relacionan con las personas que presentan un alto nivel de competitividad, impaciencia, tendencia a la frustración y la hostilidad, pues cuando algo no está funcionando como ellos lo tienen previsto los niveles de estrés se disparan.

Es importante destacar que estos estados de tensión y ansiedad inhiben la capacidad de expresarse por algún medio artístico, esto no quiere decir que trabajar una actividad dancística con una persona con estrés de este tipo sea imposible, hay formas de manejar un nivel de estrés en combinación con la técnica dancística, incentivar la paciencia como cualidad artística y agudizar la capacidad perceptiva y sensitiva con inhalaciones y exhalaciones profundas brindó a los participantes la oportunidad de experimentar satisfacción después del trabajo arduo en el cumplimiento de retos que no creyeron poder terminar.

En materia del desarrollo cognoscitivo del adulto en etapa intermedia, se establece que en general después de los veinticinco años el adulto comienza a disminuir el desarrollo de la inteligencia, lo cual no quiere decir que no pueda seguir aprendiendo, muchos adultos en esta etapa pueden seguir ocupando puestos importantes en su vida profesional porque siguen conservando la inteligencia adquirida de manera genética (inteligencia fluida), y



por la experiencia de su vida anterior (inteligencia cristalizada), donde la fluida se refiere a *“las capacidades de procesamiento de la información, el razonamiento y la memoria”*, y la cristalizada, es *“el cúmulo de información, habilidades y estrategias que el individuo ha aprendido por medio de la experiencia y que aplica en situaciones de solución de problemas”* (Feldman, R., 2007, pág.548). Estas dos evidencias de inteligencia en el adulto no se dan de manera separada, la inteligencia cristalizada está parcialmente determinada por la inteligencia fluida, ya que la inteligencia fluida se adquirió con la práctica de ciertas habilidades de razonamiento y memoria quedando plasmadas como un aprendizaje que asegura la solución de problemas de la vida diaria en el manejo de herramientas o de personas.

Al final de todo, Feldman concluye que la inteligencia fluida si disminuye paulatinamente con la edad, pero la inteligencia cristalizada no, pues los aprendizajes obtenidos se mantienen estables e incluso algunas veces llegan a mejorarse por el reforzamiento continuo que se le hace a este aprendizaje.

Con respecto a la memoria es mínima la perdida en la adultez intermedia, así que podemos atribuir más que la persona adulta olvide las cosas, determinadas situaciones o acciones a lo distraída que ha sido siempre, a pesar de ello estas personas pueden atribuir su mínima pérdida de memoria a que están envejeciendo, la realidad es que hay mala memoria.

Ahora procederé a describir las características particulares que poseía el grupo de Adultos B del ciclo escolar 2011-2012, con base en una evaluación diagnóstica estructurada como entrevista que se realizó a los participantes antes de comenzar el taller para conocer aspectos personales y de experiencia dancística en la técnica de la danza folclórica, además de analizar la habilidad memorística que tuvieron los participantes para describir con creatividad los recuerdos de una fiesta tradicional mexicana que hayan vivido y les dejó una emoción agradable, este último aspecto evaluado fue de gran importancia para realizar la propuesta del taller de danza “Redescubriendo mi creatividad”.



El total de participantes que integró el grupo de adultos B en ese momento era de veinticinco personas, se describirán solamente los resultados obtenidos de quince entrevistas contestadas.

Como introducción a las preguntas que hubo en la entrevista se agregó un apartado donde los alumnos debían escribir el número de años que tenían practicando danza folclórica, cuatro de los participantes contestaron que en su niñez la practicaron, dos la practicaron en su juventud y seis personas llevaban practicando danza en los últimos seis años; esto quiere decir que la mayoría de los integrantes de este grupo ya presentaban una experiencia considerable con la danza folclórica, y por su puesto presentaban cierto nivel técnico para el zapateado que los hacía ser un grupo más homogéneo.

Las primeras tres preguntas planteadas se referían al lugar de procedencia de los participantes, desde el estado de natalidad de sus padres, la de ellos y el lugar en el que ese momento radicaban. El resultado fue que la mayoría de los participantes había nacido en la Ciudad de México y vivían en sus diferentes delegaciones, el resto, radicaba en los municipios aledaños al Distrito Federal.

Las siguientes tres preguntas indagaron en conocer las actividades diarias que realizaban los participantes, el tiempo libre que tenían a la semana y como lo aprovechaban. Los resultados fueron que la mitad de los adultos no tenían tiempo libre pues trabajaban fuera del hogar o en casa, la otra mitad si tenía tiempo libre y lo aprovechaban descansando o realizando alguna actividad deportiva o artística.

Con base en las anteriores respuestas de los que se inclinaban a la práctica de actividades artísticas se planteó la pregunta, ¿cuál actividad artística además de la danza te gustaría practicar? Las respuestas fueron variadas, sin embargo, la mayoría se inclinaba por querer aprender en primer lugar, música, en segundo, otro género dancístico, y por último, el teatro.

La siguiente pregunta (importante por la narración escrita creativa y espontánea que se esperaba apreciar), se trató de la descripción de una fiesta tradicional de una comunidad rural o citadina del país donde el participante haya obtenido recuerdos trascendentales. El resultado de este apartado fue un tanto satisfactorio, nueve personas de las quince que



contestaron cuestionario lograron hacer uso de su memoria a largo plazo y recordaron la fiesta o fiestas que más les llamaron la atención, transcribieron lo vivido en papel, tuvieron que recuperar imágenes pasadas y tratar de plasmarlas de una manera perspicaz y armónica, sin embargo, se esperaba que la narración incluyera emociones, sensaciones, sentimientos, experiencias agradables, a través de los olores, los sabores, la texturas, los sonidos, las acciones que los hicieron sentirse felices y completos por ese momento. A través de este resultado fue como confirme la necesidad del desarrollo de la creatividad para poderse expresar en la danza con todos los elementos que la constituyen, cuerpo, mente y voz.

En los temas técnicos se cuestiono a los participantes sobre los géneros musicales y dancísticos que conoce. Los géneros musicales mencionados fueron el son y los jarabes, en los géneros dancísticos mencionaron las danzas y los Estados de los que saben ejecutar algún repertorio como: Veracruz, Yucatán, Michoacán, Jalisco y Oaxaca.

En la última pregunta los participantes debían señalar cuáles de los diferentes zapateados específicos de danza folclórica conocían y sabían ejecutar, las respuestas fueron el zapateado borracho, la carretilla, el zapateado de tres y el paso vals.

Las conclusiones a las que llegue después del estudio de los aspectos físicos y cognitivos de la etapa intermedia de la adultez en combinación con la observación realizada durante dos clases previas a su función de evaluación, y durante la función misma, además del análisis hecho a partir de la información recabada con la entrevista, fueron, que las principales necesidades dancísticas y artísticas que mostró el grupo se inclinaban al desarrollo y utilización de la creatividad, que a su vez podría ser aplicada en la expresividad e interpretación de la danza folclórica.

El adulto de este grupo enfocaba mayoritariamente su actividad dancística al ejercicio físico, como ya había mencionado, el exceso de actividades laborales ya sean del hogar o profesionales, ponían al adulto en un grado de ansiedad, estrés y cansancio mental, estados que inhiben la posibilidad de aplicar la creatividad que hasta ese momento de sus vidas habían desarrollado, sus intereses al final de la semana y por la alta productividad en la que se encontraban era canalizar su cansancio por medio de la danza, pero viéndola



como una actividad física donde el desgaste energético los ayudara a distraerse y relajarse.

Es importante que la danza folclórica pueda ser vista y ejecutada desde esta perspectiva, pues no hay nada mejor que el arte dancístico segregue estados de ansiedad por medio del movimiento, pero está práctica se había quedado en ellos como activación física, no artística. La creatividad de cada participante se debe desarrollar desde la creación del guion escénico, por medio de la profundización en los temas, historias y personajes relacionados con la danza o baile a ejecutar, para ser también expresados e interpretados con emotividad.

1.2. La creatividad como herramienta para la expresión e interpretación dancística.

Es conocido el tema de la creatividad en sus diversas definiciones para ser aplicadas en distintos campos de estudio y trabajo, la creatividad ha sido una cualidad del ser humano utilizada como elemento de producción artística y por ende, enfocada a ser una herramienta para cubrir las necesidades educativas de la actualidad.

Por mi parte, tomo como referencia la siguiente definición que favorecerá todo un proceso dancístico creativo y su evaluación, tanto en el desarrollo y utilización de la creatividad en la expresión e interpretación de la danza, como en el resultado escénico de la misma.

“La creatividad es un conjunto de capacidades y disposiciones que hacen que una persona de origen con frecuencia productos innovadores” (Correa, E., 2010). Este autor también nos habla de las cualidades que una persona debe poseer o desarrollar para demostrar su creatividad en el proceso de elaboración de un producto, que en este caso, es la expresividad e interpretación dancística. La flexibilidad, originalidad, innovación, fluidez y utilidad, tanto en el proceso creativo, como en el resultado que se logró, son los indicadores de un trabajo cognitivo y creativo por parte de un individuo o de un grupo de personas que trabajan para lograr un fin común.

Ernesto Correa (2010) nos dice que cada una de estas cualidades favorecen la búsqueda de soluciones para resolver un problema; por medio de la apertura a la exploración de enfoques no ortodoxos, por la capacidad de producir gran cantidad de ideas apropiadas



con rapidez y soltura y por la necesidad de cambiar algo ya establecido convirtiéndolo en algo novedoso y convincente. Lo primero que el individuo necesita para el trabajo creativo es un compromiso con el problema, persistencia, actividad cotidiana y relaciones positivas con el entorno: familia, compañeros, rivales, jueces, etc.

Por otro lado, si miramos hacia la definición que se toma para el desarrollo de la creatividad en la educación secundaria, nos dice que *“Las artes también son un medio idóneo para el desarrollo de esta (creatividad), entendida como una capacidad que impele a los humanos a transformar su realidad y abandonar la rutina para explorar nuevos horizontes y perspectivas desde las cuales se puede comprender y actuar en el mundo”* (Programa de Artes Secundaria, 2011, pág. 134)

En la educación secundaria se pretende usar la creatividad como principio para favorecer la expresividad artística por medio del ensamble de disciplinas como las artes visuales, la danza, la música y el teatro, éstas, aterrizadas a la creación de un objeto y formas estéticas, promueven agudizar la percepción del alumno ante su entorno que lo sensibiliza frente a los fenómenos internos y externos que suceden en él, y así, crear experiencias estéticas que transmitan un mensaje personal o colectivo ante un grupo de espectadores.

Tomo como referencia esta visión de la creatividad anteriormente expuesta, ya que a través de mi práctica como docente comprendí que la apreciación y contextualización en pro de la expresividad e interpretación para la danza folclórica puede ser enseñada con ayuda de la creación plástica, musical o teatral que invitan al participante a visualizar la danza folclórica como parte de un todo.

1.2.1. Ejes temáticos para desarrollar la creatividad en la danza folclórica.

1.2.1.1. Desarrollo de competencias

Para asegurar que un proceso creativo se desarrolle de la manera más adecuada y satisfactoria para el resultado que se quiere lograr debemos considerar que la atmósfera



que rodea al individuo creativo le proporcione seguridad y bienestar intelectual, físico y emocional, reforzando las fortalezas y debilidades de manera positiva continuamente.

El desarrollo de competencias para la vida se encargaron en esta ocasión de llevar a cabo el papel de fomentar relaciones afectivas y asertivas entre los compañeros participantes de la clase de danza, propiciando ambientes de solidaridad, respeto, empatía y colaboración en las actividades dancísticas creativas que se generaban dentro del salón de clases, reconociendo habilidades a nivel individual, por equipo o grupales, y siempre favoreciendo la convivencia cotidiana con los compañeros, rivales o jueces con los que compartían la actividad artística, e inclusive involucrar a la familia y amigos de los participantes en determinados momentos del proceso creativo.

El desarrollo de competencias son propuestas por la UNESCO a partir de las necesidades educativas de la actualidad, una actualidad donde las exigencias laborales, sean científicas o artísticas, son cada vez mayores, y no basta solamente con el saber mucho de determinado tema, sino saberlo aplicar en la solución de problemas o en la reestructuración de estos para encontrar diferentes posibilidades, además de saber la importancia de lo que se sabe y su trascendencia en el quehacer cotidiano, reflexionando sobre los retos que se presentan, sobre los logros o pérdidas obtenidos, y valorar todo como conjunto.

Cambiar ciertos estereotipos sobre la ejecución y expresión de la danza folclórica es posible cuando se cuenta con un acervo de habilidades y conocimientos para afrontar los retos que presentarán la práctica dancística y su escenificación. Un recurso es el desarrollo de la creatividad con apoyo del desarrollo de competencias en el participante, competencias que lo preparen para aplicar sus conocimientos dancísticos en la vida real, conocimientos relacionados tanto con la técnica y estilos de ejecución como con los contextos culturales que rodean el hecho dancístico tradicional, por medio de una enseñanza integral que involucre la puesta en práctica de su saber, con sus habilidades, y una reflexión de lo que se hace y ¿por qué?, siendo este último la recopilación e interiorización de las experiencias dancísticas y artísticas que se han vivido.

La recuperación de las competencias planteadas en el Plan de Estudios Secundaria 2006, y se propone sean aplicadas en el taller de danza para adultos, se debe a que en esta



población específica se pueden observar de forma inmediata los cambios en el auto concepto y actitudes frente a sus habilidades de ejecución y creación dancística y artística respectivamente, aunque las competencias proponen una movilización de saberes a largo plazo en los niños o adolescentes, en los adultos pasa a corto plazo, es por eso que apoyarán significativamente en el desarrollo de la creatividad de este taller. Las competencias son las siguientes:

- a) Competencias para el aprendizaje permanente. *Movilización de los diversos saberes culturales, lingüísticos, sociales, científicos y tecnológicos para comprender la realidad. (PES, 2006, pág. 11)*

En la práctica dancística, la manifestación de la anterior competencia se observó en la mejora de la alineación corporal y correcta ejecución de la técnica básica, general y específica del zapateado en coordinación con sus compañeros, donde la formulación de competencias específicas a la del aprendizaje permanente pretendían que el participante aprendiera, asumiera y dirigiera su correcta alineación y postura corporal para el zapateado, los aspectos psicomotrices necesarios para la danza folclórica, como: la percepción, motricidad, esquema corporal, lateralidad y el uso del espacio; así como la correcta ejecución de los zapateados específicos y estilo de interpretación característicos del baile o danza en curso.

- b) Competencias para el manejo de la información. *Búsqueda, identificación y selección de información. Pensar, reflexionar, argumentar, expresar juicios críticos, analizar, sintetizar, utilizar y compartir información; el conocimiento y manejo de distintas formas de construcción del conocimiento en diversas disciplinas y en los distintos ámbitos culturales. (PES, 2006, pág. 11)*

La competencia para el manejo de la información se vio reflejada en la iniciativa del participante para investigar sobre los bailes y danzas que se trabajaron en el taller. El ejecutante obtuvo la motivación suficiente para realizar pequeñas investigaciones sobre los rubros que más le interesaron de la danza: la música, la vestimenta, la historia, los ejecutantes, el contexto social, cultural y geográfico; y así enriquecer la expresividad y la interpretación del personaje elaborado para su escenificación a través de todo el



conocimiento y reflexión obtenida de la tradición del danzante autóctono, y así, bailar de manera más profunda ante un público y junto a un grupo de iguales.

c) Competencias para el manejo de situaciones: *Organizar y diseñar proyectos de vida. Administrar el tiempo, propiciar cambios, y afrontar los que se presenten; tomar decisiones y asumir sus consecuencias, enfrentar el riesgo y la incertidumbre, plantear y llevar a buen término procedimientos o alternativas para la resolución de problemas, y manejar el fracaso y la desilusión.* (PES, 2006, pág. 12).

Esta competencia tuvo sus especificaciones destinadas a desencadenar actitudes positivas en el participante que favorecieran su vida económica y su estado anímico, al crear o perfeccionar con sus compañeros elementos pertenecientes al arte popular de determinadas regiones estudiadas, como: la artesanía, el cuento, la poesía, etc., y provocar un cambio en la percepción de la danza, para mirarla como conocimiento generador de otros conocimientos y beneficios, además de la condición técnica y física.

d) Competencias para la convivencia: *Implica relacionarse armónicamente con otros y con la naturaleza; comunicarse con eficacia; trabajar en equipo; tomar acuerdos y negociar con otros; crecer con los demás; manejar cordialmente las relaciones personales y emocionales; desarrollar la identidad personal y social; reconocer y valorar los elementos de la diversidad étnica, cultural y lingüística que caracterizan a nuestro país, sensibilizándose y sintiéndose parte de ella a partir de reconocer las tradiciones de su comunidad, sus cambios personales y del mundo.* (PES, 2006, pág.12)

Todo lo descrito anteriormente se enfoca a la realización de las actividades dancísticas creativas en la clase de danza, que como ya se había explicado al inicio de este apartado, ha sido necesario ver manifestadas estas competencias en las relaciones interpersonales para dar a cada participante mejores entornos durante su proceso creativo, y así, asegurar el éxito a nivel grupal en el desarrollo y aplicación de la creatividad en la expresividad e interpretación dancística.



1.2.1.2. El pensamiento lateral

Primero que nada, debemos de considerar que todas las personas somos creativas en mayor o menor medida y para iniciar un esquema de acción en el desarrollo y aplicación de la creatividad en la ejecución de la danza folclórica, expresando e interpretando de manera real el personaje o tema que se expone escénicamente, debemos generarlo dentro de las posibilidades cognitivas, afectivas y físicas de cada ser humano, pero siempre con la mira de brindarle al individuo las herramientas suficientes para sentirse seguro al resolver una problemática.

Cuando hablamos de método, hablamos de una serie de modos estructurados y ordenados de obtener un resultado, en este caso, el resultado es el desarrollo y utilización de la creatividad. *El pensamiento lateral es un conjunto de procesos destinados al uso de información de modo que genere ideas creativas mediante una reestructuración perspicaz de los conceptos ya existentes en la mente. (Edward De Bono, 1991, pág.9).*

Al leer este concepto pareciera que este método es de gran complejidad para ser usado por la gente común y que implica un gran esfuerzo para lograr aplicarlo, sin embargo, es un proceso mental que naturalmente es utilizado por el ser humano, y que por la rigidez del pensamiento lógico que culturalmente se nos enseña, es un tanto inhibido y censurado.

Edward De Bono (1991), habla de la cualidad de la perspicacia, y en una persona puede verse como la capacidad que tiene de conocer de manera clara y profunda un tema o parte de un tema, esta habilidad le permite al individuo utilizar de forma optima la información para resolver un problema, por ejemplo: hacer relaciones de esa información con temas contrarios y que desde un primer análisis no tendrían nada que ver, pero incluso pensar primero en la vía incorrecta para llegar a una solución es un modo del pensamiento lateral para cumplir un objetivo establecido.

En este caso, el pensamiento lateral aplicado a la expresión e interpretación dancística es el método idóneo para lograr que el participante muy experto en la materia de danza folclórica, la reestructuré como una expresión meramente física y técnica y la convierta en un conjunto de expresiones teatrales, plásticas y musicales que le ayudan a existir en lo



dancístico expresivo. Otra forma de reestructurar la imagen de la práctica dancística es que el participante pueda mirar la danza como un fenómeno integrador de disciplinas que la estudian en distintos contextos históricos, geográficos y antropológicos.

El método del pensamiento lateral pretende la solución de dos tipos diferentes de problemáticas: la primera, de diseño e innovación, donde se desea tener un efecto determinado en los objetos artísticos y que pueden tener objetivos concretos como tema o pueden ser diversos, y la segunda, problemáticas cerradas, donde la solución está definida y se pretende un resultado lógico, la solución es única. Para la danza, cualquiera de las dos problemáticas se resuelve de manera práctica. El siguiente esquema muestra las actividades dancísticas creativas propuestas para su tipo de problemática, cuyo fin es favorecer el desarrollo de la expresividad e interpretación en la danza. (Ver cuadro 1)

Cuadro 1. Problemáticas y propuesta de actividades.

De diseño e innovación	Cerradas
<i>Actividades dancísticas creativas</i>	
Creación de movimientos	Creación de objetos artísticos
1. Exploración y utilización corporal con diversos materiales (pelotas, papel, rebozo, globos, etc.). 2. Juegos de desinhibición corporal, coordinación y palmas. 3. Improvisación dancística	1. Artesanía 2. Dibujo artístico 3. Escritura y redacción de una carta, poema, cuento, relato, anécdota o canción.

Para favorecer el proceso creativo en la realización de las actividades antes mencionadas, se utilizaron materiales de reserva que sirvieron de base a los problemas y los ejercicios a desarrollar, como: fotografías, planteamiento de un nuevo problema, relatos y anécdotas.

1.2.1.3. El folclor de los pueblos

El estudio antropológico del folclor, definido como el saber tradicional del pueblo por Raúl Cortázar (1964), es precisamente el que inserta de manera social, económica y cultural a la danza folclórica, a su vez, es una opción para recrear ideas entorno a la práctica dancística expresiva e interpretativa por medio del pensamiento lateral.



El folclor es el conjunto de tradiciones artísticas de un pueblo, estas tradiciones consideran los usos, costumbres, ceremonias, creencias, romances, refranes de los tiempos antiguos sobrevivientes en una comunidad provincial. Dentro de los usos, costumbres y ceremonias podemos observar la creación de danzas o bailes tradicionales, la artesanía, la música, el teatro, la poesía, cantos, juegos o cuentos, todos ellos aprendidos por la comunidad de generación en generación, de manera oral y la creación es anónima, es decir, nadie sabe quien creó tal expresión artística, pero todos lo conocen y lo reproducen.

La danza es parte de este fenómeno folclórico, parte de un conjunto de elementos u objetos que la convierten en un hecho mágico a la hora de ser ejecutada, la indumentaria, parafernalia y utilería (sombreros, huipiles, mascararas, faldas, encajes, paliacates, etc.) utilizada para su representación le da el toque místico y ceremonial, además es la herramienta más poderosa que tiene el danzante de la comunidad o el alumno participante de danza folclórica para convertirse en el personaje que interpreta, y así, de manera lúdica, vivir la situación que representa la danza o baile, para entregarse en cuerpo, emoción y pensamiento a un espectador, integrando su mensaje individual con la temática dancística.

Si por otro lado, a la ejecución dancística le podemos agregar la confección de artesanía, creación de poesía y cuento, elaboración de pintura con paisajes y rostros humanos autóctonos de la región en la que se está trabajando el baile o danza, no será difícil agregar la expresividad e interpretación que merece la escenificación de la danza, que sucede gracias a la expresión artística cotidiana de las comunidades rurales.

El trabajo en la creación de expresiones artísticas pertenecientes al folclor también se pueden integrar al método del pensamiento lateral, contextualizando de manera profunda el trabajo dancístico, expresivo e interpretativo del participante de la clase de danza, y que después de todo plasme un resultado favorable y trascendental al llevarlo a un escenario y a su vida diaria, reflexionando profundamente sobre el legado cultural que dejan las expresiones artísticas tradicionales de comunidades que se busca compartan una identidad nacional con nosotros, la que nos corresponde apreciar, rescatar, conservar y difundir.



CAPITULO II

El taller de danza folclórica “Redescubriendo mi creatividad”

2.1. Planeación del programa

El programa del taller “Redescubriendo mi creatividad”, además de tomar este nombre a partir de las necesidades que presentó la población del grupo de Adultos B con base en su evaluación diagnóstica, también se estructuró dentro de un marco legal tomando en cuenta algunos documentos oficiales, dichos documentos difunden como derecho la educación artística no formal para adultos dentro de instituciones públicas o privadas que dan validez y acreditación al quehacer de la enseñanza dancística, comprometiendo a sus docentes en formación a impartir de manera responsable el arte dancístico, manteniendo siempre una constante comunicación con las autoridades correspondientes para fortalecer el conocimiento, ejecución, aprecio y reflexión sobre este quehacer artístico.

Los documentos oficiales en los que me respaldo son 3: Ley Federal de la Educación en su artículo 39, 44 y 46, Programa General de Desarrollo del Distrito Federal 2007-2012 en su apartado Equidad, y el reglamento de la ENDNGC en sus artículos 74, 77, 84 y 86.

Propósito general del taller:
El participante del programa “Redescubriendo mi creatividad”, como integrante del grupo de Adultos B en los Espacios de Danza y Prácticas educativa será capaz al término del taller de utilizar los aspectos culturales, sociales y técnicos dancísticos que caracterizan la danza folclórica mexicana para desarrollar y aplicar su creatividad en la expresión e interpretación de las danzas tradicionales o bailes folclóricos que se aprendieron.

Con lo anterior, el programa se estructuró en tres ejes temáticos que se formularon partiendo de los conceptos manejados en el marco teórico sobre la creatividad, su desarrollo y aplicación para la expresividad en la interpretación dancística. Así se estableció que estos ejes dirigirían la planeación, ejecución y evaluación de todas las actividades relacionadas con la creatividad dancística a realizar en el taller.



Ejes temáticos del taller:		
a) Desarrollo de Competencias	a) El pensamiento lateral	b) El folclor de los pueblos

La perspicacia del participante fue indispensable para resolver una problemática de expresión dancística de forma original por medio del uso del pensamiento lateral y de insertar a la danza como parte de un conjunto de expresiones artísticas de una comunidad que conserva tradiciones y hace vigente el folclor mexicano por medio del conocimiento de la tradición oral.

La división del taller se organizó en bloques, se eligió esta estructura organizativa pues permitió una diferenciación en cuanto a las actividades dancísticas, esto con el fin que fueran atractivas, evitando con ello el tedio y pudieran obtener todo un bagaje de movimientos diferentes en cualidades y calidades para expresarse libremente en el momento que se realizara alguna actividad dancística creativa.

Es importante mencionar que para establecer los contenidos prácticos y los dancísticos creativos que llevaría cada bloque primero analice que repertorios dancísticos ya había trabajado este grupo por medio de la entrevista que realice antes del inicio del taller, llegue a la conclusión que podía dividir el trabajo en tres regiones diferentes de México, el Norte, con la ejecución de una polca chihuahuense; el Sur con una jarana campechana y el Centro, con una danza de Puebla. (Ver cuadro 2)

**Cuadro 2. Propósitos particulares de los bloques.**

Bloque:	I	II	III	
Nombre:	“El espíritu del norte”	“La algarabía del sur”	“El misticismo del centro”	
Duración:	Del 27 de agosto al 5 de noviembre del 2011.	Del 12 de noviembre al 4 de febrero del 2012.	Del 11 de febrero al 28 de abril del 2012.	Del 5 al 26 de mayo del 2012.
Propósito particular del bloque:	El participante será capaz al término de cada bloque de reconocer características culturales de la región norte, sur y centro, por medio de la ejecución de uno de sus géneros dancísticos característicos, la polca, la jarana y una danza autóctona respectivamente, con las que podrá apreciar el contexto de vida en el que se han desenvuelto los habitantes de cada región y reflexionando sobre la diversidad cultural de nuestro país, valorando a estas poblaciones autóctonas como originales reproductoras de una tradición oral vigente, y rescatando por medio de la interpretación dancística el nivel de religiosidad que aun liga a grupos indígenas con los grupos mestizos.		Será capaz de participar en la planeación, organización, ejecución y dirección de un montaje dancístico grupal con los elementos que lo integran, (coreografía, vestuario, iluminación y escenografía dentro de un teatro), por medio de la interpretación de un guión y sus personajes que le brinden tanto sentido y significado al ejecutante como al espectador que lo aprecie.	



Los contenidos que se trabajaron se dividieron en teóricos y prácticos, en los primeros se estudió el contexto pasado y futuro en el que se vivió o se vive actualmente en los Estados de los que se tomó material dancístico, así como el contexto festivo en el que se realizaban los bailes o danzas que se aprendieron, haciendo relaciones y reflexiones de las formas de vida cotidiana y festiva de la población mestiza con la indígena y de su labor artística popular como, la artesanía, la música, la danza y la poesía, cuentos o leyendas.

En los contenidos prácticos las actividades dancísticas creativas se dividieron en la creación de movimientos y la creación de objetos. Se partió con las artes plásticas en distintas técnicas, pasando por la desinhibición corporal con algunos juegos de coordinación y de segmentación de movimientos, finalizando con la estructuración personal o en equipo de secuencias de movimientos y gestos que representaron una idea sencilla o un personaje en determinada historia, se esperaba expresaran y proyectaran a un público esa emoción o personalidad específica y al mismo tiempo mostraran ingenio y originalidad en la forma técnica de los movimientos, además que improvisaran su expresión dancística con fluidez.

El siguiente cuadro muestra los contenidos generales y particulares establecidos para cada bloque, diferenciándolos por el Estado del que se aprendió el género dancístico, y por las actividades dancísticas creativas que llevaron al logro del propósito general del programa en cuanto al desarrollo de la expresividad e interpretación dancística. (Ver cuadro 3)



Contenidos generales	Contenidos particulares Actividades artísticas creativas
1.-Características geográficas y sociales del Estado en cuestión.	1.- Características geográficas y sociales de: *Bloque I: Estado de Chihuahua *Bloque II: Campeche *Bloque III: Puebla
1.1. Características geográficas, sociales y culturales del grupo indígena más destacado del Estado en cuestión.	1.1. Características geográficas, sociales y culturales de: *Bloque I: grupo Raramuri en Chihuahua, *Bloque II: grupo Maya Yucateco en Campeche *Bloque III: grupo Nahua mestizo en Puebla
2.- Técnica básica para la danza folclórica mexicana: 2.1. Aspectos psicomotores aplicados a la danza folclórica mexicana. Trabajar en todos los aspectos, los siguientes elementos: *Alineación correcta para la danza. *Alineación correcta para el zapateado: semi flexión de rodillas. *Calidades de movimiento: • Tiempo • Flujo • Energía. -Compases musicales: 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8	*Calidades del movimiento en la técnica específica de: Bloque I: polca de Chihuahua, movimientos en torso, brazos y piernas, y en los zapateados. • Tiempo: Rápido y sostenido. • Flujo: libre y ligado • Energía: fuerte -Compases musicales: *Bloque I: polca 4/4 *Bloque II: jarana 3/4 y 6/8 *Bloque III: danza en 2/4 y 3/4



2.1.1. <u>Percepción sensorio motriz:</u> -Percepción visual, táctil y auditiva: 2.1.2. <u>Motricidad:</u> -Movimientos locomotores 2.1.3. <u>La disociación:</u> -Desglose y ejecución de la técnica básica de la danza folclórica mexicana.	2.1.3. <u>La disociación:</u> - Desglose y ejecución de técnica básica: *Bloque I: zapateados de caballito, zapateado de 3, borracho, carretilla, paso polca, paso vals, paso cambiado, paso triscado; secuencias y desplazamientos sencillos.
-Desglose y ejecución de la técnica específica del baile o danza en cuestión.	-Desglose y ejecución de la técnica específica de: *Bloque I: polca “Aguas del río Nonoava”, paso polca, trenza, tijeras, torniquete y volado. *Bloque II: Jarana “La guaranducha” y “Pichito Amoroso”, gatillo campechano, paso de guaranducha, paso de guaracha, brinco. *Bloque III: Danza de “Tecuanes”, “Son de entrada” y “Son de la rodilla”, pespunteado, flexión y extensión de torso con brazos balanceados.
-Aprendizaje de la estructura dancística del baile o danza en cuestión, de acuerdo a su estructura musical.	-Aprendizaje de la estructura dancística de: 1. Polca chihuahuense en pareja. 2. Jarana campechana individual y grupal. 3. Danza de “Tecuanes”, en cuadrillas, con cruces en herraduras y cambios de lugar.
-Motricidad fina	-Motricidad fina: *Bloque I: Elaboración de objetos artísticos y artesanía.

2.1.4. <u>Esquema corporal:</u> -Imitación:	2.1.4. <u>Esquema corporal:</u> -Imitación: *Bloque II: Juegos de desinhibición corporal y juegos de coordinación.
-Exploración	-Exploración: *Bloque I, II y III: Exploración con diversos materiales estructurados como: hojas de palma, globos, rebozos, lecturas, anécdotas, fotografías, música, etc.
-Utilización	-Utilización: *Bloque I, II y III: Escenificación e interpretación del contexto social y festivo de un género



	dancístico representativo de Chihuahua, Campeche y Puebla. *Bloque I y II: Juegos de desinhibición corporal e improvisación para la ejecución de secuencias dancísticas elaboradas por los participantes.
-Creación	-Creación: *Bloque I: 1.-Elaboración de una artesanía Raramuri. 2.-Confección de una prenda de papel para bailar polca. 3.-Elaboración de un retrato de un indígena Raramuri. 4.- Improvisación en la ejecución de una polca chihuahuense en los bailes de salón del siglo XIX. *Bloque II: 1.-Composición de una carta a la danza. 2.-Composición de una estrofa con motivos emocionales y vivenciales. 3.-Estructuración y ejecución de secuencia dancística de una jarana. 4.-Estructuración y ejecución de movimientos de acuerdo a una historia o en la representación de emociones y estados de ánimo. *Bloque III: 1.-Elaboración de una máscara de viejo caporal, (personaje de la danza de "Tecuanes"). 2.-Estructuración y ejecución de movimientos con la máscara de caporal de la danza de Tecuanes del Estado de Puebla.
2.1.5. <u>Lateralidad:</u> -Diferenciación global -Orientación del propio cuerpo -Orientación corporal proyectada	-Orientación corporal proyectada: *Bloque I: Ejecución de movimientos y pasos de la polca chihuahuense frente a frene y tomados de los brazos con una pareja. Bloque III: Cruces en herradura para las cuadrillas de la danza de "Tecuanes".



El tipo de evaluación que se realizó en el transcurso del taller se sustenta en el libro de María Antonia Casanova (1998), tomando en cuenta la función educativa que cumple la enseñanza de la danza, que aunque sucede en un ámbito no formal, la práctica del docente en formación si lo exige, desde la planeación del programa del taller se solicita la sistematización de las actividades, los resultados y análisis de los mismos. (Ver cuadro 4)

Cuadro 4. Tipología de la evaluación realizada en el taller.

Clasificación de la tipología:	Bloque I	Bloque II	Bloque III
Función	Formativa		
Temporalización	Inicial-Diagnóstica, y Final	Procesal	Procesal y Final
Agente	Coevaluación	Heteroevaluación	Heteroevaluación
Método	Cualitativo		
Técnica	*Observación participante y no participante del trabajo del alumno, grupo o equipo.		



Instrumentos	*Lista de cotejo valorativa *Lista de control: cuadro de doble entrada *Videograbación
--------------	--

2.2. Ejecución y evaluación de las actividades dancísticas creativas

Para la realización de las actividades dancísticas creativas consideré el tiempo y los aspectos o momentos de la clase, es por ello que retome la teoría del método del pensamiento lateral y el proceso creativo que conlleva.

Antes de iniciar cualquier actividad creativa debió existir de acuerdo a las etapas del proceso creativo, la preparación, la primera etapa que permite la percepción del problema y la reunión de la información relacionada con el problema a resolver, la cual se planeó la mayoría de las ocasiones para cubrir el momento del ritual de inicio, ya que al comenzar la clase permitió a los participantes entrar en una atmósfera de reconocimiento hacia lo que expresarían en la creación artística y dancística, no implicó más esfuerzo que su atención y su reflexión hacia lo que se estaba usando como material de reserva. Este material de reserva fueron los textos informativos para la lectura, la observación de fotografías, y escucha de narraciones y anécdotas que contextualizaban la problemática a resolver.

La segunda, tercera y cuarta etapas del proceso creativo, la incubación, iluminación y verificación respectivamente se incentivaron en el momento del desarrollo de la clase separándolo completamente del trabajo en la técnica dancística o del ensayo de repertorio, también en el cierre, donde en lugar de trabajar ejercicios de relajación, use estas actividades para que pudieran bajar su temperatura y energía, además de desenvolverse en un trabajo expresivo con más facilidad.

La incubación, definida como el tiempo de espera en que se busca la solución, es la etapa en la que se inserta el uso del pensamiento lateral, es decir, la búsqueda de relaciones y reestructuración de la información dada por el material de reserva para la transformación de ideas y la transmisión original del mensaje dancístico, es la etapa en donde realmente se puede detonar el desarrollo de la creatividad en cada participante.



La etapa anterior se estableció dentro de la clase como el momento en el que se propuso al participante la solución de un problema de creación y expresión plástica, dancística e interpretativa, ya sea individual, en equipo o grupal, se ofreció un pequeño lapso de tiempo para que generaran ideas originales a partir de la preparación que ya se había hecho del tema en el ritual de inicio. El tiempo que se dio para la búsqueda de la solución era corto ya que también necesitaba que al momento de presentar el resultado al que habían llegado hicieran uso de la improvisación para resolver los problemas que no habían quedado completamente claros al momento de la organización, proyectando a pesar de las dudas y la incertidumbre de lo planeado, confianza y seguridad de ejercicios que estaban muy bien dominados en su técnica.

En la iluminación, etapa en la que se encuentra la solución del problema, se espera que existan algunas cualidades en la persona mientras elabora el objeto o mensaje, que son: la flexibilidad, la originalidad y la fluidez tanto para el trabajo individual o en equipo, y para la toma y cambio de decisiones que por intuición mejoren la propuesta. Es la parte de la actividad dancística creativa dentro de la clase en la que él o los participantes resolvieron la problemática, dejando ver las habilidades propias singulares en cada trabajo.

La cuarta y última fase es la verificación, donde deberá surgir de manera espontánea la evaluación analítica y reflexiva del resultado y el nivel creativo obtenido. Al final de la exposición plástica o dancística creativa realizada por los participantes los que estuvieron de espectadores hicieron una crítica constructiva acerca de los detalles que había que corregir a cada presentación, que hizo falta, que sobro y que estuvo muy bien, con esta pequeña evaluación grupal la retroalimentación resultó más sólida y clara para todos, fijándose como meta en común para futuras actividades una mejora en la utilización de la creatividad.

A continuación se describirá cómo se desarrollaron las actividades dancísticas creativas. En este punto se resolverá lo que se planeó para cada actividad, ¿cómo sucedió en el salón de clases?, y ¿cuáles fueron los resultados en aspectos cualitativos y cuantitativos a los que se llegó en cada tarea?, esto último, para poder verificar los avances o retrocesos que se iban presentando, analizando ¿qué fue lo que se hizo mal? y ¿cómo mejorarlo?, indagando ¿qué fue lo que realmente interesó, impacto o trascendió en los



participantes? y, ¿cómo resultó la experiencia del participante cuando a las actividades les antecedían o precedían prácticas en la técnica dancística, trabajo en equipo o reforzamiento teórico reflexivo?, en el caso de las lecturas para el conocimiento de la tradición festiva de las comunidades y grupos indígenas relacionados con el repertorio dancístico en cuestión así como de su tradición oral.

2.2.1. Bloque I: Creación de objetos artísticos

En primer lugar, para cubrir el primer contenido particular: Características geográficas y sociales del Estado de Chihuahua, del Bloque “El espíritu del Norte”, y antes de comenzar las primeras actividades dancísticas creativas, sabía que tenía que empezar a contextualizar a los participantes sobre la vida actual en el Estado de Chihuahua, contemplando la diversidad de su población con las distintas clases sociales del Estado, sus características contrapuestas desde la perspectiva de la ciudad y lo urbanizado y a veces violento, con los grandes paisajes que muestra la Sierra Madre Occidental, en sus barrancas y montañas, a veces tan verdes y a veces tan heladas, su cultura desde los grupos étnicos que la caracterizan, su gente, su comida, sus costumbres.

Para la contextualización se presentaron imágenes a los participantes por medio de la proyección de fotografías. Esta actividad perteneció a la etapa de preparación del proceso creativo, aunque sucedió en el último momento de la clase, el de la relajación.

El segundo contenido particular (características geográficas, sociales y culturales de grupo indígena Raramuri), tuvo también su forma específica de contextualización y preparación para la creación de objetos, se realizó la lectura de un libro editado por la Secretaría de Educación Pública (2005) donde se contaba de manera amena y con apoyo de fotografías, la vida cotidiana y festiva de los Raramuri en la Sierra Madre Occidental, sus creencias, sus costumbres y cosmovisión.

Esta actividad se planeó y realizó abarcando los momentos de inicio y desarrollo de la clase, el grupo se dividió en tres equipos a los cuales se les entregó un juego de fotocopias que exponía temas diferentes sobre la vida de este grupo.



Se invitó a que un participante de cada equipo expusiera en voz alta al resto de los equipos el contenido de su lectura para que hubiera una retroalimentación entre los participantes permitiéndoles expresar lo que les agradó y sus opiniones de lo entendido. Yo complete la información ejemplificando con hechos de la vida actual de los participantes como debería aplicarse el kórima o la reciprocidad en nuestra sociedad, y sobre todo como se relaciona con la convivencia dentro del salón de clases al estar aprendiendo una misma disciplina que a todos los une por el gusto y el interés, ya que al haber ayuda mutua entre compañeros se está buscando un bien y un fin común.

El fin de esta lectura era hacer reflexionar al participante y sentir profundo aprecio por este grupo étnico y la forma tan comprometida con la que elaboran su artesanía, ropa, cestos de palma y objetos tallados en madera, con miras a no dejarse disolver como grupo, de mantener su economía, pero sobre todo, su identidad.

Esta reflexión y apreciación de la vida en la comunidad Raramuri de parte del participante, se vio plasmada continuamente en los elementos que diseñaron y construyeron como artesanía u objeto creativo.

Los tres objetos creativos elaborados fueron: una artesanía (juguete de palma) y un retrato en carboncillo de un indígena Raramuri. Antes de la elaboración de la artesanía de palma se trabajó con el contenido específico (exploración: uso de material estructurado - hoja de palma- para generar movimiento), considerada la primera actividad dancística creativa. Esta actividad se planeó para el cierre de la clase y para la relajación del cuerpo después de la práctica técnica del zapateado. El participante experimentó con movimientos a partir del olor, color y textura de la hoja de palma fresca, imaginando ser un ave que da un viaje sobre las montañas y barrancos donde habitan los Raramuri, la Sierra Madre Occidental. .

La actividad duró diez minutos pero fue suficiente para que los participantes experimentaran otra manera de moverse que no fuera parados ni zapateando, sino acostados y moviendo todo su cuerpo, aunque se notó que desde un principio esto les costó mucho trabajo, en primera, percibí que unos no estaban concentrados, a pesar que se apago la luz, otros no pudieron cerrar los ojos, y los que si estaban tratando de hacer



los ejercicios no escuchaban tan claras mis indicaciones, no sabían si poner atención a la música o a lo que les estaba diciendo, otros, aun con los ojos cerrados oyendo lo que decía se encontraban demasiado bloqueados, no sabían qué hacer con la palma.

Por un momento decidí ya no darles indicaciones, sólo dejarlos que se concentrarán en la música, que les provocará algo en su imaginación, en sus emociones, una vez que los percibí más adentrados volví a la actividad para que ahora si se desplazaran por el piso, sin embargo, esto tampoco les resulto tan cómodo ya que no tenían la facilidad de moverse como querían y el estar recostadas sobre el piso les era un tanto molesto en la espalda a algunas mujeres, pocos se desplazaron, la mayoría solo movían sus brazos y piernas o se deslizaban hacia arriba o hacia abajo.

En lo personal no quede tan conforme con los resultados en comparación con lo que esperaba y admito que me faltó dirigirlos con más seguridad, al ver que no respondían corporalmente como lo había visualizado me comencé a poner nerviosa y se me olvidaba la secuencia que debía dictarles, aun así pude improvisar pero sabía que de entrada ellos no estaban cómodos con la posición ni los ejercicios. Por otro lado, fue bueno para ellos, los rete a hacer algo diferente de lo que siempre hacen, tener una hoja de palma como motor de movimiento e interactuar con ella les costó trabajo, la mayoría lo hizo conforme a sus limitaciones y habilidades.

Las siguientes actividades dancísticas creativas a describir cubren el contenido particular de creación. La segunda actividad creativa fue la confección de un cesto de palma, como ejemplo de los que fabrica este grupo, el que yo les enseñaría a confeccionar sería de un tejido un poco más grueso, parecido a los confeccionados en las regiones del centro del país.

La idea de la confección del cesto era que el grupo se dividiera en cuatro equipos de los cuales elegirían un maestro, esos maestros estarían bajo mi enseñanza en su elaboración para que luego ellos pasaran ese conocimiento a los compañeros de su equipo y fuera un tanto más sencillo y rápido transmitir el conocimiento, ejemplificando como lo hacen los grupos indígenas en sus comunidades. Nos enfrenamos a un problema, ni ellos ni yo estábamos respetando esa forma de delegar el conocimiento, si un integrante de equipo que no fuera el maestro se levantaba a preguntarme yo le



contestaba y entonces todos comenzaron a acercarse más a mí que al maestro de su equipo, los que terminaron la primera parte del cesto tuvieron que emplear mucho más tiempo mientras que yo les explicaba a los que iban atrasados y terminaron siendo clases individuales para los participantes.

Se ocuparon dos clases para esta actividad, por lo que algunos avanzaron más que otros, modifiqué la propuesta original para evitar tomar más tiempo de las siguientes clases, propuse a los alumnos que de lo ya tejido con la palma partieran para realizar un juguete, repartí a cada participante un texto donde se hablaba del arte popular expresado en el juguete (Hernández, F.,1981), para contextualizar el por qué se considera al juguete una expresión artesanal y por qué se utiliza la palma para su confección, en las siguientes hojas del juego venían unas fotografías como ejemplo de los juguetes contruidos en distintas comunidades a base de palma seca, figurillas de personas miniatura o de utensilios de cocina, animales o personajes mitológicos y de la vida real. Se dieron veinte minutos para que individualmente leyeran el texto.

Con las fotos y la información del texto dadas como material de reserva para detonar el uso pensamiento lateral, el participante aplicó su creatividad en la confección del juguete de palma, ya manejaban los procedimientos de tejido básicos para continuar su elaboración. Se pretendía que los participantes tuvieran la confianza de reestructurar lo conocido y ser innovadores al crear un juguete fuera de lo común, pero que siguiera cumpliendo su mismo cometido, el de entretener o divertir. Cuando llegó la hora de revisar los trabajos estos no fueron lo suficientemente innovadores, de hecho, muchos de ellos eran figuras compradas a artesanos como sonajas y figuras de personas en miniatura, otras ni siquiera eran juguetes, eran cruces de palma que también se compran ya hechas, los que si siguieron el patrón de tejido llegaron a terminar una especie de tortillero, hubo personas que intentaron crear algo nuevo y que experimentaron en las formas de los tejidos logrando un objeto amorfo pero funcional. (Ver fotografía 1 a la 4.)



Fotografía 1. Juguete de palma amorfo elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 2. Juguete de palma (tortillero), elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 3. Juguete de palma (serpiente), elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 4. Juguete de palma (abanico), elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



La actividad dancística creativa número tres consideró el momento del cierre de la clase para dibujar a mano alzada y con carboncillo el retrato más significativo para ellos de un indígena Raramuri, copiando el rostro de alguna imagen impresa sin importar si el retrato era de hombre, mujer, niño, o niña, pero si debía tener el paisaje de las montañas en el fondo.

Estaba planeado que en esta clase fuera donde se comenzara el dibujo pero desafortunadamente al inicio del taller el manejo de los tiempos me resultaba muy difícil y para cuando debíamos de trabajar en el dibujo ya sólo faltaban quince minutos para que acabara la clase, como los participantes ya llevaban todo su material, la cartulina, los carboncillos, la fotografía y una tabla para poder apoyarse quise hacer una actividad de sensibilización hacia el rostro de la fotografía en esos quince minutos.

Utilice música suave que los sensibilizara durante la observación exhaustiva del rostro Raramuri, intentando descubrir que pensaba en esos momentos, que sentía, que olía, poder descubrir por medio de su mirada, sus marcas en la piel y su semblante, lo que ha vivido, si se ve feliz, triste, solitario, melancólico, tratar de entender su carácter, si se ve fuerte, débil, decidido, trabajador, guerrero, temeroso, etc. Esta forma de observar al indígena Raramuri que poza en la fotografía aportaría al dibujante la habilidad de captar la esencia del personaje dentro de su entorno y que no se quedara solamente con copiar los rasgos generales y más sobresalientes de la fotografía.

Los resultados de los dibujos fueron algo muy sorprendente y satisfactorio para la mayoría de los que los apreciamos, lograron fijar la atención en los detalles, permitiendo una originalidad y experiencia estética en cada retrato. (Ver fotografía 5 a la 9.)



Fotografía 5. Retrato de joven Raramuri (carboncillo), elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 6. Retrato de niño Raramuri con su madre (carboncillo), elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 7. Retrato de niño y mujer Raramuri (carboncillo), elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 8. Retrato de niño Raramuri masticando una raíz (carboncillo), elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 9. Retrato de niña Raramuri cargando flores (carboncillo), elaborado por participante del grupo Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.

La cuarta actividad dancística creativa para los participantes fue escribir una carta a la danza, no importaba con qué tipo de redacción, simplemente tratarían de descubrir los sentimientos, emociones y reflexiones que la danza aporta en ellos, la forma en la que les ha ayudado y enseñado en cuestiones emocionales, intelectuales, motrices, y artísticas, plasmándolas en una hoja de papel, con ello, observaría la habilidad que tienen para expresarse de forma escrita. Las cartas que escribieron algunos participantes se pueden leer en los anexos. (Ver ANEXO 2)

Se recibieron once cartas a la danza en total, lo que representa que la mitad del grupo estuvo interesado en cumplir con esta tarea, la mayoría de los participantes escribieron su carta dirigiéndose a la danza en tercera persona narrándole las emocionales positivas que experimentan y refuerzan cada vez que la practican, así como las expectativas que aún tienen de ella, otros participantes se dirigieron a la danza en forma poética mostrando respeto hacia lo que han aprendido y al sentirse parte de ella en su vida cotidiana.

La quinta actividad dancística creativa fue la improvisación en la ejecución de los pasos característicos y el estilo de la polca. Para contextualizar la forma en la que puede expresarse este género se llevó a cabo una actividad previa usando material de reserva. Al inicio de la clase, se pidió a cuatro adultos que expusieran sobre un pliego de papel



bond por medio de dibujos, la información que habían investigado con anterioridad sobre la polca. El contenido de esta investigación fue de diferentes aspectos para cada participante.

El primero habló sobre el origen de la polca. El segundo participante sobre la forma en la que se transformó la polca al llegar a México. El tercer participante sobre los instrumentos característicos con los que se interpretaba la polca de salón y los instrumentos de la polca mexicana. El cuarto participante expuso sobre la vestimenta propia utilizada para los bailes de salón, y la que se utilizaba en los contextos de la clase media y baja con la gente más humilde o pobre.

También se expuso que el estilo dancístico de la polca chihuahuense es muy fuerte y a veces tosco y agresivo en la forma en la que el hombre maneja a la mujer en las secuencias de pareja. La gallardía, presuntuosidad y orgullo en la personalidad de la gente oriunda de los Estados del Norte se sugirieron como cualidades a proyectar en la expresión dancística del participante.

Con toda esta información se planeó que para la parte del calentamiento los participantes representaran una escena sencilla de un baile de salón de la clase media alta del siglo XIX en México, donde la polca era un género muy popular para bailar en las fiestas, se propuso a los participantes que imaginaran un salón grande, con ventanales y candelabros, con sus prendas más finas, vestidos con holanes, alforzas y encajes, y el hombre con su traje de pantalón vaquero, saco, texana y botas en el más sencillo de los casos, en el mejor, con su frac y zapatos elegantes. La parte que improvisarían sería la utilización de los pasos que ya tenían dominados, más las evoluciones de parejas, así como la forma de interpretar la polca con respecto al estilo ya descrito.

Los resultados de esta actividad fueron satisfactorios, al principio representaron muy bien el pertenecer a una clase alta, interpretando un papel de gente con ciertos lujos y presunción, en el momento que se invitó a iniciar el baile improvisando pasos de polca fue cuando se inhibieron un poco y no sabían cómo desenvolverse solos o con sus compañeros dentro del centro del baile, cuando me vieron a mí tomar como pareja a alguna de sus compañeras y ejecutar los pasos básicos y comunes para la polca como el



“talón y punta” y el paso cambiado, o los pasos más complejos que ya les había enseñado como los volados, el paso polca y los giros, fue cuando supieron que hacer, y bailaron con más seguridad para disfrutarla con su pareja; mientras la melodía “Aguas del Río Nonoava” iba corriendo yo pedía cambio de parejas para que hubiera interacción de todos los participantes y no se quedaran solo con sus compañeros más cercanos. Al final la actividad incentivó el uso de la imaginación, la improvisación, y la interpretación de un personaje dentro de un contexto específico, resultó enriquecedora para todos los participantes ya que dio cabida a la realización de la sexta actividad dancística creativa.

La sexta actividad dancística fue diseñar y confeccionar el vestuario con el que se bailaba la polca en Chihuahua. Para el desarrollo de esta actividad se planeó llevar material variado como papel bond, periódico, y papel crepe para usarse en dicha confección, la idea era que con los elementos que ya se conocían acerca de la vestimenta de esa época, los participantes debían diseñar algo propio a la clase media, considerando una sola prenda, sólo la falda, botas, o blusa en mujeres, o, sombrero, camisa, pantalón, paliacate, o las botas en el hombre. (Ver fotografías 10 a la 13.)



Fotografía 10. Vestuario para polca chihuahuense (falda de papel crepe), elaborado por participante del grupo de Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 11. Vestuario para polca chihuahuense (vestido de papel crepe), elaborado por participante del grupo de Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 12. Vestuario para polca chihuahuense (falda de papel crepe), elaborado por participante del grupo de Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.



Fotografía 13. Vestuario para polca chihuahuense (falda de papel crepe), elaborado por participante del grupo de Adultos B, 5 de noviembre 2011, fotografía de Alejandra García Cervantes.

Al dar por iniciada esta actividad, algunos compañeros se percibían muy seguros de lo que iban a realizar, tomaron rápidamente los materiales que necesitarían y comenzaron a trabajar, la mayoría de estos participantes eran mujeres y se enfocaron más en la falda, pues es la que implicaba un trabajo más detallado y creativo, pero en otros aún existían dudas y no obtenían una idea precisa de lo que querían o cómo lo querían, unos incluso tardaron para comenzar algo, y los que no, solo hicieron algo muy sencillo y rápido, sin mucho esfuerzo imaginativo o creativo, como un paliacate, el que solo con un pedazo de papel crepe rojo y torcido al cuello podía pasar como prenda usada por la clase media de esta época, pero en realidad este paliacate lo hizo un hombre de los dos que había en el grupo, los cuales en esta actividad no mostraron gran interés.

Sólo una minoría de mujeres produjeron algo sobresaliente en el sentido creativo y detallado de la confección, pero significó una importante fuente de información para darme cuenta que en esta actividad de creación plástica los participantes no mostraron mucho entusiasmo ni ingenio.

En la séptima actividad dancística creativa se trabajó con el cuerpo y el movimiento a través del juego de imitación llamado “Grecas”, planeado para los últimos quince minutos



de la clase. Este juego consistió en formar a los alumnos en parejas que se ven frente a frente, que a su vez estaban formando una línea diagonal, la cual iba de esquina a esquina del salón, los participantes que se encuentran en cada extremo de la línea serán los líderes que tendrían frentes opuestos, uno viendo hacia la pared (rojo), y el otro hacia el espejo (azul), los demás compañeros se asignarían su color según el frente al que estén mirando, al del rojo, o al del azul. (Ver figura 1)

Los líderes son los que propusieron y realizaron los movimientos de brazos y piernas, pero siguiendo calidades específicas: movimientos segmentados con flujo cortado. Los compañeros rojos y azules siguieron los movimientos de su respectivo líder, de esta manera se sincronizaron dos secuencias de movimientos diferentes en una misma fila, donde cada compañero debió poner atención para no perder su secuencia y confundirse al ver al de enfrente. (Ver figura 2)

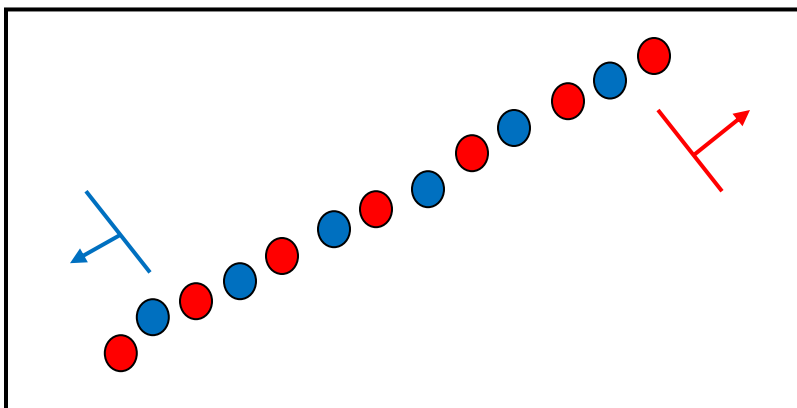


Figura No. 1

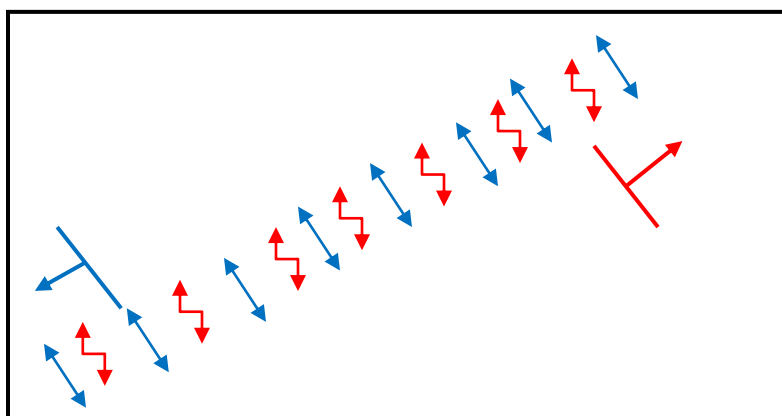


Figura No. 2



Los líderes azul y rojo estaban haciendo mucho esfuerzo por diseñar las figuras con los brazos y piernas, y a pesar que los lugares de los líderes se iban rotando para favorecer la atención y energía elevada, en mi percepción, la motivación del inicio disminuyó, cuando comenzaron a todos les pareció muy interesante y curioso ver una coreografía muy bien detallada como si hubiese estado planeada, pero después de cinco minutos el ambiente se tornó muy relajado y fue principalmente por falta de música que por falta de interés, disposición, o de creatividad, la cual si se desarrolló perfectamente al inicio, pero se quedó estancada por ausencia de los estímulos sonoros.

Para dar por terminado el Bloque I se planeó la coevaluación de tres actividades dancísticas creativas que por pertenecer a la creación plástica merecía ser apreciada por todos los integrantes, de forma que reconocieran individualmente y grupalmente sus fortalezas y debilidades en este tipo de expresiones artísticas.

- Evaluación del Bloque I:

*Tiempo: 5 de noviembre del 2011.

*Método: Cualitativo y cuantitativo.

*Agente: Coevaluación

*Técnica: De recogida de datos por observación participante y de análisis de datos por el trabajo individual.

*Instrumento: Lista de control grupal (se llenó una por participante)

*Objetivo: El participante señaló en la lista de control los elementos y sub elementos de la creatividad que aplicaron sus compañeros en el diseño y creación de objetos creativos (juguete de palma, retrato a carboncillo y vestuario de papel), de modo que se considere una expresión plástica original. (Ver cuadro 5)

Antes de la coevaluación los participantes conocieron los elementos y sub elementos que debe contener un objeto creativo. El programa de educación artística de la SEP para nivel primaria habla sobre dichos elementos en la disciplina de las artes plásticas, retome este programa pues brinda definiciones básicas y sencillas para apreciarlos.

El siguiente cuadro muestra en la primera fila los elementos que debe contener la creatividad, que son: la sensibilidad, la percepción y la originalidad, los sub elementos se



mencionan en la segunda fila, en la tercera fila se señalan los objetos creativos a evaluar: (J) para el juguete de palma, (D) para el dibujo en carboncillo y (P) para la prenda de papel crepe que representa el vestuario utilizado para la polca.

Cuadro 5. Instrumento de evaluación (Lista de control grupal).

Elementos	Sensibilidad									Percepción						Creatividad					
Sub elementos	Experimentación con el material			Relación forma/contenido			Sensibilidad estética			Atención a estímulos físicos			Transmisión de mensajes			Genera significados originales			Provoca experiencia estética		
Objetos creativos	J	D	P	J	D	P	J	D	P	J	D	P	J	D	P	J	D	P	J	D	P
1.																					
2.																					
3.																					
4.																					
5.																					
6.																					
7.Leticia	√	√	√				√	√		√			√	√	√		√				√
8.																					
9.																					
10.																					
11.																					
12.																					

Para el cierre de la clase los participantes expusieron sobre la pared sus tres objetos artísticos, se les dio a cada uno su ficha con el número correspondiente al de la lista de asistencia para que lo pegaran arriba de sus objetos, cuando los compañeros evaluaron en su lista lo hicieron sobre la fila correspondiente al número que tenían los objetos en la pared. En el cuadro cinco se expone (como ejemplo), la evaluación en la fila siete, el llenado se hizo con un símbolo de palomita si el objeto cumplió con el sub elemento, si no fue así, se dejó el cuadro en blanco.

Preferí identificar los objetos artísticos con una ficha con número para que al momento de la evaluación no influyera el saber de quienes eran los trabajos y se alterara la calificación si había empatía con ese compañero o no. Solo en mi formato es en el que escribí los nombres de cada participante, me interesaba tener en cuenta que personas aplicaron con mayor frecuencia su creatividad y a quienes no les motivo la creación plástica.



Al final de la coevaluación recibí diecinueve formatos llenos, incluyendo el mío. La sumatoria de palomitas se realizó de manera horizontal para obtener el puntaje de cada participante, y de manera vertical para obtener el puntaje de cada objeto artístico.

El porcentaje general que se obtuvo del grupo en el desarrollo y aplicación de su creatividad con el diseño y elaboración de objetos creativos fue del 71%, un porcentaje que traduzco en logros y avances, aunque en la revisión del desempeño individual se encontraron ciertas carencias, el simple acercamiento del adulto (que se inclina mejor a las disciplinas musicales y dancísticas), con las artes plásticas, significó un reto que no dejaron de cumplir ni de resolver aun en sus momentos de mayor estrés, miedo, desinterés o confusión.

Los participantes que mostraron habilidad, gusto, interés o creatividad en las artes plásticas fueron minoría y son los que cumplieron con los tres objetos. Los demás participantes cumplieron con uno o dos objetos pero no lograron desarrollar el gusto o habilidad por esta disciplina, y aunque su disposición a participar en estas actividades era la mejor, el tiempo no fue un aliado para ellos, las labores cotidianas no prestaron tiempo libre para terminar los objetos en casa.

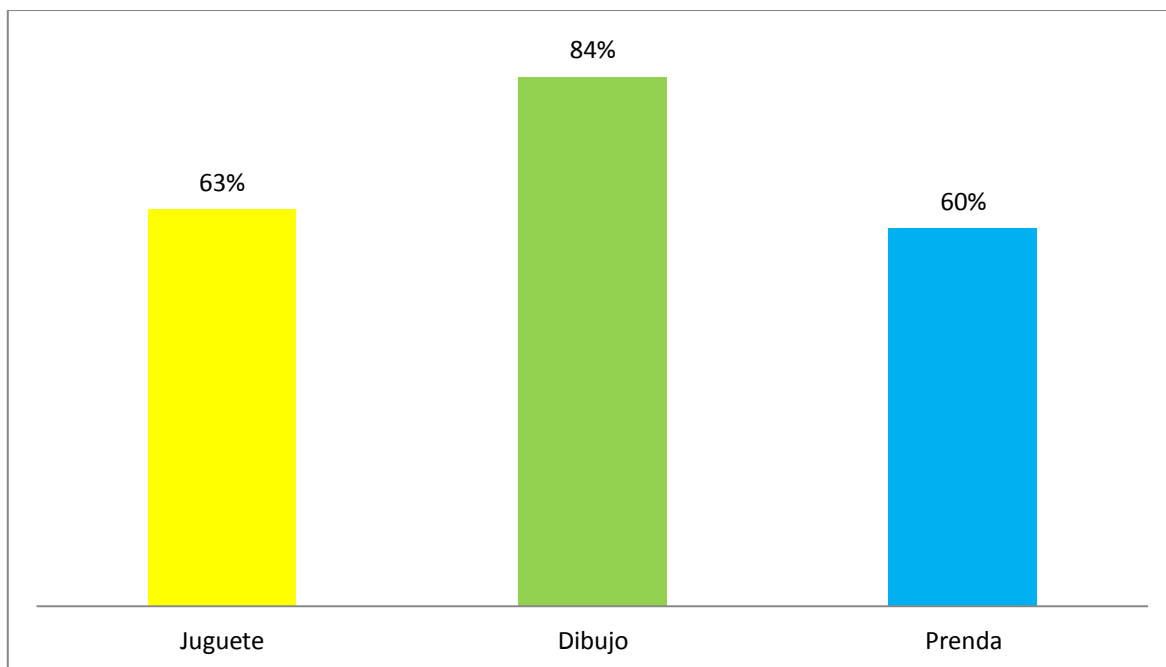
Los sub elementos de la percepción (Atención a estímulos físicos y Transmisión de mensajes), en la elaboración de los objetos creativos, fueron los mejor aplicados, logre notar en cada participante que las actividades de apreciación y reflexión sobre la vida del grupo indígena Raramuri quedaron como experiencias significativas y satisfactorias en el adulto.

Lo que se menciona en el anterior párrafo se comprueba al observar el porcentaje de éxito que tuvo la elaboración de cada objeto artístico, la confección del juguete de palma fue importante para el participante por el significado o la historia que hubo de tras de ella más que por la actividad en sí, el retrato del indígena a carboncillo reforzó la empatía por esta cultura, donde mostraron una verdadera habilidad de dibujantes, así como la capacidad de sentir y entender otras formas de vida completamente ajenas a la suya, la confección del vestuario de polcas fue una forma de experimentar con distintos materiales en grandes proporciones y su cuerpo, pero a pesar de toda la preparación que tuvo esta actividad no significo una oportunidad de expresarse libre o creativamente, la mayoría



estaba bloqueado y no sabían por dónde empezar ni cómo manejar el material. (Ver gráfica 1)

Gráfica 1. Porcentaje de éxito en la elaboración del objeto creativo.



Cuando pensamos en los elementos que debe contener la creatividad, nos damos cuenta que no fue suficiente lo experimentado previamente con el material a utilizar. Teóricamente se trabajó hacia la sensibilización del tema o el conocimiento del por qué y para qué, pero a la práctica le hizo falta reforzarse, es decir, si queremos incentivar la creatividad plástica por medio del movimiento o la danza, debemos ampliar la capacidad de percibir y explorar con el material de reserva, aumentar la confianza y seguridad de generar nuevas ideas o transformar las ya existentes desenvolviéndose creativamente en las artes plásticas.

Sin embargo, en la práctica dancística, que es lo que nos compete, se logró incentivar la creatividad expresiva e interpretativa de la polca, el juguete de palma y retrato de un habitante Raramuri ofreció la imagen de introversión y espiritualidad que posee este grupo, de manera inconsciente, los participantes entendieron lo que debe ser una actitud



de altanería, brusquedad, presuntuosidad y coquetería que posee el estilo para bailar de los habitantes mestizos de la ciudad de Chihuahua.

2.2.2. Bloque II: Creación de movimientos

El primer contenido particular que se trabajó: Características geográficas y sociales del Estado de Campeche. Se inició la clase con un texto acerca de cómo se realizan las fiestas tradicionales en esta región, a las que se les denominan vaquerías, sus bailes representativos, quiénes los bailan, cuándo y cómo.

La primera actividad dancística creativa de este bloque se planeó para el cierre de la clase, se propuso la creación de una canción con motivos emocionales o vivenciales, se reunieron en equipos de cuatro o cinco compañeros para compartir las emociones principales que transmite su poema favorito (solicitado previamente), separando las palabras más significativas por su carga emotiva o mensaje, con estas compondrían distintas estrofas que interpretarían después.

Un equipo terminó la estrofa, los demás no se lograron concentrar en la actividad. Pedí al equipo que concluyó que cantara la estrofa que habían compuesto, apenados lograron mostrar su trabajo terminado. A los equipos que no completaron la tarea les resultó muy difícil sensibilizarse para encontrar las palabras con las que se identificaban emocionalmente, y para proponer al líder que los organizara a unir las palabras que cada integrante aportaría al componer su estrofa.

En esta actividad los participantes no lograron asumir el liderazgo y organizarse para cumplir con la tarea satisfactoriamente, el trabajo en equipo requiere una persona que pueda dirigir las ideas creativas que cada integrante genere.

La segunda actividad dancística creativa que se realizó apoyaría la expresión libre de movimientos. Los juegos de desinhibición corporal (Trigo, E. (2005), pág.74), pretendían una dinámica de repetición de movimientos en brazos, piernas y distintos segmentos corporales en sincronía con una canción formada por palabras cortas, el participante siguió el ritmo propuesto en la canción, al moverse frente al espejo de formas extrañas



descubrió nuevas posibilidades de comunicación con su cuerpo, se favoreció reinventar una forma de moverse ante una propuesta musical.

El juego de desinhibición apoyó la parte del calentamiento en distintas clases. La canción estableció sus propios movimientos, además, se exploró con la técnica específica de la jarana y sarao campechano para que los participantes prepararan los músculos y ligamentos trabajados en la ejecución del zapateado y desarrollaran sus habilidades coordinadas. (Ver cuadro 6)

Canción:

Aran-ran-ran, Aran-ran-ran, Culi-culi-culi-culi-culi, Aran, ran, ran, Alami, Alami

Culi, culi, culi, culi, culi, Aran, ran, ran.

Cuadro 6. Propuesta de movimientos para canción Aran-ran-ran.

Movimientos originales	Variante 1 (con desplazamiento)	Variante 2
*Aran-ran-ran: Palmadas en las piernas *Culi-culi: Palmadas en las pompis *Alami: Reverencias	*Aran-ran-ran: “”” + pasos sobre metatarso *Culi-culi: “”” + jalados de metatarso alternados *Alami: “ + cepillados de tacón alternados	*Aran-ran-ran: 3 gatillos campechanos, uno por palabra *Culi-culi: 5 golpes de planta, uno por palabra, al mismo tiempo se mueve la cadera según el pie que esté dando el golpe. *Alami: Seguirían siendo las reverencias, pues también se usan para el sarao campechano.

Las distintas experiencias con el juego resultaron muy gratificantes para el desarrollo de habilidades creativas en la expresión de los compañeros, menciono la parte creativa porque aunque no se enfrentaron específicamente a un reto de creación de movimientos significó una base para su desarrollo, el experimentar la coordinación de movimientos previamente establecidos con la variante uno, permitió descubrir la utilización de la técnica del folclor dentro de secuencias poco trabajadas, y favoreció con la variante dos, la utilización de secuencias de la jarana dentro de una canción que no se relaciona con este género.



Las siguientes actividades dancísticas creativas obedecen a la creación de movimientos, con las que se pretendió motivar al participante a la aplicación de su creatividad en el diseño, ejecución e interpretación de la obra a representar.

Para reflexionar como sucedió el proceso creativo de los participantes tomaremos como referencia las cualidades de la creatividad (la flexibilidad, originalidad, innovación, fluidez y utilidad), que emplearon para cumplir con la tarea artística establecida.

La tercera actividad dancística creativa cubrió el contenido particular: Características geográficas, sociales y culturales del grupo indígena Maya Yucateco. En el ritual de inicio se agruparon equipos de cuatro o cinco integrantes, se realizó la lectura de un texto acerca del grupo maya yucateco y sus características culturales, económicas y sociales.

En el cierre de la clase mencionada en el párrafo anterior, los equipos representaron una historia que habló sobre las características de vida del grupo Maya Yucateco, la representación duró cinco minutos con cada equipo, utilizaron como escenografía, vestuario o utilería sus objetos personales o material del salón, la interpretación de su personaje tuvo que ser sin hablar, solo con su expresión facial y corporal captaron la esencia de vida de este grupo.

El primer equipo que terminó representó la vida religiosa de la etnia maya yucateca donde se encontró como participante uno de los dos hombres que integraron el grupo, esto fue algo decisivo en su representación ya que personificó al sacerdote, el que llevaba el mando y la sabiduría en los rituales, representaron una mezcla de creencias religiosas donde aun se utilizaban imágenes prehispánicas mayas en comunión con la cruz de la religión católica, dentro de una choza toda la gente adoraba y creía fervientemente en el poder de estos dos símbolos religiosos, el sacerdote seguía siendo el que regía la forma de pensar y de actuar del pueblo, así como los premios y castigos que debían obtener por no estar dentro de una misma línea de creencias y actitudes.

A pesar de esta historia tan propositiva la expresión e interpretación de sus personajes fue pobre, sabían perfectamente a quién representaban, lo que debían hacer y a donde moverse, incluso utilizaron mochilas, suéteres y faldas para representar el altar de los dioses prehispánicos con la cruz, pero no estaban concentrados, se veían entre ellos con pena y pequeñas sonrisas en la cara, la



mayoría veía hacia abajo, y aunque era parte del papel de reverencia e introversión el que interpretaban, muchas no se atrevían a alzar la cabeza cuando ya no era necesario, otros también volteaban a ver al público preguntándose qué es lo que pensarían acerca de su trabajo.

Al final de la escenificación se comentaron estas observaciones, recordándoles que ellos deben adueñarse del espacio y de su papel, sin importar lo que esté sucediendo de lado del espectador, sólo que se concentren sin esperar gestos positivos o negativos del público, pues esto perjudica su interpretación, y por supuesto, tomar estas críticas como herramientas aplicables para el momento en que el grupo subiera al escenario y tuvieran que dominar tanto su nerviosismo como su expresividad.

El tipo de evaluación para esta actividad dancística creativa se realizó bajo las siguientes características:

- Evaluación procesal: Representación de aspectos culturales de la etnia maya yucateca en equipo:

*Tiempo: 26 de enero del 2012

*Método: Cualitativo

*Agente: Heteroevaluación

*Técnica: De recogida de datos por observación no participante del trabajo en equipo.

*Instrumento: Cuadro de doble entrada valorativo (siempre, frecuente, esporádica, o nunca).

*Objetivo: Verifique que los integrantes del equipo aplicaran sus cualidades creativas (flexibilidad, originalidad, innovación, fluidez y utilidad), en el diseño, escenificación e interpretación de la historia que hable sobre las características de vida del grupo maya yucateco. (Ver cuadro 7)



Cuadro 7. Instrumento de evaluación equipo 1: Escenificación de características religiosas del grupo Maya Yucateco.

Aspectos / Cualidades	Diseño de la historia	Escenificación	Interpretación de los personajes
Flexibilidad	siempre	siempre	esporádica
Originalidad	esporádica	frecuente	esporádica
Innovación	esporádica	esporádica	esporádica
Fluidez	siempre	siempre	esporádica
Utilidad	siempre	siempre	esporádica

En el anterior cuadro se verifica que de los tres aspectos que se evaluaron fue el de la escenificación en el que este equipo logró aplicar siempre o frecuentemente la mayoría de sus cualidades creativas, como ya se había mencionado se mostraron muy flexibles y originales para elaborar su escenografía con los diversos objetos que se encontraron en el salón. La debilidad interpretativa de los personajes es un aspecto en el que se debe seguir trabajando con los participantes de este equipo.

El segundo equipo presentó la peculiaridad de poseer a dos compañeras a las que les costaba el trabajo técnico del zapateado, ya fuese por su edad o por la poca experiencia, una de ellas fue de las alumnas que no participaron con interés en la elaboración de objetos creativos, sin embargo, en esta escenificación lograron ser las personas con más expresividad y manejo de un personaje con todas sus características específicas.

El equipo represento la situación social y política en la que viven los grupos mayas yucatecos en diferentes partes de los Estados a los que pertenecen. La historia que crearon fue muy interesante, fuerte y dramática, escenificaron estar sentados a la mesa, todas con su falda de ensayo y rebozos puestos, representando una familia unida cenando en su humilde hogar, entonces, llegaron tres soldados que eran tres compañeras que interpretaron papel de hombres y se llevaron al hijo, que fue otra compañera, sometieron a la familia con golpes y balazos a pesar de que forcejeaban mucho para impedir que se llevarán al hijo, se lo llevaron para reclutarlo como soldado contra las guerrillas del Sur, lo encarcelaron y golpearon, al final, lo hicieron tan violento como ellos, el hijo solo se ve marchando dentro de las fuerzas del ejército.



Las participantes lograron enfocarse en su papel, y aunque no hablaron, se entendió lo que estaban actuando, una, el dolor de una madre al ver como se llevaban a su hijo, sollozos, patadas, mucho dolor y coraje por no poder hacer nada al estar sometida con armas, otra compañera, (el hijo), al que golpearon, amenazaron y humillaron, expresó su dolor y debilidad por toda la fuerza contra la que no pudo luchar, sus expresiones lograron reflejar angustia y miedo, y al final, se transformó a un estado de agresividad, odio y frustración. Las demás compañeras también hicieron un buen trabajo, hubo dos compañeras a las que les ganó la risa en el momento de la aparición de los soldados y los jalones pero la distracción fue breve, en general, todas se concentraron e hicieron un buen papel de interpretación en las escenas. (Ver cuadro 8.)

Cuadro 8. Instrumento de evaluación equipo 2: Escenificación de características sociales y políticas del grupo Maya Yucateco.

Aspectos / Cualidades	Diseño de la historia	Escenificación	Interpretación del personaje
Flexibilidad	siempre	siempre	siempre
Originalidad	frecuente	siempre	siempre
Innovación	siempre	siempre	siempre
Fluidez	siempre	siempre	frecuente
Utilidad	siempre	siempre	siempre

En el cuadro verificamos que para este equipo la aplicación de sus cualidades creativas en los tres aspectos a evaluar sucedió siempre, el equipo estuvo organizado y motivado, mostraron habilidad de creación y expresión original, logrando que el público comprendiera y sintiera la situación de cada personaje, y del grupo indígena Maya Yucateco.

El tercer equipo representó las actividades cotidianas del grupo maya yucateco, las labores domésticas, económicas, sus tradiciones y costumbres. Ellos representaron también estar en su hogar por la mañana, donde las mujeres molían el maíz, los hombres sembraban en sus huertos, otras mujeres aprendían a tejer en el telar o a bordar sus típicos huipiles, cuando era tiempo, se fueron al mercado más cercano de su localidad a vender sus productos, alimentos o artesanías. Ellos no escenificaron una historia, representaron las actividades cotidianas en distintas escenas como si se expusieran



distintas pinturas costumbristas, hubo poca interacción entre cada personaje de la escena, sin embargo, fue suficiente para darle a su cuadro el mensaje importante. Fue enriquecedor observar esta serie de movimientos diferentes en calidades y posturas. Se presentan los siguientes valores en la representación de la dinámica cotidiana de la etnia maya yucateca (hogar y economía). (Ver cuadro 9)

Cuadro 9. Instrumento de evaluación equipo 3: Escenificación de características culturales y vida cotidiana del grupo Maya Yucateco.

Aspectos / Cualidades	Diseño de la historia	Escenificación	Interpretación del personaje
Flexibilidad	esporádico	siempre	esporádico
Originalidad	esporádico	esporádico	esporádico
Innovación	esporádico	esporádico	esporádico
Fluidez	siempre	siempre	siempre
Utilidad	siempre	siempre	siempre

Las cualidades creativas de este equipo se aplicaron frecuentemente en el aspecto de la escenificación, la utilización de escenografía y utilería, dando a cada escena la vida y el ambiente que necesitaba para entender como interactúa este grupo con sus iguales y en sus actividades cotidianas, en el aspecto de interpretación del personaje hubo ausencia de expresión original y flexible, lo cual fue consecuencia de no haber diseñado una historia para el tema que les tocó representar.

En general los tres equipos tuvieron mejor desempeño creativo en la escenificación de su historia, las ideas fluyeron y se adaptaron perfectamente a la producción de los ambientes escénicos dentro de un salón de clases y con los distintos objetos que había en él. Para los participantes fue fácil desenvolverse en este aspecto pues son una generación que tuvo un mejor desarrollo de la imaginación, aprendiendo a jugar con distintos objetos que no necesariamente eran juguetes.

La parte interpretativa fue débil en la mayoría de los participantes, aunque es un aspecto que les gusta y practican constantemente por la actividad dancística, sigue faltando mayor desinhibición corporal y sensibilización emocional.



La cuarta actividad dancística creativa fue el juego de coordinación que nombre siameses, para trabajar el aspecto psicomotor de la imitación dentro del esquema corporal, brindó a los participantes la oportunidad de utilizar diversos segmentos del cuerpo. Esta actividad sucedió al cierre de la clase para la relajación mental y corporal, además de la integración grupal.

Los participantes se colocaron en parejas, se utilizó música como estímulo del movimiento. A cada señal de la maestra los participantes cambiaban de pareja uniendo una parte de su cuerpo con la del nuevo compañero, es decir, la maestra pidió que unieran cabeza con cabeza, o mano con mano, espalda con espalda, lo tuvieron que hacer rápidamente para no quedar solos y siempre con alguien diferente, olvidando si se llevaban bien o no con su nueva pareja. La respuesta a esta actividad fue satisfactoria para los participantes, percibí una energía elevada y positiva, se enfrentaron al reto de interactuar con su cuerpo y el de sus iguales.

La quinta actividad dancística creativa consistió en que los participantes estructuraran y ejecutaran una secuencia de zapateados, figuras y desplazamientos coreográficos para la jarana campechana, con el objetivo de observar las cualidades creativas y sentido de improvisación utilizadas por los integrantes del grupo después de tener la técnica y estilo de este género dancístico asimilados.

En el ritual de inicio se realizó la lectura de un texto acerca de la Historia de la llegada del Cristo Negro a la capital de Campeche y la adopción de esta imagen como la más importante para el Barrio de San Román, se describió cuándo y cómo se realiza actualmente la llamada fiesta del Palmar, todos los acontecimientos festivos tradicionales del día principal, las procesiones, las misas, la pirotecnia, la vaquería con los bailes folclóricos de la región, y los de influencia europea con el Sarao.

La información leída fue comentada para reflexionar sobre la motivación religiosa que tienen algunas expresiones dancísticas tradicionales, los participantes interiorizaron la información para representar una procesión dentro del salón en honor al Cristo negro, formaron dos filas, usando sus faldas de ensayo y sus rebozos imaginaron ser oriundos de la región caminando por las calles cargando la imagen del Cristo, escenificaron llegar a



la iglesia y comenzar la festividad bailando una jarana con la secuencia que ya tenían aprendida, yo dirigí los desplazamientos coreográficos que iban realizando: líneas paralelas, fuente, en parejas, un círculo, una pareja bailando dentro del círculo, todo ocurrió de forma improvisada, sin que ellos perdieran la secuencia de los pasos, ni la atención, todo era como una fiesta de verdad, donde todos bailaban y gozaban sin preocuparse en los movimientos que seguían, su expresión dancística fue espontánea y sin prejuicios.

En el cierre de la clase se propuso a los participantes se agruparán en tres equipos, cada equipo estructuró una secuencia dancística con la técnica específica de la jarana: paso de jarana, picados, gatillo campechano, integrando figuras, desplazamientos coreográficos, movimientos de manos, cabeza, utilización de la falda y rebozo como parte de la secuencia, también del estilo dancístico, todo en una frase musical de treinta y dos compases.

El tipo de evaluación realizada para la quinta actividad dancística creativa se planeó bajo las siguientes características:

- Evaluación procesal: Estructuración y ejecución de secuencias dancísticas de la jarana “La guaranducha” en equipo:

*Tiempo: Sábado 21 de enero del 2012

*Método: Cualitativo

*Agente: Heteroevaluación

*Técnica: De recogida de datos por observación no participante del trabajo en equipo.

*Instrumento: Cuadro de doble entrada valorativo (siempre, frecuente, esporádica, o nunca).

*Objetivo: Verifique que cada equipo aplicara sus cualidades creativas (flexibilidad, originalidad, innovación, fluidez y utilidad) en la estructuración, ejecución e improvisación de una secuencia de pasos, figuras y desplazamientos coreográficos para la jarana campechana, así como en la interpretación del estilo de la misma.

El primer equipo presentó su secuencia con cuatro integrantes, dos parejas viéndose frente a frente, toda las secuencias de zapateados las realizaron mientras hacían una figura de estrella con sus rebozos, es decir, al centro los entrelazaron mientras los



sostenían con las manos y giraban en círculo o se cambiaban de lugares, esta propuesta resulto muy innovadora para todos los que estábamos observando ya que nunca antes habíamos trabajado con el rebozo haciendo figuras, se notó que la experiencia de algunas participantes del equipo fue importante para que lograran hacer este tipo de trayectorias coreográficas, a pesar que un momento titubaron sobre lo que seguía en su secuencia lo resolvieron satisfactoriamente, la aportación de cada integrante fue de expresividad y fuerza al estar ejecutando e interpretando su coreografía e hicieron de su habilidad creativa una presentación sobresaliente. (Ver cuadro 10.)

Cuadro 10. Instrumento de evaluación equipo 1: Estructuración de secuencia coreográfica para jarana campechana.

Aspectos / Cualidades	Estructura de la secuencia	Ejecución o Improvisación de la secuencia	Interpretación del estilo
Flexibilidad	siempre	siempre	siempre
Originalidad	siempre	siempre	siempre
Innovación	siempre	siempre	siempre
Fluidez	siempre	frecuente	frecuente
Utilidad	siempre	siempre	siempre

El segundo equipo presentó una secuencia de zapateados útil, pero poco original. Las figuras y desplazamientos coreográficos fueron repetitivos y parecidos a los del equipo uno.

Usaron las faldas de ensayo para proyectarse mejor, sin embargo, formular las ideas entre los integrantes del equipo no fue fácil, les costó más tiempo comenzar a unir cada zapateado, por lo que se valieron de la improvisación para mantenerse en la ejecución e interpretación al no terminar de estructurar la secuencia. Las cualidades creativas que se hicieron presentes con mayor frecuencia se muestran en el siguiente cuadro. (Ver cuadro 11)



Cuadro 11. Instrumento de evaluación equipo 2: Estructuración de secuencia coreográfica para jarana campechana.

Aspectos / Cualidades	Estructura de la secuencia	Ejecución o Improvisación de la secuencia	Interpretación del estilo
Flexibilidad	frecuente	frecuente	esporádica
Originalidad	esporádica	esporádica	esporádica
Innovación	frecuente	frecuente	esporádica
Fluidez	esporádica	frecuente	frecuente
Utilidad	frecuente	esporádica	esporádica

Hace falta reforzar en los integrantes del segundo equipo la seguridad para proyectar el estilo que pide determinado repertorio dancístico, cuando ya lo han trabajado constantemente no se puede dejar perder por el miedo, pena o nerviosismo.

El tercer equipo fue al que más se le complicó formular ideas, perdieron mucho tiempo sin saber qué hacer, observaban a los compañeros de otros equipos y de ahí tomaban algo para estructurar lo suyo. Cuando llegó la hora para mostrar su trabajo improvisaron la mayor parte de su secuencia de zapateados que entró en las frases musicales, pero la ejecución e interpretación no fue fluida. (Ver cuadro 12)

Cuadro 12. Instrumento de evaluación equipo 3: Estructuración de secuencia coreográfica para jarana campechana.

Aspectos / Cualidades	Estructura de la secuencia	Ejecución o Improvisación de la secuencia	Interpretación del estilo
Flexibilidad	esporádica	frecuente	frecuente
Originalidad	esporádica	esporádica	esporádica
Innovación	esporádica	esporádica	esporádica
Fluidez	esporádica	frecuente	esporádica
Utilidad	esporádica	esporádica	esporádica

Este equipo hizo una presentación pobre, no había una estructura definida en su secuencia, usó la improvisación como medio para resolver el problema de la planeación



pero seguía siendo confuso lo que hacían y no se apoyaron en la interpretación del estilo para mejorar la proyección.

En la actividad se observó nuevamente que dos equipos presentaron dificultades de asumir liderazgo para organizarse y estructurar su secuencia. Recordarles sobre la utilización de la improvisación en el momento de la presentación para rescatar las habilidades y conocimientos que dancísticamente manejan fue clave para que cumplieran con esta tarea.

Se esperaba que en esta actividad creativa impactara de manera positiva y favorable para el surgimiento de ideas, pues la actividad previa donde se representó la procesión y se bailó usando los zapateados que se habían aprendido improvisando distintas figuras coreográficas, fue exitosa, pero no fue así, hizo falta ingenio en algunos participantes y no pudieron encontrar la relación entre las dos actividades para mejorar su propuesta dancística.

La sexta y última actividad dancística de este bloque es: Estructuración y ejecución de movimientos de acuerdo a un elemento emotivo para la representación de historias, sentimientos o estados de ánimo, perteneciente al contenido de esquema corporal.

En esta clase se retomó el poema favorito con el que se trabajó al inicio del bloque, si preferían los participantes, también podían basarse en una frase célebre de algún autor o escritor, en una canción, una leyenda, alguna novela escrita, o incluso, alguna anécdota personal, el elemento emotivo contaría una historia o hablaría de emociones y reflexiones profundas que llevarían al participante a identificarse con el mensaje.

Esta actividad se planeó para el ritual de inicio y calentamiento de la clase. Se pidió a los participantes que formaran un círculo y pensarán en el elemento con el que se sintieran identificados en emociones o vivencias. Al inicio los percibí poco concentrados para encontrar el elemento emotivo y cuando pedí que alguien mencionará el suyo fueron tímidos y se quedaron callados, di el ejemplo mencionando la frase con la que me identificaba, fue entonces que dos compañeros compartieron su elemento, un compañero



mencionó la canción de “A mi manera”, y otra compañera el poema de “El brindis del bohemio”, expresaron porque estos elementos les eran tan importantes en su mensaje.

Para interiorizar su historia, personaje y emociones a interpretar caminaron lentamente por el espacio de trabajo con los ojos cerrados, cuando di la indicación se detuvieron y comenzaron a imaginarse en el lugar, tiempo, emoción o acontecimiento relacionado con su elemento. Era importante que lo hicieran con los ojos cerrados para que no se inhibieran si sus compañeros los veían moverse de forma espontánea. Cuando comenzaron a caminar percibí que sus cuerpos estaban rígidos, inseguros, algunos muy temblorosos de ansiedad por no querer estar en esa situación, no hablaban entre sí porque estaban muy distanciados unos de otros, sin embargo, los percibía desconcentrados, no sabían qué hacer, a donde ir, o que posición tomar.

Al pasar más tiempo, los participantes se percibieron más seguros y comenzaron a responder a la música que había como estímulo sonoro, no observe mucha movilidad en los cuerpos de los participantes pero si percibí muchos pensamientos en su cabeza, realizaron expresiones gestuales de angustia, estaban recordando profundamente, hacían movimientos pequeños con los brazos como si estuvieran hablando o buscando a alguien, unos, solo permanecían quietos, de pie y cruzando los brazos, otros, con el torso y las manos recargadas en las barras.

Para terminar esta actividad se pidió a los participantes que pensarán en una posición en la que debían permanecer cuando diera la indicación, como si fuesen una escultura muy fina y bien detallada que transmitiera el sentimiento principal del que hablaba su elemento emotivo, después de unos segundos abrieron los ojos lentamente sin dejar su posición para que miraran las esculturas de sus compañeros de alrededor.

Después de observar las esculturas hechas por los compañeros con su cuerpo, se dio un momento para que los participantes platicaran acerca de lo que habían interpretado con sus movimientos, y el por qué les gustaba y se identificaban con la anécdota, cuento, canción, libro o frase que habían escogido como elemento emotivo, y qué relación tenía con su escultura. El resultado de esta plática fue satisfactoria, tres participantes describieron con mucha confianza y emotividad el significado de sus movimientos y de su escultura, hablaron de situaciones difíciles en su pasado que ya habían superado, así



como de la etapa de plenitud en la que se sienten y del orgullo de poder hacer lo que más les gusta y apasiona, pasar tiempo con su familia, su trabajo, viajar, danzar.

El tipo de evaluación realizada para esta actividad dancística creativa se realizó bajo las siguientes características:

- Evaluación procesal: Estructuración y ejecución de movimientos de acuerdo a un elemento emotivo para la representación de historias, sentimientos o estados de ánimo”

*Tiempo: 18 de febrero del 2012

*Método: Cualitativo

*Agente: Heteroevaluación

*Técnica: De recogida de datos por observación no participante del trabajo grupal.

*Instrumento: Videograbación y Cuadro de doble entrada valorativo (siempre, frecuente, esporádico y nunca).

*Objetivo: Verifique que el grupo haya utilizado sus cualidades creativas (flexibilidad, originalidad, innovación, fluidez y utilidad), para la estructuración y ejecución de movimientos que cuenten una historia e involucren emociones.

Las cualidades creativas utilizadas por el grupo de Adultos B para la estructuración y ejecución de movimientos con carga emotiva se presentan en el siguiente cuadro, los resultados se obtuvieron de la observación de lo sucedido en clase, además de la videograbación. (Ver cuadro 13)

Cuadro 13. Instrumento de evaluación grupal: Ejecución de movimientos con carga emotiva.

Aspectos / Cualidades	Creación de movimientos	Expresión de emociones
Flexibilidad	frecuente	frecuente
Originalidad	esporádico	frecuente
Innovación	esporádico	esporádico
Fluidez	frecuente	esporádico
Utilidad	frecuente	frecuente



La fortaleza principal del grupo fue expresar por medio de los gestos faciales las emociones que estaban viviendo o sintiendo dentro de la historia que imaginaban y contaban con su cuerpo, aunque los movimientos eran cotidianos, sin mayor energía o precisión, la mayoría de los participantes logró interiorizar las emociones y provocar a los que estábamos de espectadores, la escultura final fue la principal prueba de cómo la historia que contaron tenía un verdadero significado emotivo para ellos.

Trabajar la creación de movimientos en este bloque fue una tarea interesante para los participantes, representó algo desconocido, que en mi percepción, les provocó en ocasiones ansiedad por no estar acostumbrados al trabajo en equipo que implica asumir liderazgo, y en otras, un disfrute por hacer uso de sus cualidades creativas y lograr un resultado original e innovador en cada presentación, pero sobre todo, por hacer de su proceso creativo una experiencia que reforzara su sensibilidad artística y dancística.

Para mí como docente en formación, me ayudó a darme cuenta que enfrentar constantemente a los participantes al uso de sus cualidades creativas en la práctica dancística amerita una sensibilización profunda, reconocimiento del cuerpo que garantice su desenvolvimiento espontáneo, la elaboración de lenguajes corporales originales para una expresión personal, intelectual y emocional auténtica.

2.2.3. Bloque III: Actividades de expresión e interpretación para la función de evaluación.

La primera actividad dancística creativa de este bloque se planeó a partir del contenido: esquema corporal, exploración con el uso de diversos materiales estructurados para generar movimiento, en este caso, se usaron globos en una clase, y en otra, rebozos.

La actividad con los globos se llevó a cabo en la parte del calentamiento. Se repartió a cada participante su globo, se usó música folclórica sudamericana como estímulo del movimiento, se pidió a los participantes ocuparan un lugar del espacio de trabajo con el frente que ellos quisieran, se buscó que de manera individual jugaran con el globo ocupando los distintos segmentos corporales de su cuerpo, (hombros, codos, brazos, manos, espalda, pecho, abdomen, cadera, pompis, pelvis, rodillas, piernas, pies etc.), con desplazamientos y en distintos niveles se pidió que aventaran el globo hacia arriba y al



momento que bajara volverlo a aventar con la parte del cuerpo que yo indicara, sin permitir que toque el piso.

Otro tipo de juego con el globo se trabajó pidiendo a los participantes que buscaran una pareja, cuando se mencionó una parte del cuerpo, por ejemplo: abdomen, el participante puso su globo en el abdomen para recargarlo con el globo de su pareja, que también estaba en su abdomen, se mantuvieron bailando en esa posición sin dejar que el globo cayera para esperar a que se dijera otra parte del cuerpo. De esta manera se trabajó espalda con espalda, rodillas frente a frente, cintura con cintura, cuello con cuello, glúteos con glúteos, cabeza con cabeza, pierna con piernas, manos con manos, y abdomen con abdomen de cuclillas, siempre cambiando de pareja.

Después del juego se brindó a los participantes un tiempo para interactuar con el globo libremente, dejándose llevar por la música usaron el globo como motor de movimiento y crearon su propia forma de expresarse con este.

La última exploración con el globo fue realizar acciones específicas con él para descubrir el rango de movilidad en el cuerpo de cada participante de acuerdo a la textura y peso del globo, primero como si fuera un rollo de listón lo pasaron por atrás y adelante como envolviéndose, como si fuera un zacate se imaginaron bañándose y frotaron constantemente cada parte de su cuerpo, como si fuera comida, lo mordieron cuidadosamente, lo palmearon colocándolo entre las dos manos, como si fuera una pelota, lo patearon con las dos piernas, lo abrazaron y se recargaron en él como si fuera un muñeco o una almohada, lo abrazaron de cuclillas como si estuvieran cargando algo pesado, lo sostuvieron con el cuello y con la axila. Yo propuse todas las acciones. Para cerrar el calentamiento a través de la exploración con un globo, les pedí que a la indicación lo aventaran hacia arriba y jugaran libremente con él.

La forma en la que los participantes respondieron a esta actividad dancística creativa fue en general satisfactoria, aprendieron hacer consciente los distintos movimientos de sus articulaciones, a utilizar su fuerza y resistencia muscular para no dejar caer el globo, redescubrieron que moverse también sucede a partir de un objeto, y que este objeto puede ser utilizado en infinidad de formas de acuerdo a la imaginación.



Los participantes lograron utilizar toda la energía en cada movimiento, tenían muy claro cómo debían manejar los globos, a pesar del esfuerzo con el que iniciaban cada juego, al acabar, se dieron cuenta que se habían movido más de lo que hubieran esperado, en la parte donde jugaban en parejas fue una muy buena oportunidad para que todos interactuaran, al principio se notaban dudosos de que pareja tomar, y como usar el globo con la pareja, pero la duda se fue, y se desarrollaron cada vez más.

Este acercamiento corporal y motriz con un objeto significó un reto, y aunque en los momentos en los que se necesitaba de la flexibilidad y fluidez como cualidades para crear nuevos movimientos, no las hubo, y por miedo a lastimarse se quedaron con lo cotidiano y cómodo, lo que si existió, fue la seguridad de usar su cuerpo para moverse de distintas maneras a partir de un estímulo que puede ser la música, sus compañeros y un objeto.

La segunda actividad dancística creativa también fue de exploración con material estructurado para generar movimiento, pero ahora con un rebozo, se utilizó este material porque fue parte del vestuario para la jarana y el sarao, la exploración ayudó a que lo manejaran con seguridad y lo percibieran como una extensión de su cuerpo, proyectando movimientos estilizados y delicados.

La actividad se realizó en el calentamiento con música folclórica internacional como estímulo del movimiento. El rebozo canceló cierta parte de su cuerpo para provocar el movimiento en los otros segmentos, o bien, para motivar profunda, enérgica y visiblemente el movimiento en esta parte.

Primero se ataron las dos piernas cerradas con el rebozo para cancelarlas, después, se comenzó por hacer distintos movimientos con la cadera, uno por uno se integraba el movimientos de otros segmentos, el torso de un lado a otro, los hombros elevándose y con circunducciones, los brazos, con movimientos segmentados como si fueran robots, la cabeza con circunducciones, rotaciones, flexiones hacia atrás, adelante y lateralmente, de manera libre, el torso, inclinándolo hacia adelante y hacia atrás.

Con el rebozo en la espalda inclinaron el torso lateralmente al ritmo de la música, manteniendo los brazos extendidos, elevándolos y bajándolos como un balanza, cerraron los brazos como abrazándose y tapándose a la vez, se taparon la cabeza con el rebozo para agacharse y aplaudir el pulso de la música una vez estando abajo esperaron hasta



que acabara la canción manteniendo una respiración y exhalación profunda para resistir la posición.

En el último ejercicio ya no se contempló el rebozo para seguir la exploración, se enfocó a que experimentaran los diferentes movimientos de sus piernas y sus segmentos bajo el estímulo sonoro.

Se dirigió a los participantes a descubrir la mayoría de los movimientos de extensión, flexión, rotación, aducción y abducción que las articulaciones de sus piernas, rodillas y pies pueden hacer, así como los movimientos en bloque. (Ver fotografías 14, 15 y 16.)



Fotografía 14. Utilización del rebozo para cancelar el movimiento de las piernas, participantes del grupo de Adultos B, 25 de mayo 2012, fotografía de Azucena Bravo Abreo.



Fotografía 15. Exploración de movimientos en brazos y piernas a nivel bajo, participantes del grupo Adultos B, 25 de mayo 2012, fotografía de Azucena Bravo Abreo.



Fotografía 16. Exploración de movimientos en brazos y piernas a nivel bajo, participantes del grupo Adultos B, 25 de mayo 2012, fotografía de Azucena Bravo Abreo.



La actividad fue muy satisfactoria, en esta ocasión los únicos dos hombres del grupo no asistieron así que fue algo determinante para que las participantes se desarrollaran mejor corporalmente, les facilitó mucho que yo estuviera proponiendo los movimientos y ellas me imitaran, en mi percepción estaban disfrutando de la música y de los movimientos de su cuerpo, la música proponía la forma de expresión, algunos movimientos o posiciones les costaron trabajo al inicio por la velocidad o el ritmo, pero lo superaron, y con ello, descubrieron que siguen siendo hábiles para adaptar sus movimientos a un ritmo. La exploración con el rebozo favoreció la parte lúdica de las participantes, en cada forma de utilizarlo se imaginaron como objetos, plantas u otras personas, o en lugares diferentes.

Los géneros dancísticos del Estado de Campeche: jarana, habanera, y sarao, fueron los que se trabajaron para ser llevados a la función de evaluación, donde se presentan todos los grupos de danza folclórica a cargo de los docentes en formación del cuarto año de la Licenciatura en educación dancística en la ENDNGC.

Esta función de evaluación significó para mí la oportunidad de observar su desenvolvimiento interpretativo y expresivo frente a un nuevo público y en un escenario diferente, donde existen elementos que dan a la ejecución una apreciación distinta, luces, escenografía, audio, etc., provocan el nerviosismo y la ansiedad del participante por lo desconocido y el miedo a equivocarse. Por ello, el participante no debía preocuparse demasiado de las cuestiones técnicas dancísticas que ya tenía mecanizadas, si no de la parte interpretativa de su personaje y de la historia que debía contar, garantizando que su expresión al estar bailando sería auténtica, con disfrute por un lado, y con las distintas emociones de su personaje por el otro.

Las canciones que escogí para ser llevadas a escenario con el grupo de Adultos B, fueron: “La guaranducha”, “La Kananga”, y “El fandango”. El tema para el guión dancístico y escenográfico fue contar una historia sobre la población mestiza de clase media y alta, que son las que principalmente ejecutaban estos géneros, el tema debía ser de algo general y sencillo pero de contenido profundo, que involucrara a los participantes a la interpretación de un personaje.

Así fue como pensé en contar una leyenda del siglo XIX nacida en el barrio de San Román en la capital del Estado de Campeche, donde también se ejecutaban los bailes ya



mencionados. El hecho que fuese una leyenda es que contendría una parte de realidad del contexto de aquella época, además, los elementos escenográficos requerirían mayor complejidad en su diseño y producción y a los participantes les ayudaría a desarrollar su imaginación al interpretar dentro de cada coreografía las emociones que deben embargar al personaje en cada momento de la leyenda.

La leyenda “La cueva del Toro” fue la que se contó a los participantes en el cierre de la clase (se puede leer en los anexos); explique que sería esta historia en la que me basaría para darle a la ejecución de la jarana, habanera y sarao un guión dancístico. (Ver ANEXO 3)

El montaje dancístico que cuenta dicha leyenda durante la ejecución de las coreografías aprendidas se nombro: “La dama y el toro”, quedo de la siguiente manera:

Las mujeres serían las damas perseguidas por el Toro que las quiere llevar a su cueva y los hombres son el Toro convertido en hombre que intenta seducir a la dama para llevársela, el hombre tiene que expresar agresividad, fuerza y maldad durante su baile, y la mujer sensualidad, timidez, coquetería y a la vez miedo y angustia ante lo desconocido que representa el peligro.

1. Entrada al escenario: Las mujeres tapadas con el rebozo escenificarían el miedo y la acción de ser atacadas por el toro (hombres), que entran detrás de ellas en posición de reto, fuerza y agresividad.

Al iniciar el montaje “La dama y el toro”, todos entraron con fuerza y elegancia adueñándose del escenario y provocando el aplauso del público, las mujeres no reflejaron el miedo de su personaje, sin embargo, reflejaban la seguridad de lo que hacían.

2. La guaranducha: Las mujeres con sus expresiones de rechazo evadirían al hombre formando dos filas paralelas y desplazándose en fuente frente al público, mientras los hombres dentro del círculo que formarían las mujeres después, interpretarían acosar con fuerza y agresividad a la más débil.

Todos se desconcentraron al interpretar su papel específico pues no escucharon el cambio de música, los percibí con angustia por seguir a los que si habían entrado a tiempo y bailaron toda la pieza musical preocupados.



3. La Kananga: En la ejecución de este baile, los hombres (los toros), tendrían que proyectar estar encantados por la dulzura y sensualidad de las mujeres, donde coqueteaban expresando amor y devoción por el hechizo del toro.

Entraron con desconcierto, terminaron la pieza anterior con retraso y sin poder tomar el respiro que ya tenían mecanizado, aún con lo sucedido prosiguieron con la coreografía, a varias participantes las percibí angustiadas ya que la iluminación en esta pieza era oscura y parecían haber perdido la noción del espacio, sin embargo, observaron a sus demás compañeros que se notaban seguros y desenvueltos en su interpretación y se incorporaron a su papel, al fin de cuentas la iluminación oscura favoreció que los participantes se desinhibieran y expresaran la sensualidad necesaria pues al no ver claramente al público disfrutaron de la melodía y su ejecución. Terminaron esta pieza dancística con una posición que asemejara una escultura, con la cual lograron expresar fuerza, energía y elegancia, recapturando la atención del público y sus aplausos.

4. El fandango: Los dos personajes (la dama y el toro), debían proyectar la lucha y resistencia entre los dos, pero al mismo tiempo el hombre ganó el duelo de enamoramiento conquistando a la mujer, bailó fuerte y con orgullo, pues logró cautivar a su pareja, lo que represento, haber capturado el alma de la dama.

En esta pieza volví a percibir a los grupos iniciar con nervios e inseguridad, sucedió en este baile lo que no debía suceder, angustia y ansiedad por los pasos, secuencias y figuras coreográfica a tiempo con la música, la energía bajo, la interpretación del personaje se dejó a un lado y la expresión no fue auténtica, favoreciendo la dispersión del público. No se lograron recuperar en esta pieza.

5. Salida: Los participantes debían hacer con su cuerpo otra escultura, agrupados todos en el centro del escenario y con la posición que ellos quisieran, formarían el árbol encantado donde yacían las almas de las damas que logró capturar el toro. La representación de este árbol con sus cuerpos sería estática, solo la expresión de sus caras es la que proyectaría serenidad, paz y unidad. (Ver fotografía 17)



Fotografía 17. Árbol al atardecer proyectado como escenografía para la última pieza dancística del montaje "La dama y el toro" del grupo de Adultos B, 2 de junio 2012, imagen tomada de internet.

Realizar este árbol con todos los compañeros del grupo le dio a los participantes y al término del montaje dancístico el resultado creativo y expresivo que se necesitaba, percibiéndose a los participantes confiados y sensibles a las emociones que estaban representando, sus cuerpos no se movían pero proyectaban fuerza, y sus gestos eran congruentes con el final que la leyenda contaba, transmitieron serenidad y unión, tanto de los personajes como de los integrantes.

El diseño de iluminación y producción escenográfica fue importante para este montaje ya que apoyó a los participantes a desenvolverse con seguridad en la interpretación de su personaje, les brindó un ambiente de misterio, magia, fuerza y sensualidad a los bailes que ejecutaron.

Las etapas expresivas que llevó cada coreografía prestó a los participantes la oportunidad de vivir una historia y contarla al público, donde se esforzaron por sumergirse en las emociones de sus personajes de acuerdo a la época y lugar donde existían.



La forma en la que los participantes respondieron a la tarea de ejecutar los bailes tradicionales del Estado de Campeche a través de la interpretación de un personaje procedente de una leyenda y sobre un escenario profesional, fue satisfactoria, contemplando que el grupo de Adultos B no tenía experiencia en esta forma de escenificar bailes folclóricos lograron mantener un estado de expresividad auténtica en valores de frecuente a siempre, y aunque a veces los percibí nerviosos o inseguros, volvieron a concentrarse, retomaron las emociones de su personaje y el disfrute de la ejecución.



Conclusiones

La danza es pieza importante para las artes escénicas, brinda al ser humano la posibilidad de desarrollarse de manera plena en su vida si la convierte en un quehacer cotidiano y logra hacerla una necesidad. Tanto como ejecutante o como espectador, cuando vemos o hacemos danza dentro de un escenario o en el salón de clases, no importa cual o donde, estamos favoreciendo la capacidad de la comunicación con todos nuestros sentidos, o agudizando uno solo, la vista, el tacto, el sonido, y mejor aún, las emociones, por medio de la danza se comunica mejor lo que no se puede decir con palabras, cuando lo que se dice es real, no superficial, provoca que el mensaje sea entendido, recordado por mucho tiempo, siendo la danza una expresión que no se aprecia igual en cada repetición, debe conseguir quedar en la consciencia y reflexión de las personas que en ese instante la están presenciando.

La danza folclórica es un género que además de poder apreciarse dentro de un escenario, es factible de promoverse y difundirse dentro de cualquier ámbito educativo formal o no formal, es parte de la cultura del país, da identidad a un pueblo, ofrece la apreciación de las distintas tradiciones festivas religiosas o paganas de un grupo social mestizo o indígena, de una región específica del país. La danza folclórica mexicana puede ser una propuesta verdaderamente artística si se logran extraer los mensajes significativos respecto al valor de la vida, de la naturaleza, del trabajo comunitario, y de la herencia dancística de los pueblos, plasmándolos en la ejecución, expresión e interpretación de los bailes y danzas autóctonas, uniéndolos también, con los asuntos de interés actual que urge comunicar a la sociedad, logrando la revalorización de este género por población de todas las edades.

Desde los aspectos educativos la danza encierra en su acción la posibilidad de desarrollar aptitudes corporales, afectivas y cognitivas, brinda la oportunidad de obtener aprendizajes significativos por medio de la utilización, combinación, reestructuración o trasfusión de las experiencias de la vida a distintas situaciones. Esta forma de enfocar nuestras experiencias a la solución o invención de problemáticas actuales y cotidianas dentro del que hacer dancístico es lo que hace importante la práctica educativa en la enseñanza de la danza folclórica mexicana.



Es importante que la danza folclórica pueda ser apreciada y ejecutada desde esta perspectiva, la actividad física logra cambios positivos en la salud del cuerpo y fortalece el autoestima, sin embargo, no es el principal propósito, ya que al ser la danza una expresión artística, también se requirió el desarrollo de las habilidades interpretativas, donde el participante fue capaz de usar su cuerpo como medio para comunicar filosofías, pensamientos, emociones, creencias, etc., aspectos que la danza folclórica posee en gran cantidad y que pudieron ser relacionados, contrapuestos o reestructurados a partir de las situaciones actuales y cotidianas que se viven en nuestro país, ampliando los motivos o intereses por practicar la danza folclórica, apreciándola como un arte que sensibiliza el cuerpo, la emoción, la mente, para aprender a conocernos, humanizarnos, no sólo en lo físico, también en las acciones, las palabras, y los pensamientos.

En la revisión de las actividades dancísticas creativas trabajadas durante el taller se observaron logros satisfactorios, una primera reflexión que hice, fue darme cuenta que los participantes no habían experimentado dentro de estos talleres ningún tipo de actividad que los llevara a cumplir un reto creativo, el tener que crear algo, siendo original y flexible, sobre todo, expresivo, significó para la mayoría de los participantes un reencuentro con sus habilidades artísticas.

La influencia que tuvo la elaboración de los objetos artísticos en la expresión dancística de la polca chihuahuense a lo largo del bloque uno se vio reflejada después de la práctica de los zapateados específicos y secuencias definidas, en primera, el juguete artesanal de palma y el retrato hablaban de un contexto social totalmente diferente al de los habitantes de la ciudad, el dibujo ofrecía la imagen corporal contraria a lo que la polca necesitaba, la imagen del indígena Raramuri comunicaba una vida de introversión más cercana a lo sagrado y ritual.

La confección de la prenda de papel reforzó la imagen personal de cada participante para representar un habitante de la ciudad de Chihuahua con sus códigos corporales específicos al ejecutar una polca, mujeres: altivas, orgullosas, elegantes y coquetas, el hombre: fuerte, brusco, atrabancado y enérgico; durante el proceso de confección de la prenda y al terminarla, estas cualidades se veían reflejadas en la forma en la que manipularon el papel, los colores que eligieron, los detalles que agregaron y el acabado



limpio o burdo que le dieron, fue lo que definió el estilo dancístico que debían adoptar para ejecutar la música de la polca chihuahuense y sus zapateados específicos.

Para hablar de cómo los participantes asimilaban de manera indirecta la imagen corporal y dancística de la polca necesito recuperar el propósito que tiene la utilización del método del pensamiento lateral, que propone la reestructuración de la información que se conoce a profundidad, es decir, el contexto geográfico, social y cultural del Estado de Chihuahua, que estudiados por medio del trabajo artístico plástico permitieron concluir cuál sería la postura corporal, modo de ejecución y modo de interpretación de uno de los bailes mestizos más representativos del país. A partir de la exploración creativa que aparentemente no tenía nada que ver con la danza, se obtuvo el resultado deseado con una expresión dancística más auténtica y original.

Respecto al segundo repertorio, jarana, sarao y habanera campechana, se logró que la actividad de representación de los aspectos culturales, políticos y sociales del grupo indígena Maya Yucateco se vinculara con los aspectos de vida de la clase social alta que bailaba sus géneros extranjeros, en la escenificación adoptaron una postura corporal, mental y emocional de acuerdo a la lectura previa sobre los mayas mestizos y a los conocimientos que ya tenían de ellos, se colocaron en el escenario con imágenes corporales muy parecidas a las auténticas, representaron la dinámica existente entre los dos grupos sociales, indígenas-mestizos, al jugar con estas relaciones o contraposiciones, los participantes se apropiaron de un personaje con un carácter específico, posibles emociones e historia que al momento de ejecutar la jarana y habanera se reflejaba en la postura, paso, caminata, movimientos de brazos, o la proyección al público.

Los participantes demostraron su creatividad en la expresión dancística al haber realizado con su cuerpo una escultura para la función de evaluación, la escultura además de representar la elegancia y presuntuosidad del personaje en las formas finas y delicadas que lograron con su cuerpo, también habló de cómo cada participante se enfrenta o percibe su vida, logrando expresar la fuerza, la sabiduría, la paz y la confianza que han tomado de su historia. Para finalizar la coreografía del sarao, el grupo formó un árbol con sus cuerpos donde expresaron la unión y el respeto que se tienen unos a otros por compartir la misma pasión artística: la danza.



En general, el grupo mostró que la utilización de su cuerpo como herramienta interpretativa es su mejor medio de comunicación y expresión artística, se permitieron representar a otro, tocando temas difíciles de su vida real y regalándonos a los espectadores una reflexión sobre el patrimonio cultural que poseemos, y sobre nuestras acciones sociales como habitantes de este país.

Prácticamente todas las actividades realizadas tuvieron la misma finalidad, la danza que utiliza emociones, ideas o historias para provocar la reflexión y toma de consciencia del espectador, como prioridad para expresarse de forma artística. Otro aspecto igual de importante es la frase expresión creativa por medio de la danza, que nos lleva inmediatamente a pensar en el movimiento del cuerpo al bailar libre y originalmente, lo cual es un tanto difícil cuando te encuentras utilizando una técnica y estilo tan específico como en la danza folclórica. Es por eso que la inserción de contextos históricos, sociales y culturales de cada repertorio dancístico trabajado fue pieza clave para lograr que esta expresión creativa se relacionara mejor con la habilidad del participante para adoptar un personaje dentro de su tema dancístico, y así, su interpretación fuera también una representación teatral a la cual los participantes agregaron contenido personal (vivencias o emociones), para que la proyección escénica, entonces sí, fuera natural y original.

La forma en la que los participantes adquirieron las habilidades dancísticas requeridas para aprender los zapateados específicos de cada repertorio sucedió a partir de la relación que se dio de los pasos de la polca, la jarana, y el sarao con pasos de baile popular, juegos de desinhibición e imágenes para entender la mecánica del paso, todo lo anterior con la finalidad que los participantes conocieran la diversidad de maneras en las que un paso puede ser percibido por cada individuo y en los estilos que puede ser ejecutado según el género musical y dancístico que se trabaje.

Hacer flexible el criterio de aprendizaje y ejecución de la técnica de folclor para participantes adultos expertos en este género les dio la oportunidad de ser tolerantes consigo mismos y con sus iguales, de dejar por un momento la forma tan rigurosa de entender cada acción en su tiempo, volver a usar la imaginación, la naturalidad de su cuerpo para moverse con la música, gracias a esto, con el paso del torniquete conocieron las distintas velocidades en que podían ejecutarlo, en una polca o en una cumbia, con el gatillo campechano descubrieron diversas combinaciones que implicaban la coordinación



disociada de sus miembros en los juegos de desinhibición, y que además, aunque eran movimientos poco comunes o raros, también eran propositivos para secuencias dentro de una jarana campechana, con el paso de yunta en el sarao, que es como propuse llamarlo, se logró que los participantes realmente se deslizaran hacia adelante sobre un pie, gracias a la imagen que se insertó de ser jalados por un pie extendido adelante como si pesaran tanto como una yunta, con esto, se ajustaron a la acción en un tiempo lento sin que significara un esfuerzo excesivo e incomodo para ellos.

Como última reflexión puedo decir que un medio eficaz para llegar a una expresión dancística profunda y verdadera, donde cuerpo, mente, emoción se fundan en el movimiento, es por medio del aprendizaje de la expresión corporal como lenguaje dancístico básico, dicho lenguaje, propone dentro de su desarrollo, la sensibilización del cuerpo, para reconocerlo sin miedo ni prejuicios, la comunicación, decir algo con el cuerpo, interactuando con otras personas y objetos relacionados con la danza folclórica: las faldas, los sombreros, los vasos, abanicos, paliacates, rebozos; la imaginación, cuando te descubres sintiendo, compartiendo, juegas con él cuerpo en la posición, tiempo, espacio, o trama que gustes; por último, la expresión, la habilidad de interpretar la complejidad y especificidad de secuencias, coreografías y personajes que un guión dancístico determine, adoptando el compromiso de atrapar de manera profunda a quién te observa a través de las propias emociones que se experimentan dentro de la representación dancística.

La aplicación de las etapas de la expresión corporal en la enseñanza de la danza folclórica puede suceder dentro de cada clase en los distintos momentos que no estén relacionados con la técnica del zapateado, es decir, el ritual de inicio, calentamiento, montaje de repertorio o relajación, la utilización de estas etapas en dichos momentos, favorecerá a que el participante amplíe su panorama en la utilización de su cuerpo, reflexionando que este, no es solamente un instrumento de movimiento, es un medio para sentir, hablar, sobre todo crear, la creación debe aterrizar con la expresión genuina del participante, provocando una experiencia artística en el espectador, que no se alcanza solamente perfeccionando las técnicas dancísticas, también las interpretativas, donde el mensaje tenga relación con la vida real y actual en la que estamos parados.



A partir de mi experiencia con participantes en la adultez intermedia (Feldman, R. 2007, pág.528), logré darme cuenta que la aplicación de los distintos lenguajes de la expresión corporal es complicado, cuando trabajé con ellos pequeñas actividades donde se requería llevar el cuerpo a distintos niveles (alto, medio, bajo), en espacio personal o total, los percibí incómodos. En esta edad hay personas con lesiones en articulaciones o segmentos corporales que les impiden realizar esfuerzos; sin embargo, no es imposible diseñar una propuesta que dirija a los adultos a la sensibilización y reconocimiento de su cuerpo que a veces está bloqueado física o emocionalmente por experiencias pasadas y necesitan una forma de descubrir sus nuevas capacidades de movimiento y de expresión creativa con él, sin prejuicios, incomodidad o miedo al dolor, aplicando también, la función terapéutica de la danza, que les brindará una nueva forma de apreciarla.

Con todo lo anterior, concluyo que la danza folclórica debe ser un género que ofrezca a los adultos la oportunidad de desarrollar habilidades creativas en su práctica y expresión, enfocándose a la interpretación artística significativa pueden elaborarse propuestas que se apoyen en otras artes escénicas como el teatro, la opera, la música; o apoyarse en otros géneros y técnicas dancísticas o lenguajes corporales, la finalidad es que el participante obtenga una consciencia corporal, realice conexiones verdaderas entre el cuerpo, emoción, mente, proyectándose en la escenificación con una interpretación y expresión dancística virtuosa.



Referencias

- Acuña, D. (1998). *La danza YuPa: una interpretación antropológica*. Quito, Ecuador: ABYA-YALA
- Cardona, P. (2002). *Historias de la naturaleza o el origen de la dramaturgia*. En Ramos M. y Cardona, P. (Ed). *La danza en México: visiones de cinco siglos, ensayos históricos y analíticos* (p.p. 41-55). México: CONACULTA- INBA y Escenología.
- Casanova, M. A. (1998). *La evaluación educativa: educación básica*. España: Biblioteca Normalista.
- Correa, E. (2010). *El pensamiento creativo*. Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas. Sitio web: http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_27/ERNESTO_CO RREA_2.pdf
- Cortázar, R. (1964). *Folclor y literatura*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Cuadernos de EUDUBA.
- Cortés, A. (1992). *Sexagésimo Aniversario de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*. México: CONACULTA-INBA
- Dallal, A. (1993). *La danza contra la muerte*. México: UNAM-CIE
- Dallal, A. (2001). *Como acercarse a la danza*. México: CONACULTA.
- Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*. México: UNAM
- De Bono, E. (1991). *El pensamiento lateral: manual de la creatividad*. España: PAIDÓS PLURAL.
- ENDNGC (2006). *Plan de estudios de la Licenciatura en Educación Dancística*. México: CONACULTA-INBA
- ENDNGC (2012). *Reglamento para el funcionamiento de la ENDNGC*: Ejecución de las prácticas educativas. México: ENDNGC
- ENDNGC. (2014). *Nuestra escuela*. De ENDNGC Sitio web: <http://www.endngcampobello.bellasartes.gob.mx/index.php/nuestra-escuela>
- García, H. (1997). *La danza en la escuela*. España: INDE.
- Hernández, F. (1981). *Cuarenta siglos de arte mexicano: Arte Popular II (El juguete popular)*. Italia: HERRERO PROMEXA.



- Jiménez, L. (2002). *El cuerpo escindido: Danza, cuerpo y memoria en México*. En Ramos M. y Cardona, P. (Ed.) *La danza en México: visiones de cinco siglos, ensayos históricos y analíticos (p.p.28-36)*. México: CONACULTA-INBA y Escenología
- Laban, R. (1989). *Danza educativa moderna: Técnicas y lenguajes corporales*. México: PAIDOS.
- Lavalle, J. (2002). *En busca de la danza moderna mexicana: dos ensayos*. México: CONACULTA y Ríos y Raíces
- Lehn, E. y Olivos N. (2005). *Raramuri: vivir en la tarahumara*, México: SEP, Nostras Ediciones y Libros del Rincón.
- Ley Federal de la Educación (2010). México: JURIDIEDICIONES
- LISTADO DE DIFUNTOS PENDIENTES. (2007). *LA LEYENDA CAMPECHANA DE LA CUEVA DEL TORO*, de LISTADO DE DIFUNTOS PENDIENTES Sitio web: <http://www.lostorosdanyquitan.com/bioPendientes.php?b=151>
- Manteca, E. (2006). Programa de Estudios Secundaria. México D.F.: SEP. Pags, 10, 11,12.
- Pérez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Chile: LOM.
- Pineda, A. (2008). *La clase de danza: una fuente de experiencias artísticas educativas*. México: CONACULTA.
- Programa General de Desarrollo del Distrito Federal (2007-2012) SITIO WEB:http://www.sideso.df.gob.mx/documentos/Programa_General_de_Desarrollo_DF_010607c.pdf.
- Ramos, R. (2011). *La política de modernización educativa y su impacto en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ca.1984-2009)*. Revista Argumentos, de Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco México, doi: 59519896010
- Feldman, R. (2007). *Desarrollo psicológico a través de la vida*. México: PEARSON
- Rodríguez, L. (2011). Programa de Estudio- Guía para el maestro educación básica secundaria-Artes- .México D.F.: SEP.
- Stokoe, P. (1990). *La expresión corporal: técnicas y lenguajes corporales*. Argentina: PAIDOS.
- Trigo, E. (2005). *Juegos Motores y creatividad*. España: PAIDOTRIBO.
- Tortajada, M. (2001). *Frutos de mujer*. México: CONACULTA



-Torrents, C. y Castañer, M. (2009). *Las consignas en la expresión corporal: una puerta abierta a la creatividad y la expresión coreográfica*. España: Revista TÁNDEM: Didáctica de la educación física.

ANEXOS

ANEXO1. Plan de estudios de la Licenciatura en educación dancística en sus tres orientaciones.

FORMACIÓN COMÚN

Educativa

Psicología educativa
Fundamentos de la psico. del aprendizaje
Procesos del desarrollo humano
Psicología del movimiento
Procesos didácticos
Didáctica aplicada
Historia de la danza I y II
Anatomía funcional
Kinesiología I y II
Prácticas educativas I y II
Metodología de la investigación
Elaboración de proyectos de investigación
Seminario de titulación

Artística

Formación musical I y II
Recursos técnicos de actuación I y II
Producción I y II

Orientación en DANZA CONTEMPORÁNEA

Educativa

Historia de la danza contemporánea
Didáctica de la danza contemporánea I a IV
Descripción de motivo

Artística

Prácticas escénicas I a VI
Música aplicada a la danza contemporánea I y II

Técnico Metodológica

Danza contemporánea I a VIII
Técnica de danza clásica I a VI
Improvisación I y II
Composición I y II
Técnica alternativa I a VI

Orientación en DANZA ESPAÑOLA

Educativa

Historia de la danza española I y II
Didáctica de la danza española I a IV
Descripción de motivo I y II

Artística

Prácticas escénicas I a VI
Música aplicada a la danza española I a IV

Técnico Metodológica

Danza española estilizada I a VIII
Folclor español I y II
Danza flamenca I a VI
Técnica para varones I y II
Técnica de danza clásica I a VI
Improvisación I y II
Técnica de danza contemporánea I a IV

Orientación en DANZA FOLCLÓRICA

Educativa

Historia de la danza tradicional I y II
Didácticas de la danza folclórica I a IV
Metodología del entrenamiento I y II

Artística

Prácticas escénicas I a VI
Música aplicada a la danza folclórica I a IV
Etnografía para la investigación
Etnocoreología
Notación Laban I y II

Técnico Metodológica

Danza folclórica I a VIII
Técnica de danza contemporánea I a VI
Improvisación I y II
Raíces europeas I y II
Folclor español I y II
Raíces africanas I y II

Duración : 8 semestres

Turno: Vespertino

- En los últimos cuatro semestres se cursan cuatro materias optativas, que pueden variar y que cada alumno escoge para perfilarse hacia un área de conocimiento.
- El total de créditos para danza contemporánea es de 315, para danza folclórica 317.5 y para danza española 322.5
- El turno es vespertino de 15:00 a 22:00 hrs y sábados de 8:00 a 12:00 hrs.

ANEXO 2. Cartas a la danza por participantes del grupo Adultos B, ciclo escolar 2011-2012.

México D. F. a 22 de Octubre 2011.

Querida Danza:

Quiero felicitarte porque para mí eres muy especial, que bueno que existes.

Eres un arte porque contigo se pueden expresar muchas cosas.

Tu haces que mi cuerpo sea como una cajita de ritmos y música, bueno, esto creo yo, se que no eres fácil para lograr todo lo que expresas.

Quisiera decirte de agradecerte lo feliz que me siento al hacer algo de lo que tu eres.

Deseo que muchas más personas se interesen en ti, que sientan en el cuerpo alguna de poder bailar como yo.

De todo
te quiero mucho



Andrea Mijia Rodríguez



DANZA

A TI.....tan

importante.....como la
vida.

Gracias.....mil y un veces
gracias tan solo al cerrar los

ojos saber que te siento y te vivo, nunca un
poema mejor descrito..... te transforma
en el mejor de mis afectos y me permite
comprender que todos mis sentidos se
encuentran contenidos.

Son mis emociones que me permiten soñar
sobran las palabras por todo lo que transformas.

Danza

Olivera Ros

Es una forma de expresión corporal que transmite emociones y sentimientos a través de los cuales se manifiestan estados de ánimo, que se pueden relacionar con la vida desde el punto de vista, religioso, del amor, de la convivencia, con la naturaleza, nacimiento, vida y muerte; y que desde la existencia del hombre a ido evolucionando, por lo que actualmente es considerada como una de las bellas artes.

Sensación

Es una forma de percibir una gama de estímulos (música) los cuales son transmitidos a través de todo el cuerpo de tal forma que son manifestados en expresiones corporales, gestuales que indican al final de cuenta la forma en que el intérprete percibe su entorno.



Querida Danza:

Es para mi muy grato contar contigo en estos momentos de mi vida.

Haz de saber que casi toda mi vida haz sido parte importante y casi fundamental en mi desarrollo; mi mamá fue bailarina y al quedar viuda, me mantuvo a mi y a mis 6 hermanos de tu inspiración, yo por alguna razón no pude estudiarte pero desde muy pequeña te aprendí, te disfruto y he aprendido muchas cosas bellas de ti, como el amor al arte, la armonía, la coordinación y la capacidad de socializar por medio de tu ayuda.

Disfruto mucho el poder conocerte y saber más de ti, vista desde otros ángulos visuales.

Quiero además que sepas que eres muy importante en mi persona ya

Profra. Bertha



que por tu medio logro desestresarme
y disfrutar la vida con más gusto.

No tengo palabras para agradecer to-
do lo bello que de ti he recibido; lo
que si te puedo decir es que vivirás
en mí por siempre, como una parte fun-
damental en mi forma de vida.

Me despido de ti, no sin antes a-
gradecerte los buenos momentos que he
pasado a tu lado.

Tu admiradora
por siempre

Bertha

Profra. Bertha

México D.F. a 21 de Octubre de 2011.

Mi querida Danya:

En mi vida has estado presente de muchas maneras y en diferentes etapas pero siempre de una forma positiva y muy agradable porque cuando se hace lo que a uno le gusta es gratificante tanto para el cuerpo como para el alma y con la danza se llega a crear una armonía perfecta entre ambos pues se logra obtener paz y ~~armonía~~ equilibrio en esta carrera que es la vida.

Con la danza se debe disfrutar todos los momentos que se pasan contigo porque eres divertida, saludable, formal o informal dependiendo de la ocasión, también puede ser sensual, muy sentimental, terpenica y hasta caprichosa pero siempre se disfruta muchísimo.

A los enamorados de la danza nos encantos, llega a ser una parte muy importante de la vida de cada danzante transportándonos a otras dimensiones, a otros sentimientos y lo más importante de todo es que esa parte de la naturaleza humana, siempre has existido como una expresión del

hombre, en todos los confines de la Tierra siem-
pre habra alguien bailando, alguien expre-
sando sentimientos y hablando por medio de
su cuerpo enseñando que se puede tener un
lenguaje universal a través de ti.

Además a través de la danza he encon-
trado gente muy valiosa y amigos muy
queridos siendo la magia que nos une el
amor que tenemos hacia ti.

Que mas te puedo decir mi querida Danya,
eres una parte muy importante en mi vida
y la ventaja es que no te importa si soy
profesional o aficionado, de igual manera
después que te disfrute siempre.

Gracias por hacer mi vida mas agradable.

Dalton

Carta a la Danza.

Espero Aprender muchas cosas de este
Curso para que así yo pueda también
Enseñar a otras personas todo lo que
Aqui aprenda. desembolarme. Fisica
y mentalmente. pero sobre todo echarle
muchas ganas. gracias Danza por darme
tanto. puesto que desde pequeña te
Conoci y aun te Sigo Amando.
pues con tigo he tenido muchos triunfos
Alegrias pero sobre todo mucho exito.

Atte. Janet Ríos



Corta a la Danza.

Hola Danza, el conocerte fui para mi la gran experiencia en mi vida, el saber que existías, que existes, me hace sentir las más grandes emociones, que me llevan a un estado de felicidad de satisfacción de un gran placer.

Danza eres para mi un gran complemento en mi vida, eres parte fundamental en mi existir, sin ti mi vida sería incompleta, eres alimento esencial para mi cuerpo alma y mente.

Danza te doy las gracias por existir
te doy las gracias por formar mi vida

Atte José Luis

Figuras imágenes que se quedan en la memoria que nos permite transformar cada baile uno a uno a su ritmo y su tiempo.

Bendiciones porque al conseguirlo hemos tocado las fibras más sensibles de nuestra alma la Danza es pasión llena de belleza, es cerrar los ojos y volar utilizando nuestros sentidos comprendiendo que es la esencia de nuestras vidas, siempre la encuentras y te transforma.

Cuando te encuentres mal emocionalmente o muy feliz te darás cuenta lo mucho que te ha dejado porque suena en tu andar y en tu cantar.

Danza,danza... ..

GLORIA LETICIA AVILA PEREZ

Adultos B OCTUBRE 2011

CARTA A LA DANZA

QUERIDA DANZA:

Mediante estas líneas espero expresar lo que tu eres para mi, ya que has sido parte de mi vida, ya que me has acompañado a lo largo de ella.

Cuando estoy contigo olvido todo mi entorno y trato de dar lo mejor de mi, ya que puedo expresar diferentes tipos de situaciones y actitudes y también transmites para mi mucha alegría .

Por ultimo te quiero decir que espero no dejarte, hasta que el cuerpo aguante.

Recibe mi gratitud por siempre

MAGDA

Carta a la Danza Marcela Altamirano Ley

Danza:

Formas una parte muy importante en mi vida, estás conmigo desde antes de nacer, yo que mi mamá me contaba que le encantaba bailar. Cuando seé, como muchas niñas, mi mamá me llevaba a diferentes clases.

En mi adolescencia y juventud me gustaba practicar danza, era una actividad que complementaba mi vida.

Me encanta la música y tú junto a ella, haces sentir alegría, emoción y sobre todo, me gusta conocer nuestras tradiciones.

Saber que tú formas parte de Siestas, ceremonias rituales o sociales y que tú.

Carta a la danza

Si yo pudiera escribirle algo a la danza folklórica me gustaría decirle que me ha gustado siempre, que ella me transmite alegría, que con ella me siento identificada porque representa todo lo que yo amo de mi país, su gente, sus costumbres, sus artesanías, por ese caleidoscopio formado por sus fiestas y sus bailes que me hacen sentir que soy parte de esta Tierra y de esta cultura que me amarra con sus raíces, y que cuando alcanzo a visualizar que tan grande y mágico es ese abanico de colores que lo conforman todas las danzas de norte a sur y de este a oeste me siento tan orgullosa de ser mexicana que en ese momento un sentimiento de grandeza invade mi ser haciendome desear aprender más y más de ella.

También quiero agradecerle que en los últimos años haya estado conmigo enseñandome sus secretos pacientemente, mostrandome el camino para aprender a apreciar en su justo valor todo lo que ella representa en toda su esplendorosa belleza.

Y sé que llegará el día en que yo no pueda

Bailar más, pero ella jamás me abandonara
ella siempre estará ahí tarareandome sus
tonadas para hacer feliz mi vejez.

Gracias danza querida. Te amo
tu amiga Roxell

CARTA A LA DANZA FOLCLORICA

Hola te envié un cordial saludo y espero te encuentres bien.

Cuando me mandaron a tu clase, tenía una idea muy vaga de cómo eras; yo pensé que solamente era zapatear pero no nunca me imagine o más bien no había observado lo de mas como es la expresión corporal, que realmente es la danza; expresar a través de tus movimientos y transmitir emociones; hasta que lo haces te empiezas a dar cuenta que tiene que ver todo lo que hay en ti desde una sonrisa hasta una posición corporal. Ahora que empiezo a conocerte me doy cuenta que eres muy interesante, me gustan tus movimientos la forma de cómo haces que vaya conociendo mi cuerpo y como a través de estos puedes expresar tus emociones, como en este caso y en especial en este baile es de mucha alegría y coquetería y eso me agrada.

Sé que a veces se me complica ya que para mí es la primera vez que tomo una clase de este tipo, siento que eres un poco rápida, bueno es por el estado, pero me gusta, te pido que me tengas un poco de paciencia y no bajes tu ritmo.

Lo que espero de ti es saber expresar e interpretar y que la gente goce como lo gozo yo.

Gracias por darme la oportunidad de conocerte y saber sobre nuestras culturas.

CON CARÍÑO

LUZ ROSARIO VILLARELLO VANEGAS

ANEXO 3. Leyenda campechana del barrio de San Román.

“La cueva del Toro”

Según los abuelos de la ciudad de Campeche, México, la zona que se encuentra entre la actual escuela López Mateos y el Barrio de San Román, era un área de arbustos, abrojos y bosque. Ahí existió una vieja cueva, internada en lo profundo del bosque y que según los pobladores de la época de la colonia, era conocida como "La cueva del Toro". Se decía que estaba habitada por un hombre ya muy anciano. No era una mezcla de hombre y animal. Pensará el lector que es la versión campechana del famoso minotauro griego, hombre con cabeza de toro de la antigua isla de Creta. Sin embargo se equivoca al suponer esto. Para los campechanos de esos tiempos, el famoso "Hombre Toro" era un viejo brujo o chamán maya, el cual al llegar la noche se transformaba en un descomunal toro que aterrorizaba a la población. Actualmente, la zona donde supuestamente atacaba el "Hombre Toro" es una ampliación del Barrio de San Román, y aunque poca gente recuerda esta vieja leyenda, muchos aseguran escuchar por las noches ruidos y bramidos en las viejas casonas coloniales de San Román. Aunque esto tiene una explicación científica, no podemos culpar a los viejos campechanos por temer a los innumerables seres fantásticos, pues la superstición y el miedo a la brujería en esos tiempos estaban en su apogeo.

En el barrio de San Román se forja esta leyenda donde se encuentra aún en nuestros días este lugar conocido como la cueva del toro, donde se cuenta que se escuchaban ruidos feroces de un animal, pero se decía que el animal en forma de toro se transformaba en un galante caballero que enamoraba a las jóvenes bellas que invitaba a verlo a las 12 de la noche en la entrada de la cueva para no regresar jamás con ellas. Los habitantes pelearon una noche con este ser y le sacaron el corazón que estaba en una fruta del árbol de mamey que ahí se encontraba, un torrencial aguacero inundo el lugar, donde aún se escuchan extraños ruidos que a la gente le da miedo recordar.



Docente practicante: Alejandra García Cervantes

Nombre del alumno: Janet Rios Mayen

Fecha: 10-Dic-11

Especialidad: Folklor

ANECDOTARIO DEL TRABAJO ARTÍSTICO CREATIVO INDIVIDUAL:
(EVALUACION IDEOGRÁFICA).

Propósito: El alumno evaluará su desempeño
en el bloque I

Descripción: Me gusta mucho este bloque puesto
que tube mucha imaginación al realizar
los juguetes y el vestuario.

Observaciones:

Reflexión: En este bloque me esforce demasiado
y seguire asi adelante.

Docente
practicante:
Alejandra



Instituto Nacional de Danza
Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello
Licenciatura en Educación Dancística con orientación en Danza Folclórica

Docente practicante: Alejandra García Cervantes

Nombre del alumno:

Gloria Leticia Ariza Pérez

Fecha: 10-12-2011

Especialidad:

Folclore Adultos "B"

ANECDOTARIO DEL TRABAJO ARTÍSTICO CREATIVO INDIVIDUAL:
(EVALUACION IDEOGRÁFICA).

Propósito:

El alumno se evaluará de acuerdo a su desempeño en el curso anterior

Descripción:

En este curso tuve la oportunidad de realizar manualidades que me gusta mucho realizar

Observaciones:

Reflexión:

Me había encantado realizar todo esto hace muchos años. Gracias por la oportunidad.

Docente
practicante:
Alejandra

[Signature]



Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello
Licenciatura en Educación Dancística con orientación en Danza Folclórica

Docente practicante: Alejandra García Cervantes

Nombre del alumno: Altamirano Ley Marcela

Fecha: 10/DIC/11

Especialidad: Folclor "B"

ANECDOTARIO DEL TRABAJO ARTÍSTICO CREATIVO INDIVIDUAL:
(EVALUACION IDEOGRÁFICA).

Tarea
Vaguenas
de
Yucatán

Propósito: Que como alumnos aprendamos técnicas para hacer artesanías, como lo hacen los habitantes de los pueblos.

Descripción: Hicimos tres manualidades:
1) Juguete con tiras de palma: Aprendimos a tejer con palma y eso nos hace valorar a quienes crean diversas cosas.
2) Dibujo: Lo hicimos con carboncillo, nos repartieron copias con imágenes de los Raramuris y con ella hice mi dibujo, eso me ayudó a ver con detalle sus vestuarios y costumbres.

3) Vestuario: Lo hice con papel periódico y con restos de papel de diario de colores, esto puso a prueba mi creatividad ya que lo pude hacer con los materiales que tenía a la mano.

Reflexión:

Me gustó esta parte de la clase, pues no solo nos ayuda a apreciar a nuestros artesanos, sino que me ayudó a observar y a ser creativos con lo que se pueda utilizar.

Observaciones:

Docente
practicante:
Alejandra

* Gracias maestra por su interés en enseñarnos más de México



Instituto Nacional de Bellas Artes de México
Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello
Licenciatura en Educación Dancística con orientación en Danza Folclórica

Docente practicante: Alejandra García Cervantes

Nombre del alumno: Rosalba Díaz B.

Fecha: 10-Dic-2011

Especialidad: Folklore

ANECDOTARIO DEL TRABAJO ARTÍSTICO CREATIVO INDIVIDUAL:
(EVALUACION IDEOGRÁFICA).

Propósito: El alumno evaluará de acuerdo a su desempeño dentro del bloque

Descripción: dentro de este bloque realice trabajos artísticos en los cuales puse mucho empeño y trate de hacerlos muy bonitos;
Realice una sonaja le puse cascabeles y listones, confeccione un trajecito en miniatura a una muñequita y realice un dibujo en carboncillo y escribi una carta lo que para mí era la danza;
Creo que cumplí prácticamente con todos mis trabajos.

Reflexión: desde que comenzo el curso me propuse tener siempre una buena disposición para aprender todos los pasos y coreografías que me enseñaran y hasta ahora siento que lo he hecho muy bien y así quiero seguir.

Observaciones: El curso se me ha hecho muy interesante ya que al menos nunca antes me habían combinado tantas cosas como ahora, dibujo, artesanías, trajes típicos, poesía, huaracha; por lo tanto no me queda más que desear que el curso siga así.

Docente
practicante:
Alejandra