



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Memoria del Encuentro Internacional de Investigación de la Danza*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza, 2013.

Palabras clave (descriptores temáticos): investigación dancística, danza y educación, danza y creación, interdisciplina, research in dance, dance and education, dance and creation, interdisciplinary.

Relatoría general

En estos conversatorios se manejaron aspectos interdisciplinarios y propiamente de la danza: investigación, docencia, teorías, hermenéutica..., pero también aspectos sociales, consumo de la danza como objeto artístico, formación de público, difusión, etc. O de cómo la educación e investigación dancística se evalúa y acredita.

Tanto ponentes, como moderadores y público en general criticaron, propusieron, atacaron, pero también se dio la reflexión que condujo a aterrizar propuestas claras.

La danza permitió generar preguntas y respuestas: su historia, su presente y futuro, desde lo académico, tanto en lo docente como en la investigación y en lo práctico y en lo teórico. Su relación con la sociedad en la que está inmersa así como su conexión con otros tipos de saberes. O de cómo desde otras trincheras sirve con otros fines que no son meramente estéticos, sino sociales o incluso terapéuticos.

En ese sentido la investigación de la danza se plantea en México a partir de varias líneas: la histórica, la educativa, la creación, desde las ciencias sociales y humanidades, etc.

En términos generales, la investigación dancística tiene tres grandes rubros: 1. la que produce conocimiento a partir de la propia danza y la problematización que se plantea desde la experiencia. 2. La que se aborda desde otras perspectivas, otras disciplinas académicas y artísticas. 3. La que incide directamente en los campos prácticos de la danza.

Desarrollan líneas investigativas a nivel teórico, a partir de las ciencias sociales y humanidades, etc. hay predominio de investigación histórica.

Planteamiento de preguntas como ¿la danza tiene objeto de estudio propio? ¿cuál es la relación entre la danza y la academia?

En otro aspecto la formación de nuevos públicos en danza se vincula con las políticas educativas y culturales, las cuales no conocen a la comunidad ni qué se entiende por ese concepto; a ello se agregan la falta de compromiso de los artistas y el desconocimiento de lo que le gusta al espectador.

O de que la profesionalización de la danza no necesariamente depende del sistema educativo o del nivel de enseñanza. Un cuestionamiento que determina este tema es: ¿porqué se transitó a la licenciatura en danza? Básicamente, por el rezago en ofrecer el grado de licenciatura en relación con otras universidades e instituciones de educación superior, así como por exigencia laboral, ya que en el campo de la docencia se requiere un título para ingresar y obtener permanencia y promociones.

Y en cuanto cuáles son las características de las escuelas particulares de danza en nuestro país, pues currícula, nivel socioeconómico y edad de los alumnos (niños y adolescentes), perfil de la planta docente, objetivos. Los planes de estudio no son fijos: ballet, danza contemporánea, jazz; y tampoco la metodología o tipo de escuela: inglesa, cubana, rusa, o bien, una mezcla de ellas. Esto a su vez refleja el perfil de los profesores: presentan ciertas fallas en los elementos pedagógicos, no están titulados, no tienen experiencia, etcétera.

El estudio de grados académicos –se dijo– es una tendencia del siglo XXI. En 1970 había ocho mil posgraduados en México. En 2010 el número ascendía a ciento cincuenta mil. Se observa, por lo tanto, un aumento exponencial. Esto refleja no sólo el interés por los posgrados, sino el reconocimiento de la importancia de la formación académica en estos niveles. Y de los posgrados existentes, sólo veinte por ciento son de humanidades y uno por ciento de artes.

El objetivo principal de un posgrado –según los participantes en el conversatorio– es la ampliación del conocimiento y de los horizontes, dado que se profundiza en un tema específico.

Como se dijo líneas arriba la danza actual cumple diferentes funciones: educativa, de entretenimiento, y recientemente de terapia. Existe una nueva concepción de la danza que considera que todos podemos bailar porque todos somos especiales, todos tenemos capacidades diferentes, y vivimos en la diversidad.

Y el concepto de fusión es algo que se construye y es planeado, por ejemplo, pueden mencionarse los diversos intentos para fusionar la danza flamenca con en el son jarocho. Hay dos formas de analizar estos fenómenos: considerarlos como algo estructurado, o bien, como un producto de los cambios sociales.

En cuanto a los insumos de la creación son las necesidades sociales las que han movido para crear. En América Latina, ello ha pasado mucho por la liberación del colonialismo, incluido el cuerpo y la necesidad de romper con los movimientos artísticos precedentes constituye un impulso permanente para la creación. Y siempre surgen nuevas propuestas.

Existen enfoques interdisciplinarios en torno a corrientes teóricas en la investigación dancística.

Un punto más es qué pasa con espacios que no están incluidos en la educación profesional formal, como colectivos de danza y escuelas de iniciación? Hay muchos espacios en los que se realiza danza en educación básica, que comparte espacio con otras disciplinas artísticas, ¿cómo pueden generarse pedagogías o metodologías en este ámbito?, ¿qué papel ha jugado la danza, con una carga horaria reducida, en la educación básica?, ¿se puede generar una pedagogía de la danza?

Los jóvenes principiantes en torno a la investigación, les faltan herramientas metodológicas para generar nuevas líneas de investigación y requieren de más análisis documental, por lo que adolecen de formación teórica de otras disciplinas como la filosofía y epistemología que les den los elementos para identificar de donde provienen los discursos actuales y la creación de procesos creativos.

Y por último ¿en qué situación laboral se encuentran los bailarines que trabajan para las compañías de danza oficiales? ¿En qué situación laboral se encuentran los bailarines independientes? ¿Qué requisitos fiscales y laborales deben cubrir coreógrafos y bailarines independientes? ¿Qué mecanismos habría que crear para que coreógrafos y bailarines independientes cuenten con opciones de servicio médico, pensión por invalidez y jubilación? ¿Qué mecanismos se requieren para que los coreógrafos y bailarines independientes gocen de sueldos regulares? En cuanto a las compañías oficiales, ¿las plazas obstaculizan el desempeño artístico de sus ejecutantes? ¿Qué convenios existen o podrían realizarse para cubrir la atención médica de los bailarines independientes? ¿Cuál ha sido el desarrollo de la Iniciativa de Ley de Seguro Médico para Artistas y Promotores Culturales ante las cámaras alta y baja?

¿Cómo ven en estos momentos la evaluación en los campos de la educación y la investigación?

Las reflexiones, dudas, respuestas y todo lo que se cuestionó en estos conversatorios no se agotan sino que depende de cada actor y de su papel en esta escenografía, hablando en términos de danza.

Conversatorio 1

(22 de julio)

Consumo y formación de nuevos públicos

Panelistas: *Lourdes Fernández, Patricia Cardona, Carmen Bojórquez, Angélica Kleen, Mariana Arteaga, Carlos Arturo Briz Figueroa, Patricia Camacho.*

Preguntas: **Cómo se generan nuevos públicos para la danza, las políticas culturales cómo inciden, los productos artísticos cómo se vinculan a las necesidades del espectador.**

La formación de nuevos públicos en danza se vincula con las políticas educativas y culturales, las cuales no conocen a la comunidad ni qué se entiende por ese concepto; a ello se agregan la falta de compromiso de los artistas y el desconocimiento de lo que le gusta al espectador.

Otros aspectos que determinan la ausencia de público son los procesos de difusión y de promoción, la escasez de escenarios a nivel nacional, los horarios, así como la calendarización o la falta de planeación.

De tal manera que la fórmula producción-distribución-consumo no crea un público, ni provee de presupuesto, y una posible respuesta serían educación, estímulos y compromiso. En el caso de la educación valdría la pena que se considere el tema a nivel institucional en la currícula escolar, en tanto que los estímulos y el compromiso tendrían que darse a nivel artístico.

Así que se tiene una política piramidal *versus* una horizontal, ya que el mercado se impone sobre la sociedad y el arte, y la cultura se convierte en una isla, una abstracción. Hace falta reivindicar el carácter de servicio público de las instituciones, y que tales políticas dejen de ser cerradas.

Esto ha llevado a que las propuestas dancísticas sean lenguajes agotados, pues hay que considerar la diferencia entre público (una abstracción) y espectador (persona), ya que sin un proyecto artístico de compromiso vital, es decir, algo maduro, comunicable, no hay

artista, el cual se ve legitimado por la vía institucional; en otras palabras, “sin Bellas Artes no soy nada”, y se olvida que lo que legitima al artista es el espectador.

Lo institucional no es malo *per se*, los programas de apoyo (como el Fonca) se tienen que pelear, exigir, pero es importante que exista la libertad y el respeto a la dignidad del artista; además, hay que tomar en cuenta el uso de las redes sociales, ya que son un medio para apoyarse en la difusión y la promoción, sean presentaciones, talleres, convocatorias, es decir, recurrir al tejido social para, hasta cierto punto, quitarse el tutelaje institucional.

Un sistema viable, que a otras disciplinas les ha dado resultado, consiste en promover incentivos fiscales para empresas particulares que destinen apoyos económicos (deducibles de impuestos) a instituciones dancísticas, pero la opción no se ha explotado en las compañías de danza.

Por último, la investigación, que se relaciona con las ya mencionadas políticas culturales, con el mercado de consumo, con aspectos cualitativos y cuantitativos, con las encuestas, se queda en un plano muy superficial, pues líneas arriba ya hemos mencionado el desconocimiento de la comunidad.

Y para finalizar, es una tarea inmediata revalorar o replantearse qué es la comunidad y qué es el arte, en este caso la danza, una disciplina que debe ser parte del consumo, así como de la vida del espectador, pues sin espectador no hay artista, sin comunidad no hay arte, y sin arte no hay sociedad.

Conversatorio 2

(22 de julio)

Escuelas públicas de danza en México. La profesionalización de la enseñanza

Moderador: licenciado Jorge Gutiérrez (subdirector general de Educación e Investigación Artísticas del INBA)

Panelistas:

- Maestra Ofelia Chávez (directora de la Escuela de Danza Clásica y Contemporánea del INBA)
- Maestro Javier Contreras (director del Centro de Investigación Coreográfica, Cico)
- Alejandro Vera Ávalos (Universidad de Colima)
- Maestra Lourdes Santiago (Escuela de Danza Folclórica del INBA)
- Fernando Aragón (Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del INBA)
- Raúl Valdovinos (Universidad Autónoma de Baja California)

La profesionalización de la danza no necesariamente depende del sistema educativo o del nivel de enseñanza. Un cuestionamiento que determina este tema es: ¿porqué se transitó a la licenciatura en danza? Básicamente, por el rezago en ofrecer el grado de licenciatura en relación con otras universidades e instituciones de educación superior, así como por exigencia laboral, ya que en el campo de la docencia se requiere un título para ingresar y obtener permanencia y promociones.

A principios de los años noventa se planteó el diseño de una licenciatura en danza que sería compartida por las escuelas de esta disciplina con el objetivo de formar docentes. La incorporación de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea al Cenart brindó la posibilidad de abrir nuevas áreas de conocimiento, lo cual se refleja en un mapa curricular con una diversidad de asignaturas.

Este panorama se complementa con la creación de la Maestría en Investigación de la Danza que tendrá que abocarse, entre otros, a temas como la creación de públicos, así como a la formación académica y su vínculo con el campo laboral.

La historia de los planes de estudio de la danza es una historia compleja. El INBA cuenta con cinco escuelas de danza que ofrecen un plan académico distinto, con coincidencias pero con sus propios matices. ¿Tener una oferta diversa equivale a tener una oferta rica?

En este sentido, el conocimiento no es limitado ni cerrado, sino generador de nuevas miradas multidireccionales que enriquecen al objeto de estudio. Por otra parte, la diversidad de planes de estudio debe obedecer a las exigencias del campo laboral y sus actividades de gestión, educativas, creativas. El proceso de profesionalización para las escuelas no ha sido fácil debido a que al principio pretendían funcionar como universidades sin tener la infraestructura necesaria. Otro factor importante fue la demanda de establecer la licenciatura como un medio para certificar conocimientos. En este momento las escuelas enfrentan los procesos de profesionalización para construir modelos óptimos en lo administrativo, lo financiero y lo educativo.

Las necesidades de cada territorio de la República han gestado el impulso de la profesionalización, y en el caso de las universidades que imparten la carrera de danza se comienza a poner el énfasis en garantizar que la planta docente tenga, como mínimo, el grado de maestría.

Planes de estudio en Colima y en Mexicali

La Universidad de Baja California ofrece cinco planes de estudio de arte con programas que se apegan a diversas metodologías. La licenciatura no tiene una edad límite (hay alumnos de primer ingreso incluso de veintiocho o treinta años) y se aceptan aspirantes con y sin formación previa en el ámbito dancístico.

En el caso de la Universidad de Colima, en los años 1981-82 se verifica un cambio muy grande debido a que se crea el Instituto Universitario de Bellas Artes, y a la par el maestro Rafael Zamarripa funda el ballet folclórico, y, como un proyecto de extensión académica de esta agrupación, surge la licenciatura en danza, la cual se basa primordialmente en la capacidad creativa y el desarrollo integral (técnica, música, plástica, artes visuales, coreografía). Además, la compañía de danza de folclor y la de contemporáneo son talleres donde los alumnos pueden desarrollar sus conocimientos.

En la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, 1994 es el año en que se crean las primeras licenciaturas en el Centro Nacional de las Artes, y se reforman los planes de estudio para alcanzar la profesionalización. Era notorio que

los requisitos para ingresar a la carrera de danza eran muy diversos, por lo que se trabajó en la unificación. La riqueza de la Escuela de Danza Clásica y Contemporánea tiene mucho que ver con su planta docente, que tiene amplia experiencia artística, la cual se traduce en sus métodos de enseñanza.

Diseño de los planes de estudio

Cuando se diseñan planes de estudio se conjuntan varios factores: se debe considerar el campo de trabajo que tendrán los egresados, con qué infraestructura y elementos docentes se cuenta en las instituciones, y cuál es la visión de los encargados de elaborar los planes.

En las universidades es un requisito realizar estudios de seguimiento de egresados para efectuar cambios en el plan de estudios, con el objetivo primordial de que el bailarín pueda insertarse en el campo laboral.

Los planes de estudio debieran abrirse, con la idea de que la creación de nuevos públicos se promueva a través de la docencia.

Rutas para articular la educación con la investigación

Un hecho que destaca actualmente es la ausencia de la figura de docente-investigador, lo cual limita el trabajo de investigación.

Aunque cada proyecto escénico exige una extensa labor de investigación, este tipo de trabajo no se registra, y sucede lo mismo en el caso de los docentes que analizan múltiples aspectos relacionados con su cátedra, los cuales tampoco se registran por escrito. Ante ello, es indispensable establecer una asociación con los centros de investigación para registrar las investigaciones y emplearlas en los abordajes pedagógicos.

Hay pocos recursos para la investigación, los apoyos son esporádicos y faltan incentivos para que los trabajos rebasen el ámbito del aula. Además, la docencia es muy demandante y en ocasiones cancela la posibilidad de dedicar tiempo a la investigación.

Ante este panorama, se requieren programas de vinculación con diversas instituciones; fomentar encuentros frecuentes que se conviertan en parte sustancial de un trabajo que requiere compartirse, y promover la libertad de investigación del Cenedi-Danza.

Los profesores que diversifican su labor haciendo investigación han aprendido cómo unificar saberes y sistematizar.

Conversatorio 3

(22 de julio)

Las escuelas privadas de danza en México

Panelistas: *Sylvia Ramírez, Arcelia de la Peña, Fabienne Lachere, Irasema de la Parra, Martha Sahagún, Guillermo Maldonado.*

Hay varios aspectos que caracterizan a las escuelas particulares de danza en nuestro país: currícula, nivel socioeconómico y edad de los alumnos (niños y adolescentes), perfil de la planta docente, y objetivos.

Los planes de estudio no son fijos: ballet, danza contemporánea, jazz; y tampoco la metodología o tipo de escuela: inglesa, cubana, rusa, o bien, una mezcla de ellas. Esto a su vez refleja el perfil de los profesores: presentan ciertas fallas en los elementos pedagógicos, no están titulados, no tienen experiencia, etcétera.

Se organizan reuniones para intercambiar opiniones y lograr mejoras en este sentido, pero enseñar es difícil, con título o sin título, pues el trabajo del docente es crear compromiso y despertar en el educando el gusto por la danza, pues de ello depende que se convierta a futuro en bailarín.

Por otro lado, se busca un reconocimiento oficial (SEP, INBA) que, debido a los diques burocráticos como las instalaciones, la titulación del profesorado, las cuotas a los alumnos, los libros de determinada edición, los planes de estudio, es un objetivo difícil de lograr.

En cuanto a los alumnos, hay deserción, falta de disciplina y de interés, y sobre todo, de compromiso y apoyo por parte de los padres.

Dependiendo del lugar del país donde se ubique la escuela, se recurre a apoyos institucionales, becas, intercambios con otras entidades de la república u otros países, o con la iniciativa privada.

A los alumnos que tienen talento se les apoya para que se profesionalicen y se incorporen a las escuelas de alto perfil, independientemente de su estatus económico, pues la educación es costosa.

A estas escuelas les toma tiempo consolidarse, pero logran buenos resultados, pues su enseñanza es de carácter formativo: promueven que los egresados sean personas exitosas en sus actividades, que establezcan sus propias escuelas, que formen parte de una compañía, que se incorporen a la planta docente, etcétera. Por otra parte, como complemento educativo se inculcan valores: disciplina, disfrute de la danza, elementos que los motiven a ser mejores ciudadanos.

También se debe de subrayar que los directivos de estas instituciones poseen un alto nivel profesional y un currículum muy amplio, lo cual les permite mejorar sus propias instituciones y enriquecer su labor a partir de una comunicación entre ellas mismas y su plantilla docente.

En este sentido, a futuro se pretende regular la enseñanza y crear un campo laboral.

Conversatorio 4

(23 de julio)

La educación superior: posgrados

Panelistas: *Anadel Lynton, Bernardo Orellana, Concepción Vargas, Irma Fuentes Mata, Jenny Ávila García, José Luis Reynoso, Lorena Noyola y Ricardo García Arteaga*

Temas y preguntas: grados académicos en el arte: ¿por qué y para qué?; ¿hacia dónde deben apuntar los posgrados en el arte y la danza?; experiencias de posgrados en otras instituciones dentro y fuera del país; movilidad escolar, reconocimiento y equivalencias con instituciones pares; ¿qué vías de salida e inserción social ofrecen o propician los espacios de formación?; ¿es pertinente trabajar para lograr la inserción de padrones de posgrado: Copaes, Conacyt, ANUIES?

El estudio de grados académicos –se dijo– es una tendencia del siglo XXI. En 1970 había ocho mil posgraduados en México. En 2010 el número ascendía a ciento cincuenta mil. Se observa, por lo tanto, un aumento exponencial. Esto refleja no sólo el interés por los posgrados, sino el reconocimiento de la importancia de la formación académica en estos niveles. Ahora bien, de los posgrados existentes, sólo veinte por ciento son de humanidades y uno por ciento de artes.

El objetivo principal de un posgrado –según los participantes en el conversatorio– es la ampliación del conocimiento y de los horizontes, dado que se profundiza en un tema específico. Se reflexiona más; se cuenta con más información; se aprenden metodologías, etcétera. En el terreno de las artes, todo ello redundará en la producción artística, sea cual fuere el ramo. La investigación permite que la obra artística sea buena. Si no hay reflexión profunda, el público no siente particular interés por la obra generada, especialmente el público formado. La danza es un saber corpóreo que contribuye a la creación de la realidad. Como saber, la danza contribuye a la creación del ser y el estar, a la relación con los otros. Ayuda a entender cómo nos formamos como sujetos, a ser humanos; es un saber diferente. Por eso es importante el posgrado. Las artes no son solamente recreativas sino formativas y, por lo tanto, hay que estar en los ámbitos de los padrones de posgrados; asumirse como un área de conocimiento importante, independientemente de lo que los demás ámbitos piensen.

Los posgrados de arte son valiosos, también, porque la investigación permite que los procesos creativos queden documentados y se fortalezcan.

Sin embargo, el ínfimo porcentaje de posgrados de arte habla de una debilidad en este ramo y de la necesidad de crear más, procurando sortear las circunstancias políticas, como los cambios de sexenio, que pueden alterar los proyectos en proceso de creación.

La experiencia que compartieron los panelistas permite ver que existen diversas dificultades. En primer lugar, se palpa una resistencia por parte del creador mismo, quien no entiende bien a bien la importancia de contar con un grado académico si ya es artista. En segundo lugar, es necesario encontrar la manera de desarrollar planes de estudio que permitan una autonomía de la producción cognoscitiva de las artes, ya que los criterios de los padrones de posgrado, como los del Conacyt, no equivalen a los criterios de la producción artística.

Éste fue un punto que se mencionó en reiteradas ocasiones por todos los participantes. Una explicación es que los planes de estudio se han desarrollado con base en modelos como los de la UNAM, mediante los cuales se están alcanzando niveles de certificación y legitimación. Esto responde a una dinámica que exige entrar al sistema de evaluaciones y de reconocimientos –dentro y fuera del país– mediante la homologación de los sistemas de educación artística. No obstante, los posgrados de danza no pueden equipararse a los de otras ramas del conocimiento, como las ciencias. El propio sistema del Conacyt pide requisitos que son difíciles de cumplir. De ahí que algunos participantes consideren que las exigencias de esta institución para acreditar son demasiado altas todavía para el arte. Una propuesta fue procurar que los reconocimientos y apoyos sean del Fonca, pero con los mismos parámetros del Conacyt. Es decir, situarlos dentro del arte y no de la ciencia.

Una tercera dificultad es la falta de congruencia entre lo que se ofrece en los diferentes niveles. O sea, el perfil que se exige para ingresar a una maestría no se corresponde con la formación que los aspirantes recibieron en la licenciatura. Existe, pues, una dificultad para captar a aspirantes que cubran el perfil de ingreso, porque no hay suficientes maestrías. Se da entonces un adicotomía de cumplir con la institución y querer avanzar frente a la realidad. El enfoque en investigación requiere de una formación básica y la falta de ella sería el problema básico para un doctorado.

En torno al tema de la congruencia, se consideró, también, que muchas veces los proyectos pueden tener una resonancia según las habilidades y saberes que se

están planteando, y tendrían que tener congruencia con la propia comunidad artística y la sociedad. Esta congruencia –señaló una expositora– no sólo debe ser académica, sino también administrativa, ya que las instituciones exigen que los docentes sean doctores, por ejemplo, cuando no los hay, o son insuficientes. De hecho, hay casos en los que no se permite la participación de doctores que han realizado sus posgrados en otros países, pues éstos no tienen validez en México. Como lo señaló la moderadora de la mesa, existe una tensión entre el impulso propio hacia los posgrados y el impulso institucional. Hay puntos de choque que podrían generar, por un lado, deficiencias en la formación y fisuras institucionales, incluso.

Un cuarto problema que se abordó fue la movilidad. La falta de posgrados suficientes ha motivado a algunos artistas a buscar una certificación en el extranjero, para luego adaptar sus conocimientos en su país de origen. Estudiar fuera, sin embargo, presenta serios inconvenientes. De acuerdo con los expositores, ha habido intentos de movilidad tanto hacia el interior de la República como hacia algunas universidades extranjeras de la Unión Europea (españolas sobre todo) y de América Latina. En algunos casos, la movilidad ha sido posible, pero son hechos aislados. En general, la diferencia de los contenidos de los planes y programas de estudio imposibilita dicha movilidad.

Es importante, por lo tanto, trabajar para que los planes de estudio en México permitan la movilidad no solo hacia otras universidades del mundo sino al interior del país, incluida la movilidad docente. Y, a la par de esto, se mencionó la importancia de que los docentes motiven a sus alumnos a estudiar fuera de su institución.

En torno a la creación de nuevos posgrados se comentaron algunos de los modelos y conceptos que existen en algunas universidades de Estados Unidos. Los dos objetivos principales en este país son: qué sujeto académico se quiere crear y cómo el programa de posgrado puede ayudar a encontrarle un lugar a los estudios de danza en el nivel académico, sobre todo porque la danza no goza de prestigio. En la década de 1990, con el impulso de algunas investigadoras reconocidas, se ha encaminado una nueva búsqueda de legitimación en las universidades de este país.

Hay quien considera que la investigación acción es la metodología idónea para la investigación dancística, cuidando que se enfoque dentro del campo, como se procura en la maestría del Cenidid. El modelo de materias optativas libres, como

se usa en Estados Unidos, permite una convivencia interdisciplinaria con alumnos de otras ramas del saber académico.

Las propuestas y conclusiones que se fueron exponiendo a lo largo del conversatorio fueron varias:

- ◆ Se considera que es un buen momento para pensar en un doctorado en artes, creado por los cuatro centros de investigación del INBA, aparte de las maestrías particulares de cada centro.
- ◆ Se considera que muchas de las dificultades de reconocimiento y legitimación de los posgrados de danza frente a instituciones como Conacyt se desprenden de la falta de peso que tiene la comunidad dancística. Por lo tanto, habría que invitar a maestros de las diferentes universidades todo el país para cobrar fuerza y poder.
- ◆ Relacionado con lo anterior, se considera que hay que aumentar el porcentaje de posgrados para tener más voz y más peso dentro del concierto del Conacyt, por ejemplo. Tal vez crear una suerte de Conacyt del arte. Considerando que la creación artística no vale puntos en dicha institución, por lo que hay que seguir luchando para que se acepten otros parámetros.
- ◆ Hay que crear los propios parámetros dentro de la estructura del INBA.
- ◆ Se debe continuar con ese trabajo de cohesión de las escuelas nacionales de arte para que se reconozca lo que han hecho.
- ◆ Todo programa académico es un proyecto ideológico, por lo que se pueden plantear proyectos de continuidad o de ruptura, tanto nacional como internacional. Hay que considerar cómo se quiere uno asumir: como investigador o como creador, lo cual sería un asunto de identidad. Así, se puede optar por el Conacyt o por el Sistema Nacional de Creadores. Un artista creador institucionalizado. Es importante que este sujeto institucionalizado conceptualice y plantee nuevas formas.
- ◆ En cuanto a las equivalencias entre arte y Conacyt, se considera que los parámetros los tiene que establecer el gremio artístico, en el nivel nacional. El mundo artístico tiene que crear sus propios criterios. Es una cuestión de crear redes, núcleos y cuerpos de generación de conocimientos o

academias. Igualmente, espacios como el Encuentro Nacional de Investigación de la Danza (ENID), que permiten la reflexión. Y, por último, posicionarse con acciones y no sólo con discursos.

Conversatorio 5

(julio 23)

La educación dancística no profesional: adultos mayores y grupos con capacidades diferentes

Panelistas: *Fernando Aragón, Leticia Peñaloza, Juan Carlos Santana, Julieta Galindo, Jesús Ortiz Martínez, Rosana Padilla, Ana Graciela Cabrera Ríos, Beatriz Zeballos, Fidel Amado Sánchez y Alejandra Hernández.*

La danza actual cumple diferentes funciones: educativa, de entretenimiento, y recientemente de terapia. Existe una nueva concepción de la danza que considera que todos podemos bailar porque todos somos especiales, todos tenemos capacidades diferentes, y vivimos en la diversidad.

La experiencia laboral no proviene de la danza en sí, sino de otras especialidades pero que se vinculan a ésta pero con ciertos rasgos curativos, lúdicos y de integración social de los alumnos que poseen habilidades diferentes, como son profesionales en educación especial en el área de trastornos neuromotores, con especialidad en competencias comunicativas, de educación especial, o con especialidad en el área auditiva y de lenguaje, o profesor de danza folky, pero también son psicólogas, danzaterapeutas, entrenadores de personas en silla de ruedas y personas con discapacidad intelectual, o egresados de la ENED.

Hay en la SEP programas de tiempo completo para niños con capacidades diferentes y que se dan de manera modular e interdisciplinaria y que incluye actividades complementarias como arte y cultura, teatro, pintura y música. Cada maestro elige el área que desea trabajar, así se trabaja la parte educativa pero con un sentido lúdico.

Este tipo de trabajo es incluyente y formativo que toma como principal elemento a la persona a través de la danzaterapia y que la persona llega hasta dónde debe llegar, pues hay una idea errónea de que el bailarín tiene un límite de edad.

Los conocimientos hay que generarlos a partir de las necesidades de los alumnos, pues no se cuenta con el personal con ciertos perfiles, por ejemplo, en el caso de chicos con síndrome de Down hay que considerar todo el proceso por el que ha pasado el alumno. Al no haber psicólogo entonces hay que ser “todólogos”, en la práctica.

En estos espacios se dan competencias interestatales y la disciplina para lograr el grado de competitividad es fuerte, y se considera el aspecto emocional el más importante. Otro punto es la empatía para dedicarse a esta labor. Hacen ver que la discapacidad no limita, al contrario es un aliciente para la autosuperación.

Estas personas a veces se encuentran en un abandono total, tanto de la familia como de la sociedad, pues su problemática es de diferente orden, por ejemplo de psicomotricidad, y esta situación, esta discapacidad es una cuestión de colectividad y sensibilidad. Se aprende que primero se busca que los discapacitados se “integren” a las personas “normales”, y a partir de espacios de interacción se pueden generar metodologías para que ellos puedan estar incluidos. Se necesita mucha sensibilidad y trasladándolo al trabajo como docente se llega a pensar en la inclusión de todos, todos somos diferentes, uno no está arriba que el otro, son proyectos horizontales.

Estas escuelas nos hacen vivir y trabajar con la diversidad. Hay aprender de la discapacidad, saber como es un niño normal para poder compararlo con el autista. Se requiere tener un monitor y hay técnicas para trabajar con ellos, a veces no se dejan tocar, no oyen o no ven, se va conociendo a cada uno de los niños, sus fortalezas y lo que necesitan, se vive 8 horas diarias con ellos y aun así no les conoce totalmente. También hay que saber cómo se mueven porque si le indica un movimiento equivocado se puede provocar una lesión o un movimiento primitivo.

En cuestiones de competencia la gente se pregunta: ¿Cómo es que a través de un proceso han logrado tener un espectáculo? Se tiene la idea de que un grupo de gente mayor no va a llenar la pupila, no va a satisfacer como espectador, pero se aprende a tener paciencia porque aunque hay las herramientas éstas hay que

transformarlas para beneficio de uno y de los alumnos. Se aprende y reaprende todos los días.

La visión del docente en danza tiene que ser con una apertura de paradigmas, debe de tener una nueva visión para sacar todas las herramientas que se puedan para resolver las dificultades del día a día y no sólo de grupos especiales sino normales, el profesor debe ser capaz de observar si hay un niño que solo juega o no escucha, ir resolviendo los problemas que van surgiendo todo el tiempo. Hay que saber cómo tratarlos, la empatía, la forma de hacer que todo funcione, romper el modelo, a las autoridades no les parece posible que exista un taller de danza, los papás estaban muy espantados, piensan que sus hijos no van a poder hacer nada y que se van a sentir muy frustrados, pero los chicos se sienten muy motivados y ellos mismos se acercan y dicen “Yo quiero ser del taller de baile”.

Es importante que se organicen grupos de apoyo, porque aquí las maestras conocen a cada niño y sus posibilidades, pero no siempre es así, para empezar a cambiar los paradigmas. También una serie de prejuicios y una pregunta sería ¿es posible una metodología en general o en cada experiencia se va formando una nueva?

La respuesta es que hay tres ejes de enseñanza: la contextualización, explicarle al niño lo que es la danza, meterlo en el contexto de cuando se danza; la apreciación, ver la danza, porque el niño necesita interiorizarlo y finalmente la expresión, ahora sí ven a hacer danza, eso es lo que maneja la SEP, no, la otra es “mira te voy a decir lo que vamos a hacer, lo hacemos tú y yo y luego lo haces tú solo”, ese es el método. Porque ellos a veces requieren un referente, ver como lo haces tú para poder imitarlo.

Lo primero que quiere un chico de síndrome es que lo traten normal. La danzability es mostrarle al chico que no hay límites, hay 20,000 métodos pero lo más importante es conocer a las personas con las que estás trabajando.

Los maestros no son de laboratorio, los docentes en formación tienen que estar viviendo la experiencia introduciéndose poco a poco en la enseñanza, que sean capaces de crear y proponer a partir de sus necesidades nuevas.

El método del convencimiento de que somos personas ya muy hechas y derechas, ellos son los papás, los tíos, los abuelos y ya tienen una jerarquía dentro de sus hogares, y al grupo llegan y tienen que tener una disciplina para llegar a su objetivo que es subirse a un escenario y que lo vean y le aplaudan y el método es irlos o irnos reeducando para que ellos logren a largo o corto plazo un reconocimiento externo. La gente que los va a ver es quien va a dar ese reconocimiento. El proceso debe ser muy lento porque los resultados se ven a largo plazo, por eso es que hay que aprender a tener paciencia.

El caso de un alumno es que tenga mucha formalidad en el baile, los pasos, disciplina, si salía mal, lo vuelve a repetir.

Y todas estas experiencias se necesitan documentarlas en ponencias, cursos, reportes anuales de lo que se ha hecho, control de alumnos, resultados, planes, lo que se va a hacer el próximo año, difusión, etc.

Las respuestas a tales controles, registros, es variada, pero también en cuanto a otras interrogantes, se da a continuación una serie de planteamientos, y hasta donde cabe, posibles respuestas:

-En el CAM tenemos 22 alumnos con discapacidad, la dinámica del CAM no me permite tener el espacio para poder hacer un registro, sobre todo en la actividad de los talleres. No puedo dejar a mis alumnos solos ni un minuto a que se estén matando, de verdad, no puedo ni ir al baño porque se que se van a golpear, tengo que esperar a que venga una compañera o alguna mamá y decirle que voy al baño, y eso que el baño lo tenemos en el mismo salón, es muy desgastante, y yo amo mi trabajo, me fascina mi trabajo pero es muy desgastante.

Además cada mes tengo un grupo diferente, tenemos una diversidad de edad y de discapacidad y se van rotando los grupos, en el primer taller tengo 5 y en el segundo tengo 8, yo lo único que presento es una actividad final que es lo que yo pude darles, lo que el alumno puede hacer.

- Yo actualmente comparto la experiencia de la licenciatura, Quería hacer mi tesis y no me dejaban hacer mi proyecto con chicos con síndrome de down hasta que les pude demostrar que sí se podía.

- Yo he tenido la fortuna de que Leticia Peñaloza me permitiera participar y hacer mi investigación con grupos especiales, mi labor ahora es analizar este tipo de prácticas e interacciones y lo que producen en los alumnos que los lleven a trascender, a tener inquietudes y a que no se queden ahí.

- Yo entiendo que por el tipo de trabajo y la carga que tienen es difícil documentarlo si alguien de los presentes tuviera la intención de investigar sobre este tipo de danza ¿Qué perfil se requiere? ¿Qué temáticas tendría que trabajar para poder cubrir el tema adecuadamente?

- Si alguien se quisiera dedicar a investigar o hacer este tipo de trabajo yo les diría que lo primero es la empatía y lo abordaría desde este punto porque por eso no cualquier coreógrafo se arriesga a trabajarlo.

- En el proyecto de Con la Juventud Al revés, es un poco más fácil de documentar porque a través de las funciones que vamos teniendo pues va quedando testimonio.

Este proyecto empezó como un sueño y ahora estoy hablando con personas de danza profesional y tiene este alcance. A la danza a veces se la ve como muy frívola, luces y lentejuelas y colgarse trapos por todos lados, a las personas del ballet se les dice que el camino para redescubrirte como persona es la danza folklórica y el resultado es que sin darse cuenta te vas a subir a un escenario y la gente te va a aplaudir pero lo que manejamos en el ballet es el crecimiento personal. Quería hacer esa aclaración para que no se tome como algo frívolo y las personas que quieren incursionar en esto es primero saber si sí lo quieren hacer porque es dejar de ser el centro de atención, es ser empático y descubrir al otro ser humano.

-Los subtemas o temas hay en la danza terapia tienen un aspecto cultural, por ejemplo en Baja California no ha tenido un crecimiento porque por estas razones las personas no lo practican.

-Funciona el intercambio con grupos que no son de danza, se comparten talleres de señas, por decir. En cuanto a investigación tiene que ver con lo cultural, lo social y todo, pareciera que hay personas que se esconden, hay muchos tabúes al respecto, estamos algunos años atrasados a lo que sí es la inclusión en el mundo, porque el que llegó al taller o a la presentación es porque paró un taxi con un chofer amable que le ayudó a subir y es dinero y muchas cosas, hay cuestiones invisibles, yo le diría a quien quiera hacer investigación que se refieran a otros países en los que una silla de ruedas puede entrar a cualquier parte como si nada. En esos otros países sí hay más documentación sobre lo que se hace.

- Creo que es educación ante todo porque la gente no está acostumbrada a ver personas con síndrome de Down en una competencia. Tenemos que estar educados y preparados.

- Ese aspecto entraría en el sentido de la infraestructura, porque nuestros compañeros a veces no acuden porque precisamente no pueden llegar, pero hay organismos que sí se dedican a ayudar. Si nos unimos podemos generar que sucedan cosas, la unión hace la fuerza, ahora nos encontramos con esa problemática, se me hace muy bueno que se genere este tipo de cosas para abrir los espacios.

- Hay espacios y políticas, se viene hablando de apoyo a este tipo de trabajo pero realmente ¿es así? Porque aunque están en los discursos a veces no llegan a la realidad.

-Yo empecé a practicar la gimnasia ortopédica, yo fui a tomar un curso sobre cómo ser independiente.

- Sobre lo de los recursos, sí hay recursos del gobierno pero ellos lo ven como un trampolín, pero si nosotros no exigimos lo que consideramos que nos pertenece no nos darán ese recurso pero la unión hace la fuerza.

-A mi me tocó con Amigos de Fox, fuimos a tocar puertas y puertas y nos dijeron que sí nos iban a mandar un camión para irnos a una competencia y no llegó el recurso, nos dijeron que sí y no llegó, tuvimos que cooperarnos y llegar en un camión guajolotero y aun así nos trajimos los primeros lugares. Ella (refiriéndose a Alicia Hernández) no tenía silla especial para danza, la conseguimos en el momento, en una competencia tantito antes de que nos tocara una compañera se lesionó y le pedimos a ella que nos prestara su silla y nos la prestó y con esa competimos. Hemos tocado muchas puertas y seguiremos tocando porque ahí estamos.

- Yo al principio toqué puertas pero sólo una delegación me contestó pero me ofrecía el espacio pero el proyecto pero me dijeron que sí me lo prestaban pero que el proyecto automáticamente pasaba a ser de la delegación y ahí es cuando lo piensa uno. A mi me llega gente que baila porque tiene taller en el INAPAM pero ahí bailan en piso duro y ¿cómo vas a poner a personas adultas mayores a bailar en un piso duro? es como si los llevaras a nadar en una alberca que no tiene agua.

- En mi experiencia en la SEP tienen un pensamiento utilitarista, me viene a la mente Adolfo Hitler que mataba a los incapacitados porque no le servían al sistema, en qué reditúa hacer que un alumno discapacitado estudie si al final no va a poder producir. Los niños se van a su casa después de la escuela. Quieren quitar la educación especial pero no lo harán porque quién va a atender a estos niños, si incluso tenemos chicos de custodia y quién los va a atender?

Una mirada humanista del ser, no la tienen, los recursos para las becas sale de nuestros impuestos no de ellos, somos nosotros los que damos las becas.

- Yo acabo de entrar a una institución de psicología porque siempre nos han dicho que no hay trabajo para nosotros, nos piden concluir la prepa para darnos empleos bajos para apoyarnos.

- Yo creo que no hay una estructura para los chicos, si en lo básico es difícil para danza es mucho más difícil. No hay material, no hay salones, se adaptaron micros salones ¿cómo quieren que tengan clases y que haya inclusión?

- Además los apoyos se confunden con la limosna o la caridad entonces es: a ver te resuelvo la silla pero no el trabajo. La vida es diversa, no todos somos iguales, a mi sí me ha tocado ver en otros países personas con parálisis cerebral y se mueven por todos lados solos, es maravilloso, van en su cochecito. Sí existen estos estigmas. Todos somos humanos y tenemos el derecho a un trabajo digno. Es muy cultural y muy terrible pero es así.

- Cuando me dijeron que moderara la mesa trabajé estas preguntas pero no quiero que nadie me reproche que no les pregunté algo importante, por eso quisiera que pasáramos a las preguntas del público.

- Yo tuve oportunidad en Morelia de dar clase a discapacitados y sin saber qué les iba a poner, había silla de ruedas... hay que tener estos aspectos psicológicos, hacemos preguntas sencillas y proponer movimiento sencillos, vamos a movernos para este lado, ahora para este otro, los felicito porque es muy gratificante escuchar estas experiencias. Otro detalle que les voy a platicar fue en Cuba donde vi una presentación de una danza de personas obesas de verdad vestidas de blanco y el maestro también era obeso pero con una emoción de cómo se movieron esas mujeres felices, el espectáculo era maravilloso.

Persona del público.- Me emocionó mucho esta mesa porque se me hace importante el impacto social que tiene. A mi me ha tocado trabajar con poblaciones marginadas yo también soy psicóloga y bailarina. Me remonta a la conferencia de la Dra. Ma. Esther Aguirre que nos decía que se quiere bajar la cultura y para eso es indispensable que se haga más investigación, desde la propia experiencia cualitativa de los participantes y cuantitativa para conocer los resultados.

Y retomando lo de la creatividad, es lo que nos lleva a no continuar con esquemas que no sirven y la sensibilidad es lo que hace la mejor convivencia entre las personas. Dentro de esta convivencia se cae en el ideal de la integración en las

escuelas, la idea de que "todos somos iguales" pero en realidad todos somos diversos y he visto las dificultades que se tienen en el aula cuando hay niños con estas discapacidades. ¿Cómo manejan trabajar con estos grupos si a veces se tarda uno años en lograr que abran una puerta?

Y más allá de lo psicomotriz, quisiera saber si han tenido experiencias catárticas, quisiera saber la experiencia personal de Alicia ¿qué sintió que mejoró en su experiencia personal?

Otra cosa que me causa curiosidad es saber cuales son las características mixtas me gustaría saber si han trabajado con personas con dificultades en el manejo de la ansiedad o que han vivido violencia.

- Yo me hice la misma pregunta sobre la integración, trabajé muchos años en APAC, yo me cuestioné lo que iba a hacer en ese grupo. Es necesario conocer las diferentes capacidades, sus fortalezas y discapacidades y métodos para trabajar con cada uno. Con los autistas hay el método de hacer lo que el niño hace, a lo largo de 19 años se me hace un poco más fácil. Es conocer estilos y ritmos de aprendizaje, yo voy haciendo una evaluación y voy poniendo lo que el niño ya hace, jamás pongo lo que no hace, esos son mis retos. Ahí es donde entra la creatividad ¿qué puede hacer Griselda para que este chico aprenda? Hay una flexibilidad curricular, en el momento yo tengo mi planeación y a cada niño le doy lo que le corresponde hacer. Cuando ella entra al grupo ve a todos los niños trabajando, hay maestras que se vuelven locas, uno sale despeinado con sus babas, yo procuro ir integrándolos poco a poco y estudio, tienes que aprender el lenguaje de señas y el Braille, sabemos de todo un poquito, te llega un niño con síndrome de Down y te pones a estudiar. La SEP tiene una intención muy clara que es brindarle oportunidades de aprendizaje.

- Limitar a tu alumno es lo peor que puedes hacer, tienes que ponerte de pestañas para que él lo pueda lograr.

- La gente nos llama minusválidos, no lo somos, el avance que he tenido con la danzaterapia yo al principio no me atrevía a salir sola, te hacen sentirte más fuerte, fue tanto el avance que ahora me subo a un taxi, me subo al metrobús, y si sé que no puedo pido la ayuda, me abrió el camino, me abrió a lo que yo quería ser, independiente de los demás.

- De lo emocional y lo terapéutico, si hay evidentemente un cambio emocional de las personas, salen con unos corazonsotes inmensos, hay un cambio en cuanto a sensaciones. En relación a los chicos de síndrome de Down me dice una mamá, mi niño era de closet y ahora es uno más de la pandilla, en cualquier grupo, son niños, los chavos de secundaria tienen novia y echan relajo, son niños más sensibles y vulnerables, y esa condición suya la hemos aprovechado muchísimo, son otra cosa, otra dimensión, es muy interesante , los que no tenían brazos eran los que dirigían, “muévete para allá Lalo”, es ver como colaboran, como se echan encima uno del otro, es a la hora en que regresan al mundo cotidiano que los demás los ven raros.

Esto de la danza les ayuda a formar equipo a visualizar cosas que quieren hacer, a hacerlas, a realizar sus metas, a que se pueden expresar.

En cuanto a comunicación la danza se vuelve un segundo lenguaje, cuando piensan algo y lo pueden bailar ellos pueden expresarse.

Una vez con un grupo de síndrome de Down que bailaban padrísimo, les hicieron una entrevista y no podían contestar porque no hablaban pero bailaban increíble, a veces ellos bailan mejor que nosotros porque mueven su cuerpo sin miedo, se arriesgan más.

En cuanto a la integración, pues sí he tenido el que muerde, el que jala el pelo, a Leslie que se aventaba como tonel sobre todos, sí hay ciertas reglas y se cumplen, las reglas son que respetas al otro. Es un proceso diferente y particular.

- Sobre la inclusión, es a partir de los grupos de trabajo conjunto, es dejarlos que ellos vayan entendiendo como ellos vayan avanzando, tienen muy clara la cuestión del respeto. La maestra Griselda tiene este conocimiento de las discapacidades y ella se metía a darle el apoyo a cada uno, es dejar fluir las cosas con respeto y sensibilidad. No hay llamadas de atención, los ayuda a conectarse con la clase sin usar la violencia. Van fluyendo y al final se van viendo los chispazos de la integración.

- A mi me tocó un grupo de chicos de 23 años, tu como coreógrafo quieres ver algo en tu coreografía y tienes que ir buscando un método. Con los muchachos de 23 años fue difícil porque el contacto detona la libido y ¡aguas! porque no los puedes dejar ni 5 minutos porque ya están las manos por otro lado.

.- Viendo el grupo de Leticia me tocó que llegaron unos chicos que no tenían esta experiencia de tocarse y bailar juntos y como todo el tiempo están contenidos pues explotan y es importante ir modulando su forma de tocar, para que entiendan que tocar es de diferentes maneras.

- A mi me ha tocado tener chicos que han sido abusados sexualmente hasta 5 veces, es el grupo más vulnerable porque no saben que otros no los pueden tocar así.

Persona del público.- Si tienes un grupo normal, y te llega un chico con capacidades diferentes ¿cómo lo integras?

- A mi me toco tener que integrar a un chico que era limítrofe, como en todas las cosas hay grados y niveles de discapacidad y el era limítrofe, o sea que estaba en el límite, casi como nosotros pero no y pues yo fortalecía al chico en lo académico para que él pudiera estar en un ambiente normal más adelante. Yo como maestra de escuela pública te puedo decir que no hay esa integración, yo tengo alumnos que me han rechazado de la escuela primaria regular porque no hay ese conocimiento. Se pueden integrar los que tienen algún problema motor pero no a todos. Y cuando me los devuelven, estos chicos vienen lastimados y con la autoestima muy baja.

- La danza es una herramienta fundamental para lograr la integración porque se borran muchas barreras preconcebidas de esa persona, la conoces de otra manera, se iguala. No lo tienes que tratar de manera diferente, cuando es una sola persona con discapacidad se vuelve el héroe o el ídolo, todos quieren estar con él y es importante que no se convierta en el centro de atención, hay que tratarlo como uno más, no hay que ponerlo en el centro todo el tiempo ni nada por el estilo.

- Yo tuve un chico que tenía dos discapacidades y lo rechazaron de USAER y al llegar conmigo viene a tomar la clase de danza, así lo fui adentrando al grupo y le gustaba cantar y sí te cuesta, no es un trabajo de una semana.

- En este proceso ¿qué tanto apoyo tienen de las familias de los pequeños?

- Yo te comento que hay mucha incursión de la familia porque lo primero que descubren es que esa persona que esta arriba en el escenario bailando, es su mamá, su tía, su esposa y se convierten en personas que pueden lograr otras metas y las familias lo descubren y rompen ese paradigma, después el núcleo familiar se empieza a unir y a reunir para ver estas funciones y se redescubren como familia.

- En el aspecto de la danza deportiva, hay muchos padres que abandonan al hijo cuando se enteran que tiene síndrome de Down, se van y dejan a las mamás entendiéndolas solas y regresan cuando ven que el hijo ganó competencias o salió en una revista.

Nos encontramos con diferentes estilos, hay familias “bien”, que tienen al hijo en el sótano, me ha tocado visitarlos.

La mayoría de las veces las que tienen que salir avante son las mamás.

- Muchas familias tienen a sus familiares en el closet, no les gusta que los vean, les da pena tenerlos, y si ellos piensan así pues los discapacitados con más razón. Mi familia siempre me ha dicho, si tu puedes hazlo. Y si no puedes yo te ayudo.

- Desafortunadamente México es un país de pobrecitos. Yo a ella (refiriéndose a Alicia Hernández) le dije, yo no voy a luchar por tu silla, tienes que luchar tú.

- Yo considero que todo esto que hemos platicado hay una gran implicación de lo que significa la palabra discapacidad, cuando yo digo discapacitado estoy colocando a toda la persona en discapacidad pero no es así, pueden ser sólo sus ojos o sólo sus piernas.

Conversatorio 6

(22 de julio)

Fusión e interdisciplina en las danzas tradicionales

Participantes: Pilar Medina (Investigadora del Cenidi Danza)

Enrique Jiménez

Nazul Valle (Maestra de la Escuela Nacional de Danza Folklórica)

Cinthia Pérez Antúnez (Egresada de la Maestría en Investigación de la Danza)

Sandra Monzoy (Investigadora del Cenidi Danza)

Abril Gómez (Bailarina y coreógrafa)

Juan Carlos Palma (Coreógrafo)

Moderadora: Lourdes Santiago (Directora de la Escuela Nacional de Danza Folklórica)

En este conversatorio se abordó el concepto de “fusión”: ¿cuáles son sus orígenes?, ¿cómo se da este proceso actualmente? y ¿qué tipo de elementos influyen en él?

El concepto de fusión

La fusión es algo que se construye y es planeado, por ejemplo, pueden mencionarse los diversos intentos para fusionar la danza flamenca con en el son jarocho. Hay dos formas de analizar estos fenómenos: considerarlos como algo estructurado, o bien, como un producto de los cambios sociales.

El creador siempre se encuentra en una búsqueda de identidad, y cuando los creadores consideran que los elementos del folclor tradicional de cualquier país no son suficientes, entonces buscan otras fuentes para enriquecer su danza. Así, la fusión permite ampliar el vocabulario dancístico de acción cuando la técnica constriñe al bailarín.

Lleva mucho tiempo ampliar los horizontes del lenguaje, y la fusión en danza es más difícil porque hablamos de todo lo que implica el movimiento y sus acciones. En este punto cabe destacar que las técnicas y los pasos básicos son elementales, y aunque la danza está en eterna transformación, lo que siempre

permanece es una gran necesidad de buscar una identidad y regresar a esa raíz, ya sea contemporánea, folclórica o clásica.

A partir de los años noventa, en las escuelas de danza del INBA se da un proceso de cambio en la danza folclórica que se basa en las danzas tradicionales, y aunque ahora hay grupos que toman elementos externos, eso no altera la raíz de la danza.

Hace falta experimentar y hacer trabajo de investigación en la danza folclórica en ese proceso que inicia en campo y continúa hasta llegar al escenario, porque a veces se escapa la esencia de las danzas. En ocasiones, en los lugares de origen los pobladores se incomodan, y hay que ser más cuidadosos con los elementos que son susceptibles de modificarse.

Trabajar con danzas tradicionales y hacer fusiones es delicado, y no sólo cuando se llevan a escena, sino desde las comunidades mismas a través de cambios en vestuario y en detalles.

Si analizamos a fondo el concepto de fusión no debería existir conflicto al alterar ciertos códigos. Fusión es la reunión de dos o más elementos para crear uno diferente. Hacer un diálogo propio con una serie de tendencias para enriquecer el arte. La pregunta sería si en danza folclórica estamos haciendo fusiones, o interdisciplina o estamos manejando ocurrencias en el momento de la creación. Si podemos diferenciar cuál es nuestro papel en la danza no tiene que existir conflicto alguno respecto a la conveniencia o no de recurrir a la fusión.

Hoy es más fácil hacer estas mezclas porque nos encontramos en la posmodernidad, un momento en el que se pueden rebasar los límites. Como docentes o como creadores debemos estar conscientes del tiempo que nos ha tocado vivir, y en función de ello, qué tratamos de conciliar.

Algo importante es el rigor con el que los académicos usamos los conceptos. La danza es una disciplina intercolectiva. Todas las formas de danza son colectivas y las fusiones ocurren por esa característica, sin embargo se insiste en separar las técnicas. No debemos olvidar que la danza es una de las artes que más se presta a la interdisciplina.

La fusión es una transformación de lo básico. Un factor determinante en la actualidad es la enorme cantidad de información disponible para realizar esa transformación, aunque esto lo dificulta más. Lo que debe tenerse claro es de qué manera asimilamos la información para convencer al espectador de que el producto final es genuino y que se gestó tras un proceso de reflexión.

En el ámbito de la musicología las fusiones son algo muy común. Hay grupos indígenas en Sonora que están fusionando el rock con su lengua materna. Ellos argumentan que se trata del derecho a disfrutar la cultura, lo cual les permite unirlos conceptos de lo tradicional y lo contemporáneo.

Hoy estamos inmersos en la globalización y el Internet ofrece herramientas y oportunidades, no sólo para el público sino también para los bailarines.

Pero la globalización también puede ser una invitación a no cuestionar cómo crece el intérprete o el creador. El contacto debe ser con uno mismo, no necesariamente con Internet. Encarar la propia manera de bailar es un estímulo.

Los intercambios entre diferentes disciplinas artísticas son factores que contribuyen a crear una forma de arte integral, y el principal cuestionamiento debe ser hasta dónde llegar. Hoy existe una notable revaloración de las danzas tradicionales, e incluso los grandes experimentadores están regresando a lo básico argumentando que la comunicación pura habla sin confundir, mientras que la fusión puede derivar en “confusión”.

Un aspecto esencial consistirá siempre en pensar en el espectador a la hora de experimentar, y recurrir a la interdisciplina sin demeritar la danza.

Conversatorio 7
(24 de julio)
Creación e interdisciplina

Panelistas: *Bernardo Arellano (Chile, asesor de la Maestría en Investigación de la Danza del CenidiDanza), Óscar Ruvalcaba (bailarín, coreógrafo y docente), Raúl Parrao (coreógrafo), Silvia Unzueta (bailarina, coreógrafa y docente), Mauricio Nava (bailarín, y creador y director de propuestas multidisciplinarias relacionadas con la danza) y Claudia Carreño (actriz y directora teatral)*

Moderadora: *Hilda Islas, investigadora del Cenidi Danza*

Preguntas: ¿de dónde nace lo que creamos en danza?, ¿cómo han cambiado las relaciones jerárquicas en la danza?, ¿qué tan importante es la memoria dancística?

1. ¿De dónde nacen los insumos de la creación?

Silvia Unzueta. En mi caso, parto de una serie de precedentes artísticos, en particular la vanguardia, que buscaba romper con los cánones establecidos y “cambiar el mundo”. Ésta fue una época muy rica que dio paso a movimientos artísticos muy interesantes. Luego vino un desencanto. La pasión disminuyó. Pero permaneció el impulso por la creación.

Bernardo Arellano. Las necesidades sociales son las que nos han movido para crear. En América Latina, ello ha pasado mucho por la liberación del colonialismo, incluido el cuerpo.

Mauricio Nava.La necesidad de romper con los movimientos artísticos precedentes constituye un impulso permanente para la creación. Y siempre surgen nuevas propuestas, como la del Circo del Sol, creado en los años ochenta. La creación siempre refleja nuestra realidad. La pregunta sería: ¿hasta dónde vamos a llegar en este proceso creativo?

Hilda Islas.¿Podríamos decir que la creación es un reflejo de la realidad que vive el artista?

Bernardo Arellano.Hay una realidad del creador, otra del intérprete y una más del público. En Cuba, se dio la llamada “danza contaminada”, que buscaba experiencias distintas para crear.

Silvia Unzueta. Hemos pasado por circunstancias históricas, no sólo en América Latina, sino mundiales, que también nos han influido.

Mauricio Nava. Al margen de la discusión sobre las transdisciplinas, interdisciplinas o “megadisciplinas”, lo importante es la capacidad de observar y llevar al escenario lo observado.

Óscar Ruvalcaba. La danza tiene dos esferas: la privada y la social. Llega un punto en el que el creador ya no puede crecer a la vera de las instituciones y debe hacerlo bajo su propia responsabilidad. Cuando yo hago danza, lo que pretendo es modificarme a mí mismo. Este proceso me ayuda a entenderme mejor. Mi primer compromiso es conmigo mismo. En un primer momento no me niego a ninguna posibilidad, pero no comulgo

con la idea de que la danza necesariamente debe responder a un compromiso social. Puede hacerse danza por el mero gusto de hacerla. No parto tanto de la idea de “cambiar al mundo”, sino más bien de luchar contra los “candados” sociales a lo que puede hacerse y lo que no. A partir de conocerme como individuo, puedo tener una relación más generosa con el mundo. Todo ello es lo que me fascina de la danza. Yo me formé en clásico, y puedo retomarlo cuando lo necesito.

Raúl Parrao. Cuando trabajo con bailarines, parto de que cada uno de ellos es único. Las influencias pueden ser muy positivas, siempre y cuando seamos conscientes de ellas. Cuando se dio la ruptura con la danza moderna en México, nuestra mirada se posó mucho en la danza que se estaba haciendo en el extranjero. Me peleé mucho con bailarines que bailaban estilos impersonalmente. Hace poco, en Argentina, el jurado de un concurso de pintura premió un trabajo que, por error, apareció en blanco en la pantalla de la computadora. Así estamos nosotros en México: damos tumbos en nuestros procesos creadores.

Claudia Carreño. Los motivos para crear suelen ser más o menos los mismos; lo que cambia es el cómo. Lo interesante es cómo poder entablar distintos tipos de diálogo: entre el coreógrafo y el bailarín, entre el bailarín y el espectador, etc. En México hay una cosmovisión y una forma de hacer muy propias de América Latina.

Óscar Ruvalcaba. Yo sí creo que la danza –y el arte en general– puede cambiar el mundo, ya que cambia individuos. (He visto personas a las que les ha cambiado la vida una función de danza.) No soy un desencantado de la danza. Por el contrario, creo plenamente en su poder.

Hilda Islas.El tránsito de la observación a la puesta en escena en la danza ocupa actualmente un importante espacio en el campo de la investigación. También la investigación actual es muy híbrida.

Bernardo Arellano.Las instituciones públicas pueden, al mismo tiempo, impulsar y frenar el proceso creador. En Chile –como en otros países de América Latina–, los jóvenes suelen desechar la tradición en aras de alcanzar nuevas formas.

Mauricio Nava. La danza debe tomarse no como un oficio, sino como una profesión, al igual que un dentista, por ejemplo. ¿Por qué el desencanto actual de los creadores? ¿Cómo contribuyen a él las instituciones, las escuelas, los propios alumnos? Creo que, en danza, algo que no debe perderse de vista nunca es el círculo coreógrafo-bailarín-público. La danza debe crearse con el propósito de llegar al espectador. De cien espectadores, la danza va a cambiar a dos, lo cual ya es algo muy bueno.

Silvia Unzueta.¿Qué pasa con las nuevas generaciones en el ámbito de la danza? Viven una realidad distinta a la que vivieron generaciones precedentes. Ya no se conducen en términos de movimiento. En el Cesuco ya no hablamos de danza contemporánea, sino de “lenguajes coreográficos”. La concepción de corrientes, escuelas, grupos, etcétera, ya no existe: ahora se trata de individuos. Estamos cayendo en un vacío y en un absurdo; en una falta de filosofía. La interdisciplina no es unir disciplinas; es un proceso muy complejo. No hay formas establecidas para definirla, pues es fundamentalmente experimental.

Claudia Carreño.En el proyecto escénico “El límite de lo tangencial” (entrevistas con bailarines), los resultados finales eran inasibles incluso para quienes lo elaboramos. Sin embargo, el proceso era muy interesante. Los maestros también tenemos la identidad muy perdida y ya no sabemos qué les estamos enseñando a los alumnos.

Hilda Islas.El proceso creativo debe entenderse como de autoconstrucción y de vinculación.

Raúl Parrao.Hay jóvenes creadores con contenidos muy ricos, y creadores con mayor experiencia, pero con contenidos muy pobres.

2. ¿Cómo ha cambiado la relación director-coreógrafo/bailarín?

Bernardo Arellano. Actualmente los bailarines están muy instruidos. Ya no es tan fácil para el director o el coreógrafo seducirlos para involucrarlos en sus propuestas artísticas.

Óscar Ruvalcaba.Yo, como coreógrafo, parto de una propuesta inicial a la que llamo “germen”,y los cuestiono acerca de sus propuestas para desarrollar ese germen. Busco que a mis intérpretes les guste lo que hago. Tiene que haber una corriente de simpatía en el proceso creativo.(Aunque he trabajado con alguien que como persona me parece insoportable, pero cuyo trabajo artístico me fascina.)

Silvia Unzueta. Como en otro tipo de creación, en la interdisciplina ya no hay una dirección convencional ni única.

Claudia Carreño. Actualmente, las figuras y las jerarquías se ponen en tela de duda, se cuestionan, cambian, pero no desaparecen. Ahora se comparten e intercambian funciones; se complementan.

Mauricio Nava. Debe haber complicidad entre el coreógrafo y el bailarín. En cuanto a las jerarquías, procuro una relación horizontal; pero cada uno tiene funciones y responsabilidades determinadas.

3. ¿Qué importancia tiene la memoria en la danza?

Raúl Parrao. Los coreógrafos y bailarines jóvenes tienen la capacidad de ver con ojos nuevos circunstancias y creaciones de otros momentos históricos. Quizás en esa medida sean válidas las reposiciones.

Conversatorio 8

La investigación de la danza en México: corrientes teóricas.

Ponentes: *Cristina Mendoza, Javier Contreras, Carlos Guevara, Margarita Tortajada, Lourdes Fernández, José Luis Reynoso, Sophie Bidault, José Antonio Robles y María del Carmen Mena.*

Preguntas: ¿Cuáles son las teorías que se dan en la danza en México? ¿Cuáles son las principales corrientes de investigación en la danza? ¿Cómo se aborda la investigación en otras disciplinas, la música, las artes plástica y qué corrientes teóricas se dan?

En este conversatorio se dio un enfoque interdisciplinario en torno a corrientes teóricas en la investigación dancística y participan profesionales de otras disciplinas provenientes de Cuba, Estados Unidos y Francia. Como lo es : música, artes plásticas, filosofía.

En la música la corriente europea es la que predomina, y su relación con la ciencia en cuanto a líneas de trabajo es variada: terapéutica, de comportamiento o de otro tipo, y con la danza es marcadamente creativo. Aunque en estas líneas a veces se coincide con el de danza, como lo es en lo histórico, humanístico, educativo o creativo.

Por el tipo de disciplinas, algunas son visuales otras espaciales, la manera de asumir una investigación, en cuanto a metodología, chocan, como en el caso de pintura: no hay investigaciones amplias y la relación pintura-danza es conceptual, pero ciertos aspectos que devienen de la pintura se dan en la danza o en las artes escénicas, el performance, el happening, y entonces se da una diversidad de propuestas artísticas e interdisciplinaria en la que participan dramaturgos, coreógrafos...

Para saberse hay que recurrir, como lo es en este caso la danza, a la historia no sólo de ésta disciplina sino del arte en general, porque es necesario cuestionarse cuál es su objeto de estudio y su relación con la Academia.

Pues el arte como entretenimiento no sólo produce sensaciones o emociones sino es capaz de generar conocimiento, y la teoría(s) sirve para reflexionar, porque el bailarín, su arte, irrumpe en la vida cotidiana, por ende, hay que generar teoría. Cómo, apoyándose con la fenomenología, la hermenéutica.

Las otra formas de pensar y hacer (teoría política, económica, musical) conducen a un sentido más integral y de autoanálisis, como considerar para qué sirven los productos artísticos y quién se beneficia de ellos.

En cuanto a la metodología y la redacción de textos no se requiere tanta cita a pie de página y una extensa bibliografía, pues la danza y sus teorías es ya un saber.

En otras partes del mundo, hay posgrados, becas, congresos, publicaciones y corrientes teórico-prácticas, interdisciplinariedad que conducen a una actividad rica y multiforme.

Se cuestiona cómo se justifica un saber, pues pensar es problematizar y la teoría lo que intenta es explicar *algo*, y las barreras académicas suelen ser un impedimento.

Para fortalecer el quehacer de la danza hay que hacer simposios, talleres y encontrar puntos de convergencia con América Latina, recurrir más a prácticas de campo a diálogos con la academia y a conceptos y saberes de otras disciplinas y discutirlos, pues lo ortodoxo impide acercamientos en este sentido.

En el arte, en general, antes de estudiarlo hay que vivirlo, no todo es teoría, pues se tiene el pecado de manejar palabras y no conceptos. En el caso de la danza posee la ventaja de ser abierta y menos rígida por lo que pueden abrir diálogos con otras disciplinas.

La educación o actualización de un investigador se da en el proceso mismo del trabajo y hace uso de todas las herramientas posibles, sin dejar de lado la imaginación.

CONVERSATORIO 9

(24 de julio)

LA EDUCACIÓN DANCÍSTICA NO PROFESIONAL: NIVEL BÁSICO Y MEDIO SUPERIOR

Participantes:

Rebeca Reynoso, Coordinadora de la Reforma Educativa 1993, Coordinadora de las Reformas educativas de Preescolar y Secundaria

Fernando Aragón, director de la Escuela Nacional de Danza Gloria y Nellie Campobello

Rosa Ma. Torres, doctora en Pedagogía por la UNAM, profesora de UPN, SNI

Tere Chavira (Michoacán), intérprete de danza contemporánea, generó programas de iniciación artística

Cristina Barragán, directora de Desarrollo Académico del CNART

Alejandra Ferreiro, investigadora del Cenidi Danza, SNI

Moderadora: Ma. Eugenia Chávez

Ma. Eugenia Chávez: ¿Qué pasa con esos espacios que no están incluidos en la educación profesional formal, como colectivos de danza y escuelas de iniciación? Hay muchos espacios en los que se realiza danza en educación básica, que comparte espacio con otras disciplinas artísticas, ¿cómo pueden generarse pedagogías o metodologías en este ámbito?, ¿qué papel ha jugado la danza, con una carga horaria reducida, en la educación básica?, ¿se puede generar una pedagogía de la danza?

Rebeca Reynoso: Cuando se hace un currículo hay un tiempo limitado y un gran cúmulo de contenido; es un gran reto elegir lo que se debe enseñar, el 95 por ciento de los niños del país asisten a escuelas públicas, van cuatro horas al plantel. Entonces, introducir el tema de la educación artística en la enseñanza de los jóvenes nos lleva a preguntarnos: ¿para qué incluir la danza en la formación de un niño o joven?

En el discurso hay un acuerdo de porqué es importante la danza en la formación de los niños, pero es difícil aterrizarlo en la práctica concreta de tres horas a la semana; resulta importante por ciertos principios de formación que aporta a los niños.

M.Eugenia Chávez: ¿Qué aspectos de la danza se imparten en estos cortos espacios?

Fernando Aragón: Se cuenta con programas oficiales para la enseñanza de las artes, que siempre deberán estar en revisión, pero ¿qué conocimientos deben desarrollarse en el campo de la danza? El hecho de partir de un modelo por competencias: conocimientos, habilidades y actitudes, permitió retomar ciertos principios como los de Laban, conocimiento del cuerpo en relación con el tiempo y el espacio, expresión corporal, danza creativa, así como saberes que aporta el campo, métodos de danza, pero es un reto que el maestro sepa leer el programa y aplicarlo, hay capacitación en danza porque existe un programa al que hay que responder.

Los cursos son más especializados, es un proceso de largo alcance porque son miles de escuelas, miles de maestros, pero ya hay avances.

Rosa Torres: En el siglo XVIII había una práctica de educación artística pero no formalizada, el programa de estudios define que todos tienen que estudiar obligatoriamente, tiene implicaciones de legitimación, implica otra relación con el mundo de las artes, además de que tiene muy poco tiempo, la educación artística es muy vulnerable, no existen grupos sólidos de profesionales que planteen qué se debe trabajar en la danza. La formalización apenas se está asimilando y entendiendo de dónde viene, qué se tiene que hacer en el marco pedagógico, son muy frágiles los programas del 2011. En los programas del 2006, el de danza era muy consistente, pero en los programas del 2011 se hicieron cambios porque no hay un grupo que sostenga esas pedagogías, hay que analizar cómo han sido cambiados y no comprendidos.

Ale Ferreiro: Música y artes visuales llevan la delantera, pero en danza y teatro no hay una fortaleza educativa, sí hay un consenso general de por qué las artes deben estar en la educación, se había ganado en la expresión de otras posibilidades del cuerpo y se dejó el elemento técnico, formalista, pero en la reforma nuevamente se retoman, aunque sigue prevaleciendo una diferencia entre lo que dice el currículo y lo que ocurre *in situ*, que va desde contratar a un maestro que medio sabe bailar, hasta quienes tienen elementos para hacer interpretaciones al programa, pero no tienen una contraparte para discutir. Las autoridades directas no saben cuál es el sentido de la educación de las artes, y

esto demerita los esfuerzos para que la enseñanza de la danza tenga un sentido más creativo, estamos varios pasos atrás; tener una obligatoriedad brinda muchas posibilidades, pero hay que planear pensando en la enseñanza de la danza.

Importa más la actividad escénica que otros elementos que ayudan más al proceso educativo, pero en algunos géneros se destaca a ciertos individuos en detrimento de lo colectivo, de construcción comunitaria, porque no hay claridad en los valores de formación de la danza, por ejemplo, descubrir las posibilidades de movimiento de los sujetos y la actividad comunitaria de los educandos.

Cristina Barragán: El sentido del arte se ha transformado, ¿cuál es el sentido de la enseñanza del arte de acuerdo al nivel educativo? Aunque el currículo lo ha definido, en realidad la discusión sigue. ¿De qué hablamos cuando se habla de educación artística? ¿Qué se debe enseñar de danza, qué de música?

¿De qué manera nos apropiamos del arte para construir metodologías como medio o como fin? No es fácil determinar qué saberes de la danza es pertinente incluir en las escuelas, aunque hay quienes sí lo logran porque cuentan con elementos para ello. Una discusión permanente es cómo pensar el campo de la educación artística.

Ma. Eugenia Chávez: ¿Cuáles consideran que son las competencias básicas en la educación artística que deben desarrollar los niños?

Tere Chavira: En mi experiencia como maestra de casa de cultura en Michoacán, se enseña danza y teatro en talleres, y ahí se instala la escuela de iniciación artística; existe el anhelo de que esta enseñanza no formal tenga una certificación, la danza la abordamos desde nuestro plan de trabajo docente, y uno se encuentra con otra realidad, los niños dicen: “Quiero bailar como los de la tele”. Entonces, como bailarina, tienes que deconstruir todo lo que te enseñaron para dar sólo lo esencial, lo más básico. Yo tengo que actualizarme, interconectarme con otras disciplinas artísticas, me cuestiono muchos aspectos de la reforma educativa, me he preguntado si el cuerpo es un instrumento o somos un cuerpo. Me pregunto cómo construir mi plan de trabajo docente. Tengo que acomodar todo y no casarme con otros paradigmas.

Fernando Aragón: Del modelo por competencias no estoy muy de acuerdo. Yo quise entender a Perrenaud sobre principios que se debían tomar en cuenta, uno de ellos es que no todos los niños van a ser bailarines, la danza en la escuela es vista como lenguaje, aprendes que la experiencia estética nos distingue de los animales, que el niño tenga un sentido crítico en su cultura corporal; la danza tiene un sentido cultural, pero creo que la competencia más importante está en los

maestros, para abordar un programa necesitas a un profesor que entienda y lo pueda aplicar, un programa por competencias complejiza a los profesores que han trabajado con otro modelo, ¿cómo hacer que ese profesor diseñe algo más global para que el alumno logre el aprendizaje esperado, cómo transformar esa mentalidad?

Rebeca Reynoso: A veces se le da mucho peso e importancia al currículo, es cierto pero tiene sus límites. ¿Cómo concretas en la realidad una propuesta curricular sólida? La mayoría de los maestros están interesados en que los alumnos aprendan, pero no necesariamente saben cómo hacerlo, y entonces el currículo es una guía para que el profesor tome sus decisiones de qué enseñar, no se tiene que seguir a pie juntillas el currículo, se trabaja de acuerdo con la realidad. No hay un método único de cómo tiene que trabajar un profesor, hay que reconocer la enorme diversidad de perfiles de los docentes y la diversidad de las más de cien mil escuelas primarias, la mitad de esas escuelas son multigrado y con ellas tenemos que aprender a trabajar. La diversidad es enorme y las alternativas también.

Cristina Barragán: ¿Cuáles son los saberes básicos que se deben enseñar en danza? Un ejemplo es el trabajo de lo corporal que se desarrolla en diferentes programas desde el CNART. Cuando empezamos con un conocimiento corporal, el sujeto que participa en ese acto educativo realiza un salto en capacidad analítica, creativa, hay algo del trabajo con cuerpo que hace que los sujetos se transformen.

Ale Ferreiro: Los procesos de investigación que he hecho (en telesecundaria) me han sacudido porque el profesor se fue convenciendo de lo que ocurría con sus alumnos, éstos empezaron a crear diferentes posibilidades de expresión dancística, teatral y musical, fue muy impresionante y el profesor se convenció: cuando se logra que los niños trabajen, dejan a los maestros boquiabiertos.

¿Cuántos maestros especialistas tenemos? Muy pocos, en mi proyecto les damos herramientas mínimas y los invitamos a trabajar con sus alumnos para que empiecen a producir. Uno de los asuntos más importantes es lograr que los alumnos conozcan el lenguaje de la danza y lo utilicen como un posibilidad real de expresarse, que se apropien expresivamente de su cuerpo, no siguiendo al otro, sino desde ellos mismos; no pensar en una técnica o en un montaje, sino fomentar que los niños se apropien de su cuerpo, desafortunadamente en esto no se ha podido avanzar, hay que darles herramientas a los profesores.

Rosa M. Torres: Estar con los maestros es una cosa distinta; hay que diferenciar el currículo de la acción del profesor, el primero es el planteamiento de la

intención, cuando una intención social visibiliza las artes se apela a la formación del ciudadano. Las artes están en el campo del desarrollo personal, y para la convivencia significa que las artes apelan al conocimiento en el sentido más amplio de la palabra, de su corporeidad, de su posibilidad de sujeto para el mundo, inciden con otros rituales que permiten lo corporal.

La convivencia permite conocerse a sí mismo y conocer a los otros conviviendo, contribuye al mundo social como formas en que la gente piensa, la danza permite esto, no son los contenidos de técnicas, sino que los sujetos desarrollen un mundo de convivencia, como cada quien se expresa, dibuja, mueve su cuerpo, desarrolla música.

El asunto de los profesores es central, todo el mundo sabe que un factor sustantivo para el aprendizaje es el profesor, para estos maestros no son importantes los saberes formales, no conocen el programa, no obstante, hay un saber experiencial, y cuando algún elemento conecta esa trayectoria con un sentido del campo de las artes, en ese momento se articula. La diversidad de maestros obliga a crear muchos estilos diferentes de formación para hacer un trabajo sistemático, y hasta la fecha no se ha podido imaginar algo distinto a los cursos.

Fernando Aragón: Voy a hablar en favor de los maestros, cuando pensamos en un profesor de primaria lo imaginamos como alguien sin formación, y en el caso de los especialistas, no necesariamente conocen de didáctica de la danza, sino sólo la danza en educación básica. Somos de los pocos países que enseñan danza como materia básica, hay que partir de las necesidades de capacitación en conjunto, enseñar a los profesores a pensar en los programas.

Rebeca Reynoso: Los avances en el campo de la educación artística han sido enormes en este siglo, las asignaturas de arte ya son importantes en la formación integral de los alumnos, esto es muy valioso, pero de ahí a que estén posicionados todavía falta un trecho y dado que son nuevas tienen que consolidarse. El sentir de los maestros es que les están cambiando una forma de enseñar que han impartido por treinta años (con el nuevo enfoque por competencias). Hay que ayudarles a los profesores a sentirse seguros, a que entiendan el programa, y a que se sientan apoyados.

Tere Chavira: En preescolar se dice que hay que tomar los saberes que ya traen los alumnos, eso me ha funcionado en el taller de danza, y lo logré partiendo de la danza como celebración en sus propias casas, esto ayuda a la convivencia y al desarrollo de identidad individual y colectiva.

Ma. Eugenia Chávez: Todavía hay mucho por hacer, por ejemplo, con el desarrollo corporal y el desarrollo de la inteligencia, y cómo enseñamos a los maestros a jugar. Cuando entra en juego el juego, cambia la dinámica.

¿Cuáles serían otros retos para que la enseñanza de la educación artística se siga consolidando y avanzando?

Ale Ferreiro: Hay que considerar que es una articulación de tres elementos, uno es la falta de espacios para discutir y tener consenso en las acciones, como definir, por ejemplo, de qué manera podemos pensar la danza en la educación básica, en el caso del INBA hay muy poco interés por la educación básica y me sorprende, porque es una fuente importante de trabajo, muchos trabajan en el sistema educativo nacional y las escuelas profesionales de danza siguen sin atender estos niveles educativos, salvo en la Escuela Gloria y Nellie Campobello con las licenciaturas que genera, pero no hay una salida, por lo menos debe discutirse. El otro elemento es el consejo consultivo, pero se conoce de manera tangencial. Y un último elemento es que no hay un banco de información para consulta.

F. Aragón: Reconocer la escuela básica que no tiene que resolver la problemática de la educación artística, están las casas de cultura, también espacios de tradiciones, en la comunidad donde aprenden a bailar, otra opción que ya está solucionada es tener espacios desde la comunidad de la danza no sólo para ver qué se puede enseñar pensando desde la escuela, no desde los creadores, abrir líneas de investigación, líneas de estudio.

C. Barragán: Yo insistiría en la formación docente, es un núcleo clave, en el CNART trabajamos con un diseño interdisciplinario, abordamos el problema de la enseñanza de la educación artística en la educación básica, sumar esfuerzos es fundamental, comunicarnos para resaltar experiencias.

Tere Chavira: Retomo también la formación docente en espacios donde los profesores se entrenen, creen, en el ahora, no cuando yo fui, sino que el espacio de entrenamiento sea un espacio para conocer su enseñanza.

Rosa Ma. Torres: Considero que esos espacios de aplicación o de intervención deben ser de investigación con base en las artes, no hacer indagación desde las ciencias sociales, sino desde las artes, aprender de los maestros que han logrado resolver problemáticas que muchas veces los especialistas no entienden, que aprendan y trabajen con sus pares, hay que ver esos miedos que los invaden, y que son difíciles de exponer en espacios meramente académicos.

R. Reynoso: Hay tres ideas que quiero aportar: 1. Hay que trabajar más para explicar a los profesores el sentido de las actividades de la educación en arte. Explicar cómo aprenden los alumnos y qué procesos cognitivos se activan cuando se trabaja con arte.

2. Construir redes entre maestros, esto aligera la carga, se aprende más.

3. Hay una gran oferta de materiales para desarrollar la educación artística, hay que pensar en ofrecer herramientas que les sirvan a los profesores.

Conversatorio 10

(25 de julio)

Los jóvenes y la investigación de danza.

Fidel Romero, Rebeca Mundo, Valeria Ysunza, Karla Pamela Sánchez, Ariadna Yañez, Samantha Guadalupe Andrade, Claudia Carbajal, Mónica Quiroz, Alfonso Loranca.

Preguntas: ¿Cuáles son las principales deficiencias metodológicas para hacer investigación?; es fundamental ser bailarín profesional para hacer investigación?; ¿Qué oportunidad tienen los jóvenes para desarrollar sus investigaciones?

A los jóvenes investigadores les faltan herramientas metodológicas para generar nuevas líneas de investigación y requieren de más análisis documental, por lo que adolecen de formación teórica de otras disciplinas como la filosofía y epistemología que les den los elementos para identificar de donde provienen los discursos actuales y la creación de procesos creativos.

Por lo tanto es necesario estructurar una comunicación horizontal y una mayor apertura de ideas y teorías, además de que los estereotipos influyen negativamente en la investigación y se debe de dar una mayor colaboración entre investigadores y bailarines, para incorporar a los segundos en los procesos de investigación.

En cuanto a ejes para la investigación se toma en cuenta: validación de saberes de la danza, producción de saberes, articulación de los saberes desde una perspectiva interdisciplinaria (administración, sicología, etc.).

Para que la formación de jóvenes investigadores se logre, los investigadores veteranos deben integrarlos a esos espacios tan acotados en la misma investigación. Hay que considerar que un investigador se forma no sólo con lo académico sino también con el reconocimiento y apoyo de los que ya cuentan con todo un camino.

Para dar a conocer su trabajo, estos jóvenes necesitan herramientas que les permitan exteriorizar y documentar sus productos. Y es necesario abrir espacios en la investigación en diferentes foros, sean estatales, privados, pero también con enfoques tecnológicos, humanísticos y tomar en cuenta las redes sociales, o la difusión por medio de revistas electrónica e impresas que lleva a reflexiones en torno a la danza. O, trabajos interinstitucionales de forma interactiva con los protagonistas: músico, bailarines, coreógrafos...

En cuanto a lugares para difundir sus quehaceres usar no sólo los convencionales, sino alternos, o que su tema no sea la danza en sí misma sino con visiones sociales muy marcadas y ser autogestivos y no depender de lo institucional.

Algunos aspectos que limitan la investigación a los jóvenes es la subordinación a lo que marcan las instituciones, el reconocimiento de los pares, o, en otra palabras, que el conocimiento que se genere sea legitimado; pero además tales investigaciones se encuentran limitadas por lo económico y por la falta de contactos, pero hay un campo fértil (rural) fuera del ámbito urbano.

Entonces hay que *legitimar* por fuera.

En síntesis: generar redes sociales, intercambiar, producir convenios, aterrizar los proyectos o líneas de investigación o publicar... es mucho camino por hacer.

Conversatorio 11

El bailarín: vulnerabilidades y derechos

(Jueves 25; 11:00 a 13:15 horas)

Panelistas

Eugenia Castellanos

Jenet Tame

Luisa Huertas

Rossana Padilla

Saúl Maya

Tania Álvarez (mandó texto escrito)

Preguntas: ¿En qué situación laboral se encuentran los bailarines que trabajan para las compañías de danza oficiales? ¿En qué situación laboral se encuentran los bailarines independientes? ¿Qué requisitos fiscales y laborales deben cubrir coreógrafos y bailarines independientes? ¿Qué mecanismos habría que crear para que coreógrafos y bailarines independientes cuenten con opciones de servicio médico, pensión por invalidez y jubilación? ¿Qué mecanismos se requieren para que los coreógrafos y bailarines independientes gocen de sueldos regulares? En cuanto a las compañías oficiales, ¿las plazas obstaculizan el desempeño artístico de sus ejecutantes? ¿Qué convenios existen o podrían realizarse para cubrir la atención médica de los bailarines independientes? ¿Cuál ha sido el desarrollo de la Iniciativa de Ley de Seguro Médico para Artistas y Promotores Culturales ante las cámaras alta y baja?

Relatoría

Los bailarines son trabajadores de riesgo y de todos es sabido que viven en una situación de continua vulnerabilidad. De ahí la necesidad de que puedan gozar de los derechos laborales y de salud que son propios de todo trabajador. Al respecto, se han hecho algunos intentos. Por ejemplo, cuando se fundó DAMAC, en 1985, una de las preocupaciones fue la falta de seguridad social de los bailarines, por lo que se llevaron a cabo reuniones con trabajadores de la cultura de otras áreas (actores y pintores). Más adelante se reunieron con diputados de la Comisión de Cultura de la Cámara, quienes los canalizaron al Instituto Mexicano del Seguro Social, donde se les explicaron las opciones de seguridad con que cuentan los trabajadores independientes. Para registrarse en la modalidad de un seguro colectivo se propuso reunir a un grupo de veinticinco bailarines que pagarían una cuota anual, en abonos, de \$3,500.00. No se logró juntar a esa cantidad de interesados.

Años después, durante la gestión de Marco Antonio Silva como coordinador de Danza, se firmó el convenio con el Instituto Nacional de Traumatología, y se inició una

investigación comparativa entre bailarinas y mujeres sedentarias mayores de cuarenta años. Los resultados se entregaron a un grupo de bailarinas participantes y no se hizo más.

Hoy está detenido el proceso de aprobación de la Ley de Seguro Médico para Artistas y Promotores Culturales, promovida por María Rojo, quien logró el consenso entre los senadores. Olvidaron, sin embargo, presupuestar el gasto y negociarlo con la Secretaría de Hacienda, razón por la cual se detuvo el proceso.

A una panelista le llamó la atención que el día en que se iba a aprobar esta ley no hubiera nadie presente del medio dancístico, sólo algunos miembros de la comunidad de teatro. Si hubieran asistido quinientos o mil bailarines, se habría podido protestar. Se prometió que esta ley saldrá en 2013, pero, en caso de que se logre, sólo será el inicio de una lucha. En la Constitución se contempla la labor artística, el Artículo IV Constitucional señala el derecho a la cultura. Falta concretar la labor artística al interior de la Ley Federal del Trabajo, de modo que ya no se los considere como trabajadores *eventuales*. Los investigadores pueden ayudar a encontrar la manera de exponer y justificar que debemos ser considerados como profesionales de una disciplina y que, por consiguiente, tenemos los mismos derechos que todos los trabajadores del país. En la CND, por ejemplo, se firma un contrato cada seis meses, lo cual significa una presión constante por parte de sus integrantes.

Para evitar la falta de continuidad y concreción, con sus consecuentes decepciones, se consideró fundamental asumirse como trabajadores de la cultura y tener conciencia social, y así poder exigir las prestaciones laborales a las que tenemos derecho. Los actores de la ANDA, por ejemplo, tienen seguro médico, y los hijos están protegidos hasta cierta edad, siempre y cuando aporten lo establecido al sindicato. Es importante ingresar al sindicato para tener seguro médico y guardería.

Se reiteró la necesidad de que el gremio se organice. Para ello hace falta el conocimiento. Es decir, empezar por crear un directorio de los centros de investigación existentes e intercambiar información y llegar a conclusiones puntuales, no sólo sobre la danza como disciplina, sino sobre la situación laboral de los bailarines y los coreógrafos. Así se podría propiciar, también, que la población se entrene en danza con el fin de combatir la obesidad infantil que aqueja a la población mexicana, amén de brindarle otros beneficios, como la coordinación y la sensibilidad. Lo anterior, porque el término "entrenamiento" suele entenderse únicamente como deporte.

Se consideró que hace falta un verdadero plan nacional de cultura, a largo plazo, pues es lamentable que los artistas siempre tengan que estar trabajando en proyectos específicos a corto plazo, como los que propicia el Fonca, para acceder a pequeños presupuestos. Debe haber fondos específicos para las artes, dentro de un plan nacional de cultura, que no dependan de los gustos del dirigente en turno de la SEP, Conaculta o el INBA, y que acepten proyectos que no sean productos escénicos exclusivamente, sino también proyectos de educación artística.

La falta de compromiso de los integrantes del gremio dancístico fue un tema que surgió en diversos momentos. Resulta significativo que en este conversatorio sólo hubo once participantes durante la intervención de los panelistas. La moderadora se preguntó si la palabra “vulnerabilidad” habría asustado a la gente.

Tras leer la definición de “desarrollo humano”, uno de los panelistas planteó una serie de preguntas como base para la reflexión del público: ¿cómo es el modo de vida de los bailarines?, ¿dónde viven?, ¿cómo se alimentan?, ¿cómo son sus hábitos de salud (preventiva)?, ¿qué actividades de ocio tienen?, ¿sus ingresos son suficientes para cubrir sus demandas?, ¿su desarrollo es balanceado?, ¿pueden planear la movilidad social?, ¿cómo enfrentan las posibilidades de mejorar su calidad de vida?, ¿qué factores les son necesarios para tener la calidad de vida que desean?

Otras personas se cuestionaron qué tipo de trabajador de la danza se está formando, dado que la mayoría de los alumnos que egresan de las escuelas no tienen la capacidad de exigir la remuneración debida para su trabajo. Es importante, por lo tanto, que desde el aula se les haga conscientes de su situación.

La moderadora llamó la atención acerca del hecho de que los egresados de danza están complementando sus ingresos mediante actividades de promoción de la salud relacionadas con el cuerpo. Muchos bailarines trabajan en instituciones privadas ofreciendo clases de yoga, Pilates, etcétera. Es, pues, evidente que el gremio tiene mucho que ofrecer a la sociedad. La pregunta sería cómo concientizar a la sociedad para que se dé cuenta de que los necesita.

Se comentó que es necesario desarrollar un marco jurídico sólido mediante el cual se pueda evitar que los integrantes de compañías queden desprotegidos cuando éstas se cierran, como sucedió con Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio. En ambos casos, muchos bailarines vieron truncada su carrera profesional. “Es triste que se eche a la basura una vida en la danza.”

Otro punto que se tocó es el de la movilidad social, haciendo hincapié en que ésta no sólo es económica, sino intelectual y educativa. Se propuso dejar de esperar apoyos y subsidios y crear otros mecanismos y formas de generar ingresos, aunque no se especificaron cuáles. Lo que sí quedó claro es que al interior de las compañías, la manera en que se produce la danza es inequitativa, dado que los escenógrafos y los productores ganan mucho más que los bailarines. Las compañías tienen que cambiar para darle más apoyo económico al bailarín.

Aunque se abordaron poco los temas de la salud, sí se comentó la importancia de que ésta se cuide desde el seno del salón de clases. Los bailarines son los más fuertes y sanos, quienes más herramientas tienen para dignificar su trabajo. En la UV se va a instaurar una materia psicosomática, pero como parte misma del currículo. Se cuenta, igualmente, con las máquinas de Pilates para complementar la formación dancística. Y en cuanto a la situación laboral, se consideró que la única manera de que cambie es que los bailarines mismos se valoren, se dignifiquen y se cuiden. Muchos

ignoran la retribución de su trabajo, dándole prioridad al hecho de bailar. No se les inculca esta dignidad desde que estudian. Las exigencias de los maestros en términos de movimiento, estética corporal, y tiempos de entrenamiento pueden ser nefastas.

Otro tema que se abordó fue el tiempo de vida profesional de los bailarines. En la danza contemporánea se empieza a romper la barrera de la edad límite, mientras que muchos bailarines de ballet siguen pensando en que tendrán que abandonar su carrera alrededor de los treinta años. Esto reduce la perspectiva laboral a futuro de una persona considerada joven en cualquier otro ámbito de trabajo.

Es importante que la sociedad en su conjunto valore a los bailarines profesionales, y es necesario contar con líderes políticos y profesionales que velen por los intereses de la comunidad dancística, que sean críticos y apoyen a los especialistas que se dediquen a la concreción de los objetivos de la comunidad dancística profesional.

Finalmente, una persona planteó su preocupación ante la falta de congruencia entre promover la educación artística en las escuelas, pero que, cuando algún niño desea ingresar a una escuela profesional, lo rechacen si no cuenta con los requisitos estéticos.

Propuestas y conclusiones

- ◆ Es indudable que éste es un tema complejo que requiere de mayor discusión. Para ello son necesarios los encuentros, como el presente. Se debe descentralizar el conocimiento y difundir las disciplinas artísticas por la República.
- ◆ Que del encuentro salga una comisión numerosa que esté al tanto de lo que pase con la Ley de Seguro Médico para Artistas y Promotores Culturales.
- ◆ Se propuso que las memorias del ENID se publiquen como libro y no como CD, para que pueda difundirse en todos los rincones de la República.
- ◆ Es imprescindible organizarse como gremio con el fin de ejercer la presión necesaria para obtener los apoyos sociales y de salud que se merecen.

Conversatorio 12

(25 de julio)

Evaluadores de la educación e investigación

Panelistas: *Margarita Landázuri (Escuela de Diseño del INBA), Itzel Valle (Escuela Nacional de Danza Folclórica), Elizabeth Cámara (directora del Cenidi-Danza), Emilio Quintana (CIEES), Sergio Rommel Alfonso (CAESA)*

Moderador: *Martín Cruz*

Martín Cruz: ¿Cómo ven en estos momentos la evaluación en los campos de la educación y la investigación?

Sergio Rommel Alfonso: Existe ya un sistema oficial de evaluación, el cual es muy complejo. Éste se mantendrá mientras no haya otro sistema que lo sustituya. Pero la evaluación y la acreditación constituyen un sistema que llegó para quedarse.

Emilio Quintana: Cuando hablamos de calidad, hablamos de las cualidades de algo, en este caso de los estudios artísticos. ¿Quién determina el nivel de calidad que poseen éstos? Esa calidad parece ser evaluada por los propios estudiantes y egresados, que los evalúan bien en la medida en que la certificación obtenida les permite obtener cierto prestigio y acceso a beneficios como las becas. En las instituciones educativas y artísticas de carácter público –como el INBA– se supondría que no hay vulnerabilidad, pero esto no es así.

Itzel Valle: Nosotros, como evaluadores, evaluamos a nuestros pares, lo cual nos permite aprender de sus aciertos y también de sus errores.

Elizabeth Cámara: El hecho de recibir a los evaluadores en las escuelas genera tensión. Pero hay que confiar en las fortalezas del programa de estudio que será evaluado.

Itzel Valle: Mi experiencia, como evaluada, ha sido sobre todo en Puebla y luego en Baja California. El proceso se ha dado entre pares. Evaluados y evaluadores aprendemos unos de otros.

Emilio Quintana: El sistema de evaluación del INBA está compuesto por sesenta y un indicadores que nos permiten elaborar un diagnóstico. Debemos evaluar los perfiles tanto de los aspirantes a ingresar a las escuelas como de los maestros. Las escuelas no sólo deben ofrecer formación académica, sino también un servicio continuo a la sociedad. Si una escuela no posee la calidad suficiente, no es acreditada y no puede seguir funcionando. En el campo de la ética, hay casos de hostigamiento a alumnos por parte de los profesores que a veces no llegan a conocerse, mucho menos a denunciarse penalmente.

Sergio Rommel Alfonso: La evaluación diagnóstica no es requisito *sine qua non* para que las escuelas obtengan la acreditación. Es importante señalar que los veintiocho organismos acreditadores que existen actualmente en México no son instancias públicas ni reciben subsidio alguno del gobierno federal ni de los gobiernos estatales. Muchas escuelas le sacan jugo a la acreditación y se presentan como si hubieran sido certificados con un alto nivel, cuando ello no es necesariamente así. Los organismos acreditadores se limitan a certificar que las escuelas cuentan con los elementos necesarios que les permitan alcanzar los objetivos académicos que ellas mismas se han planteado. Hay categorías, criterios, índices, parámetros y ponderaciones, pero no se marcan estándares de calidad mínimos para evaluar la calidad educativa.

Margarita Landázuri: La gran diferencia entre evaluación y acreditación es que el primer proceso mueve mucho más a la reflexión y la autocrítica, mientras que en la acreditación lo que se busca es lograr la aprobación.

Itzel Valle: Como evaluadores, debemos ser muy cuidadosos para no cometer imprecisiones lesivas para las escuelas.

Elizabeth Cámara: Los procesos de evaluación demandan personal especializado que sólo se dedique a eso, y generalmente las escuelas no cuentan con personal

suficiente como para nombrar comisionados que aboquen a esta tarea. Debe evitarse a toda costa evaluar –positiva o negativamente– a partir de meras subjetividades.

Martín Cruz: Es inevitable cierto grado de subjetividad en la evaluación. ¿Cómo reducirla al mínimo?

Sergio Rommel Alfonso: Como lo ha planteado la investigadora Hilda Islas, el problema al que se enfrenta la evaluación es que busca objetivar lo subjetivo. Dicho proceso plantea problemas éticos y epistemológicos. Los evaluadores y acreditadores no son supervisores; son asesores de los funcionarios que deben tomar las decisiones finales. Ellos sólo aportan información que busca ser útil para la toma de decisiones. Hay que decir, por otra parte, que hay escuelas que hacen todo lo posible para no obtener la acreditación y justificar el cierre del plantel.

Martín Cruz: ¿Cómo plantean ustedes, como funcionarios, sus recomendaciones?

Emilio Quintana: Los Institutos de Evaluación Educativa (CIEEs) permiten elaborar diagnósticos. Cuando éstos no son positivos, no necesariamente la decisión es cerrar las escuelas mal evaluadas, sino que puede ser un elemento para que las escuelas, por ejemplo, demanden recursos públicos para subsanar sus carencias. Hasta hace unos años, las carreras artísticas no eran evaluadas por los CIEEs. En la actualidad no existe un diagnóstico amplio sobre el estado y las necesidades de las artes en México. Las universidades del país que ofrecen carreras artísticas están esperando que el INBA se pronuncie al respecto. Y en esta tarea, los Centros Nacionales de Investigación tienen un papel muy importante.

Margarita Landázuri: Si el INBA no se pronuncia, terminarán siendo las universidades las que elaboren los diagnósticos sobre las carreras artísticas que se imparten en el país. Y ello implicaría que la enorme experiencia que existe en Bellas Artes se desperdicie.

Sergio Rommel Alfonso: Un curso de evaluación impartido hace algunos años fue el escenario que reveló algo que quizá muchos no habrían sospechado: los investigadores y maestros del INBA y los de las universidades del país, lejos de verse con recelo, se reconocieron mutuamente y alcanzaron un gran entendimiento. Ello significa que pueden alcanzarse consensos entre uno y otro ámbitos para elaborar diagnósticos y perfiles de las carreras artísticas.

Martín Cruz: ¿Cuál sería el papel de los Centros Nacionales de Investigación en esta labor?

Elizabeth Cámara: Soy una convencida de la necesidad de que las escuelas de danza del INBA sean evaluadas y diagnosticadas. En cuanto al Cenidi-Danza, yo misma promoví que fuera evaluado por los CIEEs, y toda la comunidad de investigadores se involucró en este proceso. Aunque aquí no se estaban evaluando planes y programas de estudio, sino, justamente, un centro de investigación. En ese sentido, nos sentimos en desventaja frente a las escuelas.

Emilio Quintana: Todas las escuelas del país que enseñan danza profesionalmente deberían agruparse en un colegio nacional.

(Una asistente del gremio dancístico al conversatorio se queja de que muchas veces obtienen reconocimiento académico en el extranjero, pero no así en el INBA, en “la propia familia”. Otra asistente pregunta sobre si es posible la continuidad en la obtención de grados académicos entre el INBA y la UNAM. Por ejemplo, si un egresado de licenciatura del INBA puede hacer una maestría en la Universidad Nacional.)