



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

UNIDAD AJUSCO

LICENCIATURA EN PEDAGOGÍA

La conformación de la Academia Mexicana de la Danza (ADM) a través de sus Planes de Estudio.

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PEDAGOGÍA

PRESENTA:

MARÍA MAGDALENA SCARLET DE LA FUENTE PALACIOS

ASESOR: EDUARDO VELÁZQUEZ SUÁREZ

MÉXICO D.F. FEBRERO 2012.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

BREVE RECORRIDO POR LA DANZA

	pág.
1.1 Nace la Danza.....	8
1.2 Una nueva visión de la Danza.....	10
1.3 La Danza antes de la conquista de México.....	12
1.4 La Danza en la Colonia.....	14
1.5 La Independencia.....	19
1.6 Proyecto nacionalista.....	21
1.7 Durante la Revolución.....	23
1.8 La llegada de Pavlova a México.....	26
1.9 El proyecto de Vasconcelos.....	29
1.10 La Escuela Nacional de Danza.....	31
1.11 Waldeen y Ana Sokolow.....	36

CAPÍTULO 2

LA ACADEMIA DE LA DANZA MEXICANA

2.1 Surgimiento de la Academia de la Danza Mexicana (ADM).....	40
2.2 La ADM y el plan de once años.....	45
2.3 La Reforma del plan 1971.....	47
2.4 Características del Programa.....	50
2.5 Plan de Estudios 1982.....	51

CAPÍTULO 3**PLAN DE ESTUDIOS 1994: HACIA LA FORMACIÓN DE UN BAILARÍN
INTEGRAL**

3.1 El nuevo Plan de Estudios.....	62
3.2 La realidad de la práctica.....	67
3.3 Bailarín integral.....	75
3.4 El trabajo del pedagogo.....	83
CONCLUSIONES.....	86
BIBLIOGRAFÍA.....	93

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la humanidad, ha existido la necesidad de expresarse y, de esta manera, nace una coordinación de movimientos, un producto de descarga emocional al cual llamamos *danza*. En este medio de expresión se recogen elementos de la naturaleza para posteriormente perpetrar una construcción coherente y dinámica inspirada en un sentimiento de orden mayor, de exaltación del trance espiritual, enajenado por la emoción religiosa y por la exacerbación de potencias vitales como el amor, la alegría y el entusiasmo, claro ejemplo se encuentra en los banquetes de Dionisio¹.

Al ser la danza una manifestación exclusiva del ser humano, en cada época histórica y en cada sociedad surgen composiciones con elementos diversos y finalidades específicas que al paso del tiempo, se van apartando de la connotación mítico-religiosa, dirigiéndose hacia una nueva finalidad; el esparcimiento, la ejecución de la danza como diversión en las cortes, abriendo la puerta a una tradición medieval de cortesía, ademanes elegantes y reverencias.

En México durante la década de los años 30 del siglo pasado, como resultado del proceso de industrialización, se da un mayor profesionalismo y especialización de la danza, para lo cual se establece y fomentan los institutos de cultura superior². Aunado a este proyecto político y cultural socialista nace la Escuela Nacional de Danza, en una época de gran desorden donde se propone una educación integral.

En aras de integrar diversos conocimientos que determinarán, apoyarán o constituirán la carrera del futuro bailarín en una constante interdisciplinariedad, se concibe a la escuela de danza como un laboratorio donde se analizan y experimentan las circunstancias que favorecen el aprendizaje, siguiendo de esta

¹SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza, el arte y del ballet* (6ª, ed.). México. Fondo de Cultura Económica. 1964.

²LATAPÍ Sarre, Pablo *coor. Un siglo de educación en México* (T1). México. Fondo de Cultura Económica. 1998.

manera los planteamientos de John Dewey, pedagogo que más influyó en los pensamientos de José Vasconcelos para la creación de las misiones culturales³.

En el año de 1946 Ana Sokolow y Waldeen –coreógrafas norteamericanas– interesadas en la pluriculturalidad de nuestro país, crean un grupo de danza con la idea de experimentar nuevas posibilidades de movimientos y salir de las limitaciones técnicas e ideológicas del ballet o Danza Clásica.

Con este movimiento dancístico, Ana Mérida y Guillermina Bravo proponen la creación de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y para febrero de 1947 se consolida una institución que se encarga de la creación, investigación y difusión de la danza popular y del ritual indígena, a través de investigaciones de campo donde se observaría el “ambiente desde la variedad geográfica, etnográfica, social y artística en general”⁴.

Por las mismas exigencias que requería el proyecto, en la década de los años cincuenta se inicia una planeación educativa que la lleva a una reorganización, aplicando un Plan de Estudios en 1956 como resultado de tres propuestas presentadas, así como de las sugerencias emitidas por el Consejo Técnico Pedagógico. Este Plan consistía en crear una carrera de Danza Moderna y otra de Danza Regional.

Tras una primera sistematización de la propuesta, de Bailarín integral, en el año de 1960, la ADM es incorporada a la SEP y una década más tarde instaura el bachillerato. En el año de 1970 se realiza una Reforma basada en la revisión del trabajo realizado en los 12 años anteriores, con lo que se decide continuar con la propuesta de formar un Bailarín integral. Sin embargo, los planteamientos de los maestros (unos consideraban continuar con el estudio de las carreras por separado, mientras otros optaban por la propuesta del Bailarín integral) ocasionan que en el año de 1978 se dé una división entre ellos y se presente un nuevo Plan de Estudios en el año de 1982, mismo que es aprobado por el INBA hasta el año de 1987, este último tuvo una visión integral de la técnica, la interpretación y el conocimiento de la danza clásica, contemporánea y folklórica

³Ibidem. p. 29.

⁴Ibidem. p.45.

Ante estas cuestiones, no debe olvidarse que el problema de la educación artística no se puede considerar de manera independiente de la enseñanza en general y de la crisis que atraviesa ésta en nuestro país, así como de los cambios culturales, sociales y todos los fenómenos y problemas que se suscitan en nuestra cultura y afectan al desarrollo del arte, al no ver a éste como algo importante en el desarrollo de la nación.

Una vez descrito lo anterior, es importante puntualizar que el interés a lo largo de este trabajo, es el exponer la realidad que se vive en la ADM, porque en la continuidad del trabajo diario pude observar, al haber sido alumna de esta institución, el no cumplimiento de sus objetivos: proporcionar a sus alumnos un equilibrio técnico de las tres áreas dancísticas que se imparten en dicha institución y su compromiso con la sociedad como institución educativa perteneciente a la SEP y al INBA.

De tal manera se presentan argumentos interpretativos que intentan manifestar los hechos que se suscitan en la vida académica y artística de la ADM, y su no relación de la práctica escolar con su entorno social y, por ende, de sus alumnos con el entorno real del arte en nuestro país.

Con la interpretación que se da a los diversos planes de estudio, por los que ha pasado la ADM, y su relación con la práctica en la vida cotidiana se buscan significados a las acciones que ahí se llevan a cabo y que se relacionan con los problemas y necesidades que al mismo tiempo se han detectado y a los cuales no se les pretende dar una solución en este documento, pero sí una descripción que tendrá como fin la exposición y comprensión de los mismos, de ahí que se haga necesario puntualizar cómo el diseño curricular puede no concordar con su desarrollo, es decir, la práctica diaria.

De tal manera, se presentarán argumentos interpretativos que intenten manifestar de forma amplia, mas no por ello fragmentada, los hechos que se suscitan en la vida de la ADM. La lógica de construcción de los capítulos y apartados que integran este escrito tiene que ver básicamente con un carácter documental, lo cual permitió tener un acercamiento a los diversos planes de estudio que se han consolidado en la historia de la ADM. Pero como se ha

señalado, si bien no se pretende dar respuestas a todas las interrogantes suscitadas en mi experiencia como alumna de la ADM durante seis años, si se rescata esta vivencia como una transversalidad en la visión pedagógica que me brindaron los estudios paralelos que realicé en la Universidad Pedagógica Nacional.

En este sentido, en el primer capítulo se establece cómo nace la danza, la evolución que va teniendo a lo largo de la historia del país, siempre como un resultado de los cambios sociales que se van presentando a lo largo de la Colonia, de la Independencia, de la Revolución, así como la presencia de notables ejecutantes del ámbito dancístico al país y la influencia que tuvieron en la misma.

En un segundo capítulo se presenta el surgimiento de la Academia de la Danza Mexicana, lo que fueron sus inicios, sus primeros planes de estudio, reformas y la autorización del Plan de 1982; continuando con un nuevo Plan que esperaba satisfacer el ideal llevado a la práctica del Bailarín integral, tesis planteada desde los orígenes de la escuela y que hasta el año de 1994 se ve plasmado en un Plan de Estudios.

En el tercer capítulo se plantean los resultados de lo que ha derivado de la implementación del Plan 1994. En ningún momento se pretende un análisis exhaustivo de las problemáticas presentadas en el plan de estudios, solamente es una visión de lo observado.

CAPÍTULO 1

BREVE RECORRIDO POR LA DANZA

En este capítulo se mostrarán los inicios de la danza en la humanidad, el desarrollo, la adherencia a algunos sectores sociales y sus características que la llevan a la conformación de pequeñas compañías que buscan el perfeccionamiento de la misma; así como el inicio de la Danza Clásica como actividad burguesa, también se reconoce que los hechos sociales que ocurrieron en México y con la llegada de personalidades de la Danza en el mundo cambian esta postura. Es así como se da un auge importante en la producción y práctica de la misma, a la par de las políticas existentes, abriendo oportunidades de ejecución y producción que muestran la plasticidad del país, situación que llama la atención de personalidades y proyectos educativos hasta la creación de la primera escuela profesional de danza en el país.

1.1. Nace la Danza.

La humanidad tiene una historia por la cual nos es posible conocer cómo han surgido las civilizaciones que han existido al paso de los siglos. Al interior de estas civilizaciones ha surgido el arte como la expresión directa y fiel del hombre. El arte, esa manifestación que Aristóteles la denomina como un tipo de conocimiento superior a la experiencia⁵, donde se imita, por lo regular, a esa naturaleza que cohabita de la manera más perfecta y sublime que le es posible a aquel que es llamado artista hasta el grado de que algunos le llaman o denominan *la expresión del alma*.

Sin embargo, no es otra cosa que un conjunto de artes, donde entran diversas corrientes y salen otras, el arte deviene en sistema de sistemas: es decir, corporiza un sistema cultural o un fenómeno sociocultural complejo y complicado. El arte consta de actividades productivas, distributivas y consuntivas que no se

⁵PUMAREGA, Manuel. *Frasas célebres de hombres célebres*. México, Ed. Compañía General de Ediciones, 1976. p.178.

pueden ignorar, por lo cual es necesario contar con medios intelectuales, sustantivos y creativos que siempre participen en su creación⁶.

Dentro de este conjunto de artes se encuentra la pintura, la escultura, la arquitectura, el dibujo, la música, la literatura, el teatro, la ópera y la danza, ésta última puede ser presentada como la expresión del alma porque posibilita una infinita posibilidad de movimientos del cuerpo humano. La danza, como cada una de las artes mencionadas tiene su aparición en el mundo y su desarrollo al lado de la humanidad. Aún cuando los estudiosos no dan una época exacta de cuándo emerge la danza, sí se especula que es una de las actividades más arcaicas del mundo, una de las más complejas para el teórico, para el crítico, para el experto, para el ejecutante y para todo aquel que está cerca de ella⁷.

Se sabe que la danza es un acoplamiento de movimientos corporales con el ingrediente de *lo bello y de lo estético* que puede llegar a lo sublime. ¿Pero cómo nace la danza? Los estudiosos en el ámbito creen que la danza surge por la necesidad del hombre por comunicarse con sus similares, opinan que el hombre al tratar de imitar los movimientos de los animales que habrían de cazar se da cuenta de sus posibilidades corporales, dándose así el posible inicio a una rudimentaria secuencia o secuencias de movimientos que, poco a poco, se pudieron haber convertido en las primeras danzas del hombre, de esta manera se puede especular que la danza emerge como el producto de una descarga emocional que se fue integrando a las civilizaciones.

Al formar parte de cada una de las sociedades, que se van desarrollando en el mundo, la danza se adhiere a la esfera religiosa; es decir, el hombre al volverse sedentario y tener dioses utiliza la danza para comunicarse con ellos, de esta manera, cada cultura y pueblo desarrolló diferentes enfoques para su ejecución.

En la prehistoria se crean acciones de danza ritual para cada uno de los acontecimientos o necesidades que se vivían en aquella época, todas ellas basadas en la imitación; de esta manera, la danza, siempre estuvo presente en ritos de iniciación tales como el nacimiento, bodas, etc., de la misma manera se le

⁶ACHA, Juan. *Educación Artística. Escolar y profesional*. México, Ed. Trillas, 2001. p. 24-25.

⁷DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. Colombia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p.11.

veía como una contribución para el mantenimiento y ejercitación del cuerpo, así como un vínculo de comunicación entre los mortales y sus dioses pues para los hombres de esta época no había diferencia alguna entre la vida cotidiana y la religiosa⁸.

Uno de los elementos que también se repite en las sociedades es la toma de los elementos de la naturaleza, los elementos plásticos de gestos y posturas cotidianas del hombre; elementos que confecciona con gran armonía guiándose siempre por un sentimiento superior envuelto de devoción estética, donde se exalta el trance del espíritu desbordado de emociones religiosas y sentimientos como el amor, la alegría y el entusiasmo, que en algunas sociedades conducía al ejecutante hacia un exuberante frenesí.

Con el tiempo, cada una de las sociedades al realizar repeticiones de sus movimientos y gestos propios de su peculiar forma de descarga, le da características específicas a la danza que realiza, efectuando una danza casi mágica que no se aleja de los ritos de adoración a los dioses. Tal es el caso de las danzas de los pueblos de la antigüedad como lo eran Egipto, Israel, Grecia, Roma, China, Japón, India, donde principalmente se veía a la danza como parte de la religión que paulatinamente fue tomando la calidad de divertimento para las clases altas⁹

1.2. Una nueva visión de la Danza.

A la llegada de la Edad Media, la danza no sólo está ligada, sino legitimada por la Iglesia y toda aquella expresión dancística que se encontrara fuera de sus lineamientos y autorización era vista como una danza pagana; sin embargo, a pesar de esto, el pueblo desarrollaría otras formas de hacer danza, unas nuevas formas de expresarse por medio del baile. Empobrecido y víctima de las condiciones sociales, el pueblo baila frenéticamente destapando la ironía de la gente que asistía a esos bailes populares de ejecución colectiva, en formas coreográficas definidas¹⁰.

⁸BÉRCERA Alcaraz, Patricia. *El hombre y la danza*. México, Ed. Patria, 1998.

⁹Ibidem.

¹⁰Ibidem.

En el Renacimiento, con el crecimiento de las sociedades, la intensa vida social y la emigración que se da, se favorece un intenso intercambio de costumbres; propiciando que los pocos y nuevos bailarines profesionales se vieran remplazados por la nobleza; pero aún así, nace una importante preocupación por la forma de los movimientos en el escenario, de las formas coreográficas. Originando la difusión de la *danza de espectáculo* y la posibilidad de ser apreciada por todo aquel que esté en posibilidades de sufragar su acceso¹¹

Gracias al interés por la nueva danza de espectáculo, surgen pequeñas compañías, dedicadas únicamente a esta actividad y a la perfección de sus movimientos, siendo así los inicios de la Danza Clásica o Ballet. Este género nace en Francia, donde los bailarines dedican tiempo completo al entrenamiento de esta técnica llena de virtuosismo y donde, por primera vez, la mujer, abandonando los lazos moralistas, se incorpora a la ejecución de este arte. Por otro lado, al tiempo que se va desarrollando, sistematizando y perfeccionando esta técnica se introduce el uso del “*tutu*”, las zapatillas de punta, un vestuario idóneo para la posibilidad de movimientos y, a la vez, que fuese acorde a las temáticas a representar en los escenarios¹².

Para principios del siglo XIX, aparecen en el mundo nuevas formas de expresión en las artes. Isadora Dunca bailarina norteamericana, prepara una nueva danza sencilla y espontánea, lejana a la inexorable técnica clásica; apareciendo así la Danza Moderna que dio como resultado espectáculos expresivos, dramáticos y espontáneos conformados por movimientos y ritmos naturales con pies descalzos que evocaban el regreso al naturalismo; sin embargo, ésta no contaba con una técnica propia para la preparación del cuerpo del bailarín, por lo que con las aportaciones de bailarines y coreógrafos como Mary Wingman, Doris Humphrey, etc. continúan con el desarrollo de este género dancístico¹³.

¹¹ Ibidem.

¹² SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* (6ª. ed.). México. Fondo de Cultura Económica, 1964.

¹³ BÉRCERA Alcaraz, Patricia. *El hombre y la danza*. México, Ed. Patria, 1998.

Dentro de este desarrollo, Martha Graham, Ruth St. Denis y Ted Shawin, sin dejar la libertad de movimiento, logran sistematizar una nueva técnica a la cual se le llamó Danza Contemporánea, donde no hay rigor en el espacio, ni en el tema, tiene gran importancia la improvisación, el acompañamiento visual y musical, integra recursos tecnológicos de crearlo pertinente, pero principalmente ésta cuenta con la sistematización de una técnica por la cual se puede entrenar el cuerpo del bailarín, uniendo la destreza física, el estilo y las formas que se plasman en cada una de las interpretaciones obedeciendo a la naturalidad con un cuerpo estético, elástico, fuerte y lleno de energía.

1.3. La Danza antes de la conquista de México.

La información que se presenta en este apartado recupera, básicamente, los planteamientos de Dallal Albert y Bércera Alcaraz Patricia, y retomando lo mencionado en el apartado anterior, la danza en nuestro país, en un inicio, también es un medio por el cual se adora, venera y se tiene comunicación con las deidades de la época prehispánica, donde, los movimientos de sus danzas eran tomados de las imágenes y conceptos propios de la vida cotidiana y en especial de los dioses aztecas, de la naturaleza; pero siempre con un énfasis substancial en la perfección de la forma, de los pasos, de la técnica, de la interpretación y de la coreografía que habrían de ejecutar para sus deidades¹⁴.

Es por ese misticismo que existía una educación encargada de transmitir las nociones del cuerpo humano, sus ejercicios físicos y todas las actitudes dancísticas que habrían de poner en práctica en las ejecuciones de las fiestas, donde por ser un ejercicio generalizado participaban un gran número de personas, lo cual permitía al interior de la civilización el difundir la moral, la ideología, las tradiciones y, en general, el cómo debían desempeñarse los integrantes de la comunidad ante la vida cotidiana y en los ritos ceremoniales.

Por esta importancia que se le da a la danza, como medio de educación para las nuevas generaciones, se tienen acciones especializadas para aquellos

¹⁴DALLAL, Albert. *La danza en México, primera parte. Panorama crítico*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

que podríamos nombrar como los bailarines y coreógrafos de aquella época, estas acciones se consagraban en lo estético y profesional gracias a los maestros especialistas que se encontraban en el *tlemazcalli*, donde los aptos para ello recibían una educación más profunda y comprometida que les permitía cumplir cabalmente la tarea de reproducir y difundir las tradiciones de la comunidad¹⁵.

Cabe mencionar, que en la danza de los aztecas, se observaba una fuerte unión entre lo religioso y lo estético en un vínculo teólogo-estético donde parece no haber cabida para la presencia escénica; ese factor interpretativo que en la actualidad se percibe como algo imprescindible en las ejecuciones dancísticas.

Era una danza ligada estrictamente al tiempo-espacio y a lo religioso-estético, donde la simbología de la danza más que un arte cotidiano, era una imponente representación del cosmos¹⁶, referencia de la cual se puede partir para entender su sensibilidad en la ejecución y su respeto, rasgos que prevalecen hasta el día de hoy en algunas fiestas de las regiones provincianas del país.

La concepción cosmológica que se tenía en esta época permite que todas sus referencias plásticas y pictóricas coincidieran en belleza, destreza y expresividad; situación que se ve reflejada en las ceremonias que se ejecutaban donde se representaba visualmente una belleza efectiva y concreta a través de la ligereza de los cuerpos, de la expresividad, de aptitudes y solemnidad sagrada de las ejecuciones durante la comunicación colectiva que se daba.

Situaciones que, en menor grado, aún sobreviven en muchas de las muestras de lo popular de la danza mexicana y de los preparativos de las fiestas típicas o tradicionales de cada una de las regiones que pertenecen al territorio nacional, como lo son la Guelagetza, Carnavales, fiestas de los Santos Patronos de las comunidades, etc.

Esos momentos de la antigüedad, los coreógrafos actuales los retoman tanto en actitud religiosa como en el sabor y saber indígena para llevarlos al escenario en las danza folklórica; sin embargo, de aquellas representaciones teológico-estéticas no se tienen muchos datos del todo certeros, sólo se presentan

¹⁵ BÉRCERA Alcaraz, Patricia. *El hombre y la danza*. México, Ed. Patria, 1998.

¹⁶ DALLAL, Albert. *La danza en México, primera parte. Panorama crítico*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

como punto de partida las rutinas coreográficas de los códices que han estudiado los especialistas para incorporar modalidades y géneros dancísticos de aquella época, donde aflora la realidad artística con su virtuosidad y colorido de lo prehispánico que se plasma en la escenificación.

Esa trascendencia del pasado, de esos elementos mexicanos, de esa llamada "identidad mexicana", no es otra cosa que una explicación superficial, pues es natural que el pasado requiere un conocimiento interdisciplinario, por lo cual la danza no se ha podido reconstruir a causa de la extinción de todos los "modos de acción" y sólo se han desarrollado sistemas de deducción y reconstrucción de lo que hacían los danzantes de aquella época en cuanto a su vigor, su heroicidad, audacia y efectividad¹⁷.

Por estas razones, el coreógrafo de hoy sólo puede inspirarse en la plástica antigua estando consciente de que no hay dato alguno del todo fidedigno, sólo es una inspiración localiza en el valor social y religioso que se le otorgaba a la danza; alegorismo que los conquistadores sustituyen paulatinamente en cada uno de los rituales de la danza y de su teatralización. Este reemplazo de la plástica antigua tiene un nuevo fin didáctico donde las habilidades corporales pasan a ser modalidades espontáneas y populares en el periodo de la Colonia.

1.4. La Danza en la Colonia.

En el periodo de la Colonia en el cual aparece lo diabólico en la danza y, por ende, lo pecaminoso, ocasiona que se disfracen y reinventen los códigos que existían en lo prehispánico. La danza como actividad didáctica del S. XVI y XVII es vigilada y reglamentada por autoridades civiles y eclesiásticas, quienes enmascaran la monumentalidad antes existente.

En esta época se da pie al desbordamiento de pasiones y actitudes carnales, las cuales se van incorporando, al igual que los bailes europeos, a los salones españoles y criollos que existían en el país, y que cada vez van más a lo popular asumiendo formas, modalidades, tonadas y actitudes nuevas donde poco

¹⁷Ibídem.

a poco se va aceptando más lo nuevo que lo indígena y floreciendo, de esta manera, las primeras compañías teatrales de la Nueva España.

En estas nacientes compañías a lo largo del territorio nacional se imponen símbolos y mensajes de autoridades que limitaban la creatividad de una danza libre y natural para los indígenas y mestizos; sin embargo, a pesar de esto el pueblo crea “lo propio” a partir de lo visto en los tablonés y escenarios, lo que permite en cierto modo que no se acaben por completo las costumbres de los indígenas, pues algunos ritos permanecieron enmascarados o disfrazados, otros mantuvieron los códigos, pasos y actitudes y, otros más, se ven mezclados con lo nuevo que está proliferando en cada una de las regiones del país.

También, teniendo como propósito el acabar con lo pagano, los misioneros de esa época disfrazan algunas danzas originales, orientándolas a la adoración y conocimiento del Dios cristiano, de los Santos, del ritual católico y del idioma español; sin embargo, no logran por completo esto, pues hay prácticas que sobreviven calladas, ¿cómo se sabe esto? Porque en la actualidad existen actividades dancísticas que denotan lo más auténtico y autóctono del país, así como combinaciones de lo antiguo y lo contemporáneo.

Prueba de ello es que la danza autóctona es practicada hoy por los indígenas con la misma o análoga devoción, actitud y religiosidad de antes. La danza vernácula y folklórica es apreciada por los campesinos y clase media urbana, aún cuando ésta tiene posibles cambios cuando se desplaza o traslada de una generación a otra, de un sector a otro o, como en la actualidad, de un maestro o coreógrafo a otro.

Este desplazamiento y translación de la danza es el medio por el cual se logran divulgar esas acciones populares y es por medio de festivales y espectáculos donde el público aprecia un sinfín de estilos y géneros de danzas, pero no se puede olvidar que la danza popular urbana surge y prolifera desde la conquista que sufre el país, convirtiéndose éste en un territorio esencialmente de fiestas y celebraciones donde en todo momento se practica, difunde, inventa y

expanden los ritmos y modalidades que se generan como necesidad de expresión de la comunidad, del pueblo y del país en general¹⁸.

Durante este periodo se dan un sin fin de mezclas, traslados y apropiaciones de diferentes danzas. Son bien recibidos los espectáculos teatrales y operísticos que llegan al país gracias a compañías extranjeras y a profesionales, ocasionando el establecimiento de compañías con actividad dancística “especializada” y con características propias de esta actividad como lo son la entrega, la coreografía, la especialidad, el entretenimiento, un sistema propio, la preparación desde chicos, etc. Siempre haciendo uso de los símbolos, ritos y lenguaje de lo prehispánico para conquistar al escaso público que se generaba en ese momento histórico.

Para la población los números dancísticos que acompañaban los espectáculos teatrales y operísticos peninsulares son aceptados, propiciando cada vez más la “especialización”. Pero, aún como una forma de control, la iglesia de España sigue interviniendo y por medio del Virreinato se instauran fiestas solemnes y otras celebraciones, todo con el fin de atraer a las familias indígenas. “No se puede representar de aquí en adelante comedias de inventiva propia de los que la hacen, sino, de historias y vidas de Santos”¹⁹, siendo este discurso un estímulo para asumir la costumbre de “ir al teatro” como un dominio religioso, moral y político español.

Sin embargo, al instaurarse las compañías, la inquisición y autoridades civiles sospechan de la proliferación de hábitos dancísticos y celebraciones secretas de música y danza. Estas danzas se manifiestan como fuerzas liberadoras de prácticas originadas en la representación y copia del trabajo de la tierra –al igual que en la antigüedad se da la copia de lo que el hombre encontraba a su alrededor- como una identificación de la propia comunidad, donde se continuaba con los rituales que en poco tiempo se incrustan en las urbes y pueblos.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.* p. 33.

De esta manera, dichos hábitos manifestados en la danza se ven como una actividad lujuriosa y pecaminosa por la comunidad religiosa, aunque, en realidad, se incorpora a la práctica de grupos como una mordaz e incisiva crítica de costumbres, acontecimientos, personajes y grupos de poder, como una crítica política, sátira religiosa o erotismo que se distingue como una nueva forma de liberación e inclinación a nuevas costumbres y celebraciones; como si lo prehispánico se hubiera trasladado subterráneamente al baile espontáneo, danzas rituales y ancestrales.

Con lo anterior se puede denotar a la danza como una actividad que representa, en su forma de acción, la intensidad de una sociedad reprimida que habitaba en la Nueva España, con una obligada unión de lo religioso y lo artístico, donde aún los especialistas eran los indígenas, pues eran apreciados y requeridos para las festividades, por contar con un tratamiento y documentación legal de la actividad dancística prehispánica, aunque también estaban los mestizos y pocos españoles que en un inicio sólo lograban imitaciones o adaptaciones en patios y edificios de enseñanza

Es hasta el año de 1750 cuando se construye “El principal”²⁰ -lugar al que se le pudiera nombrar como un acercamiento a lo que conocemos hoy día como teatro-, en este espacio se pretendía recuperar la categoría de profesionalidad de la danza que se tenía en la época prehispánica gracias a las escuelas de especialización de danza y cánticos con que se contaban en aquella época.

Con este afán de profesionalización surgen algunas compañías de danza como las *troupes* y las *zarzuelas*, donde además de las modas teatrales e influencias de géneros extranjeros se permite la incorporación de lo hispánico, de lo mexicano y de lo autóctono en un intercambio constante entre la danza popular y las distintas técnicas y pseudo técnicas de la danza teatral que se generaban en la época, tales como la revista musical, el sainete, género chico, comedia musical, etc.; todos estos hasta la llegada de los artistas de ballet y ópera²¹.

²⁰ DALLAL, Albert. *La danza en México*. México, CNCA, 1994.

²¹ *Ibídem*.

A causa de la ideología que preexistía en la Colonia, el bailarín popular era mal visto y despreciado, pues se pensaba que sólo *los amateurs* de baile de salón en las casas de buena familia poseían dotes y derechos para esta actividad. De igual manera, al coreógrafo se le ve como “*sabio entre los sabios*”, pues él es el único capaz de poner límites a las ejecuciones de aquel que danza, presentándose, de esta manera, una diferencia y discriminación en los géneros y prejuicios que acompañan la ejecución de la danza, propiciando con ello una clara identificación de clases sociales.

Esta categorización de clases propicia la aspiración aristocrática en las academias de danza por medio del estudio de la Danza Clásica, pues en un inicio son los de “alcurnia” los favorecidos para el estudio de esta nueva técnica como una distinción “de la chusma” que practica el folklore.

La danza teatral aún cuando recibe cierto apoyo del público asiduo a ésta, se sigue viendo como un apoyo o acompañamiento del teatro y de la ópera a pesar de la instauración de escuelas que inician, preparan y desarrollan las habilidades de los -aunque pocos- futuros bailarines de las compañías que principian su instauración en el territorio nacional.

Para el año de 1786 al introducirse el ballet a la Nueva España, el Virrey Bernardo de Gálvez da apertura a Coliseos en Puebla, Guanajuato, Veracruz, Guadalajara y Durango para que pueda lucirse este espectáculo; pero es con Juan Mérida (1796-1806) cuando hay más acción, “es el periodo más brillante del ballet en la Nueva España²²”.

Para el año de 1821 se da el surgimiento de una danza teatral “cultura” que sufre las dificultades políticas y sociales a las cuales se enfrenta la nueva nación. En esta época hay una tendencia de la clase media de celebrar sus fiestas con prácticas espontáneas, proliferando un sinfín de ritmos populares, de las cuales se tienen registradas alrededor de 15 mil danzas básicamente originales y otro tanto de creaciones y variaciones²³.

²²Ibíd. p. 45.

²³Ibíd.

1.5. La Independencia.

Con la Independencia sobrevive la danza popular por su ligación e identificación con los insurrectos; y así, los inocentes bailes populares con actitud agresiva le brindan apoyo a las luchas por la independencia e inspirando manifestaciones colectivas, siendo así el arte de la danza un registro de la lucha y de la rebelión.

Con estos hechos, la Danza Clásica en México dista mucho de lo que se realizaba en Europa, aunque sí entusiasmaba al público que disfrutaba de los diferentes géneros teatrales por su versatilidad de espectáculos artísticos, donde estaba la presencia de maestros y coreógrafos extranjeros que hacían lo que podían para cumplir con un arte teatral agitado, intenso y dueño de la trayectoria histórica; donde poco a poco se van sustituyendo los bailarines españoles y franceses; un ejemplo es Doña María de Jesús Moctezuma, “Chucha”; quien respondiendo a esto, para el año de 1839 es toda una bailarina dotada de todos los aspectos dancísticos, lo que le permite hacer sus presentaciones en el “Teatro Principal”²⁴.

Por las situaciones que prevalecían en el territorio nacional, la danza popular sigue generándose y perseverando en el campo y ciudades de provincia. La danza se sigue “mexicanizando” invadiendo plazas, tablonas, festividades y fiestas, retomando la energía perdida en la Colonia; ahora la música y la danza dan identidad a una nueva nacionalidad. Los cantos y bailes son los triunfos de los bandos y partidos que lucharon en la Independencia.

En el año de 1847-1848 se descubren las raíces históricas y culturales de la personalidad social, pues la danza de los indígenas y la danza urbana, que era prácticamente desconocida y desestimadas por los habitantes de la nueva República, ahora son aceptadas como un arte *Terpsícore*, es decir, como la expresión escénica fundamentada en el foro con luces y dirección profesional.

Aún cuando no se conoce la danza vernácula y regional del país, ni los ritmos que vienen de Europa como la contradanza; la música lírica y la danza son conductos de expresión crítica donde aunque no existe una manifestación

²⁴Ibídem.

dancística nacional, única y exclusiva, culta y referencial, sí son productos netamente populares que cada vez se expanden más por el territorio nacional.

En el S. XIX el contenido de los escenarios y la lírica popular eran las *tandas*, las *zarzuelas* y el show *sketch*; donde todo lo que conformaba la revista mexicana de la época era escenificado con bailables de danzas regionales, vernáculas o lo que en la actualidad se le conoce como danza folklórica. Para fines de este siglo se da en México una combinación de música-actuada donde la compañías nacionales, europeas y norteamericanas hacen uso del acontecer nacional; pretendiendo, de esta manera, que la cultura sea una expresión directa de la evolución de pueblo²⁵, donde se explica y se expresan los elementos que unen la naturaleza con su trayectoria histórica.

En este México mestizo donde se adoptan sistemas políticos, económicos y culturales, principalmente españoles, en aras de definir una nueva nación “moderna”, la clase popular sigue creando su manera de existir a pesar de encontrarse en una sociedad represiva donde los indígenas era un grupo olvidado por el resto de la sociedad que adoptó las formas culturales europeas.

Sin embargo, es importante mencionar el mestizaje que se dio en las formas de baile popular que en poco tiempo pasaron a ser parte de los espectáculos como una forma de expresar la mexicanidad con cada uno de los jarabes, de los sones, de los trajes, etc., que intentaban propiciar en el ciudadano el interés por la vida pública. Por ello, el teatro toma gran importancia entre los ciudadanos para cumplir el objetivo de los liberales de concientizar al pueblo, de la manera específica, de ser y estar en el mundo.

Como apoyo a esta idea, en cada uno de los espectáculos teatrales se pretende mostrar además de las costumbres nacionales, los símbolos patrios; un ejemplo de ello fue la obra de “La Feria de San Juan de los Lagos” estrenada en 1858 donde además de las formas típicas religiosa se mostraron conocidos bailes del país²⁶. Con el mismo objetivo, en esta época, surgieron bailarines especializados en sonecitos, fandangos y jarabes, con lo que se va construyendo

²⁵BÉRCERA Alcaraz, Patricia. *El hombre y la danza*. México, Ed. Patria, 1998, p.179.

²⁶LAVALLE, Josefina. *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

el enramado de los conceptos de estado, nación, nacionalismo e identidad propuesta por los liberales en terreno de la cultura y el arte. “Así, el nacionalismo acuna un tipo de ‘identidad colectiva’ a la cual se le ha denominado ‘identidad nacional’, que implica una búsqueda de significados comunes, que trastoquen simbólica y prácticamente a todos los grupos sociales contenidos en el interior de un espacio sociocultural llamado nación”²⁷.

1.6. Proyecto nacionalista.

Durante la presidencia de Porfirio Díaz (1877) se retoma el proyecto nacionalista liberal para promover el “nacionalismo histórico”, poniendo énfasis en lo patriótico, en la historia oficial y en la exaltación de los héroes con ideales de modernización y conquista del progreso, dentro de un régimen centralista y dictatorial, en este marco se propuso un proyecto educativo nacionalista y democrático donde se impulsaron las corrientes pedagógicas nacionales. Como primer paso se dio la organización de los Congresos Pedagógicos en 1888, para organizar la educación tratando los problemas de ésta, destacando el Sistema de Educación Pública Popular el cual sostenía una instrucción primaria obligatoria, gratuita, laica e integral²⁸.

Apoyando este proyecto, hay una importante visita de óperas extranjeras, volviéndose la vista a este género, a la *zarzuela* y a la *opereta*, buscando el lucimiento de cantantes y artistas alejados de la danza profesional, pues sólo bastaba, en este momento histórico, con cierta expresión corporal para dar gusto al público; pues durante el Porfiriato se da una identidad desde lo formal y superficial de lo indígena y lo prehispánico, artista adapta el contenido a la forma y así se mexicaniza en arte culto.

A lo largo del año de 1895 se busca un cuerpo de baile estable para las zarzuelas y grupos que surgían, tal es el caso de la bailarina Amalia Lepri quien a

²⁷MUÑIZ García, Elsa. “Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico conceptual, en Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria”. Citado en: LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. p. 22.

²⁸LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. p. 24.

pesar de su perfeccionamiento y dotes, tiene problemas para legitimar su arte al escenificar “cuadros pantomímicos”, sin embargo, es un gran apoyo a la zarzuela gracias a sus movimientos y actitudes que logran captar la atención. Este tipo de *cuadros* llegan a ser atractivos y convincentes para finales del S. XIX porque existe un lenguaje propio y original, lo que permite la apertura de nuevos teatros que, a su vez, incorporan modalidades estadounidenses y francesas.

Esto propicia el establecimiento de una compañía titular con bailarines preparados, con presencia física y talento que ensayaban durante horas para alcanzar su cometido de entretener, atraer y crear formas y modalidades propias que florecían y se multiplicaban en sus bailarines, mismos que presentan cuerpos bellos, estéticos y versátiles que trazaban una coreografía impregnada de inventiva y fantasía; situación que el público de aquella época reconocía.

El ministro de educación Justo Sierra afirmaba a la educación como formativa, además de instructiva, lo cual permitía pensar y sentir un desarrollo total y armónico del individuo, donde se incluye lo físico y lo estético. Para esto, en diciembre de 1901, instaura en las primarias las fiestas de fin de curso para apoyar y popularizar esta ideología, todo con una preocupación del buen funcionamiento del cuerpo. El primer programa en el del Teatro Arbeu es un teatro fue diseñado pedagógicamente en congruencia con el régimen porfirista, donde el espectáculo estaba conformado por música, teatro y danza; dando un paso importante para la aceptación del arte y la ejecución de la danza como una actividad de los niños.

Como apoyo a lo tratado en los Congresos Pedagógicos, se envían maestros al extranjero para perfeccionar su enseñanza en Educación Física y preparar la investigación artística y así poder iniciar a los niños en las imágenes del espectáculo, produciendo una generación de aficionados y fanáticos de la danza y obras “bien montadas” y realizadas²⁹.

En los años siguientes se ponen en escena diversos espectáculos, teniendo como invitadas y protagonistas a bailarinas extranjeras originando innovaciones

²⁹ Ídem.

hacia lo *Terpsícore*³⁰, llevándolo a lo abstracto y a la creación de imágenes; lo que tiene como resultado para el año de 1910, un teatro de revista frívolo y de tandas donde se incorporan personajes, sucesos, escenas, formas de hablar y dichos, siendo así estos unos espectáculos músico-bailables.

Por estas razones, en el Porfiriato se busca una operatividad cultural, artística y política del arte teatral. Se pretendían tener conceptos más avanzados de producción, abrir salas de arte en todo el territorio, todo ello aunado al surgimiento de nuevos géneros y la perfección de los ya existentes, engalanado de la sensibilidad del mexicano que se identifica con públicos civilizados y dotados de experiencia, donde la grandiosidad del “Teatro Principal” es el protagonista de las artes escénicas gracias a su excelsitud y de su construcción; cambiando así la vida aristocrática y de la burguesía mexicana.

Para dar respeto y fomentar las artes teatrales, se crean respetables salas teatrales como el Teatro Juárez de Guanajuato en 1903, el Teatro Degollado de Guadalajara en 1906 y el Teatro Nacional en la Ciudad de México, hoy Palacio de Bellas Artes, siendo esto una muestra del proyecto Civilizador de esa época³¹.

1.7. La Revolución.

La Revolución de 1910 inyecta nuevas características al nacionalismo mexicano, donde la “alta cultura” palidece a diferencia del teatro popular que florece como algo novedoso y auténtico; pero es hasta 1911, que se establece una “cultura mexicana”, donde se aglutina la disgregación y la “alta cultura”, convirtiéndose en un simple cúmulo de imágenes idealizadas que incluyen el concepto de indio, del ambiente prehispánico y los elementos de la historia de México, donde la fiesta popular (esa actividad de baile, canto y diversión donde se regocija y expresa el pueblo) es el camino de lo chic y de lo elegante³².

³⁰ DALLAL, Albert. *La danza en México, primera parte. Panorama crítico*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

³¹ Ídem.

³² LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

Como se ha visto a lo largo del presente trabajo, en México al igual que en el mundo, siempre se ha practicado la danza, sin embargo, en el Porfiriato se hace hincapié a lo regional, a los bailables propios, típicos y característicos de cada una de las regiones del territorio nacional.

Se sabe poco de los ambientes artísticos europeos, pero aún así con el contacto que se tiene, gracias a la prensa, se incorporan elementos al quehacer creativo, al lenguaje escénico, a las vestimentas, al tiempo, al espacio, a la música, a las modalidades técnicas, a los ejercicios, etc. Dando pie a las transformaciones y las evoluciones del espectáculo como son las *vedettes*, quienes se esfuerzan por adiestrarse en el buen bailar al mismo tiempo que en el buen decir.

Esto permite la aparición de las primeras estrellas en el teatro y por el teatro, para lo que es importante la presencia, el cuerpo, los matices, los gestos y la gesticulación; todo esto necesario para causar grandes impresiones en la prensa y en el público, con el fin de cautivar a la sociedad con las formas esculturales y con la artística coreográfica que se presentaba en el escenario.

Durante algún tiempo en México sobrevivió y brilló la danza autóctona con su sentido místico y ritual, con formas impuestas y afines a un sincretismo cultural donde el rito y lo religioso es muestra trascendente del Ser cósmico, que se expresa misteriosamente y se agrega a lo regional y a lo folklórico en las fiestas y celebraciones del país en danzas de comunicación social y de diversión; las cuales, al ponerse en escena, se mantienen al ensamblarse con lo europeo y lo español, surgiendo una danza teatral de raíz popular donde se reproducen los jarabes, los bailables de tierra y tonadillas escénicas que no hacen otra cosa que referirse a los modos y acontecimientos del momento histórico.

Esta forma de expresión se ve como una necesidad corporal del hombre a través de los *sketchs*, de las *tandas* y de las *revistas*, sin olvidar los bailes de salón que son importados y se ejecutan en las mansiones de criollos y ricos alejados de la clase media, de la danza popular urbana de las fiestas callejeras, de

los carnavales, de todos los bailes populares, de esa comunicación y entretenimiento de donde nace la danza regional y folklórica³³.

Para el año de 1900, el país con vastas facultades dancísticas con la danza popular urbana en su dimensión teatral y la danza profesional y clásica con una preparación constante y asidua, ocasionan la necesidad de un adiestramiento técnico para los bailarines, maestros y corógrafos; es decir, se puede suponer que es el verdadero inicio de la danza profesional.

Cabe mencionar que en este periodo está en boga el nacionalismo histórico, que busca el orden y progreso a través del desarrollo educativo, teniendo como base la libertad e igualdad, donde Justo Sierra impulsa las corrientes pedagógicas nacionales concibiendo un proyecto de Plan Unitario con un fin formativo e instructivo que inducirá al pensar y sentir para un desarrollo armónico, incluyendo lo físico y la capacidad estética³⁴.

A pesar de buscar el “arte culto”, en las capas bajas de la sociedad brota, surge, rige y se expande lo mexicano en una importante vinculación de danza y espacio, donde se desarrollan dotes y habilidades en los espacios públicos al celebrar organizada y espontáneamente espectáculos dancísticos en las ferias, tianguis, celebraciones religiosas, etc., propiciando el desarrollo del sabor urbano del México Independiente con características y cualidades de *destrampe* a diferencia de la danza indígena que sólo se encontraba en la periferia.

La propagación de la danza, aunque pudiera parecer contradictorio detiene la profesionalización del bailarín, pues sólo se aprecia la improvisación y originalidad, situación que el Ballet Nacional de México persigue en sus presentaciones al aire libre, las cuales son recordadas con respeto y atención.

Con la llegada del S. XX, también llegan las visitas de compañías extranjeras de Danza Clásica y en el territorio nacional se montan espectáculos que intentaban repetir modelos norteamericanos, un ejemplo es la llegada de “La Serpiente” en 1897; bailarina de Danza Moderna quien presenta elementos

³³ *Ibíd.*

³⁴ DALLAL, Albert. *La danza en México, primera parte. Panorama crítico*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas 1995. p. 25.

escénicos que elevan la danza teatral gracias al juego de luces, colores y vestimenta en una danza más flexible, popular y espontánea³⁵.

Para el año de 1920 con Calles en la presidencia, afloran productos nacionales paralelos a la pequeña burguesía, instaurándose jacalones para bailar en la ciudad, pues no se puede pasar por alto el gusto por el danzón y el surgimiento del Jarabe Tapatío, abriendo un nuevo mundo para el canto y la danza en México.

1.8. La llegada de Pávlova a México.

Para estas fechas, siendo más concretos en el año de 1919 Ana Pávlova, visita México, rodeándose de artistas preparados y talentosos del país, y a pesar de que el pueblo aún no conoce la diferencia entre la Danza teatral y las otras modalidades, los críticos y especialistas elogian su talento; pues para ella “la profesión de la bailarina es por completo incompatible con una forma de vida frívola. Si una bailarina cayendo en la tentación, deja de ejercer sobre ella misma el control más estricto, entonces hallará imposible seguir bailando. Debe sacrificarse en aras de su arte”³⁶.

El trabajo de esta bailarina llega a impresionar a las multitudes justificando su lenguaje técnico en la expresividad, privilegiando el arte clásico como lenguaje universal que cuenta con un alto grado de calidad, depuración y dominio técnico, siendo así un fenómeno artístico, un momento grandioso, irrepetible, único y verdadero que iba más allá de la moda; convirtiéndose en una coreografía de sentimientos, sensaciones, procesos y mecanismos en una ejecución dancística perfecta, virtuosa, llena de pasión y entrega.

Este proceso logra intensidad, recursos, conocimiento y técnica en el momento que Ana Pávlova aprende a bailar el Jarabe Tapatío de puntas, contribuyendo a la apropiación de la técnica Clásica sin dejar de lado la manipulación de lo vernáculo y local, en una aclimatación urbana con nuevas

³⁵LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. p. 24.

³⁶SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* (6ª. ed.). México. Fondo de Cultura Económica. 1964. p. 40.

formas de entretenimiento urbano y popular; una urbanización que separa el arte culto del popular; donde el primero es aquel arte programado y oficialmente favorecido, mientras que el popular ya está iniciado y detectado³⁷.

En esta postura se ve al indígena, campesino y obrero como pilares de la sociedad, pero es la pequeña burguesía quien toma la enseñanza, el arte y la cultura en sus manos, asumiendo un paternalismo donde exalta lo fácil, lo obvio, y barato del mexicano.

Teniendo como antecedente que en el año de 1910 se dirige la vista hacia las raíces culturales donde se ve al indígena con nuevos ojos, con respeto y devoción, pugnando por otorgarle a la creatividad y al consumo artístico un aspecto político, ahora el arte se elabora y trabaja al amparo de organizaciones gremiales y sindicales ligadas a lo gubernamental y oficial, con contacto directo a las necesidades del indígena, del campesino y del proletariado, en una Educación netamente *socialista*³⁸.

En esta nueva postura se debe conocer el lenguaje, la forma, los hábitos, las posibilidades y aspiraciones estéticas y políticas, donde el artista asume y acepta una actitud didáctico-suscritora; pues es él quien sabe qué debe ofrecer en su producto tras la militancia de observación e investigación, dejando atrás el concepto anterior de artista “mimado”, pues ahora el arte es revolucionario.

El arte registra primero y propone un cambio como una necesidad que debe ser satisfecha; el artista lleva a un plan de acción cultural, el cual varía según la dinámica de movimiento y transformaciones.

En esta concepción de arte y artista, la danza desentierra su historia y geografía; también recogiendo la arqueología que la reconstruye; la historia, que la interprete y el reconocimiento de la tradición como elementos de su reorganización.

Para ello nacen brigadas que recorren el territorio, entre ellas las Misiones Culturales compuestas por maestros, artistas, artesanos e investigadores; que en lo rural recogen datos para integrarlos a la civilización; tal es el ejemplo del

³⁷ *Ibíd*em

³⁸ DALLAL, Albert. *La danza en México, primera parte. Panorama crítico*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

maestro Luis Felipe Obregón, quien recorre el país en aras de su aprendizaje y enseñando danza y materias de Educación Física a indígenas y campesinos; y al mismo tiempo observando costumbres, conceptos y prácticas en general de los lugares que visitaba, suscitando un intercambio de culturas ³⁹.

Con este trabajo, se da un conocimiento concreto de lo existente para dar una nueva creatividad, una danza culta, una danza elaborada y teatral que abarca de 1940 a 1959. Pero aún con la indagación de los maestros, quienes al visitar los pueblos establecen las bases de los conocimientos fehacientes, verdaderos y sistematizados de las actividades dancísticas del pueblo, éstas siguen alejadas del arte mexicano, siendo sólo un acervo simbólico, que se sabía de su existencia pero no se le alimentaba.

Los maestros de las Misiones culturales, retoman las auténticas raíces indígenas, las registran, indican los valores, incursionan en la enseñanza-investigación y dan los primeros pasos del arte dancístico mexicano en los años de 1920 y 1930, en un nacionalismo revolucionario con una identidad general.

Los maestros que abrieron brecha en la enseñanza de las danzas vernáculas y autóctonas en las escuelas primarias, permitieron que en la vida de México penetrara lo popular y lo revolucionario, y apoyados por Ana Pavlova, se propicia y reconoce una identidad social donde se toma lo indígena y lo hispano, se asimila y se muestra exponiendo la idiosincrasia de la “manera de ser” al usar las danzas vernáculas, regionales y campesinas para espectáculos, dando un gran colorido a cada una de las representaciones en los espacios abiertos donde se ejecutaban⁴⁰.

Estas representaciones eran apoyadas por desfiles de gimnasia y deportes y, primordialmente, con los murales, donde se plasman pictóricamente las investigaciones realizadas en materia de las danzas mexicanas; sin embargo, toda esta fe no tuvo la capacidad de asimilar definitivamente las danzas autóctonas y mucho menos propiciar una ruta para la implementación de una técnica para el estudio y práctica de este género dancístico; sólo fue la inspiración de un folklore a

³⁹Ibídem.

⁴⁰Ibídem.

“secas” al que hoy, en términos teatrales, se opone a las danzas folklóricas de los grupos que las crean, ya que se tergiversan, aderezan con los elementos teatrales e histriónicos, se copian, se disfrazan y generalmente se manejan sin elementos técnicos, culturales y sin investigación.

1.9. El proyecto de Vasconcelos.

Como apoyo a este trabajo, Vasconcelos en su proyecto otorga una gran importancia a la danza desde un punto de vista conceptual. En su estética, el “maestro de América” coloca a la danza en disposición de las artes Dionisiacas (pasiones). Sin embargo, en su clasificación la danza es movimiento hacia el espíritu. En la danza se marca con claridad el proceso de arte desde el goce exterior de la forma (lo apolíneo), el goce interior de las pasiones (lo dionisiaco) y la regeneración del movimiento en superación del alma (danza litúrgica)⁴¹.

Vasconcelos, ve a la danza como una plástica que se pone en movimiento, con la plena emoción e intención del alma, donde se ensayan, combinan y ejecutan un sin fin de variedades de movimientos que se desenmascaran al ritmo; con la única intención sagrada de rescatarnos de la dinámica de la tierra, en el que el arte tiende a lo sublime y a la divinidad. Sin embargo, en las jornadas culturales a pesar de la visión adoptada por Vasconcelos, éste se enfrenta a varios problemas⁴²:

1. A la cultura del cuerpo del mexicano: Para el mexicano, no era propio el lucimiento público del cuerpo, y de hacerlo, se debe a una pecaminosa práctica vinculada únicamente con la farándula, al vicio, a la prostitución. La danza sólo era vista como una práctica de los indígenas, de las fiestas y gente del teatro por lo que sólo se debía practicar en escenarios, patios, tablonés en horas establecidas y con pasos determinados.
2. La idea de la Danza como una actividad religiosa: Aquel que ejecuta la danza, el danzante; lo realiza con devoción y con respeto, pero no como

⁴¹ SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* (6ª. ed.). México. Fondo de Cultura Económica. 1964. p. 78.

⁴² DALLAL, Albert. *La danza en México, primera parte. Panorama crítico*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

para repetirlo en los espectáculos, pues las danzas son sólo para que en las fiestas, únicamente ellos que conocen sus secretos míticos, religiosos y coreográficos, su organización y su vestimenta las ejecuten y no se secularicen en carnavales o se conviertan en modelos a repetir.

3. La fama o imagen del ballet o Danza Clásica: Ésta se veía como un arte de élite, de la gente económicamente acomodada quienes podían acceder a la técnica de ésta para especializarse, pues ésta jamás formó parte del programa de preparación escolar, dejando de lado a todo aquel que pretendía ser parte del mundo del teatro.

Con estos puntos, Vasconcelos, intenta dar una nueva posibilidad de conceptos en torno a la danza y la vida al apoyar los espectáculos masivos de danza.

Como parte de la educación impartida por la Secretaría de Educación Pública (SEP), se da la primera muestra masiva de lo que se podría denominar "*folklore revolucionario*"⁴³, con el cual se busca la reproducción de lo regional sin dejar de lado su contenido y formas, intentando así dar una nueva visión masiva de la danza; con la cual en su tipo de danza oficial y nacionalista dará respuesta a un proyecto cultural específico donde no existen las bases técnicas y donde se pretende incluirla a los grandes sectores de la población.

En el afán de incorporar a la danza Mexicana el espíritu de la Revolución, se apoya lo nacional, lo social y la tradición histórica por lo que el presidente Venustiano Carranza da una orientación nacionalista en los años 20, en el cual se ve como alterna la verdad histórica y sociológica del país y se plasma la música nativa con la monódica y armónica. Con ello se intenta organizar a los danzantes en un espectáculo evocador en aras de alcanzar un alto nivel artístico y técnico retomando la historia, ritmos y espacios nacionalistas en un volver los ojos a lo indígena.

La educación nacionalista que se proporcionaba, estaba recargada del material dancístico regional que traducía y presentaba en un festival de danza

⁴³SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* (6ª. ed.). México. Fondo de Cultura Económica. 1964, p. 82.

folklórica, donde esos elementos del México indígena (coreógrafos, elementos, telones, motivos, figura, música), se arraigan en una nostalgia y recuperación de la provincia perdida, sin desaprovechar las manifestaciones artísticas de la clase media, en que la danza de la ciudad se convierte en espectáculo, y en los teatros aflora la manera de Ser, al volver a la creatividad popular; situación que incorpora Vasconcelos en su programa.

Los pocos artistas e investigadores de la época que se encontraban en la misma ideología de Vasconcelos, intentaban fundamentar sus acciones en conceptos científicos, sin embargo, sólo logran hacer uso del “espíritu” de las danzas antiguas, pues no superan la maestría de un danzante indígena en las acciones de sus ritos; por tal razón el espectáculo que se presentaba se planteaba desde una separación tajante entre el folklore y lo clásico, donde el investigador sobrevive a pesar de sus limitaciones en los aspectos creativos y técnicos gracias a la imaginación de sus registros⁴⁴.

En este momento la técnica de la Danza Clásica era la única vía de aprendizaje, la única satisfacción para la preparación, el único acceso para el desarrollo del cuerpo dispuesto a la creatividad y/o a la habilidad interpretativa; a diferencia de la tradición ancestral sostenida por la danza indígena, mestiza y criolla que se encargan de preservar los ritos al mantener su originalidad.

1.10. La Escuela Nacional de Danza.

Para los años 30, la pequeña burguesía intelectual propone un encuentro con este tipo de danza y ven a la danza clásica como el vínculo apropiado, apoyándose también en que Europa ve a la danza mexicana folklórica como una riqueza de arte incomprendido y desentrañado.

Es así como la maestra Estela Torres y Esperanza López, enamoradas de la danza clásica inician la enseñanza de zapateados y brincos vernáculos con

⁴⁴ DALLAL, Albert. *La danza en México, primera parte. Panorama crítico*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

actitudes “inditas”⁴⁵, y con el mismo interés viajan a los lugares de origen para poder enseñar nuevos pasos folklóricos y pintorescos

Este sector diferente al campesino y semiurbano con contacto real a las festividades propone la “transición” hacia una nueva expresión que indaga sus posibilidades y se encamina al estudio serio y científico de esa realidad, y así poder perdurar las danzas indígenas a pesar de las influencias externas, surgiendo el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

No hay datos claros de la primera escuela de danza perteneciente a la SEP, pero sí se tienen registrados que en el año de 1929 se impartían cursos o clases a pequeños grupos de niños en la parte baja del edificio de la SEP y para 1930 se inaugura el recinto como escuela, teniendo grupos de estudiantes de danza clásica⁴⁶.

En esta época las maestras Nellie y Gloria Campobello eran las autorizadas de impartir las clases y para 1931 se encargan de montar un ballet de masas titulado “30-30”, teniendo como inspiración la Revolución Mexicana. Este trabajo sirve de sustento para que en el año de 1932 nazca la Escuela Nacional de Danza, donde se imparte en cada una de sus clases un sello de expresión nacional, buscando plasmar la voz nacional sin prescindir de la técnica y así vincular la danza con la producción cultural de la nación, lo cual ya se encontraba en la mayoría de las manifestaciones artísticas.

Con esta ideología, se concreta la escuela con bases para una danza teatral “artística” realmente mexicana y profesional, donde los primeros directores son los pintores modernos, revolucionarios y nacionalistas del arte mexicano; Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero y como maestros, Nellie y Gloria Campobello, Hipólito Zybine, Rafael Diez, Evelyn Eastin, Agustín Lazo, Francisco Ramírez, Ángel Tercero, Consuelo Cuevas y Duran⁴⁷.

⁴⁵SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* (6ª. ed.). México. Fondo de Cultura Económica, 1964.

⁴⁶FUENTES Mata, Irma. *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta*. México, INBA. 1995.

⁴⁷MOLÍ, Luis C. comp. *Vygotsky y la educación. Connotaciones y aplicaciones de la psicología socio histórica en la educación*. 4ª ed. Buenos Aires. Ed. Aique. s/f.

Esta nueva escuela de danza forma parte del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Nace como una propuesta para el joven y niño mexicano con el fin de proporcionarles conocimientos y adiestramiento básico para crear una danza mexicana, donde se incluía ballet clásico, bailes mexicanos, populares y extranjeros, teatrales, escenografía, plástica escénica y música popular; estas materias estaban dentro de un programa de estudios lleno de posibilidades, imágenes y caminos con una danza llena de originalidad, colorido, formas y expresiones; las cuales se debían retomar mediante conductos modernos.

Ante esta situación y tratando de dar respuesta a la necesidad educativa, se pretende revisar bajo la visión de la época, los conocimientos que se les brindaban a los educandos, cuestionando su funcionalidad y realidad en la práctica. Este trabajo se da al interior del Departamento de Bellas Artes, sin embargo, sus resultados no son del todo claros.

José Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, concebía que en este programa sólo se brindaban a los alumnos elementos básicos para preparar y abastecer técnicamente a la danza mexicana y ofrecer rutas para lograr una nueva derivación artística; situación que para el año de 1934 se ve reflejado en la primera presentación de un festival de danza en el teatro Hidalgo, haciendo constar que se presenta en ese sencillo acto público algunos ejercicios coreográficos de índole netamente pedagógica⁴⁸.

Aunque este ejercicio no era una presentación profesional, las primeras experiencias de incrementar las coreografías mexicanas con base en ritmos y movimientos de danza y rituales que se estudiaban en clase, se daban a conocer las danzas indígenas y regionales, convirtiéndose éstas en “danza de ballet”. En estas primeras presentaciones, aunque no se mencionaban por completo los créditos de los que participaban en su montaje, sí se indicaba la dirección de la maestra Gloria Campobello destacando la notable presencia, de su hermana Nelly.

La Escuela Nacional de Danza, en esta época, tiene gran importancia gracias a la sistematización y su seria educación en México; ya que antes de su

⁴⁸DALLAL, Albert. *La danza en México*. México, CNCA, 1994. p. 85.

inauguración existían pocos expertos de la danza clásica en el país, sólo se deleitaba con los extranjeros y únicamente se podía acceder a este género de danza en Estados Unidos y Europa, situación que era poco accesible, propiciando que existieran pocos expertos en el género de la danza clásica tales como Hipólito Zybine, Miss Carol, Madame Dambre, Linda Costa y las hermanas Campobello.

Al ser Nelly Campobello directora de la naciente escuela, ve a la danza como algo que puede y debe surgir de las raíces nacionales y así los críticos y especialistas elogian su talento teniendo una línea clara de desarrollo que permita preservar y vigorizar el arte surgido, esta idea la plasma dentro de un programa de estudios de varias fases técnicas por cada género⁴⁹ :

Primero:

- Ejercicios básicos.
- Ritmos elementales que descubran la expresividad natural del cuerpo humano, así como el análisis y la práctica de alguna región específica.
- Aspectos visuales como lo es el vestuario y la escenografía.

Segundo:

- Ejercicios rítmicos superiores para una mayor madurez y dominio técnico.
- Bailes de conjunto en cuanto a sus movimientos, diseño y diseño coreográfico.
- Especialidad que el alumno seleccionaba de la plástica escénica.

Tercero:

- Perfeccionar los ejercicios técnicos y selección de los alumnos según sus habilidades y destreza.
- Capacidad de interpretación.
- Especialidad.
- Inicio al ballet y la puesta en escena de obras mexicanas.

En los dos últimos años los alumnos cursaban dos especialidades en la escuela.

⁴⁹Ibídem.

Con este trabajo de la maestra Campobello se nota un interés por la sistematización real de la enseñanza de la danza donde en cada grado se enuncian los aspectos a trabajar en el nivel al cual se pretendía llegar; pero claro está que fue escueto o faltaron las exigencias propias de un Programa de Estudios con objetivos y contenidos claros; situación que pudo darse por la falta de información y/o trabajo colegiado con expertos en diseño y desarrollo curricular.

Entre las primeras figuras que se preparan en la escuela están Armida y Cesar Bordes, Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, Nellie Huppee, José y Ricardo Silva, Gloria Mestre, etc.⁵⁰; los cuales permanecen, a su manera, en la danza profesional del país.

Durante el año de 1934, se presenta el primer Programa de la Escuela Nacional de Danza, siendo ésta un feudo exclusivo de Nellie y Gloria Campobello. Nellie, como bailarina única de danza en México, es admirada por su belleza y calidad en el teatro; en su trabajo registra algunas danzas autóctonas las cuales matiza y modifica aprovechando los principios del ballet y su fantasía para crear una “Danza mexicana”, la cual es exaltada por los críticos e intelectuales de la época⁵¹.

Mientras tanto, Gloria se preocupa además de la estética por la preparación técnica, por crear coreografías, reponiendo el repertorio; como primera bailarina estaba dedicada a tomar y a dar clases técnicas, ensayar y bailar.

La escuela fundamenta su danza en las costumbres y leyendas del territorio nacional, formando danzas ancestrales que impulsan lo moderno y lo teatral en cada una de sus obras y para el año de 1943, se crea el Ballet de la Ciudad de México donde las hermanas Campobello ofrecen en cada una de sus obras una búsqueda incesante de creatividad y arte.

⁵⁰ *Ibíd*em p. 86.

⁵¹ *Ibíd*em.

1.11 Waldeen y Ana Sokolow en México.

En el mismo año de 1934, llega al país la compañía del japonés Micho Ito, con un gran número de danzas recreadas por medio de la naciente técnica moderna. En las filas de esta compañía se encontraba Waldeen, bailarina norteamericana nacida en Dallas en el año de 1913 y que estudió en Los Ángeles en la escuela de Bellas Artes de Kosloff, presentándose en varios recitales de Estados Unidos y Canadá y en 1939 regresa a México para presentarse en el Palacio de Bellas Artes; esta bailarina trae ingredientes plásticos, rítmicos y universales y ve a México como una fuente de inspiración para tener elementos propios para la representatividad expresionista, -algo común en los artistas de aquella época- por lo que además de sus estudios de danza clásica, que abandona por penetrarse en la danza moderna, es considerada como una de las pioneras en este naciente género de Danza Moderna Mexicana ⁵².

Por tal situación, Waldeen es invitada por la SEP para formar una compañía que desarrolle en el país la tendencia moderna que ella dominaba; y así para el año de 1940 con un grupo de danza moderna encabezado por ella y otro grupo dirigido por Ana Sokolow, se dan puntos opuestos a la preparación de la técnica y a la concepción estética.

Waldeen, en su trabajo con la compañía, logra introducir la técnica de la danza moderna que se desarrollaba en Estados Unidos y algunas partes de Europa, pero siempre con una interesante atracción a las manifestaciones culturales que había observado en el país, entorno que ella veía indispensable para el desarrollo de la danza “humanista” que ella deseaba crear, “la Danza Moderna es una flama viviente, una llamarada que provoca al espectador que estimule sus emociones y requiere su participación”⁵³.

Waldeen logra captar un gran tesoro expresivo, donde la historia y manera de ser del pueblo alimenta la danza donde la técnica sólo es un medio para alcanzar la expresión.

⁵²LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

⁵³TIBOL, Raquel “La filosofía de la Danza Moderna según Waldeen...” *Excelsior*, 7-1-1975. Citada en: DALLAL, Albert. *La danza en México*. México, CNCA, 1994. p. 89.

En los años de 1939 y 1940, se da un periodo clave para la danza en México porque a causa de la segunda guerra mundial, la actividad artística concreta sus objetivos en América, además que se encuentran maduras las condiciones para el surgimiento de una danza moderna mexicana auténtica, que incorpore los conocimientos técnicos desarrollados en Estados Unidos con Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey y en Alemania por Mary Wigman. La técnica que se habría de usar al interior de la compañía cuenta con⁵⁴

- Una técnica nueva adaptable al proyecto estético de la Revolución Mexicana
- Un grupo entusiasta y talentosos bailarines, principalmente mujeres.
- Apoyo de autoridades oficiales de la cultura mexicana.
- Antecedentes de los maestros rurales, brigadas intelectuales y culturales.
- Atención de creadores profesionales de distintas y variadas disciplinas artísticas.

La naciente compañía guiada por Waldeen quien es vista como modelo, guía y figura polémica, impulsa las bases para la preparación de una actitud sólida y expresiva con lenguaje versátil de escala universal que destaca los temas de la Revolución, de la lucha de los campesinos, recrea temas e imágenes de la política y sociedad mexicana, anexando obras de destacados artistas; y es así como se inicia la historia de esta compañía en 1940 con una presentación en el Palacio de Bellas Artes.

Posteriormente, probando suerte en Estados Unidos, un grupo mexicano presenta las raíces autóctonas mediante una técnica nueva; con ayuda de Deme Pérez Vega y Dina Torresgrosa, se amplía el repertorio de la compañía al preparar nuevos cuadros como lo fue “La Coronela” que se estrenó el 23 de noviembre de 1940 con música de Silvestre Revueltas y grabados de José Posada, con lo cual se abre brecha en la técnica moderna y es sus temáticas propias del país.

⁵⁴LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

La pieza de “La Coronela”, es un simbólico-expresivo con sentido crítico que revisan las tertulias de los salones porfirianos de principio de siglo, la realidad del pueblo oprimido, las formas de diversión de la clase media, donde el personaje de “La Coronela” es el símbolo de la Revolución y de las esperanzas del pueblo.

En el mismo año de 1940, Ana Sokolow, forma “La Paloma Azul”, grupo de danza que tiene dos presentaciones en el Palacio de Bellas Artes, presentando otra corriente de danza moderna mexicana. Esta bailarina nacida en Hartford Connecticut el 22 de febrero de 1913, inicia sus estudios a la edad de 12 años en la ciudad de Nueva York siendo discípula de Martha Graham y miembro de la compañía de esta durante nueve años.

Ana Sokolow visita México en el año de 1939 con un grupo de bailarines de Estados Unidos dando 24 conciertos en el Palacio de Bellas Artes y es bien recibida por el público y la crítica; para ella los mexicanos hablan, dicen, hacen, entregan arte y con esto imagina una danza con temas e imágenes cercanas a México con una creatividad que parece brotar de dentro, del centro del cuerpo hacia fuera; es una artista expresionista involucrada en los temas, sufrimientos y reivindicaciones de los mortales.

Con el grupo “Paloma Azul”, en 1940, presenta “Sinfonía de Antígona”, teniendo como bailarina principal a Ana Sokolow y acompañada por Josefina Lavallo; y el cuerpo de baile integrado por Raquel, Carmen e Isabel Gutiérrez, Ana Mérida, Rosa Reina, Martha Bracho y Estela Garfias, -todas ellas llegan a destacar con su desempeño y trabajo en la danza mexicana- con decorado y vestuario de Carlos Obregón y música de Carlos Chávez.

Con la creación de los grupos de Waldeen y Ana Sokolow, se hecha a andar el Movimiento Mexicano de Danza Moderna, una danza que se alimenta de todos los factores, de los artistas, del talento existente, del esfuerzo, de los antecedentes y de la misma gente.

A pesar de que en esta época hay una gran producción dancística, con nuevas posturas, ideas y personajes, aún así se queda en un fructífero trabajo escénico, en este sentido, se puede señalar que esto no es el resultado real de un currículo acorde a las necesidades de la época.

Como se pudo apreciar en este capítulo, el estudio de la danza sigue siendo una mera repetición de ejercicios a fin del perfeccionamiento corporal y técnico pero sin un objetivo educativo claro. La importancia parece limitarse a la producción dancística sin tener en cuenta el proceso, y eso tiene que ver, entre muchas otras cosas, con la estructura de los Programas educativos y el seguimiento que se le debe de dar, de manera global, a la propuesta curricular.

CAPÍTULO 2

LA ACADEMIA DE LA DANZA MEXICANA

La política, ideologías y hechos populares contagian al movimiento dancístico profesional y educativo, naciendo una escuela con propuestas innovadoras e interesantes de creación, investigación y difusión de la danza; la Academia Mexicana de la Danza (ADM). Esto se tradujo en un trabajo interdisciplinario del INBA dando gran apoyo a la ADM quien tenía preocupación por mejorar su calidad educativa y artística, ganando la acreditación de la SEP para expedir certificados de estudio y, posteriormente, realizar una reforma importante en la década de los años setenta del siglo pasado para la consolidación del *bailarín integral*. Para lograr este objetivo se realiza un interesante trabajo de planeación el cual fue aprobado y puesto en práctica en el año de 1987.

2.1. Surgimiento de la Academia de la Danza Mexicana (ADM).

Bajo el panorama de elevar el nivel de productividad de las instituciones educativas, la Academia de la Danza Mexicana (ADM) nace en febrero de 1947 como una institución dependiente del entonces Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, con una propuesta nacionalista donde lo tradicional se transformaría en creación, investigación y difusión de la danza; para ello contaba con las maestras Guillermina Bravo y Ana Mérida como directoras. En este inicio de la escuela se instauran cursos de danza clásica, danza moderna y danza regional⁵⁵ con las siguientes consideraciones:

1. En México existe una rica tradición de expresiones artísticas de danza, tanto en el aspecto popular como en el ritual indígena.
2. Que son expresiones propias de carácter nacional y tienen en sí mismas un gran valor de naturaleza artística.
3. Que pueden las mismas alcanzar un nivel artístico más alto si son asimiladas y recreadas por artistas dueños de una alta preparación

⁵⁵TIBOL, Raquel. "La filosofía de la Danza Moderna según Waldeen..." Excelsior, 27-1-1975. Citada en: DALLAL, Albert. *La danza en México*. México, CNCA, 1994, p. 89.

profesional e intelectual, lo que se conseguiría mediante un trabajo vivo de investigación llevado a cabo en la escala nacional por artistas creadores de danza.

4. Que es indispensable que los artistas de danza sean estimulados en sus capacidades creadoras al mismo tiempo que se les ponga en condiciones de desarrollar su propio estilo individual dentro del estilo nacional.
5. Que una vez conseguida la debida asociación y coordinación de actividades creadoras e investigadoras de danza, se hace indispensable que el mismo grupo que las realice se ocupe también de difundir entre todos los públicos las dichas nuevas creaciones.
6. Que las finalidades antes apuntadas solamente podrían lograrse mediante la organización de un grupo de técnicos de la danza que trabaje en permanencia⁵⁶.

Estos puntos mostraban una institución que se dedicaría a la creación, investigación y difusión de la danza, lo cual se lograría por medio de viajes a los lugares donde emergen cada una de las danzas; ésta sería la “metodología” por la cual se observaría el ambiente, la geografía, la etnografía, lo social y artístico en general para, posteriormente, hacer un registro además de ejercitar y desarrollar las facultades musculares, expresivas y estéticas.

Es así que la ADM inicia sus labores donde el cambio de nivel era juzgado por la directora quien además era la encargada de elaborar el programa, reglamento, horarios, materias y grupos. A la par se inició el estudio de las danzas autóctonas y regionales mexicanas, de la música para la danza moderna y de la pintura para su aplicación a las nuevas coreografías; situación que desata desde entonces la polémica de que si las danzas deben ejecutarse como en su lugar de origen o se le pueden hacer adaptaciones a éstas para la escenificación.

Como se puede percibir, la escuela es un claro resultado del movimiento mexicano de danza moderna, surgiendo así en su labor un sin fin de coreografías

⁵⁶TIBOL, Raquel. “La filosofía de la Danza Moderna según Waldeen...” Excelsior, 27-1-1975, p. 89. Citada en: DALLAL, Albert. *La danza en México*. México, CNCA, 1994.

de gran imaginación, acumulándose un gran repertorio como lo fueron: “Profesional” (1940), “En la boda” (1945), “La coronela”, “Valses” de la Maestra Waldeen; “La maestra rural” de Josefina Lavalle, “Preludios” de Guillermina Peñaloza etc.⁵⁷ Mostrándose como un movimiento abierto a todo tipo de tendencias, nutriéndose de pintores, escritores, dramaturgos, actores y directores de escena interesados en que prosperara el movimiento dancístico en el país; lo cual se amplió hasta los años cincuenta y sesenta del siglo pasado.

Gracias a la política que se adoptó en el país en cuanto al desarrollo estabilizador -donde muchos artistas sufrían la persecución en su país de origen-, llegan al país artistas que otorgan un reconocimiento internacional a México e ingresan las técnicas dancísticas de países socialistas y compañías norteamericanas, francesas e inglesas, dejando una notable influencia en la orientación que habría de tener la ADM. La médula de modelo innovador fueron las bailarinas Waldeen Falkestein, Anna Sokolow, Nelsy Dumbré, Xavier Francis, Bodyl Genkel, José Limón, Lin Duran, Evelia Beristaín, Enrique Martínez, Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Amalia Hernández, Martha Bracho, Martha Castro y Raquel Gutiérrez, entre otros⁵⁸.

Los anteriormente mencionados fueron apoyados en el trabajo escénico por artistas visuales como José Chávez Morado, José Clemente Orozco y Miguel Covarrubias quien en 1951 fue el jefe del departamento de danza de INBA dándole gran apoyo a la ADM. De la misma manera compositores como Blas Galindo, Carlos Jiménez, Rodolfo Halffter, entre otros, crean música original para el gran movimiento de danza moderna que se estaba gestando y desarrollando en el país y en particular en la floreciente ADM quien logró un reconocido lugar en el ámbito dancístico.

Continuando con los postulados del movimiento de danza moderna, la maestra Guillermina Bravo crea el Ballet Nacional de México después de algunas divisiones que se dieron en el panorama de la sistematización de la ADM,

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ DALLAL, Albert. *La danza en México en el siglo XX*. México, CONACULTA, 1996, p.142.

asimismo surgió una aparente estabilización al solicitar a los nuevos alumnos ingresar a edades tempranas al estudio de la danza. También, para estas fechas la ADM adquiere su propio espacio, el cual es hoy ocupado por la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

La academia de la Danza Mexicana se encuentra actualmente en franco florecimiento. Cuenta ya con un local propio situado en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, construido expresamente para la capacitación técnica y cultural de los futuros profesionales, bailarines y coreógrafos se preparan allí en una forma que las generaciones anteriores nunca soñaron.

A últimas fechas se encuentra funcionando en Consejo Técnico Pedagógico, perfectamente estructurado, compuesto por representantes de las materias que en la Academia de la Danza Mexicana se imparten – música, folklore, historia de las culturas, etc., aparte de la clases técnicas de danza moderna, clásica y regional-. Consejo que está abocado a solucionar todos los problemas que la novedad de una escuela de esta naturaleza entraña⁵⁹.

En este periodo se dio una reestructuración. Josefina Lavalle fue nombrada directora de la escuela en el año de 1959, además se instauraron tres carreras: bailarín de danza clásica, de danza moderna y danza regional con cuatro años de tronco común y una duración total de nueve años. Guillermina Peñalosa, Nellie Hape y Sonia Castañeda elaboran el plan de estudios de la carrera de clásico; Elena Noriega, Josefina Lavalle y Guillermina Peñalosa el de danza contemporánea, y Emma Duarte, Guillermina Peñalosa y Marcelo Torreblanca el de danza folklórica.

⁵⁹FLORES Guerrero, Raúl. “La danza en México en 1958”, en *La danza moderna mexicana 1953-1959*, CONACULTA-INBA, México. Fue publicado originalmente en el suplemento México en la Cultura. Dirigido por Fernando Benítez, en la revista *Siempre*, 1958. Citado en LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 2002.

En los años de 1948 y 1949 aparece un plan de estudios que es considerado por las autoridades de INBA y, estando Fernando Wegner como director de la escuela, se inicia una preocupación por aumentar la cultura de los bailarines con nuevas materias, además de una nueva etapa de la danza en la que participan Rosa Reyna y Guillermo Keys, entre otros, quienes presentan sus creaciones en el Palacio de Bellas Artes.

Estos son los primeros intentos de planeación educativa en general, donde la ADM, con Margarita Mendoza López como directora, incluye una escuela de formación de bailarines, una escuela de coreógrafos, una escuela de profesores de danza y la compañía oficial Ballet Mexicano.

El plan de estudios que se aplicaría sería el resultado obtenido en el Consejo Técnico Pedagógico donde:

Se establecen dos organismos claramente diferenciados. Por un lado, el Ballet de Bellas Artes, como compañía oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes y, por el otro, la Academia de la Danza Mexicana como escuela formadora de profesionales, para nutrir a esa compañía y en su caso otras, dándole un peso importante hacia el establecimiento de la enseñanza sistematizada de la danza en el país⁶⁰.

A pesar de las buenas intenciones de este plan de estudios, en el que se busca una escuela formativa que atienda lo técnico integrando lo teórico y el desarrollo intelectual presenta falta de precisión, lo cual repercute en la aplicación del mismo, sin embargo, se promueve la formación de la mesa directiva de la sociedad de alumnos y la adaptación de su primera morada de la ADM en la calle de Hidalgo 61.

En este plan, la carrera de bailarín de danza folklórica tenía una duración de tres años para los grupos profesionales y postulando la idea de bailarín integral:

Pero fundamental se trata en la ADM, de preparar artistas integrales, verdaderos maestros de danza que además de conocer ampliamente el acervo folklórico y sus raíces culturales e históricas, se encuentra al final de la carrera con un perfecto dominio de su cuerpo –adquirido con el ejercicio

⁶⁰Plan de Estudios 1987, Academia de la Danza Mexicana. INBA, México, 1987, p.13.

de las técnicas clásico y moderna- una disciplina mental y una cultura suficiente para lanzarse a la creación coreográfica o simplemente a la interpretación de obras de los ballets en que tome parte⁶¹.

A la par de este escenario, la danza folklórica partía de lo adquirido en las misiones culturales de los años treinta. El maestro Torreblanca participa dando cursos que con el tiempo se sistematizan logrando dejar gran huella en maestros que seguirían sus pasos en la ADM como lo fue Emma Duarte.

En 1957 Raúl Flores Canelo es nombrado director de la ADM quien suprime algunas materias de la carrera de danza moderna y promueve la creación de grupos experimentales de pasantes de danza regional, lo cual se ve reflejado en el año de 1938 donde la matrícula de la escuela alcanza los 524 alumnos, mientras tanto, el Consejo Técnico Pedagógico continua trabajando en la selección de maestros, el cumplimiento de planes de estudio, selección de músicos acompañantes, fomento de presentaciones en festivales realizados por los alumnos de danza regional y participación en pequeños papeles en el Ballet de Bellas Artes, por parte de los alumnos de danza moderna. El trabajo de este Consejo permitió denotar los avances y errores, proponiendo un sistema de evaluación que dio cambios en la siguiente etapa de la ADM⁶².

2.2. La ADM y el plan de once años.

Cabe mencionar que Jaime Torres Bodet es quien propone la sistematización de la enseñanza de la danza en 1960 y aunado a los libros gratuitos, el Plan de Once Años, la escuela secundaria como capacitación técnica, industrial, comercial y agropecuaria, se visualiza a la danza dentro del campo tecnológico y es por esto que la ADM se ve en la necesidad de poner énfasis en la elaboración de sus planes de estudio, pues la escuela estaba adscrita a la

⁶¹FLORES Guerrero, Raúl. *La Academia de la Danza Mexicana*, Documento del archivo del Cenidi-Danza José Limón. p.4. s/f.

⁶²MUÑOZ García, Elsa. "Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico conceptual", en *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*. Citada en: LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. p. 22.

Secretaría de Educación Pública(SEP) como una secundaria tecnológica⁶³. Con este trabajo de planeación que elaboran los maestros, se inicia la selección rigurosa de los estudiantes, siendo en el año de 1962 la primera vez que sale la convocatoria para ingresar a la ADM con el nuevo plan de estudios; donde se planteaba un estudio real y profesional de la danza en México permitiendo un carácter elitista por lo técnico y por la selección de ingreso.

Con este plan de estudios el INBA le otorga la facultad a la ADM de expedir diplomas y títulos después de ser designada como Secundaria número 42 y así prevenir la deserción del alumnado; sin embargo, la ADM no logra instaurar las carreras de maestro, coreógrafo e investigador por lo cual se le retira el reconocimiento de extender títulos; a pesar de ello forma varias generaciones de bailarines teniendo un papel decisivo en este periodo de desarrollo de la danza que se va desarrollando en el territorio nacional, de las aulas de la ADM se nutre el Ballet Clásico de México –hoy Compañía Nacional de Danza-, el Ballet Folklórico de México y muchas otras compañías profesionales de la época⁶⁴.

Dentro de la reforma educativa que se vivía en el país imperó el diseño curricular por objetivos donde se dio la actualización de métodos, técnicas e instrumentos del proceso de enseñanza-aprendizaje, la extensión de servicios educativos, la flexibilidad y movilidad de los educandos en cuanto a sus opiniones. Esto encaminado a la democracia a través de una formación de una conciencia crítica, la popularización del conocimiento y la igualdad de oportunidades.

Similarmente nacen también los Centro de Educación Artística como bachilleratos con la posibilidad de continuar con una carrera universitaria, o convertirse en instructores de arte, siempre con una formación integral del ser humano, el desarrollo de la creatividad, la expresión y la comunicación, y el fomento de la actitud crítica hacia el arte, con lo cual a pesar de los obstáculos administrativos y económicos resuelve una necesidad urgente ofreciendo una alternativa al arte y otorgándole un carácter especial⁶⁵.

⁶³Ibídem.

⁶⁴Ibídem.

⁶⁵Ibídem.

2.3. La Reforma del Plan de 1971.

En la década de los setenta se forma una comisión que procuraría una reforma a la ADM, la cual estaba integrada por maestras de la misma escuela, Nieves Paniagua, Carmen Muñoz, Josefina Lavalle, Antonia Torres, Georgina Román, Xóchitl Medina, Maya Ramos y Artemisa Pedroza. De esto surgió un plan de estudios donde se ofrece la carrera de Bailarín de Concierto, -se unificó la carrera de danza clásica y la de danza contemporánea- y la de Bailarín de Danza Folklórica. En estos años se da la visita de maestros cubanos y una temporada de funciones compartidas del Ballet Nacional de Cuba y la Compañía Nacional de Danza; lo cual genera un gran debate en la forma de impartir la técnica clásica y la necesidad de un espacio académico único para la danza contemporánea y de sus bailarines.

Desde los inicios de la vida institucional de la ADM, se plantea la intención del bailarín integral, esto se ve claro en el plan presentado en el año de 1962 donde se habla de un tronco común para la carrera de ejecutante de danza clásica, ejecutante de danza moderna, maestro de danza clásica y maestro de danza moderna; mientras el plan de la carrera de ejecutante de danza folklórica y maestro de danza folklórica atiende a las edades de ingreso propias del nivel secundaria que era entre los 13 y 15 años, mayor a las de las otras carreras que ingresaban a los ocho años⁶⁶.

En estos planes de estudio se daría toda importancia a cada una de las técnicas en un estudio simultáneo vinculado a lo humanismo cultural para la conformación de un bailarín como ser universal y pleno⁶⁷. Pero esta intención sólo queda en una concentración de técnicas olvidando, aparentemente, la profesionalización específica de cada una.

Una modalidad metodológica que se incorpora en esta época es la materia de repertorio donde se distinguen y asocian los tipos de movimientos corporales con el entorno cultural, lo que permitió agrupar bailes y danzas por estados y

⁶⁶Ibídem p. 59.

⁶⁷*Folleto de la Academia de la Danza Mexicana*, Departamento de Danza, INBA, México, noviembre de 1961. Citado por TORTAJADA, Margarita. En las notas de Danza y Poder, pp. 551-552.

sistematizar la enseñanza de la danza regional, pero tuvo un tropiezo al estandarizar y limitar los aspectos creativos de la escenificación y el aumento de materias teóricas a partir del quinto año.

Para la realización de los programas de danza folklórica se observa el trabajo soviético donde se mezclan las danzas de carácter con las regionales aprendidas y sistematizadas dentro de clase, con ello se proponen ejercicios en barra centro y desplazamiento, para introducir al ejecutante a la distribución básica aunque se impartía la libre cátedra de los aspectos que cada maestro conocía. Por lo cual existe la necesidad de la programación para secuenciar los aprendizajes, arrojando interesantes avances en el zapateado de los alumnos sin limitarse a lo imitativo y repetitivo de los movimientos del profesor⁶⁸.

Con todo esto se da la evaluación de los aprendizajes de los alumnos donde se informaba cómo ingresarían los alumnos al nuevo ciclo escolar, y del programa mismo al realizar adecuaciones necesarias.

Durante esta misma etapa de la ADM se imparten cursos de verano donde maestros y alumnos avanzados adquieren conocimientos proporcionados por informantes de danzas específicas. Dichos cursos se organizaban en principiantes, intermedios y avanzados, las materias eran técnica de danza regional, técnica de danza clásica, repertorio de danza regional, folcklore teórico y confección del vestuario regional, notación de danza y coreografía regional, música y motivación dramática; al término de estos se otorgaba una constancia y a quienes cursaban los tres niveles un diploma.

Cuando Luis Echeverría asume la presidencia del país, se pone en marcha un programa de desarrollo donde el educar sería el habilitar la participación masiva en la actividad económica y cultural y así superar las condiciones del subdesarrollo⁶⁹, se intentaba incorporar elementos prácticos y didácticos así como facilidades académico-administrativas.

⁶⁸FLORES Guerrero, Raúl. *La Academia de la Danza Mexicana*, documento del archivo del Cenidi-Danza José Limón. s/f.

⁶⁹ROBLES, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México, Siglo XXI*. En FUENTES Mata, Irma. *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta*. México, INBA, 1995.

Se da un nuevo enfoque a la educación artística y se crea el Fondo Nacional para la Danza con lo que se apoya a la danza tradicional mexicana. Surgen nuevas disciplinas como la evaluación educativa, la teorización del currículo, la teoría de objetivo, la planeación de la educación, la sistematización de la enseñanza y mientras el mundo visualizaba el currículo como una perspectiva socio-histórica, en México sólo era una perspectiva técnica.

Con esto, en la Ley Federal de Educación de 1973, se pronuncia que la educación es un proceso permanente que contribuye al desarrollo del individuo y a la transformación social y a partir de esta promulgación se debe avalar toda actividad profesional expidiendo certificados, títulos o grados académicos así como impulsar técnicas pedagógicas. Se modifican contenidos y libros gratuitos siempre con la ideología de formar conciencias críticas con un planteamiento de tecnología educativa, donde el aprendizaje debe partir de la investigación y la experimentación⁷⁰.

Para impulsar la reforma educativa, la ADM, en 1971, forma una comisión de maestros y alumnos que elabora las consideraciones, proposiciones y acuerdos basándose en los 12 años anteriores donde se plantea la formación del bailarín integral, del maestro y del coreógrafo. De las propuestas destaca la del bailarín de concierto, al unificar las carreras de clásico y contemporáneo en cuatro niveles y la separación de las carreras de formación de bailarines de concierto y danza folklórica⁷¹.

Los programas elaborados replantean el análisis de los movimientos de la danza folklórica y el construir una técnica básica; en cuanto a la programación se basan en la articulación profunda de las materias para que el alumno pudiera hacer uso consciente de los elementos ofrecidos en cada asignatura: el programa tiene la finalidad de contribuir a la investigación, al estudio, a la conservación y divulgación de la danza, la asimilación del ritmo, del sentido y actitudes, la

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Consideraciones, Proposiciones y Acuerdos de la Colisión para la Reforma Educativa de la ADM, 1971-1972.* INBA, México, 1972.

formación de maestros que despierten el cariño e interés por las raíces culturales en sus alumnos⁷².

2.4. Características del Programa.

Los Programas fueron estructurados con el modelo organizador, donde el trabajo se da por unidad. El alumno relacionaría la danza con el medio socioeconómico y cultural; estos programas estarían en constante revisión gracias a reuniones y a jefes de materia por especialidad. Los programas estaban constituidos por objetivos generales, específicos y mecanismos, atendiendo tres aspectos: el conservar el legado artístico, la formación de individuos atendiendo lo psíquico, lo físico, lo cognoscitivo y la integración física y espiritual y, por último, los aspectos técnicos de la profesión.

En cuanto a los objetivos específicos, de este Programa, se pretende que el alumno conozca el campo de estudio de la danza, adquiera lo necesario para la práctica, forme un espíritu de organización y disciplina que cultive el sentido del ritmo como medio para el desarrollo de habilidades y destrezas para la ejecución, comprenda el valor de la danza y su práctica como medio de conocimiento de su pueblo y relacione su experiencia con las manifestaciones de arte.

En la metodología de estos planes se ve al maestro como aquel que atiende y dosifica los contenidos, participa con informantes que le proporcionen asesoría e información para una enseñanza más dinámica, preparar técnicas para mejores resultados y responder al cómo, por qué, cuándo y quiénes bailan, etc. También existe un apartado donde se habla del proceso de enseñanza: calentamiento, desglose de pisadas, movimiento coreográfico, proyección y mecanización del material, la motivación, monografías y lineamientos de las costumbres de los estados trabajados estarían a cargo del maestro.⁷³

Este plan inicia su aplicación en el año de 1973. Se reconoce que la danza popular había caído en estereotipos y deformaciones y se pretendió recuperar su

⁷²FUENTES, Mata Irma y Romero, Angélica. *Entrevista con Josefina Lavalle en la Academia de la Danza Mexicana*. México D.F., Agosto de 1993.

⁷³*Programa de la Carrera de Ejecutante de Danza Folklórica*. INBA, México.1972.

carácter con las materias de motivación dramática, coreografía e investigación pero se dejaba toda la responsabilidad en los maestros.

Es hasta el año de 1976 que se incorpora en la ADM el quinto y sexto grado de primaria y es obligatorio el cursar los tres niveles de escolaridad dentro de la escuela (primaria, secundaria y bachillerato) lo que evitaría la deserción del alumnado, pero teniendo el tropiezo de que los maestros de escolaridad eran designados por la SEP, y no comprendían del todo la dinámica de la institución para lo cual se creó el Departamento de Psicopedagogía para atender la desintegración que se presentaba al interior de la ADM por parte de los docentes.

En el año de 1979 se presenta una etapa decisiva en la vida de la ADM, se plantean las demandas de enseñanza oficial de la danza, por parte del INBA, haciendo alusión a cada una de las técnicas existentes (clásica, contemporánea y folklórica), exponiendo los objetivos y características de cada una de ellas.

Es así que la ADM se divide dando inicio al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), quien se queda en las instalaciones del bosque las cuales habían sido concedidas a la ADM, situación por la cual, la ADM tiene que circular por diferentes casas y salones de distintas escuelas hasta que en la década de los ochenta se le otorga el edificio que ocupa actualmente en Xicotencatl en la Delegación de Coyoacan, sin embargo, este edificio distaba mucho de tener los espacios e instalaciones necesarias para la enseñanza dancística.

2.5. Plan de Estudios 1987.

Con la permanente búsqueda de cómo abordar la danza, se da la ruptura entre los maestros empeñados en sostener la propuesta con que inicia la ADM y los que se quedan en el SNEPD; los primeros, toman cursos destinados a conformar y fundamentar los planes de estudio con una didáctica crítica y planteamientos que superen la tecnología educativa. Es así que se presenta a las autoridades de la Subdirección General de Educación e Investigación Artística un plan con estructura amplia, con todos los atributos curriculares de la época y presentando cinco carreras: intérprete de danza de concierto, intérprete de danza

mexicana, docencia en danza profesional, investigación en danza, profesor de danza para nivel medio superior, y el curso propedéutico para los egresados del plan Cedart 1876

Con esta idea de superar los esquemas existentes de enseñanza aprendizaje de la danza, se busca un diseño curricular abierto a posibilidades de ejecución del quehacer dancístico, en una hipótesis de concretar el desarrollo en la realización práctica con apoyo de una fundamentación, revisión, análisis y actualización donde se estructura la organización, además de que se describen y explican las opciones de la realidad educativa

Con ello se da pie a la justificación e importancia de contar con un plan de estudio con fundamentación filosófica, social, pedagógica y legal y una gráfica del plan, así como sus niveles; donde cada carrera contiene una justificación, fundamentación, objetivos, perfil de egreso, materias, contenidos y requisitos de ingreso propios. Es así como la ADM reformula su planteamiento a partir del plan de 1987 y en el año de 1982 se presenta una propuesta académica que es aprobada por el INBA y la cual cuenta con dos carreras: Intérprete de Danza de Concierto (IDC) e Intérprete de Danza Mexicana (IDM), ambas con una enseñanza colateral de la danza contemporánea.

En la justificación que enmarca la carrera de IDM se conjunta la danza popular mexicana y la danza contemporánea, la orientación de la primera es la escenificación dancística del pueblo en la que su fidelidad es alcanzada con los recursos técnico-teatrales, investigación del contexto socioeconómico, entrenamiento corporal, interpretación y promoción, evitando el menosprecio y deformación⁷⁴.

Dentro del plan se recuperan postulados de la escuela reformista, la escuela antiautoritaria y la escuela nacida de los planteamientos marxistas, todo con la intención de afirmar su derecho a subsistir como escuela al desglosar las materias con un programa sintético para cada una, su situación, duración, horas por semana y descripción de contenidos por años. Fueron los maestros Antonia Torres, Fernando Cuellar, Georgina Romani y Áurea Vargas quienes inician esta

⁷⁴ *Plan de Estudios 1982, Academia de la Danza Mexicana.* INBA, México, 1982.

labor aunque no logran ver ninguna generación de egresados por quedar fuera de la ADM por diversas razones.

Este plan, a pesar de presentar únicamente dos carreras, deja abierta la posibilidad de continuar con la formación de nivel superior, perfilando la importancia de las licenciaturas en danza profesional y en coreografía, así como para la investigación.

Entiende en su enfoque educativo la formación de nuestra identidad nacional a través del rescate, conservación y difusión de las tradiciones y valores culturales, así como la búsqueda de las formas de expresión artística que permitan al alumno manifestar su visión de la problemática del mundo actual.

Propone la formación de profesionales de danza desde una perspectiva integradora de las artes y las ciencias, creando bailarines responsables y comprometidos con su tarea artística, contribuyendo así a la sensibilidad y educación artística de la población de nuestro país⁷⁵.

En su fundamentación se hace mención el Artículo Tercero Constitucional, a los Artículos quinto y 24 de la Ley Federal de Educación, a la Ley del INBA y al Plan Nacional de Desarrollo 1983-1988 y al Programa Nacional de Educación, Cultura, Recreación y Deporte 1984-1988.

En cuanto al planteamiento del bailarín integral que se venía formando desde los inicios de la ADM, éste queda descrito en los siguientes términos:

Un profesional de la danza que posea una formación polivalente y multifacético. Esta propuesta se basa en la relación integradora de las artes y de las ciencias, en la que los conocimientos se utilizan como herramientas que le permitan realizar una producción dancística apoyada con una visión crítica de su entorno social en general y de su objeto de creación en particular, a través de una práctica responsable y comprometida⁷⁶.

⁷⁵ *Plan de estudios 1987, Academia de la Danza Mexicana*. INBA, México, 1987. p. 9.

⁷⁶ *Ibídem* p. 31.

Su planteamiento se inclinaba a la didáctica crítica⁷⁷ sin romper con el esquema anterior; se define al sujeto como aquel que está en continuo proceso de desarrollo con papel activo en el proceso enseñanza-aprendizaje. La relación maestro-alumno se basa en el afecto y camaradería, donde la escuela es la vida misma del alumno y con lo cual se conseguirían aprendizajes significativos a partir del análisis y reflexión. Si bien esto se logra, en gran medida es por el largo tiempo que se “vive” dentro de la escuela y que al mismo tiempo ocasiona el alejamiento de la realidad que existe fuera de sus muros; es cierto que no existe el autoritarismo y la rigidez pero tampoco visiones externas diferentes a las que se emiten en la ADM. Si bien se ve a las prácticas escénicas como el vínculo entre salón de clases y escenario, éstas se limitan por recursos y presupuestos.

En el plan de estudios se hace mención a la reflexión y al papel activo del alumno, pero en la realidad esto no se ve del todo claro –o más bien no se distingue-, ya que no existe una metodología por la cual se tome conciencia de las creencias e intereses individuales y colectivos que permitan construir esos conocimientos significativos de los cuales se habla en el plan de estudios, donde la experiencia, la cotidianidad, la interacción activa y crítica del conocimiento juegan un papel importante⁷⁸.

¿Por qué el atrevimiento de mencionar lo anterior? Por lo vivido durante seis años como alumna en esta institución, y donde los objetivos y el proceso de aprendizaje sólo era conocido y manejado por los docentes de manera lineal, en un entrenamiento riguroso de las técnicas dancísticas (principalmente), donde cada clase debería garantizar el manejo idóneo del cuerpo después de haber asimilado cada uno de los movimientos o ejercicios que se practicaban por horas en el salón de clases frente a un espejo, en la barra, en el centro etc. Pareciendo así más una tendencia tecnológica que crítica⁷⁹.

La ADM sufre un demérito en la década de los años setenta por casi diez años, a causa de la pérdida de instalaciones propias, de maestros que se quedan

⁷⁷ Ibidem

⁷⁸ PORLÁN, Rafael. *Constructivismo y escuela. Hacia un modelo de enseñanza-aprendizaje basado en la investigación*. España, Ed. Diada. 2004.

⁷⁹ Ibidem.

en SNEPD y el alejamiento de la Compañía Nacional de Danza, de ésta etapa sólo se recupera parcialmente el plan de 1987 donde se pretende rescatar su rumbo, pero aún así muestra incongruencias y sobrecarga de horario y es hasta 1990 cuando se habilita el edificio de manera más funcional para su operatividad.

Los aspectos a destacar en este plan de actualización docente y análisis de concepciones pedagógicas son:

- Revisión y evaluación de planes y programas, con lo que se reestructuran algunas materias, donde la carrera de intérprete de danza de concierto se nivela en horas el entrenamiento de danza clásica y danza contemporánea para el dominio de las especialidades. Y en la carrera de intérprete de danza mexicana se nivela la danza contemporánea y mexicana en horas de entrenamiento para que el egresado opte por cualquier especialidad.
- Se da un replanteamiento del “bailarín” como reproductor del movimiento introduciéndolo a la “interpretación”, como un bailarín versátil y creativo capaz de traducir en lenguaje corporal las ideas, sensaciones y emociones que le solicite el coreógrafo.
- Análisis de la metodología en la aplicación de los programas que permitan el desarrollo armónico de los alumnos, considerando lo físico, intelectual y emotivo donde el punto de partida para el conocimiento serán los intereses particulares del educando.
- Planeación de tres licenciaturas posteriores a las carreras, con las que se superarán las dificultades de la danza como la necesidad de docentes con preparación pedagógica y metodológica, coreógrafos creativos e investigadores que recopilen, analicen y evalúen los fenómenos para el desarrollo de la misma danza⁸⁰.

Algunas de las modificaciones que se realizaron en la currícula fueron la introducción de la gimnástica para un trabajo muscular profundo y así ayudar al aprendizaje de la técnica y lenguaje clásico; se introdujeron talleres en los últimos

⁸⁰ *Plan de estudios 1994, Academia de la Danza Mexicana*. INBA, México 1994, p. 31.

grados para profesionalizar la actividad del alumno, ampliando las prácticas escénicas a tres periodos anuales.

En mi trayectoria como alumna de esta institución, pude observar que este currículum durante su aplicación buscó una mejor preparación y entrenamiento para los alumnos, denotó una uniformidad que llevó a problemas de fracaso por otorgar un aprendizaje mecanizado e instrumental, y al alumno sólo se restringió a practicar por horas al paso de seis u ocho años los “*plies*”, “*jettes*”, “*contracciones*”, “*espirales*”, “*zapateados*”, “*descansos*”, etc. sin poder integrar sus intereses y la diversidad psicológica.

En este momento, es importante advertir que las escuelas de arte debieran cumplir con una utilidad acorde a su funcionalidad hacia la sociedad: aprender, practicar y producir. Aprender en cuanto el dominio de los procesos y métodos que se deberán aplicar; practicar los movimientos y las técnicas propias de la técnica de danza, y un producir como la aportación escénica que se debiera tener hacia la cultura del país a realizar en la actividad. Sin embargo, la ADM no se puede limitar a enseñar técnicas dancísticas, restringirse a la utilidad inmediata, por el contrario, debe ofrecer un número grande de técnicas que lleven al alumnado mas allá de un practicar o gustoso de la danza que “sabe hacer” y no necesariamente hace uso de la imaginación –ingrediente trascendental de todo artista que se jacte de serlo o simplemente de aquel que desea realizar algo artístico- donde se relacione con motivaciones particulares como la vocación profesional⁸¹.

Por lo que respecta a la danza, es difícil hablar de cómo se construyó el conocimiento, la técnica de la disciplina –pues en general éste ha dependido de las circunstancias sociales y culturales de cada país y, en este caso, de la trayectoria misma de la ADM-. Es claro que la institución ha estado preocupada por las anomalías que han emergido en la práctica, donde los profesores, a perspectiva de la misma, cuentan con la personalidad y conocimientos idóneos para pertenecer a ésta, pues es por medio de los maestros que se espera un buen

⁸¹MICHAUD, Yves. *¿Enseñar arte? Análisis y reflexión sobre las escuelas de arte. Transcrito del ejemplar inédito, disponible en Biblioteca de las Artes Digitalizado por Raúl Ariel González y Emmanuel Baldazo.*

proceso de aprendizaje de los alumnos; pero el proceso es lineal, sólo se da cuenta y corrección de las fallas técnicas (colocación, rotación, faldeo, suspensión, etc.) más nunca de lo que pasa en el interior del alumno, de sus intereses y proyectos al culminar su vida en la escuela.

Se da por supuesto que el alumno deberá dedicarse a la actividad artística haciendo uso de lo brindado por la ADM, sin embargo, no lo posibilita para una futura educación profesional de la danza como la investigación o coreografía, aspectos que se enuncian en el plan de estudios como opciones para el egresado de la ADM.

La ADM parece estar muy preocupada por los aspectos teóricos y técnicos, pero deja de lado –al parecer- la motivación, el conocimiento y la lucidez; donde la primera es esencial en este campo porque sólo con ella se puede continuar en el camino de querer ser artista o, en este caso, bailarín profesional; en ese ser innovador en la medida de lo posible, siempre de la mano de un sentido crítico, donde su tarea ha de ser mezclar técnica, concepto y voluntad. La escuela debe ayudar al alumno a confiar en lo que hace a pesar de las situaciones no del todo propias y no por el contrario trabajar como desmotivadora. Con lo que respecta al conocimiento y a la lucidez, me refiero al no crear por crear y sí al proporcionar herramientas que los orienten en su quehacer profesional⁸².

De esta manera, parece que la ADM propone –sin darse cuenta- una enseñanza unidireccional que brinda al alumno un proceso en que la intervención eficaz no se da cuenta de los problemas prácticos⁸³ y, por lo tanto, el currículo oculto no se relaciona con las dificultades o intereses de los alumnos; es decir, si bien se practican por horas las técnicas dancísticas, éstas quedan limitadas a una instrucción técnica que pocas veces o mejor dicho en pocos alumnos, se logra sean una herramienta propicia para el desempeño profesional de los alumnos como bailarines profesionales, ejecutantes o creadores de nuevas compañías.

En la ADM los maestros se guían con esquemas establecidos pero cabe la interrogante ¿los analizan y construyen conscientemente? o sólo enjuician y

⁸²Ibídem.

⁸³Ibídem.

valoran situaciones concretas desde una *epistemología personal*⁸⁴, donde las cosas así son, así funcionan y así las aplico, pero ¿en verdad funcionan? Durante las clases (en lo vivido en mi estancia de seis años dentro de la ADM como alumna y como egresada con relación constante y cercana con la misma) al alumno jamás se le ve como participante activo en el proceso; se preocupan por enseñar y no tanto de cómo se aprende.

Bien es cierto que la mecánica para adquirir la precisión en cada ejercicio es más que fundamental para el desempeño dentro de la ADM y, posteriormente, en el ámbito profesional, pero pocos maestros son los que adaptan la didáctica al grupo.

El alumno debe alcanzar al término del ciclo escolar cierto nivel técnico, cierto grado de expresividad, cierta estética en su cuerpo y de lo contrario no son candidatos para ingresar al siguiente grado o, en dado caso, a continuar en la escuela, dejando de lado el interés y deseo del educando por convertirse en bailarín, ocasionando además de la deserción, la frustración de muchos alumnos que de continuar en la escuela sólo esperan terminar para dedicarse a actividades completamente ajenas a la danza; pues sus esquemas personales no fueron del todo modificados o adaptados a los que se manejan, o mejor dicho al contexto educativo de la ADM.

Por lo dicho anteriormente, convendría que los maestros tomaran en cuenta durante el proceso de enseñanza que los alumnos en las escuelas de arte aprenden por identificación, donde se compromete la relación, el contacto, la posesión o la seducción para que así se aprendan las actividades artísticas al mismo tiempo que las técnicas, por medio del contacto persistente entre el docente y el alumnado, para que éste último encuentre su personalidad individual y artística de manera definida y perteneciente al ethos de la danza; es decir, así el maestro dejará huella en el sentido psicoanalítico y no solamente como el personaje social que representa⁸⁵.

⁸⁴Ibídem p. 87.

⁸⁵FENTES Mata, Irma y Romero, Angélica. *Entrevista con Josefina Lavalle en la Academia de la Danza Mexicana*. México D.F., Agosto de 1993.

Desde el punto de vista de Doyle⁸⁶, el pensamiento como la praxis de maestros y alumnos están limitados por el intercambio de conductas, acciones y evaluación para coexistir en una dinámica de relaciones psico-sociales de manera explícita y formal pero donde también el currículo oculto es de suma importancia. Respondiendo a esto la ADM es clara en sus lineamientos, objetivos, fines, pero ¿qué pasa con la vida del alumno?, ¿qué pasa con el currículo oculto? al parecer nada. El alumno sólo debe cumplir con las demandas de la institución (horario, clases, uniforme, prácticas escénicas, investigaciones de campo, etc.), así, la vida personal pasa a segundo plano por el mismo horario tan extenso que se propone en la estructura curricular, convirtiéndose la ADM en su único mundo a quien le tienen que responder y entonces ¿Dónde queda el flujo de información, la comunicación?

En esta escuela de arte sólo se perciben las normas y códigos de la misma, donde los saberes y experiencias del profesor se depositan en el alumno para que se desarrolle cognitivamente, pero principalmente desarrolle la técnica dancística, donde la motivación que debiera ser el elemento energético que hace funcionar el proceso de construcción de significados⁸⁷ se limita al logro, por parte del alumno, de la precisión técnica, a conseguir el peso ideal –sin importar las consecuencias– y la estética propia de la ADM.

Se dejar de lado que los esquemas del alumno se deben unir con la nueva información, para incorporarla a la memoria semántica y así construir verdaderamente aprendizajes significativos y superar posibles contradicciones y, por qué no decirlo, frustraciones que se presentan en el alumno por no ser capaz de cumplir con los lineamientos de la ADM y que puede llevarlo a que se aleje de de la institución y de la propia danza.

De lograr el papel activo en el alumno se conseguiría que éste tome control y responsabilidad paulatina, no sólo de su cuerpo, sino de su quehacer dancístico dentro de la escuela y, posteriormente, como bailarín profesional, en una vinculación permanente con los intereses personales y conocimientos cotidianos

⁸⁶ROBLES, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México, Siglo XXI*. En: FUENTES Mata, Irma. *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta*. México, INBA, 1995.

⁸⁷Ibídem

dentro y fuera de la ADM que le posibiliten formar esquemas personales y sociales para concebirse como bailarín profesional.

La ADM, como escuela de arte, transmite una tradición continua y acumulativa a partir de la práctica repetitiva donde se desarrollan habilidades, porque no se quiere afirmar que no se enseñe, pues el arte es una renovación constante que requiere de una guía más que un simple reproducir procesos; pues de limitarse a esto último no lograría formar profesionales de danza, restringiéndose a producir seres únicamente hábiles para ciertas técnicas. La escuela, de esta manera, debe también preocuparse, además de lo técnico y cognitivo, de la formación de personalidades y la construcción de identidad: formar artistas, bailarines, ejecutantes, posibles investigadores o coreógrafos.

Para ayudar a encontrar y desarrollar este tipo de alumno activo, los maestros no sólo pueden ser “camaradas” y afectivos con el alumno, convendría que reflexionaran en su actuar pasado para poder establecer el futuro, esto a partir de la reflexión de sus esquemas de los modelos pedagógicos y epistemológicos – si es que estos los distinguen o mejor aún si es que los conocen- para establecer la manera más idónea para facilitar el conocimiento, el diseño, intervención y evaluación para la práctica, ayudando al desarrollo significativo del conocimiento y la práctica profesional, sin dejar nunca de la lado el análisis de la estructura socio-política de la ADM, burocrática, legal, moral, actitudinal y referida a los valores⁸⁸.

La relación entre alumnado y profesores no debiera estar basada en la sujeción/seducción que lleva al anti intelectualismo, –práctica de hacer y volver a hacer o dejarse seducir por el maestro. No se puede disociar la práctica, técnicas, reflexiones, conocimientos y pensamientos relacionados con métodos de referencia con respecto a la realidad, se tiene que pretender preparar alumnos más competentes y calificados, que expresen, comuniquen y produzcan danza.

No se puede olvidar que toda escuela de arte se inscribe en lo social y lo económico, con una responsabilidad de utilidad y resultados en una realidad de deseos, vocación, tradición, mercado, empleos y dinero. El arte es un campo de competencia profesional y no una “burbuja rosa aislada”, por lo tanto, debe estar

⁸⁸Ibídem.

abierta a personalidades, técnicas, tecnologías, seminarios, etc., que contribuyan a la formación de la capacidad de razonamiento, de reflexión y asociación donde el alumno sea capaz de mezclar la práctica, la técnica, los conceptos y metalenguajes para su desempeño artístico profesional⁸⁹.

A pesar de lo enunciado, este Plan logró generaciones de valiosa presencia en el ámbito dancístico profesional, hasta fines de la década de los años noventa del siglo pasado, donde aparecen apoyos como becas, titulaciones, estudios de postgrado etc., situación con la cual no contaba con anterioridad. A lo largo de este periodo se integran a la institución profesores que dieron experiencia y claridad al Plan de 1987, sin olvidar el reordenamiento académico impulsado por el INBA entre los años de 1992 y 1994, donde tras una revisión y una evaluación interna, por parte del Consejo Técnico Pedagógico del Departamento de Psicopedagogía, y la asesoría de la maestra Josefina Lavalle, se propician ajustes conformando un nuevo Plan de Estudios donde desaparece la carrera de IDM, lo cual afecta en cierta medida la supervivencia del estudio y práctica profesional de la danza mexicana.

⁸⁹ *Programa de la Carrera de Ejecutante de Danza Folklórica*. INBA, México. 1972.

CAPÍTULO 3

PLAN DE ESTUDIOS 1994: HACIA LA FORMACIÓN DE UN BAILARÍN INTEGRAL

Tras los resultados obtenidos se hace una evaluación concluyendo en un nuevo plan de estudios en 1994 donde se buscaría de manera más clara la formación del bailarín integral; donde se une hombre y artista, donde existirá calidad e interpretación dancística libre de elección y capacidad de ejecución, sin embargo en la planeación y más en la aplicación y resultados se exhiben aparentes incongruencias o vacíos en el desarrollo de los educandos.

3.1. El nuevo Plan de Estudios.

En el año de 1994, se presenta un nuevo plan curricular como consecuencia cultural e histórica de la ADM. Al agrupar las prácticas dancísticas se generan confusiones, y se presenta como única carrera la de Bailarín Integral donde se concentran las tres técnicas: folklore, clásico y contemporáneo, autorizando también una carrera para varones (Formación Especial para Varones) con la idea de captar hombres entre 15 y 20 años con interés vocacional y así ofrecer una formación intensiva a estos con los mismos objetivos del bailarín integral, sin embargo, con el tiempo develó limitaciones en la realidad profesional y en la deserción aguda de la escuela.

Claro está que este nuevo Plan es una construcción social al presentar una visión clara del hombre y su relación con el mundo, pues es precisamente de aquí de donde se emana el conocimiento⁹⁰ y, con ello, se da inicio a una idea más clara del Bailarín Integral que en los planes anteriores se presentaba como una simple tesis. En el plan 1987 se describen aspectos contrapuestos en el desarrollo del bailarín al ser clásico o contemporáneo, y como una síntesis en la recuperación crítica de ambas vertientes de la danza para formar bailarines técnicamente más completos y dentro de un universo conceptual, sin embargo, esto se interpreta en la realidad como un enfoque de producto y de proceso donde el alumno tendrá

⁹⁰GRUNDY, S. *Producto o praxis del currículo*. 3ª edición. Madrid, Ed. Morata, 1998. p. 279.

que demostrar ciertas destrezas y así las acciones convertirlas en el fin del proceso⁹¹.

En este nuevo Plan, presentado en 1994, no se trata de mezclar técnicas y pretender sacar otra, se trata de un interés racional que implique el conocimiento y la práctica que han de configurar y determinar el nuevo camino a emprender en la ADM, aquí se describe a un profesional en cuya formación se promueva el estudio de las ciencias y el de las artes, permitiéndole desarrollar elementos e incorporar experiencias totalizadoras que inciden en el pensar, en el sentir y en el actuar; concentrándose en una producción dancística que se caracteriza en el intérprete, por la búsqueda de una calidad interpretativa propia⁹². Pero habría que preguntar si ¿la ADM forma hacedores de arte o pretende en la realidad ir hacia la habilidad y destreza de crear obras dancísticas?

En los Planes de la ADM, se menciona como ejemplo la disciplina musical, sin embargo, es sabido que el músico no es capaz de interpretar todos los géneros con el mismo virtuosismo lo que debilita el argumento de la tesis de los Planes, ocasionando una desarticulación, principalmente, con respecto a la danza popular mexicana a la cual se le relega en el Plan de 1994.

Este nuevo Plan, se presenta con la idea de que las compañías dancísticas buscan un lenguaje, un vocabulario coreográfico nuevo como la necesidad de expresión por el cual se plasmen formas y contenidos de épocas y circunstancias. Se habla de que los coreógrafos se alimentan de las formas contemporáneas, para concretar sus representaciones, y hacen uso de la técnica clásica para disminuir los límites en la ejecución e interpretación.

Se habla de que lo viejo se nutre de lo nuevo en un desarrollo metodológico, donde la ADM cumplirá con los requerimientos del país con un proyecto artístico-pedagógico que se inserte al movimiento dancístico mundial con un tratamiento conceptual y técnico riguroso.

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² *Consideraciones, Proposiciones y Acuerdos de la Colisión para la Reforma Educativa de la ADM, 1971-1972.* INBA, México, 1972. p. 21

Ahora se deja de ver a la danza –con más claridad- como algo que tiene que sobrevivir y reproducirse con un simple interés técnico que permita controlar el medio y, en este caso, la acción del alumno con respecto a la danza. No se logra perfilar un interés de comprender el medio y cómo el sujeto interactúa con él llevando a cabo la acción correcta hacia sí mismo, por lo tanto, tampoco se observa que, por medio de la práctica, el alumno y profesor interactúan para comprender el ambiente.

Se procura ahora, con el nuevo Plan, llegar a una autonomía, a que el alumno alcance una libertad individual de la restricción técnica y del posible *fraude de la práctica*, adquiriendo una responsabilidad basada en prudentes decisiones informadas por ciertos tipos de saberes que permitan tomar las riendas de sus vidas⁹³.

La formación que se plantea en el Plan de Estudios, en cuanto a los diversos estilos y géneros, le permitirá al alumno ingresar a cualquier compañía profesional y desempeñarse satisfactoriamente con limpieza técnica. El proyecto presentado articula la danza con materias artísticas que apoyan la formación continuando con el estudio paralelo de la primaria, secundaria y bachillerato. Al igual que el Plan anterior, el egresado podrá insertarse a una compañía profesional o formar una nueva o ingresar a una licenciatura o especialidades conforme a sus intereses y no a limitaciones técnicas.

Se habla de las licenciaturas y especialidades en docencia, coreografía e investigación como consecuencia del proceso y las necesidades metodológicas del desarrollo de la danza en México. Éstas serán para aquellos egresados que se interesen en las nuevas generaciones y que con una preparación pedagógica general y especializada de cuatro años –de la cual no se hace más mención en el Plan- sean capaces de actuar creativamente con una participación renovadora de los métodos dancísticos.

⁹³MICHAUD, Yves. ¿Enseñar arte? Análisis y reflexión sobre las escuelas de arte. *Transcrito del ejemplar inédito, disponible en Biblioteca de las Artes Digitalizado por Raúl Ariel González y Emmanuel Baldazo.*

La ADM plantea:

formar profesionales capacitados para interpretar con precisión, soltura, dominio de estilos y virtuosismo distintos roles de la danza clásica tradicional de obras pertenecientes al estilo neoclásico, de coreografías de corte contemporáneo y en el campo de la danza popular, la oportunidad de transmitir al espectador la importancia que encierra la conservación de nuestras tradiciones, propiciando que la cultura dancística popular no se torne sólo en un saber arqueológico, sino que se recupere para las otras manifestaciones dancísticas fuentes de expresión y significados acordes a la realidad cultural del país⁹⁴.

Con estas palabras se entiende que el profesional a formar ahora no será un artesano, un *poietike* donde su idea se restrinja al ámbito de sobrevivir y reproducir, será alguien que deje de lado lo instrumental y busque la autonomía y responsabilidad de su quehacer dancístico⁹⁵, en donde se ve inmersa la habilidad del bailar o danzar un montaje determinado como fin escénico; para ello los fines del nuevo Plan se pueden parafrasear de la siguiente manera:

- Formar profesionales con sólida preparación artística y científica que propicie creatividad e iniciativa en el ejercicio de su profesión, actitud crítica frente a los problemas que se le presenten, responsable ante sí mismo y comprometido con la sociedad para promover y difundir la danza como vehículo de sensibilización y educación.
- Formar intérpretes profesionales capaces de integrarse a compañías existentes o contribuir a la formación de nuevas compañías profesionales en el país.
- Formar educadores profesionales, capaces de participar en la formación de futuros intérpretes.
- Formar coreografías cuya preparación sistematizada les permita plasmar su capacidad creadora.

⁹⁴FENTES Mata, Irma y Romero, Angélica. *Entrevista con Josefina Lavalle en la Academia de la Danza Mexicana*. México D.F., Agosto de 1993.

⁹⁵MICHAUD, Yves. *¿Enseñar arte? Análisis y reflexión sobre las escuelas de arte* Transcrito del ejemplar inédito, disponible en Biblioteca de las Artes Digitalizado por Raúl Ariel González y Emmanuel Baldazo.

- Formar investigadores capaces de estudiar, valorar, transcribir e interpretar metodológicamente las diferentes manifestaciones artísticas.
- Contribuir al desarrollo de la danza del país.
- Realizar una permanente revisión y evacuación del plan de estudios.
- Propiciar un proceso dinámico de desarrollo profesional en la plantel docente a través de:
 - Una constante actualización y capacitación que genere una actitud crítica hacia los fenómenos artísticos y educativos.
 - La actualización de los procedimientos metodológicos de la enseñanza.
 - Fomentar en toda la institución un espíritu democrático que propicie y permita la participación, el aprovechamiento y la superación de todos los miembros y la misma institución.
 - Desarrollar planes y programas en el ámbito de la educación artística escolar y extraescolar, promoviendo la capacitación, actualización y superación de los profesionales, instructores de arte y normalistas en servicio a partir de la investigación de la educación, el arte y la danza, con el fin de contribuir a la sensibilización, conservación, creación y difusión de las manifestaciones culturales del país⁹⁶.

Para plantear lo anterior la ADM, como institución adscrita al INBA y como partícipe del desarrollo del país, pretende formar profesionales acordes a las necesidades sociales, otorgándole al individuo la definición del ser consecuente con valores universales que ha producido a lo largo de su historia, englobando en una misma dirección hombre naturaleza, sociedad e historia.

⁹⁶FENTES Mata, Irma y Romero, Angélica. *Entrevista con Josefina Lavalle en la Academia de la Danza Mexicana*. México D.F., Agosto de 1993.

3.2. La realidad de la práctica.

En la fundamentación de dicho plan se parafrasea a Engels, quien habla de un hombre en constante proceso de reconstrucción de su vida en un diálogo con las diversas fuerzas de la naturaleza para mantener y reafirmar su proyecto de vida, poniendo en juego la libertad que lo condena a la elección.

Se refiere al hombre como un ser político que vive en sociedad donde modifica sus maneras de relacionarse, las transforma, las altera y las maneja para renovarse e innovar, produce y consume significados y códigos que contribuyan a su ser. Su cultura es el conjunto de objetos, hechos, acciones, actitudes, gustos y preferencias, ideas, principios, normas, procedimientos, etc. que identifican y cohesionan a un grupo humano y que éste utiliza para conocer y reconocer su pasado, entender su presente y preparar su futuro⁹⁷.

Así, para el hombre, como producto de su cultura en que se encuentra inmerso, el arte reconstruye la ética y la imagen del mundo como vía de comunicación útil en la interacción entre artista creador y sociedad sensibilizada. Es así como el arte es la interpretación de la razón y la emoción que abstrae la realidad y la concreta en obra artística. Por ello, la danza como ese movimiento corporal que expresa vivencias y experiencias contribuye a la continuidad del ser que para explicar el presente busca nuevas formas de expresión al relacionarse con las circunstancias históricas canalizando lo estético, religioso, lúdico y artístico.

Con esta idea se debe ver la acción dancística como un ámbito de interacción, en una praxis consciente que lleve al alumno a apropiarse de los conocimientos y no sólo escenificar productos, donde pareciera como punto primordial la destreza acorde a reglas establecidas o formas tradicionales de operar, ésta debe ser vista sólo como el medio para alcanzar el fin técnico pero más importante sería hacer hincapié –contribuir a la formación- del juicio práctico para que el alumno juzgue su acción práctica⁹⁸. Lo anterior es porque una vez más

⁹⁷Ibídem.

⁹⁸MICHAUD, Yves. *¿Enseñar arte? Análisis y reflexión sobre las escuelas de Arte. Transcrito del ejemplar inédito, disponible en Biblioteca de las Artes Digitalizado por Raúl Ariel González y Emmanuel Baldazo.*

en la ADM interesa la perfección técnica, la que claro es importante para el buen desempeño del bailarín, pues sin ésta no será capaz de tener dominio de su cuerpo para cada una de las ejecuciones que le demande el coreógrafo; sin embargo, el Plan habla de formar un ser humano capaz de tomar las riendas de su vida de manera consciente, y para ello es necesario otorgar herramientas que le permitan desempeñarse como ser social que ha de verse inmerso en un mundo donde ha de ser independiente y más si su fin es ser más que un bailarín ejecutante.

Para alcanzar este fin se requiere un curriculum emancipador donde exista una reciprocidad entre la autorreflexión y acción⁹⁹, pero, ¿los maestros que laboran en la ADM están conscientes de esto?, ¿saben teóricamente lo que se quiere o sólo lo plasman como un ideal etéreo? El Plan habla de formar un individuo que controle su vida, pero no se argumente cómo potencializar esto, de cómo será autónomo de manera auténtica y crítica, para que contribuya a la construcción social como un artista pleno, en un percibir y actuar sobre el mundo; objetivo del cual se habla en el Plan de Estudios.

En la actualidad existen tres ramas de danza escénica: la folklórica, la clásica y contemporánea, cada una con limitaciones rígidas donde el *alfabeto dancístico* se nutre de las nuevas creaciones, pero el Plan de estudios hace referencia de que no debe existir fragmentación y parcialidad de éstas, por lo que se plantea recuperar la integralidad del hombre donde la difusión, investigación, creación y recreación de la danza recogen la intención social en una propuesta de bailarín integral.

La ADM promueve el estudio de las ciencias y del arte como habilidades que permitan desarrollar la capacidad de interrelacionar en los elementos de las tres ramas dancísticas con conocimientos en las otras artes, donde las experiencias de cada una inciden en el plasmar, sentir y actuar para una calidad interpretativa propia con la práctica de un conocimiento interdisciplinario de lo

⁹⁹Ibídem.

académico-escolar y lo técnico-sensible, donde los conocimientos adquiridos serán el complemento y recursos donde la danza amplía sus perspectivas y el bailarín nutre sus facetas de sensibilidad y así posibilitar un que hacer dancístico mas completo e integral.

Considerando lo anterior, se pensaría en un proceso de personalizar los saberes y, en este caso, no en la técnica de la danza, pero sí en el área sensitiva de cada alumno, situación que sólo se queda limitado a un par de horas a la semana en las clases de coreografía.

En realidad lo experimentado y creado en estas clases se queda encerrado en las paredes del aula donde los únicos espectadores –y sin crítica alguna, lo que importa es sólo un numeral que se gana para la acreditación de la materia- son los compañeros y el profesor; cuando es aquí donde se pudiera potenciar y llegar, gracias a un proceso adecuado y coherente, al objetivo del Plan de Estudios y así no sólo reconocer la verdad general, sino la verdad para cada individuo¹⁰⁰.

La educación a impartir en la ADM con este Plan tiende a la finalidad de preservar la originalidad y el ingenio creador de cada sujeto, favoreciendo las aptitudes, vocación, expresión propia y colectiva; aquí la creatividad se vive como la apropiación de la realidad desde el punto de vista de Bachelard, para quien lo principal es la memoria y la imaginación¹⁰¹.

A partir de esto se reinventa el pasado al transformar imágenes y haciendo uso de la razón para no caer en una actitud pasiva. La imaginación debe encargarse de modificar lo observable hacia posibles diferencias, y así convertirse en la materia prima del artista quien se encargará de crear en diversas formas sus ideas y sentimientos libremente, sin olvidar la disciplina propia de su ramo.

La libertad de la cual se habla, se toma como una capacidad a desarrollar con respeto, responsabilidad y compromiso siempre ligada a la autonomía con poder de reflexión y crítica; pues se deja claro que el ser creativo es un proyecto de sí mismo. Es así como la creatividad se convierte en un clima de confianza, respeto y libertad, donde los métodos de enseñanza a partir del diálogo y la

¹⁰⁰Ibidem.

¹⁰¹Consideraciones, Propositiones y Acuerdos de la Colisión para la reforma Educativa de la ADM, 1971-1972. INBA, México 1972.

discusión honesta y abierta promueve la búsqueda personal e individual, donde lo espontáneo se convierte en una actividad investigadora que será el desarrollo de la creatividad al romper con estereotipos, a través de la verdad y del diálogo para llegar a la praxis¹⁰².

Pero una vez más se queda en lo ideal pues cada clase se limita, como se mencionó anteriormente, en la repetición y perfección técnica sin crítica y, principalmente, sin un espacio claro para que se vincule ésta con la realidad de la escuela, pues aún cuando se vive con la danza no se aprecian las creaciones que existe en el país y mucho menos en el mundo.

En este Plan conviene ver al alumno como alguien activo en conjunto con el profesor, quien además de enseñar aprende lo que lleva a una construcción significativa del aprendizaje¹⁰³, esto gracias a la negociación y experiencias de ambos; lo cual pudiera darse de manera muy natural ya que el arte trabaja a partir de experiencias, sin embargo, ¿qué tanto se trabaja esto en la ADM de manera consciente como experiencia educativa comprometida con el acto pedagógico?

La ADM debe ver a la danza como una acción de interacción humana donde el ejercicio del juicio dependerá de la interpretación de significados previos de la técnica que se practica día a día en los salones de clase, viendo *el currículo como un conjunto de materiales que alimenten el desarrollo personal*.

En este sentido, favorecer el desarrollo profesional del docente y del alumno a través de procesos reflexivos y no con aprendizajes rutinarios de la demostración de destrezas reespecificadas¹⁰⁴, con los cuales el alumno no sabe a ciencia cierta qué hacer con ellos, estando al interior de la escuela, ni cómo integrarlos al desempeñarse laboralmente, pues siempre los vivió de manera aislada sin ver el eslabón que debiera existir del cual habla el Plan de Estudios.

No se puede olvidar que el conocimiento surge de la reflexión sobre la práctica, estimulando así el desarrollo del conocimiento mediante la toma de conciencia sobre lo que se está realizando, esto debe apoyarse en un currículo

¹⁰²MICHAUD, Yves. *¿Enseñar arte? Análisis y reflexión sobre las escuelas de arte. Transcrito del ejemplar inédito, disponible en Biblioteca de las Artes Digitalizado por Raúl Ariel González y Emmanuel Baldazo*

¹⁰³Ibidem.

¹⁰⁴Ibidem.

oculto que dé confianza al alumnado como ejecutantes al interior de la ADM y como contribuyente de la cultura, al enfrentarse al mercado laboral de la danza; con ello quiero decir que la ADM, y con ella el docente, debería preocuparse por el desarrollo de la práctica técnica y expresiva y no por el producto, no limitarse a repeticiones de los ejercicios técnicos, sino iniciar un camino de interés práctico que lleve al alumno a una verdadera independencia de decisión laboral.

Es decir, un camino de transformación en la forma de percibir y actuar en el mundo de la danza; pues el plan de estudios menciona que es el alumno quien decide libremente la técnica dancística para desempeñarse laboralmente, y es aquí donde se debe trabajar hacia la emancipación¹⁰⁵ del sujeto, y no en seguir formando al *artesano de la danza* que reproduce lo que vivió y que su elección, más que libre, parece ser orientada inconscientemente por la misma ADM a una sola técnica al brindar más horas de estudio.

En este sentido, se pudiera buscar con el arte transformar procesos artísticos y con la educación transformar las prácticas de los procesos educativos y así ocasionar una construcción y evaluación permanente de las actividades realizadas con actitud científica y trabajo metodológico con procedimientos sistematizados; es cierto que de esto hace mención el plan, sin embargo, en la realidad sólo se limitan a juntas de academia donde la discusión únicamente sirve para fragmentar a los docentes sin llegar a acuerdos, reflexión y síntesis del trabajo.

En la evaluación podían participar tanto directivos, profesores y alumnos, pero a estos últimos no se les toma en cuenta en los consejos. Ésta sería la única forma de tener todas las visiones de la educación que se da en la ADM, de ver el consenso, de comprender proposiciones de los discursos emitidos que debieran ser auténtico, y no politizados o enmarcados por intereses personales, los miembros deben comprenderse para conseguir el interés emancipador que se requiere. La evaluación abarca la crítica de lo aprendido, así como de las interacciones que se producen en la situación de aprendizaje, donde los criterios

¹⁰⁵Ibídem.

para juzgar se refieren al grado de autonomía e igualdad experimentado por los participantes¹⁰⁶.

A pesar de que se habla de evaluación, en realidad no se problematizan las situaciones presentadas en la ADM, parece ser que la evaluación y crítica se limita a una discusión para obtener el poder en cada una de las áreas y, posteriormente, obtener adeptos para futuras postulaciones al interior de la escuela; por lo cual ese diálogo que nutre el aprendizaje, que pudiera resolver problemas y agrupar propuestas se convierte en una situación administrativa y de legitimación que se encamina al poder, de esta manera el control no está en el aprendizaje, lamentablemente.

El interés técnico a impartir contribuye a una visión del mundo exclusiva de la danza como medio de expresión artística, de modo que el conocimiento y la práctica darán sentido a la escenificación y ejecución de la misma, comprometiendo al alumno como receptor y creador activo en un diálogo permanente con el docente¹⁰⁷ tomando en cuenta las experiencias vividas al interior de la escuela y buscar experiencias externas que complementen su desarrollo como pueden ser las investigaciones de campo, visitas de expertos en el área y relaciones con compañías profesionales o porque no, con la instauración de una compañía perteneciente a la ADM.

Esto sería el inicio al mundo escénico profesional antes de egresar de la institución; pero lo triste es que aún cuando las autoridades dicen estar conscientes y apoyan estas ideas, no se ve acción alguna para llevarlas a cabo y alimentar la vida escolar y la de los alumnos que es lo primordial para en verdad contribuir a su formación integral.

En la ADM los alumnos deberían relacionarse con los conocimientos y normas de convivencia, para desarrollar estructuras de formas y organización de pensamiento que favorezcan la capacidad de elección y su principio de realidad con la disciplina y diálogo con el maestro, al canalizar ésta para que el alumno se

¹⁰⁶Ibidem.

¹⁰⁷Ibidem.

vuelva tanto activo como creativo, al pasar por diversas etapas de desarrollo, sustentando conceptos de aprendizaje para que así tome acción sobre el objeto de conocimiento (la danza), logrando abstracciones que le permitan utilizar la información obtenida en cada una de sus interpretaciones dentro y fuera de la escuela.

Para ello se tendrían que usar mecanismos que le faciliten al alumno el logro de los objetivos al sintetizar e integrar conocimientos y experiencias en las prácticas escénicas escolares. El trabajo organizado en áreas de conocimiento requiere de una evaluación y autoevaluación constante al igual que la revisión de programas y métodos en un clima de respeto y apertura que permitan la acción grupal y que le den coherencia al desarrollo del alumnado.

Las experiencias cotidianas de los docentes y el trabajo producido será de vital importancia, al igual que la promoción y difusión del trabajo artístico y académico para lograr mayor proyección de la ADM en el medio, apoyándose con intercambios, encuentros, conferencias, clases magisteriales, cursos, visitas, exposiciones, prácticas de campo y de observación vinculando así lo profesional y lo educativo, asumiendo la responsabilidad social que tiene como institución educativa a fin de apoyar la sensibilización, creación y recreación de los valores culturales de nuestro país, al mismo tiempo que contribuir al desarrollo de la danza en México, aspectos que son mencionados en el Plan, pero que no se concretan en la realidad.

Esto puede ser a causa de que el Plan se ve -como mencioné anteriormente- como un ideal etéreo, cuando debiera verse como una praxis, donde esté presente la acción y reflexión real en todo momento de la entorno concreto de la escuela, donde se relaciona lo social y lo cultural, donde así el actuar construirá el mundo que se requiere para el trabajo de la danza.

De llevar esto a cabo se darán la herramientas para lograr una crítica de la teoría y donde la práctica se traslade a la reconstrucción de la vida de la ADM, en cuanto organización y forma de operar, para una mejor formación de sus alumnos como futuros bailarines, y de la misma ADM como escuela de arte que tiene el compromiso de practicar, producir y crear arte de manera reflexiva, responsable y

autónoma, por parte de ella y de sus participantes, con una plena interacción con el mundo social y cultural del país.

Para la carrera a impartir con este Plan de Estudios es trascendental la tarea pedagógica responsable en función de los futuros profesionales, quienes habrán de responder a las necesidades del país. También es necesario evitar improvisaciones a causa de una formación parcializada; por ello, la ADM optará por las nuevas tendencias y exigencias del medio proporcionando un amplio lenguaje de conocimientos para la formación de un artista y no un reproductor o simple ejecutante de movimientos. Lo anterior es viable, desde el momento en que dentro de los propósitos de la ADM se aspira a un artista con máxima posibilidad de lenguaje corporal, que maneje diversas técnicas, estilos y géneros desarrollando sus posibilidades físicas, intelectuales y creativas, donde los hábitos psicomotores y destrezas físicas son adquiridas con mayor nivel de eficiencia al poseer una estructura corporal idónea.

Por eso hay que entender a la técnica como el conjunto de procedimientos mediante los cuales el bailarín ha de desarrollar sus aptitudes y habilidades naturales¹⁰⁸ y, con ello, lograr dar respuesta a los requerimientos de los nuevos lenguajes corporales que surgen por diferentes necesidades de expresión. El cuerpo se mueve por lo neuromuscular y por sensaciones, emociones, ideas, conceptos, etc., y el bailarín debe conocer lo que su estructura y constitución puede realizar y así al concientizar esto, se diversifican los procedimientos de entrenamiento, iniciando con experimentación de las posibilidades y el goce para después elegir la expresión con que se identifique.

El camino educativo inicia con una base firme que le proporcionará al alumno la fuerza para sostenerse, lanzar, extender, elevar, desliar, girar, doblar la ley de gravedad y proyectar ingravidez; para, posteriormente pasar a la dinámica del movimiento, calidades al combinar fuerza y velocidad, centrar energía, rotar, caer, recobrar, tender, relajar, soltar, suspender, para culminar en la profundidad del mito, la magia de la cultura y la diversidad de ritmos y matices.

¹⁰⁸Ibídem. p. 32.

Con lo mencionado anteriormente se intenta una formación multidisciplinaria, sin embargo, se presentan problemas de tiempo para el conocimiento y dominio de la técnica, por lo que se revisan al interior de la ADM las diferencias y coincidencias entre las técnicas y requerimientos del lenguaje artístico y estéticas de cada una de las tres ramas (clásica, contemporánea y folklore), teniendo como resultado la tesis del bailarín integral al revisar la trayectoria de la institución y al observar cómo el alumnado incorpora los elementos adquiridos y plasmarlos en escena superando prejuicios, o por lo menos éste es el discurso de la evaluación que realizó la ADM y en la cual se basó para poner en marcha el Plan de Estudios del cual hemos hablado.

3.3. Bailarín integral.

Con esta tesis de bailarín integral, se busca un desarrollo armónico de todas las posibilidades, interesándose por un intérprete versátil, capaz de interpretar todos los conocimientos y habilidades adquiridas en la búsqueda de una calidad interpretativa propia; sustentada en una limpieza técnica en el manejo adecuado de la dinámica del movimiento, en la experimentación del espacio y en el logro de una interpretación dinámica, emotiva, musical, con fuerza en relación con la textura y carácter del movimiento y claridad en la expresión del personaje a interpretar¹⁰⁹; esto con apoyo del estudio de música, teatro, artes plásticas y literatura.

La propuesta de bailarín integral, como única carrera pretende superar las carencias del Plan anterior, incorporando en la nueva currícula a las tres ramas dancísticas, a las cuales se les da la misma importancia pero adecuándolas en diferente número de horas de entrenamiento, de acuerdo con los requerimientos que demanda la propia disciplina, logrando lo multidisciplinario e interdisciplinario, permitiendo la especialización al llegar a la vida profesional.

¹⁰⁹Ibidem. p. 35.

Con este Plan (1994) se trata de que el alumno no esté dirigido a una rama, por el contrario, se le proporcionarán los elementos necesarios para que elija su camino profesional sin limitaciones o fobias.

Ahora se pretende que el egresado tenga un criterio amplio y mente abierta a las posibilidades de la danza; no obstante, la realidad es que el egresado llega al punto de odiar la danza a causa de no ver claro su futuro, pues en la práctica sólo han conseguido lastimarse y no sólo en lo físico, sino también de manera anímica al sentirse frustrado en lo escénico y en lo técnico, y en cuanto a lo laboral, al no contar realmente con esa multidisciplinaria e integralidad de la que se habla en el Plan de Estudios, lo que repercute, al no estar lo suficientemente preparado, para ingresar a una compañía profesional y donde su *sueño* de ser bailarín y dejar su vida en el escenario la cambia –en la mayoría de los casos- por dejar su vida en el aula, porque muchos de sus egresados se emplean como docentes en una escuela. Este fenómeno se viene presentando desde el surgimiento de la ADM y ante lo cual poco se ha trabajado.

Con esta tesis de bailarín integral se intenta dar una ruptura con la idea esquemática de que la formación paralela de las técnicas y estilos es un aspecto contrapuesto, es decir, se recuperan las tres ramas para formar bailarines técnicamente completos, con una sólida preparación técnico-corporal y teórico-conceptual y con un desarrollo intenso de los sentidos que le permitan vincular lo vivido con las expresiones mundiales del pasado y del presente. Para delimitar esto se presentan los siguientes objetivos generales en el Plan:

- Promover en el alumno sus posibilidades de expresión en las diferentes tendencias.
- Propiciar una conducta artística responsable ante sí mismo y ante la sociedad.
- Promover el conocimiento y valoración de nuestras manifestaciones culturales, canalizándolas hacia la creación artística.
- Promover una formación técnico-corporal sólida.
- Promover en el alumno el desarrollo de su imaginación y capacidad creativa.

- Fomentar la participación responsable, abierta y crítica del alumno en la organización y funcionamiento de su escuela, atendiendo las necesidades y posibilidades de desarrollo del individuo¹¹⁰.

Para alcanzar estos objetivos se plantea la necesidad de un *primer nivel* para iniciar la práctica de la danza: entre los nueve y once años de edad, porque en esta etapa la estructura ósea-muscular está conformada para asimilar las demandas de la técnica clásica, además de contar con flexibilidad para garantizar el nivel de eficiencia que debe haber adquirido al término de su carrera. En los dos primeros años de la carrera se tiene como objetivo lograr la correcta colocación del cuerpo, por medio de la danza clásica la cual aumenta paulatinamente su grado de dificultad, sin embargo, no se habla en ninguna parte del Plan cómo se iniciará el proceso de autonomía, reflexión y crítica; además, la escolaridad es impartida, en algunas ocasiones, por docentes ajenos a la danza. De esta manera, no se ve la integralidad ni lo multidisciplinario.

A lo largo del *segundo nivel* se contará con el desarrollo intelectual y emocional que posibilite la asimilación de los conocimientos y asumir la disciplina de trabajo; en este *nivel preparatorio*, donde el alumnado oscila entre los 12 y 16 años de edad y se encuentran estudiando el nivel de secundaria, se continua con el aprendizaje del vocabulario técnico de la danza clásica e inician el estudio de la danza contemporánea y popular mexicana; durante estos tres años de carrera se obtendrá fuerza muscular, estabilidad, coordinación de movimientos y resistencia que le permitan revelar su individualidad a través de la técnica y el incremento paulatino del grado de dificultad de las técnicas.

Una vez más se habla de lo que habrá de alcanzar el alumno más no del cómo, pues los objetivos de cada materia no se relacionan ni se trabaja, en la realidad, en proyectos donde se pueda ver este discurso del Plan de Estudios, y si bien lo emotivo se puede trabajar en clases de teatro, esto no se lleva a las clases de danza, pues en éstas lo importante es la perfección técnica y en los montajes

¹¹⁰Ibidem. p. 38.

escénicos sólo participan los docentes de danza, entonces ¿dónde está la guía, el montaje emotivo? Todo se limita a un montaje dancístico.

Por último, en el *tercer nivel*, se trabaja con la creatividad innata que se estimula con ciertas materias de la currícula. Esta etapa profesional correspondiente a los últimos tres años de la carrera, paralelos al estudio del bachillerato, el alumno opta por uno de los repertorios que se le ofrecen, a fin de lograr el perfeccionamiento de la técnica elegida, aunado a la formación integral de las tres ramas de la danza, retórica que no se logra pues las materias siguen aisladas en la realidad y más aún en el montaje.

Con lo que se plasma en el plan pareciera que los objetivos pueden llegar a cumplirse, con un desarrollo integral del ser humano, pero lo cierto es que para el segundo nivel los grupos, a causa de la deserción, falta de nivel técnico y estético quedan reducidos en un casi 50%, por lo cual no todos culminan su educación. La mayoría de los alumnos egresados, como lo he venido mencionando en este trabajo, no se dedican a la profesión de bailarín, refugiándose en la docencia y en el estudio de otras Licenciaturas que por lo general no tienen relación estrecha con la danza, entonces ¿dónde está el juicio de elección?, ¿qué pasa con la formación integral de la danza?, ¿dónde queda la posibilidad y preparación para ingresar a compañías profesionales o crear una propia?, ¿dónde está la posibilidad de ser coreógrafo?, ¿qué sucede en la vida escolar de la ADM que ocasiona todo, menos formar bailarines?, ¿por qué la ADM no cumple su función de escuela de arte?

Las materias y los contenidos del plan, dicen colocar al bailarín en condición de que al concluir sus estudios en la ADM pueda:

- Contar con una formación artístico-científica que le permita la integración y aplicación de sus conocimientos en el ejercicio profesional de la danza.
- Tener una claridad interpretativa propia en la que integra y aplica su formación técnico-conceptual y los conocimientos musicales, teatrales, plásticos y coreográficos que le permitan expresarse en diferentes tendencias, estilos y géneros dancísticos.

- Aplicar sus conocimientos a la interpretación de obras dancísticas con un criterio claro en cuanto al contexto, la temática y el papel que desempeña en ella.
- Ser capaz de participar en la creación de obras dancísticas en las que problematice su realidad y se promuevan valores de nuestras manifestaciones culturales a través de un proceso de investigación y análisis.
- Distinguir las características de las obras dancísticas que interpreta, situándolas en un contexto social, histórico y concreto determinado.
- Tener la capacidad de participar en el diseño, montaje y producción de obras dancísticas, aplicando el ello sus conocimientos interdisciplinarios.
- Ser capaz de participar en compañías profesionales interpretando obras dancísticas individuales y grupalmente con una conducta autodisciplinaria y actitud artística responsable¹¹¹.

El currículum del Plan, como se ha visto, se da de una manera multidisciplinaria en un estudio paralelo de los tres géneros (clásico, contemporáneo y folklore), donde la danza clásica es el eje por la eficacia y profundidad muscular que da su entrenamiento cotidiano; la danza mexicana aparece en el tercer grado para entender su significación mística de la danza ritual y la relación de pareja en las danzas festivas. La danza contemporánea también aparece en el tercer grado de la carrera después de haber asimilado la colocación y formación muscular, a esto se incluyen materias que complementen la formación sensorial y sensitiva. El repertorio y la materia de coreografía promueven la síntesis e integración de lo adquirido, acercándolos a la realidad social y compromiso artístico, a la vez que establecen vínculos entre el salón de clases y el escenario, estimulando las facultades e iniciativas del alumno. Todo esto se describe de manera más detallada en los contenidos de cada una de las materias a impartir a lo largo de los ocho años que dura la carrera:

¹¹¹Ibídem. p. 44.

Danza clásica: se encargara de introducir al alumno al conocimiento del cuerpo, a la colocación correcta y las posibilidades de movimiento, esto a través de ejercicios y posiciones de la propia técnica, todo para tener una formación sólida; lo que es fundamental para el bailarín¹¹².

Música: pretende integrarse con la danza brindándole al alumno la interiorización y conciencia de los elementos que la componen y que le servirán de herramienta en su diario que hace al alumno¹¹³.

Introducción a las artes: está orientada al interés artístico y la capacidad inventiva del alumno para desarrollar su creatividad por medio de juegos

Gimnástica: es la base para el trabajo dancístico al proporcionar los elementos fundamentales de colocación del cuerpo, piernas, brazos y cabeza lo que se verá reflejado en los logros técnicos dentro de las materias de danza¹¹⁴.

Danza contemporánea: se promueve la asimilación de los elementos y conceptos de la misma, aplicación práctica e incremento de la dificultad técnica.¹¹⁵Dando como resultado de presentan obras del pasado y no creaciones de los profesores, y mucho menos de los alumnos.

Danza popular mexicana: adquirir conceptos y elementos corporales básicos para el aprendizaje de la misma. Existe un incremento paulatino en la dificultad de movimientos y pisadas lo que permite el seguimiento del aprendizaje que se plasmará en las prácticas escénicas, donde habrá de demostrarse la capacidad interpretativa valorando la precisión técnica, rítmica y calidades de movimiento, coordinación neuromuscular, musicalidad, proyección sensorial, emotiva y corporal del estilo ¹¹⁶.

Artes plásticas: brinda el conocimiento de materiales y técnicas propias de la representación grafico-plástico siempre relacionado con la danza al concretarse en la participación de escenografías, vestuario y utilería para las prácticas escénicas¹¹⁷.

¹¹²Ibidem. p. 60.

¹¹³Ibidem. p. 73.

¹¹⁴Ibidem p. 77.

¹¹⁵Ibidem p. 80.

¹¹⁶Ibidem p. 86.

¹¹⁷Ibidem p. 94.

Teatro: aporta elementos teóricos y prácticos del teatro con fin de cubrir las escenificaciones de danza con capacidad interpretativa dramática en las coreografías¹¹⁸.

Coreografía: se estudian los elementos básicos de la composición coreográfica, así como las formas coreográficas tradicionales para aplicarlos a la composición e interpretación de la obra dancística.¹¹⁹ Sin embargo, lo realidad es que los productos no salen del salón de clases.

Historia de la danza: da a conocer un panorama teórico general del desarrollo de la danza desde sus primeras manifestaciones hasta culminar con las manifestaciones actuales¹²⁰.

Prácticas escénicas: acercar a los alumnos al medio dancístico a través de la experimentación y vivencia ofreciendo contacto con el foro y el público, este espacio curricular le permite vivenciar sistemáticamente el aprendizaje de un repertorio en el que se traducen los logros técnicos exigiendo la apropiación de la obra a interpretar, También se cubre, con esta metería, la especialización del género a elegir, pues en los últimos tres años el alumno optará por el aprendizaje de un repertorio específico de alguna de las tres ramas¹²¹.

En este Plan de Estudios se habla de controlar el cuerpo con ejercicios y posiciones, elementos de cada una de las tres áreas de danza y de las otras áreas artísticas, de lo cual se tendrá un seguimiento para, posteriormente, demostrarlo en las practicas escénicas, pero ¿cómo o en qué momento se entrelaza en el proceso de aprendizaje la danza, el drama, la música y las artes plásticas?, porque en la realidad cada docente cumple con impartir su clase, pero en los montajes sólo intervienen los maestros de danza clásica, contemporánea o popular pareciendo que la unión se la dejan al alumno sin guía alguna.

Si bien existe una materia para potenciar la creatividad ¿por qué sólo se imparte esta materia dos años? ¿Acaso eso es tiempo suficiente para tratar estos trabajos?, si bien en otras materias se habla de la experimentación libre y guiada,

¹¹⁸Ibidem p. 100.

¹¹⁹Ibidem p. 103.

¹²⁰Ibidem p. 108.

¹²¹Ibidem.

en las clases sólo es el maestro quien indica y dirige cada uno de los trabajos plásticos o ejercicios técnicos, por lo que la experimentación se queda en el discurso del Plan de Estudios sin que el alumno lo pueda explotar en las clases. Esto deja ver que no se da un aprendizaje activo, más bien el curriculum favorece que los contenidos sean el elemento básico donde actúan como metas terminales y, por tanto, el alumno debe aprender lo preestablecido para obtener la coherencia lógica de la disciplina, es decir, se restringe la educación a un aprendizaje tradicional¹²², donde lo significativo no se ve y, por ende, no hay una libertad para que el alumno sea activo.

En el Plan existen términos como análisis, reflexión, crítica, exploración o experimentación, autonomía, libertad; pero en la práctica los docentes pareciera que los dejan de lado guiándose sólo por la tradición, la autoridad, lo repetitivo e imitativo, a lo que cabe preguntarse ¿los maestros conocen el Plan de Estudios?, ¿conocen los significados de los términos empleados? No cabe duda de su preparación y capacidad artística, pero ¿cuentan con la capacidad pedagógica?

Los docentes de la ADM parecen insertarse muy bien en el perfil de maestros tradicionales; pues ellos cuentan con el conocimiento idóneo de su materia, el cual transfieren al alumno que será capaz de aprender si cuenta con las capacidades y voluntad para ello.

Por otro lado, ¿los alumnos conocen el Plan de Estudios?, ¿son conscientes de los parámetros que son evaluados?, ¿son del todo consientes de que tienen que integrar las materias artísticas, de cómo hacerlo?, o ¿simplemente no piensan en ello? En la ADM se ve al alumno como pasivo, como quien sólo asimila corporalmente la técnica y no como alguien reconocido como transformador activo¹²³, contrario a lo dicho en el Plan y a lo que requiere la danza: exploración libre de movimientos, sentimientos y todo aquello que estimule la creatividad que es el factor indispensable aunado con la técnica para producir arte.

¹²²PORLÁN, Rafael. *Constructivismo y escuela. Hacia un modelos de enseñanza-aprendizaje basado en la Investigación*. España, Ed. Diada. 2004. p. 193.

¹²³Ibidem.

Si bien este punto de producción se pudiera resolver en las clases de coreografía; la realidad es que se quedan como trabajos del aula, como trabajos de clase porque no son llevados a escena. Y ya que hablamos de escena, durante los montajes dancísticos el maestro de danza se dedica a la precisión técnica que le es encomendada montar, para después unirlo con las otras partes que montaron sus colegas; mientras tanto los maestros de grabación hacen las ediciones correspondientes con ligera cooperación de los maestros de música; los de artes plásticas realizan la escenografía y una costurera realiza los vestuarios, una vez terminado todo este proceso que dura un par de meses se presenta la *integralidad de las artes*, pero lo preocupante es que esto lo hacen los docentes dejando fuera a los alumnos, pues ellos sólo tienen que trabajar en su técnica, estética y estar pendientes de los ensayos para, finalmente, presentarlo en un teatro. Un teatro no siempre lleno con un público no crítico, pues los asistentes son la familia, amigos, comunidad escolar y uno que otro egresado de la ADM.

Como puede verse, en este discurso, tal vez, el problema central no es el Plan de Estudios, más bien pueden ser las situaciones que se presentan en la ADM y a las cuales no se les da solución que posibilite la formación adecuada de los alumnos y así ese etéreo bailarín integral se palpe en la realidad.

3.4. El trabajo pedagógico

A lo largo del trabajo se plantearon situaciones históricas y sociales que han dado vida a la ADM, sin embargo, a pesar de que en la conformación de los diversos Planes de Estudio participaron personas conocedoras de diseño y desarrollo curricular, porque al menos así se justifica en la redacción de los mismos Planes, al parecer el seguimiento pedagógico no se da, situación que aleja la teoría de la práctica y que se ve reflejada en:

- Proyectos educativos y escénicos que responden a visiones personales de la danza
- Cambios de autoridades administrativas que impiden el seguimiento y evaluación de Planes de Estudio y proyectos

- Falta de preparación, actualización y aplicación de prácticas pedagógicas por parte de los docentes de las áreas artísticas.
- Falta de análisis interdisciplinario que desarrolle el proceso de aprendizaje y no lo estanque en actividades y enseñanza tradicional y repetitiva.

Detectados los aspectos anteriores, en la ADM los pedagogos que laboran en la institución tendrían la responsabilidad y compromiso de dar seguimiento a Planes y Programas de Estudio, es decir, que en la propuesta curricular se concreten los objetivos para los que fue creado y que sus actores (directivos, maestros y alumnos) se encaminen hacia un trabajo interdisciplinario, teniendo presente los siguientes aspectos:

- Cubrir la educación artística pero sin relegar la académica.
- Abrir el panorama pedagógico a los docentes como una herramienta real de trabajo.
- Observación y registro permanente del objeto de trabajo (manifestaciones populares, tradicionales y artísticas de la danza)
- Dejar de ver a la disciplina como una educación meramente técnica.

Como se pudo observar, en los Planes de Estudio se le da gran importancia al proceso técnico, donde el análisis, crítica y reflexión no ha sido suficiente para avanzar en el proceso enseñanza-aprendizaje de la danza, quedando en una tecnología educativa basada en objetivos y no como una construcción social donde realmente el alumno como ser activo y docente reflexionen de su actividad y se integre con el especialista (pedagogo) para concretar ideas, propuestas, acciones e hipótesis que se planeen de manera más organizada hacia un proyecto curricular que no deje de fuera lo académico, estético, técnico, interpretativo, así como la investigación, coreografía y desempeño escénico. Todo hacia una renovación que lleve a egresados plenos y capaces de insertarse en el medio de la danza como interpretes profesionales.

Es necesario seleccionar una metodología que reformule el aprendizaje de la danza, donde actividades e investigación se integren al desarrollo curricular, y donde además el docente cuente con herramientas didácticas para ser capaz de reflexionar, discutir y desarrollar su labor, sin dejar de lado la planeación y

organización curricular en una constante revisión y actualización, donde el pedagogo pueda desempeñar un papel importante no sólo en el diseño curricular, sino también en el seguimiento de los diversos Planes de Estudio propuestos.

Sería interesante desarrollar una perspectiva social, profesional, autónoma y reflexiva que parta del análisis de la práctica y guiada por la investigación a partir del planteamiento de problemas que surjan de una evaluación que oriente a la toma de decisiones que mejoren la práctica, donde la evaluación es un medio mas no un fin en sí mismo¹²⁴, en la cual se planifique la acción y elabore el diseño pertinente en relación con la realidad.

Realizar una evaluación donde el objetivo, el modelo, la finalidad, el momento, el evaluador e instrumentos estén claros y coherentes con la política, el contexto y los principios pedagógicos para dar respuesta a las necesidades, intereses y expectativas de una escuela de arte, de la ADM.

¹²⁴JIMENEZ, Bonifacio. *Evaluación de programas, centros y profesores*. Madrid, Ed. Síntesis. 2000. p. 303.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se presentó la historia de la danza en la ADM, una escuela dedicada a formar bailarines y que desde sus inicios postuló la tesis del bailarín integral, tesis que se ha ido modificando o complementado con la idea principal de una mejor fundamentación que le permita a la escuela un alto funcionamiento y la aprobación por parte del INBA.

Finalmente, es presentado un Plan de Estudios en el año de 1994, el cual fue aprobado por contar con una fundamentación y justificación de una *educación integral* de las técnicas dancística, de la interpretación y conocimientos de las mismas; sin embargo, en la práctica si se quiere lograr tal objetivo tanto los alumnos y docentes tendrán que participar activamente en el quehacer educativo.

Como se trató de develar en este trabajo, en el Plan de Estudios se perdió esa *semilla* de donde germinó la ADM; el estudio de los aspectos culturales del pueblo y de sus raíces, se dejó de lado o simplemente se olvidó para dar pie únicamente al trabajo dirigido hacia el perfeccionamiento técnico de la danza y, principalmente, de la danza clásica; pues (aunque en ningún lado de la estructura curricular se encuentra escrito) los docentes de esta disciplina dicen que es ésta la base de la danza pues es quien proporciona la colocación adecuada del cuerpo, ocasionando con ello una clara inclinación hacia esta rama por parte de los alumnos*.

Esta situación lamentablemente se contrapone a lo escrito en el Plan de Estudios, al no existir un equilibrio entre las tres áreas, además de que en la práctica existe un mayor número de horas para la danza clásica y que durante todo el ciclo escolar se tienen más prácticas escénicas de este género, a diferencia de la danza contemporánea y de la danza popular mexicana.

Con lo correspondiente a la integralidad y lo multidisciplinario, no se ve el trabajo cooperativo a lo largo de la vida escolar, sólo se limita a un trabajo fragmentado para la elaboración técnica y producción de las prácticas escénicas, situación que no aporta algo significativo al proceso de formación del alumnado en

*Este dato se tomó de pláticas informales con alumnos y egresados de la ADM, ya que la escuela no aceptó proporcionar esas estadísticas para la elaboración de este trabajo.

lo grupal y en lo individual. Todo se limita a un manejo de técnicas y saberes aislados que no estimulan la interpretación y el juicio, tanto en el alumno como en el profesor y, por el contrario, favorece el aprendizaje rutinario de la demostración de destrezas¹²⁵, es decir, en la ADM sólo se forman ejecutantes técnicos y no intérpretes, bailarines capaces de crear obras artísticas, hacedores de arte.

Un cuestionamiento que salta a la vista es por qué si en el discurso se habla de producción, de integralidad, de multidisciplinar, de reflexión, de autonomía; en la práctica, en la realidad de casi 10 años que duro éste Plan, no se tuvieron los logros esperados; a caso porque en la evaluación realizada no se juzgó la calidad del ambiente de aprendizaje y de toma de decisiones¹²⁶; o no fue suficiente la crítica de lo aprendido en el Plan de Estudios anterior, así como las interacciones que se produjeron en ese tiempo. Situación que revela que aunque en la evaluación para elaborar el Plan de 1994, participaron persona que estaban íntimamente relacionados con la vida de la ADM, no fueron del todo estudiosos de su propia práctica.

Esto llevó a que las condiciones suscitadas limitaran la práctica y al mismo Plan de Estudios lo que es el problema principal a resolver por los docentes, la escuela y el mismo INBA. Para ello, se debe ser muy observador en la práctica al hacer consideraciones críticas que sirvan a la reflexión y análisis serio, que guíe a una práctica autónoma y responsable. Un proceso pedagógico en el que se estudie críticamente la práctica¹²⁷.

En la ADM hay varias incoherencias, incoherencias que se resumen con decir que el Plan de Estudios plantea ideales como la integralidad, lo multidisciplinario, el investigar, integrar los conocimientos en las prácticas escénicas, finalmente en crear arte; mientras que la práctica va por un camino diferente donde sólo se reproduce, donde las materias se encuentran aisladas, donde el docente se limita a cumplir con la transmisión de contenidos, donde el

¹²⁵MICHAUD, Yves. *¿Enseñar arte? Análisis y reflexión sobre las escuelas de arte. Transcrito del ejemplar inédito, disponible en Biblioteca de las Artes Digitalizado por Raúl Ariel González y Emmanuel Baldazo.*

¹²⁶ Ibídem.

¹²⁷ Ibídem.

alumno sólo se circunscribe a seguir las reglas y cumplir con las exigencias que le demanda la escuela y cada uno de los maestros, requerimientos que sólo van al cumplimiento técnico y estético para acreditar la materia y poder acceder al siguiente grado. Se podría decir que se limita a establecer un ambiente que permita los hábitos de trabajo¹²⁸.

Durante la vigencia de este Plan de Estudios, muchos de los maestros insistieron en defender esta tesis del Bailarín integral, pues a su vista se conseguían las metas establecidas en lo escrito, sin embargo, su postura sólo era para defenderse a sí mismos, pues ellos fueron quienes participaron en la elaboración del mismo. Pero la realidad fue que durante los años en que se implementó este Plan (1994-2007) la matrícula disminuyó notablemente, de grupos de 15 -20 alumnos por salón, se redujeron a 5-8 alumnos y la deserción fueron por lesiones físicas, por hastiar al alumnado; situaciones que alejaron a jóvenes que si bien no eran técnicamente perfectos, pudieron ser coreógrafos o investigadores, pero no tuvieron oportunidad de experimentar y potenciar esto.

En cuanto a la danza clásica con el Plan de Estudios anterior un par de alumnas consiguieron llegar a concursos Nacionales, obteniendo lugares decorosos, sin embargo, con el Plan de 1994 se apoyó a las alumnas para que participaran en más concursos nacionales e internacionales, pero sólo se quedó en el apoyo pues los premios los seguían obteniendo otras escuelas de INBA o de Academias particulares. Por otro lado, la danza contemporánea, no se ha consolidado como creación, sólo es una técnica que contribuye a la formación del alumnado. La realidad que se vivió en estos años no fue lo que se esperaba con la implementación del nuevo Plan de Estudios.

Otro fenómeno que se dio en estos años, fue la disminución de las temporadas de prácticas escénicas, mientras con el Plan anterior se tenían tres temporadas, y cada área disponía de al menos una semana para presentar sus trabajos y en donde participaban todos los alumnos, además se tenían prácticas extra en diferentes teatros y eventos culturales. En el nuevo Plan estas prácticas se redujeron en número y ya no participaban ni todos los grupos ni todos los

¹²⁸TORRES, Jurjo. *El curriculum oculto*. (8° ed.) Madrid. Morata.2005.

alumnos, sin mencionar que se perdieron escenarios para presentar lo trabajado. Situación que ni los mismos maestros saben por qué se suscitó, si fue decisión de la dirección de la ADM o decisión del INBA, pero, finalmente, no se hizo nada por recuperar esos espacios, espacios significativos para la formación de un bailarín.

Algo que se empezó a germinar con el Plan anterior, fue que el área de folklore se interesó por presentar guiones dancístico que integraran de manera palpable para el alumno la danza contemporánea, danza popular y el teatro; estos fueron trabajos muy interesantes, reconocidos en el gremio y que permitieron vivir esa integralidad de la que se hablaba en el Plan de Estudios, sin embargo, no se llegaron a consolidar como creaciones artísticas, como aportaciones al arte y a la vida misma de la ADM al no difundirse como un producto. Al instaurarse el Plan de 1994 con la disminución del número de horas de la danza folklórica, estos trabajos si bien se trataron de conservar perdieron fuerza, difusión y apoyo de la misma escuela.

Lo poco que presenta en escenario la ADM, no cuenta con una crítica seria que retroalimente el trabajo realizado, esto no ayuda a que progrese como institución de arte ni que el alumno inicie con su identidad de bailarín, por ello es necesaria una valoración externa para que tanto docentes como alumnos estén obligados e interesados en mejorar el trabajo escénico y técnico hacia una seria profesionalización de la danza, y no encapsularse en la vida interna de la ADM, donde algunos alumnos solamente transitan y no viven en ella con esa pasión artística que, se dice, da el arte.

Pero, finalmente, este no sólo es un problema de la ADM, es un problema educativo que se presenta en el país. Podemos observar la falta de análisis y reflexión de lo acontecido día a día, sumándole a esto que en este país no hay presupuesto ni interés por el arte y, por lo tanto, menos en este tipo de escuelas. Por tales razones la ADM debe poner atención a las relaciones entre las tradiciones, el arte y los hechos sociales, siempre con un “ojo intuitivo” a las

transformaciones que se suscitan y los efectos que tiene, y así, concebir la “expresión de los creadores”¹²⁹.

Algo que no se puede dejar de lado en la educación formal, es el aspecto informal, donde la acción activa de sus integrantes es vital¹³⁰ lo que se verá reflejado en el tiempo que se vive en la escuela, tiempo que se redujo en el plan 1994; a pesar que anteriormente había un mayor número de horas que el alumnado podía disfrutar su estancia en la institución, situación que cambió con el nuevo Plan. ¿Por qué? La respuesta se ve a travesada por infinidad de circunstancias que a lo largo de las líneas anteriores intentaron señalarse.

En los documentos escritos y en el discurso se argumenta que la ADM enseña arte con una “justificación contextualizadora”¹³¹, tratando de dejar de lado la ejecución por la ejecución, pretendiendo que el alumnado se apropie del manejo técnico de las tres áreas dancísticas para un mejor desempeño profesional; pero la realidad es que esto no pasa, el alumnado, al igual que con el Plan anterior, al egresar de ésta, estudia alguna licenciatura que no está relacionada directamente con el arte siendo, tal vez, un espectador ocasional de la danza y, en el mejor de los casos, termina impartiendo clases sin contar con una preparación para ello; sólo una minoría continúa con una preparación dancística.*

Es necesario para la vida de la ADM una verdadera evaluación interna y externa que conlleve a algo significativo y relevante, tanto para la escuela, los docentes y, principalmente, para los alumnos, un curriculum que verdaderamente propicie la cercanía con coreógrafos, bailarines y compañías profesionales, sin alejarse de la cultura, de la filosofía, de la historia, de la estética, de la literatura y evidentemente de las otras artes, porque finalmente: el arte es conocer y vivir la vida por medio de los sentidos, de las necesidades, del impulso y de la acción.

¹²⁹ GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989. p. 18.

¹³⁰ MOLÍ, Luis C, comp. Vygotsky y la educación. Connotaciones y aplicaciones de la psicología sociohistórica en la educación. 4ª ed. Buenos Aires. Ed. Aique. s/f. p. 64-65.

¹³¹ MICHAUD, Yves. *¿Enseñar arte? Análisis y reflexiones sobre las escuelas de arte. Transcrito del ejemplar inédito, disponible en Biblioteca de las Artes Digitalizado por Raúl Ariel González y Emmanuel Baldazo.*

*Este dato se tomó durante pláticas informales con alumnos, egresados y profesores de la ADM, ya que la escuela, aunque tiene un seguimiento de los egresados, no aceptó proporcionar esas estadísticas para la elaboración de este trabajo.

La ADM debe apartarse (o primero darse cuenta) de la educación desmotivadora que está brindando a sus alumnos y cambiarla por algo realmente significativo y relevante, dando vivacidad e ímpetu a los futuro bailarines quienes con su sistema neuro-muscular, capacidad de análisis y síntesis de conceptos se apropiará de formas y movimiento para representar el mundo con capacidad técnica, interpretativa, estética, creativa y reflexiva de la ambigüedad humana y lo híbrido de la cultura, lo que le permitirá conocer y adaptarse en la realidad del país al egresar de ésta.

Es la misma ADM quien se debe preocupar por buscar alternativas a toda situación presentada durante la implementación de su Plan de Estudios, esto por medio de la reflexión crítica y consciente de sus concepciones y creencias, contemplando las necesidades y exigencias para los cambios curriculares.

Durante los años que se trabajó en la ADM con este plan (1994), algunos docentes y administrativos se interesaron por evaluar los resultados que se estaban presentados; por ello un equipo formado por docentes, la directora Gisell Collarge, sociólogos y pedagogos; se dieron a la tarea de argumentar los resultados adversos como lesiones (algunas crónicas), baja estatura, confusión del cuerpo al habilitarse en las tres técnicas, cansancio, bajo nivel del dominio dancístico, etc. presentando un nuevo plan que se aceptó e inició su implementación en el ciclo escolar 2007-2008, un nuevo Plan donde se reducen materias, horas y, por primera vez en la vida de la ADM, se imparte la licenciatura en danza, propuesta que en sus inicios existía pero es hasta ahora que se concreta.

A lo largo de este trabajo me di cuenta de las numerosas problemáticas reales que enfrentaba, en el ámbito educativo, la ADM, escuela de donde orgullosamente soy egresada como Intérprete de Daza Popular Mexicana, pero que como pedagoga cuestiono mucho su proceder y actuar en cada uno de los aspectos que la componen (el diseño curricular puede ser acorde, pero no así su desarrollo; las prácticas del día a día), de cómo a pesar del gran cariño que tengo por esta institución, por sus docentes y administrativos; es con muy pocos con quienes comparto una visión educativa. Sin embargo, por los mismos cambios

administrativos e intereses personales no pude llevar más allá este trabajo, dejando muchos cuestionamientos y análisis pendientes, pero lo que sí insisto es en la necesidad de exponer la realidad académica de la escuela, desde sus inicios hasta el Plan 1997, como base para aquellos interesados en el tema.

Sabido es que no existe el “hilo negro” en la educación, pero se debe tener como mecanismo central la dicotomía enseñanza/aprendizaje desde un enfoque amplio, crítico y reflexivo. Pude observar que ahora se emprende una nueva etapa en la vida de la ADM y es en esa dicotomía que hay que poner interés, pero será trabajo de los docentes, administrativos, alumnos e interesados en la danza en seguir y evaluar los resultados que se generen. Resultados que ayuden al mejor funcionamiento de la vida dancística de los alumnos y de los tres aspectos que debe cumplir como escuela de arte: aprender, practicar y producir arte.

...debía evitar toda trampa de un nuevo formalismo... buscaba otro movimiento corporal libre, atrevido, sensual... capaz de expresar mi mundo interior... la realidad externa de la vida y la sociedad.

La danza... conciencia simbólica, lenguaje corporal capaz de comunicar un sentido transmutado de la realidad.

Waldeen

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. *Educación Artística. Escolar y profesional*. México, Ed. Trillas 2001.
- BÉRCERA Alcaraz Patricia. *El hombre y la danza*. México, Ed. Patria, 1998.
- *Consideraciones, Proposiciones y Acuerdos de la Colisión para la Reforma Educativa de la ADM, 1971-1972*. INBA, México, 1972.
- DALLAI, Albert. *La danza en México*. México, CNCA 1994.
- DALLAL, Albert. *La danza en México, primera parte. Panorama crítico*. México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas 1995.
- DALLAI, Albert. *La danza en México en el siglo XX*. México. CONACULTA, 1996.
- FLORES Guerrero Raúl. *La Academia de la Danza Mexicana*, documento del archivo del Cenidi-Danza José Limón
- FENTES, Mata Irma y Romero, Angélica. *Entrevista con Josefina Lavalle en la Academia de la Danza Mexicana*. México D.F., agosto de 1993
- FUENTES Mata Irma. *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta*. México, INBA, 1995.
- GARCÍA, Canclini Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- GRUNDY, S. *Producto o praxis del currículo. 3ª adición*. Madrid, Ed Morata, 1998.
- JIMENEZ, Bonifacio. *Evaluación de programas, centros y profesores*. Madrid, Ed. Síntesis. 2000. p. 303.
- LATAPÍ Sarre, Pablo coor. *Un siglo de educación en México (T1)*. México. Fondo de Cultura Económica. 1998.
- LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, Ed. Consejo Nacional par ala Cultura y las Artes 2002.
- MICHAUD Yves. *¿Enseñar arte? Análisis y reflexión sobre las escuelas de arte* Transcrito del ejemplar inédito, disponible en Biblioteca de las Artes Digitalizado por Raúl Ariel González y Emmanuel Baldazo.

- MOLÍ, Luis C, comp. Vygotsky y la educación. Connotaciones y aplicaciones de la psicología sociohistórica en la educación. 4ª ed.). Buenos Aires. Ed. Aique. s/f
- PORLÁN, Rafael. *Constructivismo y escuela. Hacia un modelo de enseñanza-aprendizaje basado en la investigación*. España, Ed. Diada. 2004.
- PUMAREGA, Manuel. *Frases celebre de hombres celebres*. México, Ed. Compañía General de Ediciones 1976.
- Plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana, 1987,
- *Programa de la Carrera de Ejecutante de Danza Folklórica, 1971-197*. INBA, México.1992
- *Plan de estudios 1982, Academia de la Danza Mexicana*. INBA, México 1982.
- *Plan de estudios 1987, Academia de la Danza Mexicana*. INBA, México 1987.
- *Plan de estudios 1994, Academia de la Danza Mexicana*. INBA, México 1994.
- PORLÁN, Rafael. *Constructivismo y escuela. Hacia un modelos de enseñanza-aprendizaje basado en la Investigación*. España, Ed. Diada. 2004.
- PORLÁN Rafael. *Constructivismo y escuela*. Ed. Diada. 2004.
- ROBLES, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México, siglo XXI* en FUENTES Mata Irma. *El diseño curricular en la danza folklórica: análisis y propuesta*. México, INBA, 1995.
- SALAZAR, Adolfo. La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet. (6ª. ed.). México. Fondo de cultura económica. 1964.
- TORTAJADA, Margarita. En las notas de Danza y Poder, pp. 551-552.
- TORRES, Jurjo. *El curriculum oculto*. (8º ed.) Madrid. Morata.2005