



Universidad  
de Guanajuato

*CAMPUS GUANAJUATO*

*DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO*

**MAESTRÍA EN ARTES**

**“DESARROLLO E IMPACTO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MORELIA,  
MICHOCÁN. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA-ETNOGRÁFICA EN  
RETROSPECTIVA DE GENERACIONES Y LÍNEAS DEL CONOCIMIENTO.**

**(1945 A 1992)”**

Trabajo de titulación en la modalidad de Tesis que para obtener el grado de Maestro en  
Artes presenta:

Cristina Iriarte Sauyer

Director de Tesis, Dr. Javier González García

Sinodal, Dr. Felipe Macías Gloria

Sinodal, M.A. Jesús Gutiérrez Guzmán

Morelia, Michoacán, mayo de 2018



## **AGRADECIMIENTOS**

En el transcurso de este proyecto me he enfrentado a diversos retos de los cuales he aprendido a superarlos con creces en mis fortalezas e intelecto. Algunas personas me han apoyado incondicionalmente en este devenir, han determinado el que yo pueda concluir esta tesis, alcanzar sueños he inspírame y motivarme a continuar con mi crecimiento como persona en lo espiritual, humano y académico.

Por tal motivo agradezco infinitamente a mis hijos Alvaro Iriarte Sawyer y Diego Lachino Iriarte por darme el espacio motivacional para continuar estudiando, prepararme aún con mis ausencias y pesares. También a Camilo Lachino Mendoza que me apoya de una manera extraña, sin él no sentiría el respaldo para sobrellevar mi desarrollo académico con mi prioridad como madre. A Jesús Gutiérrez Guzmán por creer en mí, apoyarme incondicional y desinteresadamente en cada una de las escaletas a lograr para concretar cada uno de los peldaños de esta travesía.

Por ultimo agradezco a cada uno de los informantes que han permitido generar conocimiento a través de sus saberes en torno de la danza en Morelia Michoacán, sin ellos el presente documento no tendría vigencia e injerencia en el ámbito dancístico capitalino. También con el mismo aprecio a mi tutor y lectores por darse el tiempo de conocer el fenómeno dancístico en mi entidad y servirme con sus tutorías a manera de aportes y críticas constructivas. Para finalizar se agradece a CONACYT por promover la investigación, el conocimiento científico y ser una plataforma académica.

GRACIAS



## DEDICATORIA

*¡... A mi familia, a la danza de Morelia y amigos!*



## ÍNDICE

### CAPITULO I

#### Antecedentes de la Danza Contemporánea en Morelia

Introducción.....	1
I.1. Pertinencia del estudio histórico de la danza.....	19
I.2. Una visión global a través de la danza contemporánea.....	27
I.3. Influencia de las caravanas culturales de José Vasconcelos dentro del ámbito formativo de la danza (1940-1960).....	37
I. 4. Movimiento civil para la profesionalización de la danza en Morelia (1960)	51
I. 5. Devenir de la danza contemporánea en México con impacto en Morelia a partir del sismo de 1985.....	59
I.6. Acciones paralelas de proyección dancística.....	65
I.7. Vida y obra de las maestras Hilda Lelia Próspero Maldonado, Rosalba Mier, María Suárez y Dalia Próspero.....	79

### CAPITULO II

#### Escuelas y talleres que han propiciado líneas del conocimiento y plataformas de desarrollo en Morelia.

II.1. Basamentos para la edificación de seis escuelas de danza en la segunda mitad del siglo XX en Morelia.....	101
II.2. Casas de la Cultura del Instituto Michoacano de Cultura.....	113
II.3. Taller en el Centro de Seguridad Social Camelinas.....	119
II.4. CEDART “Miguel Bernal Jiménez”. INBA-SEP.....	127
II.5. Escuela Popular de Bellas Artes UMSNH.....	135
II.6. Centro de Danza de Michoacán INBA-SEP-IMC.....	145
II.7. Siuini, Taller de danza dentro de Casa de Cultura IMC.....	151

## CAPITULO III

### Nuevas aportaciones para el devenir de la danza contemporánea en Morelia.

III.1. Impacto de la técnica Graham y Limón en Morelia así como nuevas tendencias estilísticas (1980).....	163
III.2. Constructos corporales para la danza en Morelia.....	171
III.3. Visiones metodológicas en torno a la práctica de escuela antigua y nueva.....	185
III.4. Propuestas metodológicas de Dalia Próspero, Adrián García, Laura Martínez y Elí Solís.....	199
III.5. Problemáticas destacadas para una danza a la actualidad en Morelia...	217
Conclusiones.....	227
Futuras líneas de investigación y aplicación del conocimiento.....	233
Bibliografía.....	243
Criterios bibliográficos.....	249
Anexos.....	251
Curriculum vitae de Rocío Luna.....	251
Curriculum vitae de Teresa de la Luz Chavira.....	253
Curriculum vitae de Antonieta Espinosa.....	256
Curriculum vitae de Edna Tiandon.....	257
Índice de imágenes.....	259

## INTRODUCCION

### Planteamiento

Para iniciar a indagar en este basto terreno de la danza es de primera necesidad intentar definirla, se han obtenido diferentes perspectivas variadas para su estudio, de las cuales derivan desde lo cósmico hasta lo social. Dubia dice que la danza es concebida como la expresión de sentimientos a través del movimiento, ejecutados de una manera bella y estética siendo una expresión a través del cuerpo, sabemos que la danza está desde el origen del hombre en el mundo y ello nos hace pensar en su propia evolución como una línea transitoria.<sup>1</sup>

Haciendo un esbozo de este arte se encuentra que el hombre primitivo no podía dar respuesta a todo lo que experimentaba en el universo y sobre sí mismo. Atribuía todos los fenómenos sobrenaturales de una manera corporal dando tintes mágicos y religiosos, surgiendo consigo la danza primitiva, que es estudiada en dos aspectos; danza narrativa o de imagen y danza abstracta, estática y sin imágenes, ambas buscaban responder a toda interrogante del hombre sobre su entorno.<sup>2</sup>

La danza se encuentra asentada en todas las civilizaciones, esta se ha desarrollado como parte de la implementación de las castas, cada una presenta sus

---

<sup>1</sup> Hernández Dubia- Jhones Fernando. *"Historia Universal de la Danza"*. Ediciones UAQ. México 2007. Pág. 18.

<sup>2</sup> *Ibíd.* Pág. 19, 21.

características según su idiosincrasia y momento histórico político. Parte de la transformación de su asentamiento en las civilizaciones nos conlleva a épocas bien reconocidas y marcadas en la historia universal; el feudalismo, la edad media, el renacimiento y el romanticismo.<sup>3</sup>

La historia de la danza se ha desarrollado en diferentes latitudes del mundo y data desde el siglo XVII llegando así a distintos continentes.<sup>4</sup> Desde este siglo la historia de la danza en México ha tenido mucha fuerza en sus matices y modos de desarrollo.

Dentro de su historia tenemos como uno de los momentos más álgidos los bailes nacionales, los cuales; fueron vistos en tierras extranjeras gracias a las peregrinaciones artísticas de Ana Pavlova. Es importante destacar que esta figura contribuyó a la difusión e injerencia del arte mexicano con las peregrinaciones artísticas proyectando a México fuera del mismo país.<sup>5</sup>

La danza mexicana se caracteriza por tener un discurso dentro del folclore histórico. Su atracción ante los extranjeros se debió a la sangrienta revolución mexicana, propiciando la producción de un arte nuevo que se sustentaba en elementos como producciones con temas nacionalistas, social y en tradiciones ancestrales. La revolución mexicana propició un nuevo lenguaje dentro de los discursos artísticos, su utilización de elementos ya establecida dentro de un discurso creativo y formuló

---

<sup>3</sup> La prohibición de la danza libre, división de la danza popular presentándose lo que hoy conocemos como folclore.

<sup>4</sup> En el renacimiento surge lo que hoy conocemos como ballet, quien introduce esta modalidad de danza es Catalina de Médicis al casarse con Enrique II, coronándose como reina de Francia, ella fue quien importó desde Italia (balletto) que al llegar a Francia se nombraría ballet siendo en su origen una danza de corte que en el romanticismo (siglo XIX) se divide en estilo romántico y clásico. [HERNÁNDEZ Dubia- JHONES Fernando. "Historia Universal de la Danza". Ediciones UAQ. México 2007 Págs. 24, 75, 76, 79, 135.]

<sup>5</sup> DALLAL, Alberto (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM). "*La danza moderna en México*". Universidad nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura. MÉXICO, 2013. Pág. 3

una visión nacionalista de carácter social con tendencias de basamento en lo ancestral y luchas de poder.<sup>6</sup>

En la danza de corte moderno se mezclaban otras corrientes expresivas, la música nativa, primitiva, con la música monódica y hasta polifónica. Se buscaba organizar a los danzantes del pueblo para dar una posible estructura al espectáculo, donde se podrían dar visos de contemporaneidad.<sup>7</sup>

El movimiento nacionalista, no tuvo una sistematización de reconstrucción, recuperación y reconsideración de las danzas indígenas. La orientación nacionalista al no tener la fortaleza de considerar las danzas indígenas con mayor importancia se divide radicalmente el fenómeno en la danza indígena, folclórica y moderna que posteriormente cambiará según sus tendencias estéticas y búsquedas conceptuales a danza contemporánea.<sup>8</sup> Con este pujante inicio en la capital de Morelia se dan los primeros datos de danza con escuelas primarias y normales federales enraizadas en el movimiento de Vasconcelos que ofertan danza para estudiantes de primaria y normalistas.

Así en 1932 se conforma la primera escuela de danza en México, establecida como dependencia del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública actualmente conocida como Escuela Nacional de Danza perteneciente a la Secretaría de Educación Pública dirigida en ese entonces por Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida. Iniciando un movimiento que deviene en muchos núcleos formativos del país fijando las escuelas académicas y antiacadémicas.<sup>9</sup>

A partir de 1941 se desarrolla el movimiento de danza moderna, ofreciendo el profesionalismo y surgiendo la efervescencia de grandes. En estos años inicia un movimiento que ha permeado a la danza de grandes riquezas, una identidad mexicana, acervo en propuestas dancísticas, la instauración de escuelas y

---

<sup>6</sup>*Ibíd.*, Pág. 4.

<sup>7</sup>*Ibídem.* Pág. 4.

<sup>8</sup>*Ibíd.*, Págs. 6 y 7.

<sup>9</sup>*Ibíd.*, Pág. 8.

tendencias muy demarcadas en cuanto a la formación de artistas escénicos y su profesionalización.<sup>10</sup>

Estas escuelas, compañías y maestros que se mencionarán dejan un legado en sus líneas de desarrollo del conocimiento dancístico en la capital de Morelia, sus artistas se ocupan principalmente en estudiar ya que no existen fuentes bibliográficas que contengan la historia de su desarrollo en Morelia Michoacán así como ha sucedido en lo general del arte danzarío en nuestro país y el mundo.

Como dato contamos que inicia en los talleres de la Escuela Primaria Tipo G. Berlanga, que estaba dentro del programa de la SEP y como escuela con formación filosófica de las Caravanas de Vasconcelos. Tiempos más adelante contamos con la conformación de Talleres Libres de la Escuela Popular de Bellas Artes UMSNH, figurando las maestras Teresa Medina, Josefina Rodríguez, Amanda Mendoza y Diocelina Santana, de las cuales no se cuenta con más datos de estudio tan solo que figuran en 1940 y son personajes que no se les ha dado investigación.

En un segundo momento tenemos a Lelia Próspero quien conforma y permea críticamente una lucha para la profesionalización de la danza capitalina, ella y sus hermanas dan seguimiento a la labor de su padre conformando la cátedra de danza dentro de la Escuela Popular de Bellas Artes, dando pauta a tener una licenciatura en danza dentro de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo con un antecedente claro en una carrera técnica en folclore.

Así se aglutinan otras instituciones con sus talleres para hacer una retícula más estrecha en cuanto a la suma de acciones para conformar este tejido gremial. Taller de Centro de Seguridad Social, el CEDART Miguel Bernal Jiménez, Casa de Cultura, taller de Siuini y Centro de Danza contemporánea de Morelia.

Cada uno de sus iconos formaron una estructura fuerte para propiciar bases metodológicas, difundir y enseñar técnicas, realizar ciertas prácticas dentro de sus escuelas, heredar constructos corporales e impulsar a un desarrollo expansivo en lo creativo, reflexivo y técnico como legado a sus discípulos hasta la actualidad,

---

<sup>10</sup>*Ibíd.*, Pág. 14.

llegando a la concreción de propuestas metodológicas interesantemente complejas en relación de técnicas.

Estos aspectos no se han investigado anteriormente, en este documento se da testimonio identitario al gremio de danza que desde 1945 a 1992 no se les ha otorgado un espacio dentro de la historia dancística nacional. Motivos por los cuales se deriva la investigación de carácter inédito del “Desarrollo e impacto de la danza contemporánea en Morelia, Michoacán.” Una aproximación histórica-etnográfica en retrospectiva de generaciones y líneas del conocimiento (1945 a 1992).

### **Justificación**

A lo largo de mi carrera como licenciada en danza he estudiado la historia de esta profesión, cada uno de sus géneros de expresión, épocas, puntos de partida, tendencias estéticas y modos de discurrir con relación iconográfica que ha permeado este arte en un devenir constante. En mí experiencia y por cada uno de los proyectos que he promovido así como el estar en constante actividad dancística y cercanía con mis colegas me ha permitido tener claridad ante la situación que vive la danza en la actualidad, la cual no se ha modificado en muchos de sus aspectos desde la temporalidad de arranque de esta investigación.

Lo anterior me lleva a reflexionar sobre la identidad que tenemos los artistas en provincia sobre la misma danza, sus técnicas, estilos, exigencias, problemas, instituciones y maestros que han forjado un camino determinado para dar pasos hasta la actualidad. Saber de la danza en general es una necesidad de contexto histórico, información básica para poder adentrarse al mundo de este arte y saber con claridad los parámetros de formación y creación como puntos referenciales o metas a alcanzar.

Si bien desde que existe la danza hay métodos de registro, los cuales se han ido mejorando y perfeccionando a lo largo de su misma historia. Investigadores tanto de danza como de otras ciencias están interesados en su estudio, fijación de conocimientos y experiencias. Lo que ha permitido poder entender su fenómeno artístico como un arte inestable por la temporalidad y su efímera existencia en

tiempo real. Con ello se observa que la investigación en la danza es una corriente de nueva creación que surge con el establecimiento de las licenciaturas y que aun con ellas sigue siendo nulo su acervo investigativo y más los que están en puntos equidistantes de núcleos fuertes de desarrollo a nivel nacional como lo son las provincias.

Con ello se generan reflexiones que hacen que la investigación iconográfica y formativa institucional de una entidad aparentemente pequeña, provincia, la capital de Michoacán, sea un sector importante de estudio y recuperación de las piezas jugadas para establecer, codificar, argumentar y dar soporte a una danza que ha permitido estructura y evolución en el mismo estado.

Su impacto evolutivo consiste en el crear una importante fuente documentada de hechos que permita observar las experiencias vividas de los causantes de esta evolución, para con ello generar testimonio de su trabajo, reconocimiento por el mismo y permitir a las generaciones en desarrollo y apropiación del lenguaje dancístico forjar una identidad fuera de los modelos emergentes de danza.

Para la danza en su historia falta darle tangibilidad, estos recursos como son las investigaciones que dan fe de existencia, hacen que el hecho escénico trasgreda su propia esencia, constatar la impronta en un acto real. Así el testimonio escrito es la parte tangible para la sociedad, manipulada por la autocrítica y sensibilidad de quien se da a la tarea de darle peso oral al sentido volátil de la danza.

Falta innovar códigos semánticos al discurso de la danza, aun así la labor de los investigadores a la actualidad es fundamental para poder articular a la danza con las ciencias, con las mismas disciplinas artísticas y con métodos científicos de investigación. Muchos y cada vez más escuelas y practicantes de la disciplina buscan esta línea de desarrollo ya que además de ser importante y necesaria es una área de oportunidad laboral por su fertilidad, impacto y pertinencia.

Situando la necesidad de investigación para el caso de Morelia, como un escalafón de importancia es reconstruir su historicidad dancística, antes de los 40's, sus vestigios son muy amplios ya que es un estado muy basto en su legado en danzas

tradicionales, su folclore, artesanías y tradiciones autóctonas. El asentamiento de la danza moderna y la contemporánea tiene una razón de enraizarse y entrelazarse con hábitos y costumbres de consumo de los ciudadanos, pero hay mucho trabajo por hacer desde la indagación de la danza en general dentro del contexto del estado de Michoacán.

Como se estará mencionando nuestra pioneras son tres mujeres, como una etapa inicial, a estas figuras no se les está dando investigación ya que su modelo de formar no está dentro del campo de la danza contemporánea, pero sus alumnas si llegan esta carga informativa, la pregunta sería ¿ellas de dónde llegaron, cómo y por qué? Josefina Rodríguez, Diocelina Santana y Teresa Medina como cambiaron sus discursos de danza folclórica, regional, nacionalista y tradicional hasta el punto de iniciar con una etapa de ingerir el ballet clásico hasta estas otras formas de concebir la danza de una manera diferente empujándola a su transformación que duraría aproximadamente 50 décadas.

### **Estado de la Cuestión**

Morelia Michoacán es un estado muy rico en sus danzas, se cuenta desde las regionales, tradicionales y folclóricas, cada municipio tiene sus fiestas patronales que hacen una danza conectada con ciclos de corte religioso. Ello nos hace ver la gran gama de posibilidades a investigar desde el ámbito regional.

También en el campo formativo de la danza contemporánea, se ha podido posesionar de una licenciatura en danza contemporánea, el trabajo de muchos maestros y generaciones han obtenido logros, sus diferentes talleres tanto institucionales como los de las academias particulares hacen muy fuerte y de peso la proyección de la danza a nivel estatal en lo nacional.

Tristemente toda esta posibilidad de trabajo en el campo de la investigación etnográfica, técnicas, escuelas e iconográfica es nula. No existe, como se ha dicho y se expondrá ampliamente en el desarrollo de este documento, las generaciones han estado preocupadas y ocupadas en depurar técnicas, asentar escuelas de alto nivel técnico y expresivo. Para lo cual la parte de investigación hasta ahora no había

estado dentro de las prioridades para generar conocimiento o testimoniar la labor de grandes promotores de la danza.

El espacio de divulgación de las disciplinas de artes no ha podido dar fe del legado histórico con el que se ha desarrollado y evolucionado en Morelia, no se cuentan con archivos especializados o bibliotecas temáticas. Contando tan solo con la de la Facultad de Bellas Artes siendo para las cuatro áreas de enseñanza de la misma. Es bueno contar con ella, pero falta más material para investigar, estudiar y conocer todo ante la profesión dancística.

Por varios años se han tenido, muestra estatal de danza, festival internacional, temporadas independientes de varias agrupaciones, festejo del día internacional de la danza, donde se puede constatar la gran diversidad de danzas, compañías en sus diferentes niveles, este cumulo de actividades muestra que hay mucho trabajo por hacer para lograr tener un verdadero impacto y pertinencia social.

De esto deriva a manera de crítica y realidad que para investigar la danza contemporánea se cuenta con los siguiente materiales que para realizar esta investigación a nivel bibliográfico se destaca que es escueta la información encontrada, tan solo contamos con breves datos a nivel resumen, entrevista o cortesía curricular.

Tenemos el caso del Diccionario de la Danza de DELGADO, Martínez Cesar (Coordinador). *“Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana”*. Editorial: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 2009, el cual nos arroja datos breves del trabajo y participación de Sñuini en los Encuentros Callejeros de México durante el terremoto del 85, así como breves semblanzas curriculares de Jorge Cerecero, Dalia Próspero, Rocío Próspero y Lelia Próspero. También nos permite visualizar las actividades relacionadas al Ballet de la michoacana como una compañía representativa de la UMSNH.

Otra fuente es el libro ARREOLA, Cortés Raúl. *“Breve historia del Teatro Ocampo”*. Morevallado editores. Morelia, Michoacán México 2001. Quien de una manera muy llana habla de algunas participaciones de la Escuela Popular de Bellas Artes en

actividades del Teatro Ocampo y cita algunas figuras, promueve una crónica muy superficial de estas participaciones.

RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. *“Danza para la Salud”*. La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). Edit. CONACULTA – INBA México 2015. Hace un enfoque de la historia y la pertinencia de los Centros de Seguridad Pública a nivel nacional enunciando muy brevemente el posicionamiento de esta institución en nuestro estado.

En la investigación de TORTAJADA, Quiroz Margarita. “Mujeres de danza combativa”. CONACULTA. México 2012. Enuncia muy ligeramente la participación de Valentina Castro en el trabajo dancístico de Morelia.

Afortunadamente contamos con una tesis de maestría a carga de Martha Yunuén Moreno Morales nombrada “Políticas Públicas y profesionalización de la danza contemporánea en Morelia con un periodo de 1970 a 2009. El eje de análisis a la labor de mi colega esta en los mismos halos que el presente texto y discurren en la investigación institucional y las políticas públicas, así como su relación y concatenación con los procesos históricos de profesionalización de la danza contemporánea en Morelia. La delimitación temporal nos hace coincidir muy poco en cuanto al cuerpo del documento. De tal forma que solo se pudo constatar datos en sus últimos dos capítulos (IV y V).

Las fuentes destacadas apartan un preámbulo para la investigación de la danza en provincia, este terreno fértil está en un plano crítico de investigación ya que la danza en Morelia data de los años 40 y hasta el 2017 es que se cuentan con dos investigadoras que abordan estas cuestiones siendo una minoría para la importancia y pertinencia del caso.

### **Enunciación del Problema**

En los años 70's se reconoce la ruptura de la danza posmoderna, iniciando el movimiento nombrado danza contemporánea, el cual nos habla de posturas muy concretas que se destacan hasta la actualidad como postulados danzarios para una danza con características de contemporaneidad.

Este dato nos lo da la misma historia de la danza, sin embargo no está establecido el cómo se disemina la danza contemporánea en cada uno de los estados de la república, siendo la historia muy general en su reflexión citando de una manera puntual el trabajo de coreógrafos dentro de la ciudad de México y algunos estados de la república, sin mencionar Michoacán. Alejandra Ferreiro Pérez comenta que la investigación de la danza es precisar el contexto cultural en el que se desarrolla cada práctica educativa”.<sup>11</sup>

El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de la ciudad de México figura de una manera como la institución que hasta la actualidad tiene más peso y poder dentro del arte danzarío. La misma Ferreiro nos enfatiza en su libro “Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”, que es fundamental enunciar que no existen estudios de análisis para la práctica educativa de la danza y que en nuestro caso apenas en el 2018 pocos se inspiran en la investigación como herramienta para generar conocimiento.<sup>12</sup>

Rescatando los parámetros de investigación que sugiere Ferreiro y no dejando de lado los que nos ofrece la investigadora Margarita Tortajada para asentar una investigación local, partiré de las siguientes cuestiones como una estrategia metodológica de investigación enunciando a manera de pregunta lo que formulará la hipótesis de este proyecto investigativo.

¿Cuándo se inicia la danza contemporánea en Morelia? ¿Quiénes fueron los profesores? ¿Quiénes fueron los alumnos? ¿Qué técnicas utilizaron? ¿Qué instituciones ofertaron la enseñanza de la danza contemporánea? ¿Cuál fue su impacto? ¿Cuáles fueron sus aportaciones a la comunidad dancística? ¿Cuál fue su circulación? ¿Cuáles fueron sus alcances escénicos? ¿Qué visiones corporales tenían? ¿Cómo desarrollaban su práctica dancística? ¿Qué corrientes estilísticas apoyaron al desarrollo de la danza? ¿Cómo surgen las agrupaciones independientes? ¿Qué figuras externas apoyaron a la proyección de la danza en

---

<sup>11</sup> FERREIRO, Pérez Alejandra. “Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa profesional”. CONACULTA INBA-CENAR. 2005 México. Pág.145

<sup>12</sup> *Ibidem*. Pág.145.

provincia en otros estados? ¿Cómo se dio la profesionalización de la cátedra de danza?

Sin duda alguna las preocupaciones que estas dos investigadoras al inicio mencionadas destacan problemáticas enmarcadas en una preocupación gremial general, siendo un continuo de tópicos de quiebre para la investigación actual tanto nacional como un entramado sobre la danza en provincia y que en su estado actual es de abandono por lo propios ojos de sus hacedores y sus instituciones gubernamentales.

### **Hipótesis**

Se presupone que la danza en Morelia inicia con Talleres libres de la Casa de La Cultura, Escuela Popular de Bellas Artes, formación en bachillerato con el CEDART Miguel Bernal Jiménez, agrupación de Siuini y como último eslabón formativo el Centro de danza contemporánea de Morelia Michoacán así como la reiterativa búsqueda de los bailarines locales por asistir a talleres en México y otros estados de la república.

Conformado un flujo constante de aprendizaje con técnicas que en ese entonces eran de vanguardia y maestros que figuraban en la danza de aquella época, su impacto e injerencia ha sido influencia hasta la actualidad dejando docentes y coreógrafos de alto nivel.

Entre las influencias nacionales que figuran tenemos a Waldeen, Raúl Flores Canelo, Guillermina Bravo, Valentina Castro, Xavier Francis, Marco Zazueta, Rossana Filomarino, Alejandro Swartz, Clarisa Falcón, Armando García, Alejandro Luna, Joaquín López Chas, Cecilia Appleton, David Zambrano y Guillermo Arriaga por mencionar algunos.

Contamos como pioneros de la danza en Morelia a María Teresa Medina, Josefina Rodríguez, Diocelina Santana y Amanda Mendoza. En la tendencia propiamente ya del contemporáneo a Lelia Próspero, Rosalba Mier, María Suárez, María Tonantzin Martínez, Laura Díaz Salgado y Dalia Próspero.

Estos a su vez dieron clases a Cardiel Amezcu, Jorge Cerecero, Eli Solís, Daniela Nieto, Francisco Díaz, Sandra Gutiérrez, Antonieta Espinosa, Adrián García, Felipa Serrano, Yesenia Rivera, Selene Díaz, Edna Tiandon, Laura Martínez, Rocío Luna y Karla Chagoya entre otros que a través del tiempo declinan en su formación en la danza o que emigran tal es el caso de Esteba Arana y Genoveva Hernández (1980). Su principal formación en ese momento fue danza moderna, contemporáneo (técnica Graham, Limón y Cunningham), jazz, ballet y folklore. Artistas que a la actualidad edifican nuevas generación que están latentes como coreógrafos y hacedores de danza contemporánea en Morelia.

### **Metodología**

La metodología constó básicamente con la implementación del recurso de entrevista, se hizo un modelo abierto aplicado a las maestras consideradas pioneras de la danza contemporánea en Morelia, su información nos arrojó más preguntas y personalidades a investigar, con este dato se realiza un segundo formato con campos cerrados para adentrarnos a ciertos temas a destacar. En un tercer momento estas entrevistas hacían reiterativa la información siendo ya el común informante de cada entrevistado, con ello se da la fase de análisis y entramado de discurso de cada uno de ellos.

Se cuenta con la captura de los audios y la transcripción textual y otro archivo con la manipulación del discurso con puntuación. En la fase continua se le dio un color a cada uno de los informante y se clasificó por temas colocando así apartados por ideas desarrolladas. Con ellos se fue estructurando la nueva propuesta de capítulos y acápites que nos presenta este documento. Para dar más fuerza a la palabra de los citados se buscaron fuentes que apoyaran lo enunciado algunos contrastando o dando fe de legitimidad del contenido.

Las entrevistas fueron grabadas en audio, en casas o centros de trabajo de las participantes, también se les solicitó curriculums vitae y fotografías. Al momento de definir el cuerpo del texto salieron dudas que se hicieron cuestionamientos en lo particular para contribuir a la escritura completa y propia de la fuente.

Las fotografías se han puesto en el cuerpo de la tesis y en los anexos como material adicional así como los CVU, tablas y matrices de creación propia.

El presente proyecto consta de la implementación de investigación de campo, haciendo entrevistas a María Suárez, María Tonantzin Martínez, Rosalba Mier, Lelia Próspero, Dalia Próspero, Eli Solís, Antonieta Espinosa, Adrián García, Edna Tiandon, Rocío Luna, Laura Díaz Ortiz Salgado, Teresa Chavira, Selene Díaz, Carla Chagoya, Jesenia Rivera, Miguel Villa, Jesús Gutiérrez Guzmán y Frida Siloé Márquez Lara. La experiencia de vida en la danza de estos personajes nos dio muchos datos que poco a poco se fueron entreverando para construir un tejido de sucesos, acciones, momentos y sentires en torno al desarrollo de la danza desde una perspectiva en retrospectiva.

Paralelo a este trabajo se realizó una temporada de danza contemporánea por varios meses, en el que se dio espacio para planear problemáticas y reflexionar en torno a ellas, este espacio de pensar la danza permitió estrechar lazos entre el gremio, además de verse a la actualidad con las mismas necesidades y problemas por lo que amplió el rango de visión.

### **Objetivo general**

La obra está enfocada en estructurar la historia de la danza en Morelia en un periodo de 1945 a 1992 y generar saberes, testimoniar y evidenciar las escuelas, maestros y alumnos que conforman esta progresión de acciones para conformar una historicidad dancística.

### **Objetivos particulares**

Se entrevistó a personajes que trabajaron en pro de la danza en Morelia. Se recopiló una fuente bibliográfica que aunque el ser mínima permitió ver el estado de la cuestión de la danza contemporánea para Morelia.

### **Estructura de la obra**

El capítulo I consta de 6 espacios de investigación de que discurren en dar un panorama sobre la historia de la danza contemporánea desde un enfoque mundial

y su importancia de estudiarla para nuevas generaciones. Ese valor provoca la inserción de descubrir el fenómeno de asentamiento de la danza, primero como una corriente general y fusionada a partir de movimiento Vasconcelos y sus caravanas permitiendo infiltrarnos al cómo se fija la danza contemporánea en Morelia y observar cuales fueron las instancias que dieron empuje a esta disciplina.

Las Caravanas Culturales dejaron mucho trabajo para nuestras pioneras, depurar técnicas y metodologías que darán paso a un movimiento civil que permite la profesionalización desde una iniciativa independiente. Esta movilización y estrategias de trabajo gremiales permite la estadía participativa de diversos artistas dentro de los campamentos durante el sismo del 85 en la ciudad de México, con ello se gesta una nueva visión de la danza y enfoques en torno a su ejecución y apropiamiento de nuevas formas de trabajar en el interior de Morelia.

El capítulo II es un marco referencial acerca de cada una de las escuelas que han tenido más peso en la formación de bailarines dentro de Morelia, (no fueron las únicas). Se destacan sus maestros más sobresalientes, su labor frente a grupo y su organigrama como escuela o taller. En algunos casos se presenta parte de su obra coreográfica, lugares de presentación y se destacan problemáticas a sobrellevar.

El capítulo III tiene como cualidades un enfoque más en retrospectiva, ya que son los resultados del trabajo y cada una de las situaciones vivenciadas en el devenir de la danza en Morelia desde 1945 hasta 1992, en él se plantean la técnica Graham y Limón como centro de entrenamiento para la danza contemporánea y otras tendencias de movimiento que fueron integrándose al campo formativo de esta época. Se recopiló el cómo estos bailarines vivían sus cuerpo conformando estereotipos y constructos corporales.

A estas dos acciones tanto las técnicas y estilos a practicar como visiones del cuerpo se deriva el siguiente apartado que habla sobre las metodologías a usanzas de la práctica de la escuela antigua y escuela nueva orillando a delimitar las temporalidades de acuerdo a una evolución de la implementación de nuevas técnicas, visiones corporales y preocupaciones específicas sobre la salud física y

mental del bailarín así como nuevas formas de concebir la creación, el maestro y el cuerpo.

De las preocupaciones antes mencionadas y el mismo trabajo de maestros en diversas técnicas, viajar para obtener nuevos conocimientos surge la necesidad de establecer saberes y riquezas que conformaran métodos, aterrizar búsquedas constantes y generar conocimiento para sus estudiantes. Así varios artistas locales proyectan estas iniciativas como una riqueza más de su quehacer a lo largo de su propia carrera frente a grupos.

Para finalizar se habla de situaciones de quiebre a la actualidad, de las necesidades del gremio como tal, con las instituciones y posibles aristas para replantear e incentivar iniciativas que den un nuevo aire a la danza en Morelia.



## **CAPITULO I**

### **Antecedentes de la danza contemporánea**



## I. 1. Pertinencia del estudio histórico de la danza

En la década de los 80's y 90's aparece con más ímpetu la necesidad de los bailarines para establecer una retícula histórica sobre la danza. Este fenómeno nos da un parteaguas del hacer danza, siendo no solo la necesidad de expresión si no también la urgencia de preservar el sentir del arte a través de la historia, con ello cada uno de sus hallazgos, riesgos recorridos generan puntos de partida para propiciar métodos tanto de creación, investigación y aprendizaje.<sup>13</sup>

Cada etapa de la danza se ve una importancia sobre el manejo del cuerpo, su manera de desarrollar su discurso en torno a los movimientos políticos de su época. En los últimos años vemos una fuerte importancia a una transformación enfocada a la visión del cuerpo, su campo expresivo conforme al público, su lucha constante con cada uno de los movimientos políticos, ecológicos, de género, la implementación de nuevas tecnologías al uso cotidiano, así como avances científicos a los que se enfrenta el mundo. La problemática de los últimos decenios profundiza y problematiza la danza, con cada uno de su enfoque de operarla, darle forma y resignificarla.<sup>14</sup>

De lo anterior se deriva que cada vez existen más modelos educativos que articulan las riquezas de hacer danza, escuelas de pregrado y posgrado diseminadas en todo el mundo con carteristas educativas particulares que estrechan ideales de enriquecer el bagaje documental, histórico, creativo, formativo y expresivo de su población danzaría. Siendo este el terreno más fértil para la investigación desde una trinchera etnográfica, ya que con este enfoque logramos desde los mundos particulares articular el pensamiento gremial hasta latitudes más expansivas en su terreno de entreverar los saberes.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Sanabria Bohórquez Carlos Eduardo, Ávila Pérez Ana Carolina, Sánchez José Antonio. *"Pensar con la danza"*. Ministerio de Cultura de Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia. Colombia 2014. Pág. 53

<sup>14</sup> *Ibidem*. Pág. 53

<sup>15</sup> *Ibidem*. Pág. 53

Dentro de la danza como una disciplina que está en la sociedad vemos estos puntos en los cuales se desarrolla y navega para generar conocimiento e historia.

La danza en la sociedad tiene sus campos de actuar con acciones que ocurren y dan hechos, proceso de subjetivación, operativa, factual y no una cualidad o un estado permanente priori. Siendo espacios de acción que constituyen a los sujetos como tales y establecen relaciones sociales que son rubros de acción desde los cuales surgen y pueden existir los individuos.

Pérez Soto refiere la vinculación de la danza en la sociedad y su concepto de performatividad por el hecho de estarse construyendo en cada momento:

Con esto vinculamos a la danza con la sociedad, arrojándonos la individualidad, y con ellas todas las relaciones que conforman una cultura, resultan así performativas, es decir, originada y configurada momento a momento por los contextos sociales de acción en que se encuentran”.<sup>16</sup>

Desglosando así la sociedad y aplicándolo a la danza vemos que la danza está en el ámbito individual proyectándose a lo universal, culturas que se han estructurado paso a paso por la acción constante.

Si aprendemos a mirar esa performatividad como campos sociales de acción, campos que poseen coherencias y contradicciones globales, y no como meras series de cuerpos individuales sumergidos en performances contingentes, aprenderemos que la historicidad del movimiento no es sino el fundamento de todo cambio social posible.<sup>17</sup>

En otras disciplinas artísticas, que no están ligadas a lo escénico podemos ver la obra casi estática a través del tiempo. En la danza lo efímero la hace más compleja para su estudio, esta constante transformación hace vacíos que serán llenados bajo

---

<sup>16</sup> PÉREZ, Soto Carlos. *“Proposiciones en torno a la Historia de la danza”*. Edit. Sociedad y Cultura-Ciencias Humanas. Santiago de Chile 2008. Pág. 150.

<sup>17</sup> *Ibid.*, Pág. 152.

una estructura de interpretación, siendo ésta una constante renovación, así vemos que la escena es un momento único dejándonos experiencias kinestésicas irrepetibles.

Para este proyecto de investigación, lo mágico que puede ser y provocador es que cada una de las piezas del entramado de investigación para la danza contemporánea en Morelia Michoacán aún están con vida, rescatar su acervo histórico y experiencias en torno a la danza de nuestra entidad nos ha facilitado el posicionamiento del rescate de la tradición dancística, sus posibles acontecimientos y fenómenos para la aproximación de una identidad danzaría michoacana.

Gracias a las fuentes bibliográficas que cada vez son más numerosas y a los planes de estudio de las diversas escuelas a nivel básico, media y superior donde existen cargas curriculares de historia de la danza, se ha permitido la investigación y el enriquecer su acervo histórico así como la historia general en el arte. Aunque existen estas plataformas de aprender y reflexionar sigue faltando crear visiones de la danza con una proyección menos exclusiva y especialista para así poder acercarse a toda la población con el fin de expandir estos conocimientos como acervo cultural de la sociedad en general. Par Merce Cunningham *“la danza no era un pasado, sino más bien un pensamiento en movimiento”*.<sup>18</sup>

La danza está en todas partes de la sociedad, por ello la podemos discutir, entender, aprender, problematizar desde los estudios en danza y género, danza y política, danza y corporalidad, danza y etnia entre otras esferas de este conocimiento. Como también estudios específicos sobre Music Hall, bailes sociales y bailes folklóricos, entre otras variantes.<sup>19</sup>

Al estar insertada la danza en la sociedad desde una propuesta no necesariamente artística es que su transformación en cada una de sus etapas ha sido llevada por los movimientos sociales, interés sociocultural de cada uno de los momentos de esta.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*. Pág. 58.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Pág. 37.

Consigo su constante transformación y su permanente movimiento interno. La danza así como su principal característica es el movimiento, el móvil de la danza es estar sin quietud, la evolución a quien primero atenta es al hombre a su cuerpo y con él a su danza.

En las tres últimas décadas la historia ha estado en constante transformación, un indicador de desarrollo ha sido su investigación. Cada vez la profesionalización de dicha disciplina nos hace ver la imperiosa necesidad de generar consciencia en su aprendizaje y fijación de testimonio, llevando los métodos de aprendizaje hermanados con cátedras del pensamiento como teorías estéticas, la reflexión, la apropiación de lenguaje en técnicas contemporáneas, la creatividad, metodologías y pedagogías para la docencia y la misma investigación.<sup>20</sup>

El planteamiento histórico de la danza ante un bailarín no se limita exclusivamente en darle conocimientos sobre el quehacer dancístico en un contexto histórico, es también posesionar la filosofía que la enmarca y dotarlo de etnografía como un estudio de corrientes estéticas del movimiento ocurrido en los diferentes períodos del arte danzario.<sup>21</sup>

También no solo se dedica en poner orden cronológico a los acontecimientos relevantes del devenir de la misma, conjuga el entendimiento del cómo se han modificado las estructuras de creación, la coreografía, obras de improvisación, creaciones in situ, deconstrucción y construcción de obras con un lenguaje contemporáneo o no.

Raúl Parra Gaitán (colombiano), ha generado una fuerte labor dentro de la investigación de la danza proponiendo métodos de enseñanza-aprendizaje. Como historiador ha permitido acercarnos al trabajo de investigación dancística y generar fuentes para que los jóvenes artistas bailarines les dé un sentido de pertenecía en su práctica dando clases de técnica de danza moderna, composición y análisis

---

<sup>20</sup> <sup>20</sup> SANABRIA, Bohórquez Carlos Eduardo, ÁVILA, Pérez Ana Carolina, SÁNCHEZ, José Antonio. *"Pensar con la danza"*. Ministerio de Cultura de Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia. Colombia 2014. Pág. 53.

<sup>21</sup> *Ibidem*. Pág. 51.

funcional del movimiento, bajo esta iniciativa fundó el semillero de investigación-creación “Casa en el aire” (2007).<sup>22</sup>

Con ello la historia está dividida para su estudio en tres perspectivas; historia, análisis del movimiento y de piezas coreográficas permitiendo ver el estudio de la danza como un proceso histórico cultural. Además aportaría el análisis contextual etnográfico del suceso escénico, la influencia artística del creador, así como su formación y delimitación temporal en un marco histórico determinado.<sup>23</sup>

Existen métodos de salvaguardar la historia en las diversas artes, pero en la actualidad se ha compartido esta estrategia adaptándose a las necesidades de búsqueda histórica para la danza nombrado por los franceses reposición de piezas coreográficas. Aunque el término nos hable solo de la construcción coreográfica no deja de lado la parte simbólica del creador y la incursión en el ámbito interpretativo y discursivo de una pieza dancística, por lo que es un método bastante amplio en su aplicación y búsqueda de investigación.<sup>24</sup>

Si para un estudiante de danza estos aspectos son de importancia, para un especialista como lo es un historiador del arte, deberán de ser basamento de generar una reinterpretación de acciones danzadas a través del tiempo.

Sabemos que parte de la investigación de la danza está en fuentes no tan fidedignas, como bien no lo dice Margarita Tortajada, la investigación es una interpretación de programas de mano, periódicos y cualquier documento archivado que nos da nociones de lo sucedido más no la certeza del acto mismo. Por lo que dichas investigaciones son la interpretación de todo un momento histórico, biográfico y coreográfico en torno a un cúmulo de acontecimientos en simultáneo.

La característica principal de la danza es el ser un arte efímero haciendo al investigador reflexionar en torno a supuestos, a elementos desaparecidos, figuras que transitaron dejando estelas de conocimientos. Restaurar en la línea histórica a

---

<sup>22</sup> *Ibidem*. Pág. 52.

<sup>23</sup> *Ibid*. Pág. 52.

<sup>24</sup> PÉREZ, Soto Carlos. “*Proposiciones en torno a la Historia de la danza*”. Edit. Sociedad y Cultura-Ciencias Humanas. Santiago de Chile 2008. Pág. 54.

cada uno de los sucesos dentro de su marco histórico, destacando el valor de sus precursores, artistas en movimiento constante y destacar sus postulados, ideas, visiones y sueños, es darle el lugar en el aquí y ahora a su labor, eliminando este sentir efímero que es inherente de la misma disciplina en el mundo.<sup>25</sup>

Aun cuando ya se tiene un método de rastreo para la investigación o reposición de obra, sigue siendo compleja su estudio debido a la falta de seriedad con lo que se hacen los programas de mano, carteles, notas de prensa entre otros documentos que nos aporten información documental para situar la obra en tiempo y contexto.

Con estos métodos, siempre se tendrá la zozobra de asertividad acerca de su investigación ya que hay muchas cosas que suceden al interior del desarrollo de la danza que es muy posible nos arroje datos variables en torno a su estudio. Tenemos la interpretación, la fuente documentaria para un montaje y la simbología que cambia según la cultura, por mencionar algunos así como los contextos que la hacen vulnerable y la más fuertes las fuentes vivas, es decir artistas creadores de la obra en posible estudio de caso.<sup>26</sup>

Se observa que cada vez más los interesados en la disciplina generan investigaciones de tipo etnográfico para reconstruir el tejido contextual de pequeños grupos y formar células focales de investigación y describir a groso modo contextos dancísticos a la actualidad tal es el caso de esta investigación.

Pérez Soto nos dice que la investigación de la danza no está escrita para un análisis y menos para criticar contradicciones, si no para admirar y querer la disciplina, es un espacio de informar al gremio de cada uno de los acontecimientos que han marcado su transcurrir y habla de personajes y sucesos como modelos. Lamentablemente esta manera de generar evidencias de la danza no da un sustento crítico ni analítico que pueda dar referencias de transformación en relación de los movimientos artísticos. Situando a la danza una vez más en lo efímero e inmediatez de su creación.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibidem*. Pág. 54.

<sup>26</sup> *Ibidem*. Pág. 54.

<sup>27</sup> *Ibid.* Pág.35.

Es muy valuada la historia de la danza, no solo para los historiadores, también para cada uno de los estudiantes de esta disciplina. La práctica artística y su especialización es un recurso que sitúa al investigador de esta disciplina, ubicándolo en un tiempo histórico, haciéndolo consiente de la mutación que sufre toda disciplina artística a través del tiempo.<sup>28</sup>

Para el estudio de la danza es de importancia reconocer sus áreas y oportunidades de análisis, la coreografía, metodologías, líneas de desarrollo del conocimiento, grupos que dan la construcción de movimiento, nociones del cuerpo, relaciones internas y externas de construcción escénica, organigrama de creativos y artistas para la manufactura optima de una puesta en escena por mencionar algunas.<sup>29</sup>

En el transcurrir del tiempo cada vez los mismos artistas del área están más interesados en la documentación, registro y análisis de obras. Lo cual ha hecho que estos modelos reticulares de aprender, hacer e investigar danza sea puntual, familiarizando la creación y la enseñanza de la danza en un ámbito de historicidad artística aunque a partir de ello devienen otros problemas de los cuales se hablara en el capítulo III.<sup>30</sup>

Falta dar un espacio de aprendizaje de cómo es necesario edificar conocimiento de la historia de la danza sin caer en la reflexión a partir de anécdotas. Pasar de lo anecdótico a la reflexión y transformación de posturas en torno de la danza y el cuerpo con ello se podría quitar este ambiente romántico de la danza en la historia del arte.

Sí se sabe a la danza como un acontecer en el tiempo y en el espacio. Lo efímero de este arte desdibuja el concepto de genio en cada representación para iniciar desde un punto inicial y con nuevas tendencias, así la evolución de la danza y sus anécdotas se quedan en lo simple de su hacer. Cuando su creación es mucho más compleja porque compromete el campo de la vida en movimiento, del descubrirse

---

<sup>28</sup> SANABRIA, Bohórquez Carlos Eduardo, Ávila Pérez Ana Carolina, Sánchez José Antonio. *"Pensar con la danza"*. Ministerio de Cultura de Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia. Colombia 2014. Pág. 51.

<sup>29</sup>*Ibíd.* Pág. 52.

<sup>30</sup>*Ibíd.* Pág. 53.

para hacerse, del decodificarse para recodificarse, no hay genialidad, hay vida misma, acto en sí para develarse en otro momento genuino e irrepetible.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup>PÉREZ, Soto Carlos. *Proposiciones en torno a la Historia de la danza*. Edit. Sociedad y Cultura-Ciencias Humanas. Santiago de Chile 2008. Pág. 36.

## I. 2. Una visión global a través de la historia de la danza contemporánea

Una de las características de la danza contemporánea es el estar en el mundo, en la enseñanza del reconocimiento al individuo, sus particularidades y diversidades siendo fuente de creación histórica. La visión de danza contemporánea es respetar las individualidades del bailarín, del estudiante donde el coreógrafo forma su creación en torno a esta diversidad de saberes tanto corporales como emotivos y afectivos.

Permitiendo en su creación la participación de la pluralidad morfológica, energética y el saber y sentir de los integrantes de su agrupación o colectivo creativo. El maestro asume un cuerpo distinto propiciando la reflexión del aceptar la estructura anatómica del cuerpo del mexicano adecuando sus técnicas para la enseñanza.<sup>32</sup>

El valor de la danza contemporánea radica en el cruce de fronteras, en esta constante búsqueda de la libertad humana-expresiva, donde el virtuosísimo corporal y la inspiración ya no son suficientes. Su imperante búsqueda es la integración sobre el movimiento humano, su mayor expresividad y liberación. Habla del hombre actual, su vida interior sus preocupaciones y sus cualidades.<sup>33</sup>

En este momento el hombre se centra como principal motor de creación, la búsqueda de su libertad es el conductor de toda creación, la búsqueda permanente de libertad y de descubrirse son las preocupaciones que lo hace un bailar en lo contemporáneo, en el aquí y el ahora.

El vínculo de vida cotidiana, el presente da como respuesta los movimientos de los años setentas con variaciones en sus modelos pero con una importante intencionalidad del presente y la interacción con el público. Entre las que sobresalen los happenings, el hiperrealismo, el arte minimalista y el arte video. Estos

---

<sup>32</sup>ORTIZ, Ernesto. *“El desplazamiento de cuerpo significativa en la danza contemporánea”* Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas. (2014) ISSN. Pág. 1.

<sup>33</sup>PEREZ, Ferreiro Alejandra. *“Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”* CONACULTA INBA-CEART. México 2005. Pág.142.

movimientos le dan soportes de búsqueda a la danza, permitiendo jugar con el público, los formatos de la presentación coreográfica y las investigaciones creativas como parte de procesos de creación y de presentación escénica.<sup>34</sup>

El principal acto de ruptura es el desuso de la zapatilla de ballet, la cual esta como parte sustancial de la técnica del ballet clásico. Isadora Duncan es la primera bailarina que se quita las zapatillas para iniciar un movimiento de búsqueda de libertad, naturalidad, expresividad y creatividad.<sup>35</sup>

Al no tener la zapatilla se ve un cambio de pensamiento dentro de hacedores de danza, el contacto del pie desnudo con el piso, la búsqueda de la respiración, el juego con la gravedad y los fuera de centro, marcan una relación espacial temporal, que nos apoya a evidenciar la necesidad de intencionalizar el presente como una toma de conciencia vital. Por lo que el quitar la zapatilla también nos permite observar necesidades físicas para utilizar el piso y sus desplazamientos. Esto ha arrojado métodos de enseñanza aprendizaje de la danza contemporánea fundamentales para su impregnación en todo el país.<sup>36</sup>

El concepto de danza postmoderna tuvo muy poco auge, casi se data de 18 años con los postulados de Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón, debatidos con Judson Church. De 1960 a 1978 se marca un cambio sólido para dar inicio a lo conocido como danza contemporánea.<sup>37</sup>

Es importante visualizar las características de los tres momentos de la danza para asentarse hasta la actualidad como una técnica reconocida como contemporánea para ello Ernesto Ortiz define las características de esta corriente dancística.

La danza contemporánea hace referencia y se ocupa, principalmente, de la efímera presencia y, transformación de los

---

<sup>34</sup>*Ibíd.* Pág.143.

<sup>35</sup>*Ibíd.* Pág.329.

<sup>36</sup>*Ibídem.* Pág.329.

<sup>37</sup>SOTO, Pérez Carlos. *"Proposiciones en torno a la Historia de la danza"*. Edit. Sociedad y Cultura-Ciencias Humanas. Santiago de Chile 2008.Pág. 105.

cuerpos en el movimiento, del transcurso de las corporalidades en el tiempo y en el espacio.<sup>38</sup>

Precisando la diferenciación entre etapas tendremos pues que la danza posmoderna es la liberación de los cánones clásicos y la separación por convicción de la práctica de la danza moderna y evidencia al cuerpo, su capacidad física del acontecimiento que implica el mismo movimiento.

Para entender la diferencia de cada una de estos momentos de la danza es de importancia visualizar cada una de sus etapas como punto de entramado; el lenguaje sustentado en alguna técnica, su separación o fusión en cuanto el entrenamiento, la búsqueda de definir al cuerpo como un “cuerpo significante”. La importancia de establecer métodos de enseñanza aprendizaje y acercamiento discursivo con el público. Estos aspectos ya denotan una búsqueda de hacer danza ofreciéndonos los términos de contemporaneidad dancística.<sup>39</sup>

Los cuerpos en la danza contemporánea están fuera del plano de la representación. Sus discursos son a partir de acciones, exploran y expanden las posibilidades del espacio y la temporalidad del cuerpo. Ello permite al espectador construir sus propias lecturas. La libertad de la interpretación de la obra por parte del espectador es un elemento de gran importancia para la danza contemporánea, surgiendo el espectador como testigo ya que las genera bajo su propia realidad e identidad.<sup>40</sup>

En el libro “Terpsychore in Sneakers, Post-modern dance” (Tersícore en zapatos deportivos, la danza posmoderna) Se tienen los postulados como manifiestos, en donde se encuentra el valor del movimiento por tan solo ser movimiento y son: No a la espectacularidad, virtuosísimo, transformaciones, magia y fantasía.

El hablar en romper los esquemas de virtuosísimo, espectacularidad, artificio escénico, nos refleja una modificación de pensamiento en torno al cuerpo, la creación y la búsqueda del discurso con el público y sobre todo el entendimiento del

---

<sup>38</sup>ORTIZ, Ernesto. “*El desplazamiento de cuerpo significante en la danza contemporánea*” Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas. (2014) ISSN. Pág. 1.

<sup>39</sup> *Ibíd.* Pág. 2.

<sup>40</sup> *Ibídem.* Pág. 2.

humano, bailarín, coreógrafo focalizado a un momento histórico de aceptación como ser vivo fuera del alcance a la perfección y sometimientos técnicos.<sup>41</sup>

En este momento es donde se centra la atención en conceptos como disciplina, maestro y discípulo. De alguna manera esta triada favorece al establecimiento de métodos de enseñanza aprendizaje que dan la pauta para establecer criterios en función a técnicas y modos de hacer danza en todo el país.<sup>42</sup>

Para estar mejor posesionados de la materia tenemos que la danza moderna cuenta según Ernesto Ortiz con los siguientes incisos.

- a) El rompimiento, en el que se valora, como se dijo antes, un interés más por los medios que por las significaciones de la danza, y en el que se distingue un estilo de hacer danza que es reductivo, factual, objetivo y “con los pies en la tierra”; y b) otro que califica como “posmodernismo metafórico”, en el que se enfatizan “imágenes de una devoción tanto personal como comunitaria”, y que da paso a la danza de los 80’s, en la que se da un “renacimiento del contenido”.<sup>43</sup>

A principios de los años 70’s jóvenes bailarines ven que las nuevas técnicas les permite entrar a un nuevo manejo del cuerpo. Sus principales referencias son grupos de Francia y americanos que generan intercambios o giras y ofreció a México ver la posibilidad de que las generaciones de bailarines y coreógrafos sustentaron una nueva búsqueda de hacer danza, con tendencias corporales que se encontraban más acordes a sus aspiraciones estéticas.<sup>44</sup>

Podemos decir que de los 70’s a los 80’s hay una efervescencia de reajustes, todo desembocado en el discurso coreográfica, en el asentamiento de técnicas, en la modificación de conceptos como disciplina, maestro, bailarín y que además el planteamiento del cuerpo, desvinculado del virtuosismo visto desde una perspectiva

---

<sup>41</sup> *Ibidem.* Pág. 2.

<sup>42</sup> *Ibid.* Pág. 3.

<sup>43</sup> *Ibidem.* Pág.3.

<sup>44</sup> *Ibidem.* Pág.3.

más pura donde los significados del mismo están contenidos por tan solo su presencia.<sup>45</sup>

En los 80's reaparece el virtuosismo posesionándose conjuntamente con la técnica, pero dando valor al cuerpo narrador, nutrido por las posibilidades de investigación de sus discursos. Hacer mención de que el cuerpo ya está en una fase de exploración nos da la iniciativa de lenguajes de investigación, creatividad y creación. Estos campos podríamos decir que ya no son exclusivos del coreógrafo, también del bailarín y el docente, abriendo las posibilidades de establecer conexiones de investigación dancística, tanto en lo metodológico como en hacer dancístico.

Hay una búsqueda de la relación cuerpo-mente-espíritu, del encontrar interrelación en estas esferas propias para una visión más holísticas trastocando así la creación. Al aparecer estos conceptos como parte de la preocupación de la escucha del cuerpo, de esta integración de las artes como una potencia del estar en cercanía con el cuerpo, con el otro y consigo mismo. Con ello la importancia y pertinencia social de la danza en este momento, ya que responde a una necesidad social de integrarse fuera de las convenciones escénicas, del virtuosismo y el artificio, replanteándose como una fuente de integración metafórica de la sociedad del momento.<sup>46</sup>

Según Ernesto Ortiz los componentes que enmarcan la danza contemporánea son: La capacidad del hombre de pensar y reflexionar sobre sí mismo, escaparse de las convenciones formales del lenguaje narrativo, compone estructuras significantes que escapan a la necesidad moderna de dar un sentido lógico y lineal al mundo, plantea sus constructos sobre la base de la libertad del cuerpo, atraviesa el espacio, habita el tiempo y genera un estado energético que es el motor del movimiento dando valor al espectador.<sup>47</sup>

La danza contemporánea juega con la experiencia de vida espectador como parte de la construcción de lo escénico, entreverando sensibilidades para dar lectura a

---

<sup>45</sup> *Ibíd.* Pág.3.

<sup>46</sup> *Ibíd.* Pág.4.

<sup>47</sup> *Ibíd.* Pág. 5.

una coreografía. Los discursos de la danza contemporánea que no son en este momento lineales, propician que dicho ente también este activo, recreando e inyectado de veracidad el lenguaje de los intérpretes y coreógrafos. Es posible que una de las certezas de la danza contemporánea radique en dar valor al espectador, donde sus trincheras se ven reflejadas en un acto de similitud con un hacedor de danza.<sup>48</sup>

Cada uno de los momentos de la danza, posmoderna, contemporánea y ahora la experimental, están asumidas desde sus momentos históricos. Donde su comprensión estética es trabajada desde el campo activo de la intimidad. El mismo Ernesto hace referencia de cómo el arte tomó posesión dentro de un encuadre contemporáneo.

Nos permite ser parte de la ingeniería que sustenta esa alteridad y esa heterogeneidad que enriquecen las artes contemporáneas: El arte no tendría que ver con la razón sino con la libertad radical, la innovación, la diferencia, lo heterogéneo, lo inconmensurable, la alteridad, lo irreductible e inclasificable.<sup>49</sup>

La danza contemporánea parte de esos principios como arte creador de un momento en constante devenir, lo reformativo nos da esa riqueza, no al estatismo y al parecer parteaguas de una transformación que nos rebasa en la posible involución de las artes por fijarnos en términos que son obsoletos para dar nombre a conceptos que han cambiado, como el de “coreografía”.<sup>50</sup>

El carácter de exploración da margen a nuevas posibilidades de creación coreográfica, de una manera diferente de hacer las investigaciones corporales tanto para la estructuración de clases como para los montajes escénicos.<sup>51</sup>

A partir de la década de 1960 y el inicio de los años 70's fue que los coreógrafos cambiaron sus planteamientos como coreógrafos, modificando las tendencias de

---

<sup>48</sup> *Ibidem*. Pág. 5.

<sup>49</sup> *Ibid*. Pág. 8.

<sup>50</sup> *Ibidem*. Pág. 8.

<sup>51</sup> *Ibid*. Pág. 2.

creación escénica del occidente. En esta década surgen nuevas visiones en torno a la creación coreográfica, impulsando tendencias de creación tan diversas que permitió el asentamiento de nuevos términos dentro de la danza.<sup>52</sup>

Merce Cunningham aporta al movimiento su valor por sí mismo separándolo del suplemento de la música para destacar la independencia del movimiento con su propio conflicto dramático y valor como tal. Este gran coreógrafo regala una herramienta tan fuerte a la danza como el de que un movimiento aislado de la música u otra arte (como pasaba en la danza moderna y posmoderna) tendría que recaer todo el valor del móvil, de la expresión, significando tan solo por el cuerpo en presencia.<sup>53</sup>

Al ver al intérprete que construye sus movimientos bajo su necesidad sensible, es hablar de la danza como identidad, donde se confirma el sí y el otro a partir de la coreografía. Al ver al intérprete que construye sus movimientos bajo su necesidad sensible, es hablar de la danza como espacio identitario.<sup>54</sup>

A diferencia de otros momentos de la danza, esta no es parte de un estatus, su principal importancia radica en lo efímero del gesto y la interpretación de los signos. Dicho de otra manera la danza contemporánea es la enfatización del gesto que transita en lo efímero sin estar ligada a ningún estatus social, por ello su constante mediata construcción y deconstrucción.<sup>55</sup>

Enmarcar la importancia del cuerpo vivido construido en fusión de lo social es que el cuerpo significa dentro del movimiento dancístico. La expresión que nos arroja Sandra González tomada de Le Breton y que apoya a su tesis doctoral “El cuerpo en la Danza” dice:

---

<sup>52</sup> *Ibid.* Pág. 2.

<sup>53</sup> *Ibidem.* Pág. 2.

<sup>54</sup> BACA, González Sandra. Tesis doctoral “*El cuerpo en la Danza*”. Facultad de ciencias Jurídicas y sociales. Instituto Universitario de danza Alicia Alonso. Madrid 2015. Pág. 90.

<sup>55</sup> *Ibid.* Pág. 91.

<<yo danzo, luego existo>> nos revelamos contra los imperativos de la sociedad, debido a que <<mi cuerpo está siempre en medio del goce del mundo>>Le Bretón.<sup>56</sup>

La danza cobra aún más sentido, ya que es un arte viva, efímera, cambiante, nos permite estar en un acto fenomenológico perpetuo, significando cada una de los móviles que accionan otras cadenas de significado tanto internas para un intérprete como expresivas para un espectador. Le Breton nos abre esta visualización de la experiencia escénica desde un ambiente mucho más relajado pero más vivo al acudir a la experiencia de la vida misma al danzar. Por lo que no hay separación del bailarín y el coreógrafo, un ser que no tenga estas herramientas técnicas del sentir el cuerpo y la danza se perdería en su mundo e historia.<sup>57</sup>

Las ornamentaciones para la danza contemporánea dejan de ser valiosas, se quita la música, los maquillajes y vestuarios dejando tan solo el movimiento con su carga expresiva. Estas omisiones le da un valor fuerte al significado puro del movimiento, el cuerpo cobra sentido por el simple hecho de estar en presencia, el valor de la utilización de la música para el acompañamiento de la creación coreográfica es cuestionada, por lo que se plantean criterios de que el movimiento tiene su propio flujo y ritmo interno que hace que la música no sea un elemento interno del movimiento. Por lo que aparece la creación coreográfica con o sin música.<sup>58</sup>

Alejandra Ferreiro puntualiza estilos y técnicas que se interrelacionan y se suman para dar una definición más amplia de lo que estudiamos como danza contemporánea.

El abstraccionismo y el surrealismo fueron las tendencias que dominaron durante la primera posguerra. Fue en esta época cuando apareció lo que hoy se conoce como danza contemporánea; si bien puede considerarse como una prolongación de la danza moderna, su propuesta estética ha sufrido

---

<sup>56</sup> *Ibidem.*, Pág.91.

<sup>57</sup> *Ibid.* Pág. 91.

<sup>58</sup> *Ibid.* Pág.172.

significativos replanteamientos. Los diferentes estilos y técnicas de movimiento corporal aparecidos a través del tiempo y en distintas latitudes, tan separados, independientes y alejados entre sí, durante décadas, como el ballet clásico, la acrobacia, la danza moderna, el jazz y hasta el propio karate y kung-fu, parecen darse la mano cordialmente para convertirse en simples medios técnicos con los cuales lograr un espectáculo mayor que no sería ni ballet clásico, ni danza moderna, ni acrobacia específicamente.<sup>59</sup>

La danza contemporánea ha tenido sus momentos de transición y uno de los factores que la han delimitado y forjado es la situación social que tiene el país en momentos específicos. Su interacción con otras disciplinas, desde lo deportivo; gimnasia, kung fu, karate, lo técnicas espíritu rituales como el yoga, thai chi, el teatro, la plástica y la música le han permitido tener desde herramientas hasta influencias que a la actualidad la han permeado de un valor tan variado que su clasificación es difícil de concebir como se ha mencionado por el uso del cuerpo y su manejo discursivo.<sup>60</sup>

Es así que en el caso de Morelia se ha podido incidir en las artes desde el movimiento nacional reconocido como Caravanas Culturales, que se posesionaron en varios estados de la republica más fuertemente y que en esta investigación se abre la posibilidad de asentar vestigios de danza a partir de la construcción de una mecánica formativa nacionalista. Para hablar de ello se inicia el nuevo acápite.

---

<sup>59</sup> FERREIRO, Pérez Alejandra. *“Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”* CONACULTA INBA-CEART. México 2005. Pág.141.

<sup>60</sup> *Ibidem*. Pág.141.



### I. 3. Influencia de las Caravanas Culturales de José Vasconcelos dentro del ámbito formativo de la danza (1940-1960).

Desde un enfoque nacional la danza moderna llega a México en los años cuarenta, con coreógrafos americanos como Anna Sokolow, (quien dirige la compañía La Paloma), Waldeen y José Limón. Impartían sus técnicas siendo modelos de influencia por muchos años, así surgen bailarines mexicanos como pioneros destacando a Rosa Reyna y Ana Mérida (1940). Esta década también es un parteaguas para el desarrollo de la danza contemporánea en Morelia.<sup>61</sup>

Este periodo tiene reminiscencias y se plantea su enseñanza desde un fenómeno artístico cultural de índole nacional, denominado: Misiones Culturales, creado por el distinguido pensador mexicano José Vasconcelos Rector de la Universidad Nacional de México y creador de la Secretaría de Educación Pública, acuñado desde el año 1920 durante el gobierno de Alvaro Obregón.<sup>62</sup>

El querer garantizar en todo el país las danzas populares y su folclore mexicano detonó que dichas misiones se difundieran a otras entidades del interior de la república. Este movimiento permitió una herencia para cimentar los primeros vestigios de danza en la capital michoacana ya que pertenecía a las siete misiones permanentes que se gestaban como a continuación se describe: estados de Nuevo León, Coahuila, Guanajuato, Querétaro, Michoacán, Colima, Puebla, Guerrero, Tlaxcala, Morelos, Oaxaca y Chiapas.<sup>63</sup>

Dichos estados fueron responsables y encargados de difundir las disciplinas artísticas hasta los lugares más recónditos, así se llevó arte a las clases sociales más bajas, como se proponía en esta temporalidad la educación en la nación.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> BARIL, Jacques. *“La danza moderna”*. Ediciones Paidós Barcelona - Buenos Aires – México. 1987. Pág. 334.

<sup>62</sup> HERNADEZ, Duvia, JHONES Fernando. *“Historia Universal de la Danza”*. Universidad Autónoma de Querétaro. México 2007. Pág. 304.

<sup>63</sup> MARÍN, Noemí. *“La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales”*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2004. Pág. 41.

<sup>64</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

En primera instancia, se destaca la necesidad de describir cómo fue que llegó Vasconcelos a la titularidad de la SEP y la creación de departamentos de cultura y su promoción, para ello, se hace la siguiente referencia:

El 11 de octubre de 1921, José Vasconcelos fue nombrado por el presidente Álvaro Obregón titular de la SEP. El nuevo secretario distribuyó las responsabilidades de la dependencia en seis departamentos, que debían cumplir objetivos específicos. Los departamentos más importantes eran el Escolar, que cubría desde el jardín de niños hasta la universidad; el de Bibliotecas, con un amplio programa editorial y de difusión de textos; el Departamento de Educación y Cultura Indígena (originalmente Departamento de Educación y Cultura para la Raza Indígena), destinado a educar a los indígenas del país para liberar al medio rural de sus condiciones de miseria e ignorancia (labor a la que Vasconcelos dio prioridad), y el Departamento de Bellas Artes, cuya labor era proteger y supervisar las manifestaciones artísticas. Esta última oficina tenía a su cargo la dirección, la enseñanza y la difusión del arte y la cultura, y era responsable además de recoger la riqueza folklórica del país. En síntesis: el impulso a las bellas artes y al arte popular.<sup>65</sup>

La tendencia de pensamiento y el actuar de este personaje político de grandes aportaciones a México, en su cultura, se puede constatar a continuación:

Vasconcelos inició su labor en la nueva secretaría mostrando su fe en el pueblo. Basado en su cultura y en su filosofía, formuló un plan colectivo e igualitario que pretendía la capacitación educativa, la reforma agraria y la integración de la cultura popular a la cultura

---

<sup>65</sup> MARÍN, Noemí. *“La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales”*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2004. Pág. 16

nacional, como principales puntos de acción, propósitos que resumía en esta frase: "Todas las razas son o pueden volverse aptas".<sup>66</sup>

Así mismo Roxana nos da otro aspecto referencial de importancia:

Durante el régimen del presidente Alvaro Obregón (1920-1924), una de las estrategias que impulso el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, fue resaltar símbolos patrios y acontecimientos como la Independencia y la Revolución Mexicana, con el propósito de socializar la educación, establecer vínculos nacionales, e incorporar a las clases populares y a los indígenas a la nación por medio del sistema escolar.<sup>67</sup>

Al llegar a la capital Michoacana las Misiones Culturales de la SEP se hizo notar su influencia articulada con la lucha y defensa para continuar con las clases de artes y oficios a nivel primaria, con el fin de reconocer y posesionar a jóvenes con sus habilidades artísticas y un oficio que les diera la posibilidad de una fuente de trabajo. Su intención era muy noble, continuar y rescatar esa enseñanza integral, difundir las artes y proteger el legado educacional de nuevas generaciones.<sup>68</sup>

Este legado de trabajar las artes permea fuertemente el quehacer de varias generaciones, motivo importante que destaca la herencia del folclore y la danza imbricados durante esta etapa. Marcando la definición del rumbo estético de la danza moderna y los inicios de la contemporánea ya que a pesar de buscar un discurso diferente seguía recurrente la implementación de recursos nacionales a nivel musical, motor o vestuario, unos con el fin de quitarlo u otros con el deseo de rescatarlo.

Marín Noemí destaca la creación de las normales rurales en su libro *La Importancia de la Danza Tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional*, las cuales

---

<sup>66</sup> *Ibid.* Pág. 20.

<sup>67</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. *"Danza para la Salud"*. La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). Edit. CONACULTA – INBA México 2015. Pág. 97.

<sup>68</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo 2017.

serían uno de los propósitos de las misiones culturales. El 22 de mayo de 1922 se fundó en Michoacán la Escuela Normal Rural Regional de Tacámbaro. Se buscaba que los egresados de la misma —bilingües todos ellos— contaran con una sólida preparación, y sirvieran como agentes auxiliares de las misiones.<sup>69</sup>

A consecuencia de las Caravanas Culturales se desarrolló un proyecto paralelo denominado Normal Rural y se diseminaban escuelas de la región con este modelo vasconcelista. Para 1938 en México se inauguró la primera escuela pública de danza con el nombre de Escuela de Danza (dependiente del Departamento de Bellas Artes y la SEP). La cual echaba mano de los materiales recaudados por las caravanas para ser montados en las festividades y formar las coreografías donde se auxiliaban de pintores, escenógrafos, músicos y literatos.<sup>70</sup>

Lamentablemente en 1938 se suspende a nivel nacional las caravanas y los logros alcanzados de Vasconcelos; luego de cuatro años de suspensión, en 1942, durante la presidencia del general Manuel Ávila Camacho, la SEP incluyó en su presupuesto las partidas necesarias para restablecer el servicio de las Misiones Culturales.<sup>71</sup> Por lo tanto, en los años cuarenta se continúa la formación de generaciones de hacedores de danza en Morelia.

Uno de los planteles educativos a nivel primaria en la capital michoacana que obedecía a este modelo de divulgación y enseñanza de las artes era la Escuela Primaria Federal David G. Berlanga, la cual era parte del Convento de la Merced y que actualmente sigue vigente inserta en las escuelas primarias en la localidad ubicada en la calle Quintanaroo del centro histórico.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> MARÍN, Noemí. *“La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales”*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2004. Pág.33.

<sup>70</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. *“Danza para la Salud”*. La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). Edit. CONACULTA – INBA México 2015. Pág. 43-98.

<sup>71</sup> MARÍN, Noemí. *“La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales”*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2004. Pág. 93.

<sup>72</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en Marzo del 2017.

En el libro de Raúl Arreola quien a través de su relatoría sobre la Breve Historia del Teatro Ocampo descubrimos que Alfredo Mendoza Gutiérrez se encargaría de la dirección de la escuela federal planteada, nos destaca su arduo trabajo incidiendo artísticamente con la población infantil moreliana, dicho libro nos arrojará varias citas las cuales dan más puntualidad al trabajo que se hizo en esta dependencia y que cobra mucha fuerza para los basamentos de la danza:

El profesor Alfredo Mendoza Gutiérrez, que ocupará tanto espacio en la historia del Teatro Ocampo, era docente en prestigiada Escuela Federal Tipo “David G Berlanga”, un magnifico maestro según los testimonios de quienes fueron sus alumnos en esas aulas. La inquietud creadora de este maestro, le llevaba al teatro de niños para niños, al teatro costumbrista, al teatro didáctico, al teatro para campesinos y al teatro guiñol y de títeres, en el que alcanzó renombre internacional. Después de sus triunfos en México, el Teatro Ocampo fue, para Alfredo Mendoza, el centro de su actividad creadora. Hasta en festivales escolares como el de clausura de cursos de escuela (30 de octubre de 1937), después de los discursos, declamaciones, bailables y actuación de la popular Orquesta de la Dirección de Educación, la de Don Nacho Mier Arriaga, el profesos Mendoza montó dos comedias en un acto: Se vende una Mula y La Novia del Campo, de carácter cómico costumbrista. Ese mismo año se presentó la primera obra de teatro infantil de Alfredo: Las aventuras de Juan y Catalina.<sup>73</sup>

Para dar más peso al trabajo realizado por el maestro Mendoza se acentúa su trabajo con la siguiente cita:

A finales de 1968, el inquieto autor y director se lanzó a organiza un grupo de teatro infantil en el que se figuraban algunos aficionados del CREFAL con otros jóvenes de Morelia. Era ya un conjunto que

---

<sup>73</sup> ARREOLA, Cortés Raúl. “Breve historia del Teatro Ocampo”. MOREVALLADO EDITORES. Morelia, Michoacán México 2001. Pág. 42.

funcionaria bajo la responsabilidad del maestro Mendoza Gutiérrez y no con las siglas de la institución en la que laboraba. El 30 de noviembre hizo su debut el grupo con una obra basada en un cuento del mismo maestro quien desde los años que trabajó en la Escuela Federal Tipo G. David Berlanga, de Morelia, iniciaba sus clases con un cuento, y como este tenía continuidad era un medio para lograr puntualidad de sus alumnos interesados en no perderse ningún episodio. También narraba cuentos con una estación radiofónica. Así le recuerda algunos de sus alumnos de aquellos años. En 1968 volvió al cuento con tema de su obra teatral, aunque esta vez, lejos de crear personajes, los tomó de las obras de Perrault y de Walt Disney, que eran sumamente atractivos para los niños. Con personajes como: Los tres cochinitos, El gato con botas, Pulgarcito, El lobo Feroz y la Bruja Marifata, formó su propio espectáculo infantil, con el nombre de Caperucita y la bruja del bosque, en cuatro actos, el primero en tres cuadros. Como fue un éxito la presentación repitieron el programa el 1 de diciembre.<sup>74</sup>

En dicha escuela y bajo estas iniciativas del reconocido maestro inician su formación dancística, las hermanas Hilda Lelia y Dalia Próspero Maldonado.<sup>75</sup> La primera de ellas pionera en la danza contemporánea en la localidad y la segunda se posesionaria fuertemente en la década de los 80's después de un trabajo arduo con grandes iconos de la danza mexicana como se enunciará más adelante.

En este recinto educativo como parte de las asignaturas correspondientes al nivel básico, ofrecían talleres de arte y oficios, señala la historiadora Lelia:

Recuerdo perfectamente que existían clases de danza, teatro, artes plásticas, cocina, tejido, talabartería, herrería, carpintería entre otros. Talleres que se daban por las tardes para enriquecer la formación de

---

<sup>74</sup> *Ibíd.* Págs. 80 y 81.

<sup>75</sup> PRÓSPERO, Maldonado Lelia y PRÓSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

niños de aquel entonces. Este tipo de formación integral estaba en una mayoría de escuelas primarias fomentando la literatura y difundiendo entre las masas las bellas artes y los valores humanísticos.<sup>76</sup>

Así como esta escuela y otros planteles el modelo educativo de insertar las artes en la formación académica fueron desapareciendo paulatinamente hasta que estos talleres estaban fuera de la enseñanza pública de educación básica, “quitando la posibilidad del ser y saber ser” dentro de la formación escolar.<sup>77</sup>

Las responsables del taller de danza clásica en la escuela G. Berlanga fueron las maestras Amanda Mendoza, quien trabajaba con niñas, Josefina Rodríguez, frente a grupos de jóvenes y María Teresa Medina quien venía de la ciudad de México de la Academia de la Danza Mexicana,<sup>78</sup> contando con la carrera de Ballet Clásico con terminal en bailarín de concierto,<sup>79</sup> y como parte formativa tenía conocimientos de las siguientes técnicas:

Técnica Graham; dicha técnica se basa en el acto fundamental de la vida: La respiración, en la dilatación y contracción del torso, al inhalar y exhalar, descubrió el principio que le permitiría destacar la

---

<sup>76</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en Marzo del 2017.

<sup>77</sup> *Ibíd.*

<sup>78</sup> “...A un año de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, su director, Carlos Chávez, invitó a las coreógrafas Ana Mérida y Guillermina Bravo a reunir a las bailarinas de las compañías de Waldeen y Ana Sokolov. El grupo plantea como proyecto coreográfico buscar caminos que propicien el surgimiento de un lenguaje de movimiento emanado de nuestras raíces, capaz de proyectar nuestra identidad como nación en términos universales, en suma, de una danza de concierto del México contemporáneo. Con este proyecto, el acuerdo de la Secretaria de Educación Pública, con fecha del 1o. de febrero de 1947, creó la Academia de la Danza Mexicana como compañía y taller coreográfico, que hasta 1956 agrupa a muchos de los bailarines más talentosos y creativos de la época y desarrolla una nutrida obra coreográfica y actividad escénica, enriquecidas por la colaboración de los compositores y pintores más relevantes del momento. En 1956 la Academia de la Danza Mexicana decide constituirse como escuela formativa para poder generar un proyecto educativo que a largo plazo sustente y haga realmente posible su proyecto coreográfico”. [Bolletín informativo del Centro de Información y Documentación de la danza 03. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F. 1985. Pág. 13]

<sup>79</sup> 1959-1970. Josefina Lavalle directora de la Academia de la danza Mexicana de ese entonces, añade dos carreras más, quedando el sistema, carrera de bailarín de danza clásica, bailarín de danza contemporánea, y bailarín de danza regional. [DELGADO, Martínez Cesar (Coordinador). “Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana”. Editorial: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 10]

gestualidad: contraer y soltar. Afirmaba que todo movimiento expresivo de la vida se concentra primero en un centro motor y después se irradia a todo el cuerpo.<sup>80</sup>

Doris Humphrey; Su obra muestra el interés que manifestó desde sus primeras obras, por las relaciones entre música, ritmo y representación coreográfica. También dio atención a la interacción grupal: rompió con la idea de los solos y se sumergió en la experiencia del trabajo coreográfico en grupo.<sup>81</sup>

La técnica José Limón; cada parte del cuerpo debía explorarse hasta perfeccionar las cualidades del movimiento descubiertas; proponía una indagación que transitara por toda la gama de movimientos que existen “entre la libertad de la influencia de la gravedad y la total subordinación a su fuerza”, es decir, un amplio recorrido por el arco entre dos muertes.<sup>82</sup>

Una vez clausuradas la enseñanza artística en las escuelas y la danza como una de las disciplinas, las profesoras quedaron sin empleo y se incorporaron a Casa de Cultura del extinto Instituto Michoacano de Cultura (en adelante IMC), por un lado, y por otro a la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (en adelante UMSNH).<sup>83</sup>

Josefina Rodríguez y María Teresa Medina, daban clases en La Escuela Popular de Bellas Artes (UMSNH). En este momento el único hombre que hacía danza era el hermano de la maestra Josefina Rodríguez quien se inclinó más por el teatro dejando la representatividad de la danza en este grupo de mujeres.<sup>84</sup>

Aunque los talleres de danza eran ofertados como danza clásica (ya que estaba en boga “bailar de puntitas”) lo que estas maestras ofrecían en la práctica real reflejada

---

<sup>80</sup> PEREZ, Ferreiro Alejandra. *“Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”*. CONACULTA-INBA-CENART. México 2005. Pág.110.

<sup>81</sup> *Ibíd.* Pág.112.

<sup>82</sup> *Ibidem.* Pág.112.

<sup>83</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>84</sup> *Ibíd.*

en sus clases y montajes era una mezcla de bailes regionales y folclore tanto local como internacional que llegaba a Morelia, las técnicas que se hace mención no eran definidas ni enseñadas propiamente hasta años más adelante, para mayor exactitud en los años setentas.<sup>85</sup>

Lelia Próspero y Nohemí Marín enuncian la problemática de estos años siendo la pedagogía empleada por las docentes de las Misiones Culturales, ya que se iniciaron con maestros improvisados y lamentablemente en la forma que se transmitió el conocimiento de la danza no permitió la profundización y distinción de las corrientes artísticas en sus lenguajes, siendo una mezcla poco legible para su análisis, enseñanza y práctica, siendo replica metodológica de varias generaciones.<sup>86</sup>

Aun así, sí hay testimonios de mucha actividad escénica y se hace mención de la utilización de diversos escenarios que poco a poco se fueron abriendo y apropiando para la danza, en el *Libro Breve Historia del Teatro Ocampo* nos da estos vestigios que cobran valor a través de esta investigación.

Con bastante frecuencia, el Teatro Ocampo era como un apéndice de la Escuela Popular de Bellas Arte. Conciertos de grupos de alumnos, festivales de fin de curso y actos diversos relacionados con el plantel tenían sus escenarios en el Ocampo. La Escuela no contaba entonces con una sala propia, tampoco existía el teatro Universitario, y además la cercanía con el antiguo Coliseo propiciaba el uso de sus instalaciones para los actos escolares.<sup>87</sup>

A partir de 1945 Josefina Rodríguez también se integra a la planta docente del área de danza en la Escuela Popular de Bellas Artes (UMSNH). Con ella se realizaban coreografías armadas (montajes ya realizados en otros momentos) o desde una

---

<sup>85</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>86</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>87</sup> ARREOLA, Cortés Raúl. "Breve historia del Teatro Ocampo". MOREVALLADO EDITORES. Morelia, Michoacán México 2001. Pág. 58.

composición personal. Ponía a las participantes por grupos en posiciones estéticas, se veía la incongruencia de conceptos.<sup>88</sup>

Ejemplo 1.- Se observaba bailarinas haciendo adagio, danza mexicana con algo de las danzas tradicionales de Janitzio y el paso de cuatro de Lago de los Cisnes mostrándonos tintes de danza moderna.

Ejemplo 2.- Se montaba el baile del bolonchon; danza escénica estilizada con baile regional de Oaxaca, acompañado del son de la negra y son de plegarias como la bruja, todo en un solo cuadro”.<sup>89</sup>

Continúa afirmando la propia Historiadora:

No había definición; se percibían estructuras coreográficas con niveles y uso del espacio, eran cuadros plásticos en escena. Las mismas maestras no hacían una diferenciación al respecto, se veían elementos plásticos, indumentaria tradicional como uso de vestuario, haciendo adaptaciones de danza tradicionales a lo escénico con música del mexicano Silvestre Revueltas, propuestas escénicas que se acercaban a la danza moderna.<sup>90</sup>

En nuestro teatro se presentaban también festivales de terminación de cursos de la Escuela Popular de Bellas Artes, de la Universidad Michoacana. El 2 de diciembre de 1960 se llevó a cabo un concierto de Danza Clásica y Moderna, bajo la dirección de la maestra Josefina Rodríguez. Actuaron las alumnas: Cecilia Castillo, Laura Elena Nieto, Mireya Jara, Alicia Nieto, Libertad Rivadeneira, Eréndira Dueñas, Rosalba Mier, Soledad López, Teresa Ruíz, Celia Makee. Dioselina Santana actuó como bailarina huésped. El programa estuvo formado por piezas de Saint-Saens (La muerte del cisne), Tchaikovski (Vals),

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*

<sup>89</sup> *Ibíd.*

<sup>90</sup> *Ibíd.*

Chopin (Mazurca), Bach (Brandemburgo) y Revueltas (Nuestro pueblo).<sup>91</sup>

En 1961 se repitió el Festival de Clausura de cursos de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana. El 3 de noviembre fue el concierto de danza Clásica y Popular, bajo la dirección de la maestra Josefina Rodríguez, y actuaron las bailarinas: Cecilia Castillo, Lidia Artemia Pedraza, Soledad López, Graciela Barajas, María Asunción Martínez, María Luisa Ruiz, Rosalba Mier, Mireya Jara, Laura Elena Nieto, Teres Ruiz, Estela García, Luz María Martínez, Yolanda Soria, Leticia Medina, Laura Ruiz y, como bailarina huésped, la destacada bailarina Dioselina Santana. El programa estuvo formado por obras de Tchaikovski, Saint-Saens y Bach, en la parte clásica. En la danza folclórica destacaron: una danza rusa, muy vistosa, y para manifestar una vez más el gusto por lo indígena, se montó una parte de ritmos prehispánicos.<sup>92</sup>

A pesar de esta confusión de elementos llegaron a realizarse montajes que escandalizaron al público por su novedad y creatividad, como los que nos explica la bailarina Lelia Próspero:

María Teresa Medina en tres meses monto un festival para la Escuela Popular de Bellas Artes (UMSNH), coreografiando una Feria del Pueblo con el Guapango de Moncayo y un Can Can. <sup>93</sup>

Lo más sorprendente es que una de las nuevas tendencias a finales de los 50's e inicios de los 60's eran los movimientos acrobáticos como la rueda de carro y el split (contribución de la gimnasia a la

---

<sup>91</sup> ARREOLA, Cortés Raúl. "Breve historia del Teatro Ocampo". MOREVALLADO EDITORES. Morelia, Michoacán México 2001. Pág. 71.

<sup>92</sup> *Ibíd.*

<sup>93</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

danza contemporánea), como parte de la resolución de la coreografía del Can Can se enlazaban ambos movimientos para dar final a esta puesta en escena.<sup>94</sup>

Lelia Próspero bailarina de dicho montaje comparte sus memorias:

Yo bailaba esta obra y como final hacía una rueda de carro con un split, movimiento que escandaliza al público de esa época ya que no había sido nunca antes visto, generando inquietud con las madres de familia hasta el punto de ir corriendo al escenario y auxiliarme, preocupadas de que algo hubiera pasado.<sup>95</sup>

En el tejer las nuevas tendencias y fusionar el folklore, Noemí Marín nos da una idea de danza, vista desde un ámbito popular que no deja nada a desear para una posible definición de danza contemporánea de este periodo:

La danza es uno de los medios de expresión artística más antiguos, en la danza el ser humano utiliza su cuerpo como elemento transmisor, y con él crea y ejecuta movimientos estéticos, rítmicos y cadenciosos, plasmándolos en el espacio para comunicar, halagar, pedir, agradecer. A través de la danza, vierte su creatividad, los aspectos más recónditos de su personalidad y su sensibilidad artística.<sup>96</sup>

Con la anterior referencia se hace énfasis en que este periodo nos permite ver el reflejo de la mezcla de géneros dancístico, técnicas, folklore internacional, nacional y regional apoyado de música de grandes compositores de la época nacionalista. Este híbrido es el antecedente dancístico en Morelia, del que debemos observar al ser una capital con un tejido patriótico fuerte y que este mismo es el eje de preocupación para la SEP, forzando a las nuevas generaciones danzantes en

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> MARÍN, Noemí. *“La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales”*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2004. Pág.94.

contemporáneo a tejer ideas para reconstruir la división de géneros y técnicas para introducirse en un ámbito más purista para el desarrollado de la danza contemporánea.

La fijación de criterios y hacer mejoras para la apropiación de un nuevo lenguaje que en este periodo aún no se distinguía con claridad es que los actuantes de la danza de este momento histórico echarían mano de la creatividad que arroja un preámbulo a la danza moderna puntal para la contemporánea.

Se observa un periodo con un alto valor en su folclore, por las danzas exóticas, el tango, la rumba, las danzas españolas y orientales, confluencia de géneros y estilos que dan características particulares al movimiento dancístico desde sus orígenes a la actualidad. Permite tener a la danza en un nivel jerárquico no baladí y sí en el rango de las disciplinas artísticas más allá del espectáculo y la representación informal.<sup>97</sup>

La ética del gremio, sus cabecillas y muchos de sus discípulos permitió congregarse para articular proyectos y demostrar su alto nivel sensible no solo en escena. Así es que se proyecta la danza en provincia en un espectro de crecimiento y fortalezas como se menciona en el apartado número cuatro de este capítulo.

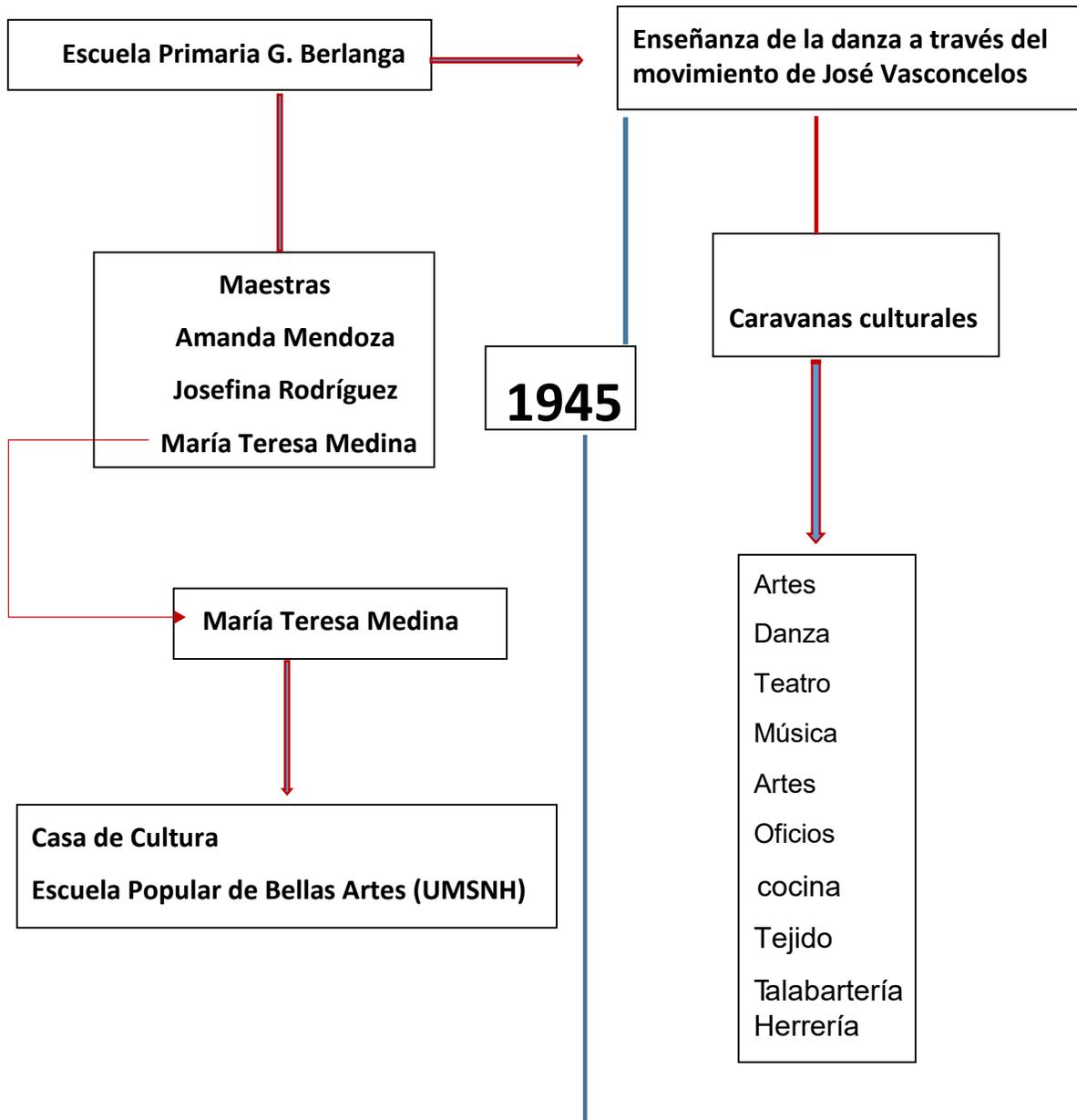
Para cerrar este bloque de ideas y articular la continuación histórica de acciones para la danza en Morelia se ha realizado el siguiente mapa conceptual el cual permite ver un esbozo de las acciones que se desarrollaron desde 1940 hasta 1960 así el cómo se entreveraron los logros y deficiencias formativas de las misiones culturales para dar paso a una fuerte labor de maestras permitiendo el fogueo como docentes y el inicio de depuración de técnicas.

---

<sup>97</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. *"Danza para la Salud"*. La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). Edit. CONACULTA – INBA México 2015. Pág. 43.

## Mapa Conceptual No. 1

### Antecedentes de la danza contemporánea en Morelia.



#### Características:

Mezcla de danza tradicional y Ballet Internacional llegado a la ciudad.

No se definía las técnicas que se enseñaban

Las maestras mezclaban saberes de la danza en general sin una propuesta escénica pura.

#### I. 4. Movimiento civil para la profesionalización de la danza en Morelia (1960).

Tomando en cuenta que la presente investigación delimita su temporalidad de estudio con arranque en 1945, tardarían aproximadamente 15 años para dar un nuevo salto dentro de la evolución de la danza en Morelia. La búsqueda de la profesionalización, no fue un objetivo institucional que se marcara como prioridad. De tal manera que esa necesidad surgió en el seno del ámbito personal del gremio que dispuso su vida a esta disciplina artística. Pero lo dicho, a continuación entremos en materia.

Teresa Medina —recordemos que fue la primer maestra en la Facultad Popular de Bellas Artes (UMSNH) y además señalamos que fue maestra de Lelia Próspero Maldonado, María Tonantzin Martínez y Rosalba Mier— por razones personales deja de dar clases en la FPBA.

Ello dio pauta a que Lelia Próspero Maldonado tomara sus grupos, primero como maestra adjunta y posteriormente ya como maestra titular, con la premisa y dificultad que solo ella era la única que podía tener esa comisión de danza por contar con un nivel más avanzado que sus compañeras. Si Lelia no tomaba esa responsabilidad tan grande, no habría nadie que hiciera esa labor académica tan importante, siendo la única vía para la formación de importantes figuras dentro de la danza contemporánea en Morelia.<sup>98</sup>

Con esta disyuntiva Lelia Próspero Maldonado acepta la responsabilidad de dar las clases, sabiendo y reconociendo que su formación no estaba terminada y que parte de ella era una improvisación total. Así mismo, sabía a la perfección que sus maestras no tenían del todo resuelta la visión de la danza haciéndola sin definición y poco estudiada. En ese momento ella se enfrentaría a un paradigma ante una danza híbrida y técnicas que no beneficiaban su devenir.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>99</sup> *Ibíd.*

Al asumir este reto, era consciente de la falta de formación en sus maestras por lo que la lleva a cuestionar su quehacer frente a grupo. El saber que le faltaban herramientas metodológicas para formar un plan de estudios le orilla a enfrentar la problemática y exigencia de una danza profesionalizada con enseñanza procesual y académica. Lo que detonó en ella tomar diversos cursos en la ciudad de México, además de solicitar apoyo a la EPBA para la actualización como docente. La firme intención de esto, era mejorar su capacidad como maestra, involucrándose cada vez más con la danza al interior de la república.<sup>100</sup>

La maestra María Teresa Medina así como su discípula Lelia Próspero Maldonado no tenían una formación como profesoras en danza. Ambas de manera intuitiva dilucidaron necesario la realización e implementación de programas de estudios acordes al nivel a cursar ya que era pertinente ese cambio para hacer una danza profesionalizante y académica.<sup>101</sup>

Para lograr las metas anteriormente mencionadas, años más adelante llegaría a Morelia Valentina Castro,<sup>102</sup> quien dejaría una fuerte huella en el desarrollo de la danza en la capital, para lo cual Laura Díaz Salgado nos comparte su memoria a la llegada de Valentina:

En 1966, viene a Morelia Valentina Castro, acompaña por dos años a su pareja Jaime Labastida, escritor que dio clases en la licenciatura de letras en la UMSNH. Llegan a Morelia por una beca y viven en casa de Ramón Martínez Ocaranza, (padre de María Tonantzin Martínez) mientras Jaime Labastida da clases en letras, ella enseñaba danza en la EPBA, siendo en ese momento Lelia Próspero y María Tonantzin sus principales alumnas.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Nació en Amecameca, estado de México, el 19 de enero de 1935. Estudió formalmente en La Escuela Nacional de Danza y en la Academia de Danza Mexicana. Bailó en el Ballet de la Ciudad de México en obras como Feria. En la ADM tuvo participaciones muy importantes, como en Tonantzintla, de José Limón, que le valió aparecer en la portada de la revista Dance Observer, de Nueva York, en octubre de 1951. [TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Mujeres de danza combativa". CONACULTA. México 2012. Pág. 171.]

<sup>103</sup> DIAZ, Salgado Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

Margarita Tortajada en su investigación “Mujeres de danza combativa” habla del arribo de Valentina a la ciudad de la cantera rosa enmarcando su labor como formadora de figuras importantes para la danza nacional.

Valentina, la bailarina de fuego interpretativo, se encargó del entrenamiento del Ballet Nacional y de la formación de nuevos bailarines, como Antonia Quiroz, Raquel Vázquez, Jaime Blanc, Victoria Camero y Eva Zapfe, entre muchos otros.

El resultado de la carga excesiva de trabajo fue una avitaminosis severa que la obligó a trasladarse a Morelia. Ahí inició la dura labor de formar bailarines y sensibilizar al público dentro de la danza contemporánea.<sup>104</sup>

Valentina Castro venía de México del Ballet Nacional,<sup>105</sup> bailarina de José Limón,<sup>106</sup> y discípula de Guillermina Bravo. La primera mencionada es quien trae con firmeza las técnicas de Graham, Doris Humphrey y Limón.<sup>107</sup> Es importante volver a destacar que con Teresa Medina estas técnicas las enseñaban, pero no se distinguía con claridad la separación de cada una de ellas con sus fundamentos técnicos.

Valentina Castro al tener dominio de dichas corrientes apoyó en clarificarlas, fue así que sus alumnas pudieron comprender y apreciar las partes de la estructura de la clase de danza contemporánea, tecnicismos y aspectos cualitativos del movimiento,

---

<sup>104</sup> TORTAJADA, Quiroz Margarita. “Mujeres de danza combativa”. CONACULTA. México 2012. Pág. 172.

<sup>105</sup> El Ballet Nacional de México fundado en 1948 por Guillermina Bravo, su directora. Catalogado como el organismo de danza más sólido y antiguo de México, Ha contado con músicos de la talla de Rafael Elizondo y Guillermo Noriega, y con escenógrafos como marcial Rodríguez, Raúl Flores Canelo, Guillermo Barclay y José Cuervo. Sus elementos van regularmente a Nueva York para tomar entrenamiento en las escuelas de Martha Graham, Luis Falco y Merce Cunningham. [Memoria 8 festival internacional Cervantino Guanajuato. Impresión: Imprenta Madero. México 1980. Pág. 104]

<sup>106</sup> La tradición de Doris Humphrey se encarnó en el trabajo coreográfico y pedagógico de José Limón. Ella no solo fue su maestra, colaboraría varios años como directora artística de su compañía. Si bien continuó la labor de Humphrey, Limón la doto de una peculiar visión del cuerpo, del movimiento y de la danza misma. [PEREZ, Ferreiro Alejandra. “Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”. CONACULTA-INBA-CENART. México 2005. Pág.116]

<sup>107</sup> Estas técnicas serán abordadas de manera particular en el Capítulo III.

permitiendo a Lelia Próspero descubrir las diferencias entre las técnicas del ballet clásico tanto rusa como cubana.<sup>108</sup>

La injerencia indiscutible de Nicokolais,<sup>109</sup> y Agripina Vaganova quienes fueron los pilares del desarrollo de la técnica rusa de danza clásica,<sup>110</sup> y en la técnica cubana como representatividad se cuenta con Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba reconocida en el ámbito nacional como una de las mejores bailarinas de ballet de todos los tiempos.<sup>111</sup> De la cual en 1975 llegaría a México y firmaría un convenio cultural con el INBA y el Consejo Cultural de Cuba para que maestros Cubanos dieran clases a bailarines mexicanos.<sup>112</sup>

Dichas corrientes técnicas del Ballet clásico nos enfatiza María Suárez eran las que se ofrecían en Morelia como complementarias a la formación de la danza contemporánea y que en un momento inicial como ya se ha mencionado, se mezclaban con otros lenguajes del cuerpo.<sup>113</sup>

Años después, en el momento de encontrar libros y antecedentes del desarrollo de la danza, Lelia Próspero reafirma que las técnicas que ofertaban tanto de ballet como de contemporáneo no eran puras.<sup>114</sup> Este momento es sustancial para Morelia, se hace una autocrítica replanteando nuevos caminos para emprender

---

<sup>108</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>109</sup>Sus nuevos conceptos sobre el espacio y el tiempo, la separación del sicodrama freudiano característico de la danza moderna temprana (1940/1950) y el haber hecho de la danza un arte visual y cinética que invade los ámbitos de la pintura y la escultura, han originado que Alwin Nikolais, creador del Nikolais Danza Theatre, sea considerado como una de las fuerzas más importantes del teatro de multimedios a nivel internacional. [8 festival internacional Cervantino Guanajuato, México 1980 impresión. Imprenta Madero. Pág. 109.]

<sup>110</sup> PEREZ, Ferreiro Alejandra. *“Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”*. CONACULTA-INBA-CENART. México 2005. Pág.91.

<sup>111</sup> 8 festival internacional Cervantino Guanajuato, México 1980 impresión. Imprenta Madero. Pág.101.

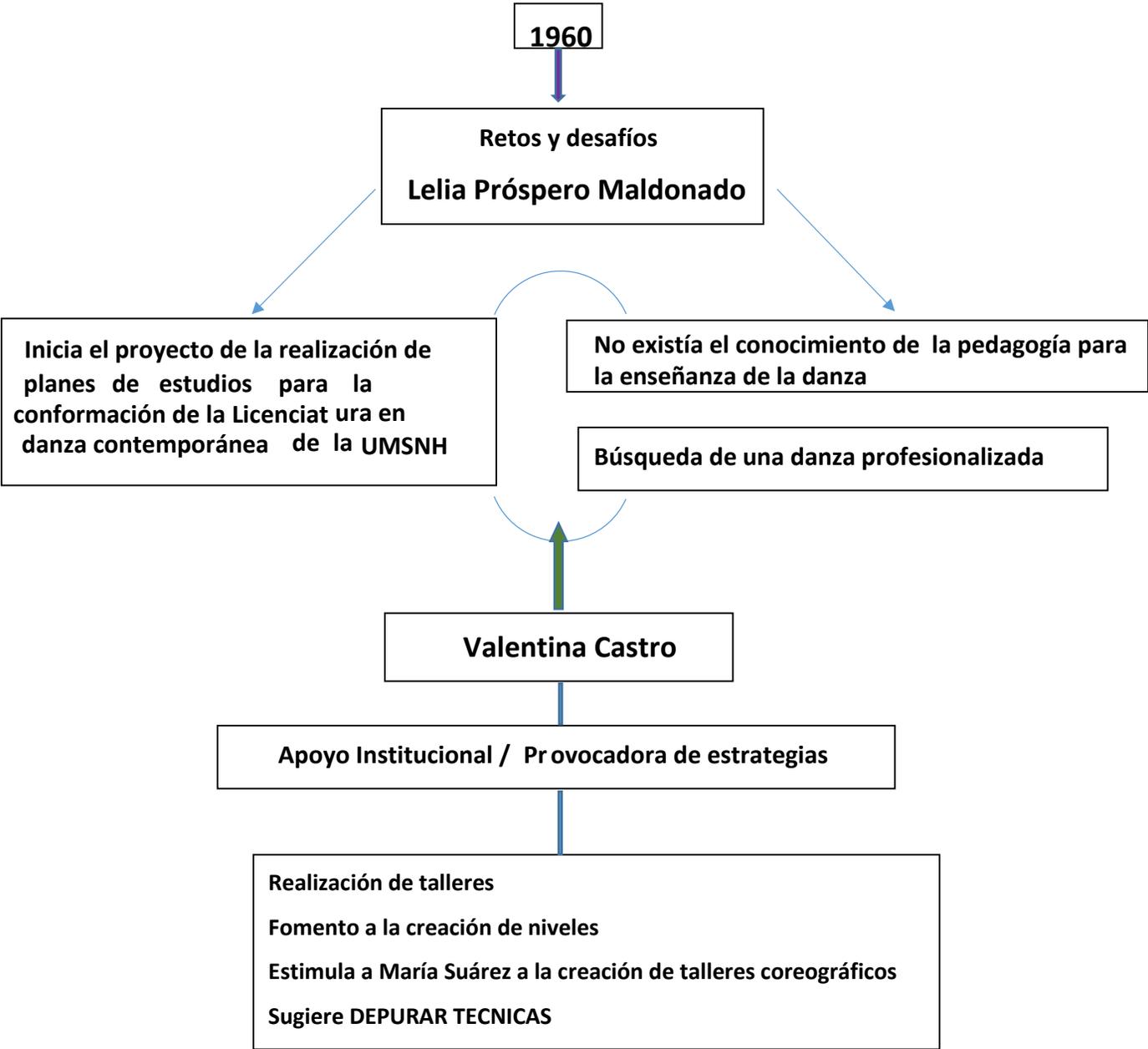
<sup>112</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. *“Danza para la Salud”*. La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). Edit. CONACULTA – INBA México 2015. Pág.135.

<sup>113</sup>SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>114</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en Marzo del 2017.

acciones más conscientes de trabajar, para ello el siguiente mapa conceptual compacta el trabajo de Valentina Castro durante su residencia en Morelia.

**Mapa conceptual No. 2. Valentina Castro en Morelia**



Como hemos visto la visita de Valentina Castro y el haber estado radicando en Morelia varios años, permitió incidir en las maestras Lelia Próspero, María Tonantzin Martínez, María Suárez y Rosalba Mier con diferentes peticiones y aportaciones, a continuación desarrolladas:

- a) Impulsó a que Lelia Próspero (quien utilizaba la metodología de dar la formación a usanza de trasmisión del conocimiento a los discípulos más cercanos por generación), reflexionaran acerca de la mezcla de información que venía arrastrando con la enseñanza del movimiento de Vasconcelos y sus primeras maestras. No se podía seguir enseñando danza contemporánea mezclando técnicas de contemporáneo, danza tradicional, folklore y ballet clásico.
- b) Por consecuencia, se procuraría una depuración de técnicas para dar un salto a la diferenciación de cada uno de los géneros de danza que integraba tanto lo que se sabía de la danza como lo que se enseñaría, separándolos y discerniendo su aplicación para cada momento de enseñanza, ejecución y apropiación de lenguajes, siendo esta una característica prioritaria para los montajes coreográficos.<sup>115</sup>
- c) El cual sería un aporte para la enseñanza de la danza las técnicas de Doris Humphrey, Graham y Limón, enriquecimiento asertivo para la profesionalización de la cátedra de danza contemporánea. En ese momento aún no se percibía la separación, la profundización, conocimiento y dominio de dichas técnicas a plenitud. Su separación era muy difícil de visualizar sintiéndose todavía una revoltura.<sup>116</sup>
- d) Sugiere a María Suárez juntar grupos para hacer talleres coreográficos uno de los inicios en ello fue en el CEDART “Miguel Bernal Jiménez”.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*

<sup>116</sup> *Ibíd.*

<sup>117</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

e) Y por último impulsa a María Tonanzint Martínez para estudiar con Guillermina Bravo.<sup>118</sup>

Los incisos mencionados con anterioridad nos llevan a deducir que la danza en Morelia en ese periodo, ya se abordaba en cuatro campos de trabajo o ejes de ejecución: La técnica, coreografía, exploración motora y la capacitación fuera del núcleo capitalino. El nivel académico de Morelia reflejaba enormes diferencias de avance y diseminación en torno a la danza a nivel nacional, ya que en México y Cuernavaca se gestaban otros movimientos que revolucionaban su visión de la danza contemporánea.<sup>119</sup>

Un ejemplo que se puede mencionar al respecto es que en 1959 la Academia de la Danza Mexicana (ADM) llevaba su primera reestructuración de plan de estudios, tomando en cuenta que solo se tenía danza moderna y regional. Para atender todas las vertientes de danza se realizaron tres carreras con criterios de especialización: bailarín de danza clásica, contemporánea y regional, con duración de nueve años formativos y uno de formación docente.<sup>120</sup> En Morelia y en concreto la Escuela Popular de Bellas Artes (UMSNH) apenas iniciaba a despertar en el lenguaje de la danza contemporánea y sus primeros acercamientos para la profesionalización.<sup>121</sup>

Si bien es sabido que el lenguaje de la danza contemporánea y todas sus corrientes llegan tardíamente a México, no es difícil imaginar lo que sucedía en Morelia con este aprendizaje rezagado aproximadamente 20 años, el que orilla a los artistas locales a reforzar esfuerzos y mejorar sus estrategias de fijar la danza con sus técnicas, su urgente profesionalización y la demandante necesidad de aprender técnicas más depuradas.

---

<sup>118</sup> MARTÍNEZ, María Tonanzin. Entrevista realizada en persona en diciembre del 2017.

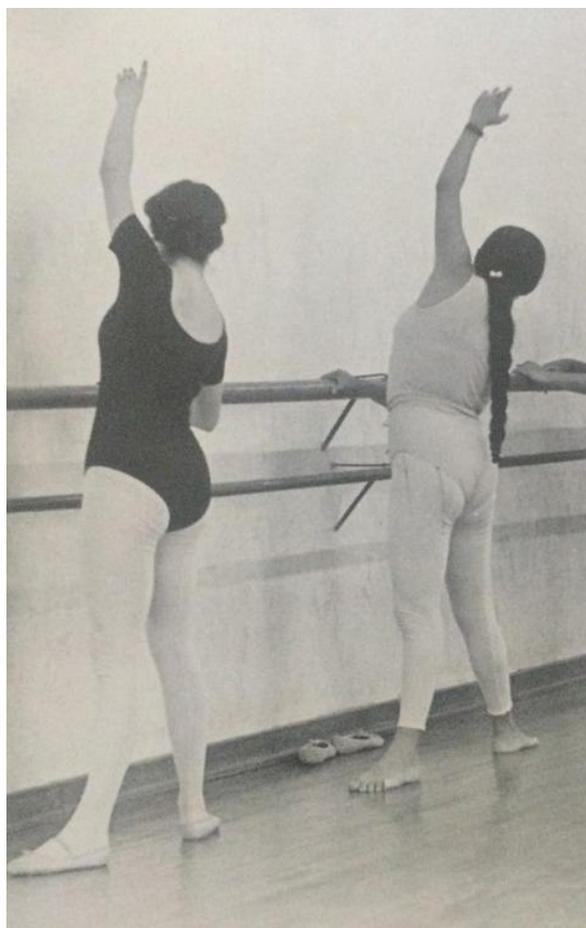
<sup>119</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>120</sup> PEREZ, Ferreiro Alejandra. *“Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”*. CONACULTA-INBA-CENART. México 2005. Pág.152

<sup>121</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

Ello serviría para un lenguaje propio de la exigencia de los artistas locales. Con esta impronta necesidad es que da inicio una nueva década ofreciendo otras plataformas de desarrollo comparativas a nivel nacional.

Así como la Academia de Danza Mexicana apuntaba a un proceso de afianzar la profesionalización, la formación sistematizada y el propiciar cuerpos colegiados para forjar criterios en común para las técnicas y sus metodologías. Esto sería el principal referente para que la danza en Morelia buscara adentrarse a este modelo que sin duda alguna sería representativo para otras escuelas al interior de la República.<sup>122</sup>



**Foto No.1. Cortesía de Lelia Próspero Maldonado**

---

<sup>122</sup>PEREZ, Ferreiro Alejandra. *“Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional”*. CONACULTA-INBA-CENART. México 2005. Pág.152.

## **I. 5. Devenir de la danza contemporánea en México con impacto en Morelia a partir del sismo de 1985.**

En el interior de la década de los 80's se gesta una nueva danza, delimitada por el terremoto de 1985 en México. Antes de esa catástrofe sísmica existieron acciones definidas para el progreso de la danza. Después de este suceso se permea la experiencia de la danza nacional y provincial de un nuevo vuelco de ideas a trabajar. Además de ser un fenómeno fuerte socialmente, en la danza dejará vestigios de transformación en sus formas de discurrir. Patricia Cardona nos menciona en la Memoria del Cervantino del 89:

La danza permite la entrada al mundo de los poderes. Las fuerzas que se semejan en un escenario cargan y descargan a un espectador. Finalmente, todo significa autoconocimiento. Esto permite además, tomar la medida al país y los representantes del extranjero. ¿Por qué? La danza es la vía más rápida y directa para llegar al corazón de la tierra y del hombre.<sup>123</sup>

La danza al poder tocar la fibras más internas y delicadas de un espectador nos permitirá en este momento visualizarla como un arte confrontante socialmente. Este hecho histórico permitirá tejer redes e intercambios entre gremios artísticos dejando una fuerte fijación en las prácticas escénicas, técnicas y visiones del cuerpo para el bailarín; la danza para el espectador y el espectador para la danza.

Laura Díaz Salgado nos comparte:

En 1986 se hace en México un primer encuentro de danza callejera cuyos patrocinadores eran los vecinos, daban todo. La danza mexicana generó un carácter gremial con los vecinos, una experiencia humana muy intensa porque realmente los grupos de

---

<sup>123</sup> XVII festival Internacional Cervantino. Memoria 1989. Febrero 1990. Edit. Talleres de EDICUPES, S.A. Iztapalapa, México, D.F. Pág. 124

colonias adyacentes organizados recibían a los bailarines y daban condiciones de apoyo siendo muy generosos.<sup>124</sup>

A esta congregación de grupos de varios estados de la república se le nombro “Los Encuentros Callejeros” en los que se propició todo un movimiento de creación coreográfica, injerencia social de la danza y unión gremial. Las actividades culturales para los damnificados estaban enmarcadas en campamentos de corte artístico, en los cuales hubo mucha gente de danza dando funciones, haciendo relaciones muy intensas entre colegas de varios estados de la república y las uniones de vecinos.<sup>125</sup>

Al primer “Encuentro Callejero” de México,<sup>126</sup> fueron bailarines y coreógrafos de Morelia, uno de ellos fue el grupo Siuini bajo la dirección de Dalia Próspero (véase adelante II. 6), quien tuvo participación en el I, II Encuentro con la obra “Si nos dejan bailar” así como en el III y IV Encuentro Callejero.<sup>127</sup>

Más adelante se organizó una convocatoria para realizar la estancia en México por primera emisión con viáticos pagados y para que se produjera un espectáculo en las calles de México: Roma, Guerrero, Tepito y Peña Morelos, con presupuesto para los seleccionados así fue que el grupo antes mencionada es acreedor a dicha

---

<sup>124</sup> SALGADO, Ortiz Laura. Entrevista en persona en abril 2017.

<sup>125</sup> *Ibíd.*

<sup>126</sup> Encuentro Callejero de danza contemporánea (México, D.F. 1986-1994). A partir de los sismos de 1985 en la ciudad de México, un sector del gremio dancístico asumió la responsabilidad de acercarse a los albergues de damnificados para llevar apoyo solidario a través del trabajo artístico. Surgió así el conocimiento mutuo entre artistas de la danza y grupos organizados de damnificados, cuestión que generó la posibilidad de interactuar en conjunto para dar origen a actividades culturales –en este caso dancísticas- que involucraron a la sociedad civil. Bajo eta premiso- que no la única- , tanto Danza Mexicana, Asociación Civil, como la Unión de vecinos y Damnificados 19 de septiembre conjuntaron esfuerzos para hacer posible el I Encuentro Callejero de Danza Contemporánea (1986) en dónde participaron 18 grupos: Danza y Movimiento (El Salvador), Sinalodanza (Universidad Autónoma de Sinaloa), Truska (Sonora), Foro Libre (Universidad de Guanajuato), Compañía Estatal de Oaxaca Nanahuatzin (Puebla), Módulo, Pirámide y Experimentación Coreográfica (Veracruz) y Barro Rojo Arte Escénico , Contradanza, Andamio, Utopia, UX Onodanza, A la vuelta, Quinto Sol, Cico-Danza contemporánea. [DELGADO, Martínez Cesar (COORDINADOR). “*Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana*”. Editorial CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 156]

<sup>127</sup> *Ibíd.* Pág. 157.

partida presupuestal y tuvieron la oportunidad de presentar la coautoría de Dalia Próspero y Arnulfo Martínez.

A raíz de estos festivales callejeros algunos artistas de Morelia se quedaron en México —tal es el caso de Felipa Serrano— propiciando el intercambio de la danza desde lo local hasta lo nacional.<sup>128</sup>

Con esta desgracia se obtuvo una práctica urbana de interrelación entre las artes, favoreció la definición de los futuros movimientos de creación, en el caso de la danza como primer peldaño de búsqueda fue el uso de las calles como escenario.

En Morelia se tuvo una fuerte imitación en estas prácticas, así fue que se expandió la difusión de la danza en las vías públicas tales como plazas y jardines: San Francisco y Melchor Ocampo. También se extendió a patios con presentaciones al aire libre, un ejemplo es la Casa de Cultura. Así fue que los bailarines dieron funciones no solo en los escenarios convencionales, para dar pauta a una nueva visión de la danza contemporánea, haciéndola una expresión “del pueblo para el pueblo”.<sup>129</sup>

Teresa Chavira hace referencia a la aportación que tuvo el trabajo de la maestra Dalia al continuar con la actividad de la danza en las calles.

Ella vinculaba a la danza con otras expresiones, dándose a conocer su trabajo grupal como interdisciplinario, es la pionera en hacer trabajo callejero, un legado que sin duda a la fecha las generaciones actuales desconocen su punto de partida.<sup>130</sup>

A demás Elí Solís quien tuvo esta experiencia le da testimonio a los hechos:

El coreógrafo Elí Solís afirma que vivió la experiencia de bailar en México dentro de los campamentos de rescate del sismo del 85. Ahí compartió escenario callejero al lado de su directora Dalia Próspero, donde ambos conocieron a Cardiela Amezcua.

---

<sup>128</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>129</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en Abril 2017.

<sup>130</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

Las buenas relaciones de Dalia con los artistas que radicaban en Morelia en esos años como el saxofonista Juan Alzate y el pintor Rafael Flores, le permitieron realizar un trabajo multidisciplinar en la capital del país. Respecto a Morelia Solís asienta: “Al regreso seguimos trabajando en las calles para hacer algunas acciones donde también los músicos tocaban y bailaban, los cantantes bailaban, todos iban haciendo algo, así como circo maroma y teatro.”<sup>131</sup>

El sismo del 85 y cada una de las acciones que se ejecutaron permiten obtener resultados ricos en su experiencia, tales como: la convivencia entre el gremio dancístico, la vinculación e interacción entre él mismo, el trabajo social y por supuesto la transformación de los discursos que se ven reflejados en cada municipio con tendencias de vanguardia ante la creación dancística.

Para entender las transformaciones del lenguaje corpóreo se busca reflexionar en la esfera social, coreográfica y técnica. Con ello se observan potencialidades de transformación y la importancia del legado del discurrir, del cual se clarifica a partir de visualizar al escenario sin la barrera de la cuarta pared permitiéndonos observar al bailarín fuera de una idealización de belleza, más bien como el igual al público, modificando toda estructura convencional de la presentación escénica dancística.

La doctora Rocío Luna hace mención del arrojamiento del bailarín ante el asfalto para la danza, concepto que se ha analizado en las líneas anteriormente mencionadas de las cuales nos dan aspectos transformadores para la danza y que han impulsado en consecuencias hasta la actualidad.<sup>132</sup>

A continuación se dará un panorama de los campos a reflexionar en cuanto al término de arrojamiento que nos menciona la doctora Luna, siendo ésta descripción parte de los hallazgos transformadores del accionar en esos momentos a la actualidad desplegándose en el ámbito social, dancístico, la técnica y el trabajo coreográfico. Estos rubros son parte del ver que la danza fuera de los escenarios modifica la

---

<sup>131</sup> SOLIS, Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>132</sup> LUNA, Rocío. Entrevista realizada en persona en noviembre 2017.

percepción y apreciación ante la sociedad y sus propios ejes de desarrollo como lo son el ámbito social y el dancístico.

Ámbito social:

- a) Acercamiento social de la danza a la sociedad civil.
- b) Interacción social danza y sociedad con artistas/vecinos/afectados.
- c) Pertinencia social.
- d) Solidaridad.
- e) Impacto social.

Ámbito dancístico:

Manejo de la técnica:

- 1.-La técnica se debió de adecuar a las circunstancias físico - espaciales.
- 2.-El bailarín se despoja de comodidades como: uso de un piso de madera para la ejecución de la técnica, por lo que su cuerpo con su entrenamiento técnico se adaptaría a esta condición física espacial.
- 3.-El manejo corporal, técnico y escénico se transforma.

Manejo coreográfico:

- 1.-La coreografía se adecua al escenario (calles).
- 2.-Existe un arrojo y compromiso expresivo ante la problemática a abordar como artista.
- 3.-Se realizan coreografías exprofeso para calles y edificios específicos lo que nos provoca un primer antecedente en Morelia de uso de espacios alternativos.
- 4.- La convención del escenario se desdibuja.
- 5.- La proxemia se hace presente.
- 6.- El campo kinestésico se involucra con el público.
- 7.- La cenestesia se trastocan para el bailarín y el público siendo un agente de contagio e igualdad.

8.-La idealización del bailarín ante sí mismos y ante el público se rompe.

A manera de cierre indudablemente el terremoto del 85 dejó un legado histórico de gran impacto, socialmente propicia las redes de interacción con la sociedad a niveles inexplicables y en cuestión de arte fija movimientos de tránsito para nuevas tendencias estilísticas que permean a generaciones completas. Se promueven movimientos de carácter interdisciplinario fortaleciendo los discursos coreográficos, el acervo cultural de los mismos artistas, así como la huella de la adecuación de las diversas técnicas para el óptimo manejo corporal.

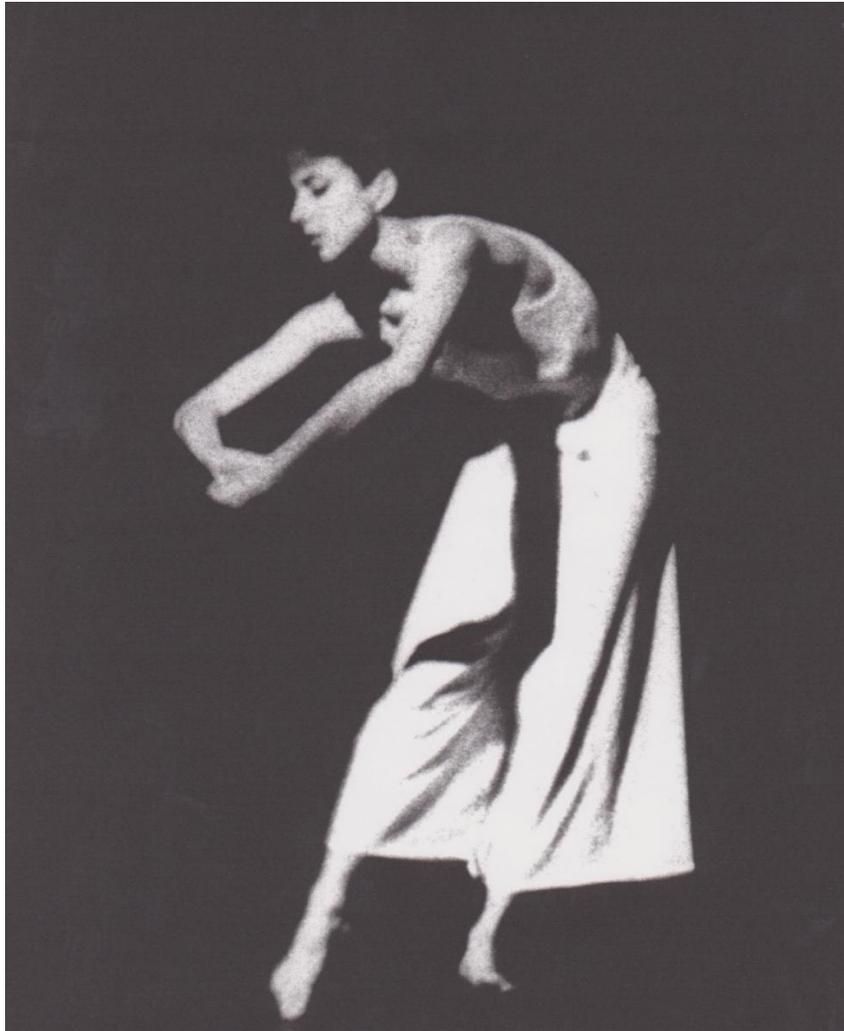


Foto No. 2 .Cortesía Rocío Luna. Rocío Luna. "Eneca" (1997).

## I. 6. Acciones paralelas de proyección dancística

Antes de los 70's, en Morelia no existían otras disciplinas más que artísticas netamente, por lo que el auge de la danza era muy alto, todas las mujeres querían estar en danza. A partir de los 70's y 80's es cuando se inicia la implementación del yoga y gimnasia permeando a la danza de nuevas tendencias corporales a nivel técnico.<sup>133</sup>

Elí Solís tiene clara la referencia de sus maestros quienes apoyaban a sus estudiantes en su constante entrenamiento. Se mencionaba que les decían; "si no vienes a este semestre porque te vas de viaje, entrénate, ve a correr, toma clases de lo que sea, pero muévete, que tu cuerpo no deje de ejercitarse". Pero en la práctica no se hacía, la gente tomaba su curso y solo se daban clases de técnica, no había de manejo de voz para bailarines y expresión corporal, la sucesión de acciones eran: clase, montaje y función.<sup>134</sup>

En los 80's ya se daban clases de hawaiano, danza española (La muñeca Caballero era la que daba esta clase) ballet clásico. Anita Pensado abrió su academia de Ballet clásico, (lugar que es actualmente el estudio de Pro Ballet dirigido por Leticia Dávalos).<sup>135</sup>

Después de ella vino el movimiento de la academia Frank y la Academia Toledo, quienes dan a la actualidad ballet clásico como eje formativo y Lupita Garcidueñas (con danza española). Todas estas academias y escuelas de danza inician grupos de formación, que implementaban las clases a nivel privado, como difusión y cierres de cursos daban pequeñas funciones al interior de Morelia, con la finalidad de formar bailarines y difundir sus centros.<sup>136</sup>

Existieron muchas iniciativas para el desarrollo de la danza en la década de los 80's e iniciados los 90's, sus características se percibe marcada la individualidad de estas iniciativas las cuales no estaban articuladas como gremio como se venía dando en

---

<sup>133</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>134</sup> SOLIS, Ortiz Eli. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>135</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>136</sup> *Ibíd.*

años anteriores. Se definen las escuelas pero su interacción desaparece. Marcándose líneas de aprendizaje más sectarias resaltando el Centro de Danza Contemporánea de Michoacán y el Taller S'iuni, así se observa un tejido desarticulado de intenciones fuertes pero individuales, enuncia Teresa Chavira:

En ese tiempo la tendencia fue que los alumnos eran de cada maestra, María Tonantzin y las hermanas Próspero no se hablaban, eran como rivales. Era muy raro que un alumno compartiera formación entre maestros y escuelas, sin embargo Jorge Cerecero logró ser maestro del Centro de Danza y bailar en la agrupación de Dalia Próspero.<sup>137</sup>

En este momento aún no había un grupo de danza contemporánea representativo de Michoacán, cada escuela al presentarse se nombraba y reconocía ante la sociedad con el nombre de su institución. El único que fue diferenciado fuera de su centro de estudio fue S'iuni, perteneciente a Casa de Cultura, la iniciativa de nombrarlo y conformarlo como grupo fue de los mismos integrantes, ello habla ya de una iniciativa y antecedente de la necesidad gremial de grupos independientes.<sup>138</sup>

En los 70's además de las técnicas de danza mencionadas no existían otras corrientes que aportaran a la danza herramientas adicionales para su ejecución poniendo tan solo como único recurso extra la gimnasia olímpica o rítmica que era una disciplina del área del deporte que se ofertaba dentro de los talleres del IMSS, tal vez eso dio un giro de espectacularidad y búsqueda acrobática de los cuerpos y sus ejecuciones dentro de la danza contemporánea del momento.<sup>139</sup>

A las clases de danza llegaban gimnastas que eran muy dúctiles corporalmente, realizaban con facilidad el arco y otras acrobacias. Llamaban la atención porque físicamente tenían mucha flexibilidad y fuerza. Aun así, la gimnasia y su entrenamiento no se adaptan a la escuela de un bailarín por lo que era dejar la

---

<sup>137</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>138</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>139</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

gimnasia y ser bailarín para apropiarse de sus técnicas. La dificultad a enfrentar es que llegaban sin colocación propia para la danza contemporánea, con modelos de uso de manos, costillas flotantes salidas y se tenían que alinear como primer reto.<sup>140</sup>

En 1978 cuando la maestra Rosalba Mier ya está posesionada frente a grupo en el IMSS ya existía un profesor de gimnasia, el maestro Francisco Martínez era uno de los difusores de este deporte.<sup>141</sup>

Esta corriente deportiva pareciera ser más débil en su proyección que la danza jazz y los bailes de salón quienes toman más fuerza antes que el contemporáneo por tener rápidamente un posicionamiento ante la sociedad con la creación del grupo independiente que en 1983 fue llamado Ballet Jazz up, dirigido por Victor Ireta maestro que hacía obras musicales de manera experimental captando a su elenco a través de boletines de invitación en el periódico.

Elí Solís uno de sus bailarines hace alusión de las estrategias de Ireta para lograr sus montajes:

Una de las obras que hizo fue Jesucristo Súper Estrella, publicó en el periódico que ocupaba bailarines para dicho montaje y yo vi el anuncio y me metí a la obra, quedé como cuerpo de baile en elenco, ahí fue que conocí la danza. Después cuando se acabó el proyecto le dijimos al maestro que por que no nos seguía enseñando lo que sabía (jazz y bailes de salón), fue un año de aprender de él (1983/1984). Ya después de año se fue de la ciudad a los Ángeles y nos deja como barco a la deriva y con Esteban Arana, Fany Ferreira, nos quedamos a trabajar con el grupo de manera independiente y estábamos entrenando en las instalaciones del IMJUDE de aquel entonces y teníamos muchas presentaciones.<sup>142</sup>

Aunado a la actividad de este grupo desde el inicio de este periodo se dan los primeros festivales de danza que iniciaron el CEDART bajo la coordinación de María

---

<sup>140</sup> SOLIS, Ortiz Eli. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>141</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>142</sup> SOLIS, Ortiz Eli. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

Suárez, trabajando desde lo local con Casa de la Cultura, Seguro Social con Rosalba Mier y Escuela Popular de Bellas Artes con las hermanas Próspero.

Por la falta de obra se juntaban estas escuelas para hacer programas compartidos. Estamos hablando que las iniciativas para el desarrollo de la danza en Morelia se daban con artistas independientes y con recursos de los interesados, principalmente maestros.<sup>143</sup>

Paralelo a dichas iniciativas de dar presentaciones como escuelas y grupos, en el caso de Dalia Próspero y María Suárez desean hacer una compañía del estado y fue así que se dio el inicio de los talleres coreográfico con el fin de dar presentaciones apoyadas por Cristina de la Paz quien estaba en el Instituto Michoacano de Cultura.<sup>144</sup>

Con dicha acción nos aporta un fuerte movimiento de aprendizaje de la creación coreográfica, más que la concreción de dicha compañía que no se concreta. Estos conocimientos nos apuntalan a que estas generaciones de danzantes serian sumamente creativos y propositivos ante la creación de obras, fenómeno que en los noventa se ve fijado con la instauración de un nuevo hervor creativo y renovador.

La maestra María Suárez, formada en la técnica Nicolais, realza que esta método es idóneo para los movimientos de los cuerpos de ese momento ya que con sus estructuras anatómicas apoyaba y resolvía la parte estructural, además la técnica de José Limón favorecía a los cuerpo a moverse más libres y mejor.<sup>145</sup>

Dicha coreógrafa promueve la creatividad y la coreografía, es recordada por sus alumnos como una maestra que ha dejado gran huella en el trabajo lúdico, creativo e improvisatorio en la danza moreliana, tal es el caso de la Doctora Rocío Luna quien a la actualidad es una figura de peso dentro del trabajo coreográfico de la entidad. Mary como de cariño se le reconoce decía:

---

<sup>143</sup> SUAREZ, María. Entrevista en persona realizada en abril del 2017.

<sup>144</sup> *Ibíd.*

<sup>145</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

En el trabajo coreográfico es importante la participación de los bailarines, había montajes donde el coreógrafo ponía todo, ideas y movimientos. Pero existía un espacio de improvisación donde al bailarín se le daban consignas, situaciones concretas a desarrollar, eran retroalimentaciones, empezaban a responsabilizarse también de toda la temática, de lo que sí quería expresar como intérprete.<sup>146</sup>

María Suárez nos hace ver la riqueza de lenguaje que se obtiene al momento de trabajar la creatividad para los montajes coreográficos y se complementa su postura con la idea de bailarín que nos enmarca Elí Solís.

Busqué ser flexible y permitir a los estudiantes descubrirse en sus movimientos, ver lo lúdico y divertido que puede ser una investigación de movimiento, que las clases de técnica dan otras herramientas para el trabajo de montaje y creación. La creatividad me abrió un mundo y se veía en mis alumnos reflejados ese goce en crecimiento.<sup>147</sup>

El bailarín dentro de la coreografía debe tener una comunicación para un libre entendimiento del discurso, para poder crear y recrear, hablar con el coreógrafo y casarse con la idea metafórica.<sup>148</sup>

Complementando la relatoría las hermanas Próspero aportan:

La danza en esta década si tenía una búsqueda creativa y era depositaria de ideas sociales de trasmisión constante, por ello los espectáculos se presentaban en teatros como la Sala Silvestre Revueltas (UMSNH), el Teatro del Seguro Social y el Teatro Melchor Ocampo. Con estas puestas en escena se inauguró el primer escenario al aire libre que se hizo en Michoacán en el kilómetro 23 y

---

<sup>146</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>147</sup> *Ibíd.*

<sup>148</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

en todos los lugares que solicitaran la obra dancística se daban funciones.<sup>149</sup>

La coreógrafa María Suárez resalta:

En el Teatro Ocampo tenía muchas actividades tanto académicas como artísticas. Cabe destacar que a la danza no le daban mucha importancia. Notablemente y tal vez la música gozaba de mayores privilegios por encima de otras áreas artísticas.<sup>150</sup>

Creciendo la visión del intérprete Eli Solís nos permite ver cómo era el trabajo de sus maestras ante la construcción coreográfica.

La relación de un alumno bailarín a un coreógrafo era de respeto. Hacías lo que te decían, no había imposiciones, llegaba el coreógrafo y daba indicaciones para realizar el montaje y el bailarín se ponía a trabajar, con regularidad ni cuestionaba el porqué de las consignas, pasos, acciones, vestuario y música. Era frecuente que el bailarín no sabía ni lo que bailaba, solo bailaba, ejecutaba. Esta estrategia de creación ha ido evolucionando a otras maneras que son también muy ricas.<sup>151</sup>

Mientras que las maestras y sus instancias educativas pugnaban por el posicionamiento de la danza contemporánea paralelo a ello y de una manera muy diferente de sobrellevar la proliferación de la danza tenemos en contraposición los bailes de salón con el surgimiento del grupo Ballet Jazz up el cual se enunció anteriormente, al aparecer este grupo se veía una enorme diferencia de oportunidades, la experiencia del promotor Elí menciona:

Para lo que quedo de Ballet Jazz up al irse Víctor Ireta fue un campo de trabajo muy socorrido, se montaron vals para los quince años, se

---

<sup>149</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia y PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>150</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>151</sup> SOLIS, Ortiz Eli. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

creó un programa de bailes de salón , cha cha , rumba, mambo, rocanrol, danzón, bailando en muchos municipios y sus ferias, todo esto subsidiado por parte del Instituto Michoacano de la Cultura. “Agradezco esa época porque no había una profesionalización de la danza pero sí existía mucho campo de trabajo, podría decirte que en ese momento bailamos mucho, el ir aprendiendo me exigió la formación profesional”.<sup>152</sup>

La danza en general estaba con un hambre de permanecer. Así mismo, seguían faltando maestros capacitados en una técnica definida fundamentalmente en danza contemporánea, María Tonantzin Martínez con técnica Graham y María Suárez con la técnica de Alvin Nikolais pudieron hacer buena mancuerna en el Centro de Danza Contemporánea de Michoacán ya que unían dos escuelas formativas.

Los maestros seguían desprotegidos, no había apoyo suficiente y su labor era apasionante así como sus iniciativas de desarrollo y profesionalización, en todas las escuelas se nota que las cátedras, sus métodos y estrategias eran supeditados a los estudiantes con los que ingresaban.<sup>153</sup>

Además de las escuelas ya comentadas, en los 80's Lelia Próspero como estrategia de análisis y reflexión para la danza conforma “Los Consejos Consultivos”, movimiento que como punto central era cuestionar a los maestros de artes en qué programas educativos estaban implementando y cuáles eran sus planes de estudios con la idea formal de unificar criterios para la enseñanza y aprendizaje de generaciones de artistas locales del momento.<sup>154</sup>

La falta de cohesión en la coreografía a Lelia Próspero le hizo cuestionar el discurso de la danza ya que se veía incongruencia en los aspectos de resolver la creación coreográfica, la música, los movimientos, los signos, elementos escenotécnicos y vestuario entre otros parámetros que estaban totalmente inconexos. Por lo que este consejo discurría en estos tópicos para dar respuesta al fenómeno formativo de

---

<sup>152</sup> SOLIS, Ortiz Eli. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>153</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>154</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

jóvenes bailarines y coreógrafos emergentes, haciendo una visión crítica y auto crítica al crecimiento común, visualizando la injerencia no solo local de la danza sino nacional e internacional.<sup>155</sup>

Fortaleciendo dicha iniciativa se retoma el testimonio de la alumna Teresa Chavira:

Lo que yo veía de la maestra Lelia era que ella siempre estaba en la búsqueda de la profesionalización, en hacer de calidad la danza y salir del uso de pasos inconexos y de moda que mucho tiempo imperaron, enfatizando que el hacer coreografía no era la unión de secuencias de pasos y de evoluciones con vestidos lindos sin significado ni coherencia alguna. Terreno de la danza en la que se estaba endeble por falta de peso y profundidad en cuanto a la creación coreográfica para la cual más adelante tomaría iniciativas contundentes.<sup>156</sup>

Elí Solís nos plantea la problemática de la calidad en la manufactura en las artes, así como la búsqueda de una ética profesional que desemboque a logros de impacto ante la sociedad y que sin duda alguna era la búsqueda de las maestras de ese momento y sus primeras generaciones, criterios que han perdurado como un factor recurrente en los valores asidos para generaciones de bailarines.

Es difícil esta calidad, finalmente la danza se presenta ante un público y conforma una triada con el creador; espectador, obra y artista. La profesionalización está hermanada con la sociedad, merece calidad, honestidad y verdad en las propuestas coreográficas ello conforma parte de una ética artística.

Dicha ética promueve valores de autocrítica y reflexión para la excelente manufactura de los montajes. A la actualidad, hay más producción pero hay menos producto de calidad, antes era menos

---

<sup>155</sup> *Ibíd.*

<sup>156</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

la gente que había haciendo danza, pero se tenía mucho más calidad en las obras.<sup>157</sup>

En este Consejo Consultivo estaban principalmente conformados por maestros de Casa de Cultura de la capital, como principal objetivo era la reflexión y replanteamiento de la danza con maestros de bailes de salón, hawaiano, ballet clásico y danza contemporánea. Principalmente se nutría de la danza dentro de la sociedad y como meta el cómo se debía enseñar la danza contemporánea.<sup>158</sup>

Paralelo a esta estrategia de Consejo Consultivo en provincia a nivel internacional se gestaba otro proyecto del mismo carácter lo que nos indica que los maestros de la capital moreliana estaban preocupados por cosas similares e iguales en categorías de importancia a nivel nacional, con años de rezago a nivel formativo pero con iniciativas muy fuertes y de total actualidad en sus tópicos problematizados:

En 1985, instancias de varias delegaciones de la UNESCO y promovido fundamentalmente por las Delegaciones de Uruguay, México y Ghana, se consideró la urgente necesidad de crear un Consejo Internacional de la Danza. Ya existía, dentro de la misma UNESCO el Consejo Internacional de la Música y del Teatro (sin la rama de danza). A iniciativa de las delegaciones mencionadas se invitó a más de 50 países para que apoyaran el proyecto.<sup>159</sup>

En 1985 Morelia pudo contar con un Encuentro Internacional de Danza. Vino mucha gente de gran peso a nivel internacional dentro del ámbito dancístico entre las que destaca Anadel Lynton. Los talleres y charlas permitirían a los estudiantes locales visualizar la necesidad de asistir a los festivales nacionales destacando ya para los 90's el más reconocido como es el Festival Lila López.<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>158</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>159</sup> Bolletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 09. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1986. Pág. 34.

<sup>160</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre 2017.

Por otro lado en la ciudad de México se hacían cursos de capacitación donde gente de provincia asistía y se actualizaba en las nuevas corrientes, teniendo contacto con maestros que después generarían vinculación con sus cabeceras municipales retroalimentando el hacer de la danza desde lo local, siendo esto otra vía de intercambio de riquezas que daría más forma a la danza contemporánea.

Durante los meses de mayo y abril se llevaron a cabo los Cursos Intensivos de Primavera 1986, que conformaron el Seminario de Capacitación y Actualización en Danza, auspiciado por el INBA, ISSSTE-Cultura y SEP-Cultura. Los participantes, tanto del Distrito Federal como de provincia, asistieron a fuertes jornadas de trabajo que los ocuparon durante todo el día, mientras duró el Seminario.

En el área de danza contemporánea se impartieron cursos sobre "Concientización corporal" dictado por Marco Zazueta; "Improvisación coreográfica" por Anadel Lynton; "Interacción entre la música y la danza" por Luis Rivero; y "Principios básicos y métodos de enseñanza de la técnica Humphrey-Widman-Limón" por Lynne Wimmer.<sup>161</sup>

Otro movimiento de actualización en México al cual acudieron, maestros, coreógrafos y bailarines de Morelia fue al Coloquio Nacional de Danza y Medicina (1983-1987).

Estos coloquios fueron organizados por el Centro de Investigación y Documentación de la danza (CIDD), ahora Cenidi-Danza José Limón, con el propósito de "promover el conocimiento de las leyes físicas, anatómicas y psicológicas entre los profesionales que trabajaban con el movimiento del cuerpo, así como vincular a la

---

<sup>161</sup> Bolletín Informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 09. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1986. Págs. 5 y 6.

danza con la medicina en los trabajos interdisciplinarios de formación de aficionados, semi profesionales y profesionales de la danza.

Algunos de los temas abordados fueron biomecánica, kinesiología, fisiología articular, neurofisiología, motricidad, esteticidad y dinámica, patología somática, traumatismo, nutrición y dietética, sistema nervioso, sexualidad, psicología, magia y curación, respiración y terapias.

Entre las conclusiones a las que se llegó en la primera emisión se señaló la necesidad de promover convenios con instituciones especializadas para realizar estudios interdisciplinarios, revisión de planes y programas de estudios de las escuelas de danza para observar cargas de trabajo y formar promotores para la salud y el arte.<sup>162</sup>

Sin todas estas iniciativas, la danza llegada a los noventa más la ruptura de Siuini, el cierre del Centro de danza Contemporánea de Michoacán, los esfuerzos para la conformación de la Licenciatura de Danza en la Escuela Popular de Bellas Artes, el constante trabajo de Rosalba Mier al integrar nuevos bailarines como maestros en el Centro de Salud, la labor fuerte de María Suárez con talleres coreográficos donde se implementaba la improvisación y el juego como didáctica coreográfico y la constante preocupación de Lelia Próspero por afianzar métodos propios para la enseñanza de la danza, es que Morelia teje una manera particular de hacer danza, de entender los cuerpos, sus técnicas y montajes escénicos confrontándose con la danza nacional de manera excepcional.

Se puede visualizar los inicios de corrientes posmodernas, destacan el trabajo de enseñanza de la historia de la danza, apuntes de anatomía del movimiento con el Dr. Marco Zazueta, cuerpo y salud, integración de otras disciplinas artísticas para montajes coreográficos, (teatro, artes visuales y música principalmente). También

---

<sup>162</sup> DELGADO, Martínez Cesar (COORDINADOR). "Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana". Editorial CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 117.

la danza jazz, el ballet clásico como herramienta técnica de entrenamiento para un bailarín de contemporáneo, la interdisciplina y la multidisciplina para la creación coreográfica, metodologías y didácticas de enseñanza-aprendizaje, la investigación motora así como la improvisación serán huellas muy marcadas para rumbos claros de desarrollo en los 90's.



Foto No. 3. Cortesía de Edna Tiandon. Jorge Cerecero, Cristina Iriarte Sawyer, Víctor Esquivel, Edna Tiandon, Aldo Adonai, Karla Chagoya, Kenia Murillo y Elí Solís. Andanza.



Foto No. 4. Cortesía de Teresa Chavira. Teresa Chavira. Fotografía de Erick Sánchez. “Dog Beneah” de Israel Chavira.

## **I. 7. Vida y obra de las maestras Hilda Lelia Próspero Maldonado, Rosalba Mier, María Suárez y Dalia Próspero Maldonado.**

Las figuras más importantes para la danza en Michoacán son Hilda Lelia Próspero Maldonado, Rosalba Mier, María Suárez, María Tonantzin Martínez y Dalia Próspero. Se hará un pequeño esbozo de su trayectoria como artistas, lo cual nos permite dar fe de cada uno de las instancias que estuvieron a su cargo y representaron un fuerte movimiento que ha propiciado muchos logros eslabonados y entreverados como colegas.

El caso particular de la maestra María Tonantzin Martínez no se pudo dar este trabajo de reconstruir algunas de sus experiencias de la danza, aun así es figura fundamental para dar un cambio en cuanto a la implementación de técnicas más puras y estables para el aspecto formativo, su trabajo es invaluable, a pesar de ello siempre existirá la zozobra de su terrible ausencia por varios años después del cierre del Centro de danza de Morelia.

Como característica general de Lelia, Rosalba, María Tonantzin y Dalia es que sus padres figuraron dentro del espectro artístico de la ciudad desde antaño y son pioneros en sus trincheras, músicos, poetas, y grades conocedores de la cultura, la política de su momento y un sentido crítico humanitario, los cuales han permitido formar una generación de vastos conocimientos en el arte.

### **Hilda Lelia Próspero Maldonado**

Hilda Lelia Próspero Maldonado, nace en la ciudad de Morelia, Michoacán en el año de 1944. Sus acercamiento a la danza se desarrolla en su escuela primaria federal David Tipo G. Berlanga y en La Escuela Popular de Bellas Artes, con los talleres de danza que daban las maestras Amanda Mendoza y Josefina Rodríguez.

Otros de los aspectos que le hacían sentirse familiarizada con la Escuela Popular de Bellas Artes era que su papá, el maestro Salvador Próspero Román fungía como maestro y posteriormente en 1948 sería director de esta Institución.

Las maestras que figuran como despegue a la carrera profesional de Lelia Próspero Maldonado son las maestras Josefina Rodríguez y María Teresa Medina siendo su

primer acercamiento a la danza profesional y que con los cursos de Sergio Franco a sus maestras van adquiriendo nuevos tintes en torno la danza moderna.

El deseo de Lelia por la profesionalización de la danza la llevó a inclinarse más hacia la formación de la maestra María Teresa Medina. Así fue que Lelia Próspero adquirió conocimiento de las técnicas de Graham, Doris Humphrey y Limón, al asistir a las clases de María Teresa Medina, Lelia Próspero rápidamente vio un gran avance, reconoció la formalidad de la enseñanza aprendizaje sobre la danza despertando en ella mucho más interés y conciencia del que hacer dancístico.

En este momento formativo era acompañada por sus compañeras; Soledad López, Graciela López (esposa del Dr. Santiago Barajas), Consuelo Rodríguez (estudiante de medicina en ese entonces), Rosalba Mier y “La Muñeca Caballero quien se formó totalmente con Josefina Rodríguez quien por muchos años dio clases de danza de manera independiente).

En 1960 la maestra Teresa Medina sale de Morelia a un curso a México dejando por un año al frente del grupo de danza de Bellas Artes a la Maestra Lelia Próspero con el nombramiento de maestra adjunta (maestro de apoyo en suplencias) fungiendo así por primera vez como maestra en de La Escuela Popular de Bellas Artes. Las técnicas que ella principalmente impartía eran ballet clásico para niñas y jóvenes.

El reconocimiento al trabajo de la Maestra Lelia fue parte de su propia entrega ante su vocación por la danza y compromiso gremial, la misma sociedad le dio el crédito de maestra y bailarina de clásico al ver sus cualidades y hacérselas de manera crítica y comparativa con otras colegas.

En su discurrir como maestra entre los años de 1968 a 1970 figuran como sus alumnos destacados Dalia Próspero (hermano de Lelia Próspero) Sofía Rojas, Alejandra Martínez, Leticia Dávalos, Ariadna Arenas y Graciela Muñoz a las cuales les daba clase de danza moderna y ballet clásico.

En su primer momento era único grupo, pero siendo tanto el interés, la escuela de Bellas Artes se vio obligada a formar grupos y niveles por la demanda, necesidad

de nuevas generaciones, logrando años y grados académicos de danza siendo clases en ese momento sin programa.

La maestra Lelia se asume como una bailarina y docente que en esa época no cubría los prototipos estéticos corporales de ese momento, para ella resultaba un tanto trágico, haciéndola cuestionarse una vez más el por qué y para qué de su danza. Estas actividades fueron motivadas por sus limitaciones, al no tener didáctica de la danza y sus referentes del cuerpo mexicano como bailarina. Reflexionar, cuestionar y accionar de una forma distinta, era entender a nivel mundial el fenómeno de la danza y comprender sus estadíos a través de la historia para su amplio entendimiento, ideas que compartía con cada uno de sus estudiantes, ella les decía: “demuéstrame, no me platiques, el impulso interno se tiene que ver de manera externa”.

Hacía de sus estudiantes personas críticas, enseñaba con carácter y sensibilidad, les hizo ver a varios de ellos sus potenciales y debilidades que en el campo profesional los mismos alumnos le dieron la razón de su método de enseñanza, tales fueron los casos de Genoveva Sixtos y Dalia Próspero. También les permitió descubrir a base de críticas sobre su lenguaje personal, sus estructuras físicas, anatomía, temperamento y carácter la tendencia de técnica de danza que deberían de estar ejecutando direccionando así su formación.

Para Lelia la profesionalización de las artes fue su motor en su estancia como maestra en Bellas Artes, reconoce que es importante implementar los apoyos para los artistas destacados, en su momento fue una falta para traer maestros a dar cursos de capacitación, actualización y apoyo a la creación artística, esta falta de apoyos no le permitió salir del país, no existían las, sin embargo genera un fuerte movimiento en torno a la profesionalización de la danza en Morelia a través de la creación de talleres libres que fueron consolidándose en la Licenciatura de danza contemporánea en la Escuela Popular de Bellas Artes y que actualmente (2017) es una carrera ofertada por la UNMSNH y que alberga estudiantes de la entidad y otros municipios aledaños.

Actualmente maestra jubilada de la Facultad Popular de Bellas Artes y líder del movimiento universitario para la defensa de las prestaciones y pensiones de maestros jubilados (2017).



**Foto No. 5. Cortesía Lelia Próspero. Lelia Próspero Maldonado**

## **Rosalba Mier**

Rosalba Mier, nacida el 19 de junio de 1946 en Morelia, Michoacán. Es maestra, coreógrafa, gestora y promotora de la danza en Morelia Michoacán. Inicia su quehacer dancístico hasta la profesionalización de esta disciplina. Su vocación desde niña y el haber tenido la oportunidad de ir al Palacio de Bellas Artes y ver algunas obras como “La Bella Durmiente” y “Lago de los cisnes”, fueron influencias directas para reafirmar su vocación como hacedora de danza, además del gusto por ver a otras niñas que tomaban clases la impulsó a tomar clases de ballet clásico en el barrio de San José. Al inicio solo era observadora ya que eran clases particulares de alto costo a las que no podía aspirar.

Al saber que existían clases de danza en Bellas Artes, inicia sus estudios a la corta edad de 10 años (1955) y se inscribe en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo quien era promotora de estas actividades. El testimonio de nuestra pionera en el fomento y la promoción de la danza nos dice: “La Universidad Michoacana acertó al abrir estas clases aunadas a las de música y artes plásticas jugando un papel importante dentro del desarrollo de la danza en Morelia”.

Es así que adquiere conocimientos de ballet clásico, solfeo y piano. Esta formación eran talleres libres sin la obtención de ningún certificado ni grados académicos.

Entre sus primeras maestras figuran Josefina Rodríguez (danza clásica) Diocelina Santana y Tere Rodríguez (danza moderna).

Como parte de sus compañeras de clase se contemplan a Cecilia Castillo, La Muñeca García, La Muñeca Nieto (sobrenombres que daban dato de su hermosura y pequeñez), Lelia Próspero, Olga García y Consuelo Rodríguez.

Aunque tenía clases de moderno Rosalba Mier se apropia más del Ballet clásico.

En 1976 el director de Bellas Artes Salvador Próspero le ofreció una beca para irse a estudiar ballet clásico a Cuba, pero por razones familiares no pudo aceptar ese apoyo, por lo que tampoco supo cuáles eran las condiciones de la beca, que sin duda hubiera sido un espacio de crecimiento dancístico de alto grado.

Lo que sí era un hecho es que el trabajo que hacía Alicia Alonso era un referente donde todos volteaban a ver, su escuela era una fuente de inspiración en ese momento, la referencia de Cuba estaba presente en la corriente del ballet clásico en Morelia.

Inicia su trabajo profesional dentro de la danza en el Centro de Seguridad Social Camelinas, donde de manera simultánea cursa la Licenciatura de Historia dentro de La Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Así es que su labor dentro de la danza a partir de 1978, como maestra de danza y termina en 1993 continuando únicamente con el cargo de la coordinación del Departamento de Bienestar Social y Cultura hasta su jubilación en el Centro de Seguridad Social Camelinas Morelia. Desarrollándose primero como maestra y luego como coordinadora.

El Centro de Seguridad Social la capacitaba dos veces al año enviándola a México a cursos muy completos que ofrecía el INBA, reforzando así su práctica como maestra, tomando clases con Guillermo Palomares (Jazz), José Bastida, Guillermo Maldonado quien era del Conservatorio de la Danza y Raúl Flores Canelo. Dichos maestros en estos talleres daban expresión corporal y coreografía.

Existían también las muestras de danza del Centro de Seguridad Social donde se tenía la oportunidad de intercambiar conocimientos y presentar a los grupos representativos de cada ciudad que tuviera un Centro de Seguridad Social, siendo este un empuje fuerte para las giras e intercambios de conocimientos dentro del arte y el bienestar social.

En donde se dio más fuerte el fenómeno del intercambio dancístico a partir de las muestras fue en Morelia, Michoacán, Ciudad de México, Monterrey y Guadalajara. Donde cada maestro del seguro mostraba sus trabajos y grupos. La interacción entre Seguros participando constantemente con otros grupos de danza al interior de la república permitió el intercambio artístico de los grupos de ese momento. Fue así como se mostraba parte del trabajo de coreógrafos, maestros y bailarines de la ciudad de Morelia en otros estados.

La Escuela Popular de Bellas Artes a través de la maestra Lelia Próspero también traía maestros del INBA, siempre se compartían para irse a actualizar con ellos, La Escuela de Bellas Artes cuenta con la Sala Silvestre Revueltas, donde también se presentaban los trabajos de alumnos de danza.

Otra de las instancias que traían maestros foráneos para la actualización era lo que en ese momento se conocía como Instituto de Cultura, lo que actualmente es Secretaría de Cultura.

En Casa de Cultura existían los cursos de actualización que eran convocados por la maestra María Tonantzin Martínez Cervantes y la maestra Dalia Próspero.

En 1980 ya se daban clases de ballet clásico, Limón, danza jazz con el maestro Guillermo Maldonado el cual tenía una formación de técnica clásica, y que les decía a sus estudiante *“que no se podía bailar jazz sin aprender ballet clásico”*.

La maestra Rosalba Mier fue quien inicio el movimiento de interacción con otros maestros foráneos dejando ver lo que se hacía en el interior de Morelia.

En 1983 el primer momento de esta interacción de capacitación se da entre la Maestra Rosalba Mier (IMSS), la Maestra Lelia Próspero (Escuela Popular de Bellas Artes) siendo pioneras de la profesionalización de la danza local.

Rosalba Mier se reconoce como no buena coreógrafa, pero si una buena maestra de técnica, María Suárez le apoyó mucho en la coreografía para el grupo representativo de Centro de Seguridad Social. Socorro Bastida venia de México a montar coreografías, Guillermo Palomares de la Universidad de Veracruz quien trabajó con el grupo montando coreografías del maestro Guillermo.

Estos montajes con maestros foráneos le dieron fortalezas al moviente interno de la danza local, por lo que el traer maestros en intercambiar conocimientos habla de Rosalba Mier como una promotora y gestora de la danza local y nacional.

El intercambio e invitación de maestros de primera calidad de la ciudad de México, Guadalajara, Veracruz, la realización de muestras y festivales a nivel estatal que se organizaron a partir del Seguro Social da muestra de su labor como promotora

cultural. Logrando consolidar su equipo de trabajo de la siguiente manera integrando profesionales de la danza foráneos y alumnos destacados con alto potencial creativo.

Coreógrafa de México Socorro Bastida

Coreógrafo de Veracruz Guillermo Palomares

Como coreógrafos locales eran: María Suárez, Eli Solís, Adrián García.

Como Maestra dentro del Seguro Social daba clases dentro de las instalaciones de centro de Seguridad Social, sus talleres eran taller libre de danza clásica y danza moderna, implementando como recursos didácticos la barra al piso y la diagonal.

Contaba con pianista durante la clase, separaba los grupos, los clasificaba por edades, divido por días, horas y grupos: 3 días a la semana para las más pequeñas les ponía muchos juegos, era un aprendizaje lúdico y después se trabajaba la técnica, la barra, la colocación del cuerpo y el trabajo de sensibilización y expresión, (niñas de 7 años en adelante).

Con el grupo de intermedias o ya más jóvenes les daba más técnica, veían que aprendían con el mismo avance, lo cual generaba confianza, algunas tenían más facilidades que otras, pero les gustaba la clase y tenían siempre mucha disposición, existía buena comunicación entre el alumno y el maestro.

Con los maestros foráneos, el maestro tenía la libertad de dar su clase, cada uno era experto en el curso y técnica, se concentraba a desarrollar nuevos aprendizajes. El maestro Palomares daba técnica Limón, técnica que en Morelia no se había experimentado, fue una técnica que gusto siendo muy bien recibida por su agraciada manera de llevar el ritmo corporal y su fraseo, en su curso se invita a tomar el taller a Adrián García Cabral, Elí Solís y Jorge Cerecero.

Tenía la opción de que cada semestre preparaba pequeñas coreografías que se presentaban en el Teatro Estrella Inda o en el gimnasio del Centro de Seguridad Social el cual tenía condiciones óptimas para hacer danza.

Logra formar un grupo representativo con alumnos avanzados, los talleres no daban una formación profesional, con este grupo se trabajaba 2 hrs. en lugar de 1 hrs. Cada tercer día reuniéndose también los sábados y domingos para trabajar más cuando se trataba de montar coreografías.

Con los montajes se tenían algunas temáticas relacionadas con el contexto de ese momento, de manera inicial se montaron obras clásicas como “Trocitos del cascanueces” con música de Tchaicovsky de Mussorgsky. De algunos autores clásicos después se elegían temas sociales que reindivocaban la lucha social con la expresión de la danza. Algunas obras daban pie a difundir algunas piezas de música mexicana como las de Revueltas, Moncayo, Blas Galindo, para esto ya existía el concepto de danza moderna con movimientos estilizados que expresaban ya una identidad del ser mexicano. El tipo de movimientos ya tenía mucho de expresión corporal, las acciones relajadas, con expresividad, eran diseños ya no tan plastificados sino más bien con una plasticidad más natural.

Cuando se hablaba de un tema, el coreógrafo explicaba que quería hablar, presentaba algunos trazos del diseño, en movimiento o en charlas con ideas claras de desplazamientos en el espacio, de los niveles y de la proyección de la idea. Se comentaba el tema y poco a poco se iba desarrollando, labor que no era fácil para el coreógrafo por que sí existían momentos de intranquilidad y desesperación.

En 1983 en adelante se implementa la música mexicana para las coreografías o conocida como “música nacionalista”, también se tenía la contra parte musical expresionista con autores con Debussy francés, Ravel (francés) con ello la danza acompañada de estos autores ya tenía un modo de expresarse. En ese momento destacaba como bailarines; Rosalba García, Rosenda Aguilar, Claudia Hernández, Claudia Rodríguez, Teresa Ramírez, Flor Barajas, Elí Solís, Adrián García y Víctor Esquivel.

No existía público para la danza por lo que fue un primer reto, los primeros que asistían al teatro eran los padres de familia siendo los que iniciaron a tomar el papel como tal y colaborando en la elaboración de vestuarios, dando toda facilidad para que los jóvenes pudieran realizarse.

El IMSS era el principal facilitador para la realización de vestuarios y compras de mallones y calzado el que se adquiría en la ciudad de México con presupuesto total de IMSS.

Al término de las funciones existían intercambios verbales de público a bailarines, haciendo algunas preguntas y sin ser profesionales hablaban de su gusto y la importancia de hacer danza, proyectando a la danza de una manera de vivir integral. Con este trabajo constante se logró la “Primer muestra Estatal de Danza y Salud”, evento de alto impacto social y artístico.

Se pudieron presentar el teatro Stella Inda a los grupos y en la recepción se colocaron módulos de información sobre VIH sida, derechos humanos, medio ambiente, salud sexual y reproductiva, auto cuidado de la salud. Por lo que la salud era vista desde un perspectiva amplia y la danza era el centro interlocutor para difundir estos campos de bienestar social. Al teatro Estella Inda llegaron a presentar sus trabajos coreográficos la Universidad de Monterrey, Universidad Veracruzana y Ciudad de México.

Estas acciones fueran algunas de las que la misma Historiadora enuncia como parte de sus iniciativas para la formación de bailarines que han obtenido un legado fundamental de ello, podemos enunciar que uno de sus discípulos Eli Solís es parte de la herencia del conocimiento que ha continuado por la misma línea de trabajo que es la promotoría y gestión.

### **Ma. de La Luz Suárez Saldana**

Reconocida como la maestra Mary, nace el 22 de diciembre de 1950 en la ciudad de Mante Tamaulipas. A su corta edad en su estancia en Estados Unidos aprendió danza y a sus 20 años la pudo ver como una opción de profesión.

Inicia su trayectoria dentro de la danza contemporánea con la técnica Graham y la composición coreográfica con Doris Humphrey. Cuenta con Licenciatura en Artes especialidad en danza y una segunda carrera de diseño y decoración de interiores.

A su llegada a México paralelo a sus estudios con Amalia Hernández trabaja en Teléfonos de México como operadora internacional. Después de un año y medio de trabajo se reubica a la embajada de Estados Unidos.

En 1976 toma clases con Josefina Lavallo maestra de técnica Clásica y Rosa Reyna maestra de danza contemporánea quienes fueron las más importantes piezas de desarrollo de la danza para María Suárez, ellas desde el INBA fueron las que diseñaron el programa de capacitación para los maestros que estarían frente a grupo en los CEDART e impulsarían a Mary a desarrollarse en el ámbito dancístico, así mismo se colocarían en un apreciable lugar sentimental.

En la escuela de Amalia Hernández aprende la técnica de Nicolais del cual también pudo profundizar su conocimiento en un curso específico de este maestro en Nueva York, siguiendo su pista en Oaxaca con la maestra Lila López.

Esta técnica le gustó mucho por que buscaba la descentralización del cuerpo, se le hizo una técnica muy accesible a toda la gente e inclusive que no tuviera conocimientos previos y técnicos sobre la danza.

Alumna de Amalia Hernández en la ciudad de México donde tomaba clases de ballet clásico, danza contemporánea y danza folclórica, conociendo estas técnicas se inclina por la danza contemporánea. Ahí conoce a muchas personalidades como Rosana Filomarino, Graciela Enríquez, Josefina Lavallo, Rosa Reyna, Valentina Castro y Tulio de la Rosa, ofreciéndole un acervo artístico dancístico invaluable.

Sus coreógrafos y maestros más importantes fueron Graciela Enríquez, Rosana Filomarino, Guillermo Palomares, Raúl Flores Canelo, Georges Bernard, Hellie Hoppee, Cecilia Kamen, Graciela Enríquez, Valentina Castro, Tulio de la Rosa, Josefina Lavallo, Lila López, Atenea Baker, Federico Castro, Jesús Romero, Lorena Glinz y Claudia Gitelman.

Maestra Fundadora y jubilada del Centro de Educación Artística “Miguel Bernal Jiménez”, (CEDART) en donde dio 33 años de servicio, apoyando dicha institución desde 1976, en primer instancia en la ciudad de Chihuahua y posteriormente canalizada a la ciudad de Morelia Michoacán a la que llega en 1979.

Trabajó para el CEDART “Miguel Bernal Jiménez” como maestra de ballet clásico, danza contemporánea, Historia de la danza Universal, Historia de la danza en México y Apreciación dancística.

Formo cuerpos de trabajo para la conformación de talleres coreográficos tanto para el CEDART como para el Centro de la danza contemporánea de Michoacán y la Casa de la Cultura. A su llegada a Morelia conoce a las maestras Rosalba Mier y Lelia Próspero. Con Rosalba Mier se dio un trabajo colaborativo, invitando a formar parte de sus creativos como coreógrafa y monitora ante los cursos de capacitación que les ofrecía el Seguro Social en el Instituto Mexicano del Seguro Social.

Algunas de sus obras fueron: “Obreros”, inspirada en la obra teatral de Alejandro Licona, que se llamó “Máquina” con música de Moncayo, “El guapango de Moncayo”, “Recordando a “Cri Cri”. (El zapatero) y “Ojalá, Ojalá” con la cual logra participar en el Festival de San Luis Potosí.

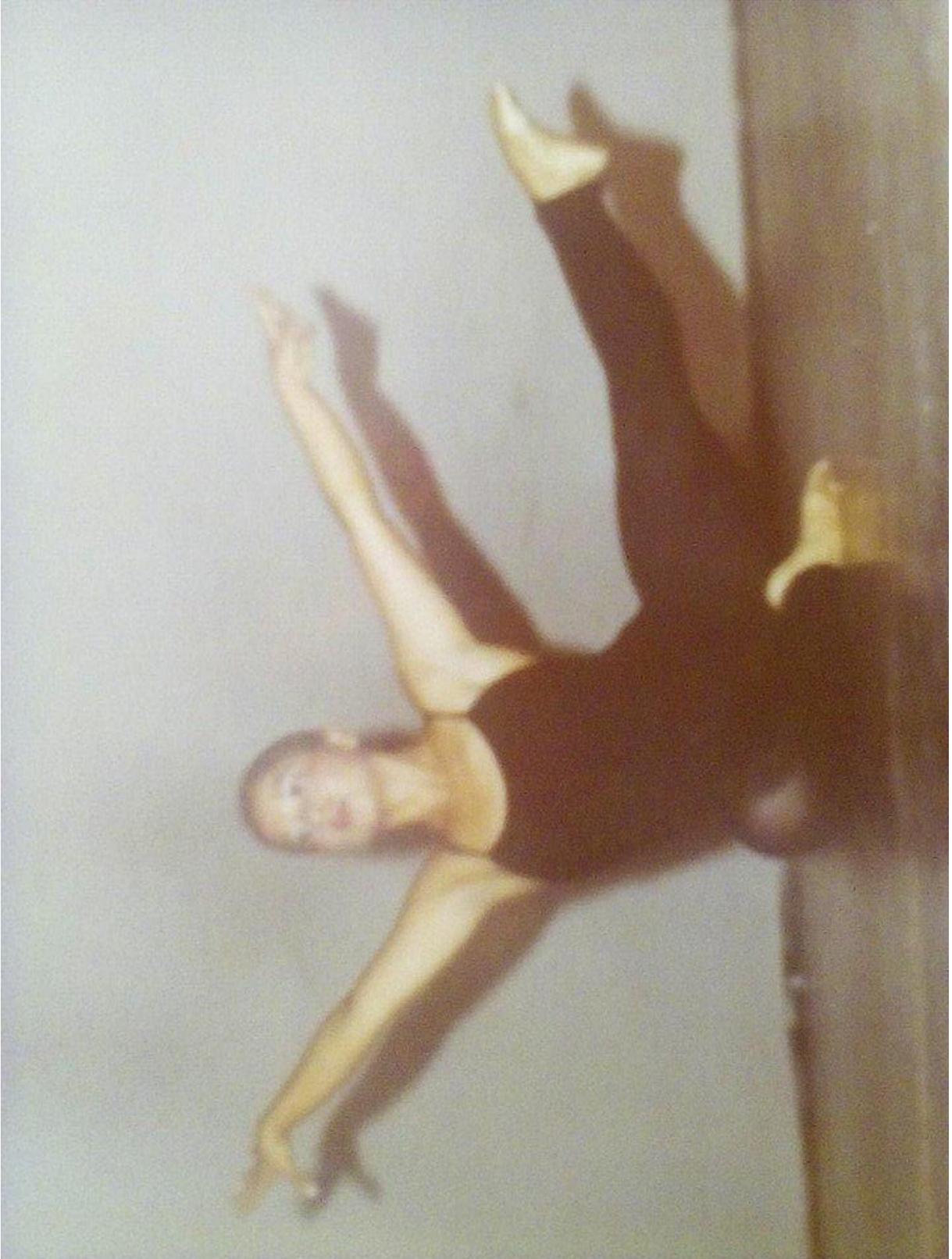


Foto No. 6. Cortesía de María Suárez. María Suárez.

## **Dalia Próspero Maldonado**

Dalia Próspero Maldonado nace el 18 de enero de 1954 en Morelia, Michoacán dentro del seno de una familia que a la actualidad se dedican profesionalmente a la difusión y enseñanza del arte.

Desde el seno materno percibe una carga fuerte por su vocación al arte, la música y más por la danza. En su formación prescolar, era participe de las actividades artísticas y culturales programadas por su escuela.

Su formación musical fue profesional desde pequeña, su papá fungió como su primer maestro, como músico compositor a ella y hermanos los incitaba y obligaba a estudiar música, siendo sus propios hijos los principales conejillos de indias para la formulación de un método de enseñanza musical.

El compositor, violinista y clarinetista Salvador Próspero Román padre de Dalia Próspero, impartía clases a sus hijos con el método que él trabajaba para enseñar la música a maestros en formación tanto de primaria y secundaria, para la Escuela Normal la Huerta, la Escuela Josefa Ortiz de Domínguez (internado para señoritas) y la Normal Rural Federal que está en Morelia, actual Normal de Educadoras, eran grupos totalmente distintos a los que atendía, teniendo que aprender un instrumento de cuerda y otro de viento. Dalia Próspero a sus cortos 8 años (1972) de edad aprende el arte de la música tocando la mandolina, el violín, la flauta dulce y el saxofón.

Tuvo como maestros de música además de su padre a Bonifacio Rojas y a Guadalupe Herrera, los cuales estaban formando su conservatorio dónde por un lado tiene la enseñanza de la música de una manera más rígida y la danza desde una postura más libre.

Simultáneo a este aprendizaje desde el hogar entra a los talleres libres de danza y música en La Escuela Popular de Bellas Artes. Fue difícil determinar su formación hacia la danza, su papá quería que fuera directora de orquesta ya que le veía aptitudes para ello pero desde muy pequeña ya tenía la kinesis muy interiorizada, sentía más cercana la libertad de la danza.

La historia de la danza de ese momento se inspiraba para su conocimiento desde un gusto genuino y libre elección, sin el sometimiento de algo rígido razón que término cautivando más su profesionalización en la danza.

Inicia su formación artística formal a los 6 años de edad en los talleres de La Escuela Popular de Bellas Arte de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Sus primeras maestras de danza fueron Teresa Martínez (ballet), Josefina Rodríguez (danza moderna) y Lelia Próspero (ballet clásico y danza moderna). Sus principales compañeras de clase fueron Fabiola Margarita Rivera (actualmente doctora) y Lourdes Acedes.

Desde los 6 años hasta los 20 años de edad estuvo tomando clases de danza en La Escuela Popular de Bellas Artes. Al no ser una carrera profesional emigra a la ciudad de México a los 21 años de edad estando por 15 años fuera de Morelia Michoacán.

En 1973 estuvo asistiendo a la Academia de la danza Mexicana a tomar los cursos de verano que duraban 2 meses, tomaba un curso titulado “Para directores y bailarines” el cual era básicamente danza folclórica, llevando como complementarios ballet clásico y danza contemporánea, en este curso se involucra con la compañía de Amalia Hernández donde diario les daban clases de ballet clásico y de danza contemporánea, además de los cursos constantes de maestros extranjeros.

Retoma su enseñanza en La Academia de la danza al interesarse por un curso de metodología de la técnica Graham, curso que toma por dos años después de una audición para ser aceptada. Su constancia no especifica que era curso de enseñanza metodológica solo dice ser danza contemporánea.

En Ballet independiente conoce a Raúl Flores Canelo siendo un grupo que a ella le llamaba la atención, se acerca hasta lograr la invitación de Raúl Flores Canelo a conformar su compañía de Ballet Independiente.

Su formación dancística es el reflejo del trabajo constante, la interacción de las agrupaciones y compañías, así como academias emergentes de la época en la ciudad de México.

En la Academia de Danza Mexicana ofertaba una formación a nivel bachillerato con las líneas formativas en ballet clásico y danza contemporáneo, cursaba sus clases junto a las pequeñas de 9 a 16 años de edad en ballet clásico y contemporáneo, esto fue apoyando su formación profesional hasta el punto de ser maestra en los cursos de la Academia de danza Mexicana tanto en los talleres formativos para bailarines como los cursos extra carrera que eran para aficionados en la expresión danzaría.

Descubre que aprende con su cuerpo lo que el mismo le iba dictando, dejando fluir el movimiento. En la Academia de la danza Mexicana no llega a bailar repertorio pero danza folclórica mexicana, contemporánea y algunas cosas importantes de la danza clásica sí.

No estudio coreografía como tal pero el haber estado con Anna Sokolow, Maciel Enríques, Waldin, Víctor Cueller, grandes coreógrafos del momento y de la historia de la danza a la actualidad. Cada uno de estas personalidades y principalmente Raúl Flores Canelo, tenían su manera particular de ir preparando sus montajes coreográficos, con ellos lo que tenía era la vivencia, la escuela de la vida coreográfica día a día, esta experiencia le hizo reproducir estos patrones al momento de abordar sus propias estructuras de creación, en un segundo momento se dio a la experimentación sobre sus propias inquietudes. Entre sus contemporáneos destacan Alma Nino, maestra de la Academia de danza, Graciela Gonzales y Silvia Uzueta.

Fue bailarina en Ballet Folclórico de la UMSNH (1962-1975 y 1988-1997), Ballet Folclórico de México (1976-1977), Ballet Independiente (1978-1981) y Siuini.

En 1980 al estar en la ciudad de México decide ser mamá y al mismo tiempo no quería que su hija viviera cercana smock y se va a vivir a Cuernavaca, viajan de

México a Cuernavaca para dar sus clases en la Universidad de Morelos, formando grupos de trabajo como es Obsidiana.

En los 80's regresa a Morelia, Michoacán donde tenía la invitación por parte de sus hermanas Lelia Próspero y Rocío Próspero, quienes para ese entonces estaban trabajando en la formalización de la licenciatura en danza de la Escuela Popular de Bellas Artes. Entre las obras que ha creado destacan: Siuini (1988), Testamento (1989) y La Caída de los cascabeles (1992). Dirigió el Taller coreográfico de la escuela Popular de Bellas Artes, de la que es jubilada (2017) como maestra de la Licenciatura en Danza.<sup>163</sup>

Otros de los centros en donde figura Dalia Próspero como maestra de técnica Graham es La Casa de Cultura del Instituto Michoacano de Cultura, supliendo a Graciela Muñiz (compañera en La Escuela Popular de Bellas Artes). Al su llegada se enfrenta al reto de formar, entrenar, hacer coreografía, producir y hacer publicidad. Lo que hasta la actualidad se sigue haciendo y que en su momento no tenía la experiencia de todo el complejo de la danza en cada uno de sus esferas.

**Tabla No. 1. Talleres, compañías y ballets coordinados o dirigidos por Dalia Próspero Maldonado**

Morelia Michoacán	México	Cuernavaca, Morelos
Taller de danza de la Casa de La Cultura	Taller de danza del grupo Cuanta (improvisación)	Yocayani danza teatro
Taller de danza de la Escuela Popular de Bellas Artes	Ballet folclórico de Amalia Hernández	Yolichinastli
Compañía de danza de la Universidad Michoacana (danza folclórico con la idea de formarse también en contemporáneo).	Ballet de las Américas dirigido por Norma Hernández (hija de Amalia Hernández).	Obsidiana
Ballet Folclórico de la Universidad Michoacana		Ballet independiente

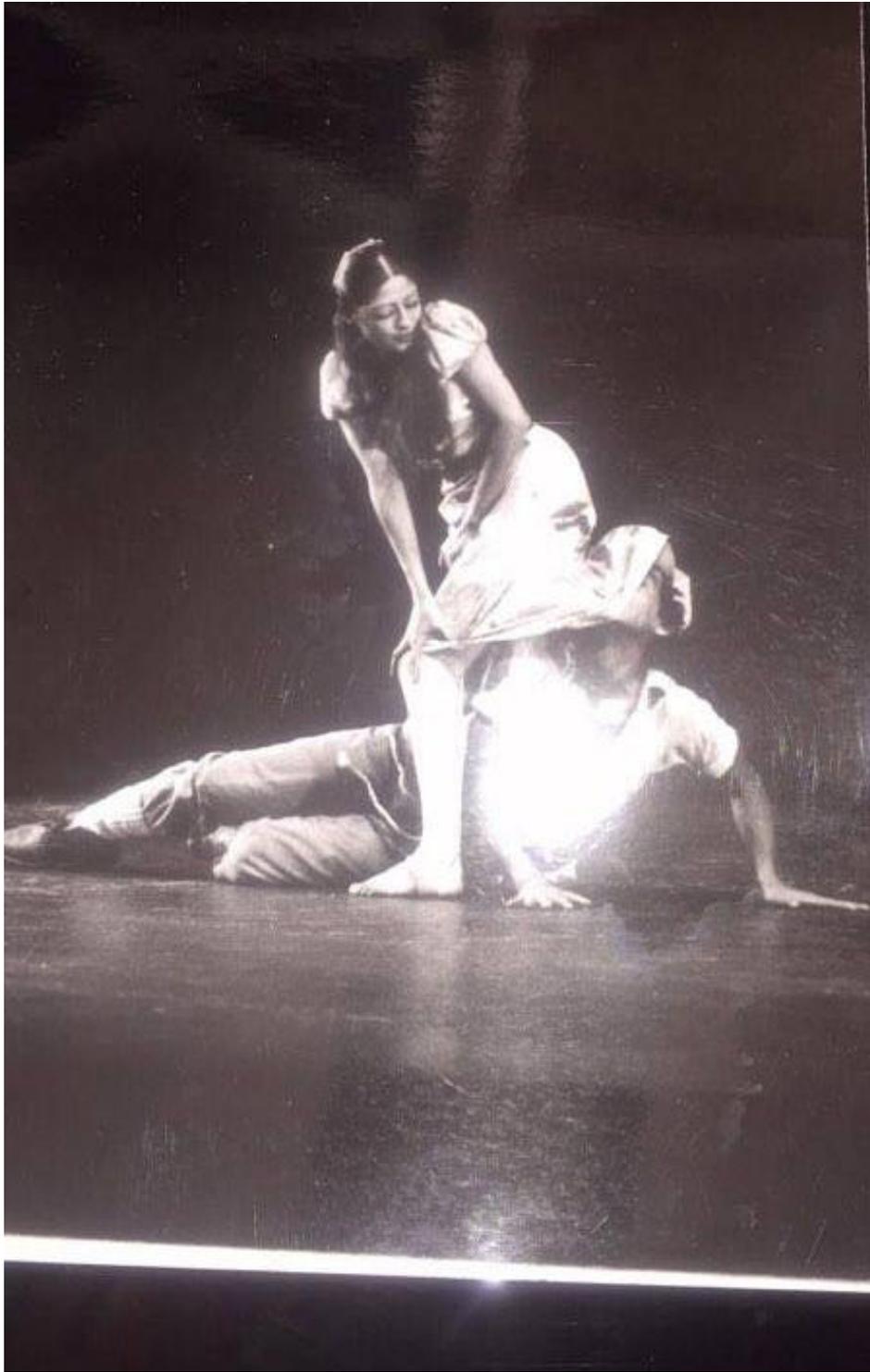
<sup>163</sup> DELGADO, Martínez Cesar. (COORDINADOR). *“Diccionario Biográfico de la Danza Mexicana”*. Editorial: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 318.

Se rompe el tendón y deja la danza retomando la música tradicional como violinista y años después participa como bailarina en la obra Frutos de Otoño de la compañía Vértice 360 de Cristina Iriarte Sawyer retomando la escena con otras propuestas artísticas que van desde el teatro a la improvisación.

Su labor como maestra ha sido sustancia del desarrollo de muchas generaciones, posesionándose como un icono dentro de la danza en Morelia, a sus 68 años de edad es docente de La Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en el 2017 cumple sus 25 años frente a grupo impartiendo asignaturas en relación a la danza así como el desempeño de comisiones delegadas por dicha institución educativa.

Desde el origen de la formación del proyecto para crear La Licenciatura en danza de La Escuela Popular de Bellas Artes (UMSNH) da materias a los primeros grados, poco a poco se fue centrando con la cátedra que tenían que ver con la música y la danza que en ese tiempo se nombra “Música aplicada a la danza”, y que en el plan de estudios a cursar en la actualidad (2017) se hace la seriación correspondiente a los semestres a cursar: 1.- Rítmica Sonora y corporal, 2.- Música, pulso, notación y estructura y 3.- Audición y apreciación musical de las cuales Dalia etaria al frente de esta cátedra.

En los últimos años como maestra su práctica docente ante el órgano de la FPBA fue enfocada a la enseñanza de técnicas para la docencia en la danza y la línea de música aplicada a la danza. Su tenacidad para la enseñanza de técnicas fue un peldaño para tener criterios técnicos con más fuerza y veracidad para sus aprendices que sin duda alguna buscaron perfeccionar su legado al grado de llegar a ser sus contemporáneas dentro de la rama de maestros para la danza en nuestra ciudad.



**Foto No. 7. Cortesía de Dalia Próspero. Palacio de Bellas Artes. Ballet independiente  
Dirección Raúl Flores Canelo. “Tres fantasías y un prólogo”. Bailarines: Dalia Próspero y  
Efraín Moya.**



Foto No. 8. Cortesía de Dalia Próspero Maldonado.

## **Capitulo II**

**Escuelas y talleres que han propiciado líneas del conocimiento y plataformas de desarrollo para la danza en Morelia**



## **II. I. Basamentos para la edificación de seis escuelas de danza en la segunda mitad del siglo XX en Morelia**

En este apartado se podrá apreciar en primera instancia la conformación de las escuelas que han permitido la producción dancística focalizada en 1970. A partir de ese momento se ve un cambio contundente en la práctica como en su enseñanza. El asentamiento de líneas de formación y conformación de escuelas más sólidas favoreció a la rápida diseminación de la danza contemporánea en Morelia con un perfil más delimitado en sus fronteras de escuelas, maestros y técnicas.

Con un enfoque más nacional se verán problemáticas a destacar bajo especulaciones que ha permitido un desarrollo formal en la actividad danzaría y que nos permite reflexionar en torno a ella a través del tiempo y sus escuelas, por lo que se valora la iniciativa de grandes artistas que han dejado legados contundentes en toda la República Mexicana siendo pasos guías para generaciones completas.

Así, desde los años 1940, llega el impulso para la danza moderna a muchas bailarinas mexicanas: ANA MÉRIDA (México, 1924), GUILLERMINA BRAVO (Chacaltianguis, Veracruz, 1920), JOSEFINA LAVALLE (México, 1926), ROSA REYNA (México, 1924), ELENA NORIEGA (México, 1924), así como al bailarín GUILLERMO ARRIAGA (México, 1926). Rápidamente toman en mano el destino de la danza moderna en su país.<sup>164</sup>

Estos grandes de la danza moderna infiltran sus deseos en su estado local, la constante interacción entre ellos permitió que viajaran a otros estados de la república, apoyando a generaciones que en la actualidad ha determinado la danza en el país.

Baril, Jacques en su libro *La danza moderna* dice:

---

<sup>164</sup>BARIL, Jacques. *“La danza moderna”*. Ediciones Paidós Barcelona - Buenos Aires – México. 1987. Pág. 334.

La irradiación de estos bailarines-coreógrafos mexicanos se desarrolla durante varias décadas sin que alcance a crear el auténtico lenguaje de la danza moderna mexicana; así, faltos de escuela, estos pioneros no formarán discípulos.<sup>165</sup>

Afirmación que es refutable; la danza en México ha existido, se ha transformado en el devenir de la misma, adquiriendo tintes y manufacturas de alto nivel técnico, expresivo y creativo.

En el caso de Morelia y la totalidad de la república cuentan con varias escuelas de iniciación dancística, a nivel preparatorio y profesional, así como posgrados en artes que nos poseionan a nivel mundial. El asentamiento de escuelas y grandes maestros nos habla de que sí hubo discípulos, artistas con una visión mucho más amplia de lo que la danza requería y que se atrevieron a formar generaciones en todo el país, con ello las generaciones actuales, han desarrollado métodos y las técnicas en boga han sido adecuadas a los bailarines mexicanos. Ello habla de un entendimiento basto del cuerpo y la necesidad expresiva del creador dancístico mexicano.

Se afirma que sí hay discípulos de generaciones comprometidos con la danza y su profesionalización, por lo que Baril, Jacques al afirmar en su libro *La danza moderna* que no hay discípulos se queda en lo superficial de la evolución de la danza en México.

Sin embargo la danza moderna es la sustancia del quiebre para dar origen a la danza contemporánea, sus maestros son la semilla de un movimiento que en la actualidad nos da sustento como movimiento mexicano. Su gran inquietud de crear y estar en actividad constante permite entender la efervescencia del momento que vivían, había una escuela que si bien no se hizo un método mexicano en general, sí se establecieron criterios de investigación y búsqueda coreográfica en torno a fenómenos sociales que imperaba en ese momento que han fijado registros de una evolución danzaría y si no hay discípulos ¿quiénes son los maestros que han

---

<sup>165</sup> *Ibidem.* , Pág. 344.

formado a los bailarines de generaciones dentro del marco de lo contemporáneo? ¿Por qué la danza en México se sigue desarrollando hasta la actualidad?

Para debatir aún más con herramientas certeras y profundizar en esta creación de líneas de desarrollo de la danza contemporánea en Morelia la coreógrafa María Suárez nos hace un esbozo en la historia de la danza que nos permite situar el propio desarrollo en la capital Moreliana:

En la danza moderna todavía existía un parámetro, una guía de movimientos como las reglas específicas. Doris Humphrey y Mary Huiman, la escuela americana y la alemana. La escuela alemana se enfocaba a la parte interna, el contenido y quien da la forma a la danza es la escuela americana. La fusión de estas dos escuelas fue el rompimiento, tú creas unas normas y se vale romperlas para forjar otras y esto nos da como resultado el contemporáneo, la transición y la ruptura.<sup>166</sup>

Enmarcando y contextualizando a más profundidad nos situaremos en los años 70's donde Lelia Próspero, Rosalba Mier y María Suárez se posesionan de la danza en Morelia, cada una desde su escuela. María Tonantzin se va a México con Guillermina Bravo, luego a Nueva York quien tuvo más la posibilidad de moverse internacionalmente. Dalia Próspero deja la formación de Bellas Artes y se va a estudiar a México a la Academia de la Danza Mexicana y con Ballet Independiente.<sup>167</sup> Las dos últimas maestras regresarían a Morelia en los 80's propiciando una nueva etapa de desarrollo.

A finales de los 70's quienes tuvieron una escuela definida fueron Rosalba Mier y Lelia Próspero, siempre con la colaboración de María Suárez. Esta triada de maestras de la danza se encargarían de formar bailarines, buscar intercambios, capacitaciones y propiciar escenarios para dar muestra de su trabajo. Las últimas

---

<sup>166</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>167</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril 2017.

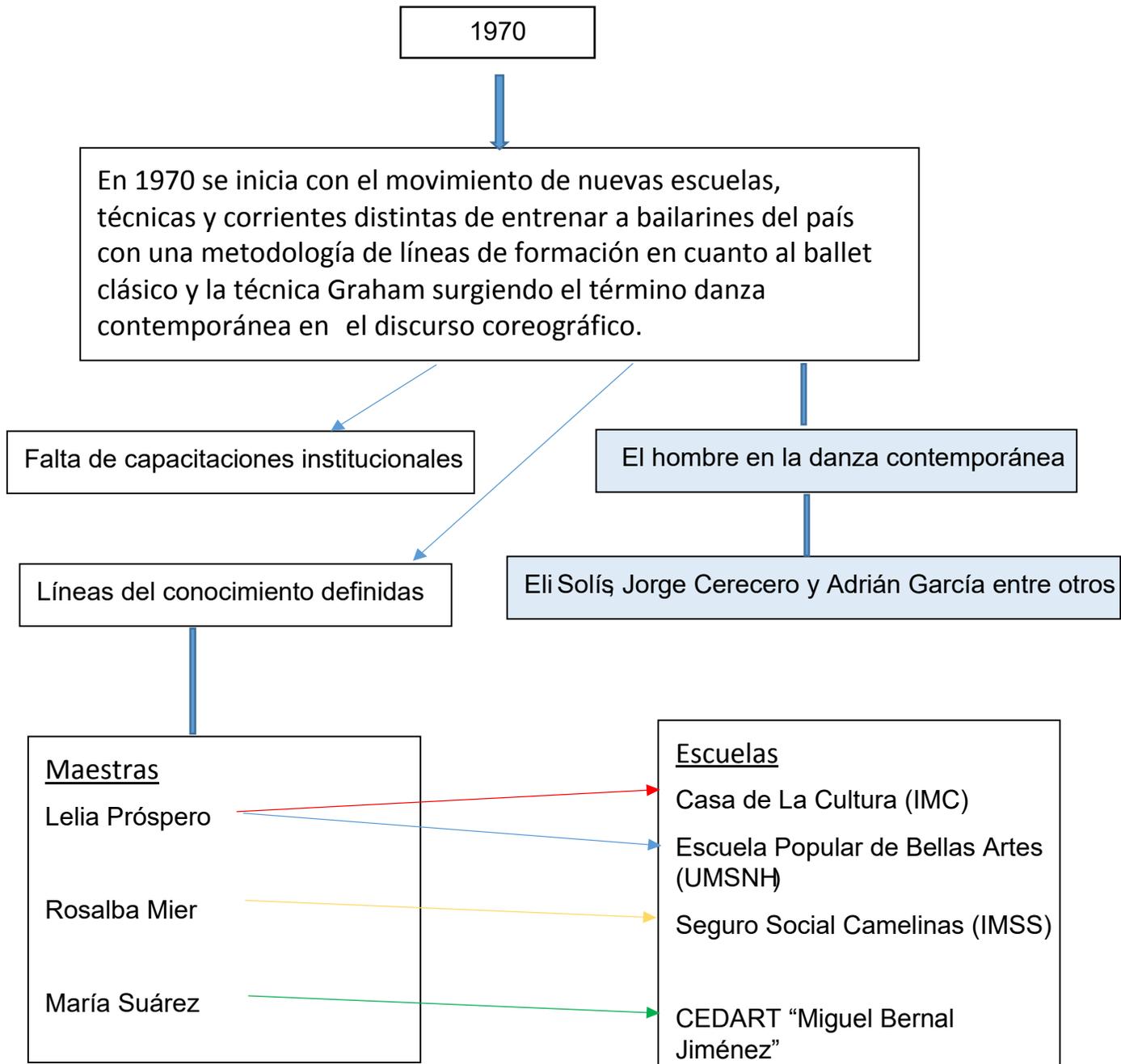
acciones fueron colaborativas entre ellas y favorecieron a tejer redes de trabajo muy estrechas para un mismo fin.<sup>168</sup>

Una vez más recurrimos al mapa conceptual para ejemplificar el trabajo de nuestras maestras, las escuelas que se colocaron como piedra angular y eslabonar sus expectativas de crecimiento gremial.

---

<sup>168</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

### Mapa conceptual No. 3. Escuelas base para la danza contemporánea



Uno de los sucesos relevantes en la década de los 70's y parteaguas para definir la danza contemporánea en Morelia se ve claramente citado con la injerencia del hombre en la danza, como coreógrafos y bailarines con mucho arrojo, ya que con anterioridad eran solo mujeres las que acudían a la formación como bailarinas.<sup>169</sup>

María Suárez observa que las primera figuras varoniles de peso en la danza son Eli Solís,<sup>170</sup> Jorge Cerecero,<sup>171</sup> y Adrián García, se caracterizaron por ser alumnos muy inquietos, apoyaban sin egoísmo e intercambiaban saberes con sus compañeros.<sup>172</sup> Existían muchos deseos de ir hacia delante en el desarrollo de la danza, de ver en qué nivel se encontraban comparándose con la ciudad de México y Veracruz entre otros estados.<sup>173</sup>

La actividad cultural en México venía con una inercia fuerte dentro de las disciplinas artísticas para inicios de los 70's, debemos recordar que en 1968 se pudo posesionar de la organización de los juegos Olímpicos y Olimpiadas Culturales. Se realizaron eventos masivos de danza figurando como una plataforma de difusión de alto impacto. El arribo de los 70's a Morelia seria contundentemente para fijar líneas de conocimiento y titulares de alto nivel mientras que los métodos se diversificaron especializándose.<sup>174</sup>

---

<sup>169</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>170</sup> Rogelio Eli Solís Ortiz nace el 7 de septiembre de 1967. Maestro en educación, con acentuación en los procesos de enseñanza aprendizaje, Docente de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en La Facultad Popular de Bellas Artes, Director y maestro del Centro de formación dancística Jazz Up Studio, coordina el Congreso Nacional de danza Jazz. Se ha desenvuelto profesionalmente dentro de la danza jazz, el contemporáneo y la promoción, la difusión y la gestión de la danza. SOLIS, Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre 2017.

<sup>171</sup> Jorge Cerecero Muñoz (México, D.F. 22 de octubre 1968). Bailarín, maestro, coreógrafo y director. Como bailarín se ha desarrollado en los siguientes grupos: Ballet Folclórico de Michoacán (1987-1991), Taller de danza contemporánea del CEDART-Morelia (1982-1984) y AnDanza (de 1990 a la fecha). Entre las coreografías que ha elaborado, destacan: Plegarias (1991) y Secretos del jardín (1997). En 1997 se le otorgo una beca por parte del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Michoacán, bajo el rubro de ejecutante. DELGADO, Martínez Cesar (COORDINADOR). "Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana". Editorial CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 112.

<sup>172</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>173</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>174</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. "*Danza para la Salud*". La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). Edit. CONACULTA – INBA México 2015. Pág. 19-131.

Institucionalmente las clases de danza contemporánea se han caracterizado por ser de dominio público a diferencia del ballet clásico que se ve inclinada por la catedra privada y como formación paralela al desarrollo técnico de bailarines de técnicas contemporáneas.

Las instituciones a las cuales se les dará un seguimiento en su desarrollo se enfatiza su vigencia en la misma temporalidad con inicios variantes pero aislados en sus sistemas formativos ya que cada uno obedece a instituciones que se rigen por organismos diferentes. No aparecen en orden jerárquico ni de mayor impacto social, solo es dar testimonio de la retícula institucional que conforman sistemas de enseñanza para la danza contemporánea con aportaciones, carencias y riquezas particulares.

Las condicionantes anteriormente escritas permitieron el desarrollo de las escuelas y talleres más representativos que siguen vigentes a la actualidad con plantas docentes muy sólidas y de gran concurrencia estudiantil.

- 1.- Casa de Cultura de Morelia dependiente del extinto Instituto Michoacán de Cultura, actualmente Secretaria de Cultura de Michoacán.
- 2.- Escuela Popular de Bellas Artes a la actualidad Facultad Popular de Bellas Artes UMSNH.
- 3.-Talleres de Seguro Social Camelinas.
- 5.-CEDART “Miguel Bernal Jiménez INBA- SEP.
- 6.- Extinto Centro de Danza Contemporánea de Morelia Michoacán INBA-SEP-IMC.
- 7.- Extinta agrupación Siuini, taller dentro de Casa de Cultura IMC.

Se destaca que su oferta artística socialmente es reconocida públicamente como “talleres” o “talleres libres”. Los únicos que hacen diferencia de este término es CEDART por estar sus materias dentro de un modelo educativo. Sus clases artísticas fueron y han sido reconocidas como terminales en arte, CSS catalogados como derechohabientes y por ultimo Centro de Danza que serían materias como tales.

Para ser más veraz en lo mencionado con anterioridad se ha cruzado la información en la siguiente tabla donde se aprecia las interacciones entre instituciones y alumnos permitiendo observar cómo a través del tiempo se ha tejido este intercambio de saberes forjando lo que hoy en día confluyen la gama de posibilidades de enseñanza dentro de la danza en general y permite observar el flujo académico que enmarca el conocimiento para la danza.

**Tabla No. 2. Interacción institucional entre maestros y alumnos**

<b>Institución</b>	<b>Interacción alumnos</b>	<b>Interacción maestros</b>
Escuela Popular de Bellas Artes UMSNH	Casa de la Cultura IMC	Casa de la Cultura IMC
IMSS Centro de Seguridad Social	CEDART “Miguel Bernal Jiménez” INBA-SEP	CEDART “Miguel Bernal Jiménez” INBA-SEP
CEDART “Miguel Bernal Jiménez” INBA-SEP	IMSS Centro de Seguridad Social  Centro de Danza Contemporánea de Michoacán INBA-SEP-IMC	IMSS Centro de Seguridad Social  Centro de Danza Contemporánea de Michoacán INBA-SEP-IMC
Centro de Danza Contemporánea de Michoacán INBA-SEP-IMC	CEDART “Miguel Bernal Jiménez” INBA-SEP  <b>No interactúa con las demás instituciones</b>	CEDART “Miguel Bernal Jiménez” INBA-SEP  <b>No interactúa con las demás instituciones</b>
Casa de la Cultura IMC Grupo Siuini	<b>No interactúa con las demás instituciones</b>	<b>No interactúa con las demás instituciones</b>

En esta tabla se puede apreciar que el CEDART cuenta con más interacción con maestros y alumnos de otras escuelas, cuestión que es de admirarse para esa época, ya que a la fecha terriblemente para estar dentro del terreno formativo a nivel preparatoria es una célula segregada con poca articulación con otros sectores, inclusive los egresados difícilmente quedan en los niveles propedéutico de la Licenciatura en la Facultad Popular de Bellas Artes.

**Matriz No. 1. Interacción institucional entre maestros y alumnos**

Escuela Popular de Bellas Artes UMSNH	IMSS Centro de Seguridad Social	CEDART “Miguel Bernal Jiménez” INBA-SEP	Centro de Danza Contemporánea de Michoacán INBA-SEP-IMC	Casa de la Cultura IMC	Casa de la Cultura IMC Grupo Siuini
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	¥	<input type="checkbox"/>
¥	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
		<input type="checkbox"/>			
		¥			

Se presenta la siguiente tabla como un concentrado de líneas de desarrollo de la danza contemporánea para dar realce a dicho desarrollo. En ella se aprecia las técnicas de más peso su posible línea de aplicación a través de sus iconos hasta dejar el legado en generaciones que permearan y condicionaran el desarrollo de la danza en la capital.

**Tabla No. 3. Líneas de aplicación y generación del conocimiento**

<b>Institución</b>	<b>Año</b>	<b>Técnica</b>	<b>Maestros</b>	<b>Alumnos</b>
Escuela Primaria Federal G Berlanga	1940 - 1945	Ballet Folklore Danza "contemporánea"	Dioselina Santana Amanda Mendoza Josefina Rodríguez María Teresa Medina	Lelia Próspero Dalia Próspero
Escuela Popular de Bellas Artes (UMSNH)	1945	Limón Graham Ballet Humphrey	Josefina Rodríguez María Teresa Medina	Lelia Próspero Dalia Próspero Cecilia Castillo La muñeca García La muñeca Nieto Olga García Consuelo Rodríguez Rosalba Mier María Tonantzin
Escuela Popular de Bellas Artes (UMSNH)	1968 - 1970	Ballet	Lelia Próspero	Dalia Próspero Leticia Dávalos Sofía Rojas Alejandra Martínez Ariadna Arenas Graciela Muñoz
Casa de La Cultura	1968 - 1970	Ballet	Lelia Próspero	Sin datos
Centro de Seguridad Social IMSS	1978 - 1983	Jazz Danza moderna Ballet contemporáneo	Rosalba Mier	Eli Solís Adrián García Víctor Esquivel Rosendo Aguilar Claudia Hernández Claudia Rodríguez Teresa Ramírez Flor Barajas

Pro Ballet	Sin dato	Ballet clásico	Leticia Dávalos Luis Maya	Rocío Luna
Escuela Popular de Bellas Artes UMSNH 1er generación ( ingreso 1996-egreso 2000)	1983 - 1993	Técnica Graham	Dalia Próspero Lelia Próspero Rocío Próspero	Miguel Ángel Villa Álvarez Teresa de la Luz Chavira Leal María Rodríguez Rodríguez Adolfo Chávez Pérez Gloria Janet López Vivanco Angélica Rodríguez Martha Rodríguez Rodríguez Gina Monreal Vázquez Alejandra Arreola
Casa Cultura Shiuini	1983 - 1993	Técnica Graham Ballet	Dalia Próspero	Jorge Cerecero Antonieta Espinosa Elí Solís Francisco Díaz Felipa Serrano Martín Orozco
Centro de Danza contemporánea de Michoacán INBA-SEP-ICM	1983 - 1990	Técnica Graham Técnica Limón Ballet clásico (Rusa) Complementarias: Composición coreográfica Artes Plásticas Música Concientización corporal	María Tonantzin Martínez Jorge Cerecero Laura Díaz Ortiz Salgado María Suárez	Selene Díaz Karla Chagoya Edna Tiandon Laura Martínez Rocío Malvaez Frida Siloé Márquez Jorge Cerecero Cardiela Amezcua Alicia Pineda Erandi Fajardo Yesenia Rivera Bina Márquez Lara

CEDART	1979	Técnica Graham	Laura Díaz Salgado	Jorge Cerecero
"Miguel Bernal	-	Historia de la danza	María Suárez	Cardiela Amezcua
Jiménez"	1993	Historia Univesal	Jorge Cerecero	Antonieta Espinosa
INBA-SEP		Ballet Clásico	María Teresa	Patricia Cubillo
		Concientización corporal	Gutiérrez	Edna Tiandon
		Coreografía	María Tonantzin	Rocío Luna
			Martínez	Israel Chavira



**Foto No. 9. Cortesía Edna Tiandon. Edna Tiandon y Karla Chagoya.**

## II. 2. Casa de Cultura del Instituto Michoacano de Cultura

La Casa de la Cultura en Morelia se fundó en 1978. La infraestructura arquitectónica de corte colonial que le dio alojamiento, a lo largo de su historia ha pasado por diversos momentos de remodelación (1974 y 1980). En una de ellas, se omitieron algunas áreas definiendo lo que a la actualidad se reconoce como Casa de Cultura.

El edificio es un patrimonio histórico que funciona como espacio donde la comunidad se reúne para participar activa o pasivamente en eventos de carácter cultural o artístico. Abre sus manifestaciones de diversas índoles como exposiciones, talleres, presentaciones de libros, lecturas de poesías, entre otras provenientes de los diferentes barrios de la ciudad o régimen de Morelia.<sup>175</sup>

Su construcción es de gran imponencia en su estructura, a la actualidad este centro artístico parte del complejo arquitectónico del ex convento de la orden de Nuestra Señora del Carmen Descalzo y una más de los atractivos turísticos de la ciudad. También podemos decir que desde los años 80's albergó al Instituto Michoacano de Cultura.<sup>176</sup>

Silvia Figueroa en el encuadrado Morelia Patrimonio de la Humanidad nos permite ver a través de la historia cómo las habitaciones se han adecuado para el uso institucional y las salas se han modificado para la impartición de clases de arte.

Las pequeñas habitaciones de los frailes, hoy funcionan como oficinas del Instituto Michoacano de Cultura. El antiguo refectorio es un salón de conferencias; espacios como cocina, camarín, biblioteca y áreas propias de los trabajadores, sirven de salones de exposición o de lectura, aulas de clases de arte, librería y cafetería.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> L.H.A. Elsa María Zertuche Zapata Coordinadora de la Guía de visita. Templo del Carmen. Casa de la Cultura Guía de visita. Editorial Secretaria de Cultura. Pág. 20.

<sup>176</sup> ZAMUDIO Figueroa Silvia. Morelia Patrimonio Cultural de la Humanidad. Encuadernación Suari, S.A. DE C.V. México 1995. Págs. 131 y 148.

<sup>177</sup> *Ibíd.* Pág. 149.

En las revistas que realiza la Secretaria de Cultura para divulgar las actividades que oferta este órgano cultural además de hablar sobre las actividades ofertadas se encuentran datos históricos como el siguiente:

En el salón de danza estuvo la cocina de los trabajadores y era donde los peregrinos calentaban sus “itacates”. Frente a esta dependencia, en donde actualmente está la oficina del Ballet Folklórico estaba las despensas para resguardar el alimento de los trabajadores. El refectorio o comedor principal se encuentra junto a la cocina, actualmente se utiliza para las clases de danza debido a la amplitud del espacio.<sup>178</sup>

Por otro lado, ahora nos avocaremos a las particularidades de los talleres de danza en casa de la cultura. Los talleres de Casas de Cultura del IMC absorbían la demanda de niños y jóvenes bailarines, estaba representado por Lelia Próspero quien trabajaba talleres libres de ballet clásico y danza contemporánea principalmente quien logró afianzarse con más duración dentro de este organismo en esa temporalidad.

En el mismo catalogo se destacan los talleres que a la fecha se siguen promoviendo, siendo eje formativo para la sociedad que desea tener un acercamiento artístico.

En la Casa de Cultura se ofrecen varios talleres relativos a actividades artísticas y culturales como: artes plásticas, danza clásica, contemporánea y folclórica, literatura, música, teatro, de entrenamiento, esparcimiento y para la salud. También se ofrecen presentaciones de teatro y danza, eventos literarios, conferencias y cursos de verano.<sup>179</sup>

María Suárez hace una observación al respecto de la Casa de la Cultura IMC:

---

<sup>178</sup> L.H.A. Elsa María Zertuche Zapata Coordinadora de la Guía de visita. Templo del Carmen. Casa de la Cultura Guía de visita. Editorial Secretaria de Cultura. Pág. 15.

<sup>179</sup> *Ibíd.* Pág.21.

Eran varios maestros quienes daban clases de diferentes géneros de danza y cambiaban a cada rato, no se definía bien que impartían, se sabía que daban clases de danza pero no se veía con claridad sus técnicas, escuelas y metodologías.<sup>180</sup>

Elí Solís plantea la problemática y una variante de solución ante la inconsistencia de los talleres de Casa de Cultura:

El estar renovando cada año los talleres de Casa de Cultura llegó a ser insuficiente su metodología para los aprendices de danza, por lo que a los estudiantes los orillarían a tomar cursos en la ciudad de México con el maestro Guillermo Maldonado en el Conservatorio de danza de la ciudad de México y apoyados por la maestra Rosalba Mier quien siempre gestionaba apoyo para los bailarines más activos y destacados en Morelia.<sup>181</sup>

Una vez creado el Instituto Michoacano de Cultura absorbió a la Casa de Cultura, al igual que otras dependencias artísticas, situación que institucionalmente las dejó jurídicamente a su adscripción. Posteriormente el IMC se transformó a la actual Secretaría de Cultura. En sus inicios llegó a promover el apoyo a los festivales y encuentros que había.

Una de sus actividades que incluyó a la danza fueron los domingos familiares del maestro García Marín, en donde la danza tenía alto valor y participación, más de una vez se bailaba en el teatro al aire libre de Casa de Cultura, para estas presentaciones los bailarines participantes gozaban de una remuneración económica.<sup>182</sup>

El Maestro Elí Solís al haber sido jefe del departamento de danza en la Secretaría de Cultura en el sexenio 2005-2012, nos permite visualizar la problemática de Casa

---

<sup>180</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>181</sup> SOLIS, Ortiz Eli. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>182</sup> *Ibíd.*

de Cultura IMC al enfrentar la modificación al régimen de Secretaria de Cultura y nos abre el panorama en las siguientes directrices:

- a) Morelia siempre ha sido reconocida por ser una ciudad con cultura, yo creo que esto fue una determinante para que cambiara de Instituto Michoacano de Cultura a Secretaria de Cultura.
- b) En la actualidad no te puedo decir si hubo beneficios adicionales al ser Secretaria.
- c) Las artes en Morelia, con firmeza la danza y su población en ese momento de transición fue creciendo y de repente hubo un desbordamiento en cuanto a la población de artistas en relación a las propuestas que pudo hacer la instancia.
- d) Como Instituto de Cultura se quedaba corto ante los presupuestos que se manejaban para la cultura.
- e) El Instituto Michoacano de Cultura tenía su presupuesto particular como hacen los institutos y ellos rigen en qué quieren gastarlo, existía mucha demanda y población artística acorde al presupuesto asignado.
- f) Por otro lado, en las Secretarías tienes que llevar todo un proceso de hacer proyecto, sus posibles selecciones, existe más control, entras a un sistema gubernamental donde no dependes de las decisiones que pasan por procesos.
- g) Es posible que en la actualidad no funcionaría un Instituto por que ya hay muchísimos artistas y la demanda lo sobre pasaría, pero también como secretaria hay mucho que desear.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> *Ibíd.*

Permitiendo la reflexión con lo anteriormente citado retomamos que la Casa de Cultura a la actualidad se ha caracterizado por su gran variedad de talleres en torno a la danza. Niños, jóvenes, adultos y adultos mayores reconocidos como talleristas de esta casa del saber artístico, que siempre revestido de su hermoso edificio colonial ha promovido las artes en general para la sociedad moreliana con talleres semestrales y de verano a un costo muy accesible. Sus maestros a la actualidad son Sandra Gutiérrez, Adrián García, Felipa Serrano y Antonieta Espinosa quienes estudiaron en este centro con nuestros pioneros ya mencionados.

Por último dato, el maestro Jesús Gutiérrez afirma que los profesores contratados para ofertar los talleres en Casa de Cultura de Morelia, no son pagados como profesionales: “manejan un sistema pagano que incluso ya cuenta con una categoría de 70-30. Eso se refiere a que al profesor le pagan el 70 % y la Casa de Cultura se queda con el 30% de lo que paga el alumno por un curso trimestral. El costo total por alumno es de \$300, eso equivale a \$210 para el profesor y \$90 a la Casa de Cultura.

Esto para los profesores es la muerte, ya que si solo se inscriben dos alumnos estaríamos hablando de \$420 en tres meses de pago total. Eso de ninguna manera sirve ni para pagar el transporte para ir a dar los curso. Es lamentable que el gobierno michoacano no tenga un proyecto digno para estos docentes de arte en Casa de Cultura y por el contrario se sirvan de ellos y los exploten de manera implacable. Esto como consecuencia tiene que el profesor se preocupa más por acumular 30 alumnos inscritos (que es el máximo que permite la dirección de la institución), que la calidad individual artística que ocupa el desarrollo del aprendizaje en el alumno”.<sup>184</sup>

A pesar de sus deficiencias como Casa de Cultura si debemos reconocer que es un centro que en gran medida sus maestros están preocupados por su mejoría en calidad docente y que sí ínsita a muchos de sus aspirantes a buscar líneas de profesionalización, que si bien el defecto no es en sus maestros y sí en el sistema de gobierno y sus políticas culturales tan pobres a ejercer aunado a un sistema

---

<sup>184</sup> GUTIÉRREZ, Guzmán Jesús. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

desarticulado de formación en todos los centros donde se enseñan disciplinas artísticas como los mencionadas más adelante.



Foto No. 10. Cortesía de Adrián García Cabral.

## II. 3. Talleres en el Centro del Seguro Social Camelinas

Una siguiente propuesta de formación artística que contó con la figura de Rosalba Mier al frente académico, es el Centro de Seguridad Social (en adelante CSS) dependiente del Instituto Mexicano del Seguro Social (en adelante IMSS). Dicho centro, ofertó las clases de jazz y danza moderna, siendo una opción importante para la población ya que mediante diversos programas se buscó brindar de manera integral. Acciones que promovieron tanto la salud, la recreación, el mejoramiento del nivel y la calidad de vida de los usuarios.

Para confrontar los datos ofrecidos en esta parte, tomamos a Roxana Ramos, quien desde su estudio sobre la práctica dancística en el IMSS nos amplía las posibilidades de contraste y aportación.<sup>185</sup>

Se considera fundamental plantear los motivos que dieron origen a los CSS en nuestro país, fundados “en 1943 se crea en México el Instituto Mexicano del Seguro Social”,<sup>186</sup> y como un recurso pertinente enunciamos la siguiente referencia:

Los seguros sociales surgen en el siglo XIX, como una necesidad histórica ante el capitalismo y para solventar las demandas de los trabajadores, ya que estos se enfrentaban a la vida laboral únicamente con su fuerza de trabajo, sin programas de seguridad ni prevención. Los primeros seguros sociales se fundamentaron en los modelos particulares de seguridad social establecidos por los alemanes, Seguro Obligatorio de Enfermedades (1883), La ley del Seguro de accidentes del Trabajo y de los Obreros y Empleados de las Empresas Industriales (1884), y la Ley del Seguro Obligatorio de Invalidez y Vejez (1889).<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. “Danza para la Salud.” *La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 15.

<sup>186</sup> *Ibíd.* Pág. 38.

<sup>187</sup> *Ibíd.* Pág. 37.

Las unidades del Centro de Seguridad Social se ubican en toda la República Mexicana contando con las siguientes ramificaciones: 25 Centros de Seguridad Social para el bienestar Familiar (CSS) y 38 Teatros distribuidos en toda la República Mexicana.<sup>188</sup>

Para el desarrollo de la danza se destaca la labor que se ha realizado en todos estos centros a lo largo de su existencia, donde las Casas de Aseguradas (en adelante CA) juegan un papel fundamental en los basamentos de su enseñanza. Para precisar señalamos que su inicio data del año 1956, donde se aplicó una reforma a la primera Ley del IMSS, favoreciendo al ambiente para la enseñanza de danza por primera vez en estas CA. Respecto a los Centros de Seguridad Social tenemos que tuvieron una apertura para el año 1960.<sup>189</sup>

Con la experiencia de Rosalba Mier como funcionaria y promotora del CSS de Morelia se visualiza que en México la política cultural y artística del IMSS fue gracias al antropólogo y sociólogo Gastón Martínez Matíela, Director del Departamento de Prestaciones Sociales del IMSS, de origen mexicano, especialista en tango, quien fue el que impulsó la danza dentro de los IMSS del país.

Era el que tenía la facultad de asignar presupuesto para el área de danza en los centros del IMSS. A través de él y de Melba Pria (actualmente embajadora de México en Chile) era que llegaban los recursos a Michoacán, apoyo que también incluía a grades artistas de la plástica y del teatro.<sup>190</sup>

Desde la década de los 60's el Seguro Social de Morelia priorizó la cultura y el desarrollo integral así como su enfoque artístico, la salud y lo deportivo. Los funcionarios del IMSS de esa época tenían muchos deseos de ver la cultura desde un aspecto integral y la salud no era el único elemento para el bienestar físico o del cuerpo, también se ocupaba del acceso a la cultura y el arte con el objetivo de obtener una calidad de vida. Los programas de Seguro Social tenían objetivos claros, podemos enunciar los siguientes: elevar el nivel de vida de los habitantes

---

<sup>188</sup> *Ibíd.* Pág. 16.

<sup>189</sup> *Ibíd.* Pág.18.

<sup>190</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

mexicanos, mejoramiento de las condiciones sanitarias, progreso de la cultura y la familia como institución social por excelencia.<sup>191</sup>

Desde el sexenio de López Portillo, el director que figuró en ese momento y apoyó de manera incondicional en el desarrollo de la danza de Morelia fue el Maestro Heriberto García Moreno.<sup>192</sup> En ésta década el CSS se hizo de una infraestructura teatral correspondiente a la administración de Benito Coquet Lagunes, quien compartió una dualidad laboral, por un lado en la Secretaria de Educación y por el otro fue Director General del IMSS (1958-1964). A quien se le recuerda por haber realizado una obra material y humana de grandes dimensiones que se concretó en la infraestructura básica-vigente a la fecha.<sup>193</sup>

Su infraestructura institucional para el arte corresponde a la adquisición de sus propios teatros, siendo los espacios para hacer los festivales y muestras que se mencionarán más adelante. Uno de sus edificios es el teatro Estella Inda, construido desde la década de los 60's y hasta la actualidad funge como uno de los escenarios para actividades y productos artísticos del centro.<sup>194</sup>

Apoyando la experiencia de la historiadora Rosalba Mier, la investigadora Roxana nos da un panorama del cómo se vivía la danza dentro de los festivales:

Se organizaban funciones en espacios alternativos y del propio Instituto en los que participaron grupos profesionales y amateurs, estos últimos surgidos del IMSS; así mismo se crearon espectáculos masivos y se impartieron pláticas acerca de temas dancísticos, todo ello a fin de acercar a la población al arte y a la cultura, y transmitir

---

<sup>191</sup> *Ibíd.*

<sup>192</sup> *Ibíd.*

<sup>193</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. "*Danza para la Salud.*" *La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 94.

<sup>194</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

mensajes para prevenir enfermedades y fomentar hábitos de higiene y de salud.<sup>195</sup>

Rosalba Mier como coordinadora del programa “Cultura y Bienestar” ejecutaba todos los programas de cultura y bienestar social del programa de “Desarrollo Social Integral”. Estaban divididos de la siguiente manera:<sup>196</sup>Talleres artísticos: Clases de música, artes plásticas, orfebrería, dibujo y pintura. Talleres de bienestar social: Clases de corte y confección, belleza, peluquería, manualidades y programas para el auto cuidado de la salud.<sup>197</sup>

A nivel nacional Roxana visualiza los programas implementados que sin duda alguna son los que la maestra Rosalba menciona desde otro enfoque:

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

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

Actividades de iniciación cultural. Estaban dirigidos a alfabetizar, regularizar los estudios de primaria, y orientar sobre aspectos familiares y conocimientos de la ley.<sup>198</sup>

Las instalaciones del IMSS para la danza aun en la actualidad siempre han estado en condiciones óptimas para su uso. Desde su inicio se equiparon con pisos de madera, espejos y barras, con la participación de músicos pianistas acompañantes para sus clases y salas aptas para la enseñanza del arte del movimiento. Así la danza estuvo presente en diferentes eventos socioculturales, políticos y

---

<sup>195</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. “*Danza para la Salud*”. La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). Edit. CONACULTA – INBA México 2015. Pág. 97.

<sup>196</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>197</sup> *Ibíd.*

<sup>198</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. “*Danza para la Salud*.” *La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 95.

administrativos tales como actividades que se organizaban para promover los mismos talleres.<sup>199</sup>

Dentro de los alumnos destacados la maestra Rosalba Mier hace mención de Eli Solís, Víctor Esquivel y Karla Chagoya, esta última se convertiría en maestra en este centro e iniciaría una agrupación representativa con el nombre de Adara que años más adelante se desprende del Centro de Seguridad Social para conformar una academia del mismo nombre en la que se impartirán clases de baile en general bajo la dirección de la misma Karla Chagoya.<sup>200</sup>

Por otra parte Eli Solís nos habla de sus memorias como estudiante, derivadas en agrupaciones solidas en tránsito y otras de vigencia:

Íbamos tanto a los talleres que tenía el IMSS, del Centro de Seguridad Social, ahí tomaba clases con la maestra Rosalba Mier, contemporáneo y Jazz, conocí su técnica durante los años del 84, 85 y 86. Recuerdo que la maestra se iba a capacitar a la ciudad de México con todos los que trabajaban en el Seguro, a nivel federal,<sup>201</sup> asistía a las clases de Guillermo Maldonado hasta que un buen día vino a Morelia a darnos un curso, de ahí tomó otro rumbo nuestro gusto por la danza.<sup>202</sup>

El mismo Eli Solís nos habla del cargo representativo del Seguro Social con la maestra Rosalba Mier y su trabajo como bailarín en 1985 con el maestro Víctor Ireta quien por su búsqueda personal estaría poco tiempo en la ciudad.

El maestro Ireta trabajaba más sobre la línea de los bailes sociales y el jazz. Se entrenaba en contemporáneo con la maestra Rosalba Mier. El maestro focaliza sus iniciativas y se lograron hacer varios programas con Ballet Jazz up, un grupo

---

<sup>199</sup> *Ibid.* Pág. 69.

<sup>200</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>201</sup> Una de las estrategias que fortaleció el trabajo dancístico del IMSS fue la capacitación, que presentó dos modalidades: La primera: en la que el IMSS promovía el intercambio de experiencias e información entre maestros a través de pequeñas reuniones de trabajo; y la segunda; mediante reuniones nacionales. [RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. *"Danza para la Salud." La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 172]

<sup>202</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

independiente de bailes de salón y jazz. Su impacto erogó una serie de presentaciones en diversos escenarios, integrando las coreografías trabajadas en el Seguro Social con la maestra Mier, de esta manera se conjuntaron los trabajos coreográficos para realizar giras y presentaciones locales.<sup>203</sup>

Esta sucesión de necesidades, el bailar, la capacitación y la presencia escénica con lenguajes de danzas sociales dan como resultado y de mucho valor a la actualidad para los jóvenes bailarines gustosos de corrientes de danza fuera del contemporáneo la conformación de Ballet Jazz up, que actualmente es un estudio de danza jazz reconocido como Jazz up studio con la dirección de Eli Solís y a su brazo derecho Jorge Cerecero y otros creativos intermitentes.<sup>204</sup>

Sin la interrelación de Rosalba Mier y Victor Ireta la conformación de este centro a la actualidad vigente no se podría visualizar el origen de la danza jazz en Morelia, que es un estilo que ha forjado a bailarines de contemporánea siendo un filtro ya sea para la profesionalización para la danza contemporánea y ballet o para la plataforma de fuentes de empleo en escuelas, academias y centros donde se imparten talleres de danza y arte en general.

Jazz up Studio cuenta con 25 años de trayectoria en la formación de bailarines, desde su punto de arranque ha estado enfocando y centralizando en la escuela del jazz a nivel independiente y se ha sabido posesionar como un studio de peso en Morelia.

Si bien la investigación no es sobre la danza jazz sí se observa que es una corriente que al integrarse en el fenómeno de la danza citadina nos marca referentes de estilos y técnicas que se han sumado a su misma evolución, por lo mismo es que se ha abierto este espacio para visualizar que el CSS es una institución tan fuerte que ha permitido cohesionar otras áreas y oportunidades de desarrollo para hacer aún más interesante y rico el saber dancístico local.

---

<sup>203</sup> *Ibíd.*

<sup>204</sup> *Ibíd.*

Para lograr compactar todos los saberes y la diversidad de programas para los derechohabientes el CSS también trabajó en la conformación de programas educativos para la danza con niveles de aprendizaje. Se impulsó la danza clásica, la moderna y regional mediante tres programas como ejes centrales: organización de funciones, festivales y encuentros; capacitación para los maestros y la creación de una coordinación para danza moderna y clásica.<sup>205</sup>

En suma el CSS ha sido a través de la historia un organismo que destaca su peso en el saber de la salud mental y física de la sociedad, por lo que ha dejado una fuerte reminiscencia en varias generaciones de artistas desde lo nacional hasta lo local siendo un espacio de oportunidad de progreso cultural.



**Foto No. 11. Cortesía Elí Solís. Elí Solís. Fotografía Victor Magaña.**

---

<sup>205</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. *“Danza para la Salud.” La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 166.



Foto No. 12. Cortesía de Cardiel Amezcu.

## II. 4. CEDART “Miguel Bernal Jiménez” INBA- SEP.

En el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, una de las políticas culturales que se tuvo como meta fue el dar movilidad a la danza dentro del sector formativo creando programas para su enseñanza y capacitaciones para un asertivo magisterio. La cual apoyaría al sector juvenil y clase media. El INBA y la SEP se unificaron en estos objetivos.<sup>206</sup>

Fue así como llegó a la capital de Morelia uno de los CEDART que figuran a través de la coreógrafa María Suárez quien estaría a la representatividad de la formación dancística desde bachillerato en el CEDART “Miguel Bernal Jiménez” (INBA-SEP), institución sustentada de la siguiente manera:

El INBA promueve la educación en cuestión artística y la SEP los fundamentos académicos de cualquier bachillerato en el país. Los bachilleratos de arte también se aplicaron en los grados 5to y 6to de primaria etiquetados con el nombre “talleres de arte integral”.<sup>207</sup>

Es importante pronunciar la causa de la creación de dichos centros formativos en artes por lo que las siguientes citas nos hacen referencia de ellos en provincia.

En la década de los setenta el INBA vivió una fuerte reestructuración académica que abarcó todos los niveles, desde preescolar hasta licenciatura, a fin de lograr una formación integral de los estudiantes y contar con un mecanismo para detectar y estimular “aptitudes” en el arte. Como parte de esa reestructuración se capacitó a maestros de las cuatro áreas artísticas, se aprobó la integración de la educación artística al sistema educativo nacional, y el 26 de agosto

---

<sup>206</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. “Danza para la Salud.” *La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 124.

<sup>207</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

de 1979 se establecía el bachillerato de arte como un nuevo nivel educativo.<sup>208</sup>

Los CEDART,<sup>209</sup> se crearon bajo los acuerdos de: “Fortalecer la educación artística escolarizada en los tipos elemental, media y superior, así como en las escuelas formadoras de profesionales de arte; ofrecer, a partir del bachillerato, salidas laterales para formar instructores de arte a corto plazo; profesionales y docentes del arte, conforme a las características del sistema educativo nacional, en los tipos elementales, medio y superior, en sus modalidades escolar y extraescolar; permitió que los egresados del bachillerato de arte, mediante los semestres de complementación pedagógica, queden habilitados como docentes de arte en los niveles de educación primaria y media básica”.<sup>210</sup>

La maestra Ma. de La Luz Suárez Saldana impartió arte integral en la ciudad de Chihuahua. Las técnicas del ballet clásico que se impartían en CEDART fue la Vaganova, corrientes francesas e italianas y el programa de danza del CEDART estaba etiquetado como “*Técnica general de la danza*”, no especificaba técnica a impartir. Los maestros que iniciaron dando clase de danza se les buscaba con un perfil de conocimientos generales en torno a técnicas dancísticas, que tuviera un

---

<sup>208</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. “*Danza para la Salud.*” *La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 141.

<sup>209</sup> (México, 1976). El primer plan de estudios consideraba cuatro especialidades artísticas en seis semestres; contaba con materias formativas de su propia especialidad y dedicaba tres horas al resto de las disciplinas artísticas durante cuatro semestres. Posteriormente se reestructuraron los planes y programas de estudio para adecuarlos a las necesidades de la comunidad estudiantil. En la actualidad existen doce CEDART: tres en el D.F. Frida Kahlo, Diego Rivera y Luis Spota. En los estados existen nueve: David Alfaro Siqueiros en Chihuahua, Juan Rulfo en Colima, José Eduardo Pierson en Hermosillo, Ermilo Abreu Gómez en Mérida, Alfonso Reyes en Monterrey, Miguel Bernal Jiménez en Morelia, Miguel Cabrera en Oaxaca e Ignacio Mariano de las Casas en Querétaro. [DELGADO, Martínez Cesar (Coordinador). “*Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana*”. Editorial: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 112]

<sup>210</sup> DELGADO, Martínez Cesar (Coordinador). “*Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana*”. Editorial: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 111

panorama abierto del manejo del cuerpo y la habilidad del saberlo conducir a través del espacio.<sup>211</sup>

La misma María Suárez nos habla de cómo se dio el proceso para poder ingresar a la planta docente de los CEDART en el país en calidad de maestros de danza:

Para poder entrar al cuerpo de maestros del CEDART se tenía que aplicar a la convocatoria que publicaría el INBA para los maestros de CEDART, se abrió un curso de capacitación donde los maestros instructores para danza eran Josefina Lavalle,<sup>212</sup> y Rosa Reyna,<sup>213</sup> quienes conocieron el trabajo de Suárez seleccionándola para ser maestra del CEDART de Chihuahua y posteriormente reubicarla a Morelia.<sup>214</sup>

Edna Tiandon bailarina egresada de dicho centro nos permite observar la proyección del CEDART Morelia:

Cuando salen las primeras generaciones de CEDART fue que las escuelas secundarias se apoyaron con instructor de arte en danza, música, artes plásticas y teatro. Implementando los modelos educativos como programas que venían de la SEP, materia que se reconocería antes de la Reforma Educativa como artísticas.<sup>215</sup>

---

<sup>211</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

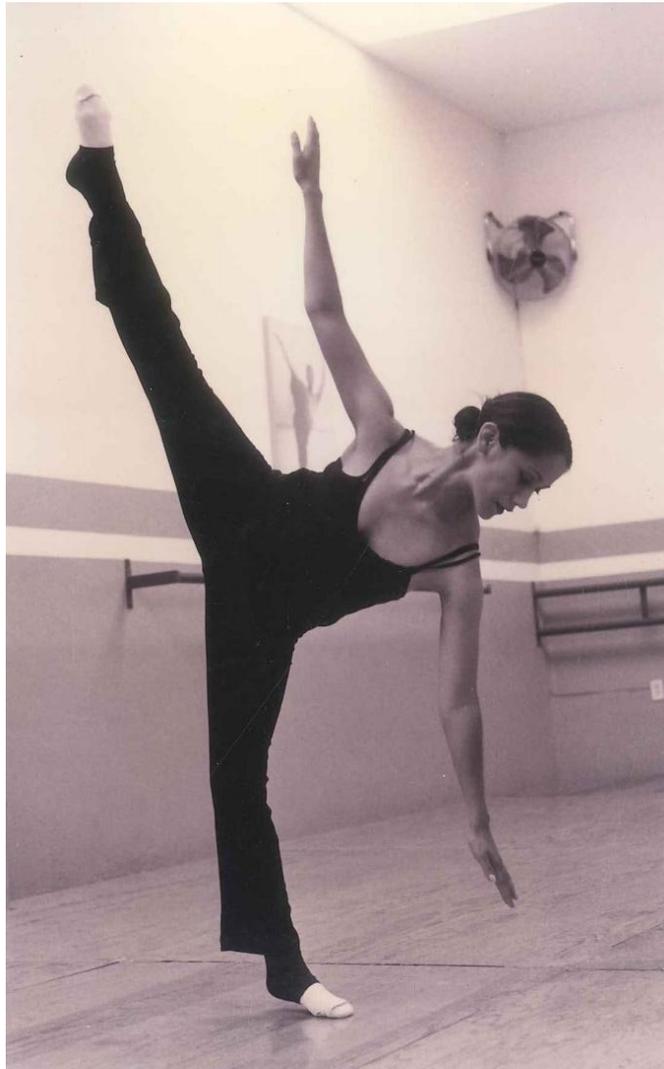
<sup>212</sup> Josefina Lavalle es un pilar de la danza mexicana. Su quehacer abarcó múltiples actividades dentro del campo dancístico y ha hecho importantes aportaciones a la danza escénica, a la educación artística, a la investigación danzaría, por lo que siempre fue reconocida como una especialista. Francisca Josefina Lavalle nació en la ciudad de México, el 29 de enero de 1924. Inició sus estudios en la Escuela Nacional de Danza, con maestros como Linda Costa, Luis Felipe Obregón, Ernesto Agüero y Estrella Morales. Al separarse de la Escuela, continuó su formación dentro de la danza clásica con Estrella Morales y Grisha Navibach, y en 1938, después de aventuras burocráticas, recibió su título de bailarina y maestra de la SEP. [TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Mujeres de danza combativa". CONACULTA. México 2012. Pág. 88].

<sup>213</sup> Fue maestra de danza y composición, así como asesora de numerosas instituciones artísticas y educativas del país. Miembro fundador del Consejo de la Danza (1976-1978), intervino en la programación de diversos proyectos de educación artística del INBA y la SEP. En 1983 se integró al Cenidi-Danza como investigadora. [TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Mujeres de danza combativa". CONACULTA. México 2012. Pág. 52].

<sup>214</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>215</sup> TIANDON, Edna. Entrevista en persona mayo 2017.

Se contó como maestros tanto para secundaria como para bachillerato con María Suárez, Teresa Gutiérrez maestra de filosofía del arte y danza, Marín, Paty Cubillo de folklore, María Tonantzin Martínez (al dejar el Centro de Danza), Jorge Cerecero y Laura Díaz Salgado, los dos últimos siguen fungiendo a la actualidad como docentes dentro del plantel.<sup>216</sup>



**Foto No. 13. Cortesía Edna Tiandon.**

---

<sup>216</sup> SUAREZ, María. Entrevista en persona en abril del 2017. TIANDON, Edna. Entrevista en persona en mayo 2017.



Foto No. 14. Cortesía de María Suárez. María Suárez.

Laura Díaz, María Suárez y Edna Tiandon nos permiten enmarcar a los alumnos más destacados: Jorge Cerecero, Edna Tiandon, Rocío Luna, Cardiel Amezcua, Antonieta Espinosa, Patricia Cubillo e Israel Chavira.<sup>217</sup>

El CEDART Morelia ha jugado un papel determinante en el tejido de fuertes maestros con un trabajo que ha facilitado el camino de muchas generaciones. Como ejemplo de crecimiento profesional por mencionar los de actualidad y peso ante sus directrices formativas contamos con la Doctora Rocío Luna quien ha podido obtener grados académicos como investigadora y a Jorge Cerecero que es una figura estimulante para muchas generaciones valorado como un excelente maestro de danza.



**Foto No. 15. Cortesía Rocío Luna. Rocío Luna: “Hembra de cama” Creadores escénicos: Cristina Iriarte Sauyer y Guadalupe Rodríguez.**

---

<sup>217</sup> SUAREZ, María. Entrevista en persona en abril del 2017. ORTIZ, Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017. TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

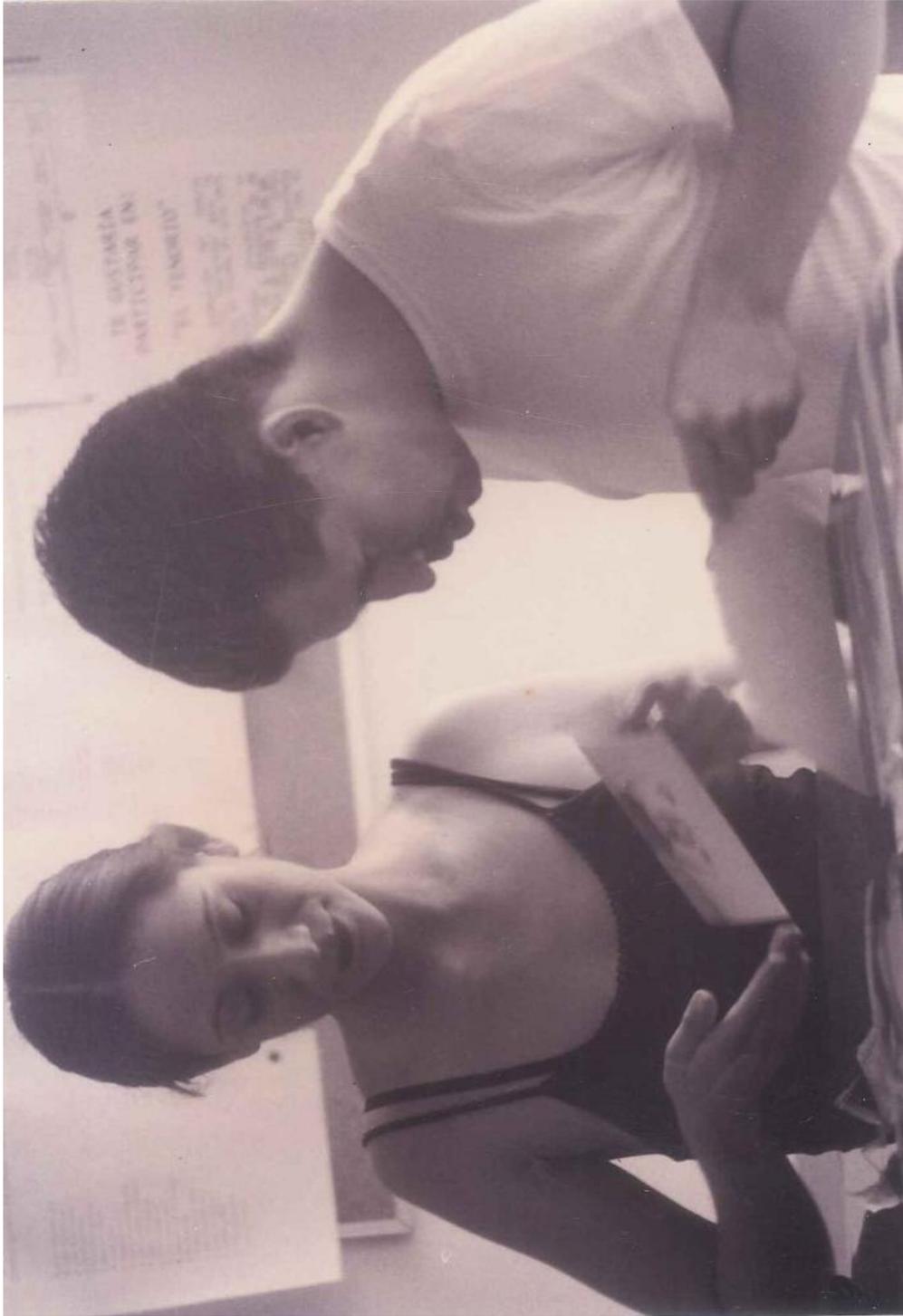


Foto No. 16. Cortesía Edna Tiandon. Edna Tiandon y Jorge Cerecero.



## II. 5. Escuela Popular de Bellas Artes UMSNH.

Uno más de los planteles formativos para la danza contemporánea paralela a las anteriormente mencionadas es la Facultad Popular de Bellas Artes (UMSNH),<sup>218</sup> es una de las instancias más longevas en su fundación ya que su historia va de la mano con la creación de la Universidad Nicolaita y que en el campo de las artes y para precisar en la danza es la más actual en su estructuración curricular,<sup>219</sup> instalaciones y planta docente con un peso formativo dominante en las artes por sus licenciaturas en artes (danza, teatro, música y artes visuales). Sus antecedentes históricos nos enmarcan en las siguientes acciones de desarrollo.

En sus inicios no contaba con su currícula como escuela y ante la falta de planes de estudio fue reconocida popularmente como “talleres libres de Bellas Artes”, haciendo presencia en todas las disciplinas artísticas de ese momento en boga. Existían la infraestructura, salones apropiados para la enseñanza de la danza, pero no había artistas con el grado de licenciatura, siendo el principal problema a sobrellevar al iniciar su búsqueda como Licenciatura.<sup>220</sup>

El cuerpo de maestros de danza estaba conformado por Lelia Próspero quien en este periodo fungía como directora de la Escuela Popular de Bellas Artes, Rocío Próspero y Dalia Próspero, hasta 1980 fue que se inició la propuesta de actualización curricular como escuela.<sup>221</sup>

Entre Lelia Próspero y Dalia Próspero daba técnicas de danza y Rocío Próspero como historiadora trabajaba el arte mexicano, el folklore por región y estéticas, a su vez aporta conocimientos para la realización de los planes de estudio y la

---

<sup>218</sup> Es relevante mencionar que los nombres de esta institución artística a lo largo de su historia han variado y que a partir de la dirección de la doctora Adriana Rovira es que tomó su nombre más actual como Facultad Popular de Bellas Artes (UMSNH) en el año de 1996.

<sup>219</sup> “La Universidad inició formalmente sus actividades académicas en enero de 1919, con la integración de la Academia de Bellas Artes a su proyecto educativo”. [GUTIÉRREZ, López Miguel Ángel. *Los Estudios Musicales en la Universidad Michoacana, 1917-1940* México: Archivo Histórico, Colección Akaucaria, 2002. Pág. 53].

<sup>220</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017. PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>221</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

concreción de la licenciatura en danza. Apoyaban en las cátedras compañeros de filosofía, las materias que no tenían maestros frente a grupo por la falta de personal eran Ballet clásico, música, anatomía y bailes de salón.<sup>222</sup>

Dalia Próspero nos plantea las problemáticas enfrentadas para la concreción e inicio de una licenciatura en danza:

La Escuela Popular de Bellas Artes no tenía una planta docente conformada siendo una de las dificultades a enfrentar ya que el plan de estudios rebasaba a los maestros en turno. Para entrar a dar clases en la Universidad se debía cubrir los siguientes aspectos y arrojaba varias dificultades: Contar con una Licenciatura y hacer examen de oposición.

Dificultades:

- a) La convocatoria del concurso de oposición se enfrenta a que no había expertos de la danza con ese grado académico, por lo que no había perfiles para la docencia aptos para cubrir las exigencias del empleo.
- b) Otra dificultad relevante fue que ingresaban personas con una edad de 18 años en adelante. Mientras que sus maestros y en específico Dalia Próspero estaba capacitada para dar clases a niños (as) de 9 años de edad. Siendo este un reto pedagógico ante las exigencias de la demanda estudiantil a nivel licenciatura.

Teresa Chavira habla al respecto:

La Maestra Dalia era muy profesional, entregaba sus cartas descriptivas de la materia, además ella nos daba clase como a niños, todo el proceso y estructura de la clase era pensando en que éramos niños y así nos dijo: “les voy a dar clase como a los niños”.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>223</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

- c) Los programas educativos se fueron adecuando al tipo de grupo que se tenían en curso, transcurrió buen tiempo para que llegaran otras personas para que se fortaleciera la licenciatura.<sup>224</sup>

Las mismas maestras en turno afirma que la primera generación fue muy extraña, ya que había gente de 25 años de edad aprendiendo la danza como niños y otras que solo sabían de danza folklórica. En la primera generación de egresados figuran los siguientes Licenciados en danza (ingreso 1996- egreso 2000): Miguel Ángel Villa Álvarez (director actual de la Facultad Popular de Bellas Artes 2017), Teresa de la Luz Chavira Leal, María Rodríguez Rodríguez (actual bailarina de baile de salón), Adolfo Chávez Pérez, Gloria Janet López Vivanco, Angélica Rodríguez, Gina Monreal Vázquez y Alejandra Arreola.<sup>225</sup>

Primera generación de la licenciatura en danza con maestros que literalmente se partían en mil para lograr cubrir las necesidades de enseñanza aprendizaje de la danza en un ambiente universitario.<sup>226</sup>

El primer referente en cuanto a modelo educativo de enseñanza de la danza contemporánea a nivel superior para Bellas Artes fue la Licenciatura de Veracruz, donde afortunadamente se contó con su apoyo para apropiarse de un modelo formativo a seguir. A su vez se trabajó con el maestro Xavier Francis,<sup>227</sup> donde se permea de esta técnica a estudiantes de la licenciatura.<sup>228</sup>

A pesar de este problema a sobrellevar la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) atreves de la Escuela Popular de Bellas Artes y sus talleres Libres, eran espacio de manifestación de artistas, hacían obra expofeso para problemáticas sociales mostrando su preocupación y reflejando sus emociones y

---

<sup>224</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>225</sup> VILLA, Miguel Ángel. Consulta vía telefónica realizada en noviembre del 2017.

<sup>226</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>227</sup> El 2 de octubre de 1975, se establecería la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, primera en México que otorgó el título de Licenciado en danza contemporánea. De ahí el Ballet Contemporáneo, dirigido por Xavier Francis, y el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, encabezada por Miguel Vélez.

<sup>228</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en Marzo 2017. [RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. "Danza para la Salud." *La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 142]

deseos de cambio. Por lo que la danza universitaria de ese momento sí estaba apropiada de los movimientos sociales de la época.<sup>229</sup>

La Maestra Dalia nos ofrece una relatoría de cómo la Escuela Popular de Bellas Artes conformó una compañía de danza en su inicio y la referencia se fortalece citando al investigador Cesar Delgado quien en su *Diccionario Biográfico de la danza Mexicana* apoya con los siguientes datos así como el libro de Roxana Ramos Villalobos, *Danza para la Salud* permite complementar la cita:

Ballet Folclórico de la Universidad Michoacana (Morelia, Michoacán, 1963-1996). El director y fundador de esta compañía fue Salvador Próspero Román, Director de la Facultad Popular de Bellas Artes, compositor y arreglista.<sup>230</sup> Quien estuvo a cargo de la misma hasta su deceso el 6 de abril de 1985 y a quien se le debe el montaje completo de las danzas que conforman su repertorio, una de tantas participaciones que tuvo fue dentro de los festivales dancísticos organizado por el IMSS en Teatro Hidalgo de la Ciudad de México. Así como con la participación de danza y coros de Centro de Seguridad Social de Morelia.<sup>231</sup>

Sumando a la memoria y deceso del Maestro Próspero, Delgado nos informa:

La preocupación por preservar el folclor y las tradiciones dancísticas del estado de Michoacán, al igual que conservar el legado de su director, caracteriza a esta agrupación. A causa de su deceso, su hija Rocío Próspero Maldonado asumió la dirección. Este ballet ha sido galardonado con el primer lugar en el Concurso Regional Centro-Occidente promovido por el INBA y el tercer lugar en el Concurso Nacional de danza efectuado en Guanajuato, ambos en 1966.

---

<sup>229</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>230</sup> RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. "Danza para la Salud." *La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 239 y 240.

<sup>231</sup> *Ibíd.* Pág. 173 y 174.

Entre las personas que han colaborado se encuentran Ofelia Montero y Alfredo Barrera (músicos). Bailarines: Elizabeth Barrera, Leticia Barrera, Rocío Norberto, Cecilia Chora, Miriam Rodríguez, Angélica Rodríguez, Carolina Durán, Erandi Ramírez, Ileri Rojas, Xate Aguilar, Gabriela Rubio, Rosalba Cortés, Elvia Tomas, Marcelino Guadarrama, Sebastián Chávez, Nicanor Torres, Antonio Caro, Rafael Cardona, Miguel Ángel Villa, Rodrigo Rodríguez, Hugo Tespi Figueroa, Luciano Barrera, José Luis Villegas, Dalia Próspero y Víctor Próspero.<sup>232</sup>

En apoyo a las referencias anteriores se tomará a Raúl Arreola, quien nos relata sobre algunas participaciones del Ballet en festividades del Teatro Ocampo de Morelia:

El empeño de Próspero se proyectó hacia la danza y nació el Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana, cuya presentación formal se llevó a cabo en el Teatro Ocampo el 2 de mayo de 1959. El programa tuvo una secuencia cronológica. Se presentaron, en primer lugar danza rituales precortesianas; luego una serie de bailables de la época colonial en los que podía apreciarse la mezcla con las danzas españolas; con cierta tendencia caricaturesca, para poner de relieve la penetración de las costumbres extranjeras, que torna a nuestros jóvenes en imitadores insensatos que desdeñan lo propio que tiene más valor estético y expresa el alma nacional.<sup>233</sup>

Por otro lado la maestra Dalia explica cómo tiempo más adelante se reanuda las actividades del Ballet de danza folclórica que sería auspiciado por Bellas Artes a través de la UMSNH:

---

<sup>232</sup> DELGADO, Martínez Cesar (COORDINADOR). "Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana". Editorial CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 56.

<sup>233</sup>ARREOLA, Cortés Raúl. "Breve historia del Teatro Ocampo". MOREVALLADO EDITORES. Morelia, Michoacán México 2001. Pág.70.

A través de la Universidad Michoacana se logró la Compañía de danza de la Universidad Michoacana (danza folclórica con la idea de formarse también en contemporáneo).

A solicitud de la doctora Silvia Figueroa y su deseo de reactivar lo que en un tiempo el maestro Salvador Próspero hizo con el Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, así es que se busca que la Universidad retomara y tuviera su compañía representativa. Proyecto que tenía al frente a la Maestra Dalia Próspero con apoyo del doctor Miguel Villa para impulsar las danzas logrando en 1987 un programa titulado “Zicuindiro”.

Apoyados con un poco de contemporáneo donde la temática era la danza en Michoacán, estudio que había hecho la Maestra Rocío Próspero, su entramado consta de la lectura de un texto dramatizado por el actor Manuel Guisar y la coreografía a cargo de Francisco Díaz apoyados siempre por Difusión Cultural de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.<sup>234</sup>

Los bailarines eran los mismos estudiantes de la Escuela Popular de Bellas Artes, tenía cuadros de una investigación del maestro Salvador Próspero Román,<sup>235</sup> dónde se veía la danza de vientos y danza de Charapa.<sup>236</sup>

En 1996 se le cambia el término de ballet a compañía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, esto se debe

---

<sup>234</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona marzo del 2017.

<sup>235</sup> Nació el 15 de julio de 1915 en Tingambato, Michoacán. Su padre, Victoriano Próspero Aguilera, director de la banda musical de Tingambato, le dio sus primeras clases de música. Estudio composición con Miguel Bernal Jiménez y Bonifacio Rojas Ramírez. Fue profesor de música en la Escuela Normar Urbana Federal y en La Escuela Normal para Educadoras de Morelia. También impartió clases de danza en la Escuela Popular de Bellas Artes y en el CSS de IMSS. Fue fundador tanto la Orquesta de Baile Salvador Próspero como de la Orquesta de Cámara de música purépecha. Creó y coordinó el Área de Etnomusicología en el centro de Investigación de la Cultura Purépecha de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). [RAMOS VILLALOBOS, Roxana Guadalupe. *“Danza para la Salud.” La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976)*. Pág. 239.]

<sup>236</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

que no correspondía a lo que se dio como moda en todo el país que empezaron a llegar grupos del extranjero y todos se nombraban Ballet.<sup>237</sup>

Con este antecedente se observa que previo al posicionamiento formal de la danza contemporánea en dicha universidad se encuentran datos de talleres en folclor, una escuela técnica en esta disciplina así como la mencionada compañía de Ballet Folclórico de Michoacán, para ello Teresa Chavira Leal quien cursó dicha carrera nos da testimonio:

Soy de la primera generación de egresados de la Licenciatura en danza, inicié en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Michoacana en una carrera técnica de folclore de 4 años de duración de la cual también egresé.

La maestra Rocío Próspero era titular de esta carrera, contaba con un plan de estudios que contemplaba otras asignaturas, no nada más era la danza folclórica, se enseñaban lenguas como el Tarasco (purépecha), solfeo rítmico, estética y apreciación musical.

La maestra Rocío Próspero como responsable de la escuela muestra un camino de la danza que no era convencional, ella no se limitaba a dar pasos por regiones y hacia énfasis a sus alumnos:

“Yo les voy a dotar de etnografía, etnomusicología y les voy a enseñar a tocar algún instrumento”.<sup>238</sup>

Problematizando la danza contemporánea en un ambiente universitario con un antecedente de contraste en formación folclórica se observan los siguientes puntos nodales para el desarrollo dancístico.

1. Los jóvenes de los municipios de entidades aledañas y locales buscan la profesionalización de la danza tradicional o folclórica y se acercan a la

---

<sup>237</sup> *Ibíd.*

<sup>238</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

Universidad Michoacana siendo su interés una escuela estrictamente de formación de danza folclórica.

2. Al consolidarse como escuela y licenciatura de danza contemporánea, solo rescató por breve tiempo la materia de folclore que solo figuraría como cultura general para un bailarín de danza contemporánea.
3. Se observan choque de relevancia para la investigación:
  - a) Los aspirantes a la Licenciatura buscaban enriquecer su conocimiento en folclore y cursar una licenciatura en dicha disciplina más no en el aprendizaje de nuevas técnicas como la danza contemporánea con todas sus variables y vertientes estilísticas y estéticas.
  - b) Dicho lo anterior se puede fundamentar la pérdida de enfoque formativo de jóvenes oriundos de municipios que en su tradición natal y ancestral están las danzas nativas. Con su nueva búsqueda de lenguajes dancísticos como el contemporáneo seguramente generaron influencias tanto positivas como negativas para los eslabones de la transmisión del conocimiento generacional para las danzas tradicionales comunales.

Dalia Próspero nos indica que aun a la fecha en los exámenes de admisión se alcanza a ver con menos índice este fenómeno que sin duda alguna es parte del eslabón de una enseñanza del folclor desde la carrera técnica con la que se inició y la compañía que formaría el compositor Salvador Próspero, siendo ambos aspectos puntos referenciales de proyección de la universidad antecedida a la licenciatura en danza contemporánea.<sup>239</sup>

Este es el único dato de intento de carrera formal en danza folclórica, por lo que en ninguna dependencia e institución hay esta iniciativa al igual que el ballet clásico. A la actualidad el diseño curricular vigente de la licenciatura en danza en contemporáneo es más claro y permite menos sesgos en cuanto a la orientación vocacional de los aspirantes. El gestor, promotor y docente de esta escuela de

---

<sup>239</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

danza, Elí Solís, nos permite preponderar la importancia de una licenciatura en danza actual y afirma:

Considero que nuestra licenciatura ha permitido una profesionalización de la danza a nivel estatal, ésta licenciatura tiene una propuesta curricular que no existe en otro lado del país, quizá en Latinoamérica, lo que hace falta en nuestra Universidad es trabajar en reforzar lo que ya se tiene que es una muy buena idea.<sup>240</sup>

Rocío Luna, coreógrafa y docente a la actualidad de la facultad precisa que el modelo educativo de la FPBA es constructivista, el profesor funge como facilitador, sin embargo le parece que el descubrimiento de enseñanza guiada viene bien a este modelo y permite arribar a los contenidos desde la corporalidad del estudiante por lo que trabaja en ampliar su abanico de posibilidades en materias como exploración corporal y en las líneas de creación, el cómo hacerlo depende del estudiante, sus necesidades y hasta de las estrategias del docente para activar determinada área de crecimiento.<sup>241</sup>

La evolución de la danza académica en la FPBA se ha puesto a nivel de las facultades en el interior de la república mexicana, dando paso al posicionamiento de esta licenciatura en el conjunto a nivel nacional con un perfil y desarrollo curricular de vanguardia.

---

<sup>240</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>241</sup> LUNA, Rocío. Entrevista realizada en persona en diciembre del 2017.

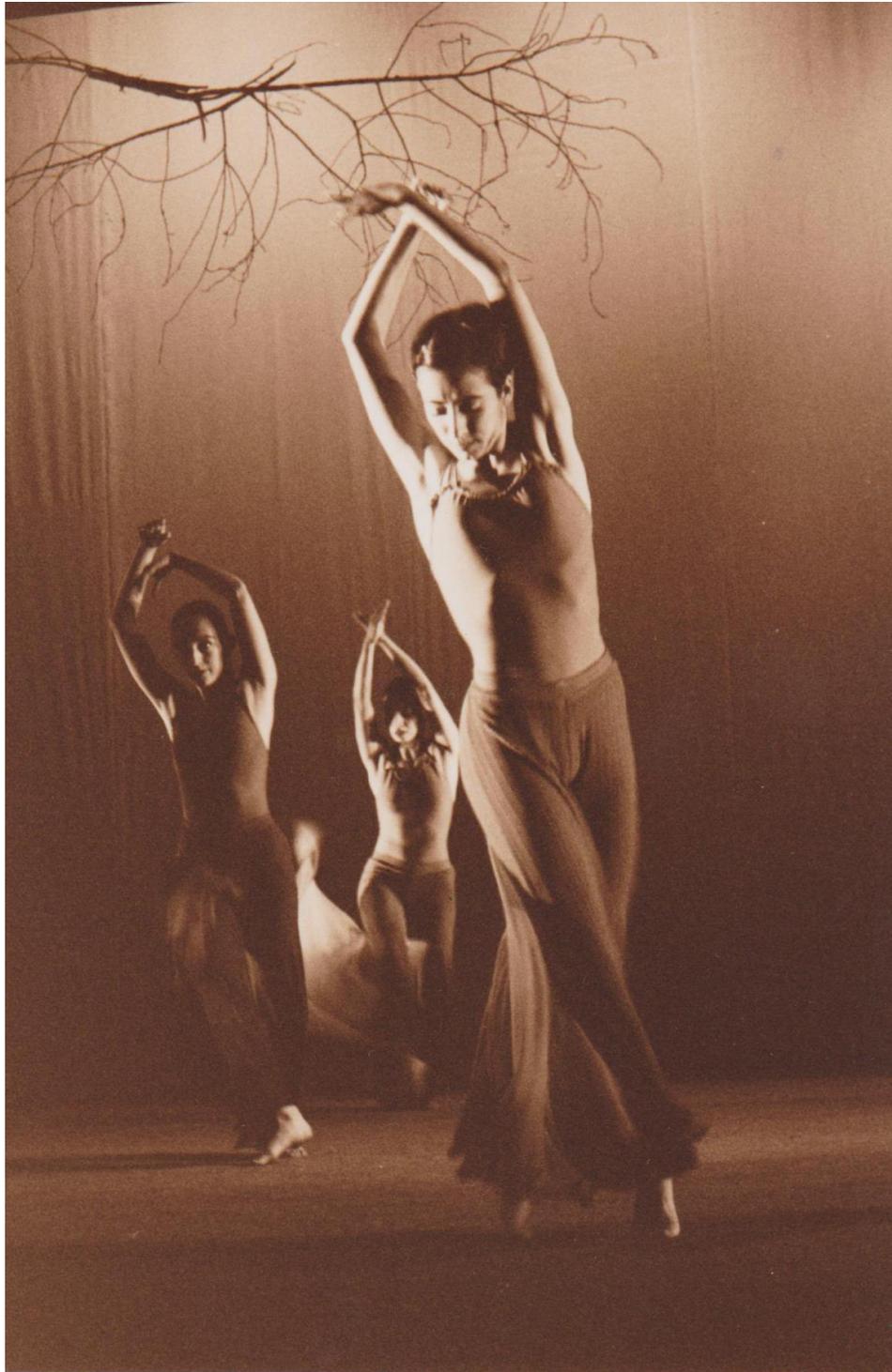


Foto No. 17. Cortesía de Rocío Luna. Baila Rocío Luna. Obra "El Jardín" de Lourdes Luna.

## II.6. Centro de Danza de Morelia Michoacán INBA-SEP-IMC

En los 80's para dar realce al movimiento contemporáneo además de las escuelas existentes como se ha mencionado al CEDART, Casa de Cultura con talleres, Escuela Popular de Bellas Artes e IMSS, en la formación de la danza contemporánea en Morelia y las técnicas ya más establecidas se suman la Academia Centro Pro Ballet, coordinado a la actualidad por los maestros Leticia Dávalos y Luis Maya con formación en Ballet Clásico que tiene como antecedente el nombre de Academia de Anita Pensado.<sup>242</sup>

A inicios de este periodo llega la maestra María Tonantzin Martínez quien viene a reforzar con la técnica Graham en La Casa de Cultura del IMC con la creación del Centro de Danza Contemporánea de Michoacán con una temporalidad de vida de 1980-1994.<sup>243</sup>

Su alumna Edna Tiandon nos hace ver brevemente aspectos de la estructura del Centro:

Era una iniciativa de María Tonantzin Martínez quien estaba a la cabeza del proyecto, tenía bases bien cimentadas en la técnica Graham y además daba la clase de la misma, coreografía, historia de la danza y metodología se suman a su acervo curricular.<sup>244</sup>

Laura Díaz integrante del equipo de maestros suma las siguientes materias:

El proyecto era muy benévolo ya que ofrecía una formación de técnico profesional en danza, una carrera de tres años. Llevaban dos técnicas contemporáneas, Graham, Limón, danza clásica y materias complementarias como artes plásticas, música y concientización corporal.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>243</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>244</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo 2017.

<sup>245</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

Dicho proyecto tenía como fin formar una escuela de danza contemporánea en Morelia Michoacán. Fue una iniciativa apoyada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y por el Instituto Michoacano de Cultura (IMC). Su equipo inicial era María Suárez y maestros de La Casa de Cultura.

El INBA no apoyo con más maestros, María Tonantzin Martínez y María Suárez eran las que estaban soportando la carga magisterial en un primer momento, en un segundo momento se integran Jon Makeile, Laura Díaz llegada en 1989 y para un tercer crecimiento se integra Jorge Cerecero.<sup>246</sup>

Continua haciendo énfasis en la estructura de la academia de dicho centro la maestra Laura Díaz:

Contaba con profesores con un salario para dedicarse al Centro de Danza y el Instituto Michoacano de Cultura lo que daba eran las instalaciones para uso y desarrollo del Centro y aportar los maestros de soporte, como el maestro Mario Magaña de música (quien actualmente trabaja en Casa de Cultura y Bellas Artes), Rafael Flores maestro de Artes plásticas y Roberto Briceño él trabajaba para la escuela como maestro de teatro.<sup>247</sup>

La misma Tonantzin destaca:

Todos los maestros fueron importantes Efrén Capiz siempre me acompañó con su batería para todas las clases de técnica Graham, nos apoyamos mucho y eso a los muchachos les motivaba demasiado.<sup>248</sup>

Enriqueciendo aún más el planteamiento del Centro la Nutrióloga Frida Siloé Márquez Lara, quien fue alumna reafirma las siguientes ideas:

María lo creo con la mejor de las intenciones pero no tenía la infraestructura que le permitiera crecer. Yo fui de la segunda

---

<sup>246</sup> *Ibíd.*

<sup>247</sup> *Ibíd.*

<sup>248</sup> MARTÍNEZ, María Tonantzin. Entrevista realizada en persona en diciembre del 2017.

generación, en las materias artísticas adicionales a la danza tuvimos muy buenos maestros, en pintura a Rafa Flores, y en las clases de danza al mejor maestro de todo Michoacán Jorge Cerecero y a Laura Díaz que también es una excelente maestra, con todo ello no fue suficiente el trabajo de estos maestros para que el centro creciera.<sup>249</sup>

Laura Díaz Salgado nos hace cuestionar la importancia del Centro y su efímera duración:

Sin ese Centro no te puedes explicar la formación de la danza en Morelia, dicen que hubo un convenio, también especulan que nunca se firmó y que ese centro no existía, esto depende de la amnesia de los funcionarios en turno. Lo que sí es que de un momento a otro existió y dejó de existir.<sup>250</sup>

Para reafirmar su valor dancístico nos puntualiza el bailarín Solís:

Cuando éxito el Centro de Danza Contemporánea en Michoacán hizo falta quien agarrara las riendas, era una muy buena escuela y pudo haber sido excelente y se dejó perder.<sup>251</sup>

En cuanto a su funcionalidad y operatividad se menciona que el Instituto de Cultura daba validez como proyecto. Sus instalaciones estaban en Casa de Cultura, por las mañanas era talleres de Casa de Cultura y por la tarde funcionaba como instalaciones de Centro de Danza. El INBA ofrecía el recurso para el magisterio especializado en danza. Laura Díaz Salgado menciona que hay un plan de estudios registrado en la SEP al cual se le dio la validez con su ríboe y enfatiza que María trabajó mucho en sacar ese registro, en sistematizar y generar los planes de estudio materia por materia.<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> MARQUEZ, Lara Frida Siloé. Entrevista vía telefónica en diciembre del 2017.

<sup>250</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>251</sup> SOLIS, Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre 2017.

<sup>252</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

También se tuvo presencia ante la sociedad, se procuraba hacer funciones en el Teatro Ocampo, confrontando un tanto la ideología de su maestra María Tonantzin Martínez quien sí buscaba la profesionalización técnica antes de la experiencia escénica, pero a base de la negociación y deseo de sus alumnos por bailar terminó cediendo un poco, al menos dos años tuvieron presentaciones constantes (1992-1993) teniendo funciones con todo lo requerido escénicamente hablando.<sup>253</sup>

El Centro de Danza llegó a tener muchas presentaciones, identificándose grupalmente ante el público como Centro de Danza Contemporánea. Hubo montajes dirigidos por Fernando Ortiz. Lo primero que se hizo coreográficamente fue “Bodas de Sangre.” Montaje que se presentó en el Teatro Morelos, con esta obra se participó en el Festival de San Luis (1990), en el que se premiaba a los mejores bailarines y se les daban becas, Karla Chagoya y Selene Díaz alternaban en la terna así como Jorge Cerecero, tomando cursos intensivos para su profesionalización como parte del premio.<sup>254</sup>



Foto No. 18. Cortesía de María Tonantzin Martínez.

---

<sup>253</sup> *Ibíd.*

<sup>254</sup> *Ibíd.*

La siguiente tabla nos enmarca en la plataforma de trabajo del centro:

**Tabla No. 4. Organigrama del Centro de Danza Contemporánea de Michoacán**

Maestros	Recursos	Instalaciones	Materias	Alumnos
María Tonantzin Martínez Jorge Cerecero Laura Díaz Ortiz Salgado María Suárez Rafael Flores Roberto Briceño Efrén Capiz	INBA-SEP	IMC Sede: Casa de Cultura (Actualmente Salón 1 de Casa de Cultura)	-Graham -Limón -Ballet Clásico (Rusa)  Complementarias:  -Composición coreográfica -Artes Plásticas -Música -Concientización corporal	Selene Díaz Karla Chagoya Edna Tiandon Laura Martínez Rocío Malvaez Frida Siloé Márquez Lara Bina Eloísa Márquez Lara Jorge Cerecero Cardiela Amezcua Alicia Pineda Erandi Fajardo Yesenia Rivera

Laura Ortiz nos menciona aspectos de ruptura ante dicho Centro de danza:

Al cambio de gobierno, anexado con la separación de Instituto Michoacano de Cultura con la federación que duro casi un sexenio, el INBA pide a sus maestros dejar de impartir clases, maestros indefensos ya que el director en turno del Instituto Michoacano de Cultura les despide y solicita salgan de las aulas. La ruptura con el CONACULTA fue muy fuerte dejando el proyecto y a sus estudiantes a la deriva.<sup>255</sup>

Mientras que María Suárez destaca:

El Centro de Danza contemporánea de Michoacán fue un proyecto que tenía vistas a ser a nivel nacional, quedándose como el elefante blanco al no tener apoyo, viniéndose abajo en 1990, este se reubicaría en Querétaro a cargo de Guillermina Bravo.<sup>256</sup>

<sup>255</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista en persona realizada en abril 2017.

<sup>256</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

El entorno social que se vivía no favorecía para que existieran las alianzas y poder trabajar en el rescate del proyecto.<sup>257</sup> El ofrecimiento del INBA para sus maestros despedidos por el Instituto de Cultura fue incorporarlos al CEDART, en el caso de Laura Díaz Ortiz Salgado fue incorporarse al CEDART de Morelia o irse a Colima. Laura opta por irse a Colima donde radica por tres años y después habla con la directora de CEDART de Morelia y regresa, Jorge Cerecero acepta y se suma a la planta docente.<sup>258</sup>

Finalmente se susurraba el cierre absoluto de un centro que había cosechado gloriosos éxitos y creado utopías de vanguardia con un impacto nacional e internacional, la destacada alumna Edna nos habla del momento de cierre del centro apoyada con datos arrojados por su maestra Laura:

Cuando el Centro de Danza rompe era un excelente año, se contaba con 1er, 2do, 3ero y 4to grado. Selene Díaz y Karla Chagoya eran parte de grupos de clases muy compactos. Laura Martínez, Alicia Pineda, Edna Tiandon, Rocío Malvaez y Frida Siloé Márquez Lara (actual nutrióloga) era un grupo muy poderoso. El fenómeno era que los grupos del CEDART que querían danza por las mañanas y cursaba su bachillerato, por la tarde estaban en el Centro de Danza, y algunos estudiantes del CEDART de esa época teniendo doble formación, que se nutría y complementaba.<sup>259</sup>

Cada uno de los estudiantes de este centro hacen remembranzas de gran valor en el sentido vivencial del arte del movimiento, a pesar de ello fue insuficiente su apego para el mismo, dejando así truncada por esa línea su formación dancística propiciando la necesidad de generar nuevos horizontes para la continuación de sus carreras.

---

<sup>257</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista en persona realizada en abril 2017.

<sup>258</sup> *Ibíd.*

<sup>259</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

## II. 7. Siuini, Taller dentro de Casa de Cultura IMC

Conjuntamente al Centro de Danza y el trabajo fuerte de Tonantzin, Dalia Próspero se reintegraría a la danza moreliana a la planta docente de la Escuela Popular de Bellas Artes y al Instituto Michoacano de Cultura IMC con la creación del grupo Siuini.<sup>260</sup>

Laura Díaz Salgado nos hace referencia acerca del inicio de esta agrupación:

Al regresar Dalia a Morelia, ya había un grupo de gente trabajando la danza contemporánea y le solicitaron que los agrupara para aprender de ella. Congrega a Adrián García, Esteban Arana, Eli Solís y Antonieta Espinosa, con los que armó el grupo independiente Siuini (que en Purépecha significa “Remolino”), su lenguaje era catalogado como danza contemporánea en el que cada uno de los integrantes aportaba a la creación de las obras.<sup>261</sup>

La primer coreografía que trabajaron como agrupación fue Siuini, dando el nombre a la agrupación, este montaje tenía música prehispánica y su tema está enfatizado en la pérdida de las raíces e identidad en el viajar de un pueblo de lo rural a lo ciudadano.<sup>262</sup>

Con el taller de Siuini lo que hace Dalia es generar un proceso pedagógico de danza en el que forma bailarines en la práctica, siendo una de sus ideologías y principio de ese entonces, su lema era: “en la práctica nos hacemos”.<sup>263</sup>

Teresa Chavira quien logró integrarse como una segunda generación a este taller y grupo nos enfatiza las estrategias didácticas que implementó su maestra para lograr sus objetivos ante su lema y afirma:

---

<sup>260</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista en persona realizada en abril 2017.

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>263</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

Hacia su programa de técnica muy interesante, básicamente nos daba Graham y Ballet. Todos los años nos entregaba un plan de trabajo, explicando la propuesta. Su clase se dividía en tres momentos: Entrenamiento de 9 a 11 a.m. descanso y de 11 a 2:00 p.m. se invitaba a alguien. Por ejemplo: Se proponía por mes diferentes talleristas tales como acupuntura, concientización corporal con conocimientos del Doctor Marco Zazueta y música. Llevaba a Salvador Próspero (su hermano) para instruir en cómo analizar la música y escucharla o cómo dar masajes entre otras actividades.<sup>264</sup>

Edna Tiandon hace alusión a su estética coreográfica:

El grupo Siuini era un grupo que obedecía más al nacionalismo, por el uso de vestuario y música, pero sí se observaba un lenguaje de danza contemporánea.<sup>265</sup>

Reforzando el análisis de lenguaje, estilo de obra y técnica que esta agrupación asumió nos reafirma uno de sus fundadores la importancia de este colectivo:

El grupo que más se consolidó fue el grupo Siuini; tenía mucho toque de la corriente modernista con contemporáneo, su lenguaje estaba enfocado a una estética sobre las tradiciones, raíces mexicanas con toques nacionalistas. En él fue que se formalizó algo más estructuralmente hablando a nivel de agrupación.<sup>266</sup>

Para Dalia Próspero su principal objetivo con el grupo Siuini, era formarles en la parte corporal, todos los días de la semana en Casa de la Cultura les daban contemporáneo y ballet clásico con un turno matutino, tenía entrenamiento disciplinado por la necesidad de hacer presentaciones a finales de los talleres, se tenía una técnica que se iba fortaleciendo con sus progresiones.<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> *Ibíd.*

<sup>265</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>266</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>267</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.



**Foto. No. 19. Cortesía de Dalia Próspero. Agrupación Siuini, en planos definidos Daniela Nieto y Panchito.**

Teresa Chavira permite visualizar la labor de promotora que llegó a gestar dicha maestra y nos relata:

Invitaba a varios maestros a su taller, convirtiéndose también en promotora de la danza en la ciudad, llegó a traer al maestro Víctor García, salvadoreño llegado de México y que se fue al conservatorio de música de Monterrey. Su trabajo estaba basado en el equilibrio, el ballet y desarrollo de la flexibilidad. Su método lo nombraba *Técnica Balanza*, se tenían varios módulos a cursar. Su legado fue el trabajo de elasticidad para las diagonales, abrirse de piernas

pasando por la segunda posición jalado de los brazos por algún compañero, también hacer trabajo de elasticidad utilizando llantas para elevar la pelvis y así forzar los tendones de la articulación femoral a dar de sí.<sup>268</sup>

En 1988 en el primer aniversario luctuoso del Maestro Salvador Próspero, había un grupo de música que se llamaba Jazzteto y luego se cambia de nombre a Aguas de Mar, con este grupo musical se da la colaboración de la música con la danza, en este aniversario se les pide hacer un trabajo a presentarse en el Teatro Ocampo y hace debut el grupo presentando la obra de Sũini. Siendo el primer grupo independiente dando pie a la iniciativa de otras agrupaciones en futuros años.<sup>269</sup>

Sus coreografías eran muy serias, estaba penalizado la mofa o temas burlescos, la relación maestro alumno era muy maternal y de mucho respeto. Entre sus obras Teresa Chavira una de sus bailarinas recuerda a “De pitos y campanas” y “El viaje a Mictlan”, describe parte de la estructura coreográfica:

Encontrábamos una caja llena de vestuarios prehispánicos y empezábamos a hacer el Mictlan, ella se puso a investigar sus etapas a las que iba llegando la estructura del montaje y había una de las serpientes, éramos 4 mujeres que hacíamos una serpiente, como no había presupuesto para vestuario ella se inventaba los vestuarios, compraban ropa usada y hasta se reciclaban telas (Véase foto No. 14).<sup>270</sup>

La maestra Dalia se ha caracterizado por sus danzas de corte prehispánico, mexicano y rescate a las raíces de nuestro país. El legado de su padre inconsciente o conscientemente ha estado presente en sus propuestas. A lado de Jorge Cerecero es una maestra que ha formado varias generaciones de las que han destacado y evolucionado sus herencias. Véase en la foto no 14 y 15 el cómo articula desde el vestuario hasta la implementación de objetos “modernos” como las pelucas en alto

---

<sup>268</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>269</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>270</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

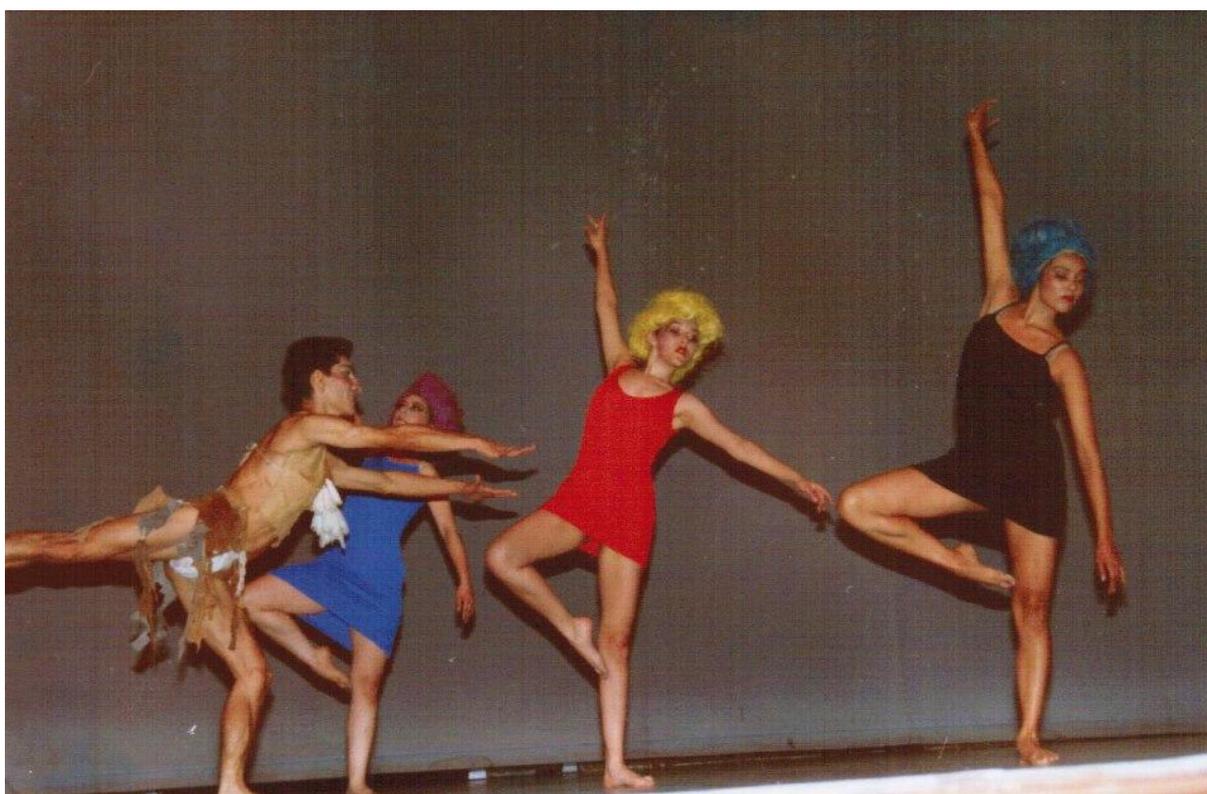
contraste con el personaje vestido con ropa en tonos ocre. Ello marca una búsqueda de danzantes y quiebre con la tendencia del nuevo modelo de movimiento como lo fue el contemporáneo.

**Tabla No. 5. Agrupación Siuini**

<b>Integrantes</b>	<p>Esteba Arana          Genoveba          Jorge Cerecero          Antonieta Espinosa          Elí Solís          Francisco Díaz          Felipa Serrano          Martín Orozco          Daniela Nieto</p>
<b>Creativos</b>	<p>Ligia Mazariegos          Fernando Ortiz (dramaturgo)          Aguas de mar (música)          Cesar Ripool (teatro).          Juan Torres (Diseño y pintar textil para vestuarios)          Roberto Briceño (filósofo y escritor), se reunían a platicar de lo que se iba hacer, compartían ideas.          Mario Barrera          Héctor Días (colaboración en artes plástica).</p>
<b>Obras</b>	<p>Título de la obra: “Por qué te tengo y no”          Sinopsis: Trio que representaba una relación amorosa.          Vestuarios: Los vestuarios eran confeccionados por ellos.          Descripción: Se utilizaba un poema de Mario Benedetti.          Música: Original en vivo.          Título de la obra: “El Mictlan”          Título de la obra: “De pitos y campañas”</p>
<b>Escenarios</b>	<p>Teatro Ocampo          Seguimiento a funciones en la Calle          Callejeros en México</p>
<b>Notas</b>	<p>Mecanismos de difusión: Se hacían carteles en papel de reciclaje distribuidos en toda la ciudad.          Entrenamiento de Siuini: Se procuraba la invitación de excompañeros especialistas en teatro, música y artista visuales que colaboraban en las creaciones coreográficas o clases.          También estaba abierto el taller a otros estudiantes de danza que no necesariamente estuvieran en la agrupación.</p>

Esta agrupación será una figura para incentivar nuevas compañías en el caminar por el rumbo de las agrupaciones independientes. Sus integrantes serán en futuros años directores de algunos clanes que a la fecha prevalecen así como de academias que están en constante actualización y movilidad.

En una sistematización de lo descrito en cuanto a las escuelas anteriormente señaladas, puntualizaremos que siempre trabajaron fuertemente en pro de la danza moreliana, todas con la oferta de técnica Graham como eje formativo y técnica Limón, como complementaria formativa; en suplementos ballet clásico y todos los talleres, cursos, funciones y festivales que se podían asistir tanto locales como nacionales.<sup>271</sup>



**Foto. No. 20. Cortesía de Dalia Próspero. “El viaje a Mictlan” Agrupación Siuini, Panchito y Teresa Chavira.**

---

<sup>271</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

La actividad perseverante de las escuelas destacadas en Morelia Michoacán y otros estados han logrado disminuir la centralización de la danza en la capital del país en relación con otros estados dando pie a que las universidades, las agrupaciones representativas de las mismas provoca que el INBA jugara una labor importante en su apoyo y vinculación.<sup>272</sup>

Estas bases de desarrollo permitirían dar seguimiento al proyecto de la Licenciatura de Danza en la Escuela Popular de Bellas Artes, (UMSNH), la conformación de agrupaciones independientes, la formación de varias academias que impulsarían la danza y otras técnicas a desarrollar para la riqueza del lenguaje contemporáneo.<sup>273</sup>

La continua capacitación de los grupos al asistir y ser invitados a todos los festivales que se gestaban en otros estados permitió visualizar la danza contemporánea local dentro de lo nacional así como ver fortalezas y debilidades a atacar siempre pensando en estar al nivel técnico y profesional de otros estados que iban como punta de flecha en esta corriente artística.<sup>274</sup>

Rosalba Mier fortalece esta remembranza:

La extensión que el INBA pudo tener en Morelia sí fue fuerte, volteo a ver el desarrollo de la danza de Morelia, ya que existían bailarines que lograban tener dominio técnico y seriedad en su hacer dancístico, tanto en su búsqueda coreográfica como en su labor como bailarines y más adelante como docentes, por lo que Morelia tenía un movimiento fuerte en danza apropiado por su comunidad y gremio.<sup>275</sup>

Como se ha mencionado y enfatizando su paralelismo en turno se enmarca nuevamente estas dos líneas formativas, al tener a María Tonantzin Martínez con El Centro de Danza (IMC-INBA-SEP) y Dalia Próspero con el taller que conformaría

---

<sup>272</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>273</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia y PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevistas realizadas en persona en marzo del 2017.

<sup>274</sup> MIER, Rosalba y SUAREZ, María. Entrevistas realizadas en persona en febrero y abril respectivamente en el 2017.

<sup>275</sup> *Ibíd.*

la agrupación S'iuni en Casa de Cultura (IMC), generaron agrupaciones, colectivos muy ceñidos en sus búsquedas dancísticas.

En el momento que el centro de danza deja de funcionar (1990 aproximadamente) y la desintegración paulatina de S'iuni por las nuevas búsquedas de los bailarines, da como resultado las alianzas de bailarines de estas dos escuelas dando como resultado a los grupos independientes que en los noventa se apropiaran de la danza contemporánea de la ciudad y a la actualidad sus cabecillas representaran nuevas líneas de enseñanza en diferentes ámbitos estilísticos e institucionales.

La tabla que a continuación se presenta permite ver los grupos que colaboraron y que fusionaron sus saberes para la conformación de las primeras agrupaciones independiente, destacan las siguientes características generales:

Todos los grupos eran muy diferentes en su propuesta temática, estilos de movimiento, propuestas coreográficas y manera de abordar la coreografía. Pirámide al principio abordaba temas gay, Adrián García era mucho muy abstracto, Antonieta Espinosa, sus movimientos oscilaban en lo etéreo, la suavidad y lentitud. Cada agrupación bailaba lo que les gustaba, no se veía con claridad un tema en la obra, la tendencia era una inercia por crear, bailar, estar activos en escena.<sup>276</sup>

A continuación se propone destacar las primeras generaciones que han podido dejar huella con su trabajo. Se asume que existieron otras que no se les pudo dar seguimiento por falta de datos, sin embargo estas son las que permitirán el surgimiento de más grupos independientes, fungen como ejemplo a seguir y que por razones de cambio, evolución y modificación de organigrama en algunos casos han replanteado su forma de trabajar, crear e identificarse con otros nombres ante la sociedad.

---

<sup>276</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

**Tabla No.6. Agrupaciones surgidas a partir del cierre del Centro de danza de Morelia Michoacán y el deceso del Siuini**

<b>Nombre del grupo</b>	<b>Integrantes</b>	<b>año</b>
Pirámide Andanza Andanza colectivo en movimiento	Jorge Cerecero Elí Solís Selene Díaz Karla Chagoya Cardiela Amezcua Antonieta Espinosa Israel del Río Rocío Malvaez Edna Tiandon Victor Ezquivel Cristina Iriarte Sauyer Kenya Murrillo	1990 a la actualidad
Ímpetus danza laboratorio del movimiento PAR XXIII Laboratorio de danza	Director artístico: Adrián García Cabral Directora general: Sandra Gutiérrez Aguirre Bailarines: Adrián García Cabral Sandra Gutiérrez Aguirre Abril Figueroa Benjamin Salinas Courtade Amalia Galindo	1994 / 2000 A la actualidad
Anverso	Antonieta Espinosa	1997 a la actualidad

Profundizando en el legado de nuestras pioneras y sus escuelas el devenir de la danza se enmarca en las siguientes figuras, que han enraizado sus saberes en Morelia, siendo una catapulta de muchas más generaciones y artistas que se suman

a esta labor. El cierre del centro de danza y el descenso de Siuini marca una nueva etapa haciendo a sus estudiantes generación de creadores que llevan la batuta de este arte a la actualidad desde sus propias trincheras, instituciones, técnicas y visiones estéticas de crear. A esta tabla se pueden sumar maestros que retornaron como lo es el caso de Rocío Luna y otros que llegan desde otras entidades como Alejandra Olvera entre otros que su estancia fue menos duradera.



Foto No. 21. Cortesía Dalia Próspero. Ballet Independiente.

## **Capítulo III**

# **Danza contemporánea, técnicas y aportes metodológicos**



### III. 1. Impacto de las técnicas Graham y Limón así como nuevas tendencias estilistas (1980)

El rompimiento de reglas y normas así como su reconfiguración ubicada en los 70's se define en los 80's. La danza en la calle, creación de festivales, maestros solidos con enseñanza de técnicas depuradoras, apropiación de escenarios y conformación de equipos de trabajo, dan forma a la danza de este periodo permitiendo que las técnicas ofertadas resaltaran la formación de bailarines.<sup>277</sup>

La fijación de las líneas de conocimiento que nos arroja los 70's y la importancia de la figura masculina en la danza moreliana da pauta al posicionamiento incluyente de este arte principalmente en la capital. La falta de maestros capacitados, la proliferación y auge del contemporáneo que nos deja a finales de los 70's es que en los 80's se posesiona fuertemente con el lenguaje de la técnica Graham principalmente y la técnica Limón, la primera de ellas se diseminó a lo largo de nuestro continente americano, hasta el punto de generalizar su tendencia con el eslogan de *La técnica americana de Graham*.<sup>278</sup>

La implementación de enseñanza de técnica y la creación de compañías den un vuelco interesante al asentamiento de directores americanos en México, por lo que la danza se ve influenciada de esta visión desde el cuerpo hasta las tendencias creativas, sin embargo el surgimiento de artistas mexicanos con este bagaje escénico nos replantea como gremio de danza en México, surgiendo un semillero de agrupaciones, escuelas y apoyos institucionales que dan fe del interés por la danza en nuestro país, formando legados artísticos de importancia artística y social.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>278</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>279</sup> BARIL, Jacques. *“La danza moderna”*. Ediciones Paidós Barcelona - Buenos Aires – México. 1987. Pág. 334.

Dicho de otra manera y como se ha hecho hincapié dentro del desarrollo de las escuelas de danza en Morelia, se nota una clara tendencia de las técnicas Graham y Limón, las que se afianzan en la capital con las figuras de Dalia Próspero y María Tonantzin Martínez como principales promotoras de dichas corrientes danzarías. Por lo que es pertinente hacer un esbozo de cómo se enraízan estas corrientes y cuáles son sus agentes iconográficos dentro de una línea de sucesión del conocimiento.

En los 80's la emergencia de la danza a nivel mundial y su impacto a nivel nacional y estatal con la escuela de Martha Graham, su estilo ya estaba forjado desde 1930,<sup>280</sup> todos los bailarines contemporáneos y modernos permearon con sus técnicas a México llegando hasta lo local.

Dando acceso a la formación de bailarines con otras técnicas, con variantes propuestas de movimiento que fortaleció la sinergia dancística del momento que como principal eje se tiene la filosofía del cuerpo y técnica de Martha Graham, la fijación de un estereotipo corporal con tendencias hacia el ballet clásico (véase capítulo de constructos corporales) y escuelas con prácticas como lo reconoceremos más adelante denominada antigua.<sup>281</sup>

Lin Duran y Ana Gonzáles nos hablan de dichas técnicas, las cuales a nivel nacional se enraizaron en provincia y dejarían un gran legado atreves de las escuelas de Guillermina Bravo y Raúl Flores Canelo:

Son dos los métodos más difundidos respecto a la formación de bailarines de danza contemporánea. Estos dos métodos o técnicas, como se les conoce, son: el ordenado y codificado por José Limón, a partir de las ideas de Doris Humphrey y el de la escuela de Martha Graham; ambos originados en Nueva York, a partir de los años veinte. Abarcan cuatro niveles: que es el de iniciación, en el que se trabajan los motores básicos, en el que se logra el dominio de las

---

<sup>280</sup> Memoria 1981. 9 Festival Internacional Cervantino. Diseño: Luis Almeida. Impresión Imprenta Madero. Pág. 161.

<sup>281</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

rutinas fundamentales y en el que hay ejercicios con un alto grado de dificultad. Los dos métodos estructuran sus ejercicios a partir de temas de movimiento con sus correspondientes desarrollos, variaciones y combinaciones. Son métodos complementarios porque manejan la energía de manera diferente, duplicando los recursos psicomotores. La técnica Graham utiliza motores que parten del torso e irradian la energía hacia las extremidades, como son: el motor pélvico, la "contracción-release" y la espiral. Utiliza, fundamentalmente, la fuerza de los músculos. La técnica Limón se basa en el aprovechamiento de la fuerza de gravedad y de la inercia, con la "caída-recuperación", los rebotes y los péndulos: utiliza como motor cualquier segmento del cuerpo (cabeza, hombro, codo).

La danza contemporánea, desde el punto de vista conceptual, es la ampliación de la llamada danza moderna, desarrollada a lo largo de la primera mitad de este siglo. A partir de 1900 se acentúa el rompimiento de todas las artes con el academismo, y la danza empezó a expresar los sentimientos humanos. Es precisamente esa necesidad de expresar la integridad humana, el mostrar al hombre como una unidad, con sus debilidades, anhelos, frustraciones y triunfos, lo que constituye el factor de continuidad que une a la danza moderna con la danza contemporánea. La diferencia está, de manera fundamental, en la conquista de un lenguaje autónomo, en que la coreografía deja de ser subsidiaria de las otras artes. Especialmente de la literatura y la música; deja de narrar una anécdota lineal para incrementar la intensidad y la profundidad de la materia temática que tiende a esencialmente en un enunciado visto desde distintos ángulos y reforzado con imágenes y situaciones alusivas. La danza contemporánea transmite contenidos sólo legibles en su lenguaje específico, como integrador de ideas, formas y sentimientos, y por su sentido de construcción de totalidades unitarias. En la danza contemporánea los métodos tienen como

objetivo desarrollar el instrumento, el cuerpo, para permitirle expresarse con destreza y sensibilidad en el lenguaje correspondiente al concepto. Los objetivos primordiales en los dos métodos son:

- 1.- Adquirir y desarrollar fuerza y flexibilidad muscular.
- 2.- Integrar la respiración a los flujos de energía, manteniendo la coordinación rítmica.
- 3.- Alinear todos los segmentos corporales.
- 4.- Habilitar el cuerpo para cambiar de peso, nivel, frente, ritmo, dinámica y foco.
- 5.- Manejar la energía en sucesión y en oposición.
- 6.- Coordinar el ritmo interno con el externo.
- 7.- Experimentar diseños especiales diferentes con base en el ritmo y la dinámica.
- 8.- Adquirir el sentido de frase (inicio, medio y conclusión).
- 9.- Experimentar la libertad de movimiento que resulta del dominio de las potencialidades psicomotoras.<sup>282</sup>

A continuación se hablará del cómo estas técnicas con sus antecesores se infiltran en Morelia para ello Laura Díaz puntualiza la importancia del regreso de dos figuras importante que diseminarian y darían continuidad a las técnicas anteriormente analizadas:

Sin María Tonantzin Martínez y Dalia Próspero devuelta en los 80's es difícil explicarse el progreso de todo lo que sucedió en la danza en Morelia en esta década, hay mucha gente que hizo trabajo

---

<sup>282</sup> Bolletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 13. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1987. Pág. 20 y 21.

constante y aportes sustanciales para la danza en Morelia, artistas plásticos, músicos, actores, dramaturgos, filósofos y sin duda alguna las grandes figuras como Lelia Próspero, Rosalba Mier y María Suárez quienes abrieron camino para que Dalia Próspero y María Tonantzin Martínez se posesionaran de esta disciplina.<sup>283</sup>

Dalia y Tonantzin quienes pudieron adquirir desde lo foráneo herramientas más cohesionadas de la danza clásica, folklore y contemporánea y por haber tenido como maestros poderosos a Guillermina Bravo,<sup>284</sup> quien a partir de 1963 establece contacto con la escuela Graham de Nueva York e introdujo a México dicha técnica para la formación de bailarines.<sup>285</sup>

Por otra línea a Raúl Flores quien junto con otros bailarines profesionales, fundó en 1966 el Ballet Independiente, con el objetivo de crear una danza abierta a las diferentes corrientes artísticas y técnicas de nuestra época.<sup>286</sup>

Dichas figuras permearon la danza mexicana en sus inicios, siendo iconos hasta la actualidad, así fue que la disciplina del arte kinetico pudo ser un excelente catalizador de generaciones con gran vocación y valor artístico para estos años y los venideros.<sup>287</sup>

Laura Díaz Salgado nos permite observar estas dos escuelas fuertes en los ochenta y nos reafirma su sectarismo, “no era época de diversidad formativa, por lo que la tendencia era elegir una de las escuelas que en el mismo tiempo estaban con iniciativas de desarrollo muy pujantes”.<sup>288</sup>

---

<sup>283</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>284</sup> Guillermina Bravo está convencida que descubrir el cuerpo en todas sus posibilidades de movimiento puede cambiar su carácter y su estructura. La gran virtud del bailarín contemporáneo es precisamente reencontrarse con ese cuerpo. “Nosotros lo abordamos como en una orgía.” [Memoria 1988, Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, ciudad de México y 24 estados de la Republica. México, octubre 1988. Pág. 147]

<sup>285</sup> DELGADO, Martínez Cesar (COORDINADOR). “Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana”. Editorial CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009. Pág. 86.

<sup>286</sup> Memoria 1983, XI festival Cervantino, edición 1984. Festival Internacional Cervantino Secretaria de educación Pública subsecretaria de Cultura. Editorial Imprenta Madero. Pág. 100.

<sup>287</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017. ORTIZ, Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>288</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

A continuación se presenta una tabla que pretende dar un enfoque más amplio del desarrollo de las líneas del conocimiento, se busca observar la sucesión de técnicas a desarrollarse en el campo formativo de la danza contemporánea y arrojándonos las escuelas con sus maestros y sucesores de técnicas. Dicha tabla se ha podido llenar con cada uno de los informantes de la presente investigación y aun así faltan datos que no se pudieron concretar en esta investigación.

**Tabla No. 7. Líneas de generaciones de conocimiento por escuelas y maestros**

<b>Escuela</b>	<b>Maestro /técnica</b>	<b>Maestro /técnica</b>	<b>Maestro /técnica</b>
IMSS Talleres del centro de seguridad social.	Rosalba Mier Ballet clásico Danza moderna	Josefina Rodríguez Ballet clásico	<b>desconocido</b>
		Diocelina Santana Danza moderna	<b>desconocido</b>
		Tere Rodríguez Danza moderna	<b>desconocido</b>
		María Teresa Medina Técnica Graham Doris Humphrey Técnica Limón La Academia de Danza México D.F.	
Escuela Popular de Bellas Artes (UMSNH).	Lelia Próspero Maldonado Ballet Clásico	María Teresa Medina Técnica Graham Doris Humphrey Técnica Limón La Academia de Danza México D.F.	

Centro de danza contemporánea de Michoacán	María Tonantzin Martínez Técnica Graham Morelia, Michoacán	Guillermina Bravo	Martha Graham
Centro de danza contemporánea de Michoacán CEDART “Miguel Bernal Jiménez”	Laura Díaz Ortiz Salgado Técnica Limón  Técnica de ideokinesis Morelia, Michoacán	Ana González Técnica Limón Centro de Investigación coreográfica CICO. México D.F.	
		Nacy Taf Ideokinesis Estudio de ideokinesis en Massachusetts	
CEDART “Miguel Bernal Jiménez”	María Suárez	Mony Quiu Michel (Estados Unidos) Técnica Graham Composición coreográfica con Doris Humphrey Josefina Lavallo maestra de técnica Clásica y Rosa Reyna danza contemporáneo Nicolais Lila López	

Casa de la Cultura Instituto de Cultura de Michoacán	Dalia Próspero Maldonado	María Teresa Medina	
	Técnica Graham	Técnica Graham	
	Técnica Ballet clásico	Doris Humphrey	
		Técnica Limón	
		La Academia de Danza México D.F.	
		Ballet Independiente	
		Josefina Rodríguez (Danza moderna)	<b>desconocido</b>
		Lelia Próspero (ballet clásico y danza moderna).	Lelia Próspero Maldonado Ballet Clásico Escuela Popular de Bellas Artes. Morelia, Michoacán.
		Academia de la Danza Compañía Amalia Hernández	
		Ballet Independiente Raúl Flores Canelo	

Es reconocible que las diferentes escuelas tenían su marco técnico, pero las cátedras predominantes y reiterantes en todas eran las de Graham y Limón, el ballet estaba como una clase complementaria así como otros suplementos que enriquecían el discurso para los estudiantes. Los bailarines se formaban con técnicas contemporáneas y para enriquecer su lenguaje optaban por otros estilos.

### III. 2. Constructos corporales para la danza en Morelia

El cuerpo es el principal instrumento para desarrollar la expresión de la danza, este a través de la historia ha tenido diversas acepciones de estudio, las cuales se han prestado a visionar posturas desde lo religioso hasta lo filosófico, han generado una visión de cuerpo contemporáneo, impregnando estas posturas de modos de creación y fortalezas de investigación para la danza hasta la actualidad.

Con una visión en retrospectiva se observa que las maestras que figuran en esta tesis van modificando sus constructos en torno al cuerpo, la técnica y métodos de practicar la enseñanza por lo que se hacen las siguientes reflexiones y aportaciones para complementar una visión global en torno al cuerpo que danza y se desarrollan en los siguientes lineamientos: el cuerpo, estereotipos, salud y visiones actuales del mismo. Para ello abriremos este campo de investigación retomando las ideas de Margarita Tortajada y los informantes que han dado datos importantes para problematizar los aspectos mencionados.

Cada época y cada propuesta estética considera una utilización del cuerpo que depende de las necesidades propias a cada pieza. Para la teórica de la danza Susana Tambutti, dice que la historia de la danza es la historia de las transformaciones de la mirada sobre el cuerpo que subyacen en cada propuesta creativa a través de las diferentes épocas.<sup>289</sup>

El cuerpo está en la sociedad y en la historia. Cada cultura y sociedad tienen sus formas concretas de moverse, generalizadas y utilizadas en todas las esferas de su vida. Los sujetos viven esas formas y, con ello, adquieren toda una concepción espacio-

---

<sup>289</sup> SANABRIA, Bohórquez Carlos Eduardo, ÁVILA, Pérez Ana Carolina, SÁNCHEZ, José Antonio. *“Pensar con la danza”*. Ministerio de Cultura de Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia. Colombia 2014. Pág. 58.

temporal que los constituye en la cotidianidad, que los hace ser, hacer, sentir y pensar.<sup>290</sup>

Así se constituye la visión del cuerpo sin un campo horizontal en su estudio, sino muchas vertientes que lo hacen complejo en su investigación. En el libro *Pensar con la danza* nos otorga la posibilidad de diferenciar algunos, de las que destacan las siguientes:

Todas las concepciones corporales que se han inscrito a lo largo de la historia, presuponen igualmente una relación con la formación técnica del cuerpo de los que surgen patrones de movimiento particulares. El cuerpo es entonces concebido desde diferentes nociones en la creación de danzas entre las que podemos encontrar: como instrumento, medio, peatón o cotidiano, modificado y diseñado.<sup>291</sup>

Algunos adeptos creían que la danza les iba a ayudar a formar sus cuerpos estéticamente, la danza tomó muchos interesados por la creencia de que mejorarían su estética física, pero también para conocer sus capacidades artísticas, proyectar sus sentimientos y emociones o para simplemente disfrutar de la plasticidad y belleza que implica el danzar.<sup>292</sup>

Con estas esferas críticas en torno al cuerpo es que se destacan las necesidades de la experiencia de vivir el cuerpo y que ha rebasado en el mundo social. Las exigencias de esta disciplina al transcurrir el tiempo y su devenir con sus múltiples evoluciones para ello la siguiente cita reforzará la impronta de la condición del humano y el vivir su corporalidad.

---

<sup>290</sup> TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Danza y Genero". CONACULTA. México 2011. Pág. 20.

<sup>291</sup> SANABRIA, Bohórquez Carlos Eduardo, ÁVILA, Pérez Ana Carolina, SÁNCHEZ, José Antonio. "*Pensar con la danza*". Ministerio de Cultura de Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia. Colombia 2014. Pág. 58.

<sup>292</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

Todos los sujetos somos cuerpo, vivimos a través de él, y las relaciones sociales, a pesar de que se olvide, tienen una dimensión corporal. Éstas se expresa en numerosas esferas, la biológica, la psicológica, la ideológica, la social; todas ellas lo constituyen y determinan. De esta manera, también el género se registra y se expresa en el cuerpo.<sup>293</sup>

Con la orientación de la anterior cita se señala una vez más que Morelia fue y ha sido una entidad de gran proliferación de la danza, retomando el que sus orígenes son basamento de mujeres y que hasta los 70's se da el inicio de un cambio con la injerencia del hombre a esta actividad disciplinar. Para ello se retoma la cita de Margarita con el fin de establecer una posible tendencia del porqué la danza se da con mayor fuerza en el género femenino.

También señalo la identificación de la danza con las mujeres, propia de la cultura occidental, que la considera una actividad afín a ellas por su cercanía con el cuerpo y el silencio, por ser una manifestación subjetiva, artística, improductiva, y "propia" para "débiles".<sup>294</sup>

Para la Maestra Lelia Próspero como antecedente del ideal de cuerpo y danza está el que un cuerpo mexicano, michoacano no cubría las expectativas de una bailarina de clásico, le resultaba admirable ver en algunas de sus compañeras estas características para la danza.<sup>295</sup>

En este momento de la historia de la danza en Morelia, el cuerpo era visualizado con dotes naturales, tener una armonía nata de su formación física que consistía en piernas alargadas, cuello esbelto, plasticidad y flexibilidad.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Danza y Genero". CONACULTA. México 2011. Pág. 23.

<sup>294</sup> *Ibid.* Pág. 14.

<sup>295</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017. PROSPERO, Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>296</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

Cuando Nicolais empezó con la filosofía que el ser humano no es egocéntrico, jugando con la implementación de las luces y escenotecnia, proyecta a la danza como la unidad de todas estas herramientas auxiliares, es como una escultura en el escenario pero ¿la expresión como humano dónde queda? pregunta la maestra María Suarez.<sup>297</sup>

La improvisación también era una manera de conocer más a los alumnos ya que el cuerpo habla y te dice todo lo que está aconteciendo, es tu historia puesta en movimiento, todo lo que traes interiormente como vivencias se ven reflejadas, los maestros se percataban del que en sus manos tenía humanos y querían aportar a sus vidas.<sup>298</sup>

Por otro lado en el terreno de lo social existían prejuicios y ataduras ante la inclinación artística, deriva en que a las estudiantes de danza se les veía míticamente como chicas fáciles y a los varones como homosexuales,<sup>299</sup> haciendo el desarrollo más complejo para un aspirante de esta carrera. Existió la dificultad de que los aprendices no sabían enfrentarse al mundo social con el descubrimiento de lo corpóreo dentro de la experiencia vivida del arte de lo kinésico.<sup>300</sup>

Teresa Chavira hace la remembranza desde la problemática con una visión local y arriba el problema social de un bailarín:

Era confuso que en las clases de danza los maestros te enseñaban y pedían te expresaras con el cuerpo y en el ámbito social no podías ser cuerpo, ya que te estigmatizaban o etiquetaban incorrectamente. La práctica de la danza es vivir en pleno la corporalidad y la sociedad moreliana no permitía la plenitud, se

---

<sup>297</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>298</sup> *Ibíd.*

<sup>299</sup> No existe una masculinidad universal ni una forma única de ser hombre, sino numerosas alternativas que corresponden a la realidad correcta de los sujetos y sus transformaciones, y que encuentran en la danza un espacio más de elaboración por ser espacio libertario y expresivo para ambos sexos.[TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Danza y Género". CONACULTA. México 2011. Pág. 15.]

<sup>300</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

forzaba esta experiencia y hacía que los estudiantes entraran en crisis.<sup>301</sup>

Con un enfoque más universal tenemos las ideas claras y puntuales de Margarita la que nos permite enunciar las siguientes citas:

Tanto hombres como mujeres deben luchar contra su cuerpo y en pos de su construcción y perfección; contra los prejuicios culturales y sociales; contra el desprecio y el desprestigio.<sup>302</sup>

Contundentemente vemos la aportación de Margarita Tortajada quien plantea la problemática de la mirada ante un cuerpo que danza y que más que cuerpo este está constreñido socialmente por una carga sexualada.

Enfatizo que el vehículo de la danza y la sexualidad es el mismo, y que toda ejecución dancística se encarna en el cuerpo sexualizado. Éste, construido por las bailarinas por medio de prácticas disciplinarias, tiene el fin de mostrarlo a la mirada de los otros, momento que cobra sentido su quehacer.<sup>303</sup>

En Morelia estaba ya muy avanzado el movimiento de la danza contemporánea, pero a nivel ideológico social había muchos prejuicios para los hacedores de este arte. La sociedad no estaba en esos tiempos capacitados ni sensibilizados para compartir la danza ya en un ámbito cotidiano, para lo que la danza estaba generando, una total transformación en cuanto a las practicas del cuerpo, estéticas y por supuesto un cambio de régimen purista religioso.<sup>304</sup>

En contraparte a la actualidad la tecnología absorbe tanto que a veces se olvida la parte humana, eso es lo que a la maestra María Suárez le entristece arrojando la siguiente reflexión y crítica.

---

<sup>301</sup> *Ibíd.*

<sup>302</sup> TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Danza y Genero". CONACULTA. México 2011. Pág. 15.

<sup>303</sup> *Ibíd.*

<sup>304</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

Cuando se despliega el usar la palabra en la danza, es el inicio de quitar el peso escénico y discursivo al cuerpo. Antes era el puro cuerpo que decía todo, luego entra la poesía, lo digital, la multimedia, es interesante, es lo actual. Pero el cuerpo es el cuerpo, lo humano es lo humano y eso como que hay que valorarlo en toda la extensión de la palabra. Se ha perdido la humanización en las artes con la implementación de la tecnología, el cuerpo está relegado o supeditado a otras tendencias y no es el eje de expresión.<sup>305</sup>

Ahora con las nuevas técnicas de investigación desde la neurociencia la Historiadora Rosalba Mier nos hace ver que somos cerebro, el cerebro está por todos lados y esto apuesta a otras maneras de entender el cuerpo y su movimiento a la actualidad.<sup>306</sup>

En contraposición pero complementariamente vemos la aportación de la Doctora en ciencias Margarita, da un complemento vital para el entendimiento de la mente y el cuerpo que a la actualidad rigen la visión holística de un bailarín.

La ciencia es incapaz de recuperar el enorme poder del cuerpo, pues su discurso racional no puede atrapar al corporal, el kinético; lo mismo sucede con los sistemas simbólicos que el cuerpo y sus prácticas producen, cuya complejidad muchas veces es mayor que la de los discursos verbales y lineales.<sup>307</sup> La cultura occidental, que ha construido el dualismo arbitrario mente cuerpo, no considera al cuerpo en toda su extensión, como cuerpo viviente y pensante donde participa la mente y no se opone a ésta, sino que la aborda sólo en tanto instrumento (de trabajo).<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>306</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>307</sup> TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Danza y Genero". CONACULTA. México 2011. Pág. 20.

<sup>308</sup> *Ibíd.* Pág. 21.

Por eso el cuerpo es fundamental, pues es el espacio donde el sujeto se conforma integralmente y el medio a través del cual vive el conocimiento y la práctica acumulada históricamente: es el referente de identidad, del adentro y afuera, la manifestación de la cultura y el espacio de la subjetividad.<sup>309</sup>

A lo largo de la historia de la danza no solo se ha estereotipado el cuerpo, también el virtuosismo técnico, además de los cuerpos formados con ciertas estructuras y concepciones físicas que no están al alcance de un cuerpo mexicano. Se tenían un ideal de danza el cual no todos los estudiantes respondían a él.<sup>310</sup>

Los prototipos estéticos del cuerpo estaban con una influencia europea, llegada de occidente, la hermosura física del cuerpo, en lugar de verla desde un espectro latino que tenía otra concepción de la belleza física fijada desde occidente. Por lo que sí se afirma que en Morelia los maestros buscaban en sus bailarines tener estereotipos occidentales sobre la influencia corporal.<sup>311</sup>

Siendo preocupación local el manejo de los estereotipos para la danza continuamos citando a Margarita quien a través de su libro “Danza y género” nos abre las posibilidades de reflexión en torno a nuestro tema que es recurrente ante las problemáticas que enfrenta la danza a través del tiempo.

Dentro de la danza escénica se da la reproducción del capital simbólico y social, y nos permite conocer y acercarnos al juego de representaciones y significados de la realidad. Esta forma artística reproduce estereotipos de hombres y mujeres, sus movimientos y conductas culturalmente asignados, la división sexual del trabajo y los usos legítimos de sus cuerpos, pero, también es un medio privilegiado para que los hombres y mujeres se expresen en toda

---

<sup>309</sup> *Ibíd.* Pág. 22.

<sup>310</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>311</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

su complejidad usando una fuerza subversiva por excelencia: el cuerpo, sus operaciones e imágenes.<sup>312</sup>

La bailarina Edna afirma que sí se buscaba un estereotipo de bailarín (na) el cual era un cuerpo alargado y delgado pero fuerte, los bailarines de ese entonces sentían inalcanzable este prototipo generando incluso traumas.<sup>313</sup> Además se debía ser flaco, contar con elasticidad, tener buena estatura y si no entrabas en estos cánones como bailarín adquirirías varios complejos de inferioridad.<sup>314</sup>

Se tachaba a los estudiantes de danza que tenían sobre peso llamándoles gordos, cuando su estructura y masa muscular estaban en condiciones para ser aspirantes para dicha carrera, esta exigencia eran parte de los criterios de los maestros.<sup>315</sup>

Teresa Chavira experimentó esta manera de trabajar de maestros y nos dice lo siguiente a manera de anécdota:

Los maestros te trataban como hijo y su comportamiento denotaba la posesión que tenían sobre el estudiante, formando bajo los siguientes esquemas: “lo que yo te diga eso es”, de manera que nosotros los estudiantes hacíamos lo que decían, por ejemplo: la maestra dice que estoy gorda, pues me asumo como gorda y hago hasta lo imposible por ser delgada, estoy alta no me veo bien ya que el estándar de compañeros tiene la estatura de un mexicano promedio, estas prácticas era parte de su herencia formativa.<sup>316</sup>

El ideal corporal era el querer copiar el cómo era en el mundo la danza, adoptarlo y repetirlo sin criterio de reflexión, práctica que se ha estado modificando al transcurrir del tiempo. En la generación de Elí Solís se vivió el fenómeno de la pérdida de peso

---

<sup>312</sup> TORTAJADA, Quiroz Margarita. “Danza y Genero”. CONACULTA. México 2011. Pág. 15.

<sup>313</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>314</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>315</sup> *Ibíd.*

<sup>316</sup> *Ibíd.*

como un condicionante para las clases de danza, entrenamiento y montajes escénicos, reafirma:<sup>317</sup>

Las cualidades y habilidades del cuerpo estaban muy estigmatizadas, tenías que ser delgado. Cuando se hacían las coreografías sí se visualizaba quien podía estar estéticamente esbelto para integrarlo al montaje, era un requisito. El deseo de bailar y estar en escena conllevaba a esa generación a sentirse gordos, estando los más delgados del mundo. “Recuerdo al ver las fotos de ese entonces, éramos unos palillos”.<sup>318</sup>

Este ideal estaba fomentado por una cuestión personal, el inconsciente colectivo y gremial que manejaba la idea que los bailarines deberían de ser delgados sin tener en consideración que la delgadez no era parte de la estética sino la salud física para realizar todas las exigencias técnicas propias de la danza contemporánea.<sup>319</sup>

La confrontación de este estereotipo y la anatomía real de los bailarines de ese momento no llegó a frustrar y limitar, les dio más herramientas, visualizar técnicas que les permitiera un desarrollo expresivo óptimo, voltearon a ver otras técnicas idóneas para sus cuerpos que empezaban a experimentarse en las décadas de los 70's a los 90's.<sup>320</sup>

Aun así, el testimonio de Teresa Chavira difiere de las observaciones de las maestras, ya que su observación entra en debate ante esta disyuntiva de los estereotipos en torno a la danza para los estudiantes de esta generación de maestras y nos hace reflexionar en torno a las exigencias, diferenciaciones de tipos de técnicas, trabajo metodológico y enfoque estético que cada uno de ellos apuntaba.

Solís nos hace pensar que la técnica Graham tiene sus exigencias caporales para desarrollar el dominio técnico, la exigencia del bajo peso es retomado por la

---

<sup>317</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>318</sup> *Ibíd.*

<sup>319</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>320</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

herencia del ballet clásico, instaurado en Morelia con mayor anterioridad que la misma técnica moderna y las técnicas contemporáneas. Los maestros daban ballet y Graham, pero homologaban su orientación técnica hacia las exigencias físicas para un practicante de ballet clásico.<sup>321</sup>

Lelia Próspero se da cuenta de la necesidad de contemplar la salud de los cuerpos, que era imperioso ver que el cuerpo del mexicano no obedecía a las técnicas de ballet que se daban en ese momento. El trabajar con la anatomía del movimiento acorde al cuerpo de los bailarines mexicanos era parte de la implementación de una manera nueva y más correcta de pedagogía para la danza.

Así mismo importó que se enseñara a bailar con un desarrollo más interno y apropiarse de la danza. La biomecánica es fundamental para generar movimiento orgánico, pidiéndoles a sus estudiantes además de un control técnico la parte de la interpretación así como enseñar el cómo acercarse al público e incidir en él.<sup>322</sup>

Además de las preocupaciones de las maestras en Morelia, a nivel nacional existían otras como la nutrición, eje central para el buen funcionamiento de un bailarín tanto en formación como profesional, se derivaron acciones muy importantes a nivel nacional como lo fueron Coloquios de medicina con un enfoque de trabajo para artistas escénicos.

Como resultado del Primer Coloquio Nacional "Danza y medicina", mediante el establecimiento de un convenio con el Área de Investigación, Capacitación y Contenidos de la Dirección General de Educación para la Salud, de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, se implementará un proyecto de investigación sobre "La nutrición para estudiantes de danza" En este trabajo participa Tulio de la Rosa, quien afirma que esta investigación deberá estar basada, sin lugar a dudas en el conocimiento y la comprensión de los requerimientos para cada género dancístico de los ejecutantes

---

<sup>321</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>322</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

profesionales, de manera que el resultado sea determinar la alimentación correcta en cada caso.<sup>323</sup>

Edna Tiandon quien curso grados en la escuela de Ballet Nacional, enfatiza la exigencia que los maestros tenían con el peso en sus alumnos. Sin estas estrategias y prácticas para corregir y auxiliar a estudiantes de danza no se podría visualizar un cuerpo sano apto para la exigencia física y emocional que rige la actividad dancística. Edna rescata su testimonio para destacar las prácticas de enseñanza que no maduraron e hicieron más preocupante los ejes de salud y nutrición.

En Querétaro los maestros de Ballet Nacional, Antonia Quiroz, Jaime Blanc y Orlando Scheker tenía como regla que si el estudiante subía de peso bajaban sus calificaciones aun cuando su técnica estuviera bien, existía una obsesión por el peso. La generación de Edna, ya en Morelia se caracterizó por ser bailarines muy esbeltos.<sup>324</sup>

Otra de las acciones paralelas a los Coloquios de nutrición en la Academia de la danza Mexicana, se tomaban clases con el médico Marcos Zazueta quien inicia el trabajo de anatomía aplicada al movimiento, conciencia corporal. Hacía la observación crítica que se estaban lastimando por que la técnica se hacía mal, en el sentido de la ejecución. No respetaban su cuerpo, su anatomía física, a él se le dio mucho espacio para trabajar dentro de las clases de danza.<sup>325</sup> Eran sesiones de análisis de movimiento y todo el cuidado que requería la ejecución de ciertos pasos técnicos.<sup>326</sup>

Mientras los bailarines tomaban la clase él tenía permiso de sugerir estrategias para encontrar las posiciones correctas desde la estructura física de cada estudiante,

---

<sup>323</sup> Bolletín informativo del Centro de Información y Documentación de la danza 03. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1984. Pág. 7.

<sup>324</sup> TIANDO, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>325</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista en persona realizada en abril del 2017.

<sup>326</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

observaciones muy directas donde opinaba sobre la ejecución de ejercicios específicos.<sup>327</sup>

Cuando llegó a las aulas, mucha gente de danza decía que los invitaba a la flojera y no esfuerzo, pero lo que no se entendía en ese momento es que también era una manera de apasionarse por el cuerpo, conocer su maravilla y fantástico. Reconocer lo poco que se había explorado.<sup>328</sup>

Dalia Próspero Maldonado llegó a aprender de este doctor y conocía de estas técnicas, herramientas fundamentales para el trabajo correcto de la aplicación de las técnicas, sin embargo era difícil implementarlo por que no existía el interés, los bailarines de Morelia solo querían bailar así fue que pasar información para ser formación fue un proceso difícil y largo.<sup>329</sup>

Estas corrientes de análisis del movimiento y aspectos del cuidado del cuerpo que danza se dejaron aparecer a la llegada de Laura Díaz quien traía un perfil en torno a la anatomía y técnicas somáticas.<sup>330</sup>

Laura Díaz aclara la importancia de estas técnicas que están en pro de la anatomía de un bailarín:

Hubo mucha resistencia de la gente porque hay diversas estrategias que te llevan a modificar tus hábitos técnicos y rige una confusión fuerte entre pedirte que te cuidaras el cuerpo interpretado con el que no te esfuerces. Lo importante era que la gente no se lesionara, respetara las leyes naturales de su cuerpo y aprovechara la energía, anatomía y esqueleto.<sup>331</sup>

Haciendo una reflexión contamos con cuatro aspectos nodales de análisis, la búsqueda de la salud mental, la nutrición, la anatomía y mejorar el trabajo locomotor

---

<sup>327</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista en persona realizada en abril del 2017.

<sup>328</sup> *Ibíd.*

<sup>329</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>330</sup> *Ibíd.*

<sup>331</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista en persona realizada en abril del 2017.

a través de técnicas somáticas, por lo que Eli Solís agrega un último elemento que da fuerza y peso y se refiere al por qué la elección de una disciplina tan cambiante como lo es la danza contemporánea y nos dice:

Son los jóvenes los que traen la fuerza y socialmente quieren cambiar el mundo, más en la búsqueda que tiene el contemporáneo el cual es muy atractivo, es como un tipo de medicina, como arte nutre, permite la interiorización, introspección, expresión, exploración de sensaciones y sentimientos, reconoce las emociones, te ayuda psicológicamente por lo que además de tener un valor social en el sentido artístico también permite la salud de los actores.<sup>332</sup>

La restructuración de las estilísticas en torno a la salud del cuerpo para la danza vista desde una perspectiva holística nos permite agudizar criterios en nuevas generaciones de bailarines una longevidad en torno a la práctica dancística, por lo que se podría visualizar a futuro expresiones que integren las propuestas de movimiento con artistas de edad avanzada ello no es un planteamiento desde la terapia para la geriatría, más puntual, desde la expresión del cuerpo por el cuerpo mismo en sus diferentes etapas.

Esto hace que la vida de un bailarín sea más longeva siendo los frutos de una búsqueda y práctica de la danza correcta. Así vemos un futuro para la danza más incluyente y enigmático con otras líneas de investigación, estéticas y problemáticas donde los constructos corporales estarán problematizados desde otras trincheras de investigación.

---

<sup>332</sup> SOLIS, Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.



### III. 3. Visión metodológica en torno a la práctica de escuela antigua y nueva

La búsqueda de una enseñanza más formal y dirigida exigió a los maestros adquirir una metodología, entendida para el quehacer de la danza como un conjunto de saberes acumulados desde el inicio del aprendizaje, legado de los distintos maestros a lo largo de la carrera en cualquier área de oportunidad.<sup>333</sup>

El estar frente a grupo genera una enorme responsabilidad, cuando vas acumulando conocimiento y los vas discerniendo, es la práctica que te hace crítico y un investigador en potencia.<sup>334</sup>

Para un maestro de danza, los saberes no se separan, iniciando el proceso de análisis, de ir seleccionando cuales actividades funcionan y aplicarlo a las diferentes áreas de desarrollo de un bailarín, coreógrafo, aspirante a la creación, investigación o docencia, con lo cual se conforma una metodología personalizada, es decir, estas experiencias de transitar en la enseñanza es devenir metodológico práctico y renovante, el docente se hace un experto de prácticas aplicadas a cada sujeto.<sup>335</sup>

La enseñanza de la danza, sus métodos y prácticas se ven divididas en esta investigación en dos escuelas, una la reconocida como escuela vieja o antigua (antes de los 80's) y la otra como escuela nueva (después del 80's), cada una tiene sus propias estrategias metodológicas que han ceñido a los bailarines a regirse en enseñanzas específicas que conllevan resultados de aplicación del conocimiento variantes en sus resultados tanto técnicos como expresivos.

A pesar de que se ven definidas antes y después de los 80's respectivamente, la escuela vieja deja reminiscencias en algunas prácticas para la enseñanza de la danza que muy desfasadamente a la fecha se siguen ejecutando y que están enmascaradas bajo la máscara de una técnica, también a la fecha se cuenta con jóvenes maestro que no tiene experiencia de causa para dichos ejercicios. A

---

<sup>333</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>334</sup> *Ibíd.*

<sup>335</sup> *Ibíd.*

continuación veremos a cada escuela para ofrecer una gama de prácticas a realizarse con cada una de ellas y se mencionaran algunos ejemplos de sus prácticas de las mismas.

La Historiadora Lelia hace comparación del tipo de formación que se tenía en la ciudad de Morelia siendo una réplica en todo lo que se veía en el país a nivel formativo y hace la diferenciación de tipo de escuela a la llegada de María Teresa Medina donde sus clases ya no eran para sufrir sino para disfrutar. En ese momento existe un cambio de la visión de la enseñanza aprendizaje de la danza en Morelia y con ello una filosofía diferente en los siguientes conceptos: enseñar, aprender, danzar, cuerpo, escena e incluso maestro.<sup>336</sup>

Sus prácticas de enseñanza en cada escuela tienen sus particularidades de las cuales a continuación se hablará.

### **Escuela antigua:**

Como parte de un paralelismo formativo en las artes se observa que Morelia viene de una educación culturalmente tradicionalista, formación a usanza de la familia mexicana tradicional dónde la enseñanza de lo cultural se da de generación a generación como una réplica de conocimientos. Esta es una condición que se tiene como cultura, reglas estrictas apropiadas para la docencia.<sup>337</sup>

Como ejemplo dice Dalia Próspero: “Hay normas y reglas hermanadas muy acordes con el patrón formativo, el permitir hacer al estudiante un constructor de su propia formación sin guía, con un modelo formativo constructivista aparenta dar libertad a la creación e inventiva, pero sin acciones a desarrollar por no tener esa formación desde la célula familiar”.<sup>338</sup>

La formación que Lelia Próspero tuvo ante sus maestros era con la visión del maestro autoritario que si el alumno desobedecía tenía la facultad de castigar e incluso pegar con el “palo” y existía la frase “si no te duele no sirve o no está bien”

---

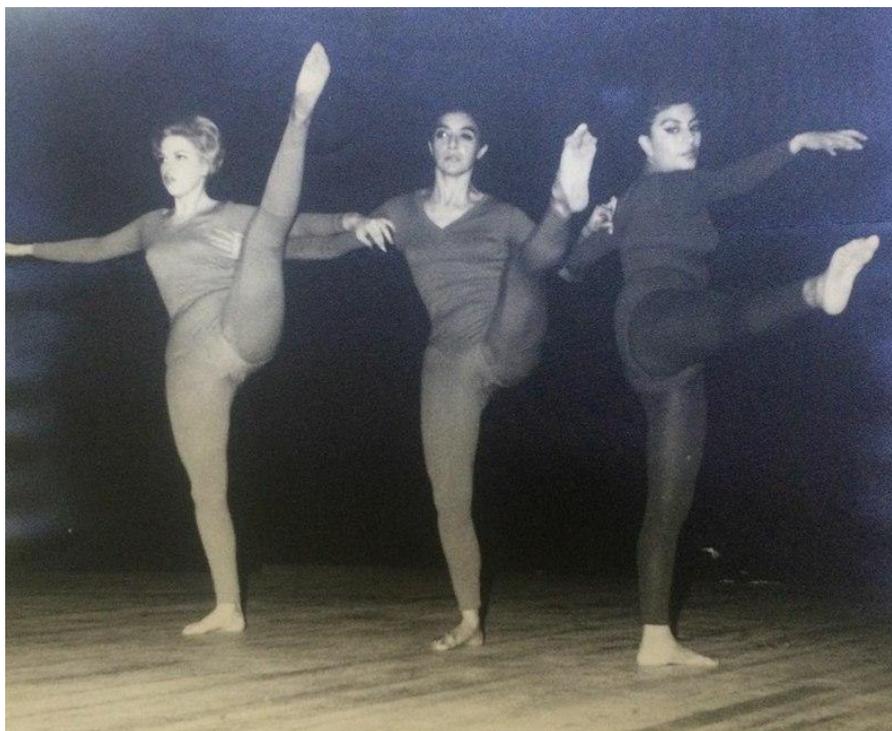
<sup>336</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>337</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>338</sup> *Ibíd.*

eran expresiones utilizadas como confirmante de ejecución correcta o incorrecta, con ello se ve el tipo de educación con lo que fueron enseñadas la primeras generaciones de estudiantes de danza.<sup>339</sup>

Además de estas prácticas la maestra Lelia enumera las siguientes donde se verifican sus acciones con el análisis de la siguiente fotografía.



**Foto No. 22. Cortesía de Lelia Próspero Maldonado.**

### Prácticas

1. Se exigía virtuosismo corporal que obedecía a una técnica aun no profundizada en su dominio.
2. El trabajo de rotación no está concientizado.
3. La práctica coreográfica ya arroja propuesta pero sigue inspirada en el Ballet clásico.
4. La elevación de piernas es un elemento recurrente para destacar el lenguaje dentro de la danza.

---

<sup>339</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

5. La ropa de trabajo para la danza contemporánea era empleada como vestuario.
6. El uso del espejo y barra funge como marco de una clase de danza.
7. Los escenarios se caracterizan por ser en formato italiana.

Para realizar los ejemplos de las prácticas más recurrentes también se ejemplifican de manera gráfica.

Fig. No. 1. Se utilizaban bordones para fortalecer la colocación de la espalda, estos se podían poner en dirección de la columna vertebral o alineada con los brazos y hombros en segunda posición. Este fue el primer referente de verticalidad más allá de las paredes, el espejo, los usos de gravedad u otros cuerpos.



Fig. No. 1

Fig. No. 2. Para el trabajo de elasticidad se echaba mano de cuerpos altos como sillas, llantas, que forzara a la cadera, más la fuerza de algún compañero para descender y trabajar la elasticidad de las articulaciones y tendones de las piernas. Este ejercicio se podía hacer en diferentes posiciones y su funcionalidad era para la elasticidad en piernas y espalda principalmente. El trabajo de la gravedad para el cuerpo, el peso de la cadera como eje de contrapeso natural corporal es desconocido.



Fig. No. 2

Fig. No. 3. La rotación de los pies era fundamental para un bailarín, sin importar su alineación con rodillas, cadera y hombros. La segunda posición abierta se exigía a un nivel inconcebible en una postura insana ante la estructura de un mexicano. Para lograrlo y apoyar ligeramente a la colocación se ponían canicas en los arcos internos del pie, lo que les ayudaba a mantener la elevación. Esto no favorecía a la concientización real de la colocación del arco interno, menos para la rotación de pies, alineación total de piernas en relación a la columna, hombros, cadera y rodillas con el trabajo profundo e interno de la articulación de la cadera.



Fig. No. 3.

La maestra Lelia dice que las prácticas anteriormente explicadas nos perfila a que existía una falta de conocimiento del cuerpo, que más que ser prácticas para ayudar

lo forzaban a adquirir herramientas físicas, que una buena clase puede desarrollar sin la implementación de artefactos.<sup>340</sup>

Teresa Chavira alcanza a tener pequeños tintes de esta formación y nos dice que la vieja escuela eran formas que tu tenías que hacer exactas, el Graham desde una visión actual, en retrospectiva se considera como una técnica que en su arraigo formativo estaba mal interpretado, ya que había mucha rigidez en su enseñanza.<sup>341</sup>

A continuación se enumeran aspectos de dicha escuela:

- 1.- El maestro te decía que hacer y cómo lograrlo.
- 2.- El estudiante ejecutaba tal cual las cosas.
- 3.- El maestro era un modelo a seguir.
- 4.- Los maestros tenían una actitud paternal ante sus estudiantes.

En esta escuela el maestro como única línea de dirección daba garantía de empatía con sus alumnos. Había una escuela tradicional con formación idéntica enmarcada con una familia con referentes formativa similar. Los modelos de educación se interconectaban sin ninguna dificultad, aun así no eran eficientes los mecanismo de enseñar ya que los resultados a futuro no son óptimos.<sup>342</sup>

Edna Tiandon alumna de una tercera generación de conocimiento de la danza en Morelia nos da pauta para visualizar algunas prácticas a lo largo del tiempo, en las que se observa que se irrumpe esta escuela antigua con modelos de enseñar la danza diferente ya entrando los 80's y nos da vestigio de pequeñas células que a pesar del tiempo continúan trabajando con metodologías de la escuela antigua.<sup>343</sup>

El caso de Edna quien tuvo la posibilidad de iniciar sus estudios en la escuela de Querétaro en Ballet Nacional, es el testimonio de que paralelo a esta práctica bastante ortodoxa que se vivía en Querétaro, en Morelia ya se respiraba un cambio fuerte en dicha práctica y ello ha permitido evolucionar rápidamente en las nuevas

---

<sup>340</sup> *Ibíd.*

<sup>341</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>342</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>343</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

tendencias metodológicas de la actualidad con el conocimiento de nuevas corrientes técnicas.

Bajo su experiencia nos habla que la humillación, los golpes, las ofensas eran prácticas para enseñar la danza, términos que catalogamos y reconoceremos dentro de la escuela antigua y se da un tinte que dichos maestros creían que eso era disciplina, también enfáticamente dice:

En Morelia no viví eso, con ninguno de mis maestros y por ello regrese sin terminar la carrera en Querétaro.<sup>344</sup>

Por consecuencia nos hace reflexionar de lo que vivía la gente que aprendía danza en Querétaro:

Había dos maestros en Querétaro Guadalupe Barrientos y Desiderio que daban taller en la noche y tenía muchos alumnos sobre todo de mi generación, íbamos casi todos, nos gustaba mucho. Daban Graham y otras cosas como gimnasia siendo algo que no les parecía a la academia de Ballet Nacional, finalmente los terminaron corriendo.<sup>345</sup>

Con el anterior testimonio visualizamos que existía en estas escuelas la búsqueda de una técnica pura, reconocida en el lenguaje de la escuela antigua como puristas, lo que nos motiva a pensar que otra característica era el no mezclar la técnica de Graham.

En contraste para el explicar el termino disciplina tenemos a Eli Solís quien nos dice que las exigencias que los maestros tenían en ese entonces fueron buenas y que al estudiante lo hacían ver la disciplina para lograr ciertos objetivos y metas. El resultado son artistas a la actualidad que han florecido en este momento de la danza y que fue gracia a la disciplina que inculcaron los maestros y nos dice:

---

<sup>344</sup> *Ibíd.*

<sup>345</sup> *Ibíd.*

Si había más disciplina, no podías faltar a tus clases, si un día no ibas a la clases por que te sentías mal sufrías de remordimiento por ausentarte, incluso cuando uno estaba lesionado lo ocultabas con tal de entrar a clase.<sup>346</sup>

Por otro lado Edna contribuye:

Los maestros que yo tuve en Morelia sí eran estrictos, había disciplina pero no al grado de humillar, solo eran estrictos.<sup>347</sup>

Continuando con las reflexión en torno al manejo de escuela nueva y escuela antigua, vemos que Morelia sí pudo superar esas metodologías obsoletas y dar un gran salto hacia la nueva escuela, quizá los maestros de la primera generación con su vivir dentro de la escuela antigua pudieron modificar esquemas en sus clases para mejorar la propuesta metodológica en función del avance de la misma danza, del cuidado de los cuerpo y la salud mental de sus estudiantes que daban todo por aprender algo de ellos.

Sin embargo existieron prácticas que a través de la moda de danza se filtran para hacer un cruce de escuelas como es el caso de los unísonos, siendo otro choque formativo y de los usos del cuerpo, que se mostraba hasta el escenario. El unísono no te permite la interpretación libre que en ese momento se buscaba y que en la actualidad es muy concurrida, Dalia Próspero refiere al unísono como parte de la escuela militarizada, por lo que se hace la siguiente pregunta: ¿Ahí qué expresabas?<sup>348</sup>

Se considera que en el unísono se pierde la libertad de expresión, todos tienes que ir iguales, el permitirse ser el unísono (para el bailarín) y perder su pulsión personal, la libertad y la autenticidad del creador interprete no tiene razón de existir en una etapa donde lo que más se buscaba era afianzarse de saberes y conocimientos internos desde la corporalidad hasta la creación coreográfica. Los unísonos sin duda

---

<sup>346</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>347</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>348</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

alguna eran de moda, venían con más precisión de los coros de cuerpo de baile del Ballet Clásico sin destacar el valor en la coreografía como un recurso potente de referir ideas para al montaje.<sup>349</sup>

### **Escuela Nueva:**

La escuela nueva data en el momento que María Teresa Medina trabaja con Lelia Próspero y se hace un nuevo énfasis en las preocupaciones de enseñanza aprendizaje.

Así mismo se reflexiona en dicho soportes conceptuales y se encuentra que para este momento el sentido de lo que se hacía toma importancia, la libertad del movimiento sin forzar la estructura anatómica permite ver la preocupación de la estructura corporal del estudiante y el dominio técnico que se tendría que adecuar la técnica a las anatomías corporales totalmente mexicanas.<sup>350</sup>

Los bailarines en formación iniciaron sus carreras profesionales a corto plazo permitiendo su madurez en breve tiempo. Las oportunidades eran muchas y eso les permitió acelerar sus procesos de dominio escénico figurando profesionalmente desde muy jóvenes, por lo que a la actualidad propició en los maestros profesionalismo y longevidad en sus carreras como artistas de la danza en Morelia.<sup>351</sup>

En las clases de danza se apostó mucho por las bases técnicas, todos los maestros corregían muchísimo, el tendu dividido en tiempos para salir y entrar, la elevación y la rotación jugaban un papel determinante en la clase. La enseñanza era muy metódica y se buscaba llenar paso a paso los procesos de aprender. Lo que se logró con esa generación de maestras fue una formación básica muy bien fundamentada y todos en esa época lograron los fundamentos técnicamente con un dominio pulcro.<sup>352</sup>

---

<sup>349</sup> *Ibíd.*

<sup>350</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>351</sup> *Ibíd.*

<sup>352</sup> SOLIS, Oritz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

Con lo destacado con anterioridad contamos con procesos comunes entre maestros al estructurar metodológicamente sus clases de técnica contemporánea:

1. Calentamiento.
2. Técnica, uso del piso, en niveles (bajo, medio y alto).
3. Desplazamientos en las diagonales, conocimiento del espacio.
4. En algunos casos terminan con la improvisación.<sup>353</sup>

La clase se regía por una enseñanza basada en la demostración y ejecución, los maestros mostraban con su cuerpo el ejercicio a practicar, explicaban y el estudiante observaba para repetir la sucesión de acciones. Todos los maestros estaban en función a la precisión y buena ejecución, sí se avanzaba, pero no existía el manejo de dinámicas, por lo que el jazz fue tan impactante para los bailarines ciudadanos por ser el espacio libre, divertido y ágil de la danza.<sup>354</sup>

Teresa Chavira,<sup>355</sup> habla del trabajo metodológico de las hermanas Próspero:

Las Maestras Dalía y Lelia eran muy honestas al decir que sus metodologías se adaptaban a los grupos y sus necesidades, ya que cada persona o grupo requiere se le adecuen las técnicas, tanto en lo corporal como en el contexto que se practica la danza.<sup>356</sup>

Edna Tiandon recrea el cómo cada uno de los maestros trabajó la clase de danza contemporánea y cuáles eran sus fortalezas:

María Suárez explicaba, decía cómo se llamaba el paso, los desglosaba, generaba el conocimiento de la nomenclatura de pasos. Tenían unas buenas bases y un método bien definido. Laura Díaz

---

<sup>353</sup> SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>354</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>355</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz, nacida el 12 de noviembre de 1971, Licenciada en Danza, maestra de danza contemporánea de la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, tallerista y empleada de la Secretaría de Cultura del Estado por más de 19 años en diversas comisiones y departamentos como fue el de artes escénicas donde se encargaba del diseño y lo operativo de la programación del Festival Internacional de danza contemporánea que comienza en 1996. CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>356</sup> *Ibíd.*

Salgado, cuidaba más lo que es la anatomía del cuerpo con ella se aprendía la alineación del cuerpo, Jorge Cerecero tiene a la actualidad muy buena estructura de clase y ha formado a muchos bailarines muy fuertes a nivel local destacando a nivel nacional.<sup>357</sup>

También se enmarca dentro de las nuevas estrategias de enseñanza la improvisación y el uso del juego como herramienta para la construcción dancística. Teresa de la Luz y la Doctora Rocío Luna nos dan un esbozo de dichas prácticas.

Para este nuevo camino de la metodología figura la implantación del juego como una práctica para desarrollar capacidades en un estudiante de danza entra en la tendencia de nueva escuela, se hace referencia que María Suárez, era una de las que tenía una visión diferente de dar clases, se expone con frecuencia que ella jugaba más, permitía y fomentaba el juego en sus estudiantes pero sí era muy estricta.<sup>358</sup>

Teresa Chavira al tener en experiencia ante el trabajo de Dalia permite ver que lo lúdico lo llevaba a cabo desde la enseñanza de otros lenguajes corporales, permitía el desfogue ante sus estudiantes introduciendo otras disciplinas como el jazz y el mambo por mencionar algunas. Esta dinámica la establecía los días viernes en sus taller de Siuini, aunque era una actividad más divertida que apoyaba a la versatilidad de sus estudiantes, para aprender otro lenguaje era muy estricta en cómo eran los pasos y su forma correcta de ejecución.<sup>359</sup>

Mencionando lo anterior enumeraremos aspectos descriptivos de esta escuela nueva:

- 1.- El estudiante interpreta, reinterpreta y ejecuta a la manera de sus posibilidades tanto expresivas como corporales, hace uso de su poética personal.
- 2.-La posibilidad expresiva se vierte en diferentes rutas de accionar.

---

<sup>357</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>358</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017. LUNA, Rocío. Entrevista realizada en persona en diciembre del 2018.

<sup>359</sup> *Ibíd.*

3.-El maestro se vuelve un facilitador de conocimientos.

4.- Los docentes hacen responsables a sus estudiantes de su proceso formativo.

5.- Para la técnica se implementa el uso de imágenes, sensaciones, música y estados anímicos con el fin de lograr evoluciones de movimiento cargadas de un sentido expresivo ya desde la formación con estos datos se habla de una búsqueda interpretativa.

6.- Se utiliza la barra al piso, el espejo inicia a perder importancia y se trabaja más en binas para el trabajo de elasticidad y concientización corporal utilizando el peso de la cabeza y la gravedad sin rebotes.

Realizando el mismo ejercicio de análisis fotográfico de la escuela antigua, observamos para la escuela nueva las siguientes diferencias que se pueden apreciar en la imagen numero 23:

1. Las posiciones de piernas y brazos del ballet ya no tienen peso en la coreografía.
2. El lenguaje para la creación se diversifica y los patrones motores toman sentido con el diseño y la forma del movimiento.
3. Los bailarines buscan estandarizarse en tono muscular y capacidades técnicas, sin hacer referencia a género.
4. El uso de vestuarios se enriquece llegando casi al desnudo, semi desnudos o desnudos totales.
5. Los cuerpos son esbeltos por una exigencia y necesidad de la técnica a aprender y dominar.
6. Los maestros buscan estudiantes esbeltos, con cuerpos natos para la danza.
7. Hombres y mujeres se equiparan ante la danza.

Veamos pues que las escuelas tienen diferencias y que han enmarcado a la danza en diferentes perspectivas proyectuales de crecimiento y mejoras, las que han permitido divergir entre las posibilidades de lo bueno y lo malo, de sus riquezas y

contraposiciones que nos presentan. Lo que si podemos decir es que una se debe a la otra como una acción de re direccionar y generar conciencia de las practicas más propias para los estudiantes, la danza y sus creaciones más allá del momento. Su transitar y devenir nos hace visualizar una profunda autocritica de las formación adquirida de la primera generación de maestros, nos permite ver una lucha interna reflexiva, sinónimo de humildad y recapitación de los métodos en uso.



**Foto No. 23. Foto tomada del perfil de Facebook de Jorge Cerecero. Jorge Cerecero, Elí Solís, Selene Díaz, Víctor Esquivel y Edna Tiandon.**



### **III. 4. Propuestas metodológicas de artistas morelianos**

Este apartado habla del trabajo constante de muchos maestros que han podido dejar testimonio de su tenacidad a través del tiempo y ofrecer un cúmulo de saberes compactados dentro de diferentes métodos con un sello particular acordes a las habilidades, destrezas, conocimientos e influencias técnicas, estéticas y filosóficas de cada uno.

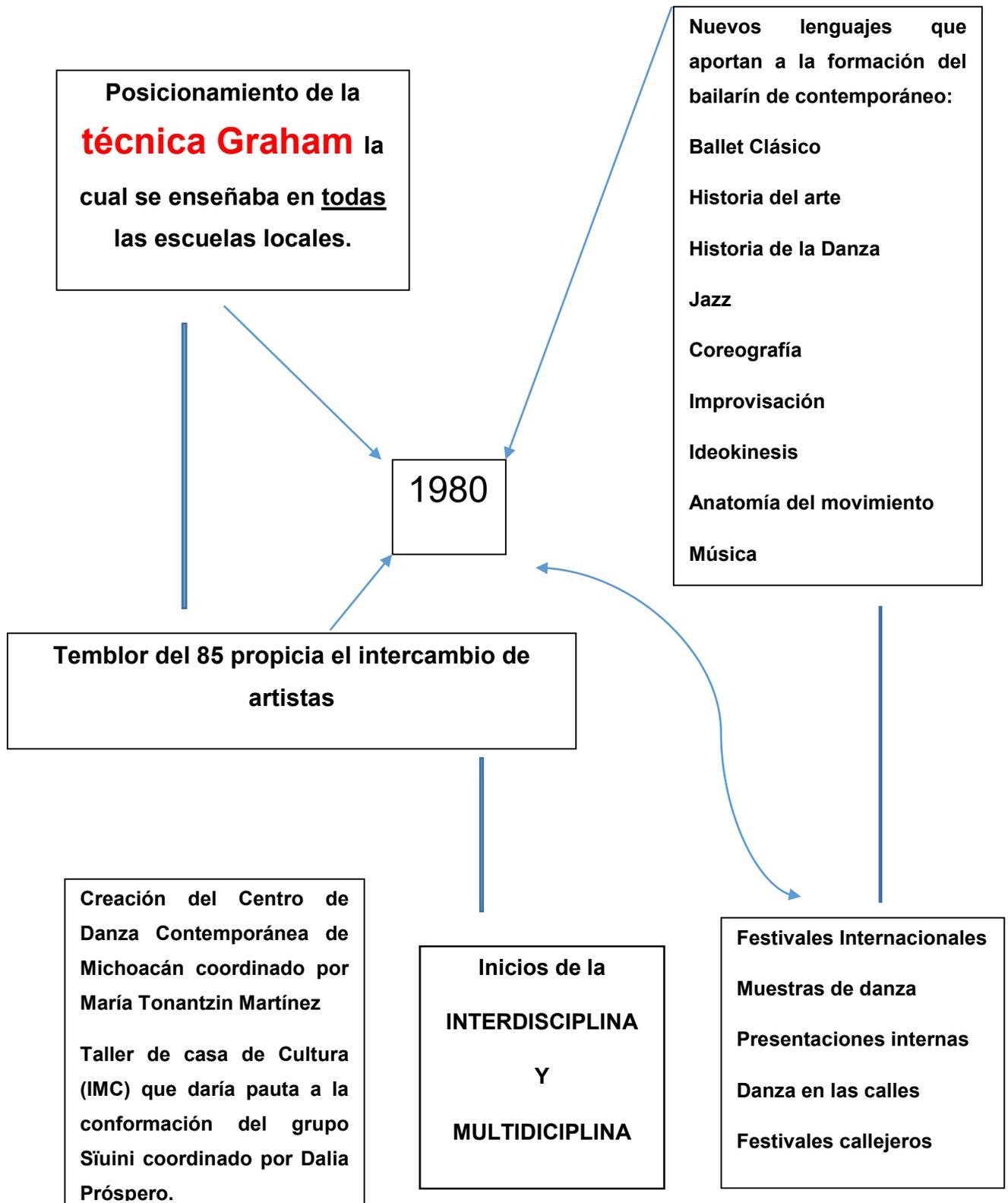
La tendencia de concretar saberes que hemos visto en metodologías van en función del mismo entreverar múltiples experiencias así como el estar frente a grupos por mucho tiempo, estudios tan ecléticos que han quedado maneras específicas de aprender y enseñar danza.

Las metodologías logradas son resultado de este andar dancístico, de un discurrir bajo tropiezos, deficiencias y mucha individualidad en el trabajo introspectivo. La técnica Graham detona muchas inquietudes, sus formas de trabajar ante estudiantes y empujan a tomar iniciativas para hacer propuestas de alto valor y aplicación.

Los maestros que a continuación se enuncian no son los únicos que han desarrollado formas de enseñar, también se cuenta con Jorge Cerecero a cargo de “Técnica Mixta” y Rocío Luna con su contribución sobre la investigación motora y coreografía. Este apartado refleja las inquietudes de profesores de estar en una búsqueda constante para mejorar su quehacer dancístico en cuanto a las metodologías aplicadas a la danza y su manera de enseñar. La constante búsqueda ha hecho paulatinamente concretar estas prácticas en formas fijas para entender y propiciar conocimiento en varias generaciones.

Se recurre al siguiente mapa conceptual como estrategia de verificar el despliegue transitorio de estos saberes que han venido apostando y aportando cada uno de nuestras figuras actantes con la delimitación de 1945 y aterrizado en 1980 como cumbre de concretar logros. Para ello se resalta que cada acción cobra sentido en este momento de realizar propuestas nuevas para enseñar danza en Morelia.

**Mapa conceptual No. 4. Plataforma para crear metodologías con antecedente en 1980.**



Con el anterior antecedente para la creación de nuevas propuestas la siguiente tabla da un panorama general sobre sus puntos de trabajo más fuertes y se desarrollará cada uno de estos métodos para precisar algunos de sus aspectos y cualidades.

Así mismo vemos que cada maestro fusiona varias técnicas reconocidas para desarticularlas y elegir terrenos de conocimiento que unidos entre si den variantes y posibilidades de generar habilidades, capacidades y destrezas para un estudiante de danza en la actualidad.

Sus métodos han transitado por diferentes estadios, cada uno con sus particularidades donde se ha priorizado la exploración desde lo personal, investigación en la práctica con estudiantes, afianzamiento de ideas, acciones para desarrollar más ejercicios y como meta final la repetición de patrones o fórmulas para replantear saberes nuevos. Estas fórmulas son una vez más movibles y adaptables según el grupo a aplicar el método, sus necesidades y exigencias.

La modalidad de adecuar las estrategias metodológicas según el grupo se viene dando desde las primeras generaciones, podríamos decir que esta es una variable más de la dificultad de ceñir los métodos y prácticas dancísticas, su constante movimiento dentro de las exigencias generacionales no permiten establecer criterios afines para hacer un patrón de estudio.

Escuela antigua, nueva, sus prácticas y métodos van interrelacionados en los modelos formativos, con estos antecedentes se sigue buscando la certeza de una correcta practica dancística. Es relevante dar vestigio de los métodos con los que se cuenta para a partir de ello poder trazar otros modelos formativos y ejes de investigación.

Los métodos son uno de los caminos para lograrlo, a pesar de ello pocos realizan un estudio sistematizado de sus saberes y cuando ya lo tiene clarificado pareciera ser que está en desuso, quizá ésta constante sea por la impronta de las nuevas visiones alrededor de la concepción de danza y la inmadurez de su aspirantes. Véase la siguiente tabla donde se enuncian los métodos que han podido dar realce a la trayectoria de profesorados en Morelia.

**Tabla No. 8. Propuestas Metodológicas dentro de Morelia, Michoacán**

<b>Creador</b>	<b>Nombre de modelo metodológico</b>	<b>Definición</b>	<b>Año</b>	<b>Lugares de aplicación</b>
Laura Díaz Ortiz Salgado	"Anatomía en movimiento"	... " Son bases anatómicas aplicadas a todo movimiento a partir de imágenes concretas, con tu esqueleto, exploración y juegos".	1986	Talleres para distintos centros como Red Serpiente, EPBA, SECUM, Planta Baja, escuelas y academias particulares a nivel provincial y nacional.
Adrián García Cabral	Técnica de formación dancística "GAGU".	Es el aglutinamiento de las siguientes técnicas más la investigación profunda de motores de movimiento desde lo interno de cada participante. El Ballet clásico, las técnicas modernas y pos modernas así como el Graham, Limón, Francis, Nicolais, reléase y contac improvisation las cuales se integran insertándose al cumulo de evoluciones dentro de esta propuesta	1994	Taller de Casa de Cultura y laboratorio personal.
Dalia Próspero Maldonado	"Solfeo corporal"	Es el aprendizaje simultáneo de la música con la danza.	2006	Escuela Popular de Bellas Artes.
Elí Solís	"Guía metodológica para la danza Jazz"	Método teórico practico para la enseñanza de la danza jazz	Diciembre 2017	Escuelas, festivales y cursos de danza jazz a nivel nacional

A continuación se desarrollará brevemente los métodos encontrados esperando se vea el alcance causal de todo un devenir de la historia de la danza en Morelia. Sin cada una de sus acciones estas iniciativas no podrían cobrar forma ni sentido. Es importante destacar que algunos siguen en activo y el caso concreto de Dalia Próspero por su reciente jubilación ya no se tendrá dentro de las aulas, el seguimiento de su herencia se tendrá que ver el cómo ha marcado su formación en futuras generaciones o la aplicación de su método en su grupo.

## **“Solfeo Corporal” por Dalia Próspero Maldonado.**

Dalia Próspero Maldonado nace en Morelia Michoacán, 18 de enero de 1954. Cursa la Maestría en Docencia para la Cultura Física (IMCED), Licenciada en Artes Escénicas por la UDG.

Participa como bailarina en los géneros de danza folklórica y danza contemporánea con “Ballet Folklórico de México”, “Ballet de las Américas” Taller de danza del grupo “Quanta”, Taller de danza de la UAEM, Ballet Independiente de México, “Yocoyani danza teatro”, “Yoli Xinaxtli”, “Obsidiana”, Grupo “Siüini” y Compañía de danza de la UMSNH. Como directora intérprete y creadora en diversos grupos de danza, música, teatro y ópera en los estados de México, Morelos y Michoacán, realizando diversas giras en el país y en el extranjero.

En 2017 crea al obra "Flores... flores" (homenaje a Raúl Flores Canelo) e incursiona en el área teatral como actriz en la obra "Pájaros" bajo la dirección de Fernando Ortíz, contando con dos temporadas y participando en las Muestra Estatal y Regional de Teatro, emisión 2017.

Actualmente se desempeña como, profesor investigador de tiempo completo de la FPBA de la UMSNH, a la par del trabajo docente, coordina el "Diplomado de metodología de la danza" que cuenta ya con cuatro emisiones raealizando el proyecto de investigación "Solfeo corporal".

Como intérprete de música tradicional participa con las agrupaciones musicales “Reencuentro” y “P’ichpiriecha” así mismo cuenta con tres grabaciones fonográficas.

En el año 2006 recibió el “Premio a la trayectoria dancística” y en el año 2016 queda en registro editorial, como "Tesoro vivo" ambos reconocimientos por parte de la SECUM por su aportación al desarrollo dancístico, así como por su permanencia en el quehacer de la danza.

Al cursar Dalia Próspero la maestría “Docencia para la Cultura Física” del (IMCED) desarrolla la propuesta metodológica “Solfeo corporal”, que es el aprendizaje simultáneo de la música con la danza.<sup>360</sup>

Como proyecto piloto inicia la clase con propedéutico de la Licenciatura en danza de La Facultad Popular de Bellas Artes, grado que arrojaba deficiencias en el conocimiento de las artes en general, vacío causado por la educación artística del país desde los primeros años formativos. Este trabajo investigativo dura 15 años.<sup>361</sup>

Dalia nos habla del punto referencial de los estudiantes:

Estos jóvenes venían muchos de distintos municipios del estado con la idea de que cursarían una carrera en danza folclórica, sin saber ni conocer lo que era la danza contemporánea. En los primeros tres años de la Licenciatura en Danza se pudo dar esta materia hasta la realización del nuevo plan de estudios de la Facultad Popular de Bellas Artes (2009).<sup>362</sup>

Sus ejes formativos se apoyan en Laban, Solfeo, segmentación corporal y herramientas para fijar cualidades de movimiento. Su método pareciera ser una suerte de problema que se debe resolver con el cuerpo, dando una combinación de acciones muy divertidas y complejas. Desarrolla la creatividad, búsqueda exploratoria del movimiento, fijación del movimiento en lo escrito ya que se acude a la partitura para leer estos códigos y símbolos tanto musicales como de labanotación. Es una clase totalmente teórica y práctica con grados evolutivos en su dificultad y ejecución.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>361</sup> *Ibíd.*

<sup>362</sup> *Ibíd.*

<sup>363</sup> *Ibíd.*



Foto No. 24. Cortesía de Cristina Iriarte Sauyer. Frutos de Otoño de Cristina Iriarte Sauyer. Miguel Villa, Alvaro Iriarte Sauyer y Dalia Próspero. Fotografía: Ramón Merino.

**“Ideokinesis - Anatomía en movimiento” por Laura Díaz Ortiz Salgado.**

Coreógrafa, bailarina Maestra de Danza con una larga trayectoria. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Danza contemporánea y el Centro de Investigación Coreográfica, Ballet Independiente y la School of Topf Technique, complementando con diversos talleres, cursos y seminarios en diversas partes del país. Es egresada de la Licenciatura en Gestión Cultural de la Universidad de Guadalajara. A la actualidad es docente de Danza y Expresión Corporal en CEDART Morelia (desde 1998) y el Conservatorio de las Rosas A. C.

En 1986 Laura Díaz Salgado tomo cursos con Lyn Guimer, en el INBA, quien organizaba talleres para bailarines en Semana Santa, eran dos semanas de trabajo intenso, en dicha actividad llegó a estar el Dr. Marco Zazueta, vinculándose con

artistas morelianos. Su formación está en la especialidad de la coreografía en una época donde no existían escuelas matriculadas como licenciaturas.<sup>364</sup>

Con estas tendencias de búsqueda de vanguardias para la danza, se podría decir que CICO iba a la delantera con las nuevas técnicas y estilos dancísticos, en esos tiempos era una institución forjada por la visión de Lynne Wimmer, una mujer que no querían todos por decir la verdad, objetiva y dura en sus críticas, de lo que se aprendía mucho. El CICO era otra burbuja ante todos los demás, la gente que lo ha coordinado claramente se ve su influencia dentro de la gama y posibilidades estéticas de la danza en el país.<sup>365</sup>

A la llegada de nuevas formas de discurrir para la danza se implementa el concepto de técnicas suaves, haciendo referencia a las posmodernas. Salgado hace la observación de que el concepto que se ha adoptado de técnicas suaves en Morelia es incorrecto y hace énfasis de que una técnica posmoderna no tiene que ver con el concepto suave, de ahí deviene su metodología y al respecto del mal uso de este tecnicismo hace alusión a Raúl Parrao.

Cuando entra a CEPRODAC Raúl Parrao, su queja era esa, que los bailarines estaban todos “guanguitos”, que no sabían soportarse, no estaban conectados consigo mismos, habían muchos estudiantes con lesiones y se hacía la pregunta (sin pensar en las técnicas ofertada) ¿Cuántos alumnos tienes lesionados y por qué?<sup>366</sup>

La problemática destacada era del mal uso del cuerpo para la ejecución de técnicas, por lo que paradójicamente habrá gente que diga que su clase es muy “suave” o trabaja técnica suave, confundiendo terminología con capacidades a desarrollar, lesionando gravemente a sus estudiantes, se entiende así que la técnica no hace al bailarín pero si le da herramientas para su sobrevivencia y lo suave en una técnica es concepto poco aplicable.

---

<sup>364</sup> SALGADO, Díaz Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

<sup>365</sup> *Ibíd.*

<sup>366</sup> *Ibíd.*

Toda esta experiencia y controvertida forma de aplicar técnicas y métodos es lo que conformó como maestra a Laura Díaz Salgado la cual no entendería los siguientes aspectos:

Considero que desgraciadamente Morelia estuvo por muchos años en la burbuja de la técnica Graham, por lo que la danza posmoderna llega por chiripazo y con malos entendidos, al tener la fortuna de salir del país y traer noticias de otras corrientes es que hasta 1990 con Lidia Romero se plantea en serio contar con todos los maestros posmodernos llegando con 10 años de retraso.<sup>367</sup>

Con esta búsqueda de trabajar diferente es que Nancy Topf maestra de ideokinesis arriba a México a través de un curso en San Luis Potosí por dos semanas y de ahí se siguió a México a otro intensivo. Con esta intervención Laura se hace de estos saberes mencionados y sigue a Nancy todos los lugares que ofrecían cursos hasta llegar a su taller de verano en Massachusetts (1996).<sup>368</sup>

La ideokinesis sumado a la Técnica Limón la hace ir más profundo en su exploración e investigación. Laura nos indica que la ideokinesis es antecesora del reléase y del contac improvisation ya que Paxton es contemporáneo de Nancy Topf, amigos bailarines de Mers Cuniham y cada uno en su investigación conducían a sus grupos de trabajo a la indagación profunda del cuerpo, se podría decir que son una red de bailarines y coreógrafos que estaban en búsqueda y generaron propuestas.<sup>369</sup>

En la ideokinesis es donde más tiempo se ha dedicado a trabajar sola. Lo que hace Salgado una mujer de peso en Morelia por dar pauta a una parte sustancial de la evolución de la danza, su método que más adelante se desarrollará es la investigación consiente pero siempre a través del movimiento, está transición a ella la llevo (en su estancia en Colima) a explorarse e inventar cosas.<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> *Ibíd.*

<sup>368</sup> *Ibíd.*

<sup>369</sup> *Ibíd.*

<sup>370</sup> *Ibíd.*



**Foto No. 25. Laura Díaz Ortiz.**

Bajo la auto exploración es cuando inicia a trabajar su clase de anatomía en movimiento, llevándola al punto de compartir su experiencia y generar de manera regular cada semana talleres (2000) para distintos centros como maestra invitada de la Universidad Michoacana, Red Serpiente, EPBA, SECUM, Planta Baja, escuelas y academias particulares, Secretaría de Cultura de Michoacán y compañías independientes de danza.

Desde su regreso de Colima ha sido constante en sus talleres el cual ha definido como “Ideokinesis Anatomía en movimiento”. Esto ya es una propuesta concreta de trabajo de Laura Díaz, 20 años de trabajo investigativo están puestos en la concreción de una propuesta de investigación corporal.

*Ideokinesis* (ideas en movimiento) es un concepto desarrollado a lo largo del siglo XX por especialistas en técnicas de movimiento, inspirados en los trabajos de la

norteamericana Mabel Todd quienes crearon métodos de trabajo inquietos por encontrar los pulsos, estímulos motrices y sensoriales del movimiento partiendo desde el interior y guiándose por el estudio del cuerpo. Lo anterior propició la necesidad de integrar cuerpo y mente en las disciplinas corporales, ya sea en el ámbito de la creación y expresión artística o bien en los ámbitos terapéuticos, de rehabilitación y de reeducación postural o corporal.

Su curso está dirigido a todo aquel interesado en reaprender acerca de su propio movimiento, recomendado para personas en proceso de rehabilitación y para quienes necesitan potenciar sus capacidades corporales (mejorar rango de movimiento, obtener más elasticidad, practicar nuevas técnicas, etc.). Se recomienda a bailarines, cantantes y actores o estudiantes de éstas disciplinas, como una herramienta adicional a su práctica cotidiana así como personas interesadas en mejorar sus patrones posturales y mecánica corporal.

Su método el cual imparte desde 1998, recupera principios y fundamentos de la técnica Topf (Nancy Topf 1942-1998), la cual aprendió de su creadora en México y Estados Unidos. Este método también se ha nutrido de sus propias investigaciones así como su práctica y enseñanza cotidiana durante las últimas dos décadas.

Lo misma Laura define su método de la siguiente manera:

Son bases anatómicas aplicadas a todo movimiento a partir de imágenes concretas, con tu esqueleto, exploración y juegos. La intención es reactivar nuestro cuerpo. Lo que se trabajaba son las mallas posteriores por lo que el cuerpo hace un trabajo desde lo interno de manera consiente y fuerte. Todo lo que te lleva a encontrar con la ideokinesis son tus reflejos primitivos, (nuestros ancestros animales), te conecta con tu instinto, esto ofrece un cuerpo en alerta, ágil, súper energético y la palabra suave de la cual he debatido no define el complejo de aspectos a ejercer en las técnicas posmodernas.<sup>371</sup>

---

<sup>371</sup> *Ibíd.*

Para enriquecer su propuesta y complementar su método en el 2015 Laura inicia a practicar yoga formalmente, descubriendo que hay toda una influencia sobre la meditación por lo que ella dice que la ideokinesis es meditación en movimiento, es donde entras en un estado en movimiento con la mente en meditación, de alto placer y virtuosismo.<sup>372</sup>

Los siguientes elementos son los que conforman las clases de este método. Durante tres meses se ofrece una sesión por semana y bloques, en esta clases se da un salto al interior, es fuerte y confrontante. Los participantes discuten, investigan y crean inspirados y motivados por su propio cuerpo y lo que de éste descubren a partir del análisis de la estructura, formas del esqueleto humano, así como los espacios que contiene.

Lo anterior propicia que al momento de explorar, "redescubran" espacios, formas y movimientos ya que al indagar de manera abierta y curiosa, el participante se encuentra en un momento de contemplación-acción el que brinda un estado mental y físico, apto para la creación, la experiencia sensible y el disfrute de su movimiento.

Cada sesión se ve una parte del cuerpo por lo que va por sectores óseos, se centra en una charla sobre las estructuras y aspectos biomecánicos, se trabaja a profundidad el soas y la parte exploratoria es a partir del sistema óseo. Siempre se termina creando o permitiendo que surja una danza focalizando una parte del cuerpo y se apoya de la anatomía que le ha dado conocimientos e inspiración.

En su clase de ideokinesis lo que se plantea es el pre contacto, sus alumnos siempre busquen el reconocerse con el piso, la pared y después el movimiento y el contacto con el otro cuerpo para iniciar a hacer lo que se desee investigar. La clase se compone de tres momentos: Discusión, técnica y exploración-creación.

En cada una de estas etapas está presente el manejo de imágenes concretas del esqueleto, guía hacia el encuentro de nuevas experiencias sensoriales y de movimiento, que brindan una sustancial modificación de la percepción personal del

---

<sup>372</sup> *Ibíd.*

propio cuerpo y sus movimientos, así como su relación con el espacio, el entorno y la creación.

En sus clases, se estudia y comenta la estructura anatómica humana, se realizan estiramientos musculares, se profundiza en la observación, análisis y mejora de la respiración. Se explora la percepción personal del espacio en movimiento, a su vez se mejora y enriquece sustancialmente las capacidades de movimiento corporal así como la percepción sensorial, transformándose en una herramienta para intérpretes y creadores ya que su lenguaje corporal se diversifica y enriquece.

Es una herramienta para la exploración de movimiento y encuentro con el lenguaje propio. Sus conceptos básico transitan entre las bases anatómicas como: alineación corporal y patrón postural, Ideokinesis (Ideas en Movimiento), respiración e integración cuerpo-mente.

Su momento de asombro es cuando se descubre sorprendida al darse cuenta que sus alumnos encuentran o han hecho cosas que nunca imaginaron poder hacer. Reflexionando con la siguiente cuestionante y comparación: ¿Por qué la enseñanza de las técnicas es tan rígida?, si los principios de movimientos más fuertes a través del tiempo han sido la libertad del cuerpo, su movimiento expresivo, como indicaba Isadora Duncan.<sup>373</sup>

### **Técnica de formación dancística GAGU por Adrián García y Sandra Gutiérrez.**

La técnica de formación y desarrollo dancístico GAGU surge en el año 1994, como iniciativa de los maestros Adrián García y Sandra Gutiérrez, para el nombre se tomaron las dos primeras letras de los apellidos de los maestros.<sup>374</sup>

En su búsqueda de encontrar una forma de entrenarse y formar bailarines con un lenguaje propio que satisficiera sus necesidades expresivas, técnicas e interpretativas, partiendo de su ecléctica formación donde los maestros se formaron

---

<sup>373</sup> *Ibíd.*

<sup>374</sup> GARCIA, Adrián. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

y recorrieron el amplio espectro de las técnicas existentes es que se inicia un trabajo de empoderamiento metodológico por los maestros mencionados.<sup>375</sup>

El Ballet clásico, las técnicas modernas y pos modernas así como el Graham, Limón, Francis, Nicolais, reléase y contac improvisation, se integran insertándose al cumulo de evoluciones dentro de esta propuesta.<sup>376</sup>

Además de implementar una amplia formación en el estudio de la biomecánica y anatomía aplicada al movimiento, siendo en el laboratorio de movimiento donde se inició la experimentación, sistematización y aplicación de sus descubrimientos destacando los siguientes: El cero en la danza, derrumbe, time low, alto contraste, el gesto dramático dancístico, solfeo dancístico y un amplio estudio del cuerpo en el espacio, de la energía y el tiempo como elementos estructurales de la danza.<sup>377</sup>

Asumiendo su filosofía para un bailarín actual el cual debe ser integral y ser capaz de moverse en las escalas que descubrieron, ya que con el cero todo puede ser medido, trabajar en más energía que conlleva al salto poderoso y grandes extensiones, en la escala de fuerza o en los menos llegando a un movimiento biomecánico natural y casi imperceptible pero de una fuerza dramática impresionante, ir adentro y afuera pasando por un punto medio y llegar a cualquier posibilidad expresiva deseada ya que todo puede ser medido.<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> *Ibíd.*

<sup>376</sup> *Ibíd.*

<sup>377</sup> *Ibíd.*

<sup>378</sup> *Ibíd.*



Foto No. 26. Arriba centro Adrián García Cabral.

## **“Guía metodológica para la danza Jazz”**

Eli Solís Ortiz es Maestro en educación por el Tecnológico de Monterrey en los procesos “Enseñanza Aprendizaje”; Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Guadalajara; 2005-2012 Jefe de Departamento adscrito a la Dirección de Promoción y Fomento de la Secretaría de Cultura en el Edo. de Michoacán; 2016 jurado del programa de becas para danza del ministerio de cultura de Colombia, 2009 miembro del Consejo General deliberación en el Ámbito Artístico-Cultural en Puebla, y de la Condecoración al Mérito Juvenil por parte del H. Ayuntamiento Constitucional de Morelia.

Asesor del 1º al 4o. y coordinador del 5º. Intercambio Nacional de licenciaturas en danza contemporánea. (1er. Intercambio Internacional de estudiantes de la licenciatura en danza contemporánea); Profesor en difusión cultural del Tecnológico de Monterrey campus Morelia 2000-2012. Becario del programa de coinversiones del FONCA 2003 y 2016; creador con trayectoria FOESCAM 2002. Coreógrafo de más de 80 obras a lo largo de su carrera.

Ha sido coordinador de Difusión Cultural de la Escuela Popular de Bellas Artes; Coordinador Escénico en la kínchekua en el Palacio de Bellas Artes; miembro del Colegio de Coreógrafos de México. Actualmente Director y docente del centro de formación dancística jazz up studio; imparte cursos de jazz, energía consciente y técnica de danza en diversos estados de México.

Profesor de la licenciatura en danza de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; coordinador general del Congreso Nacional de Danza Jazz A.C. y del Festival Nacional Itinerante de Danza Jazz “La Ruta”, que forman parte de la Red Nacional de Festivales de Danza del INBA.

Parte de sus actividades más recientes esta la colaboración de la redacción del libro “Guía metodológica para la danza jazz”. Es importante este método porque no existía, está acompañado con un video de cómo se realizan los ejercicios.

Fueron dos años de trabajo donde el equipo conformado por Ricardo Cossio, Lic. En danza, docente en Emma Pulido centro de Danza, Eduardo Ruiz, Director de Factory Centro de danza, Luzma Martínez, Lic. En Danza (Española radicada en México) Ricardo Zavala de Mexicali, Maestra Fabiana Achere certificadora de barra al piso (escuela francesa en ballet y que implemento la barra al piso) Barbara Luna Lic. En Artes escénicas y Eli Solís, Maestro en educación de los procesos enseñanza aprendizaje, hicieron el primer encuentro metodológico para la danza jazz en Morelia y a partir de ahí se generaron estas necesidades de que no había una metodología para la enseñanza de la danza jazz y se aglutinaron iniciativas para llevar a cabo el método.<sup>379</sup>

Este compendio metodológico es apoyado por el FONCA, fue una investigación y recopilación de libros europeos, americanos, más lo que existía en México así mismo reconstruir y ver la historia de México en el jazz. De los retos más fuertes fue la concreción de la terminología, los nombres de pasos y su manera correcta de ejecución, se hace propuestas de posiciones fundamentadas en lo que existe desde la investigación de raíz y el por qué.<sup>380</sup>

Eli Solís, nos enfrenta a la realidad de la danza, el jazz es un espacio para introducir a la sociedad en las disciplinas del cuerpo, del movimiento, es uno de los filtros donde se involucra a la sociedad en la danza y a los egresados de licenciaturas al campo laboral.<sup>381</sup>

Este método de danza jazz da herramientas para caminar el mundo de la danza jazz de manera más correcta unificando criterios para incidir en la enseñanza de esta disciplina de una mejor manera.<sup>382</sup>

A manera de conclusión en este apartado contamos con estos métodos que hablan de la preocupación de nuestros maestros por atender correctamente a sus estudiantes, del valor de hacer propia la práctica dancística y orillar a la creación de

---

<sup>379</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>380</sup> *Ibíd.*

<sup>381</sup> *Ibíd.*

<sup>382</sup> *Ibíd.*

métodos acordes a la misma evolución y necesidad pedagógicas y metodológicas para la danza la cual es muy reciente en sus retículas académicas.

Estos aspectos son la estructura para generar una práctica dancística diferente que puede hacer la ruptura a nivel nacional con ello se puede ver un nuevo horizonte para la danza mexicana que ya está generando propuestas de trabajo diferentes y nuevas muy acordes a las necesidades de creación y manera de moverse actualmente.

A pesar del gran trabajo que realizan cada uno de los profesores de danza, en Morelia y otros estados de la república, la política cultural no da para afianzar cabalmente todas estas fortalezas, por ello a continuación se destacan las problemáticas que el estado de Michoacán y su gremio dancístico han padecido para lograr lo que a la actualidad se tiene.

### III. 5. Problemáticas destacadas para una danza a la actualidad en Morelia.

Sin bien se ha enmarcada a la danza en Morelia como una centro de proliferación artística pujante, también se deben de subrayar sentires, problemas y necesidades que el gremio ha destacado como puntos posibles de cambio, transformación y mejora para el desarrollo de esta disciplina que es su historicidad ha marcado no solo el caminar desde un enfoque local y que ha trasgredido con su trabajo en un nivel nacional. A continuación se plantean posibles aristas para trabajar con reflexiones de peso y vigentes.

Para un óptimo desarrollo de la danza en Morelia hace falta apoyo de las instituciones, no es el potencial humano del que carece es el sistema educativo que no permite un desarrollo óptimo. El artista no se da a su quehacer artístico al cien por ciento, se siente un ambiente de constante improvisación el que obedece a la inmediatez de las oportunidades.<sup>383</sup> Faltan más escenarios y salones equipados adecuadamente para continuar con la profesionalización.<sup>384</sup>

También esta faltante retomar lo que ha sido la vida en la danza, el hacedor de danza no se da el tiempo de registrar, documentar su acervo artístico, histórico y esa labor es invaluable. Hay generaciones completas sin identidad dancística. La investigación da pauta para la reflexión de lo que ha sucedido, la raíz de nuestro pasado, cada caso es una historia y cada historia es una aportación de vivencias, es importante realizar investigaciones etnográficas en torno a las practicas dancísticas de sectores no estudiados y reconocer el trabajo de maestros, artistas que no están dentro de las memorias dancísticas. Es necesaria una historiografía de la danza a nivel local por su importancia y proyección a nivel nacional e internacional, lo local es hermoso y hay que voltear a verlo.<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>384</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>385</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

Todos los planes de gobierno se mueren al no haber continuidad y visión, porque están cambiando los equipos de trabajo y los proyectos constantemente. Los creadores de danza en Morelia, los que se ha visto que tienen vocación y siguen su labor han dejado de creer en las instituciones de gobierno ya que desde un principio no hubo liderazgo y continuidad a solventar las demandas y necesidades del desarrollo de la danza hasta la actualidad.<sup>386</sup>

Teresa Chavira bajo la experiencia como docente nos vierte la puntual reflexión en torno a las políticas culturales que malamente ha gestado el gobierno.

Ahora que me encuentro como maestra y que no estoy en un sistema escolarizado, me doy cuenta conscientemente de los obstáculos a los que se enfrentaban mis maestros, me lleva a reflexionar que las políticas culturales no son correctas y son las que pueden cambiar el rumbo de lo que como artistas hacemos, pulula en el gremio una apatía para acercarse a lo oficial y a lo gubernamental.<sup>387</sup>

Otro de los factores que frena el desarrollo y de impronta necesidad es la formación de públicos, al no existir la implementación del pago por evento no se contribuya en dignificar esta empresa y formar hábitos de consumo retribuyendo económicamente a los proyectos que tiene salida a la sociedad por lo que faltan presupuestos para el área de danza a nivel nacional con ello el impacto en la sociedad será el generar público crítico consumidores de dicha disciplina.<sup>388</sup>

Esta exigencia conlleva a la participación activa gremial, que se exija entre todos, por dar ejemplo en el sentido de la captación de públicos es que si tú vas a bailar, y ves 50 % de turistas y público en general, 50% de gente del medio artístico teniendo cuórum lleno, la respuesta del público favorece a ser mejor, porque te va a exigir el nivel de calidad, querer mostrar algo de excelente manufactura esto es aliciente y motivador, la cual esta primeramente en el gremio, como segundo término el artista,

---

<sup>386</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>387</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>388</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

y para finalizar la construcción dialéctica con el público. Apoyar el trabajo del otro como gremio y espectador experto propiciaría un primer nivel de intercambio de recursos, falta empatía, no para el proyecto escénico, ni el artista, para la danza misma.<sup>389</sup>

El que paga por entrar a un espectáculo escénico tiene la facultad de exigir calidad en los productos artísticos, favoreciendo al crecimiento y desarrollo de la danza. Teniendo productos de calidad con públicos críticos es que esta disciplina en Morelia crecerá para su proyección a nivel internacional, la crítica y la buena manufactura es plataforma de exigencia para las infraestructuras del arte de manera pública y privada.<sup>390</sup>

Las generaciones de los 70's a los 90's tenían pasión ante su vacación, conceptos claves para el desarrollo profesional, faltaba profesionalismo debido a las carencias en tanto las vanguardias y métodos de enseñanza aun así existieron muy buenos valores que les faltó impulsarles con becas para que emigraran y se formaran desde otras perspectivas más directas e internacionales, finalmente su estadio gesto movimientos muy importantes a nivel local.<sup>391</sup>

Las distintas maestras y sus alumnos egresados han dejado un semillero de jóvenes que estaban interesados en la danza y que después tomaron otros caminos, muchos de ellos se formaron profesionalmente, asertivamente entraron a escuelas, talleres e intercambiaron sus trabajos coreográficos con otros maestros, formaron sus escuelas independientes y agrupaciones dancísticas haciendo un cambio en la danza a nivel de paradigmas.<sup>392</sup>

Es importante continuar con la formación de docentes en danza ya que hay carencias en la formación y su enseñanza, sus metodologías y pedagogías. Ya hay un camino distinto en la formación de bailarines que son docentes, ambiguo pero pujante, latente y en hervor del cual promete propiciar un posible cambio si es

---

<sup>389</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>390</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>391</sup> SOLIS, Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>392</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

atendido, lamentablemente el sistema capitalista rige la manera hasta del cómo se ofrece el conocimiento, mentalidades corruptas llenas de egoísmo que atrasan el desarrollo científico en general.<sup>393</sup>

Para Lelia Próspero es importante el quitar la parte maternal de los maestros y llevar a sus estudiantes a la reflexión de su danza para estar en el campo correcto de su proyección y perdurabilidad de sus coreografías, con ello fomentar la formación del carácter del artista.<sup>394</sup>

La misma Historiadora ve el reflejo de los actuales coreógrafos por hacer una danza mexicana, sin ir a la copia o replica mal construida de otros países, así como la dedicación más enfática a la enseñanza y dominio técnico que a la expresión en la interpretación o ejecución de las obras coreográficas.<sup>395</sup>

A pesar de lo anteriormente dicho continúa fijándose el conocimiento de la danza contemporánea en México al regirse por modas de estilos, influencias tecnológicas y compositores emergentes, por lo que vemos concursos de creación coreográfica en los cuales se repiten hasta las músicas, elementos escénicos y prototipos de movimientos o estéticas coreográficas similares o hasta iguales.

Se ha notado la réplica de acciones después de 10 años a constatarse por mencionar uno de los concursos más cotizados a nivel nacional El Premio INBA UAM que ha sido desde su creación uno de los espejos de la danza del país.<sup>396</sup>

Ajenos a la operatividad de un organigrama de creativos para la construcción de obra, el gremio se caracteriza por estar muy al pendiente de lo que sucede en el mundo para apropiárselo sin contextualizar, no se ha tenido el cuidado de realizar un análisis profundo para adentrarse a la materia con acciones de fondo, como consecuencia se hacen coreografías de moda que no trascienden en el campo histórico de la danza siendo pocos los que modifican esta variable.<sup>397</sup>

---

<sup>393</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>394</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>395</sup> *Ibíd.*

<sup>396</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>397</sup> *Ibíd.*

La proliferación de la danza es muy abundante, existen aspirantes a la creación coreográfica, bailarines y estudiantes emergentes, sus proyectos o trabajo es por muy poco tiempo cuartando el desarrollo y permanencia de los que tiene una trayectoria amplia, motor que se ha detenido en la práctica profesional, se aprecia poca pasión y vocación en las nuevas generaciones, las nuevas generaciones hacen de todo y no concretan nada.<sup>398</sup>

Las generaciones antes de los 90's arrojan la tendencia de ser solo bailarines o coreógrafos, que no se unieron a gente visionaria como gestoras, productoras, se rigieron por pertenecer a un centro de trabajo, no existe el figurar dentro de toda la gama de elementos que conforman una retícula de creativos. Otra de las constantes que imperó e impera es que el bailarín es todo, coreógrafo, iluminador, vestuarista, productor, gestor etc. La pregunta problematizada es, si estas cubriendo todas estos rubros para la danza ¿cuándo te profesionalizas y especializas?<sup>399</sup>

A la actualidad el compromiso nunca debe de faltar, las nuevas generaciones carecen de él, existe una crisis des motivacional para los estudiantes, con facilidad pierden el interés por caminar en la danza, se cuenta con más plataformas, infraestructuras y apoyos a pesar de ello se observa que con facilidad se pierde el ahínco formativo. Generaciones atrás, no se contaba con nada y se podía hacer todo, funciones, giras y encuentros. Ahora si bailas dos veces al año ya es mucho, si tú quieres ser bailarín es por qué quieres bailar y ahora se baila poco.<sup>400</sup>

La constante en las producciones de artistas locales ha sido que la obra regularmente es mal pagada o en un caso extremo sin esperar retribución y reconocimiento, se rigen por el deseo de no guardar sus propuestas y se desbordan en múltiples producciones anuales para compartir sin medida, siendo uno de los caminos para aportar experiencias danzarías al público más no la retribución económica.<sup>401</sup>

---

<sup>398</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>399</sup> *Ibíd.*

<sup>400</sup> *Ibíd.*

<sup>401</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

Teresa Chavira infiltra términos de hábitos sociales que no se han podido superar, como el mal concepto de creer que a los artistas no se les debe pagar por sus servicios.

Cuando yo entre a Bellas Arte recuerdo que era muy difícil para un artista encontrar el sustento con su profesión, estaba el conflicto de la herencia de los bohemios, donde el arte se regía con la filosofía de ser amor, que el arte no se vendía, no era comercio, eso ya se había superado en los países de primer mundo pero aquí en México no se superaba todavía, ser artista era igual a morir de hambre como los papás decían y así era, tenías que vivir de otra cosa, pero como artista estaba mal visto que hicieras otra cosa para vivir, se creía erróneamente que el artista se debe dar a su arte y estar al servicio de la sociedad, filtrando así el terrible hábito de no pagar por evento, taquilla o funciones, una práctica más de la escuela antigua.<sup>402</sup>

Para poder subsanar o conllevar estas problemáticas los colectivos se tienen que unir, la creatividad es impulsar a que las instituciones trabajen. Hay la necesidad de generar puntos de encuentro, la danza ha sido una potencia muy fuerte descubierta por nuevas generaciones que están formándose desde las facultades y van a otros lugares con cambios de pensamiento.<sup>403</sup>

Su construcción está en el rescate a lo creativo, no solo desde lo artístico, visualizado como un engranaje que cohesiona y conforma todo motor de cambio, retomar y rescatar la colectividad que finalmente es característica de una ética gremial.<sup>404</sup>

Se ven grupos fuertes trabajando, todos con un proyecto guiado, consolidado desde la iniciativa privada, la danza no es de Morelia como cuna de la independencia, las artes y los festivales, es de los artistas independientes que trabajan y generan

---

<sup>402</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>403</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>404</sup> *Ibíd.*

proyectos autosustentables de los cuales se sirve toda la sociedad capitalina incluyendo gobierno con sus diferentes secretarías e instancias. Los artistas independientes por mucho tiempo han patrocinado las deficiencias de los equipos de trabajo de gobierno, así sus eventos son a través del trabajo de artistas locales.<sup>405</sup>

Hace falta reforzar los lazos, vínculos e interrelación entre el gremio, no hay gremio, realmente no se trabaja en conjunto, no podemos hacer ideas concretas de trabajo para exigir mejoras ante instituciones y recuperar o retomar plataformas de desarrollo.

Cada quien hace lo suyo sin participar de un proyecto general, sería bueno trabajar en función del desarrollo social de la danza en nuestra comunidad, falta una propuesta clara que trabaje y se dedique a ello con un seguimiento pertinente, parte de ese seguimiento identificar los puntos frágiles y empezar a trabajar en cómo generar mejoras y unificar criterios.<sup>406</sup>

La manera en que se ha dado el fenómeno formativo ha transitado dice Elí Solís bajo su experiencia como bailarín, coreógrafo, gestor y promotor de danza formulas en las siguientes:

Bailabas ballet, te divertías con el jazz y madurabas tu profesionalización con la danza contemporáneo, ahora es de la siguiente manera; inicias una formación en contemporáneo y la necesidad de empleo y recursos económico u oportunidades de trabajo te orillan al ballet y al jazz así como tendencias como yoga, pilates y/o masaje.

Se reconoce que el contemporáneo socialmente no es tan atractivo como las otras corrientes danzarías, una clase de contemporáneo

---

<sup>405</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>406</sup> *Ibíd.*

difícilmente tiene alumnos, solo si es gratis y también porque no hay recursos, un bailarín de contemporáneo no tiene recursos.<sup>407</sup>

Para continuar reflexionando en las disciplinas dancísticas y el caminarlas Tere Chavira nos proporciona la siguiente aportación:

Creo que si tú te alineas en una disciplina artística, parte del crecimiento y conocimiento es construir el propio camino del cual siempre hay un aprendizaje, todo y lo que te forma son las experiencias registradas en lo afectivo, no la técnica como tal, cada artista es un cúmulo de muchas técnicas registradas en su andar.<sup>408</sup>

Aun con un aire de extravío y sin un rumbo claro se ve lejano llegar a una nueva ruptura. Respecto al trabajo, personas e instituciones, hay saberes mezclados que no permiten encontrar por dónde iniciar denotando ambigüedad en los materiales.<sup>409</sup> Las agrupaciones como ideal técnico buscan el virtuosismo, mostrando montajes con cierto aire de vacío, las coreografías tienen mucho movimiento y se está perdiendo la otra parte de la trasmisión de emociones y sentimientos que también es muy importante.<sup>410</sup>

Después de los 90's se dio en el auge de los festivales donde los grupos se podían comparar y aspirar a otras plataformas, descubrir las tendencias estéticas, las técnicas y corrientes formativas de moda. Esta manera tan sui generis de ver la danza tan abundante en los festivales arrojaba la incógnita si lo que se hizo o hacía en provincia era genuino, conllevando a los bailarines y coreógrafos a adentrarse a una crisis que ha permitido una evolución, fenómeno que se sigue suscitando.<sup>411</sup>

Las tendencias actuales de la danza se ponen de moda y los profesionales del arte en México transitan en una crisis económica y de educación lo que permea todas las disciplinas artísticas. En México es donde se concentra todo las nuevas

---

<sup>407</sup> *Ibíd.*

<sup>408</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>409</sup> PROSPERO, Maldonado Dalia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

<sup>410</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>411</sup> SOLIS, Ortiz Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

corrientes dancísticas, estilos y técnicas, su historia nos ha dejado ver la centralización de las artes con inicios en una búsqueda profesional como se ha expresado anteriormente.<sup>412</sup>

Estos patrones no han permitido desarrollar un lenguaje contemporáneo, atender con la originalidad y lo genuino de la célula dancística mexicana como coreógrafos y bailarín de danza contemporánea ha sido difícil y muy atropellado. Esta problemática no solo es en Morelia y se debe a que ya no hay maestros de técnica, es decir: la investigación corpórea de técnicas puras y de peso, no existe. Los maestros ofrecen técnicas híbridas, de la cual no permite el alcance de profundización en el dominio técnico de una corriente estética del movimiento.<sup>413</sup>

Así mismo la formación de los bailarines se nutre de muchas herramientas y técnicas para ser bailarines de contemporáneo aportando a su formación integral como artistas.<sup>414</sup> Visualizando que actualmente los bailarines no solo se forman con una técnica, hacen de su aprendizaje un conocimiento versátil y variado.<sup>415</sup>

A través de la historia se ha considerado que la danza no estaba dentro de las profesiones que dan posición económica estable, los padres de familia tienen escaso conocimiento sobre las técnicas y escuelas de danza considerándola como hobbies y siempre buscando persuadir a sus hijos de estas líneas académicas.<sup>416</sup>

Por encima de ello la danza contemporánea es una forma de expresión a través del cuerpo que puede manifestar sentimientos y emociones siendo una forma de libertad.<sup>417</sup> Para Lelia el arte es quien da la libertad del decir y de expresarse, la danza en la actualidad ha evolucionado, existen obras de alto nivel de ejecución pero también está la contraparte de obras sin discurso e inmadurez técnica y superficialidad temática.<sup>418</sup>

---

<sup>412</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>415</sup> SOLIS, Ortiz Eli. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>416</sup> CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

<sup>417</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>418</sup> PROSPERO, Maldonado Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

Todo arte evoluciona con el transcurrir del tiempo, se retroalimenta de varias expresiones y técnicas. Ahora no podemos situar a la danza como una involución, va avanzando, tendrá altibajos pero cada vez hay más búsqueda de cómo puede expresar el bailarín lo que siente y lo que piensa sobre su contexto, su ser como persona, englobando esferas desde las psicológicas, psíquicas, temporalidad y contextuales de vanguardia.<sup>419</sup>

Cuando existe una pasión interna por el arte nunca satisfaces tus expectativas de madurez y perfección, por ello la danza siempre está en búsqueda y desarrollo.<sup>420</sup> Apuntalar a las vanguardias es el punto focal para romper con algunos cartabones técnicos y sociales, la danza sin duda alguna va para allá.<sup>421</sup>

Hablar de una modificación de esquemas de enseñanza en cuanto a las técnicas da idea de lo complejo que es modificar códigos de movimiento del cual conlleva a cambios de pensamiento y métodos de aprender otras técnicas poco familiares para los actuantes en tránsito.

---

<sup>419</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

<sup>420</sup> TIANDON, Edna. Entrevista realizada en persona en mayo del 2017.

<sup>421</sup> MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

## CONCLUSIONES

En la presente investigación se obtuvo como primer dato que en 1945 se realizaban prácticas dancísticas con influencia de diferentes estilos y técnicas, figuran María Teresa Medina, Diocelina Santana y Josefina Rodríguez las cuales no se especifica con precisión su formación, los datos que se obtienen son vagos y solo remiten al trabajo dentro de la Escuela Popular de Bellas Artes de la UMSNH.

Para precisar lo que denominamos danza contemporánea está inscrito en la temporalidad de 1970, con el rompimiento de la danza moderna y fijada en Morelia con la integración de la figura masculina. Sus profesores más destacados y pineros de este movimiento son Lelia Próspero, María Suárez y Rosalba Mier como primera línea, una segunda etapa se integra María Tonantzin Martínez y Dalia Próspero, en el tercer momento se involucra Laura Martínez y Jorge Cerecero. En una etapa más cercana a los años 2000 destacados maestros han participado en enriquecer y cohesionar conocimientos.

Desde la llegada de Valentina Castro en los años 60 la formación se centra en la técnica Graham, predominando por varios años hasta los años 80 es que se da un cambio en las prácticas dancísticas definiendo modos diversos de reconocer la práctica de la danza con la diferenciación de escuela antigua y escuela nueva. Con ello se replantean actitudes, modelos, patrones y estructuras de concebir la danza, en relación al cuerpo, métodos, creación y éticas profesionales.

Nuestras instituciones más destacadas para la profesionalización de la danza desde el ámbito de taller o materia están las siguientes: Casa de la Cultura, Centro de Seguridad Social, CEDART “Miguel Bernal Jiménez”, Escuela Popular de Bellas

Artes, y los extintos Centro de danza contemporánea de Morelia Michoacán y Sũini como taller dentro de Casa de Cultura. Si bien estos son los más concurridos hemos encontrado muy pocos datos solo a nivel de mención del DIF, Conservatorio de las Rosas, IMJUDE y Jazz Up Studio. Cada uno tiene su inicio, dependencia y retícula de materias y profesores que hacen el entramado a la actualidad de la danza.

Del deceso de los talleres que ofrecieron trabajo creativo para la sociedad como es el de Centro de danza bajo la dirección de María Tonantzin y Sũini a cargo de Dalia Próspero es que se ve la integración de agrupaciones de corte independiente, tal es el caso de Pirámide hoy Andanza colectivo en movimiento A.C. bajo la dirección de Jorge Cerecero, Anverso a cargo de Antonieta Espinosa y Par XXIII encabezado por Adrián García. Este ejemplo ha dado grandes frutos, muchas agrupaciones intermitentes que han favorecido así como sus ídolos a construir un acervo basto en el ámbito coreográfico.

Otro de los impactos más fuertes del trabajo colegiado de cada una de las figuras mencionadas ha sido la concreción de una licenciatura en danza contemporánea, como lo es la Facultad Popular de Bellas Artes incorporada a la UMSNH así como múltiples talleres que acercan a la sociedad en general a disfrutar y foguearse en el ámbito dancístico local.

La danza ha dejado de ser solo un hobbie para la sociedad moreliana, transformando sus visiones en el espectro profesional, siendo una opción más para acceder al nivel superior de toda la república, lo cual permite tener alcances de madurez más ambiciosos en las búsquedas creativas, lenguaje, propuestas de métodos, investigadores e implementación o indagación de metodologías y pedagogías en función de esta disciplina.

Contar con un CEDART también posesiona a Morelia como una entidad más para la formación en las artes, orillando al IMBA a articularse dentro de las exigencias de crecimiento conociendo la demanda anual dancística en Morelia, estas

dependencias son el catalizador del crecimiento poblacional de artistas que buscan cada vez más asirse de una formación legítima ante el sistema educativo vigente. Los talleres con los que se cuentan permiten involucrar al sector local en equilibrar su salud física y mental siendo un beneficio directo para la sociedad, sustancia para la difusión de la disciplina haciendo expertos en la materia y público especializado.

Dentro de las aportaciones para la comunidad podremos decir que se cuentan con varios ejes, en el ámbito coreográfico, existe una clara búsqueda de discurso legítimo, investigación de movimiento y aplicación de técnicas y estilos. En la práctica docente, se enriquece con propuestas metodológicas que hablan de la preocupación por hacer cada vez mejor la metodología, pedagogía y aplicación de guías didácticas con rubricas específicas en torno al grupo a enseñar.

Para la técnica los maestros siempre estuvieron y están en constante preocupación por descubrir cómo es la técnica o el estilo a enseñar, lamentablemente no se ha podido depurar estas técnicas por la impronta de las nuevas tendencias que rebasan el trabajo de apropiación de técnicas en el momento. Tentativamente en el 2005 es que inicia un cambio de trabajar la técnica dejando la práctica del Graham e implementar nuevas corrientes como el reléase y el contac. Antes de esto el Graham predomina la controvertida manera de ejecución, investigación corporal y entramar otras técnicas como la del ballet clásico como una forma de nutrir el entrenamiento para bailarines de contemporáneo desde 1960.

La línea de evolución propicia en maestros proponer nuevos métodos de creación local, retomando patrones de diferentes autores para intégralos en su propuesta de enseñanza, son el encuentro de diferentes necesidades que resuelven problemas encontrados con la práctica docente y que obedecen a una investigación profunda de sus saberes acumulados durante su carrera.

Se cuenta con el método de Solfeo corporal de Dalia Próspero, GAGU de Adrián García, Ideokinesis Anatomía en movimiento de Laura Díaz Ortiz Salgado y por ultimo Guía metodológica de la danza Jazz la cual es un compendio histórico y de

pasos para la enseñanza del jazz bajo el nombre de Elí Solís como uno de los investigadores, pero realmente es un trabajo colegiado por varios artistas en la república que han coadyuvado a forjar el movimiento de esta disciplina. Estos métodos hablan de los resultados de la iniciativa constante de dichos maestros, de su entender la danza y contribuir a la mejoría de planes de estudio y sus aplicaciones independientemente del lugar de ejecución.

En otra línea de aportación contamos con una transformación de vivir el cuerpo, modificación de los constructos corporales desde los estereotipos enmarcados con la escuela antigua y nueva. Dar pauta a una nueva visión tentativamente desde 1980 con la aplicación de corrientes nuevas que aportan a la danza desde el aula con la práctica de técnicas, la ejecución con un enfoque de interpretación, el entendimiento del mismo cuerpo como eje de expresión y modificación de hábitos, así tenemos la salud física en un ámbito holístico y de importancia.

La relación de maestro alumno se modifica obteniendo la responsabilidad del estudiante de su propio proceso formativo el cual deviene en métodos constructivistas que hacen las competencias diferentes a las usadas con anterioridad. Este fenómeno hace entrar en crisis a maestros y alumnos en etapas más adelante ya que las generaciones se entiende diferente a como los maestros acostumbran la enseñanza, lo cual sería bueno analizar para ver en las generaciones actuales cuales han sido las modificaciones esquemáticas ante el quehacer dancístico.

Lo que sí se puede fundamentar es que las primeras generaciones de estudiantes son el eje central de trabajo y de varias generaciones a la actualidad. De los cimientos que propiciaron nuestra pioneras se basan los modelos para mejorarlos o decodificarlos y transformar sus visiones concatenado más saberes que expanden la proyección del quehacer dancístico del gremio moreliano.

Estas travesías han sido auspiciadas por varios escenarios, desde las calles, jardines, plazas, teatros y foros. Morelia para ser capital no considero tenga tantos escenarios, aun así sus artistas han sido de lo más creativos e incisivos para

hacerse de escenarios convencionales o no, han podido emprender una gran fuerza en su capacidad de gestión, desde el inicio se ve claramente que la iniciativa personal es la principal manera de propiciar festivales, encuentros, giras y temporadas. Su proyección local desemboca en un intercambio de saberes a nivel nacional e internacional.

A manera de cierre puedo decir que la ética profesional de los maestros y alumnos mencionados en esta tesis ha sido una marca legítima de trabajo tenaz y constante, cada una de las etapas que enmarcan el desarrollo de la danza ha proyectado sus objetivos y metas en logros haciendo tangible su visión en un devenir evolutivo lo cual da tangibilidad y peso a cada uno de sus pasos.



## **Futuras líneas de investigación y aplicación del conocimiento**

El cuerpo es el mismo, actual, tangible, perceptible y sus transformaciones van más en función de la capacidad cerebral y su constante reajuste al contexto. Lo que nos diferencia es el cómo nos movemos, proporciones física, raza e idiosincrasia, sin buscar estereotipos o limitaciones de movimiento y encontrarnos como en el amor, lo que una da es único, genuino y se modifica con la interacción de seres. También lo comparo con las matemáticas infinitas en sus combinaciones y multiplicidad de resultados y variantes.

Con este preámbulo de visiones corporales me adentro a la lectura particular y enfoque de los informantes para hacer un análisis histórico etnográfico. Cada uno desde su personalidad, objetivos, emociones, experiencias, apreciaciones, reflexiones, anécdotas e ideas de vida en torno a la danza, hacen de su historia, una danza viva y vigente en la actualidad constatando y confrontando su actividad.

Esta tesis me permite ver, reconocer, identificar el posicionamiento de la danza contemporánea en Morelia a nivel local, nacional e internacional. Por ello se mencionan posible aristas de estudio y se enfatizan problemáticas a resolver desde lo local.

Desarrollando vías de estudio se inicia rescatando el peso de la Facultad Popular de Bellas Artes y el CEDART las cuales sin quitar importancia de los talleres y demás academias existentes, son reflejo de un fuerte interés por la danza ya que con estas dos instituciones se ha podido profesionalizar la formación dancística.

Lamentablemente Michoacán es un estado que no ha podido generar un proyecto incluyente donde se realice un seguimiento de niveles con todos sus talleres, academias y estudios para la profesionalización. Haciendo a cada uno de estos espacios centros aislados sin peso y proyección para la formación de hacedores dancísticos.

Capitalizar y conjuntar sus sinergias son de urgencia para la real proyección y profesionalización. Los egresados de la licenciatura, academias y talleres no tienen

los saberes como docentes sin embargo dan clases de danza en distintos niveles. La formación dancística se reconoce como al maestro un experto y al estudiante un discípulo, a la actualidad se maneja los términos de maestro facilitador. La necesidad de estar en el campo laboral a temprano desarrollo propicia un crecimiento exponencial de centros de danza.

Este gran cumulo de escuelas particulares, estudios de danza, academias, agrupaciones y compañías les falta un proyecto gremial de nivelación académica desde el sector preescolar hasta posgrados para reflejar en las áreas de oportunidad como gestión, difusión, creación, investigación, proyección local, nacional e internacional. Las distintas instituciones academias y estudios de danza trabajan de manera desarticulada, arrojando niveles de estudio y profesionalización de la danza muy ambiguos y desnivelados.

Una propuesta es ejecutar desde el gremio una retícula de revisión, colocación y capacitación de los distintos centros existentes, para con ello hermanar, continuar y dar realce a la fijación de conocimientos desde las bases de desarrollo para la danza. Hacer una asociación civil o un plan de trabajo para la danza como se mencionara más adelante, encargada de verificar cada una de las acciones de estos centros para respaldar el buen camino articulado y en proyección constante.

La dificultad que se observa es que la danza contemporánea está vinculada con otras corrientes en la actualidad, su estudio cada vez es más complejo, ya sea para el sector de recreación o para la parte de fomento creativo. Maestros de danza contemporánea dan clases de jazz y las clases de jazz se nutren de aspectos del contemporáneo u otras corrientes (por dar un ejemplo). ¿Qué es lo que hace que este fenómeno de mezclas de técnicas se dé a la actualidad? ¿Socialmente el contemporáneo obedece a otras líneas de afectividad y desarrollo que no permite su total impacto? ¿Qué genera que maestros de danza tengan que orillarse a la versatilidad de géneros más no a la profesionalización de una sola técnica, la especialización? ¿El sistema gubernamental es el que encamina a los artistas a dar estos pasos y tomar decisiones modificando la práctica dancística? ¿Es responsable de este consumo y demanda?

Para dar un panorama un poco más amplio de la problemática se presenta la siguiente tabla, que es un acercamiento en bruto de compañías, escuelas y academias que por alguna razón echan mano de la danza contemporánea para cualquiera de sus prácticas confirmando que su quehacer es versátil, más no especialista. Otro terreno a visualizar es la proyección tanto a nivel de población como de inserción en cuanto a su sede.

**Tabla No. 9. Academias y agrupaciones en Morelia a la actualidad**

<b>Agrupación</b>	<b>técnicas</b>	<b>Dirección</b>	<b>integrantes</b>	<b>sede</b>
Colectivo en Red, Los Locos del Planetario	Improvisación	colectiva	Natalia Reza Israel Chavira Sergio Rojas Eric Sánchez Rocío Luna	Jardines del Planetario Morelia, Michoacán.
La Serpiente Red Serpiente	Contemporáneo	Laura Martínez  Abdiel Villaseñor	Laura Martínez  Abdiel Villaseñor  Marjolaine Paravano	Morelia, Michoacán.
La Barbacoa	contemporáneo	Isabel Nares		Planta Baja Morelia, Michoacán.
Para XIII Danza contemporánea	Metodología GAGU	Adrián García	Sandra Gutiérrez	Morelia, Michoacán.
Andanza Colectivo en movimiento A. C.	Técnica mixta Danza contemporánea	Jorge Cerecero		Jazz Up Studio Morelia, Michoacán.
Ollin Asociación civil Artes espacio movimiento Infinito A.C.	Feldenkrais	Adriana Delgado	Alejandro Delgado  La Negra Esquivel  Ligia Masariegos  Noe Figueroa López	Morelia, Michoacán.
La Tempestad	Graham	Natalia Reza	Eric Sánchez Natalia Reza Jorge castro Selene Rangel Aleli Arredondo Amezcuca	Morelia, Michoacán.
Colectivo Bailarines invitados Artpoint Cooperativa de talentos	contemporáneo	Israel Chavira (Egresado de la Facultad Popular de Bellas Artes)	Israel Chavira Sergio Granados	Av. Madero poniente No. 567 col. Centro Morelia, Michoacán.
Akiazotamos dancika	contemporáneo	Israel Beltran		Morelia, Michoacán.
Vértice 360 Danza contemporánea	Creación instantánea, improvisación. Colaboración interdisciplinaria y multidisciplinar	Cristina Iriarte Sawyer	Erika Nohemí Villa  Mario Nava  Alvaro Iriarte Sawyer  Camilo Lachino	Morelia, Michoacán.

Grupo Anverso Danza contemporánea	Graham	Antonieta Espinosa	Andrea Rodríguez  Jessica Macedi Negrete  Elliot Ferreira  Sandra Duran  Matzareli Gaona Flores	Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán.
Rojo Carmín	Contemporáneo Técnica creativa, el gesto como creación escénica y de desarrollo psicocorporal.	José Manuel Parra (egresado de la Licenciatura de Bellas Artes)	Claudia Ruvolcaba Marcela Velázquez Ángel González Miguel Pérez Julieta Chávez	Presentaciones en colonias y espacios públicos Morelia, Michoacán.
Poesía en movimiento		Maya Aumada		Morelia, Michoacán.
Colectivo P'ichpiri	Metodología Solfeo corporal	Dalia Próspero	Xamida Violeta Villa Miguel Ángel Villa Dalia Próspero Xaté Aguilar Alonso Hernández	Foro La Sala (casa de Dalia Próspero) Morelia, Michoacán.
Minima	Performance y video danza	Michelle Villaseñor	Michelle Villaseñor Emilio Hernández	Casa de la danza Morelia, Michoacán.
Taller, "Poética del cuerpo Vivido"	Butoh	Ana Margarita Alanís Rueda	Luz Fernández Moncayo  Gabriela Mier  Roxanne Beaupere  Arie van Duijn	La casa de las flores. Erongaricuario Michoacán.
Jazz up studio Escuela de danza	Jazz Ballet contemporáneo	Eli Solís		Morelia, Michoacán.
Pro Ballet	Ballet Incorporada a Imperial society of teacher of dancing ISTD	Leticia Dávalos Valenzuela		Morelia, Michoacán.
CREADANZA Escuela	Ballet Jazz de concierto Danza aérea Incorporada a Imperial society of teacher of dancing ISTD	Cecilia Baltazar	Hayde Baltazar Cecilia Baltazar Belem Ayala (egresadas de la Facultad de Bellas Artes) (cuenta a la actualidad con 50 alumnos)	Andador H No. 20 Col. Erendira Morelia, Michoacán.
Nadia Royal Academia	Ballet			Santa María Morelia, Michoacán
P_A_R_A_R/ Immersive Performance art	Improvisación	Karina Suárez Bosche Andrea Khron	Karina Suárez Bosche Yarely Muñoz Huerta	Berlín Alemania

	Técnicas somáticas (body mind, cebtering, feldenkrais)		(egresadas de la Facultad Popular de Bellas Artes) Chen Ting Andrea Khron	
Roda Studio	Jazz Ballet Acrobacia Danza Aérea Strech Baile urbano	Astrit Danae Rocío Malvaez	30 a 40 alumnas en activo	Ciudad Hidalgo, Michoacán.
Danzando la vida	Danza Mixta contemporánea Graham	Ana Santos Cervantes	12 bailarines activos	Zamora, Michoacán.
Senekela	Danza Africana guineana	Karim Keyta	Noelia Ventura Montserrat Pitta Daniela Ortega Gema Reyes Edwin Chaves Tonatihu Jiménez	Arcumo y Katurai Morelia, Michoacán
Escuela capacitadora Emotion Danza & fitness	Ballet Jazz Bailes de Salón	Elizabeth Ramírez	Brenda Ruiz Mirely Gómez Rosa Magaña Mauricio Ramírez	Morelia, Michoacán.
Compañía y escuela de baile Adara	Ballet Jazz Contemporáneo	Karla Chagoya		Morelia, Michoacán.
Danza camino al arte academia	Ballet y jazz	Gabriela Barrera  Mónica Aurora Che Medina Estrada (egresada de la Facultad Popular de Bellas Artes)	30 alumnos en activo	Cuautla No. 50 col. Centro Morelia, Michoacán.
Moonwalkers	Estilos urbanos con especialidad en popping	Elioenai González Núñez	Dulce Erandi Trujillo Reyes  Angélica Ugartechea Salmerón	Morelia, Michoacán.
Tango Valladolid	Tango Salón	Mario Emanuel Granados Ángeles		Pascual Orozco No. 194 col. Gustavo Díaz Ordaz. Morelia, Michoacán.
Academia Indra Bellydance	Danza árabe y Belly dance Yoga Limón	Angélica Medrano	7 bailarinas en activo	Avenida Solidaridad No. 619 Col. Ventura Puente. Morelia, Michoacán.
Academia Lili'smar	Shakari Samba carnaval Africano	Marisol del Rocío García Álvarez	Liliana Monserrat García Álvarez	Álamo No. 227 Colinas del sur Morelia, Michoacán.

	Flamenco Bollywood Danzas asiáticas Fusiones de fantasía Danza moderna Bases de jazz		Marisol del Rocío García Álvarez	
Academia Arcumo Grupo: Percusiones y danza polinesias de Arcumo	Ori Tahiti	Venus Ferreyra	Venus Ferreyra Dayana Orozco Henri Sterling Daniel Quintana Andrés Jaramillo	Arcumo: Herreros de San Felipe No. 375 Col. Vasco de Quiroga. Morelia, Michoacán.
Pilates studio 3	Pilates clásico y aparatos.	Olga Coria (egresada de la Licenciatura en danza de la UMSNH)	(actualmente cuenta con 50 alumnos)	Teniente Alemán No. 546-A planta alta. Col. Chapultepec Sur. Morelia, Michoacán
Leylak	Belly tribal	Carla Daniela Arce Ramos Gabriela Montes	Agrupación: Gabriela Montes Rosa Baca Esperanza Rangel 11 alumnas	Infonavit Benito Juárez edf. 30 interior 5

La anterior relación se ha podido realizar por la cercanía entre agrupaciones y su interacción, siendo otra característica que paulatinamente se ha perdido en su carga de trabajo. Su intercambio cultural dentro de la esfera de los festivales, no solo ha sido el motor para el ámbito laboral, es un intercambio de experiencias de vida donde las influencias de cada agrupación se ven marcadas para trabajar sobre el posicionamiento de técnicas y corrientes que permean el movimiento dancístico.

Este podría ser otro aspecto a valorar para dar más fuerza a la práctica investigativa, forjando un entramado a partir del devenir del trabajo de artistas con la creación de temporadas, giras, festivales tanto local y foráneo. Las preguntas serían: ¿Qué cambios existen con las agrupaciones y compañías que han podido vivir estas experiencias? ¿Cómo lo resuelven y proyectan en su quehacer? Por ultimo ¿Qué repercusión tiene en lo interno?

Todo hacedor de danza independientemente de su área a ejercer, debiera ser un experto de la historia de la danza. Ya que con el amplio conocimiento de esta historia puede alcanzar o aspirar a un correcto posicionamiento de su quehacer artístico desde una trinchera creativa más auténtica. Se ha clarificado que la danza sin la

acción no existe, dicho de otra manera el movimiento en el tiempo no es danza, así mismo la danza sin su acervo histórico constatado en documentos no deja testimonio para decir que la danza existe, performatividad y testimonio es la bina perfecta para dar legitimidad al fenómeno de la danza el cual buscamos con el presente testimonio a manera de tesis.

Esta investigación ha sido muy rica, el tejido discursivo se ha entreverado con cada uno de los saberes de la danza de los protagonistas. Se ha podido tejer y articular parte de la historia de la danza contemporánea de Morelia, Michoacán.

Su acervo histórico es muy basto, solo se ha concretado algunas de sus muchas posibles guías históricas la cual perfectamente puede funcionar para cualquier inquieto por nuestra andar en el tiempo o delimitar aún más su objeto de estudio, personajes y aspectos coyunturales para aterrizar situaciones concretas de cambio o transición en nuestra danza.

Uno de los aspectos más asertivos de esta investigación es generar un legado identitario en el contexto histórico de la danza del cual podrá ser base e indicador referencial para futuras generaciones de estudiosos e investigadores de la misma. El valor de la historia en todas sus magnitudes es parteaguas de entender el presente, vislumbrar posibles proyecciones y caminos, por eso la pertinencia e impacto de dicho trabajo.

Me permito reconocer otras áreas de la misma disciplina que ha entreverado saberes y que también son susceptible de investigar, como es el caso de los bailes de salón, el ballet, yoga, jazz, gimnasia entre otras que poco a poco han marcado su fijación hasta la actualidad, de los cuales se abre un campo más de investigación, es decir: ¿Cómo otras corrientes han aportado a la danza contemporánea? ¿Qué modificaciones, cambios y alteraciones han tenido en lo formativo, la técnica y por supuesto las construcciones coreográficas?

Continuando con la idea de censo para la danza en Morelia se intencionaliza la sinergia en los movimientos sociales, la entidad a estudiar se caracteriza por ser una gremio joven donde acudimos a esta etapa de vida así como a la clase media

siendo quienes empujan para el progreso y el posicionamiento de nuevos lenguajes. Las nuevas generaciones por lo regular han propulsado a la innovación y transformación de sus constructos. Se ha visto en esta tesis que la danza no es una técnica de elite a diferencia del ballet clásico que se ha mantenido en ella a través de la historia.

Para dar fe de esta pequeña hipótesis se puede abrir otra arista de indagación realizando estas preguntas: ¿Qué acciones de transformación hacen las agrupaciones, sus integrantes y creativos? ¿Qué implemos de sobrevivencia ejecutan en su entorno? ¿Cuál ha sido su práctica evolutiva y cómo determina su enfoque dancístico? Con sus respuestas se podría dar seguimiento a cada célula de la danza y valor su evolución de manera precisa. Las ciencias exactas, nos dan la idea de que para precisar la información hay que sistematizar a la danza le falta este rubro.

Para cerrar destaco más problemas a resolver, como ejes también de trabajo los cuales pueden derivar en más propuestas para investigar o simplemente como ejes de desarrollo para el gremio de danza en Morelia.

1.- Las dos escuelas que se vinculan en niveles de progresión es el CEDART y la Facultad Popular de Bellas Artes, a la fecha no se ha podido interrelacionar para que sus materias se conecten en su seguimiento académico. No se apoyan para que de manera asertiva los estudiantes de CEDART cursen el 1<sup>er</sup> semestre de la Licenciatura de danza por lo que no funge como una progresión de niveles para llegar a la licenciatura. Quizá esto se deba a que el INBA y la UMSNH no han puesto en terreno necesidades o por que la SEP y la UMSNH tampoco se han apoyado, quizá sea tarea de los directivos en turno.

2.- Las academias, escuelas y talleres aplica para la impartición en DIF, CSS y Casa de Cultura no están regulados para un indicador de grado académico, siendo clases que impactan en el grueso de la población como actividades recreativas extra académicas.

3.- La profesionalización de la danza en Morelia es cada vez mayor puesto que tiene una licenciatura en danza, sin embargo estos cargos de docentes de licenciatura no están cubiertos por ellos, sino por atrevidos bailarines que vienen por escuelas de recreación dancística, muy pocas instancia solicitan el título para sus maestros de arte.

4.- Morelia tiene 113 municipios los cuales todos sin excepción tienen danzas tradicionales la injerencia de una danza exclusiva en danza contemporánea a desdibujado la importancia e impacto de la danza tradicional desde un estudio y reproducción en su contexto, faltan una facultad en danzas regionales y ballet clásico.

5.- La SEP y sus reformas educativas no permiten que la educación artística sea de calidad siendo nula, escasa o insuficiente en todos sus niveles académicos.

Con los puntos anteriores y haciendo una valoración histórica, al descubrir sus problemas que a la actualidad de manera gremial se vienen padeciendo es importante generar un “Plan de manejo de la danza” a nivel local.

Desde el modelo de la ecología se puede plantear estaciones de danza con una red de conocimiento del plan de manejo de la retícula que conforma las acciones de desarrollo para la misma a nivel entidad federativa, debiera ser regida desde el gremio bajo la siguiente orden de trabajo y contenido con actividades sistemáticas de progreso, sus metas tendrían que atacar las siguiente áreas de oportunidad: injerencia en políticas culturales pertinentes para el estado, políticas educativas, géneros de danza y diversidad, profesionalización de la danza con su progresión de niveles, creación de público, control de calidad por academias, escuelas, talleres y progresión en niveles académicos desde el seguimiento de sus estructuras y retículas a nivel de plan de estudios lo cual se optimizaría el aprovechamiento, capacitación en red para la investigación, creación, profesionalización y campo laboral evitando así la charlatanería profesional.



## BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Claudia Cecilia. “*Análisis del drama*”. Edit. Grupo Editorial Gacetas, S.A. México 1986.

ARREOLA, Cortés Raúl. “Breve historia del Teatro Ocampo”. MOREVALLADO EDITORES. Morelia, Michoacán México 2001.

*América Latina y el Caribe.*” FUNDACIÓN PROA, Buenos Aires 2005.

BACA, González Sandra. Tesis doctoral “*El cuerpo en la Danza*”. Facultad de ciencias Jurídicas y sociales. Instituto Universitario de danza Alicia Alonso. Madrid 2015.

BARBA, EUGENIO. “*Teatro, soledad, oficio, rebeldía*”. Edit. Escenología A.C. México 1998.

\_\_\_\_\_ “*Las Islas Flotantes*”. Edit. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F. 1983.

\_\_\_\_\_ “*La canoa de papel*”. Edit. Escenología. México 1992.

BARIL, Jacques. “*La danza moderna*”. Ediciones Paidós Barcelona - Buenos Aires – México. 1987.

BOURCIER Paul: *Historia de la danza en Occidente*. Editorial Blume, Barcelona, 1981.

CARDONA, Patricia: *La nueva cara del bailarín mexicano* .Serie Investigación y Documentación de las Artes Segunda Época, México, 1990.

\_\_\_\_\_ “*Dramaturgias del bailarín*”. Edit. Escenología A. C. México 2000.

COLECTIVO DUPLUS. “*El pez, la bicicleta y la máquina de escribir: un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de*

CRAGNOLINI, Mónica. “*Moradas nietzscheanas: del sí mismo, del otro y del entre*”. Edit. EDICIONES LA CEBRA, 2006.

DALLAL, Alberto. “La danza moderna en México”. Universidad Nacional Autónoma de México. (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM) Coordinación de difusión cultural dirección de literatura. México, 2013.

- DALLAL, Alberto: *Cómo acercarse a la danza*. Plaza y Valdés Editores, México, 1996.
- DANIEL, Alvaro. LA CEBRA, Traducción y postfacio: Buenos Aires, 2007.
- DELGADO, Martínez Cesar (Coordinador). *"Diccionario Biográfico de La Danza Mexicana"*. Editorial: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. México 2009.
- DUNCAN, Isadora. *"Mi vida. Tribuna Feminista"*. Edit. Debate. Madrid 1985.
- ECO, Humberto. *"Cómo hacer una tesis"*. Barcelona, Edit. Gedisa. España 1993.
- FAURE, Henry. *"El indigenismo"*. Edit. Fondo de Cultura Económica. México 1988.
- FRANCO, Moisés. *"La Ley y la Costumbre en la Cañada de los Once Pueblo"*. Edit. El Colegio de Michoacán. Zamora, Mich. 1997.
- FLORESCANO, Enrique. *"Historia General de Michoacán"* vols. I, II, III y IV: Gobierno del Estado de Michoacán. Instituto Michoacano de Cultura. Morelia, Michoacán, 1989.
- GARCIA, Canclini Néstor. *"Culturas Híbridas"*. Edit. Grijalbo. CNCA México: 1990.
- \_\_\_\_\_ y Sevilla, Amparo *"Máscaras y fiestas de Michoacán"*. Morelia, Mich. Gobierno del Estado de Michoacán 1985.
- GARDENER, Howard. *"Mentes creativas"*. Paidós transiciones. Barcelona Buenos Aires, España 1988.
- GUTIÉRREZ, López Miguel Ángel. *"Los Estudios Musicales en la Universidad Michoacana, 1917-1940"* México: Archivo Histórico, Colección Akaucaria, 2002.
- GOLEMAN, Daniel: *El espíritu creativo*. Ed. Vergara, Buenos aires, 2000.
- HERNADEZ, Duvia, JHONES Fernando. *"Historia Universal de la Danza"*. Universidad Autónoma de Querétaro. México 2007.
- HISLAS, Ilda. *"De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza"*. Edit. INBA. CONACULTA. México 2001.
- \_\_\_\_\_ *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Serie investigación y Documentación de las Artes Segunda Época, México, 1995.

JÁUREGUI Jesús, BONFIGLIOLI Carlo. *“Las danzas de conquista en México”* Edit. Fondo de Cultura Económica. México Tezontle, 1996.

LABAN, Rudolf: *Danza educativa moderna*. Ed. Paidós. Técnicas y Lenguajes Corporales 2, Barcelona, 1999.

LADDAGA, Reinaldo. *“Estética de emergencia”*. Edit. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2006.

LADDAGA, Reinaldo: *Espectáculos de realidad: ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. BEATRIZ VITERBO EDITORA, Buenos Aires, 2007.

LAVALLE, Josefina. *“El jarabe”*. Edit. Cenidi danza “José Limón”. INBA, México, 1988.

L.H.A. Elsa María Zertuche Zapata Coordinadora de la Guía de visita. Templo del Carmen. Casa de la Cultura Guía de visita. Editorial Secretaria de Cultura.

LIFAR, Serge: *La danza*. Nueva Colección Labor, Barcelona, 1973.

LOVE, Paul. *“Terminología de la danza moderna”*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. New York, 1953.

LÓPEZ Chapman, Joaquín: *La música, los niños y la imaginación*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, México, 1994.

MARÍN, Noemí. *“La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales”*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2004.

MATOSO, Elina. *“El cuerpo, territorio escénico”*. Ed. Paidós. Técnicas y Lenguajes Corporales, México, 1992.

MARTINEZ, Jorge Amós *“Epa! Toro prieto”*. Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 2001.

MEDRANO, de Luna, Gabriel. *“Danza de Indios de Mesillas”*. Edit. Colegio de Michoacán, Zamora, Mich: 2001.

MENDOZA, Cristina. *“Escritos de Carlos Mérida sobre arte y la danza”*. Edit. CENIDIAP. INBA. México 1990.

MITJÁNS, Albertina: *Creatividad, Personalidad y Educación*. Editorial Pueblo y Educación, Cuba, 1995.

MORENO, Morales Martha Yunuén. "Políticas Públicas y profesionalización de la danza contemporánea en Morelia" (1970-1009). Tesis de Maestría en Historia opción Historia Regional y Continental. UMSNH. Morelia, Michoacán Nov. 2017.

MOMPRADE, Electra y Tonatiuh Gutiérrez. "*Danzas y bailes populares*". Edit. Hermes. México-Buenos Aires, 1976.

NANCY, Jean Luc. "*La comunidad enfrentada*". EDICIONES LA CEBRA, Buenos Aires, 2007. Traducción: J.M. Garrido. Postfacio: Mónica Cragolini.

NANCY, Jean Luc: *58 indicios sobre el cuerpo/Extensión del alma*.

ROGERS, Carl: *Libertad y Creatividad en la Educación*. Ed. Paidós, Barcelona, 1983.

ORTIZ, Ernesto. "*El desplazamiento de cuerpo significativa en la danza contemporánea*" Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas. (2014) ISSN.

PEREZ, Ferreiro Alejandra. "*Escenarios Rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*". CONACULTA-INBA-CENART. México 2005.

PÉREZ, Soto Carlos. "*Proposiciones en torno a la Historia de la danza*". Edit. Sociedad y Cultura-Ciencias Humanas. Santiago de Chile 2008.

RAMOS, Villalobos Roxana Guadalupe. "*Danza para la Salud*". La práctica y la formación dancística en el Instituto Mexicano del Seguro Social (ca. 1943-1976). Edit. CONACULTA – INBA México 2015.

ROSALES, Emilio Gustavo. *Interpretación y situación de una Atopía*. FONCA. México 2007.

SANABRIA, Bohórquez Carlos Eduardo, ÁVILA, Pérez Ana Carolina, SÁNCHEZ, José Antonio. "*Pensar con la danza*". Ministerio de Cultura de Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia. Colombia 2014.

STERNBERG, Robert: *Inteligencia Exitosa. Cómo una inteligencia práctica y creativa determina el éxito en la vida*. Ed. Paidós. 1997.

TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Danza y Genero". CONACULTA. México 2011.

TORTAJADA, Quiroz Margarita. "Mujeres de danza combativa". CONACULTA. México 2012.

ZAMUDIO Figueroa Silvia. Morelia Patrimonio Cultural de la Humanidad. Encuadernación Suari, S.A. DE C.V. México 1995.

## **BOLLETINES**

Bolletín informativo del Centro de Información y Documentación de la danza 03. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1984.

*Bolletín informativo del Centro de Información y Documentación de la danza 03. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F. 1985.*

Bolletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 09. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.1986.

Bolletín informativo del Centro de Información y Documentación de la Danza 13. SEP/INBA/CID Danza. México, D.F.: 1987.

## **Memorias**

Memoria 8 festival internacional Cervantino Guanajuato. Impresión: Imprenta Madero. México 1980.

Memoria 1981. 9 Festival Internacional Cervantino. Diseño: Luis Almeida. Impresión Imprenta Madero.

Memoria 1983, XI festival Cervantino, edición 1984.Festival Internacional Cervantino Secretaria de educación Pública subsecretaria de Cultura. Editorial Imprenta Madero.

Memoria 1988, Festival Internacional Cervantino. Guanajuato, ciudad de México y 24 estados de la Republica. México, octubre 1988.

Memoria. XVII festival Internacional Cervantino. Memoria 1989. Febrero 1990. Edit. Talleres de EDICUPES, S.A. Iztapalapa, México, D.F.

### **Fuentes documentales**

MIER, Rosalba. Entrevista realizada en persona en febrero del 2017.

PROSPERO, Lelia. Entrevista realizada en persona en marzo del 2017.

PROSPERO, Dalia. Entrevista realizada en persona en Marzo del 2017.

SUAREZ, María. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

ORTIZ, Laura. Entrevista realizada en persona en abril del 2017.

CHAVIRA, Leal Teresa de la Luz. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

SOLIS, Elí. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

GUTIÉRREZ, Guzmán Jesús. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

GARCIA, Adrián. Entrevista realizada en persona en septiembre del 2017.

LUNA, Rocío. Entrevista realizada en persona en noviembre 2017.

VILLA, Miguel Ángel. Consulta vía telefónica realizada en noviembre del 2017.

MARTÍNEZ, María Tonantzin. Entrevista realizada en persona en diciembre del 2017.

MARQUEZ, Lara Frida Siloé. Entrevista vía telefónica en diciembre del 2017.

Informantes: Rosalba Mier. Lelia Próspero, Dalia Próspero, María Suárez, María T. Martínez, Laura Díaz Ortiz Salgado, Edna Tiandon, Teresa Chavira, Selene Díaz, Antonieta Espinosa, Carla Chagoya, Jesenia Rivera, Rocío Luna, Elí Solís, Miguel Villa, Jesús Gutiérrez Guzmán y Frida Siloé Márquez Lara.

## CRITERIOS BIBLIOGRÁFICOS

Centro de Seguridad Social; CSS. Instituto Michoacano del Seguro Social; IMSS. Casa de Aseguradas; CA. Instituto Nacional de Bellas Artes; INBA. Secretaria de Educación Pública; SEP. Centro de Educación Artística; CEDART. Escuela Popular de Bellas Artes; EPBA. Facultad Popular de Bellas Artes; FPBA. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; UMSNH. Instituto Michoacano de Cultura; IMC. Instituto Michoacano de Ciencias y de la Educación; IMCED. Centro de Producción dancística y Coreografía; CEPRODAC. Centro de Investigación Coreográfica; CICO. García Guzmán; GAGU. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; FONCA. Instituto Nacional de Bellas Artes Universidad Autónoma de México; INBA UAM. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; CONACULTA. Academia de la Danza Mexicana; ADM. Archivo Histórico de la Universidad Michoacana; AHUM. Archivo Histórico Municipal de Morelia; AHMM. Archivo Histórico del Poder Ejecutivo de Michoacán; AHPEM. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza; CENIDI-DANZA. Sistema Nacional para el Desarrollo de la Familia; DIF. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe; CREFAL. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura; UNESCO. Instituto de Seguridad Social y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado; ISSSTE. Centro de Investigación de Danza; CIDD. Universidad de Guadalajara; UDG.



## ANEXOS

### CURRICULUMS VIATAES

#### **Rocío Luna Urdaibay**

Doctora en Arte y Cultura por el posgrado de calidad Conacyt Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Maestra en Didáctica de las Artes por la Universidad de Guadalajara en coordinación con el Instituto Superior de Artes de Cuba, Licenciada en Coreografía por la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Evaluadora Disciplinar del Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes y de los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior. Becaria como creador con trayectoria por el Programa de Estímulos al Desarrollo Artístico de Michoacán 2014, Becaria del Fondo Nacional para la Cultura y la Artes (2005). *Artist in Residency* 2011 y 2017 en la *Dance División* de la *Texas State University*, San Marcos. Ponente magistral en el Ciclo de Coreógrafos Maestros del INBA (2011), miembro del Consejo Técnico del Programa de Coinversiones de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán y del Premio de las Artes Eréndira (2008 a 2011), Profesora e investigadora de tiempo completo de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (1999 hasta la fecha). Artista en activo con participaciones en festivales nacionales e internacionales en calidad de coreógrafa, directora e intérprete, miembro del Colectivo en Red Los Locos del Planetario. Profesora con reconocimiento a perfil deseable PRODEP, que forma parte del Cuerpo Académico de Artes Escénicas.

Foto No. 27. Cortesía Rocío Luna. Rocío Luna.



## **Teresa de la Luz Chavira Leal**

### **Patzcuaro, Michoacán, México, 1971**

Bailarina y Docente en danza Contemporánea. Presidenta de Formación Continua para las Artes “Alta Marea”, A.C.

Egresada de la primer generación en la Licenciatura en Danza de la ahora, Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; titulada con mención honorífica sustentando la tesis “*La danza teatro y su repercusión en la danza contemporánea mexicana*”. Certificada en la Maestría de Docencia para la Cultura Física por el Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación. Diplomada en Pedagogía de la Danza por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Estudios de Danza Folklórica en la Escuela Popular de Bellas Artes de la UMSNH, nivel técnico (1984-88).

Ha bailado en el Ballet Infantil de Danza Folklórica del DIF (1980-84); en el Ballet Folklórico de la Universidad Michoacana (1985-1989) y en el Grupo de Danza Contemporánea “Siüini” (1989-1993). Mayormente, ha sido bailarina, trabajando con coreógrafos y maestros como Israel Chavira, Rocío Luna, Erandi Fajardo, Nadia Caro y Natalia Reza. En el 2001 es miembro fundador de la Compañía de Danza Contemporánea *Colectivo Bailarines Invitados* que dirige Israel Chavira; permaneciendo hasta el 2011. Becaria del Sistema Estatal de Creadores, categoría Creadores con Trayectoria, 2011-2012. Actualmente, trabaja como coreógrafa y bailarina solista.

Como coreógrafa ha trabajado en montajes teatrales que han dirigido, Alfredo Durán, Arnulfo Martínez, Gustavo Jiménez, José Solé.

Es docente desde 1984, impartiendo talleres de iniciación en la danza dirigido a niños, en el Centro Cultural y Artístico “José Ma. Morelos” del DIF Michoacán; en los talleres libres de la Casa de la Cultura de Morelia para jóvenes y adultos; en la Escuela Popular de Bellas Artes de la UMSNH.

Se ha desempeñado como docente en el nivel superior, en la Licenciatura en Danza de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana y en la

Universidad de Morelia. Se desempeñó como docente de la Licenciatura en Educación Artística del Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación “José Ma. Morelos” (2007; 2011-2015). Desde 2011 hasta la fecha es docente del Programa Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes “Escuelas de Iniciación Artística Asociadas, sede Casa de la Cultura de Morelia.

Desde 1997, es empleada de base de la Secretaría de Cultura de Michoacán donde se ha desempeñado como Promotora y gestora cultural en el Departamento de Artes Escénicas, luego Departamento de Teatro. Actualmente, está adscrita a la Dirección de Formación y Educación, donde conformó la Comisión de Planeación del Sistema Estatal de Educación Artística siendo responsable del operativo y coordinación académica Estatal del programa “Escuelas de Iniciación Artística Asociadas de Michoacán” INBA 2010-2012. En el Departamento del Programa de Cultura Infantil “Alas y Raíces”, se encargó de los programas de Desarrollo Cultural para Públicos Específicos y Atención a la Juventud (2012-2013). Es asignada a finales de 2013 al Departamento de Vinculación con el Sistema Educativo, en donde diseña, gestiona y realiza el Diplomado de Gestión Cultural para Instituciones Educativas; Curso Taller Sensibilización y Apreciación del Arte en la Educación Artística, y el Curso Taller Educación Artística y Ciudadanía. En el presente año, fue asignada como docente del taller “danza creativa” en la Casa de la Cultura de Morelia; dicho taller está dirigido a personas de 15 a 25 años y de 26 años en adelante.

Es presidenta de Formación Continua para las Artes, Alta Mare A.C desde el 2013, en donde ha emprendido proyectos apoyados por el INDESOL y Secretaría Federal de Gobernación. Han colaborado en la difusión, gestión y realización de talleres, cursos y obras, como Pedro Celedón de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Verónica Moraga de Domo Teatro de Chile; Hebe Rosell, Michael Duham.

Ahora, es docente del taller de danza creativa dirigida a personas de 15 años en adelante en la Casa de la Cultura de Morelia; docente en danza en la Escuela de Iniciación Artística de la Casa de la Cultura de Morelia. Es bailarina y coreógrafa solista.



**Foto. No. 28. Cortesía Teresa Chavira. “Detente Sombra” Teresa Chavira.**

## **Antonieta Espinosa**

Nace en la ciudad de Morelia Michoacán, comienza sus estudios de danza en el Centro de Educación Artística “Miguel Bernal Jiménez”, estudia en el Colegio de Bellet Nacional de México, en la Escuela coreográfica de Danza con diversos maestros como Jesús Romero, Eva Pardave, Bernardo Benítez y Diego Piñón entre otros.

Ha realizado estudios de diversas técnicas de entrenamiento como Graham, Limón, Butoh, teatro, coreografía, pedagogía, historia y teoría de la danza. Miembro fundador de varios grupos de danza contemporánea en Morelia, participa como bailarina invitada con varios coreógrafos del país y del extranjero. Maestra de entrenamiento de danza contemporánea, expresión corporal, entrenamiento psicofísico para actores. Promotora y gestora cultural, imparte seminarios, cursos, talleres e impulsado festivales de danza tanto en ciudades como en comunidades indígenas y rurales.

## **Edna Tiandon Martínez**

7 de agosto de 1973

Realice la secundaria en el centro de educación artística “Miguel Bernal Jiménez” donde también hice el bachillerato de arte y humanidades con la especialidad en danza, al mismo tiempo, estudie danza en el centro de danza contemporánea de Morelia Michoacán. De ahí realice estudios de danza contemporánea en el Colegio Nacional de Danza Contemporánea en el estado de Querétaro, donde tome clases con maestros como Federico Castro, Luis Arreguín, Miguel Añorve y Jaime Blank entre otros, realice la licenciatura en artes escénicas en la Universidad de Guadalajara y el Centro Universitario de arte y diseño. También ingrese a la escuela de formación dancística Jazz Up Studio. Con asistencia a congresos de danza jazz. Realice en la escuela de colectividad artística “Nemachtlicallia.c.”, el curso de instructor de danza folclórica regional mexicana. De igual forma realice el diplomado de didáctica de las artes: danza para maestros de educación básica. A la fecha he tomado cursos de técnica de danza clásica, técnica Graham, técnica limón, técnica balanza, jazz, barra al piso, estilos contemporáneos, kinesiología, anatomía, nutrición, escenografía, la danza y sus estilos en la comedia musical, danza vertical, pas de deux contemporáneos, técnica Horton, maquillaje teatral, música aplicada a la danza, danza árabe, bailes de salón.

Con maestros como Christine Dakin (primera bailarina de la compañía de Martha Graham de Nueva York), Jamail Mohamed (maestro de la Southern Methodist University), Mónica Kublin (coordinadora de montajes escenográficos de la dirección del teatro del INBA), Elsa Recano (coordinadora y maestra de la compañía nacional de danza), Guillermo Maldonado (director del conservatorio de danza de la ciudad de México), Marc. H. Kenison (primera bailarina de la compañía de José Limón), Ema Pulido (directora y maestra del estudio profesional de danza), James Kelly (coreógrafo de la compañía nacional del INBA), Genoveva Hernández (de la escuela Alban Ailen de nueva york), Guillermina Gómez (maestra de las generaciones de la academia de la televisora tv azteca), Joaquín López Chaz (compositor y músico de México), Jorge Cerecero coreógrafo y director artístico del

grupo andanza, Rogelio Eli Solís director del grupo de danza jazz up, coordinador del congreso nacional de danza jazz.

Ha impartido clases de técnica contemporánea y cubierto interinatos de danza clásica en el centro de educación artística “Miguel Bernal Jiménez”. Así como de ballet y jazz en el ISSSTE, maestra de danza a los alumnos de ópera del conservatorio de las rosas, maestra de ballet en el Jazz Up Studio, también participe como maestra de danza folklórica en casas de cultura vecinal por parte del CEDART y el H. Ayuntamiento, de igual forma impartí el taller de danza contemporánea en la escuela Prefeco Melchor Ocampo, obteniendo siempre uno de los primeros lugares en los inter Prefecos, maestra de artísticas en la preparatoria popular francisco J. Mújica.

En 1996 formo parte del grupo de danza contemporánea Andanza donde ha participado en los circuitos centro occidente, festival internacional de san Luis Potosí donde he sido nominada varias veces como mejor bailarina de Morelia, también he participado en los premios intercontinentales de coreografía, participando la final en el palacio de bellas artes obteniendo el segundo lugar, con una coreografía de Jorge Cerecero. En 1997 me incorporo al ballet del jazz up estudió con el cual participo en el concurso de coreografía en el congreso nacional de jazz obteniendo un segundo lugar, he participado como bailarina invitada con el grupo Tabula Raza de la ciudad de México en temporadas en el teatro de la danza de México, en el 2000 obtuve la beca del FOESCAM como ejecutante, también he participado como invitada en el grupo Anverso, he participado en varias operas como “Eurídice”, “Dido y Eneas” y “Las Tentaciones de San Antonio” de Luis Jaime Cortez, en el XXVL festival cervantino y en el centro nacional de las artes. También he colaborado con el grupo de danza folklórica Corcovi donde se ha trabajado con la cantante Roció Vega. Estoy como directora el grupo colectivo de danza contemporánea, en el cual se ha presentado en esta última ocasión en el festival estatal de danza contemporánea, entre muchas otras presentaciones a lo largo de mi trayectoria.

## Índice de imágenes

### Mapas conceptuales

Mapa Conceptual No. 1. Antecedentes de la danza contemporánea en Morelia.....	50
Mapa conceptual No. 2. Valentina Castro en Morelia.....	55
Mapa conceptual No. 3. Escuelas base para la danza contemporánea.....	105
Mapa conceptual No. 4. Plataforma para crear metodologías con antecedente en 1980.....	200

### Tablas de creación propia

Tabla de creación propia No. 1. Talleres, compañías y ballets coordinados o dirigidos por Dalia Próspero Maldonado.....	95
Tabla de creación propia No. 2. Interacción institucional entre maestros y alumnos.....	108
Tabla No. 3. Líneas de aplicación y generación del conocimiento.....	110
Tabla No. 4. Organigrama del Centro de Danza Contemporánea de Michoacán.....	149
Tabla No. 5. Agrupación Siuini.....	155
Tabla No.6. Agrupaciones surgidas a partir del cierre del Centro de danza de Morelia Michoacán y el deceso del Siuini.....	159
Tabla No. 7. Líneas de generaciones de conocimiento por escuelas y maestros.....	168
Tabla No. 8. Propuestas Metodológicas dentro de Morelia, Michoacán.....	202
Tabla No. 9. Academias y agrupaciones en Morelia a la actualidad.....	235

## Matriz

Matriz No. 1. Interacción institucional entre maestros y alumnos.....	109
---	-----

## Fotos

Foto No.1. Cortesía de Lelia Próspero Maldonado .....	58
Foto No. 2 .Cortesía Rocío Luna. Rocío Luna. “Eneca” (1997).....	64
Foto No. 3. Cortesía de Edna Tiandon. Jorge Cerecero, Cristina Iriarte Sauer, Víctor Esquivel, Edna Tiandon, Aldo Adonai, Karla Chagoya, Kenia Murillo y Elí Solís. Andanza.....	77
Foto No. 4. Cortesía de Teresa Chavira. Teresa Chavira. Fotografía de Erick Sánchez. “Dog Beneaht” de Israel Chavira.....	78
Foto No. 5. Cortesía Lelia Próspero. Lelia Próspero Maldonado.....	82
Foto No. 6. Cortesía de María Suárez. María Suárez.....	91
Foto No. 7. Cortesía de Dalia Próspero. Palacio de Bellas Artes. Ballet independiente, Dirección Raúl Flores Canelo. “Tres fantasías y un prólogo”. Bailarines: Dalia Próspero y Efraín Moya.....	97
Foto No. 8. Cortesía de Dalia Próspero Maldonado.....	98
Foto No. 9. Cortesía Edna Tiandon. Edna Tiandon y Karla Chagoya.....	112
Foto No. 10. Cortesía de Adrián García Cabral.....	118
Foto No. 11. Cortesía Elí Solís. Elí Solís. Fotografía Víctor Magaña.....	125
Foto No. 12. Cortesía de Cardiel Amezcua.....	126
Foto No. 13. Cortesía Edna Tiandon.....	130
Foto No. 14. Cortesía de María Suárez. María Suárez.....	131
Foto No. 15. Cortesía Rocío Luna. Rocío Luna: “Hembra de cama” Creadores escénicos: Cristina Iriarte Sauer y Guadalupe Rodríguez.....	132
Foto No. 16. Cortesía Edna Tiandon. Edna Tiandon y Jorge Cerecero.....	133
Foto No. 17. Cortesía de Rocío Luna. Baila Rocío Luna. Obra “El Jardín” de Lourdes Luna.....	144
Foto No. 18. Cortesía de María Tonantzin Martínez.....	148

Foto. No. 19. Cortesía de Dalia Próspero. Agrupación Siuini, en planos definidos Daniela Nieto y Panchito.....	153
Foto. No. 20. Cortesía de Dalia Próspero. “El viaje a Mictlan” Agrupación Siuini, Panchito y Teresa Chavira.....	156
Foto No. 21. Cortesía Dalia Próspero. Ballet Independiente.....	160
Foto No. 22. Cortesía de Lelia Próspero Maldonado.....	187
Foto No. 23. Foto tomada del perfil de Facebook de Jorge Cerecero. Jorge Cerecero, Elí Solís, Selene Díaz, Víctor Esquivel y Edna Tiandon.....	197
Foto No. 24. Cortesía de Cristina Iriarte Sauyer. Frutos de Otoño de Cristina Iriarte Sauyer. Miguel Villa, Alvaro Iriarte Sauyer y Dalia Próspero. Fotografía: Ramón Merino.....	205
Foto No. 25. Laura Díaz Ortiz.....	208
Foto No. 26. Arriba centro Adrián García Cabral.....	213
Foto No. 27. Cortesía Rocío Luna. Rocío Luna.....	252
Foto. No. 28. Cortesía Teresa Chavira. “Detente Sombra” Teresa Chavira...	255

### **Imágenes de ceración propia**

Imagen No. 1. Utilización de la pared y bordones para colocar la espalda....	188
Imagen No. 2. Segunda posición de piernas y trabajo de elasticidad.....	189
Imagen No. 3. Utilización de canicas para elevar el arco interno de pies.....	189