

LA ENSEÑANZA NO PROFESIONAL DE LA DANZA CLÁSICA Y MODERNA EN EL INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL (IMSS) (CA. 1973-1986).

**The non-professional teaching of classical and modern dance at the
Mexican Institute of Social Security (IMSS) (ca. 1973-1986)**

Dra. Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

Doctora en Pedagogía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y Licenciada en Educación Artística, especialidad danza del Instituto Nacional de Bellas Arte. Docente del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes. México.

Fecha de recepción 18 de enero de 2018
Fecha de aprobación 31 de enero de 2019

Resumen

En este texto se revisan 15 documentos que la bailarina, docente y coreógrafa mexicana Socorro Bastida entregó a los docentes de danza del IMSS, a fin de que mejoraran su forma de enseñar danza clásica y moderna en los Centros de Seguridad Social (CSS) de dicha institución, durante el período 1973-1986.

El estudio del *corpus textual* tiene como propósitos: identificar las escuelas y técnicas dancísticas que fundamentaron la enseñanza no profesional de la danza en el IMSS, los nombres de los bailarines, docentes y coreógrafos que respaldan las técnicas o escuelas que fundamentaron dicha enseñanza; y dilucidar su importancia para la práctica dancística en aquel momento y en la actualidad. Cabe aclarar que se habla de enseñanza no profesional de la danza porque en los CSS, esta disciplina estaba dirigida a la población en general.

Para este estudio se recurrió a la hermenéutica, y para arribar a conclusiones, se tomaron en cuenta los siguientes aspectos: el estudio de los textos en sí, en qué contexto se

elaboraron, la revisión y estudio de textos originales de otros autores que escribieron temas relacionados con el *corpus textual*; quién es Socorro Bastida, quiénes fueron sus maestros, sus principales influencias dancísticas; y la opinión de las maestras: Sylvia Ramírez y Anadel Lynton, quienes cuentan con una amplia trayectoria en danza clásica y moderna, respectivamente.

Palabras clave: danza clásica, danza moderna, enseñanza no profesional de la danza, historia de la educación dancística, hermenéutica.

Abstract

In this text we review 15 documents that the dancer, teacher and Mexican choreographer Socorro Bastida gave to the dance teachers of the IMSS, in order to improve their way of teaching classical and modern dance in the Social Security Centers (CSS) of this Institution, during the period 1973-1986.

The *textual corpus* study's purpose is to identify the dance schools and techniques that underpin the non-professional dance teaching at IMSS, as well as the names of the dancers, teachers and choreographers that support the techniques or schools that founded such teaching; and to elucidate their importance for dance practice at that time and now. It should be noted that what is approached is the non-professional dance education because in the CSS, this discipline was aimed for the population in general.

For this study, hermeneutics was used, and in order to reach conclusions, the following aspects were taken into account: the study of the texts themselves, in what context they were elaborated, the review and study of original texts by other authors who wrote on subjects related to the *textual corpus*; who is Socorro Bastida, who were her teachers, her main dance influences, and the opinion of the teachers: Sylvia Ramírez and Anadel Lynton, who have extensive experience in classical and modern dance, respectively.

Keywords: classical dance, modern dance, non-professional dance education, history of dance education, hermeneutics.

Punto de partida

Este artículo forma parte de una investigación más amplia que lleva el título de *Danza, vida y salud. Socorro Bastida, la danza clásica y moderna en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) (ca. 1956-1992)*, en la que se estudia cuáles fueron las condiciones sociales, políticas, históricas y artísticas que permitieron que en una institución mexicana de salud como el IMSS, despuntara la danza clásica y moderna en la década de los setenta y ochenta del siglo xx.

Como parte de dicha investigación, en este artículo se muestra el resultado del estudio de 15 documentos que Socorro Bastida entregó a los docentes de danza del IMSS, para que mejoraran la enseñanza de la danza clásica y moderna.

El objetivo de la revisión del *corpus textual* es identificar el contexto en el que los escritos fueron utilizados, las escuelas y técnicas dancísticas que fundamentaron la enseñanza no profesional de la danza en aquellos años, los nombres de los bailarines, docentes y coreógrafos que respaldan las escuelas o técnicas que se retomaron y el significado de los textos para la práctica dancística, tanto en su momento histórico, como actualmente.

Para el estudio del *corpus textual* se recurrió a la hermenéutica, entendida como “un proceso unitario [que incluye] no solo el de comprensión e interpretación, sino también el de aplicación” (Gadamer, 1977, p. 379) y este último como, “un momento del proceso hermenéutico tan esencial e integral como la comprensión y la interpretación” (Gadamer, 1977, p. 379), de acuerdo con Hans-Georg Gadamer, en su libro *Verdad y Método* (1977, p. 379).

Con base en lo antes dicho, este artículo está dividido en dos partes. En la primera, se señala quién es Socorro Bastida, y en la segunda, los objetivos y programas de la coordinación nacional de danza clásica y moderna del IMSS durante el periodo de 1973 a 1986, y el estudio de los documentos académicos.¹

Primera parte

Socorro Bastida²

Para intentar valorar en su justa medida los textos que aquí se estudian, es fundamental revisar quién los escribió y/o rescató, y en qué contexto fueron utilizados. En primer término es importante señalar que Socorro Bastida escribió la mayor parte de los documentos que aquí se estudian, el resto, ella lo seleccionó de otros autores. Luego les proporcionó el material reunido a los maestros de danza cuando estuvo al frente de la coordinación nacional de danza clásica y moderna del IMSS; su propósito fue que los profesores de danza mejoraran su desempeño docente.

Pero ¿quién es Socorro Bastida?

1 Es importante señalar que los documentos que aquí se estudian, actualmente se encuentran en el área de documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación, Información de la Danza José Limón del INBA (Cenidi-danza José Limón), en virtud de que se está trabajando el archivo Socorro Bastida.

2 Para la elaboración de esta semblanza se consultó y se tomó como base el artículo “Socorro Bastida y Muro. Una vida en la danza”. (Ramos, 2017).

Nació en México, D. F., el 24 de junio de 1925; por lo tanto, ha vivido y experimentado en su cuerpo los avances técnicos dancísticos que tuvieron lugar en el siglo xx, y en lo que va del siglo xxi.

Estudiar a Socorro Bastida es entender los procesos que ha vivido la danza en México, considerando varios géneros dancísticos, porque cuando ella estudió no se privilegiaba la formación dancística especializada, sino que se aprendía a bailar tomando como eje la danza clásica, y a partir de este pilar, se estudiaba danza moderna, folclórica y española, etcétera; por lo tanto, estudiar a Socorro Bastida es estudiar la historia de la danza en México a partir de la década de los 30 del siglo xx y hasta la fecha.

Socorro Bastida destacó en los géneros dancísticos antes mencionados, pero puede decirse que su fuerte ha sido la danza clásica, ya que en innumerables ocasiones ocupó el lugar de primera bailarina tanto en compañías nacionales como extranjeras. Algunas de las compañías en las que bailó son: Ballet de la Ciudad de México, compañía de la “School of American Ballet” dirigida por los coreógrafos George Balanchine y William Dollar; Original Ballet Russe del Coronel Vasilli de Basil; compañía de Alicia Alonso de La Habana, Cuba; Ballet Ruso de Nana Gollner y Paul Petroff; Ballet Concierto, Ballet de Cámara, Ballet Clásico de México y Ballet 70; es decir, estuvo activa como bailarina profesional, durante casi 30 años.

En estos 30 años de actividad intensa, también bailó danza moderna con Ana Sokolov, con el Grupo Quinteto, con el Ballet Contemporáneo de Guillermo Keys y fue testigo de la transición de la danza moderna a la danza contemporánea, no solo como bailarina sino también como coreógrafa, pues en la década de los 80 se consolidó como directora y coreógrafa del Grupo Representativo de Danza Contemporánea de Prestaciones Sociales del IMSS, y después del Grupo Canto a la Vida.

Su experiencia dancística como bailarina también abarcó danza española, danza folclórica, teatro de revista, cabaret, televisión y cine.

El teatro de revista lo conoció siendo muy joven, cuando formó parte del Ballet Chapultepec, compañía que dirigían Ricardo y José Silva. La maestra Socorro Bastida llegó a platicar que aceptó trabajar en televisión, cine y cabaret porque pagaban muy bien y porque los sueldos de los docentes y de los bailarines de danza clásica, eran bajos.

En la televisión tuvo varias participaciones. Ramón Valdiosera, director de programas en este medio, en una ocasión la invitó a realizar *México es así*, un programa televisivo que estuvo al aire durante 57 semanas, en cuyas emisiones la maestra Bastida, bailaba, creaba coreografías y modelaba; a partir de esta experiencia, la invitaron a trabajar como modelo en Hoteles

del país y del extranjero; más adelante, en la década de los 70, también trabajó con Colombia Moya, en otro programa de televisión que se llamó *Clases de Ballet*.

Su colaboración en cabaret fue al lado de Sergio Corona y Alfonso Arau; además también bailó danza española en el espectáculo que organizaba Beatriz Carpio en el centro nocturno *El Patio*.

La versatilidad y profesionalismo de Socorro también la llevaron al cine; en este medio bailó en las películas *Baile de graduados*, *El reboso blanco*, al lado de Libertad Lamarque y en otra cinta con Mapita Cortés.

Como bailarina de danza folclórica vivió grandes satisfacciones; trabajó varios años en el Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández, como bailarina, docente de danza clásica y organizadora de la segunda compañía, y formó parte del elenco que realizó varias giras a Canadá, Estados Unidos y Europa.

Socorro Bastida ha trabajado en todos los ámbitos del quehacer dancístico. Otro rubro en el que ha colaborado intensamente transmitiendo sus conocimientos y experiencia, ha sido la docencia; se inició a temprana edad, impartiendo danza clásica y folclórica en la *Young Women's Christian Association* (YWCA), pero a partir de 1957, ingresó al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), específicamente a la Academia de la Danza Mexicana (ADM), en donde estuvo aproximadamente 20 años. Después, se cambió a la Escuela Nacional de Danza Clásica, del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), ahí estudió la metodología cubana de ballet (nivel elemental y nivel medio), y viajó a La Habana, Cuba para profundizar en los conocimientos.

En la década de los 90, con la apertura del Centro Nacional de las Artes, el SNEPD se dividió en tres escuelas: Escuela Nacional de Danza Folclórica, Escuela Nacional de Danza Clásica y Escuela Nacional de Danza Contemporánea. Las dos últimas, en 1993, se trasladaron al Centro Nacional de las Artes, y en ambas continúa Socorro Bastida trabajando hasta la fecha.

En reconocimiento a su labor, el INBA le ha dado varios premios: en 1985, a través del Cenidi-Danza José Limón, el Homenaje *Una vida dedicada a la danza* en el que obtuvo medalla y diploma por su desempeño en pro de la danza mexicana; en 1989 recibió el estímulo por 30 años de servicio; en 1994 se hizo acreedora del galardón en Educación e Investigación Artística, el mismo que ganó en dos ocasiones más, en 1996 y 2002. En 2001 el INBA le otorgó la medalla Ignacio Manuel Altamirano por 40 años de servicio ininterrumpido; y en el 2011 se hizo merecedora a uno de los

más grandes galardones, el premio “Mujeres en el arte”, por sus 50 años de servicio en apoyo a la docencia, investigación y difusión del patrimonio artístico de México y por su trayectoria docente y profesional.

Durante todos estos años de labor y esfuerzo, Socorro Bastida también ha ocupado puestos que han implicado responsabilidad académico-administrativa. En el IMSS, fue coordinadora nacional de danza clásica y moderna durante 13 años, de 1973 a 1986; en el INBA ocupó el puesto de subdirectora de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea de 1989 a 1992. Al año siguiente colaboró con la UNAM, dirigiendo el seminario del Taller Coreográfico, puesto que ocupó hasta el 2008. Una vez que concluyó su gestión en la máxima Casa de Estudios, aceptó el cargo de secretaria académica de la especialidad en danza clásica en la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, compromiso que cubrió hasta el 2012.

También formó parte de El Colectivo de Mujeres en la Música; fue Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte (COMUARTE), institución en la que ha participado como ponente, bailarina y docente en los Encuentros Internacionales e Iberoamericanos. De 2002 a 2006 trabajó como directora general de danza del Colectivo; con esta organización también viajó a España, Cuba, Estados Unidos y a varios estados de la República Mexicana.

Socorro Bastida ha sido una estudiosa incansable. Además de los cursos y diplomados que continuamente ha tomado a largo de su vida, ganó dos becas, una en 1955, para estudiar en The School of American Ballet de George Balanchine; y otra, en 1971 para estudiar en Londres en The Royal Academy of Dancing, la licenciatura como profesora de Classical Ballet-Cecchetti Method y la licenciatura de la escuela de Notación de Danza Benesh.

A partir de su ingreso al IMSS en 1973, la maestra Socorro, comenzó a dar conferencias y cursos de capacitación en diferentes puntos de la República Mexicana. Los temas recurrentes en sus conferencias han sido el fomento a la salud y a la danza; los textos que aquí se estudian forman parte de su producción.

En el siglo XXI, los homenajes y reconocimientos para la maestra Bastida continuaron: en 2006, en Mérida, Yucatán, recibió de la Confederación Interamericana de Profesionales de Danza (CIAD), una medalla al mérito por su trabajo en pro de la danza; también fue homenajeada en el evento internacional “Manta por la danza” que se celebró en Quito, Ecuador.

Actualmente la profesora Bastida continúa impartiendo clases de danza clásica y contemporánea en la Escuela Nacional de Danza Clásica y

en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA; su nombre aparece registrado en la enciclopedia Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana y en el Diccionario biográfico de la danza mexicana.

Estudiar a Socorro Bastida es conocer los procesos dancísticos que se han gestado en la mayor parte del siglo xx y lo que va del siglo xxi, y reconocer la complejidad del oficio de bailarín, coreógrafo, docente de danza.

Es saber que la danza, como profesión, permite que una persona pueda vivir dignamente de ella y que existe un gran abanico de posibilidades para ejercerla en sus diversos roles, como bailarín, docente, coreógrafo, investigador, ensayista, e incluso especialista en vestuario, escenografía, música, iluminación, producción, difusión de la danza, etcétera y en varios géneros dancísticos.

Revisar la labor de Socorro Bastida conlleva descubrir que sus aportes han sido decisivos para el conocimiento y trasmisión de la danza, porque generaciones de mexicanos la han visto bailar, tomado sus clases, participado en sus trabajos coreográficos, escuchado sus conferencias. Un gran número de espectadores ha asistido a las funciones de danza organizadas por ella.

Gracias a su desempeño como bailarina y coreógrafa es posible conocer las compañías mexicanas más importantes que han surgido en México, y varias de las compañías extranjeras que han visitado nuestro país. De igual manera, gracias a su trabajo de promoción y difusión de la danza ha sido posible que un gran número de compañías bailara en los foros mexicanos y participara en funciones, encuentros y coloquios nacionales e internacionales de danza contemporánea.

Socorro Bastida no solo ha sido una excelente bailarina, admirada y reconocida por el público, la prensa, bailarines y coreógrafos del país y del extranjero, sino una educadora, una gran docente que ha transmitido sus conocimientos a un sinnúmero de estudiantes de danza. Varias generaciones de estudiantes han escuchado sus conferencias, tomado sus clases y escuchado sus consejos, recomendaciones y secretos dancísticos.

Socorro Bastida es un ejemplo a seguir por ser una mujer trabajadora, estudiosa, incansable, tenaz, disciplinada, inteligente y comprometida con todo lo que hace. Otra cualidad que vale la pena subrayar es su visión y su capacidad de adaptarse a los cambios y avances dancísticos, para seguir progresando, día a día, en el quehacer dancístico.

Segunda parte

Coordinación Nacional de Danza Clásica y Moderna del IMSS (1973-1986)

El área encargada de guiar el funcionamiento de los talleres de música, danza, teatro y artes plásticas del IMSS en la década de los 70, fue la jefatura de Prestaciones Sociales; de esta área dependía la coordinación nacional de danza clásica y moderna que se creó en 1973, año en que también se modificó la Ley del Seguro Social, que señalaba que los objetivos de Prestaciones Sociales eran “fomentar la salud, prevenir enfermedades y accidentes y contribuir a la elevación general de los niveles de vida de la población” (IMSS, 1973).

En 1973, la jefatura de Prestaciones Sociales estaba integrada por dos departamentos: el de Bienestar Social y el de Planeación; del primero dependía la oficina de actividades artísticas y deportivas, y de esta área a su vez, dependía la coordinación nacional de danza clásica y moderna que dirigió Socorro Bastida de 1973 a 1986.

En el Programa de Trabajo de 1974, la maestra Bastida aclara los objetivos de la enseñanza de la danza clásica y moderna en el IMSS cuando dice:

En el hombre siempre ha existido el ritmo. Diríamos que la vida es ritmo ... En los tiempos primitivos el hombre utilizó la danza para invocar el beneficio de los Dioses, ... convirtiendo tal expresión en un verdadero arte. Es necesario que nuestra sociedad ... comprenda la importancia de que el movimiento en el ser humano no es solamente una acción mecánica, sino un medio de comunicación físico y espiritual. (Bastida, 1974)

Con base en la necesidad antes expuesta, se pretendía que los estudiantes de danza del IMSS al practicar danza pudieran

Preservar o recuperar la salud física y mental; aprovechar mejor el tiempo libre; adquirir conocimientos sobre danza; encausar a la juventud hacia actividades creativas de beneficio individual y colectivo; acrecentar el nivel cultural y artístico tanto del intérprete como del espectador; despertar en el individuo los hábitos de higiene y conservación de la salud y proyectarlos al hogar. (Bastida, 1974)

A partir de 1982, la jefatura de Servicios de Prestaciones Sociales se fortaleció; la oficina de actividades artísticas y deportivas ascendió al rango de departamento y quedó integrada por dos oficinas, la de actividades culturales, formada por cinco coordinaciones, (artes plásticas, cine, diseño y producción, eventos internacionales y promoción de eventos)

y la de actividades artísticas, compuesta por cuatro coordinaciones (arte dramático, música y coros, danza regional y danza moderna).

Como objetivos comunes para los maestros de danza clásica y moderna se marcó:

- a. Unificar el sistema de enseñanza tomando en cuenta el nuevo programa;
- b. Mejorar los niveles y la calidad de la enseñanza de la danza contemporánea en los CSS;
- c. Aplicar la forma correcta de los ejercicios de la técnica Graham y técnica Limón;
- d. Crear nuevos movimientos en el desarrollo de las coreografías. (Bastida, 1984).

Con la finalidad de cumplir con los objetivos antes señalados, la coordinación nacional de danza clásica y moderna instrumentó un programa de capacitación para los maestros de danza del IMSS, llamados por esa institución, orientadores de actividades artísticas (OAA). Como parte del programa de capacitación, se realizaron una serie de actividades entre las que destacan: cinco reuniones nacionales (1981, 1983, 1984, 1985 y 1986), un taller de bailes de salón (mayo, junio y julio de 1984), un seminario de actualización de bailes de salón (mayo de 1985) y dos cursos sabatinos de actualización de danza contemporánea (1985 y 1986). En estas reuniones Socorro Bastida entregó a los profesores los documentos académicos que aquí se exponen.

Corpus textual

Está integrado por 15 textos, que se seleccionaron de una serie de documentos, apuntes y clases que la maestra Socorro Bastida registró y que se encuentran en el archivo Socorro Bastida del Cenidi-danza José Limón del INBA. Los textos elegidos son los que tocan con mayor precisión y amplitud los temas tratados.

De los 15 textos que aquí se estudian, Socorro Bastida escribió nueve: cinco, para la enseñanza de la danza clásica, tres para la enseñanza de la danza moderna, y uno para la enseñanza de los bailes de salón; los seis restantes pertenecen a diversos autores y temas (psicología, improvisación, coreografía).

Para el estudio del *corpus textual* se consideran los tres momentos de la hermenéutica: la comprensión, la interpretación y la aplicación. Considerando “que en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete” (Gadamer, 1977, p. 379), se intenta dilucidar el *significado* de los textos para la práctica dancística, así como su importancia para la enseñanza no profesional de la danza en su momento, y en la actualidad.

La ruta que se siguió es la siguiente:

Se leyeron con detenimiento los textos, se ordenaron por técnica dancística y en cada uno de ellos se identificó:

- a. Los idiomas
- b. Escuelas dancísticas
- c. Técnicas dancísticas
- d. Años posibles del surgimiento de las escuelas o técnicas dancísticas considerando a sus autores o protagonistas
- e. Influencias dancísticas que Socorro Bastida recibió a lo largo de su vida
- f. Textos académicos de otros autores
- g. Entrevistas a Sylvia Ramírez y Anadel Lynton, —ambas, bailarinas, docentes y coreógrafas con gran experiencia y trayectoria, la primera, en danza clásica y la segunda, en danza contemporánea— para que dieran su opinión al respecto; esto con base en lo que señala Gadamer cuando dice: “cada texto individual se conjunta con otras fuentes y testimonios formando la unidad de la tradición total. La unidad de esta tradición total es su verdadero objeto hermenéutico” (1977, p. 413).

Los documentos que se estudian son:

Documentos para la enseñanza de la danza clásica

Documento 1

Puntos principales que debemos saber y tener en cuenta al dar la clase al socio-alumno de danza clásica o moderna

En este texto Socorro Bastida ofrece a los maestros del IMSS once recomendaciones para enfrentarse a grupos de principiantes que no pretenden ser bailarines profesionales; en este texto la maestra subraya la necesidad de “*preparar y estructurar la clase de danza clásica y moderna*” (Bastida, s.f.-c); según Sylvia Ramírez en este documento

Se puede observar la experiencia de Socorro Bastida como docente en la formación de bailarines profesionales y como bailarina profesional integrante de varias compañías nacionales y extranjeras; cuando ella ingresó al IMSS en 1973, señala Sylvia Ramírez, tiene las bases de Hipólito Zybín con la metodología rusa, tiene la influencia francesa por la vía de Nelsy Dambé y de Sergio Unger; a su vez ellos están basados en Carlo Blasis, quien se fundamenta en Cecchetti; este documento puede estar basado o tener influencia de cualquiera de ellos. (2017)

Documento 2

Principios esenciales teóricos de la danza clásica

En este escrito es posible advertir que la técnica que Socorro Bastida utilizó para capacitar a los maestros del IMSS fue la clásica, bajo los preceptos del Método Cecchetti, elaborado por Enrico Cecchetti.³ Cabe señalar que este método tiene como propósito la enseñanza de la danza para la formación de bailarines profesionales y

fue codificado y registrado por Cyril Beaumont, Stanislas Idzikowski, Margaret Craske y Derra de Moroda. El método se ha perpetuado gracias a la Sociedad Cecchetti fundada en Londres en 1922. En 1924 la Sociedad se integró a la Imperial Society of Teachers of Dancing. (Ramírez, 2004)

Es posible señalar que Socorro Bastida tomó como base el Método Cecchetti, porque lo estudió durante su formación como profesora de

³ El creador del método fue Enrico Cecchetti quien nació en Roma en 1850 y murió en 1928, fue hijo de Cesare Cecchetti y Serafina Casagli, su maestro fue Giovanni Lepri, alumno de Carlos Blasis. Cecchetti debutó como bailarín en 1870 en La Scala, de Milán. Viajó por Europa como primer bailarín y debutó en el Teatro Maryinski de San Petersburgo en 1887, en donde dos años después fue maestro de la Escuela Imperial, entre sus alumnos se incluyen Pavlova, Nijinsky, Karsavina, Fokine, Preobrajenska, Kchessinska y Egorova. Fue maestro particular de Anna Pavlova con quien viajó alrededor del mundo. De 1909 a 1918 fue el maestro oficial de la Compañía de Ballet de Diaghilev. De 1918 a 1923 tuvo una escuela privada en Londres. Después regresó a Italia en 1925 para constituirse como maestro de Ballet de La Scala. Dedicó el resto de su vida a enseñar y perfeccionar sus métodos de enseñanza (Ramírez, 2004).

danza y bailarina en la Escuela Nacional de Danza de 1935 a 1941. Veamos los contenidos de la materia técnica de la danza en el año de 1939.

Primer año. Técnica de la danza. 4^o curso

Técnica de expresión italiana (la antigua escuela), ejercicios en puntas, “port de bras” completo, pasos de “routine”, pegados, toda clase de combinaciones, ejercicios sencillos en punta y media punta.

Segundo año. Técnica de la danza. 5^o curso

Técnica superior. Gran combinación con pasos auxiliares y espectaculares. Combinaciones improvisadas. Bailes en puntas tipo francés, italiano y ruso. Perfeccionamiento de la punta. Pegados. Combinaciones de la técnica superior. Depuración del estilo en bailes individuales. Creación e interpretación de pequeños ballets de todos estilos.

Tercer año. Técnica superior de la danza. 6^o curso.

Perfeccionamiento del baile clásico individual.⁴

Esta influencia para Socorro Bastida fue decisiva porque nunca dejó de estudiar el método; en 1970 ganó incluso una beca en The Royal Academy of Dancing en Londres, en donde cursó la licenciatura como profesora de Classical Ballet – Cecchetti Method.⁵

Una evidencia más de que la maestra Bastida tomó como plataforma el método antes mencionado, se obtiene al confrontar los apuntes que les entregó a los docentes del IMSS, con el contenido del libro que ella tradujo en el 2017, titulado *Método Cecchetti. Manual de teoría y práctica de danza clásica*, y escrito por Cyril W. Beaumont y S. Idzikowski en Londres en 1921. De su contenido hizo ella indicaciones:

- a. Posiciones de los pies y movimientos del pie. En este punto Socorro Bastida escribió: “con énfasis en los errores más frecuentes” (Bastida, s.f.-d).
- b. Estudio de las piernas. Aquí la maestra Bastida subraya “atención en el estudio del en-dehors que significa ‘vuelto hacia afuera’”; es decir voltear las piernas hacia afuera desde las caderas (Ramírez, 2004).

4 Plan de Estudios. Programa sintético general, 1939. Lo anterior muestra que la “técnica que se estaba utilizando provenía de la tradición dancística italiana, aunque también trabajaba las escuelas francesa y rusa y realizaba adecuaciones, como lo expresa al señalar que impartía ‘bailes en punta tipo francés, italiano y ruso’. La influencia de la tradición italiana en México se debió a Giovanni Lepri (ca.1820-1891), Carlo Blasis (1797-1878) y Enrico Cecchetti (1850-1928); fue asimilada por las hermanas Costa y Gioglio Vittorio Rossi, quienes a su vez transmitieron sus conocimientos a Marina Marcué, Carmen Galé y las hermanas Campobello, entre otros, profesores de la Escuela Nacional de Danza”. Plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza. (Ramos, 2009, p. 153).

5 Según tres certificados: Elementary Certificate de fecha mayo 1972, Intermediate Certificate de fecha junio 1972 y Licentiate de fecha 13 de septiembre de 1972. Según programa de trabajo algunos de los maestros que tuvo fueron Nora Roche, Molly Lake, Nesta Brooking, Laura Wilson, Margaret Marsh y Diana Barker.

- c. Estudio de la mano. Socorro Bastida recalca la importancia del estudio de las “principales posiciones de la mano y estructura física (carpo, metacarpo y dedos)” (Bastida, s.f.-d).
- d. Posiciones de los brazos. En este inciso también hizo énfasis en las “principales posiciones del brazo y estructura física (húmero, radio y cúbito)” (Bastida, s.f.-d).
- e. Teoría del *port de bras*, es decir, sobre cómo conducir los brazos. Una de las recomendaciones que encontramos en el texto de Socorro Bastida es que los brazos podrían compararse “*con el marco de una pintura. Para hacer los brazos con belleza es preciso que los codos sean imperceptibles*”⁶ (Bastida, s.f.-d).
- f. Posiciones de la cabeza y movimientos
- g. Estudio del cuerpo
- h. *Attitude*⁷
- i. *Arabesque*⁸
- j. Movimientos en la cabeza
- k. Direcciones del cuerpo

Al revisar este material didáctico se observa que la concepción de danza que Socorro Bastida sostiene es similar a la de Enrico Cecchetti cuando él afirma:

La danza es también la salud y la fuerza, la elegancia y la gracia. Es un error craso que la danza sea subestimada por los fisiólogos y que haya desaparecido de nuestros programas de educación física. La danza es muy superior comparada con el deporte, el cual endurece los miembros en la rigidez del esfuerzo y embrutece el alma con el afán desmedido de alcanzar la victoria, según el cual no hay más que la competencia muscular y la tensión de los nervios extendidos con el único fin de derrotar al adversario.

6 Según el método Cecchetti, “los brazos deben moverse desde el hombro y no desde el codo y el movimiento debe ser suave y fluido. Los brazos deben estar suavemente redondeados de modo que las puntas de los codos sean imperceptibles, y las manos deben ser sencillas, graciosas y nunca floridas.” (Ramírez, 2004)

7 “Una pose especial de danza que Carlo Blasis codificó tomando como modelo la estatua de Mercurio realizada por Giovanni da Bologna, la cual se encuentra en Florencia ... Existen numerosos attitudes de acuerdo a la dirección del cuerpo en relación con el público”. (Ramírez, 2004)

8 “En ballet es una posición del cuerpo en perfil, sostenida sobre una sola pierna que puede estar estirada o doblada con la otra pierna sostenida atrás en ángulo recto; los brazos sostenidos en varias posiciones armoniosas que crean una línea lo más larga posible desde las puntas de los dedos de las manos hasta las de los pies. Los hombros deben permanecer cuadrados hacia la línea de dirección”. (Ramírez, 2004)

La danza desarrolla cada articulación y cada músculo según su función más natural, con la más perfecta armonía y el más constante equilibrio. Al mismo tiempo que eleva el espíritu, suaviza los gestos y encadena las poses, no por ociosidad sino siguiendo las reglas de una poesía muda y el ritmo de la música. (Beaumont, 1922)

Documento 3

Desarrollo de la clase de danza clásica y moderna

En este original Socorro Bastida presenta las partes que integran una clase de danza clásica y algunos de los ejercicios que se deben realizar en cada una de ellas. Para elaborar este documento tomó en cuenta el Método Cecchetti, pero hizo modificaciones. Por ejemplo: en el Método Cecchetti la clase se divide en cinco partes: 1) ejercicios a la barra, 2) manejo de los brazos o *port de bras*, 3) ejercicios en el centro (*au milieu*), 4) Adagio (*adage*) y 5) Allegro; mientras la propuesta de Socorro Bastida está dividida en 7 partes: 1) Barra, 2) *port de bras*, 3) Centro, 4) Adagio, 5) *Pirouettes*, 6) Allegro y 7) Diagonales. (Bastida, s.f.-e).

En la propuesta de Socorro Bastida se observan dos elementos de la técnica Graham, las *contracciones* y la utilización del “piso” o “suelo”.

Sylvia Ramírez opina al respecto:

Aunque tiene algunos nombres de la danza moderna (contracciones, piso), es una clase de clásica. Aquí hay una mezcla de escuelas, Hipólito Zýbin, Nelsy Dambé, Royal y rusa. De la escuela rusa puede ser Vaganova porque incluye *battement jetés* y *relevé lent*; el método Cecchetti no usa *battement jeté*. También se observan elementos que ella elaboró, como por ejemplo *relevés con resorte* y *sin resorte*; este término no lo ubico en ninguna de las escuelas, a lo mejor es de Cecchetti, porque en este método se usan pequeños *springs*, es decir pequeños resortes, rebotes. (2017)

Documento 4

Propuesta metodológica para la enseñanza de la danza clásica para los socio-alumnos de los CSS del IMSS

En este texto Socorro Bastida también presenta las partes que integran una clase de danza clásica y algunos de los ejercicios que se deben realizar en cada una de ellas con mayor precisión y detalle. La primera, hace referencia a primeros y segundos objetivos. En los primeros objetivos se incluye una tabla que muestra qué se espera con la ejecución de cada paso; según esta tabla la clase se divide en tres partes: ejercicios de barra, centro y saltos; en la barra se incluye el adagio.

En los segundos objetivos, se incluye otra tabla que muestra los objetivos de cada paso y según la cual la clase se divide en cuatro partes: barra, centro, allegro y puntas; y en el centro, se incluye el adagio.

Sylvia Ramírez señala al respecto de la primera parte de la propuesta que “identifica la influencia de la escuela cubana de ballet,⁹ porque antes de ellos nunca se había hablado de objetivos generales y específicos, ni de dificultades” (Ramírez, 2017). Asimismo agrega:

Este no es un programa, es una clase en la que marca qué ejercicios se van a hacer, en qué tiempo y cómo se van a desarrollar. En un programa se indican los pasos que se van a revisar en cada grado. [Este documento] incluye los pasos hasta un 3er año de cubano, más o menos, aunque los saltos que contempla son básicos, de un primer grado. Encontramos *flic flac*, lo usan los rusos y los cubanos, pero estos últimos lo hacen de diferente manera, pasando por *cou de pie*. (Ramírez, 2017)

El método cubano de ballet llegó a nuestro país como parte de un convenio de colaboración que firmó Luis Echeverría Álvarez entre México y La Habana, Cuba; oficialmente la asesoría por parte de Cuba inició en septiembre de 1975 y los acuerdos de colaboración fueron: “impartir un seminario de metodología de dos años de duración, para ‘unificar criterios de enseñanza’, asesorar a la Academia de la Danza Mexicana, reorganizar la Compañía Nacional de Danza y finalmente resolver la escasez de varones en nuestro medio” (Bastien, 2010, pp. 22-26).

Dos años después y una vez concluido el seminario de metodología, el Comité Técnico del área de danza¹⁰ definió cuál sería la forma de trabajar del nuevo Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), que quedó integrado por tres escuelas: la Escuela Nacional de Danza Clásica, la Nacional de Danza Contemporánea y la Nacional de Danza Folklórica. En la primera se implementó el método cubano de ballet.

El SNEPD duró dieciséis años, hasta 1993, fecha en que las tres escuelas se separaron. A las escuelas Nacional de Danza Clásica y Nacional de Danza Contemporánea las trasladaron al Centro Nacional de las Artes, y la Escuela Nacional de Danza Folklórica permaneció en las instalaciones ubicadas detrás del Auditorio Nacional (Bastien, 2010, 93).

9 El creador de la escuela cubana de ballet fue Fernando Alonso quien empezó a preparar a sus maestros en este método.

10 Integrado por Salvador Vázquez Araujo, presidente del comité y director de danza; Lin Durán, secretaria ejecutiva del comité; Elsa Recagno, asesora del área en el comité; Gloria Guerrero de Serment, representante de asuntos escolares de la Escuela Nacional de Danza Clásica; Cristina Abad, subdirectora de la Academia de la Danza Mexicana; Refugio Cortina, coordinadora del Área Biopsicosocial; Sylvia Ramírez y Tulio de la Rosa, directora y subdirector, respectivamente, de la Escuela Nacional de Danza Clásica (Bastien, 2010, p. 95).

La segunda parte de este documento contiene cinco grados; en cada uno de ellos aparece el nombre del ejercicio y una secuencia dancística especificando compases y tiempo.

Con respecto a esta segunda parte la maestra Ramírez comenta:

Considero que esta parte es un desarrollo de Socorro Bastida, no sigue ninguna escuela, lo cual sería muy complicado, primero porque ¿cuánto tiempo duraba una clase en el IMSS? Si era de una hora, era imposible que se hiciera una clase completa; ¿cuántas veces a la semana se impartía? Si nada más se daban dos clases a la semana, también era imposible porque la escuela no te lo permitiría; ¿siempre daban la misma clase? No creo. Por todo esto me parece que es un modelo de cómo preparar una clase, pero no una clase real porque faltan varias cosas ... Tenemos que en 1^o, 2^o y 3^o casi siempre es lo mismo; esto puede ser porque cuando dice 3er grado, no significa que los estudiantes vinieran secuencialmente desde 1o. A lo mejor entraban al 3er grado por la edad, mas no porque hubieran estudiado previamente 1^o y 2^o; según tengo entendido los grupos en el IMSS se constituían según las edades y si así era, entonces sí se justifica que fueran los mismos ejercicios, porque no hay secuencia ... Ella tuvo que adaptar todo para el tipo de población con el que se trabajaba. También seguramente había maestros que no necesitaban esto, quizá solo lo necesitaban los maestros novatos. (2017)

Documento 5

Glosario de términos

Es un glosario de términos de danza clásica escrito en francés; las palabras están en francés porque este idioma se reconoce universalmente para nombrar los pasos, ejercicios y poses de la danza clásica. Dicho trabajo lo inició Pierre Beauchamps en Francia, en el siglo XVII, con la *Codificación de las cinco posiciones de los pies y del en dehors*, lo continuó Raoul Feuillet a principios del siglo XVIII, y luego Carlos Blasis en el siglo XIX. En el siglo XX Enrico Cecchetti y Agripina Vaganova

Contribuyeron en gran medida al auge de los métodos de enseñanza de la danza clásica en el mundo contemporáneo. Los tres grandes sistemas de enseñanza de la danza: francés, italiano y ruso, son el árbol del cual se derivan las escuelas de hoy en día y todas se expresan “a través de la terminología francesa” (Ramírez, 2004)

En este glosario encontramos una selección de pasos, movimientos y ejercicios, términos cuya traducción al español es literal. De acuerdo con Sylvia Ramírez, el glosario proviene del

Royal Academy of Dancing, sistema que introdujo en México Ana del Castillo en 1949; quizá Socorro Bastida tuvo en sus manos el libro *Grammaire de la Danse Classique*, escrito por Genevieve Guillot y Germanine Prudhommeau en París en 1969, y traducido en Buenos Aires, Argentina por Mirilys Belén de Queyrot en 1974; lo supongo porque veo muchos términos específicos de los franceses. El Royal Academy se fundó en Inglaterra con base en el sistema Cecchetti, pero se ha actualizado continuamente. (2017)

Documentos para la enseñanza de la danza moderna

Documento 6

Principios esenciales teóricos de la danza contemporánea

Es una propuesta de *clase base* para impartir danza contemporánea, la cual está integrada por cinco partes: barra, piso, centro, allegro y diagonal. En esta clase, Socorro Bastida conjuga elementos de la técnica de danza clásica y de la técnica de la *danza moderna*. En estos documentos se habla indistintamente de danza moderna y de danza contemporánea porque en México, en la década de los 70, se estaba viviendo la transición de danza moderna a danza contemporánea.

Isadora Duncan establece los principios de la *danza moderna*, sobre todo el principio dinámico, y retorna a los movimientos y ritmos naturales. En Norteamérica sus principales exponentes fueron Ruth St. Denis y Ted Shawn en la Denishawn School. En esta institución estudiaron Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, quienes hicieron grandes aportes en esta materia. En Alemania los que trabajaron intensamente para la danza fueron Rudolf von Laban, quien desarrollo un sistema de análisis de movimiento y Mary Wigman, discípula de Dalcroze y después de Laban, quien fue una de las principales exponentes de la danza expresionista de su país.

La danza moderna teóricamente se basa en el dinamismo y en conceptos complementarios, es decir:

dos opuestos como contraer y soltar, caer y recobrase, tensión y relajación, etc., que fueron formulados a partir de los ritmos naturales, utilizados originariamente en forma literal, como el ritmo respiratorio, el ondulatorio, plegarse y desplegar, etc. Técnicamente, se considera al movimiento como la materia de la danza y al cuerpo como el instrumento. Se concibe todo movimiento como proveniente de una fuente central; se constituye así al torso como fuerza reguladora y se desecha el movimiento regido desde las articulaciones. El movimiento a partir de una dinámica central de potencia implica movimiento funcional que contiene matices de significado emocional. (Love, 1964, p. 38)

Socorro Bastida nos aclara cómo elaboró la *clase base* y al respecto comenta:

Después de las primeras clases de aprendizaje de los movimientos básicos de danza clásica en la barra, se comenzará a introducir los movimientos de danza moderna. Hay que tener en cuenta que la terminología del ballet clásico es aplicable a la danza moderna". (Bastida, s.f.-h)

En la barra (primera parte de la clase) incluye posiciones de pies cerradas, así como estiramientos del cuerpo, flexiones y extensiones.

En las flexiones señala pies, manos, piernas y brazos, pero los ejercicios que menciona corresponden a la técnica clásica (*attitudes, demi-plié y grand plié*).

Cuando habla de extensiones se refiere a piernas porque contiene ejercicios de la técnica clásica y las divide en, pequeñas: *battements tendus, battement jetés*, y grandes: *développés, relevé lent y grand battement*; además indica que se pueden combinar con “torso, brazos, cabeza y manos en distintas direcciones” (Bastida, s.f.-h).

En el *piso o suelo* retoma la técnica de la danza moderna porque habla de “movimientos para sentarse y levantarse del piso” (Bastida, s.f.-h). Para Doris Humphrey el concepto de *caer-recobrase* es mucho más que un

problema muscular y estructural. Caer y recobrase es la materia misma del movimiento, el flujo constante que se está produciendo en cada cuerpo vivo, hasta en sus partes más diminutas, durante todo el tiempo [...] Comenzando con simples caídas completas al suelo y recobrándose a la posición erecta, se revelan muchos elementos de movimientos además de la caída del cuerpo en el espacio. (Rogers, 1964, como se citó en Love, 1964, p. 12)

Doris Humphrey dice que este concepto lo encontró en Nietzsche, cuando él habla de:

el apolíneo y el dionisiaco, por siempre opuestos, y existentes ambos en un solo hombre y en grupos de ellos, son los símbolos de la lucha del hombre por el progreso, por una parte, y su deseo de estabilidad por la otra. Estas no son solo las bases de la tragedia griega, según lo señaló Nietzsche, sino de todo el movimiento dramático, particularmente de la danza. Y el movimiento de la danza debería ser fundamentalmente dramático, esto es, humano, y no decorativo, geométrico o mecánico. (Rogers, 1964, como se citó en Love, 1964, p. 12)

En esta sección también se incluyen las *contracciones*, que son “una expresión de los principios dinámicos sobre los cuales trabaja la danza moderna ... desarrollados principalmente por Martha Graham” (Bastida, s.f.). Socorro Bastida marca que pueden ser de diferente tipo:

acostados sobre la espalda usar abdomen, arqueado con cabeza y torso; sobre las rodillas, ejercicio de bloque, uso de la pelvis; sobre rodillas y manos uso del coxis, cintura, espalda, cabeza; sobre las rodillas y manos en tobillos, uso de pelvis, torso y cabeza y por último hincadas, arqueos con contracción. (Bastida, s.f.-h)

También habla de *cambios de peso*, entendido como “cualquier cambio de peso del cuerpo de un miembro o punto del cuerpo a otro, como en el paso al andar, en el balanceo, etc.” (Love, 1964, p. 13), y da dos ejemplos: al piso (*à terre*) y al aire (en *l'air*).

En la diagonal incluye diferentes formas de caminar: normal, formal, con media flexión, con elevación, con torso, con brazos, con cabeza y usando todas las direcciones, espacio y distintos ritmos.

En diagonales usa *triple*, paso de caballito (*prancing*), preparación para vueltas, grandes saltos, correr con libertad, laterales, desplazamientos de movimientos de un lado a otro.

Documento 7

Propuesta metodológica para la enseñanza de la danza contemporánea dirigida a los socio-alumnos de los CSS del IMSS

Según Anadel Lynton, “este documento está basado en la técnica Graham, aunque Socorro Bastida hizo adecuaciones” (Lynton, 2017). Martha Graham fue “una de las tres bailarinas que surgieron de la Denishawn School y establecieron la danza moderna en Estados Unidos” (Love, 1964, p. 27). Martha Graham dejó la escuela Denishawn en 1923 y a partir de ese momento empezó a desarrollar su propio estilo hacia 1929, el cual incluye los principios de contraer-soltar, memoria motriz y movimiento percuciente” (Love, 1964, p. 71).

La búsqueda de Martha Graham estaba relacionada con encontrar “una forma que tenga unidad y fuerza creadora [...] buscamos que el movimiento sea significativo [...] cualquier danza que no brote de la vida misma será decadente [...] La danza moderna se ocupa de movimientos, no de pasos” (Armitage, M; Graham, M. 1978, como se citó en Durán, 2014, p. 39).

Las *contracciones* y el trabajo de *suelo* o *piso* provienen de la técnica Graham. Al respecto la bailarina Martha Graham escribió:

Uso el término soltar para expresar o denotar el momento en que el cuerpo está en respiro, ha inspirado y tiene una cualidad aérea, y el término *contracción* cuando el impulso ha cedido y terminado, cuando el aliento se ha expelido. (Love, 1964, p. 27). El “suelo” lo utilizó como una parte importante de la clase; “el primer principio que se enseña, en los ejercicios en el “suelo”, es centrar el cuerpo”. (Rogers, 1964, como se citó en Love, 1964, p. 17)

Documento 8

Glosario de términos

Este glosario está escrito en español; en comparación con el de danza clásica, contiene un menor número de términos, solo 46 que están definidos de manera sencilla; como parte del glosario, se incluyeron algunos términos de la danza clásica como *adagio*, *allegro*, *arabesque*, *assemblé*, *battement tendu* y *cambré*; otros términos lo comparten ambas disciplinas y otros son de danza moderna; es posible que se haya elaborado exprofeso para los OAA de danza moderna del IMSS.

Para la enseñanza de los bailes de salón

Documento 9

Apuntes para la enseñanza de los bailes de salón

La modalidad para la enseñanza de bailes de salón en el IMSS fue a través de talleres; en 1984 se abrió un taller dirigidos a los docentes, con la finalidad de capacitarlos en esta materia, que fue organizado por la coordinación nacional de danza clásica y moderna, e impartido por Jaime Cisneros, OAA del IMSS. Se planeó para tres meses, los viernes de 18:00 a 21:00 horas en el CSS Hidalgo. Se armaron dos grupos: uno de principiantes y el otro de avanzados.

Los contenidos sugeridos por Jaime Cisneros para los principiantes: fueron bolero, corrido ranchero, vals, baile del conejo, cha-cha-cha, raspa, polka, twist y swing; y para los avanzados: swing, conga, corrido, schotis, tropical, danzón, rock and roll, mambo y tango.

Aunque el taller lo impartió Jaime Cisneros, Socorro Bastida investigó acerca de los bailes que se iban a enseñar.

En primer término Socorro Bastida no solo apoyó la importancia de enseñarle al estudiante de danza, el baile, es decir, la parte práctica, sino que también consideraba que era fundamental darle al alumno el sustento teórico, es decir, revisar y conocer “la zona de procedencia del baile y las culturas que influyeron en la conformación del baile” (Bastida, s.f.-k).

Además ella piensa que para enseñar bailes de salón es preciso

explicar las pausas, los movimientos oscilantes, el vaivén y equilibrio del cuerpo, manejo de los pies, los cuales son importantes para saber cambiar de una pierna a otra. Quitar el peso de un pie paulatinamente y pasarlo al otro es uno de los detalles más importantes, el cual da al baile seguridad, gracia y soltura. El buen ejecutante debe de tener en cuenta el manejo de los pies, ya que de ellos depende en gran parte que los movimientos rítmicos sean armoniosos y elegantes, por lo que respecta al cuerpo el centro de gravedad cambia de posición en cada movimiento, el vaivén de los brazos y hombros nos proporciona la compensación necesaria y las caderas nos permiten movernos adelante y atrás con toda suavidad, sin perder ni el equilibrio, ni el dominio. Hay que recordar que ‘el cuerpo manda al pie y no el pie al cuerpo’. (Bastida, s.f.-k)

El documento que Socorro Bastida escribió contempla antecedentes de los bailes de salón y una descripción general de los siguientes bailes: tango, mambo, son, paso doble, paso doble torero, jazz, rock and roll, tropical, danzón, conga, rumba, merengue, mambo, cha-cha-cha, salsa, vals peruano, samba, cumbia, vals, mazurka, schotis y galopa, contradanza, cuadrillas, can can, fox trot, swing y boogi boogi, twist, baile del conejo, Glen Miller y su música, Yerkyenka bump, baile disco, corrido y corrido revolucionario, la raspa, la escoba, boleroailable.

Textos de otros autores, diversos temas

Documento 10

Texto teórico-técnico y reflexivo para los orientadores de actividades artísticas de danza y moderna

Este texto no tiene el nombre del autor; toma como base la enseñanza de la técnica Graham, y como el mismo documento lo señala, es una interpretación teórica de esta técnica ordenada en ciclos. El texto se divide en tres ciclos: el primero habla de la ejecución correcta de las secuencias y de los principios teóricos que las motivan y las contienen; el segundo, señala la importancia del dominio de las secuencias y de sus principios motores; y el tercero, de los significados en el movimiento de danza. Asimismo el texto subraya la importancia de aprender algunos principios de la danza y aconseja a los docentes a respetar las secuencias elaboradas para la formación muscular del alumno, y el *timing* de las secuencias, debido a que este último está ligado al esfuerzo físico; además exhorta a los docentes a reflexionar sobre las diferencias entre ser bailarín y docente, y en la responsabilidad que cada una de estas actividades conlleva.

Documento 11

La técnica Limón para la danza contemporánea

Este documento no tiene el nombre del autor; incluye concepciones generales de la técnica que lleva el nombre del bailarín José Limón¹¹ y está dividido en dos niveles: propedéutico, que comprende primero y segundo semestre y nivel medio, integrado por primero, segundo, tercero y cuarto semestres. El documento menciona que el programa de trabajo que presenta “será válido para la formación de bailarines profesionales” (s.f.-a).

Este documento corresponde a la técnica concebida por José Limón, y aunque el texto señala que “será válido para la formación de bailarines profesionales” (s.f.-a), es comprensible que se les haya entregado a los docentes del IMSS, quienes principalmente trabajan con la comunidad en general, porque es una opción válida y probada para

11 José Limón, nació en Culiacán, Sinaloa, México, en 1908; en 1918 su familia y él tuvieron que emigrar al norte, por causa del movimiento revolucionario mexicano, estableciéndose en Los Ángeles California. José Limón heredó de su padre, el amor por la música, aunque también tenía una fuerte inclinación por la pintura, pero el día que vio bailar a Kreutzberg, alumno de Mary Wigman, decidió convertirse en bailarín; sus primeros estudios dancísticos los realizó en el estudio Humphrey-Weidman, ahí conoció a Pauline Lawrence, la pianista acompañante, que se convertiría en su diseñadora, consejera y esposa. José Limón murió en 1972 “dejando una compañía dancística, una colección de maravillosas coreografías, el recuerdo de su poderosa actuación como intérprete: desarrolló una técnica; un estilo específico de bailar que puede ser un legado para las futuras generaciones de bailarines y coreógrafos” (Lewis, 1994, p. 16).

personas que no son bailarines y entrenar al bailarín en los principios más básicos. La técnica no requiere grandes esfuerzos físicos porque se concentra en el uso del peso corporal y depende de la relajación muscular para realizar los estiramientos, en vez de lograrlos empujando, jalando o forzando los músculos. Cuando te hayas familiarizado con los ejercicios podrás variar su orden y combinación para crear una serie que le convenga a tu cuerpo. (Lewis, 1994, p. 77)

Asimismo, esta técnica ofrece la posibilidad de que el practicante vaya progresando paulatinamente en el dominio de la técnica, e incluso puede estudiarla un bailarín con experiencia en ballet o danza moderna, no obstante, se recomienda que antes de intentar el nivel intermedio el ejecutante “debe dominar el nivel elemental de cada ejercicio ... porque da por hecho que estás lo suficientemente familiarizado con la mecánica básica para agregarle variaciones de estilo” (Lewis, 1994, p. 78).

Con respecto a la sección de avanzados “está diseñada sólo para bailarines profesionales, estudiantes de danza serios y profesores. Debes sentirte cómodo con el nivel intermedio de cada ejercicio antes de pasar al avanzado” (Lewis, 1994, p. 78).

Documento 12

La comunicación en los grupos de danza... Responsabilidad del maestro-director de Norma Leticia Ávila Jiménez

Es una conferencia enfocada a concientizar a los profesores sobre la importancia de una buena comunicación entre ellos y sus estudiantes; subraya el valor de una comunicación clara la cuál siempre lleva una intención, éstas se pueden clasificar en: intenciones informativas, motivacionales y formativas.

Documentos 13, 14 y 15

Estos tres últimos documentos fueron escritos por Lin Durán¹² están ligados, el primero lleva al segundo, y éste a su vez al tercero; sus títulos son: *Importancia de la sensibilización artística a través de los juegos coreográficos*, *Sugerencias para emprender e inventar juegos coreográficos*, y *Juegos coreográficos*.

El propósito de estos textos es fomentar la educación artística, la cual tiene como cimiento la creatividad, que según Lin Durán “el mexicano la posee de forma natural” (Kamen, 2013, p. 62), pero para que ésta encuentre un

12 Lin Durán, nombre artístico de Lidia Elena Durán Navarro. Bailarina, maestra, coreógrafa, crítica, directora, fundadora de instituciones de enseñanza dancística en México e investigadora; entre sus obras escritas destacan: *La humanización de la danza* (1990), *La danza mexicana de los sesenta* (1990) y *Manual del coreógrafo* (1993), editados por el Cenidi-Danza José Limón, centro que estuvo bajo su cargo (1994-1998). En 1989 recibió el *Homenaje una Vida en la Danza* (Bastien, 1989).

cauce, se requiere “educación en el sentido de dar los instrumentos para que el individuo desarrolle una serie de capacidades que sin estímulo se van diluyendo con el transcurrir del tiempo” (Kamen, 2013, p. 62).

En el documento 13, Lin Durán (s.f.) aborda tres nociones: educación, sensibilizar y juego; la primera la define como “sensibilizar y permitir que aflore la personalidad” (s.f.) la segunda, como “estimular reacciones intensas y profundas” (s.f.) y la tercera, como “el vehículo o estrategia para lograr las dos anteriores” (s.f.). El juego, la tercera noción, es la más importante y de ésta aclara que se entiende como ‘trabajo’ y no como pasatiempo, ya que su finalidad es pedagógica.

El juego, dice Lin Durán, “permite además del desarrollo de múltiples potencialidades, entrar en la experiencia estética, explorar el mundo físico y el ambiente social, perfeccionar conceptos, ampliar y enriquecer el vocabulario y dar impulso al pensamiento productivo” (Durán, 2014, p. 87).

A partir de la noción de juego, ella propone la categoría dinámica de juegos coreográficos, los cuales se apoyan en

la poesía, el teatro y la música; el estudiante cualquiera que sea su edad, afina y amplía su percepción del mundo y toma conciencia del entorno y su significado. Esta percepción del mundo comienza con él mismo (o ella misma) y lo encauza hacia el fortalecimiento de su carácter; conocerse es afirmarse superando la inseguridad, esa inseguridad que a nuestros niños y adolescentes perturba, agobia y desencamina con mucha frecuencia. (Kamen, 2013, p. 62)

En el documento 14, Lin Durán nos da un procedimiento que incluye cinco fases o pasos para emprender e inventar juegos coreográficos, estas fases son percepción, imaginación, organización en la acción, socialización y subestructura y en todas las fases están involucrados los estudiantes y el maestro de danza.

Finalmente en el documento 15, Lin Durán nos da a conocer 10 juegos coreográficos básicos.

Como conclusión de su propuesta, la maestra Durán señala:

Quisiera recordar que en los juegos de danza tenemos como instrumento principal el cuerpo humano, que es una entidad total e indivisible, llena de conexiones vitales; así que absolutamente todo lo que somos está comprometido en la acción de bailar. También quisiera resaltar el hecho de que los juegos de danza abarcan los tres aspectos más importantes de la educación artística: la destreza psicomotora, la conciencia del potencial propio y el proceso de su desarrollo y la sensibilidad estética. Trinidad dirigida a la educación como posibilidad de reforzamiento del individuo y, por tanto, de su salud y adaptabilidad, así como la capacidad para resolver gran parte de los problemas que la vida le presente. (Durán, 2014, p. 90)

No pude constatar si los docentes de danza del IMSS pusieron en marcha o no los contenidos que se les proporcionaron acerca de los juegos coreográficos, lo que sí es un hecho es que se invitó a Lin Duran en 1984 a que expusiera este tema en una plenaria, y a los maestros se le impartió el curso de expresión corporal.

Incluir estos materiales en la década de los 80 me parece un acierto, y una opción incluso para el presente, ya que a la fecha un tema que aún continúa sin resolverse del todo, es el cómo y la forma en que un docente puede introducir y acercar, a diversos sectores de la población, al estudio de la danza, al respecto Anadel Lynton señala: “Hoy día se han abierto muchísimo los vocabularios de movimiento, que incluyan lo cotidiano, butoh, conceptual, folclor y otros. Los juegos coreográficos son un paso en esta dirección” (Lynton, 2017).

Comentarios finales

1. El interés que mostró Socorro Bastida por capacitar a los profesores de danza del IMSS, para que mejoraran su enseñanza, fue el resultado de una serie de necesidades que se venían amalgamando desde muchos años atrás, y que tenían que ver con el proceso de profesionalización de la danza en México, las que se manifestaron con mayor fuerza, en la década de los 70 y 80 del siglo XX, debido a varios factores, entre ellos, el evidente crecimiento de la población, que se reflejó en el incremento del número de bailarines y de sus demandas, como fueron, avanzar dancísticamente desde el punto de vista técnico, contar con un mayor número de espacios para mostrar el trabajo dancístico y de programas relacionados con la difusión de las artes.

Dichas peticiones fueron escuchadas y resueltas parcialmente, durante los sexenios de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), José López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), subrayo parcialmente, porque los recursos y apoyos a la cultura, nunca han sido suficientes; esto no niega que se tendieron algunas estrategias que apoyaron el fortalecimiento del campo dancístico mexicano, por ejemplo, se conservaron e incrementaron, las temporadas de danza en diferentes espacios del país, se crearon varios organismos para apuntalar la actividad dancística, por nombrar algunos de ellos: en 1972, el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN) y en 1975, el Consejo Nacional de Danza, y el Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT), entre otros.

De igual manera, el INBA convocó a una reestructuración académica, que abarcó todos los niveles y que más adelante, dio pie a la creación de varias escuelas profesionales, academias particulares, surgimiento de nuevos grupos de diferentes géneros y el inicio de un proceso de descentralización de la danza en México, ya que poco a poco la danza se fue fortaleciendo en diferentes puntos del país.

Asimismo, se incrementó el número de instituciones públicas y privadas que auspiciaron cursos, talleres, seminarios, dieron funciones e integraron nuevos grupos de danza, como fue el caso del: DDF, ISSSTE, IPN, UNAM, SEP, el sindicato de maestros, el SNTE, la Cámara de Diputados, la Procuraduría General de la República, el IMSS e incluso algunos Bancos.

Lo anterior trajo como consecuencia que la población en general, asistiera a más espectáculos y se incrementara el número de personas que deseaban practicar algún deporte, bailar o danzar, es por esto que los talleres del IMSS se llenaron de jóvenes deseosos de aprender danza folclórica, clásica, contemporánea y bailes de salón.

Seguramente esta efervescencia, llevó a los docentes de danza a replantearse la forma de enseñar danza y a Socorro Bastida quizá la impulsó a capacitar a los profesores de danza del IMSS, darles materiales didácticos y revisar la metodología para la enseñanza no profesional de la danza.

2. La técnica en la cual se basó Socorro Bastida, para capacitar a los maestros del IMSS en primera instancia fue la técnica clásica, lo cual fue muy lógico, porque la formación dancística de la maestra tuvo como eje dicha técnica. De hecho la profesora al respecto señaló:

En los CSS se imparte técnica de danza clásica como base para la danza moderna para que los maestros preparen a los socio-alumnos para presentar una coreografía ... Sería un error no aceptar la técnica clásica como base ... creer que bailar clásico es sólo pararse en puntas, es un error. La persona que entrena la técnica clásica tiene más capacidad para hacer folclor, gimnasia olímpica, patinaje artístico, nado sincronizado, acrobacia, etc. Siendo una institución oficial donde existe el privilegio de enseñar al pueblo este arte para la recreación física y mental y la utilización del tiempo libre, tenemos la obligación de impartirla correctamente, para el avance de la cultura en México. (Bastida, s.f.-a)

Es importante mencionar que Socorro Bastida fue ajustando paulatinamente los documentos que escribió para capacitar a los profesores del IMSS, y lo hizo con base en los avances técnicos experimentados en México y de acuerdo con los estudios y la experiencia que ella iba adquiriendo.

Como vimos, los primeros textos están basados en el Método Cecchetti, pero más adelante, Socorro Bastida utilizó dicho método combinado con elementos de la técnica rusa de ballet.

Después, la profesora Bastida, estudió la técnica cubana de ballet y esto también se reflejó en el *corpus textual*, dado que utilizó varios elementos de dicha técnica, aunque cabe decir, no la aplicó tal cual como ella la estudió, debido a que la enseñanza de la danza en el IMSS tenía otros objetivos, muy alejados de la formación profesional.

Al respecto Anadel Lynton opina:

Las clases de danza que ofreció el IMSS son representativas de la época en que Socorro asumió y dirigió la dirección de danza y se basaron en estilos y vocabularios de movimientos teatrales con larga tradición (las distintas escuelas de enseñanza de danza clásica) y otras contemporáneas de individuos innovadores como Graham y Humphrey. Estas técnicas se enseñaban en escuelas de danza del INBA como "la" danza. Hoy día sigue una especie de confrontación entre los coreógrafos y maestros tradicionales y los "posmodernos" o conceptuales. (2017)

Dicha variedad y mezcla de estilos y técnicas, según Sylvia Ramírez, "tiene que ver con la experiencia, los estudios y las compañías dancísticas con las que Socorro Bastida participó" (2004), pero también como vimos, es evidente que influyeron los avances técnicos que se registraron en esos años.

3. Con respecto a la revisión e inclusión que Socorro Bastida hizo de otras técnicas, como Graham, Limón, Humphrey, puede decirse que era necesario contemplarlas porque la danza moderna poco a poco se fue transformando en danza contemporánea, y ésta cada vez fue más aceptada y reconocida en el mundo.

Antes de la década de los 60, se hablaba de danza moderna como una innovación que se manifestó a principios del siglo XX a raíz de

un rompimiento con los cánones y teorías del ballet, cuando Isadora Duncan tuvo el impulso de "bailar su propia vida". Teóricamente, el trabajo corporal en la danza moderna se basó en funciones orgánicas como contradicción y expansión, caída y recuperación, tensión y relajación, ritmo respiratorio, etcétera. Se concibe todo movimiento como proveniente de una fuente central y fuerza reguladora, el torso ... Según el historiador John Martin, el nacimiento de la danza moderna se remonta a dos fechas fundamentales: 1926, cuando Martha Graham dio su primer recital, y 1928, año en el que Doris Humphrey y Charles Weidman se presentaron, también con sus nuevas propuestas, ante el público de Nueva York. (Durán, 2014, pp. 128-129)

A partir de la década de los 60, el concepto de danza moderna cambió por el de danza contemporánea; la continuidad que hay entre ellas es la necesidad de expresar la problemática que vive el ser humano en el siglo XX, la diferencia es la autonomía que consigue la danza contemporánea respecto de las demás artes; ya que a través del lenguaje dancístico

se transmiten mensajes literalmente intraducibles a otros lenguajes. Su producto, en el espacio escénico, nos remite a vivencias, asociaciones, emociones, ideas y sensaciones, cuya interrelación artística enriquece de una manera positiva nuestra percepción del mundo ... Un bailarín de danza contemporánea tiene el cuerpo entrenado para responder a cualquier demanda técnica basada en la expresividad, así como una sensibilidad artística cultivada que le permite percibir y enriquecer las necesidades del coreógrafo. El bailarín, por lo tanto, es un coautor ... La danza contemporánea podrá cambiar de nombre con el tiempo, pero durante esta segunda mitad de siglo la denominación es aceptada en todos los medios dancísticos del mundo". (Durán, 2014, pp. 129-130)

4. La visión que Socorro Bastida tuvo con respecto a la capacitación de los maestros de danza del IMSS fue holística y vanguardista. Holística, en el sentido de que no se redujo a la revisión técnica de la danza, sino que les proporcionó materiales enfocados a mejorar la comunicación entre los docentes y estudiantes, en reflexionar acerca de la responsabilidad que el maestro o director de danza posee frente a sus bailarines, en la importancia de la integración grupal y de la revisión de materiales de otras áreas del quehacer humano. Vanguardista porque incluyó materiales innovadores para el momento, como fueron los relacionados con la sensibilización artística y la necesidad de incluir juegos coreográficos.
5. El hecho de que se abrieran talleres de danza clásica y moderna en el IMSS y que estos tuvieran una gran demanda, refleja que la comunidad en general estaba abierta a aprender y a practicar otras disciplinas dancísticas y no ceñirse a la danza folclórica; también permitió comprobar que estas disciplinas no sólo son privilegio de unos cuantos, sino que la población en general puede practicarlas y disfrutarlas; asimismo, abrió la posibilidad de practicarse no sólo con fines profesionales, sino por múltiples razones como pueden ser: ocupar el tiempo libre, bajar de peso, mejorar física y mentalmente, convivir con otras personas, tener la experiencia de presentarse en un foro, moverse y conocer se cuerpo, disfrutarla o verla como otro ejercicio físico. Este último punto, es importante porque a otras personas les abrió la posibilidad de practicarla como deporte.

6. La enseñanza no profesional de la danza es una gran responsabilidad que exige de los maestros seriedad, profundidad, compromiso y profesionalismo, equiparable a la misma exigencia que se les demanda a los maestros que se dedican a la formación de bailarines profesionales, la diferencia sólo tiene que ver con las particularidades de la población a la que atienden y se dirigen.
7. La metodología para la enseñanza no profesional de la danza hasta la fecha es un rubro pendiente, que es necesario atender dado que cada vez más, la población en general se interesa en el aprendizaje y práctica de la danza, por lo tanto, habría que elaborar una metodología rigurosa y bien fundamentada para cada comunidad (niños, jóvenes, adultos, tercera edad, ciegos, sordos y personas con otras discapacidades) y género dancístico (danza clásica, española, folclórica, bailes de salón, etcétera).
8. Estudiar estos textos permite caer en la cuenta de que en México no se parte de cero, hay un camino recorrido fructífero y exitoso y que es menester revisarlo para extraer de las experiencias los aciertos y las debilidades. Por lo tanto, los encargados de la enseñanza y práctica dancística tenemos un compromiso fundamental que es responder a las necesidades y requerimientos de la profesionalización de la danza en México y de las diferentes comunidades que están demandando el aprendizaje de un género o varios géneros dancísticos.

Para cerrar sólo quiero recordar a Hans-Georg Gadamer cuando dice: “La interpretación se hace necesaria allí donde el sentido de un texto no se comprende inmediatamente, allí donde no se quiere confiar en lo que un fenómeno representa inmediatamente” (1977, pp. 409-410) y *comprender* quiere decir: “integrar un determinado texto en el contexto de la historia de la lengua, de la forma literaria, del estilo, etc., y finalmente, en el todo del nexo vital histórico” (1977, p. 410).

Referencias

- Ávila, N. (s.f.-a). *La comunicación en los grupos de danza...Responsabilidad del maestro-director.*
- Bastida, S. (s.f.-a). *Documento mecanográfico.*
- Bastida, S. (s.f.-b). *Manuscrito.*
- Bastida, S. (s.f.-c). *Puntos principales que debemos saber y tener en cuenta al dar la clase al socio-alumno de danza clásica o moderna.*
- Bastida, S. (s.f.-d). *Principios esenciales teóricos de la danza clásica.*
- Bastida, S. (s.f.-e). *Desarrollo de la clase de danza clásica y moderna.*
- Bastida, S. (s.f.-f). *Propuesta metodológica para la enseñanza de la danza clásica para el socio-alumno de los CSS del IMSS.*
- Bastida, S. (s.f.-g). *Glosario de términos. (Danza clásica).*
- Bastida, S. (s.f.-h). *Principios esenciales teóricos de la danza contemporánea.*
- Bastida, S. (s.f.-i). *Propuesta metodológica para la enseñanza de la danza contemporánea dirigida al socio-alumno de los CSS del IMSS.*
- Bastida, S. (s.f.-j). *Glosario de términos. (Danza moderna).*
- Bastida, S. (s.f.-k). *Apuntes para la enseñanza de los bailes de salón.*
- Bastida, S. (1974). "Justificación". *Programa de trabajo de 1974.*
- Bastida, S. (1975a). *Programa de trabajo de 1975.*
- Bastida, S. (20-27 de septiembre de 1975b). *Discurso de bienvenida. III semana de presentaciones de danza clásica y moderna.*
- Bastida, S. (1-10 de agosto de 1984). *Programa de trabajo. Seminario de actualización para los orientadores de danza contemporánea, CSS Hidalgo.*
- Bastien, K. (1989). *21 Cuadernos Cenidi-Danza José Limón.* INBA.
- Bastien, K. (2010). *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana.* INBA.
- Beaumont A. MM C.W y S. Idzikowski (s.f.). *Método Cecchetti. Manual de teoría y práctica de danza clásica* [Trad. Socorro Bastida]. Inédito. (Trabajo original publicado en 1922).

- Cisneros, J. (1984). *Programa de trabajo del taller de bailes de salón 1984*.
- Durán, L. (2014). *Trifásico de Lin Durán. La humanización de la danza/ Manual del coreógrafo/ Danza. Caleidoscopio de la forma artística*. INBA.
- Durán, L. (s.f.-a). *Importancia de la sensibilización artística a través de los juegos coreográficos*.
- Durán, L. (s.f.-b). *Sugerencias para emprender e inventar juegos coreográficos*.
- Durán, L. (s.f.-c). *Juegos coreográficos*.
- Gadamer, G. (1977). *Verdad y Método, I*. Sígueme.
- Giasson, P. (2000). "El 'yo' y los 'otros': ¿Comunidad o colectividad?", *Estudios Mesoamericanos*, (1), 56-65. http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Volúmenes/Volumen%201/yo_y_otros_patrice_giasson2.pdf
- Instituto Mexicano del Seguro Social. (1973). *Ley del Seguro Social 1973*. IMSS.
- Kamen, C. (2013). *Lin Durán o El arte de pensar la danza*. INBA.
- Lewis, D. (1994). *La técnica ilustrada de José Limón*. Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda Época. INBA.
- Love, P. (1964). *Terminología de la danza moderna*. 121 Cuadernos de Eudeba. Eudeba.
- Moliner, M. (1997). *Diccionario de uso del español* (Tomo II). Gredos.
- Ramírez, S. (2017). *En entrevista* [In person]. Ciudad de México.
- Ramírez, S y Ponce, D. (2004). *La terminología de la danza clásica*. Cenidi Danza/INBA/CENART/CONACULTA. <http://hdl.handle.net/11271/163>.
- Ramos, R. (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*. Conaculta/INBA/Cenidi-danza José Limón.
- Ramos, R. (2017). Socorro Bastida y Muro. Una vida en la danza, *Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 5 (13). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramos, R. (2018), *Danza, vida y salud. Socorro Bastida y la danza clásica y moderna en el IMSS (ca. 1973-1986)*. Inédito.

Rogers, (s.f.). (capítulo por Doris Humphrey), citado en Love, P. (1964). *Terminología de la danza moderna* (pp. 189-190). 121 Cuadernos de Eudeba.

Semerano, Á. (1996). "Prólogo". *Nostalgia del maestro artesano*. CESU/ Porrúa.

Texto teórico-técnico y reflexivo para los orientadores de actividades artísticas de danza moderna. (s.f.-a).

La técnica Limón para la danza contemporánea. (s.f.-b).