

resDanza



Carla Hernández
PHOTOGRAPHY



Estimados lectores.

Es un gusto saludarlos y darles la bienvenida al número 10 de la revista *resDanza*, una publicación semestral en formato electrónico creada e impulsada por el grupo Grupo Disciplinar de Educación y Desarrollo de la Danza adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México, con el objetivo de fortalecer el flujo de información y trascender a la comunidad dancística.

En esta décima edición, los trabajos seleccionados fueron: Teatro para bebés: apapachos y sensopercepción; Reseña de color articular a partir de un análisis superficial teórico; El legado de Ramiro Guerra a la danza contemporánea cubana, y Reflexiones en torno a los desafíos de la educación actual.

Esperando que esta edición sea de su agrado, se reitera el agradecimiento a quienes han colaborado en el origen, crecimiento y mantenimiento de la revista *resDanza*, tanto a académicos como colaboradores, en conjunto con el esfuerzo dinámico de los integrantes del comité editorial y liderazgo del departamento de Extensión y Difusión de la U.A.CH., así como todo su Departamento Editorial que brinda soporte cada año para que este proyecto continúe. Asimismo, invitamos a la comunidad académica, científica y áreas afines a la danza a someter sus artículos a publicación.

Damos la Tercera Llamada, Tercera Llamada, ¡COMENZAMOS!

Comité Directivo

resDanza



M.E. Luis Alberto Fierro Ramírez
Rector

M.A.V. Raúl Sánchez Trillo
Secretario General

Dr. Ramón Geronimo Olvera Nader
Director de Extensión y Difusión Cultural

L.C.I. Berenice León Galindo
Jefa del Departamento Editorial

resDanza

Comité Directivo

Yeny Ávila García, Universidad Autónoma de Chihuahua.
Gabriela Ruiz González, Universidad Autónoma de Chihuahua.
Blanca Laura Lee, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Comité Académico

Carmen Eugenia B. De la Mora Laphond, Universidad Autónoma de Chihuahua.
Violeta Almendra Hinojos Aviles, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Comité Editorial Nacional

Ana Lucía Piñan Elizondo, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
Rocío del Carmen Luna Urdaibay, Universidad Michoacana de SNH, Michoacán.
Rosalinda Rivas Castilla, Universidad Autónoma de Chihuahua.
Verónica Hernández López, Instituto Politécnico Nacional, CDMX.
Alejandra Olvera Rabadán, Universidad Michoacana de SNH, Michoacán.
Liliana Aide Galicia Alarcón, Benemérita Escuela Normal Veracruzana.
Elizabeth Pallares Pacheco, Universidad Autónoma de Chihuahua.
Luisa Guadalupe Castro Tolosa, Universidad de las Artes, Sonora.
Norma Adriana Castaños Celaya, Universidad de las Artes, Sonora.
Ana Cristina Medellín Gómez, Universidad Autónoma de Querétaro.

Comité Editorial Internacional

Lucrecia Aquino, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
Dolores Madrid Vivar, Universidad de Málaga, España.
Jorge Zuzulich, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
Martin Aiello, Universidad de Palermo, Argentina.
Marcelo Isse Moyano, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
Carmen del Rocío León Ortiz, Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador.
María Pía Carrizo Guglielmino, Universidad de Palermo, Argentina.
Stella Maris Diez, Universidad de Palermo, Argentina.
Ana González Vañek, Artes Escénicas y Comunicación, Argentina.
Mailyn Castillo Laffita, Universidad de la Habana, Cuba.
Viviana E. Vásquez, Universidad de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

Comité de traducción

Marai Garay Coyac, Somerset Community College.
Georgina Montoya Campos, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Comité de sistema

Octavio Ernesto Burrola Muñoz, Universidad Autónoma de Chihuahua.

Diseño editorial y maquetación

Ángel Javier Machado Favela



ResDanza, año 5, número 10, es una publicación semestral enero-julio 2019, editada por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua dirección: Escorza 900, Colonia Centro, C.p: 31000, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4400, URL: <http://fa.uach.mx/resdanza>. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2017-051112242700-203; ISSN 2594- 2794 por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Lic. Ernesto Burrola Muñoz, Campus 1, Av. Universidad s/n, C.P. 31170, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4426, fecha de término de edición: 25 de diciembre de 2019. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.

3

TERCERA LLAMADA __

4

DANZA UNIVERSITARIA __

Teatro para bebés: apapachos y sensopercepción

Nataly Proo

Licenciada en Teatro y en Educación Preescolar

Directora Compañía Proyecto NIA extensión de LUNAJERO Teatro

5

EVOLUCIÓN __

Reseña de color articular a partir de un análisis superficial teórico

Ana Lucía Piñan Elizondo

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

6

POR LA DANZA __

El legado de Ramiro Guerra a la danza contemporánea cubana

Gabriela Ruiz-González

Yeny Avila-García.

7

CIERRA TELÓN __

Reflexiones en torno a los desafíos de la educación actual

Reflections on the challenges of current education

Blanca Laura-Lee

Carmen de la Mora Laphond

8

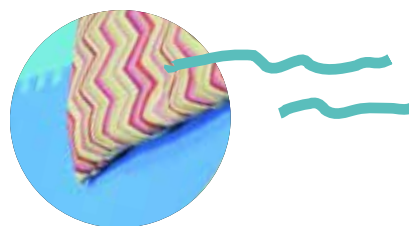
GALERÍA DEL MOVIMIENTO __

Carla Alcántara

Teatro para *bebés:* *apapachos y sensopercepción*



Nataly Proo
Licenciada en Teatro y en Educación Preescolar
Directora Compañía Proyecto NIA extensión de LUNAJERO Teatro



Durante el tiempo que el Grupo Teatral ha tenido acercamiento a la escena, se han suscitado diversas situaciones que generan una reflexión, ya sea la presencia de bebés en espectáculos para adultos, sus manifestaciones y reacciones, el acercamiento a niños en edad preescolar y niños con lesión cerebral con obras infantiles, la presencia constante de niños en los ensayos y su participación en el juego simbólico generado. Fueron focos de alerta para prestar atención sobre qué se hace en escena y para quién se hace.

En una de las presentaciones, cuando se da tercera llamada, las luces se apagan totalmente y entra música tenebrosa mientras figuras de calaveras salen en penumbra desde el fondo del escenario: un nene llora y mucho, se estuvo a punto de pedir a la madre que se saliera, porque incomodaba a otros, pero es necesario detenerse; primero por respeto a la persona, antes del respeto ceremonioso al Teatro, y segundo porque hay que pensar que en realidad quien provoca ese llanto es el mismo artista. Porque no se le da al bebé lo que él necesita. ¿Es que acaso una obra clasificación A, no es apta para toda la familia? Ahí se puede dar cuenta que no. Que se excluye a un sector de público muy valioso. Lo mismo de otros ámbitos, como el cine, conciertos e incluso espacios públicos como bibliotecas o restaurantes, lo cual se ha ido modificando lentamente con el paso del tiempo.

Proceso creativo

¿Por dónde empezar? Preparación

PROYECTO NIA. El término Proyecto, surge de una vertiente de investigación de públicos en Chihuahua, del grupo independiente LUNAJERO Teatro, iniciativa que, en 2016 Nataly Proo identifica en una serie de eventos en presentaciones de dicho grupo lo que llevó a comenzar una búsqueda ante la duda: ¿Qué ofrecer en el hecho teatral a los más pequeños?

La palabra NIA de origen africano, del swahili: nia, significa “propósito o meta”, lo que promueve la unión en una búsqueda común dentro de los integrantes de esta vertiente. A dicho proyecto pertenecen: Yubia Chávez, Erick, Hernández, Raúl Medina, Diana Bravo, Andrés Blanco, Fernanda Alatorre e Itzel Cabral quienes junto con la directora Nataly Proo diseñaron y montaron el primer resultado: “Apapacho”, una mirada al abrazo del alma.

Investigación

Durante un año, se trabajó con la investigación “La comunicación en el Teatro para bebés”, de Nataly Proo, para la materia: Diseño e instrumentos de la investigación impartida por la Dra. Rosa María Sáenz, iniciando por la interrogante ¿De qué manera el teatro para bebés permite la comunicación para favorecer el

desarrollo de los vínculos afectivos? y la inquietud de crear espacios y manifestaciones artísticas para los más pequeños, a través del teatro y el juego preconceptual para lograr una intervención lúdica y artística entre los participantes: actantes, bebés y padres.

El objetivo de esta investigación se sustenta principalmente en identificar las características utilizadas en la obra que permiten la comunicación de los actores para captar la atención de niños y niñas pequeños y que éstos participen en ella.

Encontrando como resultados que, al emplear conceptos como: 'comunicación' y 'obra', se excluye en sí mismos al hecho teatral que se investiga, por lo que se opta por re conceptualizar y emplear la definición de 'experiencia sensorial' englobando el sentido artístico para la primera infancia. Por lo que también se definió la edad a la que va dirigida la propuesta, ¿a qué llamamos bebés?, a los niños de 6 a 36 meses, éste rango de edad decidido, porque a partir de los 6 meses, los niños adquieren mayor autonomía teniendo la capacidad de permanecer sentados y de girar o rodar a conveniencia y los 3 años, por ser el límite de la educación inicial en la educación básica.

Por ello, surge la idea de crear una línea extensiva de LUNAJERO Teatro, que se dedique a esa parte de un público olvidado al que se le orilla a salir de los cines por que 'no están al nivel comunicativo del espectáculo', o se les obliga a asistir al teatro convencional infantil en el que el juego simbólico prevalece, siendo excluidos, puesto que, de acuerdo a las teorías evolutivas, su estadio pertenece más bien a una etapa presimbólica. En la mayoría de los casos, dando por hecho que los bebés son adultos en potencia que pronto crecerán, que deben 'aprender' a comportarse en espectáculos, o que su desarrollo cognitivo no les da oportunidad de alcanzar a comprender lo que sucede en ellos así que no es necesario preocuparse por eso hasta después.

De acuerdo a Meece (2001), Piaget en su teoría del desarrollo cognitivo, se encuentran en una etapa sensoriomotriz; según Erickson en la teoría psicosocial, el primer estadio es confianza vs Desconfianza que transcurre desde el nacimiento hasta los dieciocho meses de vida, así como Autonomía vs Vergüenza y duda, hasta los tres años.

Ante esta búsqueda, aquí resumida, la investigación se inclinó a la Teoría del apego de John Bowlby (1998), así como actividades y acciones de laboratorio social, y vinculando directamente a la escena, se realizaron investigaciones de campo con bebés cercanos.

De este modo, la peculiar intervención de los niños más pequeños en eventos o acontecimientos



que están fuera de su alcance, permitieron interrogar ¿qué elementos son apreciados por los bebés al asistir a un hecho teatral?, y por lo tanto reconocer, al ir indagando sobre el tema, que existen espectáculos diseñados especialmente para niños de 6 a 36 meses de edad, en México alrededor de 10 años, en Argentina hace 20 y en Europa más de 30 años.



Definición

Para lograr abarcar la experiencia sensorial que se plantea en la búsqueda del grupo, se busca una palabra que engloba toda la situación, en base a la cual se desarrollaría el resto del proceso creativo: APAPACHO, que refiere un suceso extraordinario de vinculación afectiva que no tiene otra palabra para describirse, y se tradujo al castellano del náhuatl como 'abrazo del alma'.

A partir de ella se crearían las posteriores sesiones de laboratorio escénico.

Dramaturgia o partitura escénica

El proceso dramatúrgico fue definido como una creación de partitura de acciones. En un inicio fue difícil no contar con un texto que analizar o trazar. El problema iba más allá de eso, ya que la creación desde cero implica el reconocimiento en los propios creadores para plasmar una idea central. La idea siempre fue clara, la base de la obra son las vivencias personales de los creadores, deconstruidas y reconstruidas en acciones que a su vez crean un vínculo latente alrededor de un

concepto común. "Llegamos a la conclusión de que formamos recuerdos en base a los seres sociales que nos rodean, y por lo tanto los sucesos más significativos se quedan en la memoria, cualquier cosa que hagamos para un bebé puede influir en su comportamiento y aprendizaje" (Muñoz Proo, 2017).

De acuerdo a Ben Fletcher-Watson (2017, p.23) hay diversas maneras para lograr involucrarse con el bebé, sin embargo, se encuentran hilos comunes como: repetición, experiencias multisensoriales, extensión de la presentación más allá del teatro, abstracción, seguridad, y un feedback. Según Agüero y Hernández (2017, p.23) de la compañía mexicana Teatro al Vacío, los participantes artísticos son una especie de jugador-performer que crean un ambiente convivial en el juego escénico, en este sentido, los actantes de nuestro proyecto se enfocaron a pertenecer a un proceso lúdico, un juego que se presentaba posdramático en la escena, contemporáneo, pero que sin embargo parecía demasiado pensado. Se requería lograr el ajuste ideal "No para una audiencia del futuro sino del presente" (Muñoz Proo, 2017); varias sesiones encaminaron al descubrimiento que se avecinaba, ya que el hecho de no trabajar un texto dramático como tal, comenzaba a confundir un poco.

Las primeras consignas fueron: ¿Cuál es el primer recuerdo que tengo sobre mi vida?, ¿qué sensaciones experimenté?, ¿qué objetos físicos recuerdo de ese momento?, ¿cuál es mi apapacho más querido? Cada participante tuvo la oportunidad de compartir al grupo sus vivencias: a través de dibujos, palabras sueltas, anécdotas y posteriormente movimientos.

Estos movimientos deconstruidos de una serie de eventos o situaciones que cada participante tiene en su memoria mental y memoria corporal, se simplificaron en movimientos base para compartir y proponer en el grupo. (Figura 1)

Es decir, como ejemplo: Diana siendo mecida en los brazos de su abuela; de en un arrullo tranquilizante se simplificó en un vaivén repetitivo con ritmo variante a voluntad, dando un paso a un lado y al otro extendiendo los brazos al costado, a la altura de la cabeza.

De igual manera las expresiones orales se fueron incorporando en la estructura del 'diálogo' verbal y no verbal. Ya que representan ciertas circunstancias propias del bagaje cultural y social personal con el que cuentan los actantes en relación a sus experiencias con bebés.

Una vez que tuvimos estos movimientos base,





se reconstruyeron situaciones que giran en torno a las acciones precisas de la obra.

La obra puede observarse en tres momentos:

-El inicio. Nacimiento. Espacio contemplativo. De reconocimiento, especie de prólogo donde se presentan los actantes y se observan ligeramente sus situaciones personales.

-Desarrollo. Evolución. Fábula no fabulada. Interactivo. Situaciones: Momento de Yubia (incidente desencadenante), momento de Raúl. Ambos conllevan una problemática socioemocional en el que los 'personajes' tienen una dificultad y no saben cómo resolverla por lo que tiene una consecuencia en su comportamiento, en el Primer caso el llanto, en el segundo el berrinche que más adelante se convertirá simbólicamente en un monstruo, este segundo momento es más complejo, una catástasis, como desarrollo regresivo del proceso que se iba siguiendo y que conduce a un límite contradictorio en sí mismo que obliga a la detención del proceso. Ante lo cual llegará la manera de encontrar la solución y desembocar en la catarsis. Siendo una principal solución: el apapacho.

El momento de Diana ayuda a conducir el incidente o peripecia en el momento de Yubia. Y el momento de Erick es una hamartía que impulsa al momento de Raúl.

Durante el desarrollo, las acciones se desencadenan conforme se resuelven o no ciertos conflictos, primordialmente de los actantes, personajes o jugadores; pero que dan espacio al público para vivirlos y resolverlos por sí mismos como en un juego presimbólico interactivo en el que participan.



-Desenlace. *Relajación y cierre.* Un desenvolvimiento de acciones para reparar en lo que ha sucedido, una reflexión no inducida pero sí sugerida de manera que se inspire o evoque una idea y no se obligue a ella.

De esta manera se pueden observar elementos de la tragedia de acuerdo a la Poética de Aristóteles (s.f.), ya que, aunque se separe de una u otra forma la estructura, dichos elementos alimentan la posibilidad del desarrollo de las acciones.

No siempre fue tan claro, hubo momentos en que se desdibujaba la línea conductora, por lo que se determina que se requiere un punto común, una isla en medio del gran mar que se va navegando. Por eso, se conforma una señal particular para saber que el camino se puede retomar.

Un apapacho, que se trabajó durante mucho tiempo, en base a sus experiencias y percepciones. Dotándose de gran fuerza y simbolismo, y que a final de cuentas resultó en una acción mimética a un abrazo, apelando al *pathos* del espectador, pero más allá de la *mimesis*, cargado de fortaleza de las experiencias pasadas, no como representación de un suceso pasado sino como acción concreta de reconciliación consigo mismos, de acuerdo a los Siete códigos andinos de la Sabiduría, como liberación y sanación de una emoción opositora sin antagonismos o protagonismos, y de donde emana el ritual de los abrazos para fortalecer el código ANYA, con la palabra papacho.

Juego Presimbólico

Estos lapsos de incertidumbre dotaron al proyecto de más fuerza, la clave quizá estaba en la reflexión final de la sesión: “la calma por medio de un apapacho” como “consideración emotiva por medio del otro”, “no transmitir el mensaje sino vivenciarlo” y dar oportunidad al “público a crearlo o descubrirlo por sí mismos” (Muñoz Proo, 2017).

La búsqueda recobró sentido al identificar que los niños en edad preescolar, con quienes se tenía más acercamiento, atraviesan por un juego simbólico, parecido a la acepción teatral convencional, en el que ‘se hace como si fuera’, se imita, se adoptan roles. Por lo que se determinó la concepción de un juego Pre-simbólico, búsquedas que gracias a Vygotsky y la teoría constructivista del juego, se pudieron identificar como acciones en las que se juega con el placer sensorio motor: destruir, envolver, esconder, ser perseguido, llenar-vaciar, reunir-separar.

A partir de ello, las acciones que conforman el proceso inicial quedan con mayor sustento en una serie de eventos atravesadas por los actantes y en la que se anima (sin obligar) al público a participar en esta comunicación que puede ser o no verbal, ya que la idea es llegar a los latidos antes que a los oídos. A lo que Yubia comenta:

“...los niños tienen un código de comunicación universal con el que se sienten en confianza y seguros. Por ejemplo chocar una mano en el que identifican que el ‘yo sabe hacer’ y el ‘otro también’; es una incitación a participar con el otro, teniendo confianza e involucrándose” (Muñoz Proo, 2017)

Montaje

Con base al Proceso creativo y a raíz de la experimentación y experiencia obtenida en el transcurso de un año; en Junio de 2018 se puede consolidar con firmeza la Propuesta de APAPACHO Teatro para bebés. Contando con los siguientes:

Elementos *Diseño del Espacio* (Nataly Proo y Alonso López)

La idea principal del diseño del espacio, es que el dispositivo escénico permita el ágil y libre acceso a los bebés, además de ser seguro para evitar accidentes al momento de transitar en él. Los materiales empleados son atractivos por su colorido y textura. La disposición circular, permite a todos los espectadores involucrarse en la escena, la forma sin final corresponde a la idea de que todos somos parte de esta experiencia lúdica. El aro de la orilla define un cierre de dispositivo, un límite que divide a los espectadores de los actantes, pero que al mismo tiempo sirve como conducto de entrada cuando los actantes lo usan, eliminando la barrera que antes estaba visible, lo mismo que su textura invita a los bebés a tocarla y entrar en confianza con el resto del dispositivo. (Figura 2)

El tapete tiene un fondo de esponja y alfombra debajo de la tela polar, para prever golpes ante resbalones o tropezones de los bebés.

El centro representa la unidad. Es el espacio en el que estamos cómodos, juntos, seguros. Es ahí donde se mimetiza el apapacho y se regala un suspiro de tranquilidad. Este centro nos ayuda a tener una balsa para

arrancar un nuevo juego, además guarda en su interior la gran tela amarilla.

Utilería

La idea del uso de la tela amarilla surgió a base de laboratorio escénico, ya que nos percatamos de la gran vía de comunicación que representa, sobretodo ante el lenguaje no verbal que se requiere para la escena. Nos puede animar a explorar, descubrir y sorprendernos, o tranquilizarnos y mantenernos en calma.

La manta de colores, por la vista llamativa, representa felicidad y disfrute; el diseño de tiro al blanco obliga a la mirada a buscar el centro, es de gran impacto en el juego de paracaídas. La vista verde aqua nos ayuda en el juego de la persecución del monstruo, dándole al personaje una caracterización.

Música *Composición original* (Andrés Blanco)

Se busca que la música funcione como reflejo del ambiente que se crea dentro del dispositivo escénico, generando una atmosfera acorde con los sentimientos y acciones que se exponen al momento; ya que es en vivo. Así mismo se seleccionó y trabajó con sonidos con colores tímbricos que no fueran estridentes y que facilitaran la conexión de confianza con los actantes y los infantes para provocar el juego y desarrollo. En momentos concretos se utilizan sonidos con altura y timbre agudo, con el fin de enfatizar acciones y momentos importantes, como el “apapacho”. A final de cuentas se busca un punto medio dentro de los dos lados del espectro (el mundo tonal para los padres y el mundo tímbrico y sensorial para los bebés), donde hay partes totalmente tonales y reconocibles pero trabajadas con timbres y sonidos que despertaran la percepción del público principal.

Condiciones externas

El Teatro para bebés es más que lo que se ve en escena. Es necesario identificar bien el espacio donde se realizará la presentación, el lugar debe ser amplio, limpio y bien iluminado, evitando elementos como cables o aparatos eléctricos al alcance de los niños.

Antes de cada función se limpia a fondo el escenario y se desinfectan los elementos del dispositivo escénico y utilería con gel antibacterial, toallas húmedas y desinfectante en aerosol; se comprueba que el ambiente esté climatizado para comodidad de los asis-

tentes. Así como considerar que el acceso desde la entrada debe ser fácil, para que puedan acceder con carritos y dejarlas en un lugar seguro, así como mochilas, pañaleras y zapatos. Se lleva un cambiador de pañales, ya que no todos los lugares públicos cuentan con uno y es muy difícil para los padres de familia cubrir las necesidades básicas de sus hijos en espacios que no son considerados para ellos.

Además de que el espacio para recepción y espera de los niños también debe ser cómodo, y ser propicio para la convivencia e interacción con otros bebés, por lo que se coloca un tapete para que puedan acceder a disposición mientras los actantes interactúan y los conocen preguntando sus nombres, estableciendo comunicación y generando confianza. (Figura 3)

Antes de iniciar la puesta en escena, la directora o la asistente, hablan con los padres, se les comenta cómo será la función y se les invita a leer una serie de sugerencias en una lona a la entrada, donde especifica que lo más importante son los bebés y que se sientan en libertad; no están obligados a estar sentados, pueden interactuar siempre y cuando se respete el derecho de otros a interactuar, pueden levantarse y retirarse si el bebé tiene una necesidad o llora, e involucrarse después si así lo desea; y una parte que consideramos primordial, es que si está en lactancia, la madre puede sentirse en confianza de alimentar a su bebé.

Al respecto Susana Romo (2017, pag. 45) explica:

“Compartimos los principios de la crianza respetuosa promoviendo la normalización de la lactancia en espacios públicos [...] aunque pareciera un dato menor, no lo es: las madres que lactan dejan de asistir a eventos públicos la mayoría de las veces por la incomodidad que implica que esto no esté normalizado. Al final, luchar por la inclusión de los niños en sus primeros años también es luchar por la inclusión de las familias con hijos de esta edad”

Exploración

De abril a julio del 2017 se llevaron a cabo diversas sesiones con grupos de niños y niñas por separado en espacios de ensayo, teatros, guarderías y preescolares para llegar a los siguientes:

Resultados

- Está diseñada para fortalecer los lazos afectivos entre padres e hijos, por lo que al estar solos o con un cuidador ajeno (docentes), la presentación de la situación no tiene el efecto esperado.
- Los juegos preconceptuales o presimbólicos no son del interés de niños conceptuales o simbólicos, es decir a partir de los 3 años o en edad preescolar, ya que, al querer imponérsele un concepto o símbolo a la puesta, ésta pierde el sentido para el que fue creado.
- La presencia excesiva de adultos obstaculiza el desarrollo libre del juego escénico, ya que el niño adopta inconscientemente las reglas a las que ha sido sometido en situaciones similares donde hay muchos adultos.
- El espacio de presentación juega un papel importantísimo ya que, al ser un espacio neutro, como un teatro en el que tanto actantes como público llegan por medio de una convención preparada permite estar en las mismas condiciones de incertidumbre y vulnerabilidad en las que ambos deben ir entrando en confianza, sin embargo, si los actantes van directamente al medio conocido por el público, como su salón diario de clases o sus casas; están en desventaja, es decir, el público tiene extrema confianza de participación lo que obstaculiza el desenvolvimiento armónico de la puesta en escena.
- La ausencia de musicalización convierte la escena en momentos serios, tensos y monótonos ya que, aunque los actantes realizan sonidos y cantos, éstos no son suficientes para generar un ambiente de armonía, necesario en la función.
- Las condiciones externas a la escena, propias de la infraestructura del teatro conciernen directamente al trabajo del Teatro para bebés, es nuestra responsabilidad prever el acceso, la limpieza, zonas para higiene y alimentación de los niños.
- La iluminación teatral juega un papel importante por ser un elemento de estimulación visual que debe moderarse y no representar cambios bruscos.
- La puntualidad juega un papel fundamental ya que, al llegar tarde, los padres desconocen las indicaciones, los niños se sienten cohibidos por no haber entrado en confianza previa, se desconcentra el resto de los asistentes.





¿Teatralidad?

Actualmente se ha cuestionado bastante al respecto, ¿de qué se trata el Teatro para bebés?, ¿qué desventaja tiene frente al teatro real?, ¿los bebés realmente lo entienden?, ¿le puedes llamar teatro?, ¿Qué diferencia tiene con la estimulación temprana?

Realizando el análisis del presente montaje se identifican las siguientes concepciones: Hay una diferencia casi ontológica con la estimulación temprana, ya que ciertamente es una generación de estímulos sensoriales para desarrollar intensidad del espectador a participar, pero está situado dentro de un marco referencial de la elemental poética de Aristóteles (s.f), encontrando elementos fabulatorios, que, si bien no desembocan en personajes establecidos, sí coinciden en la generación del drama (etimológicamente drao-yo hago, ma-resultado de la acción). Por lo tanto, enteramente establecido en los lineamientos del teatro contemporáneo actual.

Sin embargo, a estas alturas del arte contemporáneo, la pregunta se ha hecho en miles de ocasiones; no viene al caso retomar la eterna discusión, pero, es necesario indicar que más allá de una representación (que pudiéramos asociar a la posteridad) ésta sería una presentación (asociado a la vida presente), (Dieguez, 2007) ya que se realiza en el momento y no tiene como objetivo re-presentar una historia pasada.

Y que, de acuerdo a José Antonio Sánchez (2007), ésta presentación se instala en el campo extendido, ya que, el formato interactivo permite presenciar y ser parte de una experiencia compartida que deja al descubierto el componente lúdico. "Cancelada la separación entre ambos grupos (actores y espectadores) el mantenimiento de la teatralidad solo puede depender de la aceptación de ciertas reglas que todos asumimos voluntariamente, no para generar una ficción, sino para generar una situación" (Sánchez, 2007 p.15). Tal como se realiza en el preámbulo de la presentación.

Por lo que, sin duda, ésta es una Experiencia lúdica teatralizada, que involucra a público y actantes en el desarrollo de un Situación provista de elementos sensoriales que activan la sensopercepción como capacidad de conjugar las sensaciones y percibir nuestro entorno de manera conjunta. Sin embargo, para obviar tiempos explicativos, solo se les pide que lo disfruten, dejándose apapachar por la experiencia.

APAPACHOS

Ahora que tengo un bebé, las personas suelen decir 'Con razón, haces teatro para bebés'. Y yo asiento con una gran sonrisa, sin explicar que este proyecto tiene mucho más tiempo en mi mente que él en mi corazón. Que inició con la necesidad de darle a los bebés (y papás) un espacio dedicado a su especial interacción, un lugar que fomente su apego y sea acorde al desarrollo de la primera infancia.

Que se basó en una ardua investigación de campo con bebés desconocidos pero que fueron haciéndose parte de esta puesta en escena, aun sin saberlo, porque los observaba incomodarse estando horas sentados frente a la pantalla del cine, porque los veía llorar en el teatro y porque veía apenas a las mamás, al tener que salirse de los recintos, por timidez o por indicación de algún intolerante.



APAPACHO es un espacio para las familias y su expresión de afectividad, en las diversas dimensiones: el nivel personal de la niña o niño, el nivel cercano familiar y el nivel social con otras familias que coinciden creando magia en el espectáculo y de donde han surgido nuevas amistades y se fortalecen las relaciones ya establecidas.

APAPACHO es un espacio de interacción social y cultural por medio del arte en el que los bebés tienen su primer encuentro en el mundo del Teatro y pueden presenciarlo a través de todos sus sentidos; exteroceptivos e interoceptivos, y que además pueden vivirlo una y otra vez como una cita de juegos en la que a pesar de que las condiciones son las mismas, las reglas y secuencia son las mismas, el juego siempre resulta confortable y diferente.

Queremos que los bebés sean libres, que haya confianza y amor en cada presentación. Que haya risas y primeros balbuceos, mucho ruido y muchos abrazos (el que ellos quieran hacer y los que ellos quieran dar). No hay obligación de nada, y en cambio hay libertad de mucho.

Eso tenemos en cada presentación. Un cachito de mundo de muchos bebés, que crean junto con nosotros un mundo mágico lleno de alegrías y mil sensaciones de sorpresa o agrado. Juegan con nosotros, con los recuerdos de Yubia, con el columpio de Raúl, con el oso de felpa de Erick, con el primer abrazo de Itzel y con la abuela de Diana, que la mecía dulcemente en sus brazos para consolarla al despertar. Esos son los apapachos que nos mueven a seguir.

Esos son los apapachos que queremos compartir.

Referencias

- Agüero, J. y Hernández, A.** (2017) Teatro para los primeros años, una poética del encuentro. *Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro* Número 68, 31-34 pp.
- Aristóteles**, (1963) trad. de E. Schlesinger, *Poética*. Buenos Aires, Argentina.
- Bowlby, J.** (1998) *El apego*. Tomo 1 de la trilogía "El apego y la pérdida". Barcelona, España: Paidós
- Dieguez, I.** (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires, Argentina: Atuel
- Fletcher-Watson, B.** (2017) Un gran Arte para los más pequeños. *Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro* Número 68, 22-23 pp.
- Meece, J. L.** (2001) *Desarrollo del Niño y del adolescente, compendio para educadores*. D.F., México: McGraw-Hill Interamericana
- Muñoz Proo, N.** (2017) *Bitácora de Proyecto Apapacho Teatro para bebés*, (Tesis de Licenciatura en Teatro) UACH, Chihuahua, México
- Romo, S.** (2017) Hacer teatro para bebés, el viaje de ¿Dónde está Isabela? *Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro* Número 68, 43-46 pp.
- Sánchez, J. A.** (2007) *El teatro en el campo expandido, Quaderns portàtils* Número 16, Barcelona, España: MACBA



El legado de *color articular* a partir de un análisis *superficial teórico*

Ana Lucía Piñan Elizondo
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Del 3 al 15 de abril fui testigo. No me atreveré a llamar este proceso “residencia de investigación” pero, quizá al final y desde alguna perspectiva, puede resultarlo. Viajé a Tijuana, en Baja California Norte, México, en la frontera Norte del país, para presenciar el concurso de coreografía 4X4 TJ Night, organizado desde hace 8 años por la Compañía de Danza Contemporánea *Lux Boreal*.

¿Desde dónde escribir? ¿Cómo escribir? ¿De qué? Son preguntas que se presentan desde el inicio de esta práctica en mi cabeza. Decidí escribir este párrafo hasta tener terminado el texto en su totalidad, resultando ¿una reseña? ¿una crónica? ¿una nota de color? Quizá solo es algo parecido a un diario. ¿Qué tanta distancia se debe tomar respecto al objeto observado, en este caso un fenómeno artístico, pero que rebasa por mucho el pensarlo como obra? Consciente de la permisividad de tomar características de todos los formatos mencionados anteriormente y buscando mi propia línea de investigación artística desde la indisciplina que me permite Fernando Fernández o incluso autores como Canclini, sé que al final no es ninguno de estos (ni pretendo que lo sea). Podría llamar a este escrito reseña de color articular a partir de un análisis superficial teórico. Y así me permito hablar en primera persona, desde mí (intentando que no sea de mí), de lo observado a partir de lo vivido y corporalizado; me permito traer conceptos básicos de mis autores de cabecera, para no perder la oportunidad de hacer un análisis de los estímulos que se me presentan, con toda la ligereza de Lipovetsky me permite (2016).

¿Por qué Tijuana? ¿Por qué *Lux Boreal*? ¿Por qué el 4X4 TJ Night? ¿Qué buscaba investigar? ¿Buscaba investigar?

Debo agradecer aquí a Carla Alcántara, por tu toda su hospitalidad y por mostrarme el mundo de la danza de Tijuana a través del lente de su cámara, quien me recibió con la fantástica frase de “Tijuana es como una señora fea pero con mucha personalidad”. Supongo que mi idea del arte fronterizo siempre fue esa, así se responde la primer pregunta: tenía que comprobar

esa fuerza, ímpetu, carácter y particularidad del fenómeno dancístico en esta última frontera.

Gran parte de esta idea tiene que ver con el trabajo de *Lux Boreal Compañía de Danza Contemporánea* y su residencia en esta ciudad. Si bien conozco parte del trabajo de algunos otros artistas radicados en Tijuana (más de los que esperaba, debo decir), desde 2009, año en que tuve oportunidad y privilegio de bailar Desierto Industrial con la *Compañía de Danza Contemporánea* (CODACO) del CCU¹ de la BUAP², obra de los codirectores de *Lux Boreal*, quedé prendada por el trabajo de estos dos genios: Ángel Arámbula y Henry Torres. Si bien había mucho de admiración a nivel profesional, existía una mucho mayor, aquella provocada por la humildad que veía en dos grandes de la danza. En 2012, todavía como parte de la CODACO, organizadora del *Festival Angelopolitano de Danza* (FAD) en su primera emisión, fueron invitados con *Lamb*, obra que llegó, tanto al festival como a la comunidad dancística de Puebla en general, a romper algunas ideas fijas y hasta entonces inamovibles de la danza y el cuerpo en escena. Esto terminó de posicionarlos (hablo de mi pequeño mundo, considerando el impacto general que, a nivel nacional, ya tenía la compañía) como claras figuras aspiracionales.

En 2017, mientras cursaba el Posgrado en *Tendencias Contemporáneas de la Danza*, en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) de Buenos Aires, Argentina, frente al análisis de alguna pieza coreográfica como trabajo final de la asignatura *la danza en el marco del arte moderno / contemporáneo* (o algo parecido a esto), me propuse darle foco a la danza mexicana para romper con la marcada mirada euro-centrista encontrada en dicho seminario, llevando al papel *Lux Boreal: Fit/Misfit bajo la lupa del arte contemporáneo y sus nuevos modelos de producción*, publicado posteriormente por la revista *Escena*³ de la Universidad de Costa Rica (UCR).

Una entrevista con Ángel Arámbula en torno al

1 Complejo Cultural Universitario

2 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

3 <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/33788>

proceso de construcción de *Fit/Misfit*, el acceso al video íntegro de la obra, al dossier de la misma, a las críticas y en particular algunas de las palabras de Haide Lachin⁴ escritas respecto al trabajo de *Lux Boreal*, me hicieron bastante cómodo el tránsito a través de dicho análisis. La relación entre los autores manejados por Marcelo Isse Moyano en aquel seminario, algunos conocidos, algunos refrescantes, pero sin duda todos importantes para el estudio del arte contemporáneo, -Danto, Dickie, Gadamer, Greenberg, Vattimo, etc., y las características de la obra registrada que tenía frente a mí, se dio casi en automático. Quedaba claro que estaba frente a creadores de danza contemporánea de la más alta calidad a nivel no solo nacional. Y así sabemos ya, por qué *Lux Boreal*.

Después de 10 años de seguirle la pista a la compañía *Lux Boreal*, la 8ª edición del *4X4 TJ Night* se presentaba frente a mí como una oportunidad excepcional para adentrarme a la vida cotidiana, a los usos y costumbres, ahora no solo de sus codirectores sino de todo el equipo artístico que la conforma, bailarines, residentes, invitados... y los jurados, dicho sea de paso.

Desde la recepción en el aeropuerto por parte de Henry Torres, comenzó lo que sería casi un curso intensivo de historia de la danza contemporánea en Tijuana, en particular de la compañía que co-dirige y que siempre, menciona con una enorme sonrisa en la boca (aunque hay que decir que Henry va por la vida sonriendo).

Como llegué un par de días antes de que iniciara el concurso, tuve oportunidad de vivir un poco la dinámica diaria de la compañía. Llegué a ver la clase de Victoria Reyes, intérprete de la compañía ¡vaya fuerza! Lo que es media hora de descanso o de almuerzo para algunos, para Ángel Arámbula, algunos bailarines y otros tantos residentes se traduce en media hora de trabajo de ligas ¡Pura fuerza para el centro! Una hora más para un par de ensayos simultáneos, lo más reciente de su repertorio con la promesa de ensayar *Desierto Industrial* al día siguiente ¡Emoción total para mí!

Y así todos los días, según parece. Solo que el día siguiente fue particularmente emotivo para mí por dos razones: ver *Desierto Industrial* interpretada por sus creadores, con ese tamaño de bailarines (aunque no con el elenco original) y “corearla” con el cuerpo al recordarla íntegra, es una experiencia que sin duda agradezco. Sentirme parte del fenómeno 4X4 TJ Night al ver a toda la compañía reunida ultimando detalles, aunque fuera por una mezcla de ilusión y casualidad, me abrió una ventana (o por lo menos cambió el cristal que la cubría) hacia lo humano de la danza, lo humano

en su polaridad, con sus luces, sus sombras, sus acuerdos y sus desacuerdos.

Sin bien en los siguientes días toda la concentración estuvo dirigida al concurso de coreografía rumbo a *Cuerpos en tránsito*, esa tarde acompañé a Ángel Arámbula a dar clase a los alumnos del *Diplomado del Centro de danza y Producción escénica*: ¡Que cantidad de información! ¡Qué forma de articular palabra y cuerpo! ¡Qué forma de quemar mis neuronas frente a códigos corporales que, aunque conocidos, parecían no pertenecerme en absoluto! Debo confesar que, pese a toda la energía, carisma y trabajo que presencié frente a este grupo de jóvenes genios, no les di la importancia que merecían hasta que los vi en acción a través de las diferentes semifinales del 4X4.

En emisiones anteriores de este concurso me había tocado ser testigo periférico de algunos procesos, desde el de un alumno pidiendo asesoría, el nervio de alguna amiga por caerse de la tarima, el participar con alguna obra para funciones de recaudación de fondos o el gestionar con Ángel hospedaje para algún participante poblano en las semifinales. La forma de responder a ese llamado, el recogerlos en el aeropuerto, el atenderlos de la forma en que sé que lo hizo, solo



⁴ Reconocida crítica-teórica de la danza mexicana.

reforzaron mi idea de aspiración frente a figuras que, consolidadas, no necesitan pasar por encima de nadie, no necesitan reiterar superioridad alguna, al contrario, se asumen como iguales, no desde el discurso que se vende sino desde la práctica diaria. A partir de aquí, documento las semifinales pretendiendo un análisis, aunque bastante superficial, siéndole fiel a los mismos autores y criterios bajo los que se fue vista la obra de la compañía anfitriona (documentación y análisis publicado en la página oficial de Lux Boreal⁵).

1a semifinal [4X4 TJ Night]. **Margaritas Village.**

Tremendo privilegio ser testigo del *4X4 TJ Night* desde la periferia y desde el centro simultáneamente. Con toda mi subjetividad y mis afectos y sin haber pisado nunca Tijuana... hasta ahora. Queriendo escribir desde mí y no de mí, permitiendo que todo transite por mi cuerpo, que me atreviese de la manera que se presente. Intentando acercarme a la investigación de un fenómeno más que a un análisis y desvinculándome de la crítica.

Un fenómeno. Eso fue lo que me prometieron, lo que me invitaron a atestiguar y estoy justo frente a él. Quisiera guardarme muchas de estas palabras para la llamada "gran final", pero sospecho que si lo hago podrían convertirse en una bola nieve que en su acumulación desborde la capacidad de significar de las mismas. Así que dejaré que fluyan confiando en la continuidad de mi capacidad de asombro y en el talento del que me siento rodeada desde que llegué a esta ciudad.

La primera semifinal sucedió el pasado viernes 5 de abril en el *Bar Margaritas Village*. Para mi comenzó un par de días antes mientras planeaba el viaje a Tijuana y con plena consciencia de que, en realidad, para todos los involucrados, esto que me toca vivir resulta solo la punta del iceberg. Bailarines, coreógrafos, gestores, organizadores, directores, sedes, etcétera, han trabajado durante meses (años en el caso de algunos) para que esto suceda. ¡Así es, que sí! ¡Un fenómeno! Desde cualquiera de las acepciones de la RAE. Evidentemente resulta esa 1. "manifestación que se hace presente a la consciencia de un[os] sujeto[s] y aparece como objeto de su percepción", como una 2. cosa extraordinaria y sorprendente, poblada por un montón de 4. "personas sobresalientes en su línea" y es que ¿quién podría poner en duda la grandeza de *Lux Boreal*, la compañía organizadora, y de todos los creadores e intérpretes que se dan cita desde las semifinales? ¿quién podría dejarlo pasar como 5. "objeto de la experiencia sensible (en la filosofía de Immanuel Kant)". Final y coloquialmente,

¿quién podría negarlo como 6. "muy bueno, magnífico o sensacional"? Lo que inició en 2008 como una invitación a la compañía hoy anfitriona, que transitó por una noche de puro talento tijuanense, que se abrió como concurso nacional en 2012, se presenta hoy como un *fenómeno* artístico, dancístico, cultural internacional que sitúa la competencia dentro de los lindes de la comunidad como acción y resistencia.

Todo bajo control. Tiempos perfectos. Logística perfecta. Complicidad perfecta. Compañía perfecta. Prudencia perfecta! Y es que, a horas de comenzar la 1ª semifinal, *Lux Boreal* tiene tiempo de hacer la clase de Victoria Reyes con toda su potencia y de recordar coreografías de su más antiguo repertorio. Que privilegio verlos ensayar (que privilegio haberlo bailado, no puedo no aprovechar para decir gracias). Repaso de tareas. Preocupaciones porque todo salga perfecto. Por un momento me vi en un círculo de hermandad en el que lo único que hizo falta fue juntar las manos al centro y gritar "¡4X4 TJ night!"

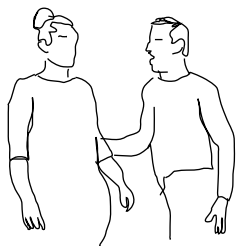
El espacio. Descubrí que el reto espacial que genera la tarima de 4X4 pies no es solo para los participantes. Desarmarla, transportarla, armarla ya es un tema para los organizadores. Pero solo ponerla en el centro del *Margaritas Village* regresó todo a la perfección. Entre trabajo, movimiento de mesas, sonrisas, bromas, dirección, la calidez de todo el personal del lugar para asegurarse de que el "pre" resultara a la altura del fenómeno esperado, recordé lo que es estar en el Norte del país y como te abrazan sus tonos secos y duros.

El ensayo. Debo admitir que aún con toda la energía, el público, las luces y la emoción de la función, mi parte favorita es esta: el ensayo. Y es que aquí no veo a los personajes de las obras; aquí logro ver a los artistas, a los seres humanos... y es que con todo lo humano de la danza, a veces se olvida. Ver caras tan jóvenes volando entre los cables con lámparas del lugar, casi incrédulas de ser parte del concurso y no solo espectadores, cuerpos en diálogo con un espacio que desdobra su frente y que contrae el desplazamiento, gestos de frustración frente al más mínimo fallo por factores no contemplados como lo resbaloso de la tarima, las risas frente al reconocimiento de la desorientación, el apoyo de la familia entera que ve el ensayo de la hija entre *drinks* y nachos, el abrazo del novio que llega cargado con el tripie, la cámara y un abrazo justo a tiempo, leer en una camiseta la leyenda "todos los cuerpos bailan" y ver al cuerpo que la porta subirse a ese espacio a demostrar que es una filosofía de vida y no solo un slogan, saber del estrés de los que van llegando a la ciudad y se des-

5 https://www.luxboreal.org/blog/4x4-tj-night-2019-1a-semifinal?fbclid=IwAR1Qyt-c5ER_uWCd-LjUic5pBIA0hyU0geNVCJykycGKBowz3MFYrQJmwZI

cubren atrapados por el tráfico sin saber si llegarán a su tiempo de ensayo, seguido de una energía demoledora cuando llegan finalmente al lugar ya con el vestuario puesto para ir directo a la tarima.

Rumbo a cuerpos en tránsito. En un parpadeo, el lugar ocupado solo por participantes y organizadores se llenó. Amigos, familia, alumnos, artistas, jurado, maestros... comunidad. Tal vez esto sea lo más importante de este fenómeno, la capacidad de generar comunidad, en particular en una primera semifinal en la que tres de cinco agrupaciones son tijuanenses, una más de Mexicali y una más de Hermosillo. Nervios, nervios, nervios. "¡Es mucha responsabilidad" logré escuchar de boca de alguno de los jurados, tan nerviosa como los participantes, como el público, como todos en ese lugar que mezclaba los nervios con la emoción, la expectativa, la responsabilidad... lo fenomenal! Todos a sus puestos. Henry Torres, después de dar las llamadas tradicionales de una función, arranca con la presentación de las obras. Sin pretender hacer juicios de valor y mucho menos estéticos (aunque no puedo dejar de sentirme más cercana de algunas que de otras), hay cosas objetivas que se pueden, desde ya, mencionar:

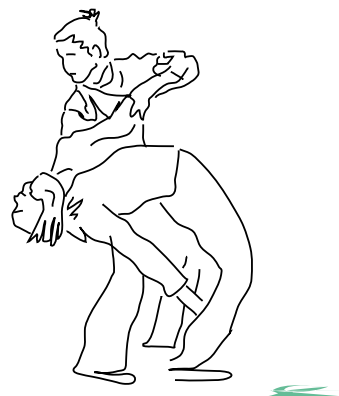


Tierra nueva, de Debla Norte, bajo interpretación de Antonio Cano, Lucía Aguilar



Tierra Nueva, de Debla Norte. Fotografía: Carla Alcántara.

y Martha Bonilla, reunieron a España y a México permitiendo que más de un duende contemporaneizara el flamenco y provocando más de un "¡Olé!".

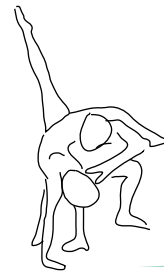


Con destino a... presentó a sus creadoras e intérpretes, Paulina Villalba y Mili Jiménez, desde Mexicali, en un dueto en el que compite el humor con la precisión y el dominio del espacio. Entre las risas pro-



Con destino a... Fotografía: Carla Alcántara.

vocadas en los espectadores propusieron verdaderamente un viaje con destino a la reflexión.



De **La Árida Intensidad de las Ausencias**, no puede dejar de maravillarme la juventud de sus intérpretes y su firmeza en escena. Movimiento tras movimiento bus-



La Árida Intensidad de las Ausencias. Fotografía: Carla Alcántara.

caban la perfección en la ejecución de lo propuesto por José Luis Sánchez, colombiano autor de la obra y que hacia el final de la misma interviene para darle un cierre a la obra.

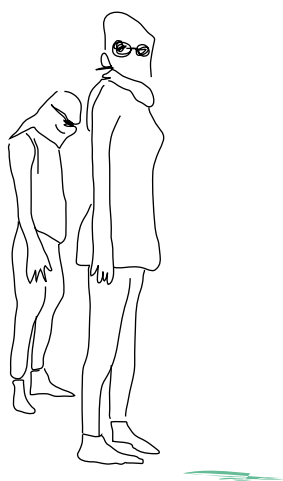


Imagen y semejanza... guardaré silencio respecto a la obra para no demeritar el trabajo de Gregorio Coral por culpa de la interpretación de un seudo "profesional" de la danza cuya integridad moral y ética resulta cuestionable de manera contundente en sus últimos trabajos antes de regresar a



Imagen y semejanza... Fotografía: Carla Alcántara.

Tijuana. Deberán disculpar mi falta de capacidad para seguir legitimando o mantener normalizadas actitudes violentas y de acoso que, desde mi punto de vista, no deberían tener cabida en el mundo de la danza, del cuerpo, de la sensibilidad...



Happiest place on Earth me regresó justo a ese lugar, al de la felicidad, sin preocuparme mucho por la profundidad de su naturaleza. Pedro Núñez y Dédalo Artes Escénicas, de Hermosillo, me dejaron conocer Tijuana por unos minutos. Una realidad fronteriza tan absurda como incómoda y



Happiest place on Earth. Fotografía: Carla Alcántara.

divertida, entre los clichés del mexicano y el visitante, entre la búsqueda y la repetición, entre la exageración y la reserva, entre el juego y la crudeza cotidiana.

Lo contemporáneo. En la claridad de la convocatoria está la claridad de la curaduría, que corrió a cargo de Ángel Arámbula, Henry Torres (Directores de Lux Boreal) y del Centro Cultural Tijuana: *propuestas de danza contemporánea e interdisciplina escénica diseñadas para un espacio de 4 x 4 pies (1.20 x 1.20 metros) por 1 pie de altura (30 cm); que contemplen un público en distribución tipo arena (360 grados).*

Y a partir de esto es que podemos ver que, desde la más limpia búsqueda interdisciplinaria, entendida desde el manifiesto de Nicolescu, *La Árida Intensidad de las Ausencias* se permite presentar una propuesta que viene del mundo del teatro a través del movimiento dancístico y viceversa: hacer danza desde una construcción teatral.

Con destino a... olvidar lo reducido del espacio o los múltiples frentes. Las semifinales por delante tienen un gran reto por también hacer olvidar los retos que presenta el 4X4 TJ Night después de presenciar un movimiento tan exquisitamente diseñado. Pero no se detiene aquí esta obra; en medio de la precisión y la comedia, no dejó de permear lo contemporáneo. Si la tarima en sí misma se presenta ya como un nuevo modelo de producción, la presencia de estas chicas sobre ella deja claro (sin tiempo de hacer ninguna preguntas) que lo que sucede ahí, en ese momento, es danza contemporánea, buscando la participación del público, la reflexión, haciendo uso de la cita, de la voz... ameritando un análisis completo desde los postulados de más de un estudioso de la danza contemporánea.

Voltear atrás, traer lo pasado y convertirlo en presente. El hecho simple de traer un lenguaje como el flamenco, plagado de simbolismo y significado y subirlo a la tarima que delimita desde sus bases lo contemporáneo, provoca una obra que se suscribe también a esta nomenclatura y fenómeno. *Tierra Nueva* logra la bella tarea de transportarnos y transportar mundos. ¿importó si era un concurso, si la ejecución, si la temática...? Si hubo un momento de comunidad profunda fue creado bajo esta atmósfera bailaora.

Finalmente, si como dijo Arthur Danto, "el paradigma de lo contemporáneo es el collage", *Happiest place on Earth* es un digno representante de esta manoseada clasificación. Y es que, para alguien como yo, ajena a la cultura fronteriza y que pisa por primera vez la ciudad de Tijuana, resulta una doble transfiguración del lugar común: convierten un espacio de 4X4 en toda una ciudad y convierten los gestos cotidianos de la misma en una obra, entendida desde los conceptos de Isse Moyano como expresión simbólica, "materializando un fragmento del mundo que simboliza e implicando otro mundo completamente diferente al que encarna." La fiesta, la consciencia, la inconsciencia,

la violencia, la política, la patria... todo contenido en 4 pies cuadrados.

Lo que falta, en lo fenomenal, resulta innombrable en este punto. Vienen talleres con Erika Méndez en una semana dedicada a compartir entre la compañía *Lux Boreal*, en su quehacer artístico cotidiano, y los participantes de todas las semifinales, situando la actividad dancística como punto de encuentro, donde las palabras "concurso" o "competencia" resultan pretexto para la cercanía, para el intercambio, para el conocimiento y reconocimiento del otro, para el aprendizaje ¿Los \$30,000 del primer premio? Resultan solo una pequeña parte de la gran riqueza de este gran fenómeno.



Henry Torres. Fotografía: Carla Alcántara.

2a semifinal [4X4 TJ] Night Rae's Concert Bar.

El *4X4 TJ Night* se desdobló al iniciar esta semana. El fenómeno se comenzó a desbordar en todas direcciones. En el marco del concurso, el pasado Lunes 8, Erika Méndez impartió *La Mecánica del vuelo* para la Compañía organizadora, residentes, colaboradores, alumnos y participantes del 4X4. El reto lanzado fue lograr volar,

en un taller de 3 días de duración, a partir del desarrollo de la claridad del uso del cuerpo (y los vectores) en el espacio. Nuevamente, más que una clase, resultó un espacio para compartir experiencias y experimentar propuestas. Si el cielo es límite, debo decir que todos estos "monstruos" (aunque podría volver a decir fenómenos aún sin faltar a su definición) de la danza están a punto de tocarlo.



Taller La mecánica del vuelo. Fotografía: Carla Alcántara.

Hablando de mecánica: desarmar la tarima, transportarla al bar, armarla, instalarla, prueba de sonido, ensayo, luxes en sus puestos, función, deliberación de los jurados... and *repeat it!!!!* En esto está la definición que nos acerca al entendimiento de la mecánica como "conjunto de piezas que ponen en movimiento una máquina". Pero, la mecánica propuesta en el concurso rebasa esta definición que, si bien permite la perfección del llamado fenómeno, no se reduce a esta repetición. El *4X4 TJ Night*, organizado por la compañía de danza contemporánea *Lux Boreal*, parece hacer uso de la misma definición que le permite a Erika Méndez poner a los cuerpos de los bailarines a volar por el aire:

“parte de la física que trata del equilibrio y del movimiento de los cuerpos sometidos a cualquier fuerza” (aunque seguro, en el caso de Erika, bailarina y coreógrafa también con estudios en Físico-Matemáticas, de manera más profunda).

Por lo pronto, trazando un símil de manera superficial y casi a nivel de ocurrencia, me atreveré a planear que la danza en Tijuana es la fuerza que somete a los cuerpos -los bailarines- al movimiento y que mucho del equilibrio de este ecosistema es sostenido por Lux Boreal y sus diferentes plataformas, conformándose unas a otras y de manera recíproca. Es decir, del mismo modo que, hoy por hoy, la plataforma *4X4 TJ Night* abre sus puertas a creadores e intérpretes internacionales, son los alumnos y egresados del Centro de Danza y Producción Escénica de Baja California (CDPEBC), también bajo la dirección de *Lux Boreal*, quienes resultan epicentro del entusiasmo y dinamismo del concurso, porque “todos somos Lux Boreal” en palabras de Karla Alcántara, egresada del CDPEBC, residente de la Compañía y fotógrafa, “también es nuestro concurso”.

Y en el contexto dibujado hasta aquí, enmarcado por uno de los campos más prolijos para la danza del país, llama la atención que la mayoría de las agrupaciones y compañías de Tijuana, cuenten entre sus filas con egresados del diplomado del Centro de Danza o con Residentes que entrenan con la compañía o que, de alguna forma u otra, se han visto atravesados por la escuela y la filosofía *Lux Boreal*.

La segunda semifinal rumbo a Cuerpos en tránsito sucedió el pasado martes 9 de abril en el *Rae's Concert Bar*. Casa llena nuevamente. Participantes de CDMX, San Francisco, Texas y, por supuesto, Tijuana. En medio del movimiento de todos los integrantes de *Lux Boreal*, quienes performaban la inevitable coreografía de la producción, sin darse cuenta del todo, en medio de los nervios, entre los minutos que parecen correr más lento justo antes de iniciar... Llegó la 3er llamada.

Aparecieron en la tarima Tomás Sebastián, Aislinn Jiménez y Yumana Tannous de *Visión Danza*, interpretando *La Casa*, creación de estos mismos jovensísimos talentos. Vestidos en overoles industriales, subieron a decir que una tarima de 4X4 pies podría no ser suficiente reto, decidiendo sumar un elemento más: un palo (o tubo) de madera de poco más de un metro de alto sobre el que caminaron, saltaron, se columpiaron, se suspendieron, se colgaron, lo usaron para definir direcciones, para levantarse, para ajustarse, para separarse, para

juntarse, para pelear por él... y es justo escribiendo estas líneas que el título cobró todo su sentido. El virtuosismo, que ha podido caracterizar a la danza, se vio por completo descolocado, pero sin dejar de estar presente en ningún momento, logrando alcanzar en diferentes momentos de la obra exclamaciones de ¡¡¡Wwooww!!! por parte de los asistentes.



La Casa. Fotografía: Carla Alcántara.



Dar a Luz, de Bonnie Cox, de San Antonio Texas, un dueto femenino que se aseguró de exaltar justo eso, lo femenino, pero no solo desde un ángulo convencional. Tran-



Dar a Luz. Fotografía: Carla Alcántara.

sitando por infinitas cualidades de movimiento, dejaron que el cuerpo de la mujer nos guiara por la sensualidad, la maternidad, la diversión, la ternura, la plenitud, la sororidad para, finalmente, hablarnos de todas las aristas posibles de ser mujer, a partir de la fuerza y la contención. Momento estético difícil de traducir a palabras, ese en que el público tragó saliva para transitar desde el elogio a la sensualidad hasta la agitación seca de la realidad femenina cuando es expuesta socialmente.

TidalPulse, de Kristen Rulifson y Dennis McCaffrey, provenientes de San Francisco, ofrecieron un derroche de ritmo y sincronía. Con un despliegue de virtuosismo desde una nítida influencia de lo urbano, este



TidalPulse. Fotografía: Carla Alcántara.

dueto logró pausas precisas, intercambios espaciales naturales y el establecimiento de los cuatro frentes de la tarima como si fueran naturales a su propuesta estética. Fueron dueños de un género propio por los minutos que estuvieron sobre esa estructura de madera, como si esta fuera la esencia de su estilo, como si siempre debiera bailarse sobre ella, como si todo se contuviera en este mismo espacio, sin hacerles falta nada más, sin resultar pequeña y sin que sobrara un solo centímetro.



Merindo Producciones de CDMX, presentó *More, More Money*, creación de Ana Patricia Farfán Briseño. Probablemente la estética más kitsch que se ha visto hasta el momento en el concurso, desde el vestua-



More, More Money. Fotografía: Carla Alcántara.

rio, en negro y dorado, hasta la interpretación y el uso de monedas de chocolate, portadoras de un fuerte simbolismo dentro de este retrato bailado de una sociedad capitalista, regida por la acumulación, el poder y el consumo.



Antonio Soria y Sara Montero, de Proyecto IgualDesigual de CDMX, llevaron a escena *Rostros*, con tantos niveles de lectura como el espectador se proponga pero que, hacia el final, inevitablemente invita



Rostros. Fotografía: Carla Alcántara.

a una reflexión sobre uno mismo, sobre aquello que ocultamos o que decidimos mostrar. Una invitación a recuperar(NOS), tanto a nosotros mismos como la capacidad de sentir al otro desde el yo, desde el contacto, desde la necesidad y el placer; desde la consciencia de que, al tocar al otro se es simultánea e irremediablemente tocado.

Péndulo Cero, la única compañía Tijuanaense de la noche, con **Escuadrón CoinCidere**, fueron los encargados de cerrar las presentaciones de la noche, entre aplausos, cámaras y frases de apoyo que



Escuadrón CoinCidere. Fotografía: Carla Alcántara.

los hicieron subir a la tarima rodeados de afecto. Pita Zapot, la creadora de esta pieza, decide desafiar el espacio con una gran composición en la que sube a 6 bailarines a la tarima de 4X4 pies. Coreógrafa e intérpretes dejan en claro la confianza, la complicidad, lo compartido como compañía. Con la limpieza del trabajo, con la precisión que invita al vértigo y al riesgo, Pita logra expandir el espacio, ocupando toda la verticalidad a su alcance, todo el movimiento radial que la suma de cuerpos provocaba, transitando por la diversión, la sorpresa, el asombro y el retrato de lo posible cotidiano.



Por supuesto queda pendiente hablar de más factores en todas y cada una de las producciones, pero el tiempo, el espacio y la gran final, permitirán hacer una profundización de las piezas afortunadas que volvamos a ver el sábado 13 en el CECUT a las 19:00hrs.

Lo contemporáneo. A pesar de la amplitud de vocabulario seleccionado para llegar a las semifinales, esta segunda en particular, es de una contundente claridad respecto al uso del lenguaje contemporáneo.

Cada obra con su estilo, con sus influencias, con su discurso (o incluso sin él).

Descontextualizando el concepto de *doble artefacto* de la teoría institucional del arte de Dickie y el de *transfiguración del lugar común* de Danto, estoy pensando en el recurso que La casa introduce al espacio escénico. Parecieran transfigurar ese palo de madera desde los múltiples usos que los creadores encuentran. Si bien no es un "objeto al que se le confiere un status de candidato para la apreciación" de los intérpretes, sí que se le confiere tal al lograr una integración espacio-utilitaria dentro de la obra, transformándose en un símbolo de pertenencia, de decisión, de poder, de juego.

Y lo simbólico, entendido desde Gadamer como aquello que "hace estar presente", es que, tanto *La Casa* como *Dar a Luz*, dan patrones claros de contemporaneidad: el palo de madera y el cuerpo de la mujer, respectivamente, hacen que estén presentes universos de significaciones y sin el más mínimo uso de la alegoría para lograrlo.

¿Cuántos significados podrían encontrarse en el cuerpo de una mujer? Puesto en escena, la respuesta puede ser tan brutalmente amplia que no se pretende encontrar respuestas en este espacio; sin embargo, y con una poderosa contundencia, *Dar a Luz* pone en el cuerpo de sus espectadores tanto los estereotipos comerciales del cuerpo femenino como las realidades corporeizadas oprimidas en lo cotidiano.

Esta misma obra, junto con *TidalPulse*, desde el uso que hacen de lo pop, asumen el riesgo de "poner en discusión sus propia condición" como obras, característica también de lo contemporáneo según Isse Moyano. Ambas obras, desde su naturaleza y uso, tanto musical como corporal, "niegan los lugares tradicionales asignados a la experiencia estética" más allá de lo que la misma plataforma del concurso propone.

Money, More Money por un lado, y *Rostros* por otro, con sus estéticas divergentes, la primera desde el exceso, la segunda desde la ausencia (incluso de las facciones de sus intérpretes), atrapan a partir de retratar lo que podría ser, o no, *La era del vacío* de Lipovetsky, relato que exagera el individualismo hedonista, el sentimiento de reiteración y estancamiento, la autono-

mía privada indiscutida, la banalización de la innovación, la avidez de tranquilidad y realización personal inmediata, la neutralización del cambio en apatía, adjudicándose un discurso contemporáneo a partir de la exposición, reflexión e incluso crítica de dicha postura.

Finalmente, y con un derroche de dominio espacial, *Escuadrón CoinCidere*, nos sitúa frente a los fenómenos característicos del terreno artístico contemporáneo que resuenan en autores como Marchán-Fiz o Urdanibia: el pastiche, el relato autobiográfico (regional) cargado de ironía, el género histórico al servicio de lo cotidiano.

Sin quitar el gran valor artístico que cada una de las obras posee, la mejor coreografía sucedió justo después. Mientras el jurado deliberaba, mientras la tarima era desarmada... ¡sucedió! Una comunidad en vuelo. Concursantes, coreógrafos, bailarines, espectadores, residentes, formando un círculo de movimiento; un espacio seguro en donde todo estilo era permitido, en donde el otro era bienvenido desde su estilo e individualidad, en donde el intercambio de lo propio construyó lo colectivo. Desde Gadamer diré que, en ese momento de fiesta está el hecho artístico. En ese juego es que se construye lo simbólico del arte, una mecánica y una dinámica regida por la energía de jóvenes queriendo volar. Representantes de culturas creando cultura. Tal vez solo en una ciudad como Tijuana podría suceder con semejante nitidez.

3a semifinal [4X4 TJ Night] Marko Disko Club Social.

De la mecánica a lo articular. Del aire a la tierra. Llegó el día de la 3er semifinal junto con una clase de piso articular con Ángel Arámbula, codirector de la compañía de danza contemporánea *Lux Boreal*, organizadora del 4X4 TJ Night. Los cuerpos se multiplicaron también por cuatro en el salón de ensayo de la compañía anfitriona; 40 bailarines articulando experiencias en un solo espacio, y es que, la articulación se presenta cada vez más como un eje, casi filosófico, no solo de esta plataforma sino de todo el ejercicio profesional de sus organizadores.

Desde las diez de la mañana (justo 10 horas antes de la 3er semifinal), Arámbula propuso articular el cuerpo a partir de la articulación de la palabra; articular la comunidad dancística y compartir ese piso que, si bien en lo cotidiano contiene a bailarines y residentes de *Lux Boreal*, al igual que la tarima que protagoniza el concurso que hoy nos reúne en el *Marko Disko Club Social*, se expandió para abarcarnos a todos.

10 horas después, 9 propuestas se presentaron para lograr que esta noche se distinguiera por la claridad en sus estructuras.

Generación X de Isela Quintana y Chava Carbajal, integrantes de Hebra, provenientes de CDMX, nos entregan un dueto perfectamente integrando, con una estética



Generación X. Fotografía: Carla Alcántara.

muy cuidada que se corresponde sin duda a la identificada en el título de la obra.



Benjamín León presenta, con *Casa VIII*, un dueto proveniente de Cuernavaca, Mor. Obra con una clara estructura circular y que encuentra en su inicio y su final momentos de gran contundencia, dejando para el desarrollo de la misma una fisicali-



Casa VIII. Fotografía: Carla Alcántara.

dad capaz de lograr un contrapunto con el inicio que resulta cercano al misterio.



Wabi-sabi de Laura Lane, desde Culiacán, Sinaloa, presenta un dueto femenino que busca, desde su construcción, los contrastes. Con un vestuario que aporta



Wabi-sabi. Fotografías: Carla Alcántara.

movimiento al movimiento y provoca una atmósfera que tira hacia lo oscuro, logran un trabajo lleno de texturas en el que el cuerpo podría pasar a un segundo plano. En un segundo momento, tras un cambio de vestuario, dan un giro hacia el brillo, hacia el mostrarse como ser humano, con toda su sensualidad, su bondad y su luz.

Desde Queretaro, Ruta 45 nos entrega la pieza *Closet*, una creación colectiva que arrancó las más sinceras carcajadas de todos los presentes. Un dueto femenino que



Closet. Fotografía: Carla Alcántara.

podría resultar, casi, un estudio de género. Con una fuerte carga de teatralidad, una marcada influencia del Vogue como tendencia y estilo y una muy particular conexión con el público, nos llevaron a una clara reflexión en torno a los estereotipos sociales, mentales, de género, etc. Una de las obras más aplaudidas.





Con Acuerdos temporales, Cinthia Pérez, César Aragón y Eder Arrasquito, integrantes de proyecto 2º piso, de Cholula, Pue., nos anunciaron verbalmente, al inicio de la obra, una estructura abierta. Advertieron que se trataba de hablar tanto de lo



Acuerdos temporales. Fotografía: Carla Alcántara.

particular como de lo cotidiano. Y eso fue lo que nos entregaron: una exploración de movimiento a partir del contacto, la respiración, el sonido del movimiento, que nos recuerda eso que hacemos todos mientras que también nos dicen que en lo humano está lo único.

Johnny Millán, de Mazatlán, presentó *Apacible*, obra que generaba una gran expectativa por contar con intérpretes de semejante trayectoria escénica. Estaba dicho que, fuera cual fuera la propuesta coreográfica, la pura presencia de Xitlali Piña



Apacible. Fotografía: Carla Alcántara.

en la tarima, con semejante experiencia y dominio tanto técnico como interpretativo, sería un momento imperdible. Y tampoco quedó a deber: una limpieza de líneas, de uso espacial, una conexión con Johnny Millán que solo dos fenómenos de la danza (desde la definición de la primera entrega de este tríptico de textos) podrían regalarnos.



Desierta de Gabriela Hernández y Karla Ailyn Hernández, de Vorágine Escénica, desde Xalapa, sorprende con una estética fuertemente cargada hacia aquella de la danza moderna que, si bien se sigue viendo en algunos rincones del país, co-



Desierta. Fotografía: Carla Alcántara

responde a una época que no es la de sus intérpretes. Con una imagen totalmente cuidada y con dos muy jóvenes intérpretes totalmente comprometidas, nos sumergimos en una atmósfera que, en su búsqueda por lo terrenal nos lleva a una sensación etérea como ninguna otra propuesta de este 4X4 TJ Night. Pero al final, los cuerpos no mienten, y desde su incapacidad para acceder al espíritu de una época que no es la propia – desde una mirada bastante Hegeliana – la modernidad y la contemporaneidad se entremezclan en una reducida área llena de ritmicidad, voz, cuerpo e imágenes color púrpura.

En impecables trajes blancos de esgrima y con solo una careta negra, corporalizada por dos estilizadas figuras masculinas, Vitruviano, obra de Guillermo Magallón y Héctor Valdovinos, de CDMX, genera expresiones de asombro provocadas por



Fotografía: Carla Alcántara

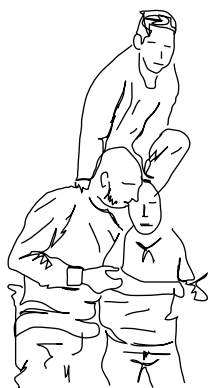
una, también impecable, contundente y perfecta ejecución; de alta definición, me atreveré a decir. Una integración inigualable, un exploración de movimiento que sin duda remite a su título y un desarrollo de motivos que logran contener incluso algunos guiños a las notas que Leonardo da Vinci hiciera en su Estudio de las proporciones del cuerpo humano. “Perfecto” sería un buen adjetivo para esta propuesta. Solo me quedaría pendiente saber si, en este escenario cuadrado de 4X4, se escondió la intención de establecer la relación entre el cuadrado dado y el área de un círculo de un área igual. Aunque al final, no es filosofía, así que seguramente no importa... o sí. Vitruviano.

Ôzaru, de Jorge Luis Salazar Torres, de Zona Cero, desde Culiacán, presenta 3 personajes masculinos: uno hablando de fracturas expuestas, otro platicando con los otros dos sobre pirotecnia y, uno más, obsesionado con las caricaturas... ejem... con el Anime (aclaración que tomo de la



Ôzaru. Fotografía: Carla Alcántara.

obra), específicamente con Dragon Ball... todo al mismo tiempo. No hizo falta música alguna, entre los diálogos empalmados, que incluían el sonido simulado de la pirotecnia y los efectos de los poderes de los personajes de Dragon Ball, el público conectó con el carisma y personalidad de estos tres personajes, incluso con la confusión que buscaron lograr con total claridad. Un trío poderoso, explosivo, con pausas precisas y un derroche de fuerza física que tiende más al movimiento entendido como tal que como danza (no, no digo que no sea danza, pero ese es un tema de desarrollo mucho más largo).



En lo general, porque en lo particular los autores se me agotan en el riesgo de repetirse, la idea de Lepecki (2006) respecto a que la danza se agotó, se instaló en mi cabeza de manera permanente durante todo el concurso; el agotamiento no del movimiento, no del cuerpo en movimiento; de la danza.

Desde las diferentes propuestas de esta 3er semifinal, cuestiono lo dicho por Danto (2006) en tanto a que las obras de arte siempre “exterioriza[n] una forma de ver el mundo, expresa[n] el interior de un período cultural, [se ofrece] como un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes”. Pero al mismo tiempo lo confirmo a través de obras como *Closet* e incluso *Ôzaru* (sin pretender decir con esto que son las únicas, sólo son las que provocaron una mayor resonancia en mi).

La inclusión, a partir de los escasos tres autores citados en este breve texto y de la variedad de propuestas vistas y vividas en esta 3er noche, es lo que parece articular la existencia del *4X4 TJ Night* como punto de encuentro de creadores ansiosos por compartir, experimentar y corporalizar este fenómeno.

El after. Esta vez, la noche no terminaba con la liberación del jurado respecto a lo visto esa noche. Esta vez, nadie se fue *Marko Disko Club Social* sin saber quién pasaría a la *Gran final*. Toda la fiesta que sucedió en el llamado y anunciado after fue resultado de esta expectativa. Pero mientras sucedía, no importaba si te habías presentado en la 1ª, 2ª o 3er semifinal, ni siquiera importaba si no eras bailarín, si eras de Tijuana o de Puebla o de Querétaro o de cualquier parte del mundo, no importó edad. Lo verdaderamente importante fue el movimiento, el frenesí de compartir el cuerpo con colegas y amigos. La adrenalina por los resultados, la capacidad de bailar por placer como si nadie te observara o bien, esa peculiar necesidad de los bailarines por ser vistos, generó un verdadero homenaje a la danza y a la comunidad, capaz de cimbrar las fibras hasta del espectador menos asiduo de las artes escénicas.

Y es probable (habrá que comprobarlo) que esta sea la más grande virtud del *4X4 TJ Night*. Es decir, está bárbara la capacidad de detonar creatividad, está buenísimo llevarse el premio, está genial entrenar con Erika Méndez y con Ángel Arámbula... pero ¡crear comunidad! Tan necesaria como aparentemente carente (aunque me gusta pensar que cada vez menos) en el ámbito de la danza, aparece como una proeza que *Lux Boreal* logra, en sus distintas plataformas, para articular, desde lo propio, lo colectivo.

Con destino a... interpretada por Paulina Villalba y Mili Jiménez de Mexicali; *Dar a Luz*, con Bonnie Cox y Taylor King de San Antonio, Texas; *Escuadrón CoinCidiere* de Tijuana, que sube a la tarima a Salvador Coro-

na, Paulina Ibarra, Iliana Jiménez, Carlos González, Annel Ramírez y Miroslava Wilson; *Clóset*, de Querétaro, a cargo de Daniela Zabaleta y Sara Ramírez Vélez; *Acuerdos Temporales*, desde Puebla con Cinthia Pérez, César Aragón y Eder Arrasquito; *Vitruviano*, de Guillermo Magallón y Héctor Valdovinos de la Ciudad de México y *Ozaru* a cargo de Mario Cazares, Azarel Meza y Jorge Luis Salazar, son las siete fantásticas propuestas que se presentaron en **La Gran Final** en el Cubo del Centro Cultural Tijuana, celebrada el 13 de abril de 2019.

Respecto a las obras hay poco más que agregar. De diferentes voces escuche que, en esta llamada Gran Final, todo podía cambiar y verse distinto: porque el escenario es más grande, porque son vistos a mayor distancia, por los nervios, la presión, el cansancio, el entorno... Sin embargo, todos estos factores resultaron potenciadores. Todas las obras, sin excepción alguna, resultaron aún capaces de más impacto y de una riqueza energética mayor. Del evento, por otro lado, sí que hay aún más que resaltar.

La coordinación y la colaboración entre espacios públicos y/o de gobierno y una compañía independiente de danza, resulta un aspecto a destacar. Si bien *Lux Boreal* se ve realmente como en su casa, con un dominio del espacio que raya en la comodidad, la interacción que logré ver, en el previo a los ensayos, durante el montaje de sonido y luces, entre quienes hicieron posible la gestión del espacio y la compañía organizadora, me resultó casi envidiable.

La convivencia entre los bailarines que, si bien competían entre sí, reconocían el talento, la creatividad y la potencia de todos los participantes, debatiéndose entre la confianza en la propuesta propia y el derroche de ingenio que se desbordaba en todas direcciones, resulta también digno de destacar a nivel de reconocimiento del triunfo de la comunidad vs la competencia.

Y aquí necesito también agradecer a Raúl Navarro, Jaquelyn Pérez, Valeria Serrano y Alex Chávez, quienes se encargaron de que no muriera de hambre, de frío o por falta de café (y no me ofrecieron cualquier café, solo el mejor de Tijuana). Gracias también a Elisa Medina por 'casi' invitarme un café sin conocerme y en particular por compartir con todos los asistentes a la Gran Final su voz y su inagotable talento. Son todos artistas y seres humanos con los que espero seguir topándome en la vida.

La noche resultó un derroche total, un evento de *gala* para la ciudad de Tijuana, y es que, desde el peinado de salón que lucía Henry Torres, debiendo mencionar a la impactante Melissa Padilla, y llegando al maravilloso staff, quienes se veían prácticamente irreconocibles.



Elisa Medina. Fotografía: Carla Alcántara.

Los resultados, por supuesto, estuvieron a la altura del acontecimiento y no demandaron ni una gota menos de esfuerzo por parte del jurado (conformado por Justin Morrison, Mara Gutiérrez y Érika Méndez) que por parte de los participantes. Mientras ellos deliberaban, el público le otorgó su premio a la creadora, radicada en Tijuana, Pita Zapot por *Escuadrón CoinCidiere*, para anunciar después a los ganadores:

Daniela Zavaleta se lleva el premio a mejor intérprete por su particular manera de conectar con el público a través de la obra de *Clóset*, obra que también se lleva a Querétaro la Mención Honorífica.



Daniela Zavaleta mejor intérprete Fotografía: Carla Alcántara.



Clóset mención honorífica. Fotografía: Carla Alcántara.

Finalmente, el primer lugar se lo llevan a Culiacán Mario Cazares, Azarel Meza y Jorge Luis Salazar con Ózaru.



Ózaru primer lugar. Fotografía: Carla Alcántara.

Estos resultados eran los que necesitaba para respirar profundo antes de regresar a hacer la maleta y volver a casa, ahora segura de que la danza contemporánea en México, sus concursos, sus creadores, sus instituciones (porque eso resulta hoy *Lux Boreal* y los jurados) si se articulan con una filosofía y teoría de la danza correspondiente a esta época.

Un verdadero privilegio ser testigo de todo este fenómeno, de este vuelo y de toda esta articulación, en donde el dominio técnico y corporal del que se hizo uso, e incluso abuso, nunca primó sobre lo creativo, sobre la búsqueda de movimiento y de “contenido” (así, entre comillas porque esa palabrita puede llevarnos a toda una disertación), o incluso, sobre la permisividad de “agotar la danza”⁶.

Grandes de la danza dejándose influenciar por grandes de la danza y permitiendo hacer visible a *Lux Boreal*, incluyendo todas su plataformas, como Institución del Arte⁷ (de la danza particularmente), reconoci-

da así por la comunidad dancística nacional. Y es que, al día de hoy, parece difícil imaginar la escena nacional y en particular Tijuanaense sin esta agrupación, capaz de hacer danza de la mejor calidad mientras, simultáneamente, legitima a creadores (principalmente emergentes) y forma nuevos talentos que integran y conforman las diferentes agrupaciones de esta ciudad y tantas otras del país.

Así que, si como afirman Greenberg (2006) e Isse Moyano (2013), el cuestionamiento de ¿qué es arte (danza)? ha sido remplazo por la pregunta ¿cuándo hay arte (danza)?, parámetro bajo el que los mismos organizadores de este encuentro han sido analizados, valdría la pena voltear a ver a esta agrupación como un legítimo indicador de capacidad, actualidad y calidad artística, debiendo quedar pendientes de su movimiento y, en este caso, de sus convocatorias y plataformas que articulan comunidad entorno a la danza contemporánea y el movimiento.

⁶ Desde el planteamiento de Lepecki (2006).

⁷ Desde el planteamiento de Dickie (2005).

El legado de *Ramiro Guerra* a la danza contemporánea *cubana*

Gabriela Ruiz-González
Yeny Avila-García

Resumen:

El objetivo del presente artículo fue describir la labor que tuvo Ramiro Guerra en el desarrollo de la danza moderna cubana. El estudio fue de corte cualitativo; se determinaron cuatro categorías de análisis relacionadas a las aportaciones que hizo el maestro Ramiro Guerra al desarrollo de la danza en Cuba. Como resultado, se determinó que la práctica dancística en Cuba lleva el sello del maestro Guerra en cuanto a técnica y metodología. Resaltan diversos elementos que forman parte del método cubano como la estructura y los principios generales del movimiento. Se cree pertinente realizar un estudio más amplio sobre la metodología para exponer desde el método de Ramiro Guerra estrategias y adecuaciones para el desarrollo de la danza en México.

Palabras clave: enseñanza y aprendizaje; metodología, Ramiro Guerra; técnica.

Abstract:

The objective of this article was to describe the work that Ramiro Guerra had in the development of Cuban modern dance. The study was of a qualitative nature; Four categories of analysis related to the contributions made by the teacher Ramiro Guerra to the development of dance in Cuba were determined. As a result, it was determined that dance practice in Cuba bears the stamp of Maestro Guerra in terms of technique and methodology. Several elements that are part of the Cuban method stand out, such as the structure and general principles of the movement. It is considered pertinent to carry out a broader study on the methodology to expose from the Ramiro Guerra method strategies and adjustments for the development of dance in Mexico.

Keywords: teaching and learning; methodology, Ramiro Guerra; technique.

Introducción

La danza desde su origen ha evolucionado de forma paralela a la historia de la humanidad, expresando a través del cuerpo y el movimiento, la realidad significativa del contexto y la identidad de las personas (Ñeco, 2014). Los métodos de enseñanza en la danza, fueron creados para determinadas necesidades corporales y del contexto; y cada técnica fue formada por un sistema de movimientos con el objetivo de alcanzar determinadas condiciones en el cuerpo de sus practicantes, entre ellas, el desarrollo de la flexibilidad, las extensiones, la agilidad, el equilibrio y otros aspectos que van moldeando el cuerpo del bailarín.

A través de los años, la evolución de la danza ha sido marcada por la aportación de grandes figuras como Martha Garham, Merce Cunningham, José Limón y otros de gran importancia dentro de la danza moderna y contemporánea. Pero sin duda, una de las figuras más predominantes fue el maestro Ramiro Guerra en Cuba, quien construyó un amplio legado para la enseñanza de la danza, una técnica de entrenamiento que desde la opinión de Saldivia (2012), representa una verdadera ventaja para los bailarines, una metodología bien estructurada. Por otro lado, la labor como crítico, pedagogo y escritor ha permitido dejar una variedad de textos y conceptos en torno al desarrollo de la danza, lo cual se considera una de sus mayores aportaciones, ya que la teorización de la danza es escasa.

El presente estudio, tuvo como propósito describir la importante labor que tuvo Ramiro Guerra en el desarrollo de la danza moderna cubana. Acotar a este estudio la trayectoria del maestro resulta complicado por su extensa labor, por ello, se enfocará solamente a las aportaciones relacionadas con la enseñanza de la danza, la técnica y metodología.

2. Metodología

2.1. Tipo de Estudio

Se trata de un estudio cualitativo que interpreta y analiza determinada información para luego sintetizarla y estructurarla en un documento de más fácil comprensión (Hernández-Ayala & Tobón-Tobón, 2016). Lo que permite luego de buscar, seleccionar, organizar y analizar diversos materiales escritos, reflexionar y construir nuevos conocimientos que ayudan a dar respuesta sobre un tema específico (González, 2018; Pichardo, Hurtado, García & Hernández, 2017). En este caso, se analizaron documentos relacionados con los métodos de enseñanza utilizados en danza contemporánea.

2.2. Categorías de Análisis

Las categorías establecidas son: Ramiro Guerra; método; estructura; técnicas del cuerpo; principios generales del movimiento; técnica cubana (ver Tabla 1).

Tabla. 1. *Categorías Empleadas en el Estudio*

Categorías	Preguntas o componentes
1) Ramiro Guerra	¿Quién es Ramiro Guerra?
2) Método	¿Qué características tiene el método cubano creado por Ramiro Guerra?
3) Estructura	¿Qué importancia tiene la estructurade una clase de danza?
4) Principios generales del movimiento	¿Cuáles son, según el método cubano, los principios básicos del movimiento?
5) Técnica cubana	¿Qué ventajas tiene entrenarse con el método cubano?

Nota. Adaptado de "Manual de Investigación de CIFE", por S. Tobón, 2017, CIFE, p. 8.

2.3. Criterios de Selección de los Documentos

1. Se buscaron y seleccionaron únicamente artículos de revistas indexadas y libros que estaban dentro del período 2014-2018; todos referentes a las categorías

establecidas.

2. Se utilizaron las siguientes bases de datos: Google Académico, Dialnet, Redalyc y Latindex; todas, procedentes de universidades o centros de investigación.

3. Se emplearon las siguientes palabras esenciales: "Ramiro Guerra", "métodos en danza", "técnica moderna cubana", y "metodología", en conjunto con varias palabras complementarias como: "practica dancística", "técnicas dancísticas", "cuerpo y técnica", "danza en Cuba", "danza nacional de Cuba".

3. Resultados

A continuación, se muestran los resultados obtenidos de la revisión documental generada a partir de las categorías establecidas para indagar sobre el método de enseñanza de la danza moderna en Cuba.

3.1. Ramiro Guerra ¿Quién es Ramiro Guerra?

Nace en 1922 en la Habana, Cuba y muere en mayo de 2019. Bailarín, coreógrafo, promotor y maestro de las primeras generaciones de esta técnica en el país. Investigador, crítico, historiador y ensayista. Autor de libros como: *Apreciación de la danza* (1968), *Una metodología para la enseñanza de la danza moderna* (1969), *Teatralización del folklore y otros ensayos* (1988), *Calibán danzante* (1998), *Coordenadas danzarias* (2000), *Eros Baila* (Premio Alejo Carpentier de ensayo, 2000) y *De la Narratividad al Abstraccionismo en la Danza* (2003). Fundador del departamento de danza del Teatro Nacional de Cuba el 25 de septiembre del año 1959, luego nombrado Conjunto Nacional de Danza Moderna en el año 1962 y hoy Danza Nacional de Cuba desde el año 1974.

En los años 40, Ramiro comienza sus estudios profesionales en la escuela de leyes en la Universidad de la Habana. Aunque su carrera como abogado lo mantenía ocupado, le apasionaba la danza y estudiaba ballet clásico sin fines profesionales en la escuela de Pro Arte Musical bajo la tutela del maestro Fernando Alonso. Se gradúa como Doctor en Derecho en 1946, pero decide dedicarse por completo a la danza (Riera (2012).

Fue con la maestra Nina Verchinina de origen ruso que profundizó sus conocimientos y habilidades como bailarín y quien le brindó la oportunidad de formar parte del Ballet Ruso del Coronel de Basil. Ramiro viaja a Rusia para integrar el cuerpo de baile de la compañía y llegó a interpretar obras como: *el gallo de oro*,

Scheherezade y Paganini del coreógrafo Michael Fokine. Luego de un tiempo, decide radicar en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, en busca de otra forma de entrenar el cuerpo y comienza sus estudios con Martha Graham y otros pioneros del nuevo movimiento moderno en la danza (Hernández, 1992), entre ellos, Doris Humphrey, José Limón y Charles Wiedman, entre otros. Tiempo después, conoce a la profesora mexicana Elena Noriega, quien le enseñó a observar su ejecución y a mejorar su desempeño.

Con una extensa fusión de técnicas y estudios, trabajó arduamente en crear un lenguaje corporal con carácter propio e inconfundible. Se dedicó a estudiar el folclor cubano tanto en la teoría como en la práctica, analizó sus raíces y movimientos y logró crear un método único para la enseñanza de la danza. Debutó como coreógrafo en el Ballet Alicia Alonso con la coreografía *Toque* en 1952, usando música de Argeliers León, causó gran impacto en la sociedad por su tema de los Orichas y escenas eróticas; fue tanto el escándalo que se presentó una sola noche, pero fue la primera ruptura con lo que se venía haciendo anteriormente en el país. En 1956 colaboró con varios músicos y dramaturgos cubanos, realizó diversas presentaciones y fundó el Taller Experimental de Danza en la Academia de Ballet Alicia Alonso; estrenó su obra *Llanto* por Ignacio Sánchez Mejías basado en la poesía de Federico García Lorca y *Sensamayá* sobre textos de Nicolás Guillén.

Desde un principio avanzó claro sobre su objetivo, formar la primera generación de bailarines con el estilo que había estructurado. Se apoyó en maestros y coreógrafos mexicanos y norteamericanos para conjugar las técnicas aprendidas con el movimiento real cubano. En el año 1959, al triunfar la Revolución, lanzó la convocatoria para jóvenes interesados en integrar su compañía y rompiendo una vez más con el esquema tradicional, a pesar del racismo que existía, aceptó en su proyecto tanto a hombres y mujeres blancos como de color. A sólo un año de haber comenzado realizó diferentes giras internacionales y participó en París en el importante Festival del Teatro de las Naciones en el año 1961.

Presentó diferentes obras donde utilizaba la temática de la situación del país, su folclor y el movimiento cultural de ese entonces, fueron etapas muy marcadas con obras bien definidas como: *Suite Yoruba* (1960), *La rebambaramba* (1961), *Orfeo antillano* (1964), *Medea y los negreros* (1968), *Impromptu galante* (1970); *Suite campesina de Lorna Burndsaal* (1962); *Octeto amoroso* (1962) de Manuel Hiram; *Tierra* (1963) y *Huapango*

(1965), de Elena Noriega.

La labor del Ramiro Guerra ha sido de gran utilidad e importancia para la superación técnica y el orden metodológico de la enseñanza de la danza, es considerado hasta la fecha un vanguardista de la cultura cubana del siglo XX.

3.2. Método ¿Qué elementos forman parte del método cubano creado por Ramiro Guerra?

Los elementos que conforman parte del método de enseñanza creado por el maestro Guerra son:

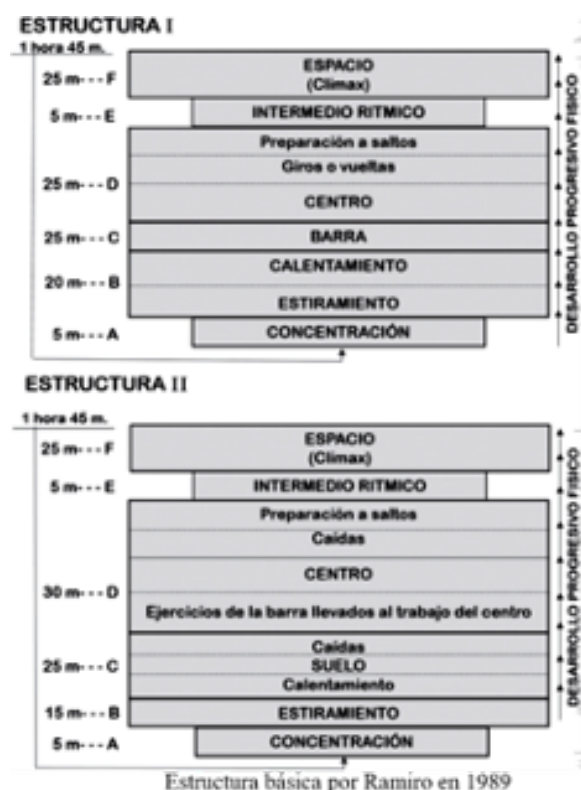
- Estructura de una clase: tiene como principio básico, facilitar la organización de materiales para la enseñanza de la danza e impedir que se pierdan conocimientos significativos.
- Ritmo de una clase: se refiere al desarrollo de una clase, donde es primordial captar la atención física y mental del alumno para evitar la lentitud del progreso de la misma.
- La disciplina en la danza: se describe como la actitud de orden, el respeto, la convicción en lo que se hace y el sentido de responsabilidad. Muestra una serie de reglas a seguir tanto del alumno como del docente.
- Bases técnicas del trabajo corporal: describe cómo lograr el dominio práctico del trabajo corporal, el movimiento, su origen, su desarrollo y su finalidad.}
- Leyes de la didáctica: se establecen una serie de leyes que regulan y unifican el proceso de la enseñanza, estas son: carácter científico de la enseñanza, la sistematización, enlace de la teoría y la práctica, cooperación creadora entre el alumno y el maestro, la comprensión, y la atención individual dentro del trabajo general colectivo.
- Principios generales del movimiento: son las bases para construir hábitos del movimiento y dominio corporal y mental del cuerpo de un bailarín. Estos principios son: Principio de la postura básica, principio del constante crecimiento, principios de los centros motores del cuerpo, principio del trabajo mental unido al físico, principio del desarrollo, principio de las cualidades del movimiento y su calidad, y principio del uso de la voz.
- Trabajo colectivo: se enfoca en lograr un ambiente de trabajo colectivo en clase a partir de la confianza en cada uno de los integrantes y el respeto de la iniciativa y seguridad de todos.

3.3. Estructura ¿Qué importancia tiene la estructura de una clase de danza?

El principio básico de la estructura de una clase, surge por la necesidad de ordenar lo que se pretende enseñar en función de lo que se quiere alcanzar. Por eso, una estructura sirve para facilitarle al maestro la organización de sus materiales para la enseñanza e impedir que se pierdan conocimientos de gran importancia.

Según Guerra (1989) citado en Ávila, et al (2016), existen diferentes modelos de estructuras que han trascendido a través de la historia, por ejemplo, las clases de técnica clásica de la escuela rusa, inglesa y cubana conservan un estilo similar en su estructura, pero con variantes en el orden de sus ejercicios. Se puede afirmar, que partiendo de las experiencias anteriores, los métodos han evolucionado mediante la experiencia y aportación de cada maestro. Es preciso y oportuno que los docentes busquen continuar con la actualización de estas propuestas. Para ello es importante conocer cómo y porqué se crearon; de este modo se conseguirá construir, plantear y resolver los problemas a partir de los conocimientos ya existentes.

En la búsqueda de información sobre la construcción o propuesta de estructuras de clases para la enseñanza de la danza, se entiende que son escasos los trabajos que abordan el tema. Incluso, se encontró sólo un ejemplo impreso de una estructura creada en 1989 por el maestro Guerra con la colaboración de la maestra mexicana Elena Noriega y Lorna Burdsall norteamericana y una nueva propuesta realizada por Avila, Ruiz, Lee y Alderete (2016) basada en la original(Figura 1).



3.4. Principios generales del movimiento ¿Cuáles son, según el método cubano, los principios básicos del movimiento?

En la metodología cubana para la enseñanza de la danza, la construcción de una clase de técnica debe estar sujeta a diversos principios básicos para el desarrollo de los movimientos y en relación con el trabajo mental de los practicantes. Estos principios son:

- Principio de la postura básica: se logra con la práctica de ubicar el peso del cuerpo en los metatarsos teniendo la sensación de crecer y estar siempre alerta en conjunto con la colocación de la pelvis y la tensión adecuada de los glúteos, -no hacia delante y adentro, sino hacia arriba y el centro-.
- Principio del constante crecimiento: a partir de la postura básica, se prolonga el cuerpo hacia arriba en constante

- oposición al suelo, como cuando se estira una cuerda por ambos lados.
- Principio de los centros motores del cuerpo: el primer centro motor de la técnica cubana radica en el torso, es el centro de energía de donde inicia cada movimiento, y el segundo centro motor, -igual de importante en esta técnica- está presente en la pelvis y establece una lucha de fuerzas con el primero, de forma que el primer centro motor impulsa al crecimiento y el segundo busca la ruptura del mismo.
- Principio del espacio como una masa densa que el cuerpo atraviesa constantemente: este principio es uno de los más difíciles y tardados en conseguir, ya que se refiere a sensaciones. Se busca sentir el alrededor, su masa, densidad; el cuerpo atravesando esa masa, rompiendo su espacio y lugar, tomando parte de él. Es importante, buscar esa sensación con la ayuda de otros medios como nadar, correr en arena, caminar en el agua.
- Principio del trabajo mental unido al físico: este principio marca la diferencia entre el movimiento de un robot y un ser humano expresivo. Un bailarín no debe moverse por imitación siguiendo solamente los pasos e indicaciones de los docentes o coreógrafos, sino que por sí mismo debe desarrollar su inteligencia, pensar acorde al movimiento y buscar esa unión infinita entre mente y cuerpo, además de saber para lograr hacer.
- Principio del desarrollo: una clase de técnica debe seguir los lineamientos de este principio, de manera que se conforme de acuerdo a una lógica de desarrollo progresiva que no irrumpa en la gradualidad de la complejidad técnica, que consigne el control paulatino a lo largo del entrenamiento.
- Principio de las cualidades del movimiento y su calidad: este principio cumple con tres indicadores, primero que el movimiento debe resultar de una lucha de oposiciones, segundo, surgir de un centro y partir hacia el infinito, y el tercero unifica los dos anteriores.
- Principio del uso de la voz: este principio es de gran ayuda para los docentes, la voz como medio de comunicación es una poderosa herramienta para enfatizar en las correcciones, puede ser de mucha utilidad, ser una ventaja para el logro de la adquisición de la técnica.

En resumen, todos estos principios deben relacionarse entre sí, ya que son aspectos diferentes de una misma cuestión.

3.5.Técnica cubana ¿Qué ventajas tiene entrenarse con el método cubano?

La técnica cubana, al estar formada por una extensa fusión de técnicas brinda una variedad de ventajas, entre ellas, adaptar un cuerpo con múltiples posibilidades para luego de alcanzar académicamente el desarrollo de habilidades, poder deshacer y rehacer cualquier estilo. Es sin duda una técnica que por su procedencia y formación, logra no sólo convertir el cuerpo de los bailarines en movimientos limpios, fuertes, flexibles y virtuosos de muchas maneras, sino expresivos y sin rigidez, a pesar de ser muy difícil su práctica, rápidamente se logran ver cambios en el cuerpo.

Es una técnica que perceptiblemente por su nombre, proviene de Cuba y fue creada para cubanos, sin embargo, es fácil poder adoptarla y ejercer los cambios convenientes de acuerdo al contexto que se requiera. Es una técnica con carácter inconfundible que fue desarrollándose poco a poco hasta lograr criterios pedagógicos bien definidos, con metas claras, no fue construida como moda, sino para que perdurara, y al pasar de los años se ha ido alimentando de nuevas tendencias de entrenamiento. Así la técnica cubana que originalmente fue formada por las técnicas: Graham, Cunningham, Limón, Sokolow, Humphrey y con un sello específico del folklor yoruba, ha adoptado en su entrenamiento el Taichi, Yoga, Fly Low, Pilates y otras formas de entrenamiento que ayudan a que la técnica se mantenga vigente.

De acuerdo a lo anterior, cabe mencionar la importante herencia que las danzas afrocubanas dejaron a la técnica cubana. Una riqueza traída de los ancestros africanos, que a través de movimientos y posiciones del cuerpo refleja la esencia cubana. Las ondulaciones de Obbatalá con posiciones abiertas y cerradas, el gancho de los diablitos de Abakuá, el movimiento pélvico proveniente de la virilidad de Shangó y la sensualidad de Oshún, los brazos barrocos de la cultura Bantú, las rotaciones circulares de la cabeza, la fuerza e imponencia de Oyá y la mezcla de estilos del danzón, la contradanza y el son cubano logran ponerle el sello a la técnica. Una técnica, que sin duda se destaca por el desarrollo de condiciones y habilidades corporales sobresalientes, por ejemplo: el movimiento de las piernas que incluye una alta elevación en las extensiones y los saltos, esto, gracias al trabajo de la barra derivado de la técnica del ballet pero en combinación compleja con rotaciones, ejes fuera de centro, torsiones y cambios de peso.

Otro aspecto prometedor de la técnica, es el desarrollo de la coordinación y el ritmo, ya que trabaja constantemente con tiempos irregulares, contratiempos, y la ejecución de movimientos ligados, atacados y tiempos de silencio, lo cual ayuda a expandir las po-

sibilidades del movimiento en cuanto a la energía, el peso y las cualidades logrando, por ende, un mayor valor expresivo desde el comienzo. Además, este sistema de entrenamiento procura desarrollar el aspecto profesional, la personalidad artística, la capacidad de pensar, analizar y ser disciplinado. En este sentido, diversos teóricos afirman que el método cubano tiene un estilo que combina la técnica y el temperamento.

4. Conclusiones

A partir del análisis documental realizado, se puede concluir, que la presencia de Ramiro Guerra colocó en posición privilegiada a la danza en Cuba. Un maestro que logró visionar sin error la construcción de una danza identitaria (Lago, 2018) con esfuerzo y dedicación logró estudiar en su propio cuerpo experiencias diversas hasta encontrar lo que buscaba, una forma de entrenamiento que empatizara con las necesidades del contexto, de su gente (Ñeco, 2014). No sólo pensó en el movimiento y entrenamiento técnico, sino que valoró el clima, la alimentación, los cuerpos, estudió el folklor y diversas técnicas, así logró formar a miles de generaciones de bailarines.

Por otro lado, el método que diseñó para guiar la enseñanza de la danza, está formado por diversos elementos que complementan el correcto aprendizaje de la danza. Una manera organizada de enseñar la técnica, a través de una estructura que se encarga del progreso sistemático y ordenado del desarrollo de conocimientos y habilidades, y de principios que sostienen la ejecución correcta de la técnica.

Se puede concluir, que la técnica cubana y su método de enseñanza, son resultado del esfuerzo, creatividad e ingenio del maestro Guerra, quien supo desde el inicio de su carrera asentar con excelencia el valor de la danza, fue capaz de nutrir y renovar sus conocimientos para lograr progresar, y seguramente su legado continuará vigente a través de aquellos que han tenido la oportunidad de conocer y practicar su esencia.

Fuentes de información

Avila, Y., Ruiz, G., Lee, B.L., & Alderete, N.G. (2016). Metodología para la enseñanza de la danza contemporánea. Editorial UACH, México.

Guerra, R. (1989). Una metodología para la danza moderna. Colección Estudios Teóricos. Arte Danzario, Cuba.

Guerra, R. (2013). *Develando la Danza*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica.

Hernández, L. (1992). *Entrevista con Ramiro*. Recuperado de: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/1557/199282P285.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Lago, A. C. (2018). *Ramiro Guerra. Una revolución dentro de la revolución. Danza, arte, movimiento, identidad social y rebeldía*. In Danza, investigación y educación: Danza e ideología. Editorial Libargo.

Pajares, F. (2005). *La danza contemporánea cubana y su estética*. La Habana Cuba. Unión,

Riera, C. (2012). *Ramiro Guerra, bailarín, coreógrafo y maestro (Tesis)*. Universidad de Chile, Facultad de Artes Departamento de Danza. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/111578>

Reflexiones en torno a los desafíos *de la educación actual*

Reflections on the challenges of current education

Blanca Laura-Lee
Carmen de la Mora Laphond
Yeny Avila-García

Resumen

Los procesos de evaluación lejos de considerar la calidad de las acciones, constituyen un aspecto obligatorio y estipulado por el sistema educativo, lo que ha provocado a lo largo de la historia una serie de dudas y planteamientos relacionados con la tarea de evaluar. Esta concepción tradicional de la evaluación como herramienta destinada a calificar sólo los aprendizajes y habilidades por objetivos concretos, necesita una transformación. El presente trabajo constituye una reflexión sobre los procesos de evaluación en el campo educativo desde la mirada de Zabalza (2018); Vázquez-Antonio (2018); Sarmiento, Cadena & Casanova (2018) y Tobón (2018) durante el Congreso VALORA 2018. Se manifiesta la necesidad de llevar a cabo una práctica reflexiva desde la propia postura del docente, donde se adquiera compromiso y se tenga la capacidad de romper con las estructuras anteriores y concebir la evaluación como un proceso para ayudar al estudiante.

Palabras clave: retos en la educación, procesos de evaluación, herramientas evaluativas.

Introducción

A lo largo de la historia, la educación ha sido parte sustancial para el desarrollo de la humanidad; un medio generador de conocimientos para impulsar los valores en la sociedad. Hoy en día, la educación está atravesando por infinitos cambios y se enfrenta a nuevas exigencias profesionales y sociales (Tejada & Ruiz, 2018). En tal sentido, las problemáticas que emergen de estos cambios apuntan a la construcción del conocimiento desde las necesidades, características y el pensamiento de cada individuo; un nuevo enfoque que sustenta los valores del respeto y la honestidad para una mejor sociedad.

El presente análisis se enfocó en lograr las siguientes metas: 1) comprender la evidencia disponible sobre los procesos de evaluación; 2) analizar e identificar las faltas más comunes; 3) valorar las estrategias socioformativas para el proceso de evaluación; 4) reflexionar sobre la realidad de la enseñanza y su coherencia con el sistema de evaluación.

Al respecto, se comparte algunas de las aportaciones más relevantes del Congreso Internacional de Evaluación del Desempeño VALORA 2018, como punto de referencia para abordar esta problemática.

Desarrollo

En relación con los procesos de evaluación, los docentes aún están inmersos en la enseñanza tradicional. Se requieren recursos e información para poder guiar correctamente al estudiante y tomar mejores decisiones evaluativas. Los procesos de evaluación no deben ser simulaciones o impresiones, sino deben convertirse en algo constructivo; un ejemplo que comparte Zabalza (2018), es -el que quiere bajar de peso y se pesa todos los días, no bajará más rápido de peso por hacer eso; si por el contrario a partir del resultado, toma medidas, seguro conseguirá mejores resultados-.

De manera inequívoca, la evaluación ha de ser objetiva y acorde a las necesidades de los alumnos; pero desgraciadamente, la opción más cómoda para los docentes es evaluar por examen. Esto, trae consigo comparaciones entre los estudiantes, -quien es bueno y quien malo-; quienes, además, según (Zabalza (2018), se preocupan por estudiar y aprender de memoria los conocimientos para poder pasar el examen y, por ende, se saturan de trabajo. Este comportamiento, continúa siendo una de las competencias más débiles entre los maestros, y sucede por medir los conocimientos de sus estudiantes por examen y para dar una calificación.

Ahora bien, ¿cómo evaluar objetivamente? para dejar de perseguir un dato numérico como único objetivo. Este mismo autor, recomienda:

1. Evaluar el proceso no sólo el final
2. Que exista una coherencia entre la evaluación, el trabajo realizado y la relevancia de los contenidos.
3. Relacionar la teoría con la práctica.
4. Que el nivel de exigencias sea gradual.
5. Utilizar diferentes técnicas como portafolios, rúbricas, informes, productos, dossiers, etc.
6. Incorporar las TIC.
7. Dar oportunidad de recuperación.
8. Fomentar la autoevaluación, co-evaluación, el diseño y las revisiones.
9. Que el docente reconozca otros aprendizajes y méritos.

De este modo, la evaluación permite incluso evaluar las habilidades socioemocionales, que desde la perspectiva de Vázquez-Antonio (2018), constituye parte importante del proceso de formación y profesionalización de los estudiantes; también una herramienta adecuada para el desarrollo de la autoestima y eficacia de los docentes. De manera, que los procesos de enseñanza con énfasis en el mapa curricular, lo técnico y cognitivo, asimilen y no releguen la parte emocional.

A este respecto, se trata de reflejar la preocupación porque los estudiantes aprendan mejor cada día, que cada uno conozca su canal de aprendizaje; y para ello, los docentes no deben quedarse con lo mismo que aprendieron, tienen que evolucionar porque las demandas de las generaciones son nuevas, nunca deben quedarse cruzados de brazos y buscar capacitarse y actualizarse en programas de vanguardia.

Una buena manera de comenzar a accionar, sería desde la experiencia de Sarmiento, Cadena & Casanova (2018) rediseñar los planes de estudio; sobre todo en lo referido a las competencias y estrategias para conseguir mayor aprovechamiento. Y para ello, plantean como estrategia el diseño y selección de cuestionarios que ayuden a determinar el predominio de estilo de aprendizaje en los estudiantes y sus necesidades.

Estos autores, lograron diseñar una rúbrica evaluativa con enfoque socioformativo y un cuestionario de factores sociodemográficos, mismos que consideran pertinentes para evaluar -en su caso-, la competencia oral de una lengua extranjera. Además, concluyen, que la rúbrica socioformativa es un instrumento idóneo, con criterios bien definidos separados por niveles de desempeño para evaluar las competencias. Evaluación, que para Tobón (2018) solo debe tener un objetivo, transformar a las personas y las comuni-

dades para lograr incidir en la mejora de las condiciones de vida; no evaluar solamente para aprender como comúnmente se hace hoy día, sino evaluar para tener incidencia en el desarrollo de las personas.

Como bien menciona este autor, un fenómeno que está pasando en la actualidad con frecuencia, es que se confunde la didáctica del aprendizaje significativo, con la didáctica orientada al talento en el marco de la sociedad del conocimiento, cuando son dos cosas completamente diferentes, esto con la creencia de que así están desarrollando el talento y competencias dentro del marco y los retos de la sociedad del conocimiento.

Aspectos que menciona Tobón (2018), como aquellos que resaltan el enfoque socioformativo son:

1. No enfocarse en los contenidos sino en problemas del contexto. Sino no hay impacto en la formación de los latinoamericanos.
2. Se están evaluando contenido, aunque sea desde el aprendizaje significativo, no se está evaluando el talento, la actuación de las personas para resolver problemas.
3. Son intereses de tipo conceptual, no se considera los intereses de los alumnos respecto a sus necesidades en el mundo de la vida.

De esta manera, afirma que no se utilizan contenidos sin sentido, sino proyectos formativos donde los alumnos desde que revisan el currículo, sienten el contacto y la cercanía con su formación, “eso los va a motivar, porque van a encontrar que la educación es para ellos, que tiene que ver con sus vidas” Tobón (2018). De igual forma, el autor exalta a los docentes a no centrar los resultados en mecanismos tan cerrados, que no vaya aprendiendo punto por punto, contenido por contenido, sino, ante todo, hacer más énfasis en las actividades del estudiante, como la comprensión, evaluación de sus propias necesidades, de su cuerpo, entorno, etc.

Además, ver qué aspectos puede mejorar el estudiante y qué mecanismos pueden utilizarse para que lo logre. Y ya no aplicar una prueba por reactivos, sino con preguntas abiertas de argumentación para evaluar otros procesos como el análisis, la contrastación, comparación e integración; donde las evidencias sean pertinentes, de actuación. Esto implica un cambio, “no hay que establecer un resultado por cada saber” (Tobón, 2018), sino saber resolver el problema -el saber ser, la responsabilidad y honestidad para no robarle ideas a otras personas en la resolución de problemas-. No afectar a otros ni tampoco a nosotros, saber convivir; poner en juego la solidaridad y empatía, que sea la esencia del currículo no el contenido, no las metas. Son los problemas los que realmente desarrollan el talento y lograr que las personas se comprometan.

Tal como lo menciona Tobón (2018), que no se

olviden los saberes, porque según estudios anteriores, cuando la metodología está muy llena de contenidos, existe un 70% o 80% de tasa de olvido, incluso, hasta el 90%. Se reduce la tasa de olvido cuando se trabaja de esta manera, a trabajar mejor con otros, y mayor fuerza de emprendimiento. A los conceptos esenciales y los procedimientos para resolución de problemas. Dejar de lado necesitar varios trabajos y evidencias para demostrar aprendizaje. Ciertamente, desde esta perspectiva, se considera que las personas tienden a procesar la información de diferentes maneras y aquellas que logran ser consistentes con la propia experiencia, suponen ser más duraderas.

Conclusiones

A partir del análisis llevado a cabo, se puede reflexionar sobre la importancia del quehacer como docentes. Ante todo, se puede visualizar el esfuerzo por hacer que la educación mejore cada día y dentro una sociedad del conocimiento, donde se debe asumir una postura humana para colaborar con la transformación de la humanidad, la esencia necesaria para evaluar los procesos de enseñanza, debería ser, como expresa Tobón (2018), la colaboración con los demás.

El enfoque socioformativo supone ser el idóneo para avanzar en una sociedad demandante y diversa como la actual. Varios aspectos que se pueden concluir desde Tobón (2018) son:

1. Todos los actores involucrados en los procesos de enseñanza: directivos, estudiantes, docentes, familias, instituciones y sociedad en general deben colaborar con la educación.
2. Se trata, de enseñar para el futuro y eso conlleva, evaluar sin avergonzar, comparar o humillar a los estudiantes, no se necesitan muchos productos como evidencia; la suma de una gran cantidad de contenidos al final, no los aprenden con profundidad.
3. Desde la socioformación, se resuelven problemas, se afronta el caos, la corrupción política, la pobreza, la contaminación, el hambre, etc.

Finalmente, "necesitamos latinoamericanos que actúen ante los problemas; mientras sigue aumentando la violencia en las familias y la sociedad, nosotros estamos alejados aprendiendo contenidos" (Tobón, 2018).

Referencias

Sarmiento, M.A., Cadena, M. & Casanova, J.F. (2018, septiembre). Diseño de instrumentos de identificación de

estilos de aprendizaje en estudiantes de bachillerato de la UAC relacionados con el uso de tic. VHerrera-Meza y S. Tobón (Moderadores), *III Congreso Internacional de Evaluación (Valora-2018)*. Congreso conducido por el Centro Universitario CIFE, Cuernavaca, México.

Tejada, J. & Ruiz, C. (2015). Evaluación de competencias profesionales en educación superior: retos e implicaciones. *Educación XXI*, 19(1). doi:<https://doi.org/10.5944/educxx1.12175>

Tobón, S. (2018, septiembre). Metodología de la evaluación socioformativa. En S. R. Herrera-Meza y S. Tobón (Moderadores), *III Congreso Internacional de Evaluación (Valora-2018)*. Congreso conducido por el Centro Universitario CIFE, Cuernavaca, México.

Vázquez-Antonio, J. M. (2018, septiembre). Evaluación de las habilidades socioemocionales. En S. R. Herrera-Meza y S. Tobón (Moderadores), *III Congreso Internacional de Evaluación (Valora-2018)*. Congreso conducido por el Centro Universitario CIFE, Cuernavaca, México.

Zabalza, M.A. (2018, septiembre). Evaluación del aprendizaje. Herrera-Meza y S. Tobón (Moderadores), *III Congreso Internacional de Evaluación (Valora-2018)*. Congreso conducido por el Centro Universitario CIFE, Cuernavaca, México.

Resumen del currículum vitae del autor

Mtra. Yeny Avila García. Posee título de maestría en Artes. Sus áreas de investigación son: 1) Educación de la danza; 2) Desarrollo de la danza; y 3) Metodología para la enseñanza dancística. Ha participado como ponente en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en el Centro Cultural Ollin Yoliztli y la Escuela de Danza Contemporánea de la CDMX, entre otros. Su última obra o artículo publicado es "Un espacio para la reflexión: segunda semana de la danza en la Facultad de Artes, UACH".

Mtra. Blanca Laura Lee. Posee título de maestría en Psicomotricidad y Terapia Familia Sistemática. Sus áreas de investigación son: 1) Educación de la danza; 2) Desarrollo de la danza; y 3) Pedagogía. Ha participado como ponente en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en el Tercer Foro Institucional y Primero Regional de Servicio Social Comunitario, entre otros. Su última obra o artículo publicado es "La Universidad en tu comunidad".













UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA

