

LA ENSEÑANZA DE LA DANZA EN EL INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL (CA. 1964 – 1976) (*)

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos (**)

Resumen

Este texto forma parte de una investigación más amplia que lleva el título de *Danzar para la salud en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) (1946-1976 ca.)* en el que se estudia algunos de los procesos sociales, económicos y políticos que hicieron posible el surgimiento de dicha institución y los programas de prevención para la salud y de difusión cultural que ha puesto en marcha a lo largo de los años. Con base en ello, en este documento me centré en el estudio de cómo se enseñó danza en las Casas de la Asegurada del Seguro Social (CA) durante el período en cuestión.

Algunas de las interrogantes son cuáles fueron las condiciones que hicieron posible que en una institución de salud se abrieran talleres de danza regional, quiénes eran los maestros y cuál era su trayectoria artística, qué método de enseñanza utilizaron para transmitir sus conocimientos, cuáles fueron los resultados obtenidos y qué significó para ellos ser maestros de danza del Seguro Social.

Lo anterior me llevó a estudiar las prácticas y procesos dancísticos en México y las políticas educativas y culturales del momento en cuestión y darme cuenta de que los maestros de danza del IMSS provenían de diferentes tradiciones dancísticas por ejemplo de la Escuela Normal de Maestros, de la Escuela Nacional de Educación Física y de la Academia de la Danza Mexicana.

En síntesis con este texto se busca dar cuenta del entramado social y cultural que hizo posible el surgimiento del IMSS y de los talleres de danza regional, e identificar el papel que jugó el maestro de danza en dicho proceso.

Palabras claves: Historia de la educación, educación formal, educación no formal, método de enseñanza, sujeto-histórico.

LA ENSEÑANZA DE LA DANZA EN EL INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL (CA. 1964 – 1976)
THE WAY OF TEACHING DANCE AT THE MEXICAN SOCIAL SECURITY INSTITUTE (CA. 1964-1976)

Páginas 113 a 136 en: *del prudente saber y el máximo posible de saber*.
Número 8, enero a diciembre de 2013.
ISSN 1515-3576

THE WAY OF TEACHING DANCE AT THE MEXICAN SOCIAL SECURITY INSTITUTE (CA. 1964-1976)

Abstract

This text is part of a wider investigation that is titled “Dancing for health in the Mexican Social Security Institute (IMSS) (1946-1976 ca .),” which examines some of the social, economic, and political processes that made possible the emergence of this Institution and the prevention programs for health and cultural diffusion that the Institution has implemented over the years. Based on this, in this text I focused on the study of how dance is taught in the Social Security’s Insured houses during the period mentioned above.

Some of the questions are what were the conditions that made possible that regional dance workshops could be opened in a health institution, who were the teachers and what was their career, what teaching method did they use to transmit their knowledge, what were the results obtained and what it meant for them to be dance teachers in the Social Security Institution.

This led me to the study of the practices and processes in Mexico’s dance performances and the educational and cultural policies of this period of time which helped me realized that the dance teachers from IMSS, came from different dance traditions, for instance, from the Normal School of Teachers, from the National School of Physical Education, and from the Mexican Dance Academy.

Summarizing, this text seeks to address the social and cultural environment that made possible the emergence of IMSS and the regional dance workshops and identify the role played by the dance teacher in this process.

Keywords: History of education, formal education, informal education, teaching methods, historical subject

En este artículo se pretende mostrar la importancia de la enseñanza de la danza regional mexicana¹ a nivel no formal, en una institución cuyo objetivo es el cuidado de la salud, asimismo, algunas de las estrategias que los

docentes utilizaron para transmitir sus conocimientos al grueso de la población, los primeros pasos en la construcción de una metodología para la enseñanza de la danza no formal, que cabe señalar, hasta la fecha se encuentra en construcción, y los logros obtenidos en dichos talleres durante la apertura de las Casas de la Asegurada (CA) del IMSS.

Los ejes rectores del presente trabajo son las transformaciones de la vida social y cultural del país, así como las estrategias de enseñanza de los docentes de danza del IMSS. Se entiende por estrategias de enseñanza a las actividades que los docentes generan a fin de que los conocimientos que transmiten a sus alumnos adquieran sentido, sin soslayar que las estrategias deberán responder a los procesos históricos, políticos, sociales, económicos y culturales de cada región, así como a las condiciones de cada grupo escolar, de tal manera que el docente recupere el aula como un espacio de experimentación en el que efectúe sus propios desarrollos. (Díaz-Barriga, 2003:136-17)

Lo histórico, educativo y cultural son las dimensiones que elijo; los autores en quienes me baso para plantear algunas nociones coinciden según Peter Burke en la línea de pensamiento ubicada como historia cultural.²

Se busca no caer en una historia política interesada en el estado, en su lugar, se intenta una historia acerca de la educación dancística no formal, siguiendo como base lo que Peter Burke menciona en su libro *Formas de hacer historia* cuando subraya que “todo tiene una historia. Este planteamiento tiene como fundamento filosófico la idea de que “la realidad está social o culturalmente constituida” (Burke, 1994:14-19), en este sentido, me interesa estudiar cuál ha sido el lugar de la práctica dancística realizada en el IMSS durante el periodo en estudio en el proceso de construcción de la nación.

Se intenta una historia que hable de los maestros de danza del IMSS sin tratar de privilegiar las grandes hazañas de las grandes figuras dancísticas; en su lugar, se da voz a los maestros que día a día han enfrentado los problemas cotidianos del aula.

Para elaborar este trabajo y reconocer las comunidades que se han interesado en este tema realicé una exploración bibliográfica y hemerográfica a través de la que identifiqué la perspectiva teórica, metodológica y los referentes conceptuales que han utilizado, ya que si pasáramos por alto esta red de relaciones, se borrarían, como dice Michel de Certeau “las huellas de la pertenencia de una investigación a una red de intercambio; [y] se pasaría por alto el trabajo colectivo dentro del cual se inscribe, y se crearía la ficción de un sitio propio” (Certeau, 1996:52)

Con base en lo anterior, encontré que las comunidades interesadas en

este ámbito son dos: el IMSS que estudia la seguridad social sin referirse a la danza, y la interesada en el trabajo dancístico del Seguro Social. La primera se localiza en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en el IMSS, y la segunda, en los centros especializados de danza, como la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, el Cenidi-Danza José Limón y la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Encontré veinticinco documentos relacionados con el tema: a) doce textos pertenecen a la colección del Cenidi Danza “Una vida en la Danza” y hacen referencia a un músico y veintitrés bailarines que trabajaron en el IMSS, b) siete libros estudian el origen y desarrollo del IMSS y señalan las prestaciones sociales que la institución da a sus trabajadores, encontrando que la práctica dancística apenas si se toca, c) sólo seis textos están relacionados con la danza en el IMSS y de ellos para este texto utilicé el de Adriana Malvido, *Zapata sin bigote*, novela biográfica acerca de Guillermo Arriaga, director del Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social (CFM) en 1964.

Como fuente documental acudí al Centro Único de Información Ignacio García Téllez (CUI) ubicado en la planta baja de la Unidad de Congresos del Centro Médico Nacional Siglo XXI de México, D.F., ahí consulté el archivo de prensa de 1956-1976, consistente en sesenta tomos y cuarenta y cuatro cajas y obras de la época y legislación del IMSS.

Para cruzar información también recurrí a fuentes testimoniales, la selección de los entrevistados exigió un rastreo inicial para detectar a personas con una larga trayectoria como bailarines, docentes y coreógrafos, quienes trabajaron durante la apertura de las CA; para ello cotejé los cuadernos del Cenidi-danza José Limón. Al principio el mapa de entrevistados parecía muy amplio, pero finalmente se redujo a ocho personas, debido a que algunas ya no viven, otras radican fuera del país, tienen problemas de salud o fue imposible localizarlas. Con una guía de entrevista semiestructurada de final abierto entrevisté a Rodolfo Múzquiz, Leopoldo Palencia, Yolanda Moreno, Manuel Lome, Miguel Vélez, Guillermo Arriaga, Mirtha Córdova Melo, Óscar García Gutiérrez (hijo del maestro Daniel García Blanco). Las entrevistas que utilicé para este artículo corresponden a los cinco primeros maestros.

Con base en lo anterior este capítulo lo estructuré en dos ejes: el IMSS como *institución* y las estrategias de enseñanza de los orientadores de actividades artísticas (OAA), así llamados a los maestros de danza en el IMSS.

El IMSS como institución

La década de los cuarenta resultó favorable para la creación del IMSS porque en esos años México buscaba consolidarse y en consecuencia fundó instituciones educativas y culturales y bajo esta consigna se creó el IMSS el 6 de abril de 1943 bajo el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) como un “organismo público, descentralizado, con personalidad y patrimonio propios” (IMSS,1995:25) al que se le asignó el propósito de “garantizar el derecho a la salud, la asistencia médica, la protección de los medios de subsistencia y los servicios sociales necesarios para el bienestar individual y colectivo”. (IMSS, 1995:25)

Años más tarde Adolfo Ruiz Cortinez (1952 – 1958) presidente de México a fin de ganar legitimidad envió una iniciativa de ley para reformar el artículo 34 de la Constitución con la finalidad de reconocer el derecho de las mujeres al voto, lo que ocurrió el 17 de octubre de 1953.

Congruente con esta política el IMSS que, estaba dirigido por Antonio Ortiz Mena, abrió las CA en 1956 con fundamento en los Artículos 107 y 128 de la Ley del IMSS de 1943, a través de los que se pudo configurar con mayor precisión el régimen de seguridad social. El Artículo 107 señala que dentro de las funciones principales del IMSS se encuentra la de “difundir conocimientos y prácticas de previsión social” (IMSS, 1943). Una de ellas es la enseñanza de la danza en las CA. El Artículo 128 indica que la institución invertiría “en la adquisición, construcción y financiamiento de hospitales, sanatorios, casas de maternidad, dispensarios, laboratorios y demás edificios para usos del Instituto” (IMSS, 1943), lo que posibilitó la inversión en infraestructura para el funcionamiento de las CA.

Con las CA se buscaba fortalecer la seguridad social en México y apoyar a las mujeres dándoles cursos de capacitación a fin de que los trabajadores mexicanos mejoraran su nivel de vida. Se pretendía que cada clínica contara con una CA y en ellas se dieran:

conferencias, proyecciones cinematográficas, clases de costura, corte, confección, belleza y cocina, magníficos baños con regaderas, salones de plancha, etc. Todo destinado a crear hábitos superiores de vida y una mejor preparación para la lucha cotidiana. (Periódico Cronos, 1956)

La modalidad educativa que las CA ofrecen, desde aquel entonces, son talleres, enmarcados como educación no formal, entendida como “aquella educación que no concluye con titulaciones reconocidas y otorgadas según las leyes educativas promulgadas por los Estados, desde los certificados de enseñanza primaria o básica hasta la titulación de doctor”. (Colom, 2005:10-11)

A partir de la apertura de la primera CA el IMSS impulsó la práctica dancística a través de pláticas, funciones de danza, espectáculos masivos y presentaciones con bailarines profesionales. Los encargados de coordinar las actividades dancísticas fueron Esperanza Jiménez de Pomar (Corlay, 1996) coordinadora de danza a nivel nacional, y el señor Eduardo Alonso Escárcega, jefe del Departamento de Acción Cultural. Al respecto Esperanza Jiménez relató:

La promoción de la danza la hicimos en las clínicas médicas del Seguro Social, bailábamos en la plataforma móvil de un camión cerca del lugar donde iba a quedar una CA. Esperábamos el decreto de la Presidencia de la República [...] La idea era que los jóvenes disfrutaran diversos talleres para alejarlos del vicio y de la drogadicción.[...] Hablábamos de los pueblos que visitaríamos, de investigar danzas, vestuario, música. Los planes eran muy ambiciosos. Era el año de 1956. (Pomar, 2000:18)

Para marzo de 1957 en el país había treinta y dos CA. A ellas acudían aproximadamente treinta mil mujeres y se esperaba abrir veinte CA más en los siguientes meses. Según informe de Mauricio Ocampo Ramírez, jefe del departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación del IMSS en ese año la institución contaba con “grupos de danza moderna con más de 400 bailarinas, 45 grupos de danza regional integrados por 10,000 jóvenes, 750 personas dedicadas al arte dramático y 14 periódicos que reflejan la vida de los clubes”. (Periódico Excelsior, 1957)

Para finales del sexenio, en septiembre de 1958 el IMSS reportó a escala nacional lo siguiente:

A favor de la mujer se fundaron: 73 casas para las aseguradas en las que 107 mil mujeres reciben enseñanzas prácticas, servicios y prestaciones en beneficio del hogar; 364 clubes, 36 misiones médico sociales, 45 centros de iniciación cultural y 23 centros de extensión para las no aseguradas. (Periódico Últimas Noticias, 1958)

Con el cambio de sexenio Adolfo López Mateos quedó como presidente de la República (1958-1964) y nombró en el IMSS a nuevos funcionarios: como director general a Benito Coquet; subdirector general administrativo, Jorge González Durán; subdirector general técnico, Jesús Reyes Heróles; jefa del Departamento de Prestaciones Sociales, Margarita García Flores, y Gastón Novelo al frente del Sindicato Nacional de Trabajadores del Seguro Social.

En 1960 las CA cambiaron de nombre por el de Centros de Seguridad Social para el Bienestar Familiar (CSS) y en ellos como en los clubes deportivos se impulsaron actividades para los jóvenes a quienes se les prometió la construcción de locales más adecuados para que practicasen actividades deportivas, intelectuales, artísticas y oficios. Lo que se tradujo en una obra material de grandes dimensiones concretada en la infraestructura básica del IMSS vigente hasta la fecha.

Entre 1956 y 1960 la actividad dancística en el Seguro Social se fortaleció debido a que se conjugaron varios factores, se contrataron maestros de danza con una formación sólida, se contó con la infraestructura teatral y las aulas idóneas para su transmisión, así como con maestros de música acompañantes de las clases de danza que contribuyeron a mejorar el proceso enseñanza aprendizaje, lo que trajo como consecuencia que los talleres se llenaran de niños, jóvenes y adultos que disfrutaban de practicar danza en el IMSS.

En el IMSS a todos los maestros de danza, teatro, música y artes plásticas, se les da el nombre de OAA y al contratarlos de base ocupan una plaza de 20 horas semanales, de las que 6 utilizan frente a grupo y el resto para ensayos, preparar materiales, ir a juntas y organizar y participar en festivales y presentaciones dancísticas. Con respecto al sueldo, Rodolfo Múzquiz señala que durante la apertura de las CA había diferencia entre el sueldo de los maestros de danza y de arte dramático [...] Ignacio López Tarzo, Isabela Corona, Estela Inda, María Douglas, daban clases de arte dramático y ganaban \$50 pesos más que nosotros. Nosotros [los maestros de danza] teníamos \$400 y ellos \$450.”(15/05/2009). No obstante, los talleres del IMSS fueron una nueva fuente de trabajo que favoreció el avance en la profesionalización de la danza. Los requisitos para ingresar eran tener conocimientos de danza y el aval de alguna institución.

Los talleres de danza regional en el Seguro Social. Estrategias de enseñanza y logros

Las estrategias de enseñanza que se dan a conocer fueron utilizadas por los maestros Miguel Vélez, Rodolfo Múzquiz, Leopoldo Palencia, Yolanda Moreno y Manuel Lome.

Todos ellos se dedicaron profesionalmente a la danza, es decir, poseen o poseían “conocimientos científicos, humanísticos o artísticos especializados, adquiridos por un estudio formal acreditado de alguna manera y cuyo ejercicio público se hace a cambio de una remuneración” (Josefina Vázquez, cit, en Mier, 2008:208), impartieron clases en diversas instituciones y se jubilaron del IMSS excepto Miguel Vélez quien laboró en la institución únicamente de 1956 a 1964. Algunas de las características que comparten es que los cinco conocieron el entrenamiento dancístico profesional ya sea porque fueron bailarines o porque dirigieron grupos profesionales de danza, pero también se enfrentaron a grupos que sólo deseaban bailar para utilizar mejor el tiempo libre, hacer ejercicio, conservar la salud o socializar.

Las nociones que recupero son cuatro, la de educación no formal que ya se mencionó en párrafos anteriores y tres más que son: sujeto-histórico porque se considera que el OAA del IMSS es “constructor de historia y algo más que autor, pues por medio de su producción deviene en creador” (Aguirre, 2001:62) esto debido a que a través de su oficio, de su trabajo, contribuye a dibujar las imágenes que se resguardan en la memoria colectiva de la educación dancística mexicana.

Método de enseñanza considerado como los sistemas de enseñanza que utiliza el OAA en el aula para mejorar el aprendizaje de los alumnos, tomando en cuenta los contenidos, las aportaciones de otras disciplinas como la psicología, sociología o antropología y las condiciones institucionales y personales de maestros y alumnos. (Díaz-Barriga, 2003:114) y metodología de enseñanza que se construye en la síntesis de la elaboración conceptual y la experiencia educativa, marcada por la creatividad y la sensibilidad del docente. (Díaz-Barriga, 2003:116)

Con base en lo anterior a continuación se muestran algunas de las estrategias de enseñanza que utilizaron los OAA del IMSS y algunos de los resultados que obtuvieron. Cabe aclarar que el nivel de profundización con el que respondieron los maestros en cuanto al método y estrategias de enseñanza que utilizaron depende del interés particular de cada uno de ellos, Miguel Vélez y Rodolfo Múzquiz enfatizaron en la transmisión del trabajo técnico, Leopoldo Palencia en la importancia del trabajo de investigación para la

enseñanza de la danza regional, Yolanda Moreno en el aprendizaje técnico y en la forma en que la población infantil aprende y Manuel Lome en cómo logró vincular su trabajo como maestro de danza y educador físico.

Miguel Vélez Arceo³

Fue egresado de la Academia de la Danza Mexicana⁴ (ADM), su condición de egresado de una escuela profesional le permitió poseer una enseñanza estricta de la técnica, tener pureza en la ejecución y desglosar los pasos para su transmisión. El problema al que Vélez se enfrentó cuando ingresó al IMSS fue que la institución no contaba con criterios definidos para la enseñanza de la danza regional. Entonces fue necesario que los primeros maestros se reunieran y trabajaran en ese sentido. Vélez recordó: “nos reuníamos los sábados en la CA número 13 [...] entre nosotros nos nutrimos del repertorio que conocíamos. Compartimos el material. Éramos gente joven que empezamos a difundir la danza regional” (26/11/2008)

De esas juntas surgieron los primeros trazos para la conformación de una metodología para la enseñanza de la técnica de la danza folclórica Vélez dice:

comenzamos a ponerles nombres a ciertos movimientos que ya identificábamos, por ejemplo, zapateados dobles, triples, con pie derecho, izquierdo, pespunteado, deslizado, flexionado. Términos que no estaban en ningún texto y que salieron para comunicarnos entre nosotros. Se empezó a construir una metodología y decíamos vamos a llamarle zapateado cuando sea con toda la planta, pespunteado, con las puntas; taconeado, con los tacones. Tacón, punta, pespunteado y taconeado avanzando. Laterales, dos zapateados laterales uno y dos, el uno acentuado y el dos débil. Todos estos términos eran accesibles para comunicarnos y hacer nuestras notas. (26/11/2008)

Además de ser egresado de la ADM, el maestro Vélez se graduó como maestro normalista situación que lo llevó a estudiar pedagogía, psicología, lógica, estética, lo cual le amplió su perspectiva y visualizó la importancia de sistematizar también el trabajo coreográfico; con base en ello él señala que inventó un sistema “muy rudimentario” para el trabajo coreográfico inspirado en un grupo dancístico ruso que estaba a cargo de Ígor Moiséyev⁵ y que consistía en diagonales. El maestro Vélez lo aplicó a la danza regional mexicana y se llegó a hablar de las “diagonales de Vélez”, al respecto él decía:

Mi línea predominante es la diagonal, con la diagonal hago maravillas y hago diagonales dobles, sencillas, discontinuadas, permanentes. Luego ubico esas líneas en el escenario: horizontal y vertical y de ahí todo un abanico de diagonales para hacer cuadrillas, círculos, etc. Es un trabajo que lo hice en el momento en que fui maestro de la normal. Comencé a dar clases y busqué la manera de que los chicos empezaran a crear una coreografía sin deformar el aspecto folclórico de México. (26/11/2008)

Dos situaciones más que le permitieron al profesor Vélez profundizar en el trabajo coreográfico fueron los conocimientos de música, historia de México e investigación que adquirió durante la carrera de danza y las enseñanzas de dos maestros: Marcelo Torreblanca y Amado López Castillo. De Marcelo Torreblanca, Miguel Vélez dijo:

me mostró la importancia de la investigación y el apego a la danza tradicional mexicana. Él era muy purista y conservador. *La Compañía de Danzas Autóctonas y Regionales* que dirigió en 1956 no tiene éxito porque él no permitía que uno modificara las danzas, [...] si la danza duraba una hora, una hora la tenías que repetir [...] eran muy largos los números y la gente no lo soportaba. Amado López fue el contrapeso porque él era más espectacular, más dinámico (26/11/2008).

Al respecto Vélez subrayó: “yo soy uno de los primeros atrevidos que comencé a hacer coreografía⁶, pero tuve el valor civil de decírselo a Marcelo Torreblanca y él me contestó: ‘es tu mundo, es otro rollo, síguelo, si crees que ese es tu camino’.” (26/11/2008)

En cuanto al programa de trabajo, Miguel Vélez comentó: “los maestros teníamos que seguir un programa muy ambicioso porque incluía todos los estados de la República Mexicana” situación que se complicaba debido a que la gente que llegaba a la institución “no tenía ni la habilidad, ni la preparación de los bailarines profesionales y era necesario comenzar de cero”. Por lo tanto, la labor de los maestros del IMSS consistía no sólo en enseñarles a los estudiantes a bailar sino en despertar su gusto por la danza a través de “hacer conciencia de qué estaban haciendo”. (26/11/2008)

Asimismo Vélez señaló que lo primero que había que enseñarle a la población era “por qué la República Mexicana estaba dividida en Estados, cuál era el origen de las danzas, por qué la comida, por qué la indumentaria, por qué la música” y para ello era necesario “estudiar y aprender de informantes calificados quienes mostraban la indumentaria e incluso hacían exhibiciones a fin de que se analizaran estos aspectos.” (26/11/2008)

Con base en lo anterior el maestro Vélez dividió su método de enseñanza en etapas: calentamiento, desglose de los pasos y trabajo de parejas.

A continuación se señalan las etapas:

Primera etapa. Calentamiento

Se trabaja sobre las puntas, avanzando, pisada normal, pisadas dobles, triples con acento diferente, laterales, flexiones de rodilla. No conocíamos la danza contemporánea pero por intuición hacíamos contracciones, relajamientos, trabajábamos hombros en forma circular atrás, adelante, muñecas, dedos, cuello, rotación de cuello para calentar los músculos y no lastimarnos sobre todo tobillos. Durante el tiempo en que trabajé jamás lastimé a ningún bailarín, y yo no tengo meniscos ni rodillas torcidas, al contrario la gente ha tenido una formación sólida. Ahora ya conozco la técnica de danza clásica, contemporánea, jazz y todo lo que puedo utilizar, pero en mi etapa original no tenía nada de eso.

Segunda etapa.

Desglose de pasos, por ejemplo, para el Son de la negra. El primer ritmo lo desglosábamos, lo bailábamos rápido y luego lo analizábamos para hacerlo en cámara lenta para ver cómo se iba ejecutando rítmicamente, iba enseñando el movimiento por tiempos, el son de la negra 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 es decir, en forma progresiva. Comenzábamos el zapateado lento e íbamos graduándolo en la medida en que la música nos va llevando rítmicamente, vamos acelerando el ritmo, y así hacíamos con todas las unidades.

Tercera etapa. Trabajo en parejas.

Una vez que estaban montados los ritmos comenzábamos a trabajar por pareja, el ritmo 1, 2, 3, 4 y 5 y luego metíamos al grupo trabajando colectivamente. (26/11/2008)

En cuanto a los resultados que obtuvo, el maestro Vélez comentó que varios de sus alumnos se dedicaron profesionalmente a la danza, entre ellos, Leopoldo Palencia quien se jubiló del IMSS como OAA, Jesús Nafarrate quien fue bailarín de la compañía de Amalia Hernández. (26/11/2008). René Cardosa, Manuel Lome y Juan Jaimes, los tres egresados de la Escuela Nacional de Educación Física y bailarines del CFM. (23/04/2009)

Rodolfo Múzquiz⁷

Según el maestro Múzquiz, en el Seguro Social, cada año se tenía que ir cambiando de estrategias de enseñanza y adecuar el trabajo al tipo de población; “en ocasiones se contaba con personas que tenían muchas habilidades para la danza pero eso, no siempre sucedía”. (15/05/2009)

Con respecto al programa de trabajo el maestro Múzquiz recuerda que al principio la institución no contaba con uno que unificara los criterios para enseñar danza regional, por ello, los maestros, trabajaban sus propios métodos que respondían a su experiencia, por ejemplo él primero trabajaba en círculo y con movimientos de marcha de manera similar a como lo hacían los maestros egresados de educación física, pero con el paso del tiempo, “vas cambiando, vas utilizando diagonales, centro, piso, según las condiciones que se den. Todo eso te lo va dando una experiencia de trabajo”.(15/05/2009)

Algunos de los OAA del IMSS, por parte de la institución, también daban clases en otros sitios; el maestro Múzquiz trabajó en la cárcel de mujeres, y de esa experiencia recuerda: “la clase de danza era totalmente distinta, porque era otra población, otra motivación, ahí no pensaba hacerlas bailarinas, el objetivo era cansarlas, rendirlas, porque en la noche disminuían los problemas, inquietudes y agresiones.” (15/05/2009)

En cuanto al trabajo coreográfico el maestro Múzquiz considera que “la investigación es fundamental” porque sólo de esa manera el maestro de danza se da cuenta de que las danzas no son estáticas sino que se van transformando. Él dice:

existen danzas que anteriormente sólo eran para hombres, por ejemplo, la que realizan los *Voladores de Papantla* pero ahora la realizan las mujeres. Está más que justificado. El hombre tuvo que irse a EU y quién queda como ejidataria, la mujer. La urgencia de la mujer es el sustento de la familia, que haya lluvia para que pueda haber cosecha, entonces la mujer hace el mismo llamado a través de hacer sonar la tierra y a través de la danza como oración para propiciar la lluvia. (15/05/2009)

Para él un error de los maestros de danza es que algunos “no aceptan los cambios” y él opina que “la falta de comprensión se debe a que no entienden lo que es folclor, porque no ha habido una clase teórica de folclore y no la hay, porque eso no deja para vivir”. No obstante, los cambios en las danzas se dan día a día debido a que “el folclor no es estático [...] si estuviera muerto fuera motivo de museo, el folclore está vivo [...]”. (15/05/2009)

El maestro Múzquiz considera que la danza académica “se nutre del folclore y que los maestros no hacen folclore, el folclore está hecho [...] los maestros reproducen un hecho folclórico, conservando lo mejor”. Asimismo, él cree que los bailarines “en los teatros tienen un público cautivo y la gente cuando danza no lo hace para un público determinado, danza por placer o por su oración y entre más repiten una danza más seguros están de que su oración es oída, [...] a ellos no les importa si tú te diviertes o no”. (15/05/2009)

El trabajo del maestro Múzquiz en el IMSS fue muy fructífero tanto como OAA como Coordinador Nacional de Danza. Como OAA existe evidencia de que varios de sus alumnos alcanzaron un nivel alto de ejecución dancística incluso después de estudiar danza en el IMSS acudieron a la escuela del D.F. que se encontraba en el Mercado Abelardo Rodríguez y obtuvieron el título de maestro de danza. Ese fue el caso de Manuel Saldaña, Armando Aguilar, Laura Alvarado quienes finalmente se dedicaron al magisterio. (15/05/2009)

Leopoldo Palencia⁸

El maestro Leopoldo Palencia trabajaba con jóvenes y adultos, específicamente con obreros, hijos de obreros y con personas mayores de 40 años que buscaban aprender bailes mexicanos debido a que “era un movimiento naciente; la gente no conocía el folclor del país y los maestros del IMSS se encargaron de difundirlo e impulsarlo”. (23/04/2009)

Los grupos del maestro Palencia eran muy grandes tenía 30 personas o más y dos o tres grupos por semestre. Dio clases en el CSS Xola y después en el CSS Ávila Camacho. Su horario era lunes, miércoles y viernes de 17:00 a 21:00 horas, porque los martes y jueves en el CSS Xola daban clases de danza contemporánea. El maestro Palencia creía que la gran demanda existente se debía, en parte, a que el CSS no cobraba y porque era realmente sencillo ingresar, sólo se necesitaba ser asegurado o hijo de trabajador.

En el CSS Xola sus alumnos mayoritariamente eran mujeres pero también acudían hombres. En el CSS Ávila Camacho su experiencia fue con grupos integrados únicamente por mujeres cuyas edades fluctuaba entre 40 y 50 años aunque también llegó a tener alumnas de 25 años más o menos. Con el paso del tiempo el maestro Palencia señala que “la edad de las alumnas se fue incrementando y que tuvo alumnas hasta de 70 años”. Y para ellas desarrolló un método de enseñanza que consistía en

Dosificar la técnica. [Es decir] Ir poco a poco enseñando los ejercicios.

Desglosar los pasos. Nunca pedimos examen médico y en la clase se veían los problemas que pudieran tener. En 30 años de dar clases en el IMSS nunca tuve ningún problema. (23/04/2009)

Además de trabajar con jóvenes, adultos o adultos mayores el maestro Leopoldo Palencia dio clases a personas que tenían cualidades para la danza ya que la institución abrió grupos con estas características y después de un tiempo las integró a los grupos representativos de la institución.

El método de enseñanza que utilizó para la población en general consistió en “enseñarles la técnica de la danza regional” pero él también les daba “psicomotricidad, didáctica, todo un proceso de enseñanza-aprendizaje completo. Aunque el sentir del maestro Palencia era que la institución lo coartaba porque le pedían: “maestro, ya viene el 10 de mayo, prepárense [...] maestro lo piden a usted de un pueblito para que vaya a bailar en tal fecha.” (23/04/2009)

Lo anterior, según Leopoldo Palencia:

restringe el proceso enseñanza-aprendizaje y detiene el aprovechamiento del alumno. Claro que a la gente le gusta manifestarse, pero uno sabe que para llegar a bailar bien, como debe de ser, hay que seguir un proceso adecuado sin pretender formar bailarines o maestros de danza. [No obstante] la gente que estudia en el Seguro Social sale muy bien capacitada. (23/04/2009)

Para los montajes coreográficos el maestro Palencia realizaba investigación, porque él decía:

Tengo una inquietud muy grande por conocer la realidad sobre las danzas y bailes mestizos. A partir de 1967 sentí esta inquietud de ver con mis propios ojos las manifestaciones de forma y movimientos de los grupos artísticos autóctonos que hay en la República Mexicana. Esta inquietud me ha nacido como una necesidad primordial de llevar al público de la gran ciudad una aportación más real de lo que es la danza mexicana, no la danza académica que en un tiempo aprendí. He viajado por diferentes regiones del país y he constatado que muchas de esas aportaciones académicas que yo recibí no se asemejan en nada a lo que actualmente he visto. (23/04/2009)

El maestro reconocía que no contaba con un método adecuado para realizar la investigación ya que era empírico, pero estaba consciente de la necesidad de investigar debido a que conocía “que una danza que ha sido extraída de

su zona de origen ya no lleva las mismas características, [porque] al ser transportados a un escenario, la danza está perdiendo su contexto social”

Pensaba además que el *bailador académico* “tiene que convertirse en actor e interpretar a diferentes grupos étnicos y bailar de formas diferentes.”

Aunque no contaba con subsidio para realizar las investigaciones el maestro Palencia las hacía con sus propios recursos económicos ya que según él le gustaba vivir:

con las gentes que me están aportando todo ese valioso material, toda esa riqueza cultural que tiene nuestro país uno de los más ricos en folclor, así sea en danzas como en música, comidas, leyendas. [...] Sabemos perfectamente bien que descendemos de grupos tanto mestizos como indígenas. Y debemos conservar esas raíces. Hacerlas valer ante los demás pueblos. (Hernández, s/f)

Yolanda Moreno⁹

La maestra Yolanda Moreno fue bailarina profesional de danza folclórica y de danza contemporánea, ella trabajó en el IMSS, específicamente en el CSS Hidalgo, donde enseñaba danza folclórica a niños entre 5 y 14 años. Generalmente tenía dos grupos al semestre, daba clases de 3:00 a 6:00 de la tarde y sus grupos también eran muy grandes, llegó a tener hasta 75 niños en un solo grupo. Empezó primero con 20 niños, al semestre siguiente 30, después 40 y “cuando llegaron a 75, ya era constante el número porque se iba corriendo la voz de que ahí se enseñaba danza y la gente iba; los festivales que se hacían llamaban mucho la atención”. (04/08/2009)

Para enseñar danza a tantos niños a la vez, la maestra Moreno utilizaba las mismas estrategias de enseñanza que en el teatro de masas, consistente en colocar a los niños “en dos o tres círculos si es que no cabían en uno y se les decía ‘ustedes no pueden fallar porque hacen quedar mal a los tres que les quedan de compañeros’. ‘En general todos los niños eran muy entusiastas, le echaban muchas ganas’.” (04/08/2009)

“Un punto muy importante que hay que conocer cuando se trabaja con población infantil”, dice la maestra Moreno, “es el proceso mediante el cual aprenden, ya que los niños van procesando mentalmente la información y de un día a otro realizan retos que antes no podían lograr”. Al respecto ella cuenta una anécdota

Aurora era una niña que siempre estaba corriendo por todos lados, mientras los demás practicaban los pasos. Un día se fue a su casa y al día siguiente llegó y hacía todo perfecto. El cerebro va

descomponiendo todo y entonces de un momento a otro lo realizan es como cuando leen, primero no pueden leer y de repente comienzan a leer de corrido. Esto es porque el cerebro ya entendió de qué se trata, ya lo asimiló, y entonces ya lo pueden trabajar perfectamente. (04/08/2009)

Otra estrategia que a la maestra Yolanda Moreno le dio resultado fue que a todos los niños los trataba igual y hacía que se sintieran bien, ella relata que en una ocasión

llegó una chica de 14 años altísima que no tenía cuerpo de niña; cuando la vi de espaldas le hablé de usted, pero en realidad era una niña, ella siempre quería estar hasta adelante pero no era posible porque tapaba a los demás, pero para que se sintiera bien en los festivales le buscaba algo sencillo que ella pudiera bailar sola. Ella quería lo mismo que las demás y yo tenía que buscar la forma de dárselo. (04/08/2009)

El IMSS le exigía a los maestros un programa de trabajo que se tenía que cumplir mensualmente; según la maestra Yolanda Moreno el programa consistía en

enseñar dos danzas fáciles que se presentaban al fin de mes en el salón de clases; al mes siguiente, se enseñaban otras dos danzas, y en dos meses se presentaban cuatro, las dos anteriores y las del mes en curso, y al siguiente mes, otras dos danzas más [...] Entonces al final del semestre ya había un programa de doce danzas fáciles, por ejemplo, a los niños les encantaba la danza de los Igüiris. (04/08/2009)

El método dio resultado, varios alumnos después de estudiar en el Seguro Social continuaron en la ADM. Ella recuerda a tres alumnos que se fueron a Estados Unidos y cada quien por su cuenta organizó un grupo de danza, uno se estableció en Los Ángeles, otro en Texas y el último en San Francisco y que algunos de sus alumnos en algún momento de sus vidas llegaron a participar en grupos de danza o teatro, en el cine, en centros nocturnos o en otras instituciones gubernamentales.

Manuel Lome¹⁰

Manuel Lome estudió danza en el seguro social institución en la que después se desempeñó como OAA. Trabajó en el IMSS durante 30 años

hasta que se jubiló, fue egresado de la normal de maestros y de la escuela de educación física. Él cree que para impartir clases de danza es necesario contar con una metodología de trabajo, no ortodoxa y con una técnica de enseñanza que varía de acuerdo al grupo.

El maestro Manuel Lome piensa que “la danza regional es deductiva, es decir, hay que ir de lo fácil a lo difícil. A los alumnos hay que irlos introduciendo en la rítmica y en la métrica, poco a poco, para lograr los fines que uno pretende.” Además afirma que “es difícil encontrar alumnos arrítmicos; casi no hay personas entre los mexicanos o latinos que sean arrítmicos, pero cuesta mucho trabajo hacer el cambio de bailes de salón, del baile popular al baile regional” (23/01/2013)

Para él el método de enseñanza y las estrategias que se aplican para la enseñanza de la danza varían porque es diferente “la metodología para educación básica, educación media y educación superior ya que no es lo mismo tratar con niños, jóvenes o adultos”. Lo anterior el maestro Lome lo afirma con conocimiento de causa porque él ha trabajado con diferentes poblaciones desde guarderías, primarias, secundarias, preparatorias, tercera edad e incluso con reos en Santa Martha Acatitla. Al respecto nos comparte algunas de sus experiencias

En el Instituto de la Juventud, dice el maestro Manuel Lome:

me tocó darles clases a los pasantes de las diferentes carreras universitarias de la República. No iba yo a empezar con una metodología de lo más simple. Ahí hay que buscar la motivación para que el educando se integre dentro del baile y pierda el miedo a hacer el ridículo. Se le va dando una metodología de tipo deportivo, donde vaya asentando su personalidad y después solito el alumno se integra al baile.(23/01/2013)

En Colima, con alumnos estudiantes de sociología

era un hervidero de ideología. Yo les dije ‘no venimos a tratar nada de política, vamos a echarnos un partido de basket’. Había un gimnasio muy grande, eran como 200 muchachos. Nos tomamos de los hombros, y les indiqué: ‘vamos a hacer encuentros, no vayan a chocar’. Pues tanto calor, tanto sudar, tanto correr que acabaron haciendo las cuadrillas. Divertidos hasta el cansancio, después los pudimos llevar al camión. Hay que saber motivar a la gente, porque si no hay motivación, aunque aprendan ya no regresan. No ha sido fácil.(23/01/2013)

Actualmente el maestro tiene un grupo de la tercera edad y él dice “he formado grupos que han bailado en diferentes lugares, con ellas sólo hay que valorar la capacidad física y la salud de las personas”. (23/01/2013)

Un punto que el maestro Lome subraya y que para él es desagradable es que la gente “imite el baile regional”, es decir, que lo bailen sin conocimiento de causa, situación que “ha contribuido a que las personas se expresen de manera despectiva del baile, por ejemplo, cuando dicen: ‘vente vamos a ver los huehuenches’, no saben ni qué dicen. Huehenche¹¹ es viejo, lo dicen por decirlo. Y si se va a una fiesta popular y tocan *Juan Colorado*, la gente empieza a brincotear. Son cosas que a mí me molestan y prefiero no verlas o no darles importancia”.(23/01/2013)

A manera de cierre

A través de los testimonios antes mencionados es posible darse cuenta de que los talleres de danza regional del IMSS durante el periodo en cuestión lograron resultados satisfactorios ya que los OAA lograron que sus alumnos aprendieran danza regional e incluso que algunos se dedicaran a ella de manera profesional, sin que ese fuera el objetivo.

Lo anterior significa que los OAA del IMSS pudieron transmitirles a sus estudiantes una “fuerza en movimiento” (Dewey, 1967:38) que los impulsó a convertirse en bailarines profesionales o docentes, sin que antes hubieran considerado dicha posibilidad.

Dicha fuerza en movimiento es el resultado de una *experiencia educativa*, entendida como aquella práctica que continúa en experiencias ulteriores de manera fructífera y creadora. (Dewey, 1967:25)

Otro punto que vale la pena subrayar es la importancia que los OAA del IMSS le dieron a las estrategias de enseñanza a fin de alentar a sus alumnos a seguir practicando danza; tres ejemplos son, cuando el maestro Lome logró que sus alumnos aceptaran bailar regional después de que incluyó como parte de la práctica dancística un entrenamiento deportivo; cuando la maestra Yolanda Moreno buscó una danza específica para la niña más alta del salón a fin de que se sintiera integrada al grupo y, cuando esperó con paciencia a que el proceso mental y físico de una de sus alumnas madurara y pudiera bailar. En estos tres ejemplos las estrategias de enseñanza tuvieron sentido porque contribuyeron a que los estudiantes se comprometieran con su aprendizaje y desarrollaran destrezas que les permitieron avanzar en ellos mismos (Díaz-Barriga, 2003:112) y porque a partir de la propuesta metodológica el maestro crea las condiciones para que todos sus alumnos

aprendan y nadie quede fuera de la posibilidad de aprender. (Díaz-Barriga, 2003:112)

También es importante subrayar que los maestros de danza del Seguro Social supieron adecuar los conocimientos que poseían a la población en general ya que dicha población no aspiraba a bailar profesionalmente; por lo tanto, se reconoce que tuvieron la capacidad de conectar las experiencias pasadas, con la situación y las necesidades existentes. Es decir, lograron concretar los principios de *continuidad* e *interacción* que son los principios básicos que exige una experiencia educativa. (Dewey, 1967:48)

Con base en lo anterior es posible reconocer que la semilla de la experiencia educativa germinó en ese momento en el Seguro Social porque en dicha institución existían las condiciones objetivas y adecuadas, es decir, existían maestros comprometidos, así como la infraestructura, el equipo y los materiales necesarios para ello. (Dewey, 1967:49)

En síntesis se considera que los resultados favorables alcanzados por el Seguro Social en materia dancística en la década de los sesenta fue consecuencia de lo anterior pero sobre todo del compromiso de los docentes, en quienes se encontró las tres categorías que ayudan a definir el papel del docente frente a la metodología de enseñanza, desde una perspectiva didáctica: a) la ansiedad creadora, b) la pasión por enseñar y c) la dimensión intelectual del trabajo docente. (Díaz-Barriga, 2003:141)

La ansiedad creadora está presente cuando un maestro tiene claro su objetivo y la capacidad para identificar si una estrategia educativa no cubre las expectativas esperadas, entonces decide cambiarla. Un ejemplo es cuando el maestro Múzquiz al dar clases de danza en la cárcel de mujeres decide que su objetivo principal no es enseñarlas a bailar “bien” sino “cansarlas, rendirlas, porque en la noche disminuían los problemas, inquietudes y agresiones” en este caso el aula es posible que se convierta en “un espacio de creación” (Díaz-Barriga, 2003:143)

La dimensión intelectual del trabajo docente, que es la segunda categoría, aparece cuando el maestro no sólo está preocupado por el aspecto técnico de la danza, sino que tiene una actitud crítica frente a su práctica y además está interesado en transmitirle a sus alumnos una idea de mundo, de sociedad, de valores; por ejemplo cuando el maestro Vélez dice: “lo primero que había que enseñarle a la población es por qué la República Mexicana estaba dividida en estados, cuál era el origen de las danzas, por qué la comida, por qué la indumentaria, por qué la música”, (26/11/2008) o cuando Múzquiz enfatiza “la investigación es fundamental” porque sólo de esa manera el maestro de

danza se da cuenta de que las danzas no son estáticas sino que se van transformando (15/05/2009); o cuando Leopoldo Palencia dijo: “Tengo una inquietud muy grande por conocer la realidad sobre las danzas y bailes mestizos [...] ver con mis propios ojos las manifestaciones de forma y movimientos de los grupos artísticos autóctonos que hay en la República Mexicana. Esta inquietud me ha nacido como una necesidad primordial de llevar al público de la gran ciudad una aportación más real de lo que es la danza mexicana”. (23/04/2009)

Finalmente, la pasión por enseñar danza la encontramos en todos los maestros antes mencionados. Una prueba de ello es su respuesta a la pregunta, qué significó para usted ser maestro de danza del IMSS. Leopoldo Palencia dijo: “un logro personal, emocional y espiritual, porque yo nací para la docencia más que para la medicina veterinaria; siempre me preocupé por enseñar bien. Fue una satisfacción muy grande, formar gente y lograr muchas cosas”. (23/04/2009)

El maestro Múzquiz narró que en una ocasión una periodista de Coahuila le preguntó qué había significado el Seguro Social para él, ¿proyección o límite? Entonces el maestro Múzquiz dijo que la pregunta lo dejó muy inquieto y que al final le contestó: “bueno, yo me dediqué todo el tiempo a la danza en el Seguro Social, así lo decidí, lo quise, me manejé, lo realicé, fue todo, pero después de ese todo”, él mismo se preguntó ¿hay otra puerta abierta? Y él se respondió: “afortunadamente si la hay. Continuar en la danza folclórica”. (15/05/2009)

La Maestra Yolanda Moreno dijo: “trabajar con niños, sembrarles la semilla, contribuir en la formación de los que quieran seguir con la danza, es algo maravilloso”. (04/08/2009)

El maestro Manuel Lome respondió: para mí el Seguro Social ha sido mi apoyo para tener una vida buena y plena.

Miguel Vélez respondió: “un reto, algo que yo deseaba hacer. Ser maestro de danza no es ser repetidor de rutinas [...] Ser maestro es investigar el mundo mágico, el mundo incógnito de la cultura del país, hay tantas cosas que no sabemos y en el momento en que uno se va inmiscuyendo en la intimidad de la cultura del pueblo va uno encontrando la forma más bella de la expresión de la humanidad; es la herencia patrimonial que tenemos y esa es la razón por la cual yo me dediqué a ser maestro de danza”. (26/11/2008)

Notas

(*) Este artículo presenta resultados de una investigación más amplia: “Danzar

para la salud en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) (1946-1976 ca.)". Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" del Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

(**) Investigadora de tiempo completo y docente de la Maestría en Investigación de la Danza, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" del Instituto Nacional de Bellas Artes, México. Contacto: nazult@hotmail.com

1 Danza regional mexicana es el nombre que el IMSS daba a lo que hoy se conoce como danza folklórica entendida como el resultado de un proceso de academización en el que las danzas y bailes tradicionales mexicanos se modifican al ser enseñados o transmitidos en escuelas o talleres con el objetivo de presentarlos en distintos escenarios, concursos o festivales. Dicha modificación tiene que ver con los trazos coreográficos, carácter, indumentaria, música, significado o demás elementos que lo integran. (Sevilla, 1985: 8-9)

2 Para la definición de historia cultural se sugiere consultar (Burke, 2006)

3 Miguel Vélez Arceo (Tuxtepec, Oax 29 de sep 1929 – Xalapa, Ver. 20 de junio de 2010) Estudió en la Escuela Nacional de Maestros y egresó de la ADM. Fue docente de danza, coreógrafo, asesor y director de varios grupos dancísticos, entre ellos, el del Seguro Social, del Ballet Folklórico de Veracruz y del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, durante su trayectoria realizó varias giras nacionales e internacionales y recibió diversos premios y homenajes uno de ellos fue el homenaje *Una vida en la Danza* que da el Cenidi-Danza José Limón del INBA. (Delgado Martínez, 1996: 87-89)

4 El 30 de diciembre de 1946 se autorizó la Ley que creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y al año siguiente, en febrero de 1947, se inauguró, la Academia de la Danza Mexicana (ADM) dependencia que se constituyó como escuela en 1955 y que pasó a ser la segunda escuela pública y profesional de danza dependiente del INBA. Este señalamiento es importante porque varios bailarines y docentes egresados de la ADM, pasaron a formar parte del IMSS como bailarines o como orientadores de actividades artísticas durante la apertura de las CA. (Lavalle y Ferreiro, 1997:4)

5 Igor Alexándrovich Moiseyev (Kiev, 1906 - Moscú, 2007) Bailarín, coreógrafo y director de ballet ruso. Estudió en la Escuela del Teatro Imperial de Moscú. Debutó con el Ballet Bolshoi, donde permaneció como bailarín de carácter y coreógrafo hasta 1939. Fue fundador del Grupo de Danzas Folclóricas de Moiseyev procedentes de la Escuela Bolshoi y del Departamento de Coreografía dirigido por él mismo. Con esta compañía recorrió el mundo desde 1955 mostrando y recreando danzas folclóricas rusas.

6 Entendido para este trabajo como la forma en la que el maestro de danza o coreógrafo distribuye en el escenario o espacio teatral todos los elementos que integran su trabajo dancístico es decir: bailarines, movimiento, pasos, música, relaciones de espacio, tiempo y dinámica.

7 Rodolfo Múzquiz nació el 12 de diciembre de 1928 en Monclova Coahuila. Estudió teatro con Seki Sano. Estudió en la ADM (1950-1958). Como docente trabajó en la ADM y en la escuela de Iniciación artística No. 3. En el IMSS trabajó de 1956 a 1985 en donde fue Coordinador Nacional de Danza de 1964 a 1979. A partir de 1991 es asesor nacional de danza de la Dirección de Educación Tecnológica Industrial. Ha recibido innumerables premios, entre ellos el homenaje *Una vida en la danza*. (Hidalgo, 1998: 39-43)

8 Leopoldo Palencia (S.L.P 25 de febrero de 1936- México, D.F 21 de octubre de 2009) Estudió varios semestres de Medicina Veterinaria en la UNAM dedicándose finalmente a la danza. Inició sus estudios dancísticos en el IMSS. Participó como bailarín en el Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS. Fue OAA en el IMSS de 1967 a 1997. Trabajó en la UNAM impartiendo clases de danza folclórica. Ganó el premio *Sol Poniente* que otorga Amatlán a los mejores huapangueros del país y Centroamérica y en el 2012 recibió del Cenidi-Danza José Limón del INBA un homenaje *in memoriam* por *Una vida en la danza*. (Ramos, 2010: 182-192)

9 Yolanda Moreno (13 de abril de 1935 en el Distrito Federal) En 1950 ingresó a la ADM. Después se incorporó al *Ballet mexicano* en donde permaneció de 1951 a 1955. En 1952, se integró al *Teatro popular de masas* (1957-1960). De 1957 a 1963 fue bailarina del *Nuevo Teatro de Danza* agrupación dirigida por Xavier Francis. En 1956 incursionó profesionalmente como intérprete y docente de danza folklórica, en la Compañía Oficial de Danzas Regionales del INBA dirigida por Marcelo Torreblanca. En 1959 ingresó al IMSS impartiendo danza regional. Fue bailarina del Conjunto Folklórico Mexicano del IMSS de 1960 a 1964 y participó en la gira mundial. En el año de 2010 recibió el homenaje *Una vida en la danza* que otorga el Cenidi-Danza José Limón del INBA. (Ramos, 2010: 57-65)

10 Manuel Lome León, nació en México, D.F., el 9 de agosto de 1936. Es egresado de la Escuela Nacional de Maestros y Maestro Normalista, estudió danza con el maestro Miguel Vélez en el IMSS. Trabajó 30 años en la SEP. Fue bailarín del Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social. En el IMSS trabajó 30 años. El maestro Manuel Lome ha dado clases y cursos de capacitación a niños de guardería y primaria, jóvenes, adultos y adultos mayores y hasta la fecha continúa transmitiendo sus conocimientos a diferentes sectores de la población. En el 2014 recibirá el homenaje de *Una vida en la danza*, que otorga el Cenidi-Danza José Limón. (23/01/2013)

11 Del nahua huehuetzin, viejito.

Referencias bibliográficas

AGUIRRE, María Esther, 2001, "Recuerdos y epopeyas: aproximaciones a la memoria de la educación", *Miradas, estilos, recuerdos*. México: CESU/UNAM/FCE.

BURKE, Peter, 1994, *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza editorial.

BURKE, Peter, 2006, *¿Qué es la historia cultural?* México: Paidós.

- COLOM, Antonio, 2005, "Continuidad y complementariedad entre la educación formal y no formal", *Revista de educación*, 338, Publicaciones de la Secretaría General de Educación, Instituto Nacional de Evaluación y Calidad del Sistema Educativo (INECSE), Madrid: 10-11, 2005.
- CORLAY, Isaura, 1996, "Esperanza Pomar", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del Cenidi-Danza, 32. México: Cenidi-danza José Limón/ INBA.
- DE CERTEAU, Michel, 1996, *La invención de lo cotidiano*, Vol.1: *Artes de hacer*. México: UIA/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- DELGADO, César, 1996, "Miguel Vélez Arceo", en *Una vida dedicada a la danza* Cuadernos del Cenidi-Danza, núm. 32. México: Cenidi-Danza José Limón/ INBA.
- DEWEY, John, 1967, *Experiencia y Educación*. Buenos Aires: Losada.
- DIAZ BARRIGA, Ángel, 2003, *Didáctica y curriculum. Edición corregida y aumentada*. México: Paidós.
- HIDALGO, Rocío, 1998, "Rodolfo Múzquiz", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del Cenidi-Danza, 34. México: Cenidi-Danza José Limón/ INBA.
- INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL, 1995, *Ley del Seguro Social*. México: IMSS.
- INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL, 1943, *Ley Mexicana del Seguro Social*. México: IMSS.
- LAVALLE, Josefina y FERREIRO, Alejandra, 1997, 50 años de la Academia de la Danza Mexicana, separata de danza. *Revista Educación Artística*, año 5, núm. 17, abril-junio.
- MIER, Ramón, 2008, "Transitar hacia la profesión de músico universitario: historias abiertas", en *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM* (coord. María Esther Aguirre Lora). México: UNAM/Plaza y Valdés.
- POMAR, Esperanza, 2000, *Mis experiencias sobre la danza folklórica mexicana. Una historia de vida*, Memoria del V Encuentro de Educación Dancística dedicado a la danza folklórica, realizado del 22 al 26 de marzo de 1999. México: Conaculta/ INBA.
- RAMOS, Roxana, 2010, "Yolanda Moreno: protagonista de una vida dancística sensible y plena", en *Una vida dedicada a la danza. Segunda época*. México: Cenidi-Danza José Limón/INBA.
- RAMOS, Roxana, 2012, "El oficio del destino: Leopoldo Palencia Salas. Al bailaror, músico y poeta", en *Una vida dedicada a la danza. Segunda época*. México: Cenidi-Danza José Limón/INBA.
- SEVILLA, Amparo, 1985, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*, 2ª. Ed. La Red de Jonas, Cultura Popular 8. Puebla: Premia Editora.

Referencias hemerográficas

Cronos, 1956.
Excélsior, 2 de marzo de 1957.
Últimas Noticias, 1º. de septiembre de 1958.

Testimoniales

Miguel Vélez en entrevista con Roxana Ramos, Xalapa, Ver, 26 de noviembre de 2008, inédita.
Rodolfo Múzquiz en entrevista con Roxana Ramos, México, D.F., 15 de mayo de 2009, inédita.
Leopoldo Palencia en entrevista con Roxana Ramos, México, D.F., 23 de abril de 2009, inédita
Yolanda Moreno en entrevista con Roxana Ramos, México, D.F., 4 de agosto de 2009, inédita.
Manuel Lome León, en entrevista con Roxana Ramos, México, D.F., 23 de enero de 2013, inédita.
Leopoldo Palencia en entrevista con Otoniel Hernández, sin fecha.